

Aristote et la poétique

Pierre Gravel

Volume 9, Number 3, décembre 1976

Littérature et philosophie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500418ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500418ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, P. (1976). Aristote et la poétique. *Études littéraires*, 9(3), 555–578.
<https://doi.org/10.7202/500418ar>

ARISTOTE ET LA POÉTIQUE

(De l'Oubli et du Travail
de certaines réminiscences)

pierre gravel

« L'Un et l'Être se disent de multiples façons, la plus appropriée ou la plus magistrale est l'être accompli »

(To gar en kai to einai epei pléonakôs légetai, to kuriôs è entelecheia estin)

Péri Psuchès 412 b, 8-9

En *Rhétorique* 1-XI-1, Aristote aborde la question de la naissance du plaisir. Que cette question apparaisse en ce lieu nous intéresse à un double titre. Tout d'abord en ceci, que si la poésie, comme dans la *Poétique* (1448 b, 4-8), y est définie comme « mimésis », c'est-à-dire dans la ligne de la *relève* de l'opposition phûsis-technè qui gouverne la conception aristotélicienne de l'art¹, elle est cette fois envisagée dans la

¹ Sur l'opposition phûsis-technè telle que « transie » par la « mimésis », le terme même de « mimésis » nous semble avoir un sens décisionnel premier, productif et altérant, qui ne peut être ni celui, dérivé de « copie », ni celui d'« imitation », et encore moins lorsque cette dernière est pensée en et depuis l'élément de la représentation. La « mimésis » est reprise, faire paraître, manifestation, dévoilement, évocation. Elle est de l'ordre de ce qui donne à voir ou à penser. Du côté de l'art, la définition aristotélicienne ne dit pas seulement, comme on l'a trop répété, que « l'art imite la nature » (*Phys* 11, 194 a, 21-22), elle dit également que « d'un côté l'art accomplit (epitélei) ce que la nature est incapable d'œuvrer (adunatei apergasasthai), d'un autre, il rend (mimeithai) » (*Phys* 11, 199 a, 16-18). Par ce même terme de « mimésis » nous semble ainsi toujours passer la production d'un élément autre, altérant, qui ne saurait être réductible à ce dont il serait la « copie » — Cf. l'exemple célèbre du « lit ». Ainsi, lorsqu'Aristote remarque que chez l'homme la voix (phonè) est l'organe le plus propre à la mimésis, ce n'est pas tellement parce que l'homme est capable d'imiter les cris de tous les animaux, c'est surtout parce que c'est par la voix que sont produites les unités son/signifiant (phonè sémantikè) dont les animaux sont, et seront, privés. De même, chez Aristote toujours,

marge d'une théorie sur le plaisir qui est impliquée, mais non développée, par la *Poétique*, et qui deviendra, pour la lecture de la définition de la Tragédie qui y est proposée, le terme initial de notre propos. Qu'une telle question apparaisse en ce lieu nous intéressera ensuite en ceci que c'est également en *Rhétorique* que sont définies « Eléos » et « Phobos », que la tradition nous a habitués d'entendre sous les termes de « pitié » et de « crainte », ces termes sur lesquels doit jouer la Tragédie et dont elle doit, comme on croit également le savoir, opérer la « catharsis ». Nous tenterons de revenir sur tous ces termes, moins pour faire ressortir certaines difficultés ou ambiguïtés de traduction, ni même, comme ce fut fait récemment², pour accentuer une impossibilité fondamentale, mais plus simplement pour faire jouer certains effets de signification, des jeux de connotation, que ces différents termes charrient, voilent, déportent ou occultent. Promèment, effacent et taisent tout à la fois. Est-ce également un pur effet de hasard si c'est en *Rhétorique* et en *Poétique* que l'on trouve la théorie aristotélicienne de la métaphore qui gouverne encore tout le champ de la critique littéraire comme elle a gouverné tout le domaine de la rhétorique classique ? — Nous reviendrons donc sur tous ces termes en prenant pour exemple un terrain particulier : celui de la criti-

la musique et la danse, le jeu de la cithare et de la flûte, sont des formes de la « mimésis » (*Poét.*, 1447 a, 13-29) — qu'il nous semble pour le moins difficile de rendre par le terme d'« imitation » ! Sur ce sujet, pour ne pas trop ajouter à l'immense littérature, citons le remarquable, *La Question Platonicienne* de René Schaerer, paru à Neuchâtel en 1938, et repris à Paris en 1969. M. Schaerer proposait de « traduire » le terme de « mimésis » par celui d'« évocation ». Une remarque dans le même sens a été faite récemment (1969) par Walter Kaufmann dans son essai sur *Tragedy and Philosophy*, Doubleday Anchor Book, New York, qui proposait de rendre la notion de « mimésis » par les termes de « make believe, pretend, ways of pretending » (cf. pp. 40 et suivantes). Enfin, mais dans une toute autre perspective, renvoyons au dernier Derrida, Nancy, Lacoue-Labarthe et autres, *Mimésis des Articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.

² Cf. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, déjà cité. Ce livre, remarquable à plus d'un titre passe en revue la plupart des grands textes philosophiques où les philosophes ont tenté de se colmater avec la question de la Tragédie, Platon, Aristote, Hegel, Nietzsche, Hume, Schopenhauer, etc. . . On peut simplement regretter le trop peu d'espace consacré à Hölderlin.

que que Brecht adresse à ce qu'il appelle la « dramaturgie aristotélicienne »³. Et nous tenterons de montrer que cette critique ne peut s'appliquer à ce qui est mis en œuvre dans la définition aristotélicienne de la Tragédie, et cela, non seulement parce que l'identification, au sens où Brecht l'entend, n'y joue et n'y peut jouer aucun rôle⁴, ce qui nous paraît effectivement le cas, mais surtout parce que ce qui nous est proposé par Aristote concerne beaucoup plus ce qui pourrait devenir le cadre, et le cadre seul, d'une théorie de la perte⁵, entendant par là la mise en place d'une région du « rien » théorique, pratique ou religieux, inintéressante du point de

³ Les principaux textes « théoriques » de Brecht ont tous été publiés aux éditions de l'Arche, à Paris. Citons les *Écrits sur le Théâtre*, t. 1 et 2, et le *Petit Organon*.

⁴ À quoi, en effet, le spectateur grec pouvait-il s'identifier ? Citons ici Nietzsche : « De même qu'ils construisent la scène aussi étroite que possible, qu'ils s'interdisent tout effet qui résulterait d'arrière-plans en profondeur, qu'ils rendent impossible à l'acteur le jeu mimique et la facilité des gestes, et le transforment en un masque, figé dans son attitude solennelle comme dans ses traits, de même ils ont privé la passion de la profondeur de son arrière-plan » (*Gai Savoir*, No 80). La question qu'il faudrait ici poser, car Brecht nous y invite, nous semble être la suivante : que faut-il, pour qu'au théâtre, il y ait « identification ? » Quelles sont, en d'autres termes, les « conditions de possibilité » de l'identification ? Or, dans la mesure où le rapport à ce qui est n'est ni le fruit, ni le jeu d'une présence ou d'une absence simples — et où y eut-il jamais de « simples » présences ? —, où il n'a ni l'allure d'un repos sur une base ou d'une prise sur un élément simple ou répétable, mais où il a bien plutôt la forme d'une dimension et se joue par inquiétude et ouverture, disponibilité et accueil, dans cette mesure très précisément, je ne puis m'« identifier », c'est-à-dire me prendre pour quelque chose ou quelqu'un, avec ici le risque de la « méprise », qu'à ce qui n'est pas et ne peut pas être.

⁵ Ce qui, par contre, faut-il le dire, est aussitôt refusé par Brecht qui n'y voit qu'une théorie « barbare ». Dont acte ! Pour parler comme Jean Beaufret. Mais citons ici Brecht : « Pour avoir péché contre certains principes fondamentaux de la société de son temps, Oedipe est exécuté : Les dieux s'en chargent, ils échappent à la critique. Les grandes individualités de Shakespeare, qui portent en elles l'étoile de leur destin, s'abandonnent à leurs vaines frénésies de meurtres sans que rien ne les arrête et préparent leur perte de leurs propres mains ; si bien que c'est la vie et non la mort qui devient obscène à l'heure de leur chute ; la catastrophe finale échappe à la critique ! Des sacrifices humains encore et toujours ! Des réjouissances barbares ! Bref, nous savons que les barbares ont un art. Inventons le nôtre ! » (*Petit Organon*, No 33).

vue des « intérêts » de la pensée⁶, initialement autre et vide, où, d'une part, la dimension théâtrale comme telle pourra jouer d'emblée, sans amarres, références, significations ou renvois, autres du moins que ceux qui procéderont pour s'y inscrire des nécessités mêmes de sa propre inscription, et où, d'autre part, la dimension théorique comme travail de reconnaissance de ce qui est à l'œuvre, ce qui signifie à la fois ouverture et mode de recouvrement, ouverture par recouvrement et portée à un niveau autre — ce qui en grec se dit : « epi-phora »; faut-il rappeler ici que la définition aristotélicienne de la métaphore est « épiphore » (*Poét.* 1457 b, 6-7) —, se voit également fondée. En d'autres termes, en reconnaissant *comme* il le reconnaît ce qui est à l'œuvre dans la Tragédie, et en nous en proposant en quelque sorte la théorie formelle, Aristote nous ouvre le terrain d'un travail, et sur ce terrain, la possibilité d'une question. Le travail : entrevoir comment, pour une pensée qui est engagée dans ce que Platon appelait dans le *Sophiste* un « combat de géant à propos de ce qui est en cause (246 a), s'offre à penser ce qui se joue sur la scène du théâtre. Une question : est-ce que, rompant avec une théorie de l'identification et proposant une théorie de la distanciation, on rompt effectivement avec le cadre théorique de l'espace théâtral tel qu'il est décrit, et simplement décrit, par Aristote ? Et pourquoi, tout au contraire, ne serions-nous pas en train de l'accomplir depuis cette limite extrême qui est la nôtre — ce type d'exclusion qu'est le psychologisme comme mode d'être au monde, au texte, au théâtre —, cette limite à partir de laquelle pourtant l'analyse d'Aristote ne peut plus faire figure ? Situation paradoxale certes, mais où se reconnaît bien, et par de tels traits justement, la signature du jeu de l'Oubli. Il est si grand, dirait Braque, que tout le monde l'exploite « sans savoir que c'est lui ». C'est là du moins, du côté de la ré-ouverture de questions semblables, avant toute décision d'un refus ou d'une rupture, qu'est, nous semble-t-il, le problème principal

⁶ La pensée peut non seulement avoir des intérêts, mais Kant faisait de la notion même d'intérêt l'un des obstacles fondamental à la reconnaissance de ce qui est simplement beau. Cf. *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin 1968, pp. 49 et suivantes.

et fondamental⁷, celui, dans le silence et par la solide énigme à laquelle nous sommes toujours livrés, pour ainsi dire pieds et poings liés, à l'effacement actif d'une tradition de pensée dont les déterminations sont nos limites. Qu'il faut reprendre, bien sûr, chaque fois dans la matérialité de ses termes. En commençant cette fois par le plaisir. Dans la question de sa détermination.

« Le plaisir, est-il écrit, est un certain mouvement de l'âme (kinèsin tina tès psuchès), un retour (katastasin) soudain et sensible (athroan kai aisthèten) à son état normal, la douleur en est le contraire » (*Rhét.* 1369 b, 19 sq)⁸. Aussi étrange que cela puisse paraître, le terme le plus important de ce passage est celui qui est apparemment le plus indifférent : « up-archousan » que nous avons rendu, suivant en cela les philologues, par l'expression « état normal », que nous aurions également pu rendre, de manière tout aussi indifférente, par celui d'« état naturel ». Du moins, ces expressions demeurent-elles tout à fait indifférentes tant et aussi longtemps qu'on ne s'interrogera pas sur la normalité ou la naturalité de cet « état » qui est dit normal ou naturel. Or, sans développer outre mesure cette question qui, à elle seule, risquerait de nous conduire en et par de tout autres chemins, qu'il suffise de retenir que le plaisir comme mouvement a pour fonction de ramener l'âme, cette pure vivance de la vie, cette possibilité, pour le vivant, de pouvoir y être et de trouver à s'y accomplir, de ramener l'âme donc à cet « état » qui, en et pour elle, peut faire figure de commencement et être occasion d'un recommencement constant, parce que peuvent s'y prendre des décisions qui littéralement l'engagent et la por-

⁷ Le problème a d'ailleurs été posé par J. Derrida en un texte de *l'Écriture et la Différence* intitulé : La Clôture de la Représentation, cf. plus particulièrement en p. 359 sur la distanciation brechtienne comme « sortie » de la représentation; elle en est, montre-t-il, la consécration. Donnons l'avant dernière phrase de ce texte sur lequel nous allons revenir : « Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique; non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond. — Et pourquoi dans sa clôture, il est fatal que la représentation continue (souligné par l'auteur, p. 368) ».

⁸ *Rhétorique*, 1, XI, 1 1369 b 19. On peut aussi, pour la définition du plaisir, renvoyer aux textes célèbres de *l'Éthique à Nicomaque*, VII, 11-14, X 1-5, ou de la Grande Morale, 1205 b, 7-8. On trouve par ailleurs chez Platon une définition analogue, *Timée* 64, c, d.

tent à agir, qui la rappellent à ce sol à partir duquel elle est, ce sol qui, tel un pur lieu d'inscription, peut seul permettre de comprendre comment, sans la nécessité d'aucun volontarisme⁹, mais dans un pur mouvement d'échange, et même de négociation, avec ce qui est, elle peut se jouer. L'âme, ce que nous avons qualifié plus haut de vivance de la vie, l'âme, ce pur éclat du sensible dans le sensible — dans la terminologie « technique » des traducteurs, ici Tricot, l'âme est « substance au sens de la forme » d'un corps naturel organisé ayant la vie en puissance (*Péri Psuchès* 412 b, 10 sq). Et de l'âme, comme perfection du vivant, Aristote donne deux exemples principaux : si la hache était un tel corps naturel organisé, son hachéité ou son tranchant serait son âme (412 b, 13); de même, si l'œil était un animal, la vue serait son âme (412 b, 18-19), etc. . . — l'âme, donc, chez Aristote, l'est d'abord de ses possibilités d'agir (praxis), elle l'est de sa prise sur ce que nous appelons, comme s'il s'agissait là d'une pure extériorité, la « vie », l'âme l'est d'abord de son inscription initiale à même les multiples modalités d'un faire (poien) qui est à lui seul décisif de la tenue de ce qui est. Et tout ce qui la ramène à cet « état » où le travail et la transformation sont possibles, à cet « état » où, par un libre mouvement d'accord ou de désaccord, d'acquiescement, de réserve ou de retrait, de jeu, de don ou de refus, elle peut être de ce qui est, tout ce qui la ramène à ce que nous pourrions appeler son état natif est *plaisant*; par contre, tout ce qui l'en empêche, ou l'en éloigne, ou tend à l'assurer d'abord un écart comme pour l'assurer d'elle-même dans cet écart, comme tout ce qui la referme sur elle-même, serait éminemment déplaisant. Une institution comme le cogito, par exemple, dont la possibilité est un moment évoquée dans le *Péri Psuchès*, serait en ce sens tout à fait déplaisante. La question de la prise sur ce qui est, ou, si l'on préfère, la question pour elle de son rapport à ce qui est, cette question l'est pour elle comme possibilité d'un libre rapport, et non comme décision d'un retrait premier par où la question de la prise vise d'abord à s'assurer d'elle-même et de son pouvoir. Cette même doctrine, enfin, suivant laquelle l'âme l'est d'abord des modalités de son ins-

⁹ Cf. *Mythe et Tragédie*, de J. P. Vernant et Vidal Naquet, plus particulièrement le chap. III, Ébauches de la Volonté, pp. 41-74.

cription dans le champ de l'agir où les voies du bonheur et du malheur, du travail et de la transformation, de la mesure et de la démesure, non seulement peuvent jouer, mais encore sont premières et décisives, cette doctrine qui reviendra en plusieurs endroits dans l'œuvre d'Aristote¹⁰, est immédiatement présupposée par la définition de la Tragédie que nous propose la *Poétique*. Une définition qui vaut moins par la « fin » qu'on lui reconnaît et en quoi on la résume habituellement : opérer la catharsis des passions de pitié et de crainte qu'elle suscite, que par la structure qu'elle développe et qui met en œuvre une théorie du rassemblement (susthésis) qui vaut comme procès de différenciation, et de différenciation redoublée.

Dans la Tragédie, en effet, Aristote distingue six « parties » que l'on dit constitutives parce qu'elles en proviennent, mais elles le sont surtout d'une constitution sur le modèle « biologique » qui est pensée à partir d'un centre de diffraction (psuchè) qui vit de l'accomplissement en lui d'un terme (télos) qui en est le principe (archè). Faut-il rappeler, ici, que le terme de cette constitution biologique ne saurait pas plus être la mort que le rapport à la mort — l'eschaton, en effet, ne saurait être un télos¹¹, — ou la fin, au double sens de ce qui marque un temps d'arrêt ou implique une finalité du type de

¹⁰ Sur la question de la prédominance de l'agir dans la détermination de ce qui est, cf. entre autres, *Phys* 197 b 4, *Polit*, 1325 a 32; *Ethiq.* à *Nicom.* 1098 a 16, b 21.

¹¹ Cf. *Phys II*, 194 à 30 : « Aussi le poète fait-il rire qui se laisse aller à dire : il a atteint le terme (télos) pour lequel il était né (la mort). Car ce n'est pas toute espèce de terme (eschaton) qui prétend être une fin (télos), c'est le meilleur (Beltiston) ». Par ailleurs, et de manière plus générale, en des pièces comme *Antigone* ou *Oedipe-Roi*, pour ne prendre que les plus connues, ce n'est pas la mort comme telle, ni même la question du rapport à la mort, qui sont tragiques, ce serait bien plutôt l'impossibilité même de la mort, ou le fait que lorsqu'elle advient, elle ne change rien au tragique. Le tragique, en ce sens, ce serait la mort différée, ou la différence comme mort impossible. Que l'on se souvienne, par exemple, des vers suivants (1328-1335) de la fin d'*Antigone*. Créon, qui en est alors au moment plein de la reconnaissance s'écrie : « Ah ! qu'elle vienne donc, qu'elle vienne, qu'elle apparaisse, la plus belle des morts, celle qui sera la fin de ma vie, le suprême bien ! Qu'elle vienne, qu'elle vienne ! Que jamais plus je ne revoie un lendemain ! » Et le Coryphée alors de lui répondre aussitôt : « Cela c'est l'avenir. Le présent, lui, attend des actes. Laissons l'avenir à ceux qu'il regarde » (trad. Mazon).

celle, par exemple, dont on pourrait extraire la « signification » ou révéler le « sens » Aristote, et en ce sens très précisément, ne cherche pas à « interpréter » la Tragédie, c'est-à-dire à révéler le sens ou la signification de telle ou telle tragédie, ou de tel groupe de tragédies, tout différemment il entend mettre à jour ce qui en elle(s) est à l'œuvre de façon purement formelle, et cela se fait à partir de la production d'un « télos » qui, jouant différemment dans le cas de chaque tragédie, est rapport à la portée et à la tenue de ce qui pourra s'y accomplir parce qu'ainsi précisément porté et tenu. De ces six parties constitutives de la Tragédie, donc, soit : la « fable » (muthos), les personnages ou caractères (èthè), l'élocution (lexis), la pensée (dianoia), le spectacle et son ordonnance (opsis et kosmos), et enfin le chant (mélopoia), de ces six parties, la « fable », le « muthos », qui est le principe (archè) et comme l'âme (puschè) de la Tragédie, est « le plus important, ensuite seulement viennent les caractères » (1450 a, 38). C'est un peu comme en peinture, ajoute-t-il aussitôt, « où quelqu'un qui appliquerait pêle-mêle les plus belles substances (pharmakois) charmerait moins qu'en esquissant une image » (1450 b, 1-4). Ce qui nous semble ici remarquable et décisif pour l'interprétation de la théorie aristotélicienne, c'est que la « fable », le « muthos » — et que reste-t-il de la force première et parlante du « muthos » grec lorsqu'on le rend, sans plus de question, par notre faible « fable », de surcroît, lorsque celle-ci est pensée comme produit d'un pouvoir d'affabulation d'un sujet qui est au monde par représentation ? —, ce qui nous semble donc remarquable, c'est que le « muthos », est ici pensé comme rassemblement/composition/assemblage (sustasis) d'états de faits ou de « choses (pragmatôn), au sens où ces états de faits ou ces « choses » concernent, impliquent et déterminent l'intégralité de l'être de celui qui les fait ou pose, faute de quoi, comme nous le verrons plus bas, il n'y a tout simplement pas d'élément tragique, et cela, sans aucune référence à un élément décisionnel premier, un personnage, par exemple, qui en serait le « sujet » propre, ou, en tenant compte de la nature, des intérêts ou des passions à partir duquel elle devrait composer. Le « muthos », dans la Tragédie, n'est pas une réunion de termes ou éléments qui conserveraient par-

delà leur réunion, leur différence spécifique (leur identité), il est composition de rapports, de mouvements, de flux, de passages, de puissances, qui reçoivent tous de cette composition même leur portée et leur tenue, leur allure et leur figure¹². Et c'est bien, nous semble-t-il, ce que Brecht tentera de retrouver lorsqu'il écrira que dans le théâtre moderne (le sien) « tout est fonction de la fable, elle est le cœur du spectacle théâtral »¹³. La différence peut donc sembler minime : du « muthos » comme âme de la Tragédie, on est passé à la fable comme cœur du spectacle théâtral, dans l'entre-deux toutefois, et qui peut permettre d'en comprendre le passage, se cache pourtant une double révolution, s'inscrit le jeu oublié d'au moins un double apport : la tradition judéo-chrétienne, d'une part, et plus particulièrement sous sa forme augustinienne sur laquelle nous reviendrons, l'intervention cartésienne, d'autre part, à partir de quoi la pensée étant devenue le tout de l'âme (cf. le « mens sive animus » des *Méditations*), mais n'animant et n'étant émue par rien, cette dimension qui s'appelle le « cœur », de Pascal aux Romantiques qui sauront l'exploiter à fond, prend une importance considérable. Mais chez Aristote, cette composition purement formelle de passages qu'est la Tragédie a une toute autre allure. La tragédie, écrit-il, « rend (mimeithai) non pas des hommes, mais une action (praxêôs), et la vie (Biou) et le bonheur (eudaimonias) » (1450 a, 15-18). C'est donc le passage ou le glissement (métabolè) du bonheur dans l'immensité du champ du malheur qui est le « sujet » de la Tragédie, c'est-à-dire ce qui s'accomplit en elle et qu'ainsi elle rend manifeste et sensible; ce glissement n'est pas l'effet de « sujets » à qui il arriverait de surcroît d'agir, il l'est de sujets « campés », comme on dit, et ainsi précisément campés, c'est-à-dire, originellement com-posés à même la

¹² Il convient ici de remarquer qu'une analyse analogue est mise en œuvre pour l'élocution (lexis) comme composition (sustasis) des vers, et pour la parole, comme littérale composition de la pensée — « Que serait l'œuvre propre (ergon) du parlant, demandera Aristote, si sa pensée était manifeste (phainonto) et ne résultait pas de sa parole (kai mē dia ton logon) » (*Poét.* 1456 b, 7-8).

¹³ Cf. Brecht, *Petit Organon*, déjà cité, p. 88. Et sur la question de l'énigme de la fable comme composition originaire, cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Idées, Gallimard, pp. 186 et suivantes.

solide puissance énigmatique d'un jeu tel que les voies du bonheur et du malheur, de l'attente et de la dépossession, de la réserve et du désir, de l'impossible partage des dieux et des hommes¹⁴, les travaillent, les possèdent et se jouent d'eux d'avance. Et sans l'idée même d'aucune couverture. « C'est en raison de leur caractère (èthos), ajoute Aristote, que les hommes sont tels ou tels¹⁵, c'est en raison de leur action qu'ils sont heureux ou le contraire » (1450 a, 19-20). Ainsi, poursuit-il « l'agir n'imité pas (mimeithai) les caractères » — donc, il ne les reprend pas, ne les répète pas, ne les copie pas, ne les exprime pas, tout au contraire : « c'est à travers leurs actions (dia tas praxeis) qu'ils reçoivent de surcroît » et nous dirions, pour être plus près du grec : comme par effet de retour de l'action sur elle-même (sum-péri-lambanousi) — « leurs caractères » (1450 a, 20-22). Et pour insister sur l'aspect non seulement secondaire mais encore complètement déplacé du « sujet », du personnage ou du caractère dans la composition du mythe tragique qui est le muthos comme composition, — Aristote nous rappelle (1450 a, 23-28) qu'à son époque, les tragédies de la plupart des auteurs récents étaient sans personnage ou caractère (a-ètheis), comme c'est d'ailleurs le cas, ajoute-t-il, « pour beaucoup de poètes ». — S'il en est ainsi, si le « muthos » en tant que composition de la tenue des actions, et par là, de l'allure des caractères, est à la fois le terme (télos), le principe (archè), et comme l'âme (psuchè) de la Tragédie¹⁶, c'est-à-dire cela même qui en fait une Tragédie, comment Aristote le pense-t-il, comment est-il lui-même constitué, que met-il lui-même en œuvre pour être d'un tel travail ? Deux

¹⁴ S'il est bien vrai, comme le montre Reinhardt, que le véritable thème de la Tragédie de Sophocle est « l'énigme de la limite entre l'humain et le divin ». Cf. Reinhardt, *Sophocle*, éd. de Minuit, Paris 1971, p. 26. Ou encore, Hölderlin, *Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone*, trad. Fédier, Paris, coll 10/18, p. 63. René Girard reprendra ce thème, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1971, pp. 200-234. Chez Aristote, enfin, rappelons que la question même de l'énigme est précisément celle de la métaphore. L'énigme est composition de métaphores. Cf. *Rhét* III, 1405 b, et *Poét.* 1458 a, 18-35.

¹⁵ « Poioi tinès », relèvent de la catégorie du « poion », du « quale », en nos termes, sont tel ou tel, relèvent de la catégorie de l'identifiable.

¹⁶ Les trois termes sont utilisés par Aristote, *Poét.* 1450 a, 22 et 28.

termes principaux se conjoignent ici et qui, de leur conjonction, le permettent : les péripéties et les reconnaissances (péripétéia et anagnorisis), auxquelles Aristote ajoute l'événement pathétique, l'élément du « pathos », le moment sur la scène de la cruauté, supplice ou mort qui sont exposés sous les yeux, et sur lesquels il n'insiste pas¹⁷. Dans une « bonne » tragédie, et une bonne tragédie, pour Aristote, ce sera l'exemple même d'Oedipe-Roi qu'il citera en 1452 a, 33 comme étant le modèle de la Tragédie la plus accomplie, il est facile de voir que cet élément n'intervient pas.

Péripéties et reconnaissances, qui sont les deux parties constitutives de la structure de la Tragédie, marquent les tournants essentiels par lesquels s'opère le glissement (métabolè) dont nous avons déjà parlé et qui va du bonheur ou de l'indifférence calme vers l'immensité du champ du malheur, ou en d'autres cas, du lieu apparemment solide du malheur en un bonheur autre. Il n'est, en effet, aucunement nécessaire que les tragédies finissent mal, comme nous en avons d'ailleurs, dans le corpus tragique classique, de nombreux exemples. Dans la structure de la Tragédie, la péripétie marque comme *disjonction* le rapport du noeud (désis) au dénouement. C'est la première difficulté : le noeud, dans ce rapport, n'est pas une intrigue dont la pièce et le spectateur assureraient le dénouement en reprenant, sans doute pour le situer sur un quelconque échiquier mental ou transcendantal, ou pire : sur une surface vierge de l'esprit, les multiples fils ou éléments dont le mythe serait à la fois la composition et la réserve. D'une part, en effet, les personnages sont tous connus des spectateurs, ils relèvent eux-mêmes de la Tradition (1454 a, 9-14) — ce qu'on entend par « liberté du

¹⁷ 1452 b, 9-14. L'œuvre de la Tragédie ne consiste donc pas à faire peur ou à semer l'épouvante (1453 b, 9). La Tragédie n'est pas rapport au monstrueux ou au tératologique, et encore moins lorsque ce dernier est un pur résultat de mise en scène (1454 b, 20 et 1453 b, 7-8). Nous serions alors au plus bas, au plus éloigné de l'art véritable. La tragédie travaille sur le possible, c'est pourquoi il convient de s'attacher aux noms d'hommes qui ont déjà existé (1451 b, 15); cela toutefois n'empêche pas qu'en poésie « l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas » (1461 b, 11-12), ou que l'« impossible qui est vraisemblable est préférable au possible qui est incroyable » (1460 a, 27-28), car, de manière générale, la poésie est « plus philosophique que l'histoire » (1451 b, 5-6).

poète » est donc uniquement une liberté de composition et d'agencement —, d'autre part, le mythe tragique, le « muthos » comme composition de la Tragédie, n'est pas un secret qui, par le déroulement de la pièce, viserait sa disparition ou son effacement, son inscription ou son déplacement. À nouveau : l'analyse d'Aristote ne vise pas à « interpréter » la Tragédie au sens où nous entendons aujourd'hui le travail de l'interprétation, c'est-à-dire départager en moments distincts ce qu'on a d'abord reconnu comme termes indifférents d'un partage pour ensuite les mieux consonner, conférer et rabattre les uns sur les autres — le social sur le politique, le politique sur l'économique, l'économique sur le désir, etc. . . —, elle entend plutôt mettre à jour une structure et reconnaître ce qui en elle *comme structure*, dans le maintien et la protection de la solide et calme puissance de son énigme, est à l'œuvre. Bref, dans la structure de la Tragédie telle que l'analyse Aristote, le dénouement n'est pas celui du nœud. Il s'agit là, tout au contraire, de deux mouvements, de deux difficultés (1456 a, 18-19) dont il faut pouvoir s'acquitter et triompher. « J'appelle nœud (désin), écrit-il, le commencement (de la tragédie) jusqu'à cette partie qui est la dernière d'où procède le passage (métabaino) du bonheur au malheur : et dénouement (lusin), la Tragédie, depuis le commencement de ce passage jusqu'à la fin » (1455 b, 26-30). La péripétie, qu'il ne faut pas confondre avec les épisodes (1455 b, 12-13), marque le moment de ce passage et Aristote la définit comme étant ce « revirement de l'action dans le sens contraire » (1452 a, 22-44)¹⁸. Dans une pièce comme Oedipe-Roi, par exemple, la péripétie est ce qui s'opère par l'action du messager : l'inquiétude d'Oedipe, qui était à l'œuvre dès le début, et malgré tout ce qu'Oedipe en ait eu, se voit alors fondée et le précipite dans sa chute, l'inscrit dans une errance infinie, lui qui, déjà célèbre pourtant par son pouvoir d'interpréter les énigmes et de les déjouer — c'est même après avoir déjoué l'énigme du sphinx qu'il avait

¹⁸ La péripétie, que nous prenons ici à la suite d'Aristote sur le modèle d'Oedipe-Roi (1452 a, 22-28), comme moment de la disjonction du nœud et du dénouement, vaut également pour tous les revirements qui peuvent se produire dans la structure tragique. Cf. sur ce sujet, Girard, *La Violence et le Sacré*, p. 210, et Vernant et Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie*, pp. 21-40 et 101-131.

épousé Jocaste et était devenu le roi de Thèbes —, lui qui avait cru qu'il suffisait de passer de Corinthe à Thèbes, donc, de régler l'errance, pour échapper à l'oracle de Loxias ! Quant aux reconnaissances (anagnôrisis), dont Aristote distingue cinq genres qui vont « des plus factices », des plus éloignées de l'art (atechnotatè), aux plus « naturelles », les plus naturelles, ici étant uniquement celles qui procèdent et s'engendrent des états de fait eux-mêmes (ex autôn tôn pragmatôn) (1455 a, 18); les plus factices étant celles qui sont le fruit d'une construction ou d'une intervention extérieure à ce qui est mis en œuvre dans la composition du « muthos » (une cicatrice, par exemple, un signe quelconque ou une intervention du poète), ces reconnaissances, donc, dans l'économie de la Tragédie, sont ce par quoi les personnages prennent sur eux d'accomplir, et ainsi découvrent et rendent manifeste, ce passage et ce revirement dont nous avons déjà parlé. Ils « passent » alors de l'amitié à la haine, d'un rapport plus ou moins paisible à l'inimitié ouverte, etc. . . La plus belle reconnaissance étant celle qui s'engendre de la péripétie elle-même (1452 a, 33), qui l'accompagne, la redouble et en permet l'accomplissement.

Tels sont donc, nous semble-t-il, les éléments principaux de la structure de la Tragédie qu'analyse Aristote. Lorsqu'elle est bien menée, c'est-à-dire lorsque tout en elle procède de la construction d'un « muthos » qui répond de l'ensemble, qu'elle soit jouée, lue ou entendue¹⁹, elle joue sur deux rapports qu'elle suscite et dont elle opère la « catharsis » : Eléos et Phobos. Que la Tradition nous a appris à répéter sous les traits de la pitié et de la crainte. Sans reprendre en bribes ou en parties la masse énorme des commentaires qui entendent justifier cette traduction dont il faut bien dire qu'elle est littéralement et à tous les sens du terme arrêtée, sans même tenter de prendre pied dans le débat qu'il faut laisser aux philologues, comment pourrait-on tenter d'ouvrir à ce qui se joue, et peut toujours nous concerner, dans le jeu de ces termes ? Et, pour introduire à cette question, demandons-

¹⁹ *Poét.* 1453 b, 1-9. Que l'effet de la Tragédie soit le même dans les trois cas, cela permet, nous semble-t-il, d'utiliser les passages de *Rhétorique* II pour interpréter Eléos et Phobos, Pitié et Crainte qui ne sont pas définis dans la *Poétique*.

nous simplement s'il est possible de parler de la modalité de ces rapports, de ce qui peut se dégager, comme rapport tropique encore vivant, du chiasme même de leur articulation, sans nous référer à ce qui, depuis Descartes tout au moins quant au mode de même de sa formulation, est posé comme sol et terrain de toute position et de toute référence : la solide et calme nature d'un sujet, sorte de point d'appui et de commande, posé en réserve dans son quant à soi pour soi, toujours touché mais non fondamentalement atteint par le travail en lui de ce qui est, dont le propre est à *la fois* d'être à lui-même dans un pur rapport d'identité/présence/transparence, et, à distance de ce qui se joue sur la scène, dans le texte ou à l'écoute, c'est-à-dire en état de représentation absolue ? Il peut bien alors jouir de ce qu'il y a sur la scène, mais cette jouissance même le détourne de ce qui est en question dans son être — être qui, en toute chose, exige d'abord la protection du mode même de l'exclusion qui l'avait donné dans la position de son être séparé. À distance. Ailleurs. Depuis la ferme solidité d'un type de l'ailleurs : Dieu ou le Savoir, c'est-à-dire la matérialisation posée comme accomplie du désir de savoir. Et toujours en cela auprès de soi. Dans l'élément de la certitude. Le théâtre était ainsi une étonnante folie (*mirabilia insania*) pour St-Augustin qui reconnaîtra pourtant que cette folie était d'autant plus étonnante qu'elle était nourrie des aliments mêmes de sa flamme (*fomitibus ignis mei*)²⁰, une folie qui implique un rapport au monde (multiplicité tropique sensible) dont la question même ne passe plus et ne peut plus passer par cet autre bord de la déchirure qu'ouvre comme déchirure dans la béance où elle se tient, la dimension même de la Foi. On voit le cheminement, mais que l'on en pèse bien les termes pour comprendre la condamnation brechtienne : pour Augustin, le théâtre est folie parce qu'il détourne de ce qui ne s'obtient d'ailleurs que par le biais de ce détour fondamental qu'est le rapport à la mémoire²¹; pour Descartes, le théâtre est

²⁰ St-Augustin, *Confessions*, III,11,2

²¹ St-Augustin, livre X, plus particulièrement chap. 25 : « Pourquoi se demander en quel lieu de la mémoire vous habitez, comme s'il y avait des lieux en elle ? Le certain, c'est que vous habitez en elle, car je me souviens de vous, depuis que je vous connais, et c'est en elle que je vous trouve, lorsque je pense à vous », etc. . . Sur la question de St-Augustin et

de l'ordre de l'imagination et de l'amusement, du relâchement des sens, le sérieux et l'unique nécessaire, ce qu'il faut « entreprendre au moins une fois en sa vie », étant la philosophie elle-même, laquelle d'ailleurs ne trouve véritablement à s'assurer d'elle-même que par la pratique systématique de ce détournement de tout rapport immédiat qu'est le doute proprement dit hyperbolique. Pour Brecht, à l'autre bout de l'histoire, le plus étonnant dans le théâtre actuel, et d'un étrange mode de l'étonnement qui procède de la surdominance du blanc d'un rien qui n'est finalement que pure effacée — comment en effet penser et pratiquer comme « mythique » ce qui n'est d'aucun « muthos » essentiel, mais semble procéder bien plutôt de l'effacée même de tout « muthos » comme « muthos » ? — le plus étonnant dans le théâtre actuel est que la scène perpétue une division sociale qu'elle voile et occulte en devenant le lieu — comme non-lieu essentiel et donc, pure u-topie du jeu d'un échange métonymique d'autant plus sordide qu'il est doué d'une efficacité idéologique certaine. « Ce qui importe aux spectateurs dans ces établissements (les théâtres modernes), c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde qu'il connaît plutôt mal contre un monde du rêve »²². Et, ce qu'il faut alors, c'est non pas que le théâtre montre simplement « la structure de la société (reproduite sur la scène) comme offrant prise à la société (présente dans la salle) »²³; le rapport visé n'est pas, là non plus, un rapport de présence ou de co-présence; par ailleurs, une telle tentative pourrait très bien n'être que la mise en place d'un nouveau procès d'identification magique sans le travail de cette magie réelle qu'est la nécessité de maintenir la tâche de la transformation sociale; ce qu'il faut alors, c'est qu'en rendant impossible l'identification de

de son importance considérable pour l'« invention » du christianisme, cf. le très beau livre de Jean-Louis Schefer, *L'Invention du Corps Chrétien*, avec, en sous-titre : St-Augustin, Le Dictionnaire, La Mémoire, Paris, Galilée, 1975.

²² Brecht, *Petit Organon*, No 28. Peut-être pourrait-on se servir de ce passage pour mesurer l'ampleur de l'écart qui sépare ce qui peut se passer dans un « théâtre moderne », au sens où Brecht l'entend, de ce qui pouvait se passer au théâtre grec. S'il s'y produisait un échange, ce n'était certes ni pour un monde du rêve, ni pour un monde harmonieux !

²³ *Ibid.*, No 33.

l'acteur à son personnage, et du spectateur à l'acteur, en jouant donc de la double distanciation et en maintenant constamment l'écart, en faisant paraître, s'il le faut, le machinique et la mince épaisseur de l'appareil scénique²⁴, l'on rend à la fois possible un espace théâtral réel qui vive de son ouverture, qui ne soit plus le lieu vide et neutre où s'accomplit de façon mythique l'effacée de la nécessité du combat social, et qui offre une prise sur le terrain du social où le combat doit être mené. Jouant, par exemple, la mère dans l'écart de la mère, faisant paraître comme jeu le jeu même de la mère, je rend ainsi manifeste l'écart même, qui n'est ni nécessairement d'elle, ni nécessairement du jeu, et j'ouvre la possibilité d'une question, à reprendre par le spectateur, dans et par l'écart qui la donne, sur l'être même de ce qui l'en écarte²⁵. En d'autres termes, mais par des connotations qui nous semblent beaucoup plus étranges, pour ne pas dire inquiétantes, il s'agit, pour Brecht, de constituer une structure théâtrale dans et par laquelle « chacun devra s'éloigner de soi-même. Sinon, ajoute-t-il aussitôt, c'en est fini de l'effroi nécessaire à la connaissance »²⁶, c'est-à-dire à la prise sur ce

²⁴ On peut également voir, ici, combien Brecht est loin d'Aristote. Cf. ce passage du début de la *Poétique*, 1450 b, 15-21 : « Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète ». Cette thèse sera également reprise en 1453 b, 7-8.

²⁵ Brecht, *Écrits sur le Théâtre*, 1, pp. 578-581; et W. Benjamin, *Essais sur B. Brecht*, Maspéro, Paris 1969, pp. 45-49.

²⁶ Brecht, *Écrits sur le Théâtre*, 1, p. 186. Citons tout au long ce passage. Que font les acteurs dans le théâtre traditionnel ? « Ils se plongent dans l'état d'âme de celui qui fait ses adieux, et ils cherchent à mettre le spectateur dans la même disposition. En fin de compte, et si la séance est réussie, personne ne voit plus rien, n'apprend rien; chacun a au mieux des souvenirs; bref, chacun sent ». Et l'interlocuteur qui ici est une femme de reprendre : « Tu décris un processus presque érotique. Mais comment devrait-on représenter la scène ? » Réponse : « De manière purement spirituelle, comme un cérémonial, un rite. Le spectateur et le comédien devraient non pas se rapprocher, mais au contraire s'éloigner l'un de l'autre. Chacun devrait s'éloigner de soi-même. Sinon, c'en est fini de l'effroi nécessaire à la connaissance ». Ce texte, si nous en avons le temps et si cet article pouvait en être le lieu, devrait être commenté longuement, d'une part, pour faire paraître l'extraordinaire parenté dans les termes mêmes de la condamnation qui anime Brecht et St-Augustin, et,

qui est, et à la nécessité, toujours à maintenir, d'engager le travail de sa transformation. Mais que sont donc « Eléos » et « Phobos », Pitié et Crainte, sur quoi l'élément tragique doit jouer et dont il doit opérer la catharsis ? Comment ouvrir à la question de ce qui peut se jouer dans l'entrecroisement de ces termes ? Remarquons tout d'abord deux choses : ces trois termes, Eléos et Phobos, conjoints à la notion de catharsis, qui sont mis en oeuvre dans la *Poétique*, n'y sont pourtant pas définis; lorsqu'ils le sont, ensuite, et c'est en d'autres textes, en *Rhétorique II*, par exemple, ou en *Politique VIII* et dans les *Problémata*, pour la notion de catharsis, ils ne sont accompagnés d'aucune connotation morale, politique, idéologique, religieuse ou pédagogique. Tout au contraire, il s'agit, pour Aristote, chaque fois de mettre à jour un procès, un mode de fonctionnement, l'efficace d'une structure, un travail. Ainsi, en *Rhétorique II*, le problème d'Aristote est-il d'étudier les conditions de l'efficacité d'un discours dont la fonction est d'engendrer l'assentiment ou la persuasion, ce qui ne s'accomplit pas nécessairement par ce que nous appelons habituellement et dont nous nous contentons : sa valeur démonstrative ou sa valeur de vérité. Eléos, ainsi, sur quoi discours, théâtre et texte jouent, est défini comme un genre de « lupai » (peine/douleur/souffrance), qui est suscité par l'apparition (phainoméno) d'un mal qui vise soit la destruction, la corrosion ou la corruption (phthartikos), soit la douleur (lupèro), et qui atteint quelqu'un qui ne le mérite pas et en est tout à fait indigne. Non pas toutefois au nom et au

d'autre part, pour demander, car Brecht nous y invite, jusqu'où il faudrait pousser l'effroi pour qu'il y ait connaissance. Nous croyons savoir ce que la question a d'énorme, mais l'invitation à l'effroi qui nous est proposée ne l'est pas moins. Par ailleurs, n'est-ce pas redonner au théâtre une fonction, et une fin, proprement *pédagogiques* ? Laissons Brecht nous le dire, et, pour l'entendre avec quelque résonnance, gardons présent à la mémoire, ou mieux tout près du corps, tel ou tel passage de la *République* de Platon, du livre III, par exemple : « Dès que nous saurons à peu près où nous en sommes quant aux sujets, nous pourrons passer aux relations nouvelles qui se sont établies entre les hommes : leur complexité est aujourd'hui monstrueuse, et elle ne pourra être réduite qu'à l'aide de la forme. Cette forme, il ne sera possible de l'obtenir qu'à la condition de transformer radicalement les fins assignées à l'art. Il n'est pas d'art nouveau sans objectif nouveau. L'objectif nouveau, c'est la pédagogie » (*Ibid.*, p. 195).

sens d'une « valeur » morale ou religieuse dont il serait le représentant privilégié ou la figure — Job, ainsi, malgré l'épaisseur dramatique de sa situation, ne saurait être une figure tragique : l'immensité de sa détresse est à la fois voulue, décidée et récupérée par Dieu; il en va de même d'ailleurs pour Isaac; ils sont tous deux des figures dont l'être est intégralement déterminé par l'unique question qui se joue en eux : le rapport au grand Autre — mais en ce sens où différemment, et dans un non-savoir initial, inquiet et décisif, il aurait tout fait pour en être protégé — et c'est l'exemple d'Oedipe. Le plus important, pour qu'Eléos soit suscité, est donc que la menace de ce « mal » — le risque de l'atteinte par l'autre contre quoi il ne peut y avoir d'abri, ou mieux : qui joue et attaque d'autant plus vivement qu'il y eut d'abord désir d'une protection ou d'une conjuration totales, soit non seulement proche, toujours possible et à portée de la main (*Rhét.* II, 5), mais encore *que le tranchant de ce risque et de cette menace soit le sol même à partir duquel l'action se joue.* Ainsi, pour comprendre le Tragique, il ne suffirait pas de penser que l'on puisse être atteint par ce qui peut nous toucher, ou touché dans et par ce qui peut nous atteindre — et si la lecture est ici souvenante, on reconnaîtra dans ces termes le langage même du Descartes du *Traité des Passions*²⁷; il s'agit, tout au contraire de pouvoir penser, ce qui, à notre avis, n'est pas possible depuis les termes de l'appareil psychologique moderne, que l'on peut être atteint de façon telle que c'est depuis le tranchant même de cette atteinte que tout ce qui peut nous « toucher » est emporté, peut même être décidé, si l'on veut, mais peut être décidé parce que différé, en ce sens où tout ce qui pourrait (nous) paraître relever d'une sorte de zone neutre qui serait le siège d'un pouvoir de la décision, l'est bien plutôt d'un jeu et d'une guise, d'un tour et d'un trope de ce mode même de l'atteinte qui ainsi, et ainsi seulement, paraît dans l'éclat même de son éclatement. Prenons ici pour exemple, et prenons-le dans la « clarté fumeuse des lampes » par où il se donne (*Antigone*, vers 1127), la réaction de Créon à l'annonce de la double mort dont il devient en nos termes « rétrospectivement

²⁷ Cf. plus particulièrement les articles suivants du *Traité des Passions*, 48-49-50-76-144-145-148-161 et 211.

responsable » : « Pourquoi, s'écrie-t-il alors, n'est-il donc personne qui me frappe franchement d'un bon coup d'épée tranchant ? » (vers 1308-1309). Créon est bel et bien « touché » par ces deux morts, il l'est même doublement dans la disjonction de son centre — son fils, sa femme « pleinement mère » (v. 1282) —, ce centre qui semblait pouvoir relever du pouvoir de sa décision, cette décision qu'il a dû maintenir tout au long et qui n'était que l'affirmation d'avoir à protéger la « Nomos » même de la Cité contre le risque fondamental de la corrosion sociale, et qui finit lui-même par où tout a commencé : être emporté contre tout ce qu'il a voulu par ce qu'il a dû porter et combattre. En lequel de nos sens Créon est-il pitoyable ? Et Antigone qui dès les premiers vers se met elle-même à l'écart ? Cela pourtant devrait être dit si notre pur sentiment de pitié, qui est déjà un mode du rejet et de l'exclusion, pouvait rendre, ne fut-ce que faiblement, la tenue de ce qui se joue dans l'Eléos grecque qui a justement rapport à des situations de cet ordre²⁸. La nature de ce qui se joue chez Créon, Antigone et également chez Oedipe, est littéralement effroyable, et relève de la jonc-

²⁸ C'est là, faut-il le dire, et ce que St-Augustin refuse du théâtre antique, et ce qu'il nous apprend à penser dans et par le terme de la « pitié ». Lisons, en gardant cette fois à la mémoire, les termes de la condamnation brechtienne sur l'« érotisme » de l'identification et de la souffrance, Augustin : « Je me laissais ravir au théâtre, plein d'images de mes misères et des aliments de ma flamme. Mais pourquoi donc l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques : il ne voudrait pas lui-même les souffrir, et cependant, spectateur, il veut, de ce spectacle, éprouver de la douleur, et cette douleur même est ce qui fait son plaisir. Qu'est-ce donc là sinon une étonnante folie (mirabilis insania) ? Car notre émotion est d'autant plus vive que nous sommes moins guéris de ces passions. Pourtant, quand on pâtit soi-même, on appelle communément cela misère; et quand on compatit avec d'autres, cela est dit miséricorde. Mais qu'y a-t-il cependant de miséricordieux dans les choses de fiction et de scène (in rebus fictis et scenicis) ? Le spectateur n'est nullement porté à secourir autrui (subveniendum). Non, il est convié seulement à se douloir, et il goûte l'auteur de ces fictions à proportion de la douleur qu'il en reçoit. Et, les calamités, soit antiques, soit fausses (vel antiquae vel falsae), qui arrivent à ces hommes le laissent d'un spectacle dont il ne peut souffrir (ut qui spectat non doleat), il quitte dégoûté (fastidiens) et critique (reprehendens); si cependant il en souffre, il reste attentif (intensus) et joyeux. ». Nous avons suivi, en la reprenant en quelques endroits, parce que trop cartésienne, la traduction Labriolle, Budé, Les Belles Lettres.

tion de l'Eléos et du Phobos. Or, ce qui nous semble ici tout à fait remarquable dans l'analyse d'Aristote, c'est que *Phobos*, qui n'a rien de commun avec l'horreur ou l'épouvante, est défini dans et par les mêmes termes qui avaient déjà servi à définir *Eléos*, à cette différence toutefois et seule qu'à l'apparition (phainomén) de ce mal atroce qui, comme une telle apparition, pouvait susciter *Eléos*, se substitue l'*imagination* (phantasia) qui, comme reprise et amplification totales — au sens métaphorique et étymologique du terme, la phantasia a en effet rapport à tout ce qui apparaît (pan to phainomén)²⁹, — travail fantasmatique devant et contre l'apparition perçue, marque l'effroi, la crainte, le recul, la mise à distance, l'écart. On pourrait alors dire, nous semble-t-il, que les catégories brechtiennes d'identification et de distanciation reprennent et répètent, mais sur un terrain complètement différent, celui de la disparition de la scène et de l'espace théâtral³⁰, et selon la guise de ce que ces termes peuvent retenir depuis l'effacée d'où nous sommes, les traits principaux de l'analyse d'Aristote. On pourrait même souligner à cet égard l'attrait et la séduction considérables, déjà analysés par Aristote, qu'exercent la distanciation et l'écart³¹.

²⁹ Cf. *Péri Psychès* 428 a, et plus particulièrement la note 3 de la traduction Tricot.

³⁰ C'est en ces termes, en effet, que W. Benjamin, dans ses *Essais sur B. Brecht* déjà cités, détermine le sol même à partir duquel se lève, et peut être pensée, l'exigence qui anime Brecht. Nous citons : « On détermine plus précisément ce dont il s'agit dans le théâtre d'aujourd'hui en se référant à la scène qu'en se référant au drame lui-même. Ce dont il s'agit, c'est d'ensevelir l'orchestre. L'abîme, qui sépare les acteurs du public comme les morts des vivants, l'abîme, dont le silence accroît le caractère sublime du spectacle dramatique, dont les accents accroissent la griserie du spectacle lyrique, cet abîme qui parmi tous les éléments de la scène, porte de la façon la plus indélébile la marque de l'origine sacrée de celle-ci, n'a plus aucune fonction. La scène est encore sur-élevée, mais elle ne surgit plus des profondeurs insondables; elle est devenue un podium. Il s'agit de s'accommoder de ce podium. Voilà la situation ». *Op. cit.*, p. 7.

³¹ En *Rhétorique* III, dans l'analyse des effets de l'élocution et du style (1404 a) Aristote écrit que c'est par distanciation, par des jeux d'écart et d'éloignements qu'on peut au mieux séduire et plaire. Citons : « Des noms et des verbes, ce sont les maîtres-mots (kuria), ceux qui ont pleine autorité, qui rendent le style clair (saphè) : tous les autres mots dont nous avons parlé dans la *Poétique* l'élèvent et l'ornent, le magnifient; car l'écart depuis l'ordinaire fait paraître plus dignifié. À cet égard, les hommes ressentent le même pour le style ou l'élocution que ce qu'ils ressentent

On pourrait le dire, tout au moins, et reconnaître ainsi la parenté et l'appartenance, la filiation, si le but assigné par Aristote à la Tragédie n'était justement pas d'opérer la catharsis de ces deux mouvements, que nous ne savons plus voir que comme des « passions » ou des « sentiments », comme s'il y avait tout d'abord de telles choses aussi simples que des « sentiments » ou des « passions », et comme si, ensuite, il s'agissait bien, dans l'analyse d'Aristote, d'effacer ou de conjurer la modalité de ces deux figures du désir que la Tragédie met en oeuvre, d'en nettoyer l'esprit, de le purifier en quelque sorte, de le neutraliser, sans doute pour le ramener au frais de l'identité calme avec soi se mouvant³². Mais en est-il bien ainsi, et, est-ce là la fonction véritable de la catharsis ? Et, pour ouvrir à cette question, pour ouvrir à ce qui peut se jouer en elle, nous ne demanderons pas ce que présuppose une telle interprétation, à quel ordre du monde, du sens et du discours elle fait appel et puise, nous tenterons plutôt de rappeler quelques-uns des éléments qu'elle efface et oublie. Qu'elle tait. Et peut-être même doit-elle les taire. S'il est bien vrai, bien entendu, que l'acte de traduction peut très bien ne répondre, pour la répéter, que de la Décision qui le commande : considérer à *priori* que l'on peut « passer » d'une langue à l'autre par la production de systèmes d'« équivalences » neutres et objectifs dont il faut bien dire qu'il n'y a littéralement aucun équivalent; en quelle « langue », en effet, serait-il ? Aristote, du moins, nous avait déjà appris, c'est là la leçon du *De Interpretatione*, que c'est à partir du jeu des « comme » que nous mettons en oeuvre dans les rapports langagiers que nous tenons à propos de ce qui est censé être, et qui sont ceux que la langue que nous parlons, dans le rapport que nous avons avec elle, peut permettre, que c'est à partir du jeu de ces « comme », donc, que peut être déterminée la *forme* même de notre rapport à cela qui toujours est. De cela, qui est d'un rapport interne à ce

(paskein) pour l'étranger (xénos) ou le con-citoyen (celui qui, en la Cité, l'est depuis un écart marqué). En conséquence, nous devrions donner à notre langue (dialekton) un air étranger, car les hommes admirent ce qui est éloigné, et ce qui excite l'imagination est plaisant ».

³² La formule est de Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, t. 2, trad. Hyppolite, p. 244. Et cette phrase : « le fait d'agir trouble la quiétude de la substance et excite l'essence par quoi sa simplicité se brise et s'ouvre dans le monde varié des forces naturelles et éthiques », etc. . .

qu'une langue peut porter, il n'y a pas d'équivalent. Quelques éléments, donc, que cette traduction de la « catharsis » occulte et tait, omet et oublie. Le premier, et peut-être le plus magistral, c'est, nous semble-t-il, l'aspect primordial de la fête. C'est à l'occasion des fêtes dionysiaques, on le sait, que les concours tragiques avaient lieu, c'est là un aspect qu'Aristote pouvait difficilement ignorer. Ensuite, et par quoi nous voudrions terminer, rappelons quelques connotations et usages de la notion de catharsis qui sont utilisés par Aristote. En *Politique VIII*, par exemple, qui est le texte le plus souvent cité par les traducteurs et les commentateurs pour asseoir et fonder leur traduction de la « catharsis », le terme est utilisé pour décrire l'effet de la musique, et, en relation avec deux autres termes qui seront repris ailleurs : le « pharmakon », tout d'abord, et, depuis le remarquable article de Jacques Derrida sur la *Pharmacie de Platon*³³, il n'est pas nécessaire d'insister sur la charge énigmatique de ce terme, et, d'autre part, la notion de « kouphizesthai », le soulagement, ou, si l'on préfère, l'expulsion accompagnée de plaisir³⁴. Dans le domaine de la musique, en effet, Aristote distingue les chants d'action (praktika mélè) et les chants d'enthousiasme (enthousiastika mélè) dont la fonction est d'engendrer le plaisir, comme si l'âme, ajoute-t-il, y trouvait drogue/stimulant/substance/remède/etc. . . (pharmakeias) et « catharsis » (1337 b, 42). Si l'on tient compte du « kai » dont la fonction est ici carrément explétive, il est possible de voir que la « catharsis » peut avoir la signification d'une stimulation et d'un emportement, d'un littéral ravissement, par l'effet d'un autre, ici, de la musique, et, dans le cas de la *Poétique*, par l'effet du théâtre. Le « pharmakon », en effet, au sens général, signifie : toute substance au moyen de laquelle on altère la nature d'un corps, d'où : drogue, remède, poison, etc. . . De toute façon, on se servait de ces chants en éducation pour stimuler la vigueur des enfants, on se servait aussi de chants semblables avant d'envoyer les soldats à la guerre. Chez Aristote, depuis ce passage du moins de *Politique VIII*, cela se dit « catharsis ». Et dans le même texte,

³³ J. Derrida, *La Pharmacie de Platon*, publié d'abord dans la revue *Tel Quel*, Nos 32 et 33, repris ensuite dans *La Dissémination*.

³⁴ Kouphidzontai : être léger, alléger, éprouver du soulagement, etc. . . ; de kouphos : non chargé, d'où : léger, qui ne pèse pas, etc. . .

un peu plus bas (1342 a, 11-15), ce même terme de « catharsis » est conjoint à la notion de « soulagement accompagné de plaisir » (katharsis kai kouphizesthai me th'èdonès). Et dans les textes classés sous le titre de *Problémata*, qu'à notre avis on cite trop peu souvent, et plus particulièrement dans le texte 30 qui, sous le titre « Problèmes à propos de la pensée, de l'esprit et de la sagesse », porte sur les rapports du vin, de la mélancolie, de l'humeur noire, de l'extase, de l'éruption d'ulcères, de la folie, bref, sur la question des manifestations *physiques* du dérangement de l'esprit, en 955 a, 20-30, le terme de « kouphizesthai » est utilisé en son acception sexuelle. La source du plaisir sexuel et son aspect proprement libérateur sont directement proportionnels à la dépense, à la décharge et à la quantité de la perte. Traduisons : « Après la relation sexuelle, la plupart des hommes sont plutôt déprimés, mais ceux qui émettent beaucoup de résidus (périsômma) avec le sperme sont plus joyeux, car ils sont allégés (kouphidzonthai) de résidus, de souffle (pneumatós) et de chaleur excessive (thermou uperbolès) ». Est-ce alors vraiment trop présumer des termes et des textes, des textes en l'entrecroisement de leurs termes, que de voir dans la notion même de « catharsis » et dans la fonction de la Tragédie qui peut la produire si elle est bien menée, un rapport essentiel à l'excès et à l'expulsion, à la dépense et à la décharge, à la perte, à l'emportement et au désir, bref, à un certain nombre de termes qu'à la suite de Bataille, d'Artaud, et, entre autres plus récemment de Deleuze, notre époque semble re-découvrir ? Nous ne le croyons pas, voyant plutôt dans ce que cette geste actuelle appelle et provoque, joue au mieux et parfois au pire de son sang — et il faudrait saluer ici Artaud pour qui le théâtre devrait vivre dans et de l'attisée et l'attente de la peste, étant déjà atteint en son fond d'une impossibilité beaucoup plus radicale, la sienne même, que ce que la peste, dans la puissance active de sa désorganisation, met en jeu et offre, comme possibilité essentielle, pour la scène³⁵, voyant plutôt

³⁵ Cf. pour tout ceci, Artaud, *Le Théâtre et la Peste*, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, Idées, pp. 19 et suivantes. Pour terminer, lorsqu'Artaud écrit en page 44 que « le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès », n'est-il pas d'une étrange et incroyable fidélité à l'égard de ce qu'il peut toujours se jouer dans une traduction, mais que faisons-nous d'autre que de traduire, de la « catharsis » aristotélicienne ?

dans cette geste donc, un rapport à maintenir à ce fonds grec qui nous est toujours. D'un pur rapport d'étonnement. D'un étonnement, en tous les cas, qui, par la minceur de son éclat et dans l'écho seul de ce qui a peut-être été éclat, devrait toujours nous tenir dans l'inquiétude du questionnement : comment se peut-il faire, en effet, et la question vaut d'être posée, qu'une pure figure mythique et théâtrale, Oedipe, donnée pour le plaisir et le soulagement (grecs) des Athéniens, soit devenue, en certains lieux de notre savoir, le type même de la structure, interprétée de surcroît en termes de triangle familial, qui entend déterminer la forme même de notre rapport à ce qui est ? Sommes-nous donc tellement depuis Oedipe que nous ne sommes plus capables d'en rire ? Aristote, du moins, nous invite à la considérer comme l'une des mieux réussies sur le plan de la composition, c'est-à-dire, l'une de celles qui peut produire au mieux une « catharsis » parfaitement accomplie avec plaisir, dont la fonction, rappelons-le en terminant, est de ramener l'âme, ce qui pour nous, est l'indication de la question de notre rapport à ce que nous appelons la vie, à son état naturel ou normal, à cet état en et depuis lequel, elle peut tenter un rapport libre avec ce qui simplement et toujours est.

Université de Montréal