



Présentation du corpus

Le projet de numérisation et de valorisation des collections anciennes, présenté par la Bibliothèque Universitaire de Lettres et Sciences Humaines de Nancy et porté par l'Université de Lorraine, concerne un programme de numérisation en Arts, Lettres, Sciences Humaines et Sociales.

Ce projet, piloté par la Direction de la Documentation et de l'Édition de l'Université de Lorraine, présente un ensemble d'ouvrages édités aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, en relation avec l'histoire, la littérature et les sciences humaines.

Plus qu'un simple catalogue d'ouvrages anciens et intéressants à plus d'un titre, c'est une véritable démarche scientifique que la Bibliothèque Universitaire de Lettres et Sciences Humaines de Nancy met en œuvre.

L'Université de Lorraine prend ainsi pleinement part à un vaste projet national de constitution d'une bibliothèque numérique patrimoniale et encyclopédique.

Ve Spisech filosofické fakulty Masarykovy university dosud vyšlo :

1. *R. Urbánek*. Jednota bratrská a vyšší vzdělání až do doby Blahoslavovy. 1923. Cena Kč 9.—.
2. *Fr. Trávníček*. K střídnicím za praslovanské ě v českém jazyce. 1923. Cena Kč 4.80.
3. *Eugen Dostál*. Problémy gotiky italské. 1923. Cena Kč 28.—.
4. *St. Souček*. Domnělá píseň pražských vyhnanců na Slovensko a její slovenské příbuzenstvo. 1923. Cena Kč 14.—.
5. *Václav Vondrák*. Příspěvky k nauce o praslovanském přízvuku. 1924. Cena Kč 16.—.
6. *Bohuslav Horák*. Gallové v českých zemích. 1923. Cena Kč 6.—.
7. *Fr. Trávníček*. Příspěvky k nauce o českém přízvuku. 1924. Cena Kč 8.—.
8. *Karel Titz*. O původu jména Žižka. 1924. Cena Kč 8.—.
9. *Václav Vondrák*. Další příspěvky k nauce o praslovanském přízvuku. 1924. Cena Kč 8.—.
10. *Rudolf Urbánek*. Žižka v památkách a úctě lidu českého. 1924. Cena Kč 20.—.
11. *Josef Tvrđý*. Problém skutečnosti u Davida Huma a jeho význam v dějinách filosofie. 1925. Cena Kč 12.—.
12. *Otokar Chlup*. Výzkum duševních projevů u dětí méně schopných. 1925. Cena Kč 20.—. (Rozebráno.)
13. *P. M. Haškovec*. Byla George Sand v Čechách? 1925. Cena Kč 14.—.
14. *Otokar Chlup*. Vývoj pedagogických ideí v novém věku. 1925. Cena Kč 20.—.
15. *Karel Titz*. La substitution des cas dans les pronoms français. (Zastoupení pádů u francouzských zájmen.) 1926. Cena Kč 12.—.
16. *Fr. Trávníček*. Příspěvky k českému hláskosloví. 1926. Cena Kč 16.—.
17. *Václav Vondrák*. Vývoj současného spisovného českého jazyka. 1926. Cena Kč 13.—.
18. *Fr. Novotný*. Platonovy Listy a Platon. 1926. Cena Kč 13.—.
19. *Fr. Trávníček*. Příspěvky k dějinám českého jazyka. 1927. Cena Kč 16.—.
20. *Nikolaj Durnovo*. Введение в историю русского языка. (Úvod do dějin jazyka ruského.) V tisku.
21. *K. Svoboda*. L'Esthétique d'Aristote. (Aristotelova estetika.) Cena Kč 20.—.

S P I S Y
FILOSOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERSITY
V BRNĚ

O P E R A
FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE
BRUNENSIS

REDIGUJÍ JUL. GLÜCKLICH, ARNE NOVÁK A FRANT. NOVOTNÝ

ČÍSLO 21

K. SVOBODA

L'ESTHÉTIQUE D'ARISTOTE

(ARISTOTELOVA ESTETIKA)

BRNO 1927

VYDÁVÁ FILOSOFICKÁ FAKULTA
S PODPOROU MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY
V KOMISI KNIHKUPECTVÍ A. PÍŠA V BRNĚ, ČESKÁ 28

CHAPITRE I

Introduction.

Dans l'antiquité, l'esthétique n'était pas établie en science ou en doctrine philosophique particulière, mais on tâchait déjà de résoudre ses principales questions, comme celle de la nature du beau et de l'agréable, celle du devoir des beaux-arts, celle des conditions de la production artistique. Bien entendu, on ne les résolvait pas dans leur ensemble comme les problèmes d'une discipline. On traitait du beau en s'occupant d'autres questions métaphysiques, on parlait du plaisir dans la morale, on traitait de l'art dans les manuels techniques et dans les écrits pédagogiques.

C'est la Poétique d'Aristote qui est la source principale de la connaissance de ses opinions esthétiques. Elle comprenait, d'après les catalogues anciens des écrits aristotéliques, deux livres dont un seul est conservé, qui traite en général de la nature des beaux-arts, surtout de la poésie, et en détail de la tragédie et de l'épopée. Les considérations sur la comédie se trouvant, sans doute, au II^e livre, sont perdues. Mais on peut en reconnaître quelques-unes en ayant recours à des traités postérieurs, basés sur Aristote.

En plusieurs endroits, l'ordre du développement dans la Poétique est bien dérangé; parfois, des exemples et des explications détaillées manquent. Ces défauts sont expliqués de différentes manières: tantôt par la mutilation des manuscrits, tantôt par la supposition que la Poétique conservée ne soit qu'un extrait de la Poétique originelle, ou une ébauche de travaux postérieurs ou de conférences, ou ce que les auditeurs ont noté. Les deux dernières opinions sont les plus vraisemblables, car on trouve des défauts analogues également dans d'autres écrits systématiques d'Aristote;

parfois même de longues parties s'y répètent presque mot pour mot. C'est ce qu'on peut expliquer le mieux, avec Fr. Susemihl (*Aristoteles über die Dichtkunst*, 2^e éd., p. 1) et W. Jaeger (*Aristoteles*, p. 337 et s.), en supposant que les écrits systématiques d'Aristote parmi lesquels figure aussi la Poétique, ne furent pas publiés par lui-même, mais qu'ils furent composés des ébauches de ses conférences provenant, soit de lui, soit de ses auditeurs.

Parmi d'autres écrits d'Aristote, la Rhétorique, notamment sa partie traitant de la déclamation et de la diction (III 1—12), et la conclusion de la Politique (VIII 3; 5—7) ayant pour objet l'éducation musicale de la jeunesse, contiennent des exposés esthétiques plus étendus. En outre, on résout des questions de l'esthétique musicale dans la XIX^e partie des Problèmes; cependant cet écrit contient, à côté des pensées d'Aristote, celles de ses élèves, et il est souvent impossible de distinguer les unes des autres. De menues mentions esthétiques se trouvent éparses presque dans toutes les œuvres d'Aristote.

Quelques écrits aristotéliques concernant plus ou moins l'esthétique, sont perdus. Il existe des fragments du dialogue «sur les Poètes» (*περὶ ποιητῶν*) dont quelques pensées semblent être répétées dans la Poétique, et d'un écrit (peut-être deux) traitant des passages discutables d'Homère (*ἀπορήματα, προβλήματα Ὀμηρικά*). Ce n'est que dans les catalogues anciens qu'on apprend le nom de l'ouvrage «du Beau» (*περὶ καλοῦ*¹ ou *περὶ κάλλους*²), des deux traités «de la Musique» (*περὶ μουσικῆς*³), du traité «les Questions poétiques» (*ἀπορήματα ποιητικά*⁴), et d'autres. Il est douteux qu'Aristote soit l'auteur de tous.

Les opinions d'Aristote sur la poésie ont laissé quelques traces dans les lettres anciennes — chez Philodème, chez Horace (par l'intermédiaire de Néoptolème), chez les rhéteurs, dans les scolies

¹ Le catalogue chez Diogène Laërce (V 24 s.), n° 69.

² Le catalogue de Ménage (provenant peut-être d'Hésychios), n° 63.

³ Le catalogue de Diog. L., n° 116 et 132, de Mén., n° 104 et 124.

⁴ Le catalogue de Mén., n° 145; le même écrit est probablement indiqué n° 108 *ποιητικόν* (V. Rose, *Aristotelis fragmenta*, p. 7, corrige cela en *ποιητικῶν*, c'est-à-dire *ἀπορημάτων*) et dans le catalogue de Diog. L., n° 119 *ποιητικόν* (Rose *ποιητικῶν*) ou *ποιητικά* (les manuscrits varient).

sur Homère et sur les poètes tragiques (par l'intermédiaire des grammairiens alexandrins), — cependant d'autres de ses considérations esthétiques, éparées dans divers écrits, étaient peu observées dans l'antiquité.

Le moyen âge ne connut point l'esthétique d'Aristote. Il était indifférent aux questions de l'art grecque, et les mentions générales d'Aristote sur l'esthétique lui échappaient. Jusqu'à la fin du XV^e siècle, la Poétique fut inconnue en Europe, sans tenir compte du commentaire d'Averrhoès traduit aussi en latin. Il en fut de même de la Rhétorique.

A la Renaissance on se mit à étudier avec ardeur la Poétique, à quoi contribuait, à côté des études philologiques florissantes, encore un vif intérêt pour la théorie des arts. Les Italiens F. Robortello (1548), V. Maggio (1550), P. Vettori (1560) publièrent la Poétique — celui-ci même la Rhétorique (1548), — ils l'interprétèrent en détail, ils en comparèrent les pensées avec celles d'autres écrits aristotéliques, et avec la pratique des poètes anciens. Leur exemple fut suivi par le savant hollandais D. Heinsius (1611).

A côté des philologues, les poètes et les critiques de la Renaissance, comme A. S. Minturno (1559), G. Trissino (1563), L. Castelvetro (1570), s'occupent de la Poétique: ils la traduisent, interprètent, en examinent et complètent les pensées. Castelvetro en montre déjà des lacunes et des inconséquences.

Tandis que dans la Renaissance le travail des philologues va parallèlement à celui des critiques littéraires, au XVII^e et XVIII^e siècle on abandonne presque complètement les études philologiques de la Poétique — excepté la traduction d'A. Dacier (1692) — et seuls les poètes et les critiques interprètent les opinions d'Aristote sur la poésie.

P. Corneille lui-même tâcha d'éclaircir dans ses trois «Discours» (1660) quelques points importants de la doctrine d'Aristote sur la tragédie: la vraisemblance et la nécessité de l'action, les caractères des personnages, la purification (*κάθαρσις*) des passions, les unités. Il compara les principes d'Aristote, devenus presque des normes, avec ses propres pièces, et il s'efforça de démontrer leur accord mutuel, ce qui ne fut pas possible sans inexactitudes dans l'interprétation.

Aux explications de Corneille s'opposa, cent années plus tard, Lessing dans ses critiques théâtrales (*Hamburgische Dramaturgie*, 1768). Il prétendit n'interpréter Aristote que « par lui-même » ; il éclaircit les termes et les pensées d'Aristote à l'aide d'autres de ses écrits, comme l'avaient fait déjà les philologues italiens. Même pour lui, Aristote est le meilleur guide d'un poète dramatique.

Au XIX^e siècle les études de l'esthétique aristotélique atteignent leur point culminant. Elles furent facilitées par le développement nouveau de la philologie. Déjà à la fin du XVIII^e siècle, plusieurs passages difficiles de la Poétique furent expliqués correctement par les Anglais (grâce à Bentley, le travail philologique fut renouvelé en Angleterre plus tôt qu'ailleurs) Th. Twining (1789) et Th. Tyrwhitt (1794). Après eux, les savants allemands atteignirent et gardèrent le premier rang dans la critique du texte et dans l'interprétation de la Poétique. Deux surtout sont remarquables par leurs travaux : J. Bernays s'efforça dans deux traités (1853, 1857) de compléter deux lacunes considérables de la Poétique, c'est-à-dire la doctrine de la comédie et celle de la purification des passions. Il opposa à la conception éthique de la purgation, venant de Lessing, la sienne (il y eut, cependant, quelques prédécesseurs) physiologique. Ainsi le progrès des sciences naturelles, la tendance empiriste du XIX^e siècle influèrent sur l'interprétation de la Poétique. J. Vahlen (*Beiträge zu Aristoteles Poetik*, 1865—1867 ; édition 1868 ; etc.) analysa et expliqua presque toute la Poétique mot par mot. Ses interprétations basées sur l'examen critique du texte et sur une connaissance solide de l'œuvre entière d'Aristote, n'ont pas encore été surpassées. Il fonda la recension de la Poétique exclusivement sur le manuscrit parisien 1741 dont la grande valeur avait été reconnue auparavant par L. Spengel. Vahlen proclama même tous les autres manuscrits pour copies de celui-là. Ce fut une réaction radicale, peut-être trop radicale, contre l'emploi peu critique des différents manuscrits qui avait eu lieu autrefois. Le philologue anglais I. Bywater (édition avec commentaire, 1909) poursuivit dignement le travail de Vahlen ; il prit aussi le manuscrit parisien pour source des autres, et il regarde quelques meilleures leçons de ceux-ci comme conjectures des copistes. D'autres

savants contemporains (Th. Gomperz, D. S. Margoliouth, A. Gudeman) procèdent d'une manière plus éclectique.

Les travaux nombreux et réussis des philologues, concernant la Poétique de même que les autres écrits d'Aristote, furent utiles aux études systématiques de l'esthétique aristotélique lesquelles ne se bornaient plus, comme autrefois, à la doctrine de la tragédie. Il y avait encore d'autres circonstances qui les favorisaient; en premier lieu, l'approfondissement des études historiques de la philosophie, très imparfaites jusqu'à la fin du XVIII^e siècle; ensuite, la constitution de l'esthétique en branche indépendante de la philosophie; enfin, le vif intérêt pour la philosophie réaliste d'Aristote, né dès la décadence des systèmes idéalistes et spéculatifs qui succédèrent à la philosophie de Kant.

L'esthétique d'Aristote fut traitée comme une partie de l'histoire des théories anciennes de l'art par E. Müller (*Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834, 1837). Il en présenta les points essentiels en excluant les règles techniques détaillées. Il opposa les opinions d'Aristote à celles de Platon. E. Egger traça la théorie aristotélique de la poésie dans son histoire de la critique grecque de l'art (*Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, 1850). Il en montre quelques sources, il la juge et compare avec les opinions des écrivains postérieurs, anciens et modernes (Tasso, Lope de Vega, Marmontel, Schlegel, etc.).

Plusieurs essais de reconstruire l'esthétique d'Aristote prirent leur origine dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Le théologien J. H. Reinkens (*Aristoteles über Kunst besonders über Tragödie*, 1870) traita en général des opinions d'Aristote sur la nature de l'art, et il s'occupa en particulier de sa doctrine de la tragédie. Il soumit les pensées d'Aristote à une critique systématique, parfois défavorable. G. Teichmüller (*Aristoteles Philosophie der Kunst*, 1869), disciple du philosophe aristotélien Trendelenburg, examina les opinions d'Aristote sur l'art. A l'aide des mentions éparses et brèves d'Aristote, il tâcha de reconstruire une théorie complète qu'il voulut mettre d'accord avec toute la philosophie aristotélique. Ce faisant, il compléta parfois audacieusement les pensées d'Aristote au sens de la philosophie idéaliste. Pareillement A. Döring (*Die Kunstlehre des Aristoteles*, 1876) examina les opinions d'Aristote

sur l'art en rapport avec la philosophie de celui-ci; cependant, il se tint davantage aux mots d'Aristote et accentua son réalisme, son empirisme. En traitant de la tragédie, il s'efforça de soutenir par des arguments nouveaux l'explication physiologique de la purification, donnée par Bernays. Ce ne fut pas dans la doctrine de l'art, mais dans celle du beau et du bien que J. Walter (*Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*, 1893) trouva le pivot de l'esthétique d'Aristote. De même que Teichmüller, il suppléa aux mentions incomplètes des sources au sens idéaliste.

Ch. Bénard (*L'Esthétique d'Aristote*, 1887) s'opposa à l'usage de réduire les opinions d'Aristote en un système complet et ferme, et d'y introduire des pensées étrangères. Il expliqua lui-même d'une manière claire, concise et les principes de l'esthétique d'Aristote et sa doctrine des arts spéciaux, en ne se bornant pas, selon la coutume, à la seule poésie. D'après la méthode des érudits allemands, J. H. Butcher (*Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 1^{re} éd., 1895) interpréta les principes de l'esthétique d'Aristote dans un rapport étroit avec sa métaphysique; il éclaircit ses opinions sur la poésie en les comparant avec les poèmes des écrivains anciens et modernes.

Dans les dernières années, on a cessé de présenter l'esthétique d'Aristote en système, mais on analyse d'autant plus quelques parties de sa théorie des arts, négligées jusqu'ici, et on cherche les sources de son esthétique.

Les Problèmes musicaux furent examinés en détail par C. Stumpf (*Abh. Berl. Akad.*, 1896) et F. A. Gevaert-J. C. Vollgraff (*Les Problèmes musicaux d'Aristote*, 1903). Tandis que Stumpf les a regardés, pour la plupart, comme l'œuvre des péripatéticiens postérieurs, Gevaert a attribué la plupart de leurs observations à Aristote, celles-ci étant d'accord avec ses pensées et ses termes. L. Cooper (*An Aristotelian Theory of Comedy*, 1924) a reconstitué la théorie d'Aristote sur la comédie à l'aide des ouvrages de celui-ci et des traités postérieurs, et il l'a comparée avec les comédies d'Aristophane, de Shakespeare et de Molière.

Quant aux sources de l'esthétique d'Aristote, des savants antérieurs y avaient déjà découvert plusieurs pensées de Platon. D'une manière systématique, G. Finsler (*Platon und die aristote-*

lische Poetik, 1900) compare la théorie aristotélique de la poésie avec les opinions de Platon. W. Süss (Ethos, 1910) cherche l'origine de quelques pensées d'Aristote chez Gorgias, et A. Rostagni (Stud. ital. di filol. class., N. S. 2, 1922, p. 1 et s.), chez les pythagoriciens.

Dans notre traité, nous voulons présenter toute l'esthétique d'Aristote, la générale et la spéciale (théorie des arts) en s'appuyant, autant qu'il est possible, sur ses mots propres; nous tâcherons d'en montrer les sources pour connaître son indépendance, et nous allons ajouter à des pensées d'Aristote quelques remarques critiques.

CHAPITRE II

Le Beau.

La question fondamentale de l'esthétique, la question qu'on ne saurait probablement jamais résoudre d'une manière satisfaisant tout le monde, c'est: quelle est la nature du beau? ou, en d'autres termes, par quoi les émotions esthétiques se distinguent-elles des autres?

Déjà avant Aristote, Platon et peut-être d'autres philosophes (sophistes, Socrate) méditaient sur la nature du beau. Dans ses écrits conservés, Aristote n'en traite pas systématiquement, mais il aborde ce sujet plusieurs fois et pas toujours de la même manière. La cause, plutôt une des causes, en est le sens variable du mot «beau».

Comme chez tous les écrivains grecs, le beau a souvent chez Aristote un sens purement éthique; il désigne la plus haute qualité morale. On l'oppose à l'agréable (*ἡδύ*)¹ et à l'utile, au profit personnel (*ᾧφέλιμον, συμφέρον*)². Une belle action se fait pour elle-même³, donc elle n'a pas d'autre but.

C'est le cas, au plus haut degré, pour le beau qui est la propriété du premier moteur, de la première essence éternelle. Le premier moteur, lui-même immuable, fait mouvoir, étant l'objet du désir et de la pensée. En mouvant tout, il est le but de tout⁴.

¹ Pol. V 10, 1311 a 4; VIII 5, 1339 b 19.

² Mor. N. IV 8, 1125 a 11; VIII 15, 1162 b 36; Rhet. II 13, 1389 b 37.

³ Mor. E. VII 15, 1248 a 19; 1249 a 5. Nous pensons avec Jaeger (ouv. c., p. 237 et s.) que la Morale à Eudème contient aussi des conférences d'Aristote, mais datant d'une autre époque (plus ancienne) que la Morale à Nicomaque.

⁴ Met. XI 7, 1072 a 23 — b 8; De mot. an. 6, 700 b 25 — 701 a 1.

Là, le beau n'a plus une signification nettement éthique, mais pas davantage esthétique au sens actuel. Il est la plus haute qualité possible. Un tel beau, une éternelle «mer du beau», c'est ce que Platon avait déjà en vue dans le Banquet¹.

En unissant le beau suprême avec le premier but, Aristote trouve le beau là où le but est évident. Il prend le but des choses naturelles pour leur beauté². Selon Aristote, même en observant des animaux, désagréables à première vue, on sent un vif plaisir, si l'on peut reconnaître leurs causes (le but est d'après Aristote aussi une cause); dans chacun, il y a quelque chose de «naturel et de beau»³. Cette beauté est, sans aucun doute, bien éloignée du beau au sens de l'esthétique contemporaine. Celle-ci cherche le beau surtout dans la perception, tandis qu' Aristote le cherche dans la découverte des causes, dans le raisonnement. Un tel beau peut être apprécié le mieux par un savant, par un philosophe.

Trop courte est la mention d'Aristote, à savoir qu'il ne faut pas définir le convenable (*πρέπον*): propriété du beau, puisqu'ils sont identiques⁴. On identifie ici le beau avec le convenable. Platon rejeta cette définition du beau, en soutenant que le convenable n'avait que l'apparence du beau⁵.

Dans sa Rhétorique, Aristote ne fait qu'un faible essai de délimiter le beau esthétique. En traitant du bien, il discerne deux genres de belles choses (il subordonne le beau au bien): les unes sont agréables, les autres sont choisies pour elles-mêmes⁶. On s'attendrait à ce qu' Aristote comptât parmi celles-là les choses belles au point de vue esthétique, telles que les couleurs, les sons; et parmi celles-ci les qualités éthiques. Néanmoins, Aristote ne pense point ici au beau esthétique; il cite comme agréable la gloire, l'honneur⁷. Un peu plus loin, il définit le beau comme ce qu'il faut choisir pour soi-même et louer, ou comme ce qui étant bon, est agréable, puisque bon⁸. C'est au fond la même distinction qu'aparavant: au fait que les belles choses sont choisies pour elles-

¹ 28, 210 D s. — ² De part. an. I 1, 639 b 19; 5, 645 a 25.

³ Ibid. 645 a 7—23. — ⁴ Top. V 5, 135 a 12.

⁵ Hipp. mai. 12, 290 C s.; 17, 293 E s.

⁶ I 6, 1362 b 8; 7, 1364 b 27.

⁷ Ibid. 6, 1362 b 20. — ⁸ Ibid. 9, 1366 a 33 s.

mêmes, s'ajoute le résultat qu'elles sont louables, et à l'agréable s'ajoute la restriction: dans la mesure où il est bon. On exclut les choses engendrant le plaisir, mais qui sont nuisibles, mauvaises. Ici non plus, Aristote n'a pas en vue le beau esthétique. Comme exemples de belles choses, il cite les vertus, leurs causes et conséquences, les actes pour d'autres gens, la victoire, les choses remarquables et beaucoup d'autres, mais rien d'esthétique.

La distinction du beau dont Aristote se sert, ou plutôt, à laquelle il fait allusion, ne provient pas de lui, mais, comme Müller (ouv. c., II, p. 95) l'a observé, elle se trouve déjà dans le Gorgias de Platon. Socrate y dit que les belles choses, comme corps, couleurs, formes, voix, institutions, lois, sont appelées belles, soit à cause de l'utilité, du bien, soit à cause du plaisir, soit pour ces deux causes ensemble¹. Evidemment, le beau esthétique fait partie du second genre. Il n'est pas sûr que Platon lui-même soit l'auteur de cette distinction (il ne semble pas qu'il ait pris le seul agréable, sans le bien, pour beau), ou que cette distinction soit plus ancienne (peut-être d'un sophiste). Quel qu'en fût l'auteur, Aristote l'appliqua dans la Rhétorique, cependant sans profit pour l'esthétique.

La différence entre ce qui est esthétique et éthique est établie, bien que d'une manière brève et un peu vague, dans la Métaphysique. Aristote y réfute l'opinion que les sciences mathématiques ne traitent pas du bien et du beau. Il soutient qu'il y a deux genres de bien; l'un consiste toujours dans l'action, l'autre, le beau, se trouve même dans les choses immuables. Il donne comme «les plus grandes espèces» du beau, l'ordre (*τάξις*), la symétrie (*συμμετρία*) et le limité (*ὁρισμένον*); ce sont principalement les mathématiques qui les décèlent. Donc, elles s'occupent du beau (et par conséquent du bien), quoiqu'elles n'en parlent pas formellement. Aristote ajoute que ces espèces du beau sont les causes de choses nombreuses, et par cela, le beau lui-même peut être une cause². Dans

¹ 30, 474 D s.

² XII 3, 1078 a 31 — b 5. Teichmüller (ouv. c., p. 256) soutient à juste titre qu'Aristote n'oppose pas le bien au beau quand même ses mots *ἐπει δὲ τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον, τὸ μὲν γὰρ ἀεὶ ἐν πράξει, τὸ δὲ καλὸν καὶ ἐν τοῖς ἀκινήτοις* semblent le prouver. L'explication juste résulte du passage analogue de la Morale à Eudème (v. ci-dessous) dont Teichmüller ne se sert pas.

la Morale à Eudème, Aristote distingue aussi le beau de l'autre bien, par le fait que celui-là se trouve même dans les choses immuables; c'est en elles que sont l'ordre et le repos (*ἡρεμία*)¹.

On voit qu' Aristote cherche le beau, au moins un certain beau, dans les choses mathématiques (celles-ci étant, outre la première cause, immuables²), ainsi que Platon le fit dans ses écrits postérieurs, étant influencé par les pythagoriciens³. En parlant des mathématiques, Platon et Aristote ont en vue, comme Walter (ouv. c., p. 538) le rappelle, même leur application dans l'astronomie, la mécanique, l'harmonie, l'optique. Platon regarda déjà comme espèces ou conditions du beau toutes les trois espèces d'Aristote, l'ordre⁴, la symétrie⁵ et le limité, la limite⁶. Il prit cette dernière pour plus importante que les autres: c'est par la limite qui s'attache à l'illimité, qu'il expliqua l'origine de la symétrie et du beau en général⁷. Par là on peut bien saisir, à notre avis, le sens du limité d'Aristote qui était interprété de manières différentes et inexactes. Ainsi Müller (p. 99) l'identifia avec l'unité, Döring (ouv. c., p. 97) avec une grandeur convenable, Bénard (ouv. c., p. 17) avec une proportion exacte et une mesure fixe, Walter (p. 535) avec le défini, le concret. Déjà les pythagoriciens regardaient le limité et l'illimité comme antithèses fondamentales⁸; ils considéraient le bien comme limité⁹. Il est possible qu'ils aient pris déjà et l'ordre et la symétrie pour beaux et utiles¹⁰.

Aristote trouve l'ordre, la symétrie, le limité partout, et dans la nature et dans la société humaine. Selon lui, tout dans l'univers est arrangé comme dans une maison bien ordonnée: on ne peut y agir à son gré¹¹. Certes, dans les corps célestes, il y a plus d'ordre qu'en nous¹². Dans la nature, il n'existe rien de désordonné;

¹ I 8, 1218 a 22; b 4.

² Phys. II 7, 198 a 16; Met. V 1, 1026 a 9; X 7, 1064 a 32, etc.

³ Soph. 15, 228 A; Pol. 24, 283 E s.; Phil. 12, 23 C s.; 40, 65 A s.; Tim. 7, 31 B s.

⁴ Gorg. 59, 503 E s. — ⁵ Phil. 40, 64 E; Tim. 42, 87 C s.

⁶ Phil. 12, 23 C s. — ⁷ Phil. 13, 26 A s.

⁸ Arist., Met. I 5, 986 a 18, 23; 6, 987 b 25; Philol. fr. 1, 2 Diels; etc.

⁹ Arist., Mor. N. II 5, 1106 b 29.

¹⁰ Jambl., V. Pyth. 203; Stob. IV 15 Hense.

¹¹ Met. XI 10, 1075 a 11—22. — ¹² De part. an. I 1, 641 b 18.

la nature elle-même est la cause de tout ordre¹. La loi, c'est l'ordre dans la communauté, une bonne constitution est un bon ordre². Une fois, Aristote fait remonter l'ordre au rapport (*λόγος*) (dans celui-ci Empédocle voyait déjà l'essence de tout³), il dit que chaque ordre est un rapport⁴. C'est pourquoi il peut regarder l'ordre comme l'objet des mathématiques; il y a à cela encore d'autres raisons: les mathématiques traitent de l'égalité, de la proportion, des figures et des corps réguliers, etc. Ce sont tous des sortes d'ordre.

Il est possible qu' Aristote soit l'auteur de cette pensée, émise dans les Problèmes, que le mouvement ordonné, étant d'accord avec la nature, nous convient mieux que le mouvement désordonné. En travaillant, en mangeant, en buvant, on observe l'ordre, ce qui est utile, tandis que le désordre nuit. Les maladies sont les mouvements du corps qui ne sont pas conformes à l'ordre de la nature. L'ordre est agréable par la nature⁵. Voilà que le goût de l'ordre y est expliqué d'une manière biologique, ce qui convient bien à Aristote naturaliste.

La symétrie, chez Aristote comme chez d'autres écrivains anciens, ne coïncide pas avec notre symétrie géométrique, c'est-à-dire correspondance de deux parties ressemblantes. Dans l'antiquité, on parlait de la symétrie, si les grandeurs avaient une mesure commune; c'est par là que la diagonale d'un carré n'est pas symétrique aux côtés⁶. Cependant, Aristote se sert du mot de symétrie au sens plus large; il entend par là un rapport juste, convenable, le juste milieu. Dans le dialogue Eudème, il soutenait que l'asymétrie du corps (il l'appelait aussi disharmonie) était une maladie, une faiblesse et une laideur; la maladie, c'est l'asymétrie des éléments dans le corps (du froid, du chaud, de l'humide, du sec); la faiblesse, c'est l'asymétrie des parties homogènes (du sang, des os, des muscles); la laideur, c'est l'asymétrie des membres. Au contraire,

¹ Phys. VIII 1, 252 a 11; De gen. an. III 10, 760 a 31.

² Pol. VII 4, 1326 a 29.

³ Fr. 96 Diels; Arist., De part. an. I 1, 642 a 18; De an. I 4, 408 a 19, etc.

⁴ Phys. VIII 1, 252 a 13.

⁵ XIX 38, 920 b 34 — 921 a 4.

⁶ Arist., De lin. ins. 968 b 6; Anal. pr. I 23, 41 a 26, etc.

l'harmonie est la santé, la force, la beauté¹. Jaeger (p. 41) fait bien remarquer que le point de départ d'Aristote ce furent les pensées de Platon, celle sur le mélange dans un rapport convenable², et celle sur la juste mesure (*μέτρον*)³.

Probablement dans le même dialogue (le fragment est conservé par Plutarque⁴ sans titre de l'ouvrage, et on ne peut pas bien distinguer ce qui appartient à Aristote), il qualifia l'harmonie de divine et belle, et il l'expliqua à l'aide des rapports numériques⁵. Dans la conclusion, on appelle les perceptions de la vue et de l'ouïe divines et belles puisqu'elles contiennent, plus que d'autres, l'harmonie. H. Weil-Th. Reinach (Plutarque de la musique, p. 98) jugent, peut-être avec raison, que ce fut une pensée d'Aristoxène (à lui attribuée par Philodème⁶) et non pas d'Aristote.

D'une manière semblable, Aristote parle de la symétrie dans ses écrits systématiques. Il affirme que la santé du corps consiste dans le mélange, dans la symétrie du chaud et du froid; également le beau, la force, les vertus consistent dans les rapports mutuels (*πρός τι πῶς ἔχειν*)⁷. Ainsi la symétrie, comme l'ordre, est expliquée par le rapport. Une autre fois, il dit que le phénomène de la génération a besoin de la symétrie du chaud et du froid, car tout naturel et tout artificiel est dans un rapport; il faut un rapport moyen (*ὁ μέσος λόγος*)⁸. Il est nécessaire que le corps se développe d'une manière symétrique, si la symétrie doit persévérer; il ne faut pas que la jambe ait quatre aunes et le reste du corps deux empan⁹. Et l'excès et le défaut d'exercices physiques et d'aliments nuisent; la symétrie est utile. Il en est de même avec les actions, les vertus; il faut partout le juste milieu (*μεσότης*)¹⁰. Cependant, le milieu n'est pas le même pour chacun comme la moyenne arithmétique de deux nombres, il varie selon les circonstances: le lutteur a besoin de plus d'aliment que celui qui commence à

¹ Fr. 45 Rose (éd. Teubner).

² Phil. 13, 25 D, 26 B; Leg. VI 16, 773 A.

³ Phil. 40, 66 A; Pol. 24, 283 E s.; etc.

⁴ De mus. 23, 1139 B s. — ⁵ Fr. 47 Rose.

⁶ De mus., p. 54 Kemke. — ⁷ Phys. VII 3, 246 b 4.

⁸ De gen. an. IV 2, 767 a 15. — ⁹ Pol. V 3, 1302 b 34.

¹⁰ Mor. N. II 2, 1104 a 11 — 27.

s'exercer¹. Dans une communauté personne ne doit trop surpasser les autres; de même, ni le peintre ne représente une jambe, si belle qu'elle fût, de façon qu'elle dépasse la symétrie, ni l'architecte ne fait une partie du navire trop grande, ni le maître ne garde dans le chœur celui qui chante d'une voix plus haute et plus belle que les autres².

La mesure (*μέτρον*), le milieu entre les extrêmes (*μέσον*), recommandés déjà par la sagesse populaire et par les philosophes Démocrite³ et Platon⁴, étaient le remède universel d'Aristote, son idée fixe. Il les demandait dans les qualités physiques⁵, dans les actions, dans les passions⁶, dans la propriété⁷, dans la constitution politique⁸; etc. De la juste mesure, du juste milieu n'est pas trop éloigné, comme Teichmüller (p. 272) le fait observer, le convenable (*πρόεπον*) qu'Aristote identifie une fois avec le beau (voir p. 11).

Un bon psychologue, peut-être Aristote, résout dans les Problèmes la question pourquoi les animaux asymétriques paraissent en général plus grands que ceux qui sont symétriques. On l'explique par le fait que la symétrie unit, que l'un ne veut pas être divisé, ce qui semble plus petit. L'asymétrie, au contraire, rend plus grand; comme l'asymétrique n'est pas saisi si facilement, il semble plus grand⁹.

Le limité (*ὀρισμένον, πεπερασμένον*), Aristote l'oppose, ainsi que Platon¹⁰ et les pythagoriciens¹¹, à l'illimité, c'est à-dire à l'indéfini, à l'iniintelligible. Il affirme qu'il est impossible de connaître des choses illimitées¹², qu'en expliquant des phénomènes physiques, il faut plutôt faire usage du limité que de l'illimité¹³, que dans la nature toute chose a sa limite¹⁴, qu'on n'y trouve pas de l'illimité¹⁵, que dans les corps célestes il y a plus de limité qu'en nous¹⁶, que la vie est une des choses bonnes et agréables, étant limitée, ce

¹ Ibid. II 5, 1106 a 35—b 5. — ² Pol. III 13, 1284 a 3; b 8—13.

³ Fr. 102, 191, 233 Diels. — ⁴ V. ci-dessus.

⁵ Hist. an. I 10, 492 a 7; II 11, 492 a 32. — ⁶ Mor. N. II 5, 1106 a 26 s.

⁷ Pol. II 7, 1266 b 26; IV 11, 1295 b 3. — ⁸ Ibid. IV 11, 1296 a 7 s.

⁹ XVII 1, 915 b 38—916 a 11. — ¹⁰ Phil. 13, 26 A s. — ¹¹ Voir p. 13.

¹² Anal. post. I 24, 86 a 5; Met. II 4, 999 a 27; Phys. III 6, 207 a 25

¹³ Phys. I 4, 188 a 17; VIII 6, 259 a 9. — ¹⁴ De an. II 4, 416 a 16.

¹⁵ Phys. III 5. — ¹⁶ De part. an. I 1, 641 b 18.

qui est bon¹. Dans les Problèmes, on lit que comme il est plus facile d'apprendre le limité que l'illimité, celui-là est plus agréable². Il se peut que ce soit la pensée d'Aristote puisqu'il prend l'acquisition des connaissances pour agréable³.

Le limité est en effet un beau mathématique: les nombres et les figures géométriques sont limités.

Outre l'ordre, la symétrie et le limité, Aristote cite quelquefois la grandeur (*μεγεθος*) comme une condition du beau. Il pouvait bien l'ajouter au beau mathématique, mais il la trouve, ainsi que les autres espèces, même hors de ce domaine. Dans la Politique, il expose que la communauté doit être grande, que la beauté se présente dans la multitude et la grandeur, cependant que la grandeur a sa limite. Dans un trop grand nombre de gens, il est impossible qu'il y ait de l'ordre. De même que les animaux, les plantes, les instrumentes, de même la communauté a sa mesure de grandeur. Ce qui est trop petit ou trop grand, n'a pas de faculté, par ex. un navire ayant une aune ou deux stades de longueur. La meilleure limite d'une communauté, c'est le plus grand nombre possible, mais facile à saisir (*εὐσύνοπτος*), pour une vie convenable⁴. Voilà, deux espèces du beau d'Aristote: l'ordre et la juste mesure. La grandeur est subordonnée à celle-ci, cependant non entièrement: Aristote préconise une grandeur convenable, mais, en même temps, la plus grande possible.

Dans la Poétique, il traite de la grandeur d'une façon toute semblable. Il dit qu'un bel animal et un bel objet composé ont non seulement leurs parties ordonnées, mais qu'ils possèdent encore une grandeur qui n'est pas quelconque, car le beau consiste dans la grandeur et dans l'ordre. Il faut qu'un bel animal ne soit ni trop petit puisque, étant observé pendant un temps trop court, il serait peu clair, ni trop grand parce qu'on ne pourrait pas le saisir d'un coup d'œil dans son unité et dans son entier. Il faut que la grandeur soit facile à saisir. La limite est: le plus grand, tant qu'il est clair, est toujours plus beau⁵. Même ici, Aristote demande une

¹ Mor. N. IX 9, 1170 a 19. — ² XVIII 9, 917 b 11.

³ Rhet. I 11, 1371 a 31; b 4. — ⁴ VII 4, 1326 a 8—b 25.

⁵ 7. 1450 b 34—1451 a 11. Susemihl (ouv. c., p. 103) interprète le mot ζῶον par «image». En effet, ce mot a quelquefois une telle signification; cependant

grandeur convenable, facile à saisir, plutôt plus grande que plus petite. Il est probable que le grand lui paraît être plus puissant, plus fort. Il dit que le beau est dans un grand corps, que les hommes petits sont gracieux (*ἀστεῖος*) et symétriques, mais non beaux¹, et que l'abondance (*ὑπεροχή*) est une chose belle qui indique la vertu².

A propos de la grandeur, Aristote exige qu'elle soit facile à saisir; à propos du limité, il loue la clarté; il explique l'ordre et la symétrie par le rapport qu'on peut apprendre, concevoir. Or, le beau mathématique peut être calculé, mesuré. On le saisit ainsi qu'on saisit le beau dans le but, plutôt par la raison que par les sens.

Ce n'est pas encore le beau perçu par les sens, néanmoins c'est le plaisir sensuel qu'on pourrait désigner par esthétique et dont Aristote parle dans la Morale. Il expose que la modération (*σωφροσύνη*) et l'intempérance (*ἀκολασία*) ne concernent pas tous les plaisirs. Il exclut les plaisirs intellectuels, par ex. le désir d'apprendre, et parmi les plaisirs physiques ceux de la perception par l'intermédiaire de la vue, de l'ouïe et de l'odorat. Celui qui se réjouit des couleurs, des formes, des peintures, de beaux corps (si le désir sexuel n'y est pas joint), de belles statues, de beaux chevaux, celui qui se réjouit des chants et des récitation, celui qui se réjouit de l'odeur des pommes, des roses, de l'encens, ne peut être qualifié ni de modéré ni d'intempérant. Il serait possible d'appeler intempérant celui qui se réjouirait excessivement de l'odeur des parfums ou de celle des aliments en les désirant ardemment. Les plaisirs provenant de la perception par la vue, l'ouïe et l'odorat, sont propres à l'homme; l'animal n'en a pas. La seule cause pour laquelle le lion se réjouit de la voix d'une bête ou de la vue d'un cerf, et le chien de l'odeur d'un lièvre, c'est qu'ils attendent avec plaisir la proie. Parmi les plaisirs des sens supérieurs (Aristote ne se sert pas de ce terme) figure aussi le goût tant qu'on ne fait que goûter des aliments ou des boissons, mais il est compté parmi les plaisirs inférieurs

un passage analogue chez Platon (Phaedr. 47, 264 C) et l'antithèse de l'objet vivant et de l'objet inanimé prouvent que le mot est employé ici au sens propre.

¹ Mor. N. IV 7, 1123 b 7. — ² Rhet. I 9, 1368 a 24.

lorsqu'on mange en effet; en ce cas, il s'agit plutôt du toucher que du goût¹. On y distingue le plaisir des sens supérieurs et celui des sens inférieurs; celui-là répond à peu près au plaisir esthétique, au sens de l'esthétique empirique. Aristote le trouve seulement chez l'homme (dans la Politique², il dit différemment que même quelques animaux se réjouissent de la musique) et cela, dans le domaine de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, et en partie dans celui du goût, et il le caractérise comme désintéressé (si l'on emploie le mot de Kant) et comme indifférent au point de vue moral. Néanmoins, il n'appelle pas en général belles les choses excitant ces plaisirs. Il ne parle que de beaux corps, statues, chevaux, donc de la beauté dans le domaine visuel, mais il parle des chants harmonieux et des odeurs agréables³. Toutefois, il approuve le mot de Stratonique (il semble que ce soit le musicien dont les sentences spirituelles sont conservées par Athénée⁴) qu'il y a des odeurs qui sont belles, par ex. celles des fleurs, et d'autres qui sont agréables, comme celles des aliments, des boissons⁵. Voilà qu'on discerne le beau de l'agréable par le fait qu'il produit un plaisir désintéressé.

La distinction aristotélique des plaisirs rappelle celle de Platon dans le Philèbe⁶, mais elles ne coïncident pas complètement. Platon distingue les plaisirs apparents, joints avec la peine (*λύπη*), et les plaisirs réels, non mixtes, purs. Ceux-ci se produisent, tantôt par la perception des formes simples (géométriques), des couleurs pures, des sons purs, et de plusieurs odeurs, tantôt par les sciences. Ces formes, ces couleurs, etc. il les qualifie de belles. Il pense au beau mathématique; il en exclut formellement les tableaux⁷. Aristote, au contraire, n'établit pas de différence parmi les impressions agréables des sens supérieurs; toutefois, il ne nomme pas ces choses belles. A un autre endroit de la Morale, Aristote s'approprie entièrement la distinction de Platon: il dit qu'il n'y a sans peine, sans mélange que les plaisirs scientifiques, et parmi les plaisirs sensuels ceux de l'odorat et maintes (donc non toutes) perceptions

¹ Mor. N. III 13, 1117 b 24—1118 b 4; Mor. E. III 2, 1230 b 21—1231 a 26; cf. De sens. 5, 443 b 16—444 a 8.

² VIII 6, 1341 a 15. — ³ Mor. E. III 2, 1230 b 26 s.; 1231 a 1, 4.

⁴ VIII, p. 347 F—352 D. — ⁵ Mor. N. III 2, 1231 a 11.

⁶ 31, 50 E s. — ⁷ 31, 51 C.

visuelles et acoustiques, et encore les souvenirs et les espérances¹.

Qu'Aristote ne veut pas identifier le beau avec les plaisirs des sens supérieurs, on le peut aussi conclure d'une mention dans les Topiques. Il y cite comme exemple d'une définition incorrecte: «le beau est agréable par l'intermédiaire de la vue ou de l'ouïe». Il la rejette puisque quelque chose peut être plaisant à la vue et déplaisant à l'ouïe; ce serait donc en même temps beau et pas beau². Une définition analogue, provenant probablement de quelque sophiste, fut analysée par Platon dans l'Hippias majeur. Il la formule ainsi: «le beau est agréable par l'ouïe et par la vue», mais il pense, comme Aristote, à l'agréable, soit par l'un, soit par l'autre de ces sens, soit par les deux. Il a plusieurs raisons pour rejeter cette délimitation: en premier lieu, on ne pourrait pas parler de belles institutions et lois; en second lieu, il n'y a pas de raison que les impressions agréables de la vue et de l'ouïe seules soient belles, et non celles d'autres sens. Si la cause du beau des impressions visuelles consistait dans la perception par la vue, comment expliquer le beau des impressions acoustiques?³ Bref, le plaisir sensuel n'était pas pour Platon la propriété essentielle du beau, et pour Aristote, probablement, non plus.

A la question sur la nature du beau se rattache étroitement, ou plutôt n'en est qu'une modification, la question sur l'étendue du beau. L'esthétique moderne cherche le beau et dans la nature et dans les beaux-arts. L'antithèse de la nature et de l'art était familière même à Aristote, bien que ce ne fût pas tout à fait au sens actuel. Comme les œuvres de la nature présentent plus de finalité, Aristote y trouve plus de beauté que dans les œuvres d'art⁴. Il soutient qu'il serait insensé de se réjouir des représentations des choses naturelles, de se réjouir de l'art qui les a produites, et d'oublier l'observation des choses elles-mêmes si l'on en peut connaître les causes. Dans chaque objet de la nature, même dans celui dont la perception est déplaisante, on trouve quelque chose de remarquable, de beau⁵. Voilà une conception du beau de la nature,

¹ Mor. N. X 2, 1173 a 23; b 16—20. — ² VI 7, 146 a 21—31.

³ 22, 297 E s. — ⁴ De part. an. I 1, 639 b 19.

⁵ Ibid. I 5, 645 a 7—26.

toute différente de la conception moderne. Ainsi que les philosophes naturalistes antérieurs, Aristote voit le beau plutôt dans le mouvement des corps célestes, dans la structure et les fonctions du corps animal et végétal, que dans les montagnes, les forêts, les rivières, etc. Teichmüller (p. 271) a fait bien remarquer que la conception romantique de la nature fut étrangère à Aristote.

Si Aristote ne connaît pas la beauté du paysage, il connaît, et il sait apprécier, comme chaque Grec, la beauté du corps humain. «Beau», en parlant de l'homme, figure chez les Grecs comme une épithète fréquente; les belles-lettres et les inscriptions sur les vases le montrent. Aristote explique la beauté du corps par la symétrie des membres¹. Il attribue à chaque âge la beauté qui lui est propre: le corps d'un garçon doit être apte aux exercices physiques, et il doit être agréable à la vue; il faut que le corps d'un homme mûr soit propre au combat, et qu'il paraisse et agréable et terrible; le corps d'un vieillard doit convenir aux travaux nécessaires et à une vieillesse sans soucis². Donc, la beauté du corps est agréable et utile. Aristote la regarde avec la naissance noble, l'abondance des amis, la richesse, la santé, etc., comme des éléments de la félicité³, et il la cite parmi les qualités des bons enfants⁴. Cependant, il la prend pour moins importante que la santé, tantôt parce que la santé concerne les éléments essentiels du corps (l'humide, le sec, etc.), tandis que la beauté n'en regarde que les éléments secondaires (les membres)⁵, tantôt parce que la santé a de la valeur en elle-même, tandis que la beauté n'a de valeur qu'en raison de la gloire; si personne n'en savait rien, on n'y aspirerait pas⁶. Voilà l'esprit sobre d'Aristote; quel enthousiasme montre, au contraire, Platon en décrivant la beauté de ses jeunes amis! Le sens du mot d'Aristote, conservé par Diogène Laërce⁷, que l'aveugle seul demande pourquoi on recherche beaucoup les beaux hommes (ou, d'après Stobée⁸, pourquoi on les aime) n'est pas tout à fait clair. Teichmüller (p. 251) l'explique par cela que le plaisir engendré par le beau (en général) est un fait qu'il est

¹ Fr. 45 Rose; Top. III 1, 116 b 21. — ² Rhet. I 5, 1361 b 7—15.

³ Ibid. 1360 b 18; Mor. N. I 9, 1099 a 31 — b 6.

⁴ Rhet. I 5, 1361 a 2. — ⁵ Top. III 1, 116 b 17.

⁶ Ibid. 3, 118 b 20. — ⁷ V 20. — ⁸ IV 485 Hense.

et impossible et inutile de prouver. Il se peut que Teichmüller entende par ce mot plus qu'il ne contient.

En parlant des œuvres produites par les beaux-arts, Aristote mentionne quelquefois le beau — le beau des mots¹, des statues², de la mélodie et du rythme³, de la composition d'une tragédie⁴, de la fable tragique⁵, de la reconnaissance (anagnôrisis) dans la tragédie⁶, — mais il ne dit jamais que le beau soit le but de l'art.

La conception aristotélique du beau est très proche de celle de Platon: le beau n'est pas borné au domaine de la perception sensuelle; le beau esthétique n'est pas séparé du beau éthique et intellectuel.

¹ Rhet. III 2, 1405 b 6. — ² Mor. E. III 2, 1230 b 31.

³ Pol. VIII 6, 1341 a 14. — ⁴ Poet. 13, 1452 b 31.

⁵ Ibid. 7, 1450 b 34 s.; 9, 1452 a 10. — ⁶ Ibid. 11, 1452 a 32.

CHAPITRE III

L'Art.

Le mot «art» (*τέχνη*) a chez Aristote, comme chez tous les Grecs, un sens très large: il désigne non seulement les beaux-arts, mais encore les métiers et les sciences appliquées. Il en est de même dans d'autres langues: le mot latin «ars», le français et l'anglais «art», l'allemand «Kunst» ne reçurent que bien tard et seulement dans le langage scientifique la signification de «beaux-arts». Aristote compte parmi les arts, non seulement la sculpture¹, la peinture², la musique³, la poésie⁴, l'architecture⁵, mais encore la tisseranderie⁶, la cordonnerie⁷, l'art culinaire⁸, la médecine⁹ — celle-ci figure à côté de l'architecture comme l'exemple le plus fréquent de l'art, — la stratégie¹⁰, la grammaire¹¹, etc.

Aristote délimite l'art à deux points de vue; au point de vue objectif et subjectif. Quant à celui-là, il oppose la nature à l'art, les actions et les objets naturels, par ex. les animaux et les arbres, aux actions et aux objets artificiels, par ex. les outils, la maison, le tableau¹². Les choses naturelles ont la cause du changement en elles-mêmes, par ex. l'homme fait naître l'homme; les choses artificielles ont la cause dans une autre chose, par ex. la maison, dans l'architecte¹³. C'est pourquoi une chose naturelle

¹ Mor. N. VI 7, 1141 a 9, etc. — ² De part. an. I 5, 645 a 12, etc.

³ Mor. N. I 6, 1097 b 25, etc. — ⁴ Poet. 1, 1447 a 13—21.

⁵ Mor. N. II 1, 1103 a 32, etc. — ⁶ Ibid. I 4, 1097 a 6.

⁷ Ibid. I 11, 1101 a 4. — ⁸ Ibid. VII 13, 1153 a 23.

⁹ De an. I 1, 403 b 13, etc. — ¹⁰ Mor. N. I 11, 1101 a 3.

¹¹ Phys. II 8, 199 a 3. — ¹² Mor. N. X 4, 1175 a 23.

¹³ Phys. II 1, 192 b 13—32; Met. VI 7, 1032 a 15; XI 3, 1070 a 7.

donne naissance à la même chose, par ex. l'homme naît de l'homme, ce qui n'est pas le cas pour une chose artificielle, par ex. il est impossible qu'un lit prenne son origine d'un autre lit¹. Les choses artificielles ont leur origine dans la création (*ποιεῖν*)². La base en est l'idée, la forme (*εἶδος*) dans l'âme du créateur. Le médecin a l'idée de la santé suivant laquelle il réfléchit à ce qu'il faut faire pour guérir quelqu'un, puis il fait des mouvements nécessaires: le raisonnement (*νόησις*) se transforme en création (*ποίησις*). L'idée de la santé fait naître la santé, l'idée de la maison, la maison³. L'art est donc l'œuvre du raisonnement, de l'esprit⁴. Et dans les choses artificielles et dans les choses naturelles est la raison (*λόγος*). L'architecte, de même que le médecin, sait pourquoi il fait ceci ou cela⁵. L'art est la raison de l'œuvre sans matière⁶, c'est-à-dire la pensée qui n'est pas encore réalisée dans la matière. Les choses artificielles et les choses naissant dans la nature ont leur commencement dans le futur, elles sont nécessaires d'une manière conditionnelle: pour qu'une maison prenne son origine, il faut faire ceci et cela. Les choses éternelles dans la nature (les corps célestes, les rapports mathématiques) ont leur commencement dans l'existant, elles sont nécessaires simplement, sans condition⁷. Et dans la nature et dans l'art est la finalité⁸. Si la maison était une chose naturelle, elle prendrait son origine de la même manière qu'elle le fait par l'art⁹, et si le bois possédait l'art de construire des navires, il les construirait naturellement. La nature ressemble à celui qui se guérit lui-même¹⁰. L'art ne se distingue pas de la nature par la réflexion car l'art ne réfléchit pas non plus¹¹. Aristote veut probablement dire que l'art ne réfléchit pas sur l'idée qui est le but,

¹ Phys. II 1, 193 b 8; Met. VI 7, 1032 a 24.

² Phys. II 1, 192 b 28; Met. VI 7, 1032 a 26.

³ Met. VI 7, 1032 a 32—b 17; Mor. E. II 11, 1227 b 28 s.; De gen. an. I 22, 730 b 14 s.

⁴ Anal. post. II 11, 95 a 3; Met. X 8, 1065 a 27; Phys. II 6, 198 a 3 s.

⁵ De part. an. I 1, 639 b 14—21.

⁶ Ibid. 640 a 31; cf. Met. XI 3, 1070 a 29.

⁷ De part. an. I 1, 639 b 21—640 a 8; cf. Phys. II 9.

⁸ Phys. II 8, 199 a 17—32.

⁹ Ibid. 199 a 12. — ¹⁰ Ibid. 199 b 28. — ¹¹ Ibid. 199 b 26.

mais que l'artiste réfléchit sur les moyens qui y mènent¹. Et dans la nature et dans l'art, des fautes sont possibles; on n'atteint pas le but: le médecin prescrit un faux remède, la nature fait naître des monstres². Tantôt l'art complète la nature, c'est-à-dire il accomplit ce que ^{la nature} l'art ne peut pas faire, tantôt il l'imite³. Comme exemple de l'imitation de la nature par l'art, Aristote donne une fois l'art culinaire: l'action de cuire ressemble à la digestion dans le corps humain⁴. La pensée que l'art imite la nature, est démontrée en détail au I^{er} livre de l'écrit pseudo-hippocratien «de la Diète»⁵; ce livre se rattache surtout aux opinions d'Héraclite. La même idée se trouve dans l'écrit pseudo-aristotélique «sur l'Univers» en connexion avec un passage cité d'Héraclite⁶. Il se peut qu'elle provienne d'un disciple d'Héraclite. L'opinion de Démocrite que les gens en bâtissant des maisons, imitaient les hirondelles, en tissant, les araignées, etc.⁷, est analogue.

A côté de la nature et de l'art, Aristote nomme encore un autre principe, quoique moins important, à savoir le hasard (*τύχη*) ou la spontanéité (*αὐτόματον*). Quelquefois, il ne les distingue pas, il met l'un à côté de l'autre, ou l'un à la place de l'autre comme des synonymes⁸; une autre fois, il prend la spontanéité dans un sens plus large, et il n'admet le hasard que dans le domaine de l'action humaine⁹. La spontanéité a lieu et dans le domaine de la nature, par ex. la naissance sans semence, et dans celui de l'art, par ex. une guérison sans médecin¹⁰. Les actions

¹ C'est, à peu près, ce que dit Teichmüller (p. 396): l'art contient des règles et des lois générales, il ne traite pas des détails. E. Zeller (Die Philosophie der Griechen, 4^e éd., II, 2, p. 427) a pensé que, pour Aristote, un certain procédé devenait une règle à l'artiste.

² Phys. II 8, 199 a 33—b4.

³ Ibid. 199 a 15; Pol. VII 17, 1337 a 1. La même idée se trouve dans le Protreptique de Jamblique (chap. 9). Jaeger (p. 75) pense que Jamblique l'emprunta au Protreptique d'Aristote.

⁴ Meteor IV 3, 381 b 3—9.

⁵ 11—24. — ⁶ 5, 396 b 11. — ⁷ Fr. 154 Diels.

⁸ Anal. post. II 11, 95 a 3; Rhet. I 5, 1362 a 2 s. Jaeger (p. 75) conclut du Protreptique de Jamblique (chap. 9) qu'Aristote distinguait la nature, l'art et le hasard déjà dans son Protreptique.

⁹ Phys. II 5, 197 a 5; 6, 197 a 36—b 37.

¹⁰ Met. VI 7, 1032 a 28—32; b 23 s.

spontanées et les actions fortuites ont leur but, cependant elles sont irrégulières, non nécessaires, accidentelles¹.

La distinction de la nature, de l'art et du hasard se trouve déjà chez Platon². Une fois, il la fait établir par Protagoras dépeignant la plus ancienne civilisation humaine³, et il est possible en effet que cette distinction vienne de lui. Chez Platon, Protagoras unit la nature et le hasard (*τύχη, ἀντόματον*) dont l'homme n'est pas responsable, et il leur oppose l'art qui est acquis par l'apprentissage, et dont l'homme répond. Cela nous rappelle l'antithèse sophistique de la nature (*φύσις*) et de la norme (*νόμος*). On parle de la nature, du hasard et de l'art dans l'ouvrage pseudo-hippocratien «de l'Art» qui a un caractère évidemment sophistique, et qui fut même pris pour un ouvrage de Protagoras (par Th. Gomperz⁴). Déjà Platon regarda la création comme une propriété des arts, soit de tous⁵, soit de quelques-uns: à côté de l'art créant, il mit ou l'art employant et imitant⁶, ou l'art acquérant; en ce cas-ci, il subordonna l'art imitant à l'art créant⁷.

Dans tous les événements, naturels et artificiels, Aristote trouve quatre causes: la matière (*ἕλη*), l'idée (*εἶδος*), la cause motrice (*τὸ κινῶν*) et le but (*τέλος*)⁸. Quelquefois il subordonne la troisième et la quatrième cause à l'idée, de sorte qu'il obtient l'antithèse de la matière et de l'idée⁹, à l'aide desquelles déjà Platon expliquait la naissance des choses¹⁰. C'est à l'art qu'Aristote emprunte la plupart des exemples pour la distinction des causes; du domaine de l'art, il la fit passer, comme H. Meyer (*Natur und Kunst bei Aristoteles*, p. 3, 11, 24, etc.) le montre, dans le domaine d'autres faits. Nous ne signalerons que les pensées fondamentales de sa doctrine des causes, en tenant compte particulièrement de l'art; sinon, il faudrait développer toute la métaphysique aristotélique.

¹ Ibid. X 8, 1065 a 24—35; Phys. II 5; 8, 198 b 34—199 a 5.

² Prot. 13, 323 C s.; Resp. II 19, 381 B; Leg. X 4, 888 E s.

³ Prot. 11, 320 C s.

⁴ Die Apologie der Heilkunst, 2^e éd., p. 12 et s.

⁵ Symp. 24, 205 B; Polit. 23, 281 D s.

⁶ Resp. X 4, 601 C s. — ⁷ Soph. 4, 219 A s.; 48, 265 B s.

⁸ Phys. II 3; 7, 198 a 14 s.; Met. IV 2, 1013 a 24 s., etc.

⁹ Phys. II 7, 198 a 24; Met. VII 6, 1045 a 23, etc.

¹⁰ Tim. 5, 27 D s.; 8, 48 E s.

La base de toute action, de la naissance, de l'anéantissement, du changement, est la matière¹. Elle est la condition indispensable de toute œuvre d'art (non de l'art même): il n'existe ni maison ni santé sans matière². Elle en est une des causes: le métal est la cause de la statue, l'argent est la cause de la coupe³. Elle est la nature (*φύσις*) de l'œuvre: le bois est la nature du lit⁴. Elle est une œuvre d'art en puissance (*δυνάμει*), c'est-à-dire elle peut faire naître une œuvre d'art: le bois est un lit et un trépied en puissance, le roc est une statue en puissance⁵.

Dès que l'idée, la forme se joignent à la matière indéterminée, une chose déterminée prend sa naissance; un lit prend son origine du bois, une statue du métal⁶. Ce qui n'a été qu'en puissance, se transforme ainsi en acte (*ἐνέργεια*), en réalisation (*ἐντελέχεια*)⁷. L'idée est donc la cause de l'essence (*λόγος οὐσίας*)⁸, l'essence elle-même⁹, la nature de la chose (dans un autre sens que la matière)¹⁰. L'idée et la chose déterminée, quoique étant postérieures quant au temps, sont supérieures à la matière, plus importantes: la maison n'est pas à cause des briques et des pierres, mais celles-ci sont à cause de celle-là¹¹. L'œuvre n'est pas nommée d'après sa matière: la statue n'est pas appelée la pierre, mais de pierre¹². Aristote identifie parfois formellement l'art avec l'idée: il dit que la médecine est l'idée de la santé, et l'architecture, l'idée de la maison¹³. Voilà une délimitation analogue à celle que nous connaissons déjà: l'art est la raison de l'œuvre sans matière. Aristote insiste toujours sur l'activité de l'esprit, sur la forme, l'idée.

Cependant la matière et l'idée seules ne sont pas capables de créer une chose. La matière est passive: le bois ne peut

¹ Phys. I 7, 190 b 1 s.; 9, 192 a 31; De gen. et corr. I 4, 320 a 2.

² Met. XI 3, 1070 a 16. — ³ Ibid. IV 2, 1013 a 24.

⁴ Phys. II 1, 193 a 9; Met. IV 4, 1014 b 26.

⁵ Phys. III 1, 201 a 29; De part. an. I 1, 641 a 31, etc.

⁶ Phys. I 7, 190 b 17 s.

⁷ Met. VII 6, 1045 a 23 s.; XI 5, 1071, a 3 s.; De an. II 1, 412 a 9.

⁸ De gen. et corr. II 9, 335 b 5.

⁹ Met. I 3, 983 a 27; VI 17, 1041 b 8. — ¹⁰ Phys. II 1, 193 a 30.

¹¹ De part. an. II 1, 646 a 25 s.; Met. VI 3, 1029 a 5.

¹² Met. VI 7, 1033 a 5 s.

¹³ Ibid. VI 7, 1032 b 13; XI 4, 1070 b 33; De gen. an. II 4, 740 b 28.

produire un lit. Mais l'idée ne peut être non plus la cause de la naissance ou de la fin — Aristote s'oppose ici en termes exprès à Platon, — car elle devrait agir sans cesse. Ce n'est pas l'idée de la santé qui guérit, mais c'est le médecin, l'art de la médecine¹. L'art est la cause créante², le commencement moteur³. Le sculpteur, la sculpture sont la cause d'une statue puisque le mouvement vient d'eux⁴. Or, l'art n'est pas seulement l'idée, comme on pourrait conclure des explications antérieures, mais il comprend encore le commencement du mouvement. Quelquefois, cependant, Aristote attribue le mouvement à l'idée elle-même⁵; en ce cas, il n'y a plus une spéciale cause motrice.

Toute action tend vers un but. Celui-ci est la fin du mouvement⁶. Dans la médecine, c'est la santé, dans la stratégie, c'est la victoire, dans l'architecture, c'est la maison⁷. Aristote nomme le but, de même que la matière et l'idée, nature⁸. Il dit que telles sont les choses — l'homme, le cheval, la maison, — leur développement étant terminé, telle est leur nature⁹. Quelquefois, il identifie le but avec l'idée¹⁰.

Du point de vue subjectif, psychologique, Aristote prend l'art pour un état (*ἔξις*), et cela pour un état créant avec une raison vraie (*ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ*)¹¹. Mais il n'identifie pas la création artistique avec la création en général; il affirme que la création a lieu, soit par l'art, soit par la puissance (*δύναμις*), soit par le raisonnement (*διάνοια*)¹², et que le commencement, la cause motrice, dans la création c'est ou l'intelligence ou l'art, ou quelque puissance du créant¹³. La création par l'art y semble signifier une véritable production professionnelle; la création par l'intelligence, un projet de l'artiste; la création par la puissance, une production quelconque, même non professionnelle.

¹ De gen. et corr. II 9, 335 a 30 s.

² De an. III 5, 430 a 10. — ³ Met. VII 4, 1044 a 30.

⁴ Ibid. IV 2, 1013 b 6, 32 s.; XI 4, 1070 b 28.

⁵ Ibid. XI 4, 1070 b 30. — ⁶ Phys. II 2, 194 a 29; 3, 194 b 32 s.

⁷ Mor. N. I 5, 1097 a 15; etc.

⁸ Phys. II 2, 194 a 28. — ⁹ Pol. I 2, 1253 b 32.

¹⁰ Met. IV 4, 1015 a 10; De gen. et corr. II 9, 335 b 6.

¹¹ Mor. N. VI 4, 1140 a 10. — ¹² Met. VI 7, 1032 a 27.

¹³ Ibid. V 1, 1025 b 22; X 7, 1064 a 11.

Selon Aristote, la création est l'action de la partie raisonnable de l'âme; cette partie se divise encore en connaissante (*ἐπιστημονικόν*) par laquelle on observe les choses pouvant être d'une autre manière, et en réfléchissante (*λογιστικόν*) par laquelle on réfléchit sur les choses pouvant changer. C'est la science (*ἐπιστήμη*) qui est la vertu, l'état parfait, de la partie connaissante; elle est la première des vertus du raisonnement (dianoétiques). Les choses qui peuvent changer, ce sont tantôt des créations (*ποιήσις*), tantôt des actions humaines (*πράξις*); l'art et la prudence (*φρόνησις*) en sont les vertus. Les autres vertus dianoétiques sont l'intelligence (*νοῦς*) examinant les principes, et la sagesse (*σοφία*) qu'on attribue aux artistes et aux savants les plus exacts¹. Aristote y distingue trois activités raisonnables: la connaissance, la création, l'action. Il discerne ces mêmes trois activités en parlant du raisonnement (*διάνοια*) théorique, poétique («qui crée») et pratique², ou des sciences théoriques, poétiques et pratiques³; la science y a naturellement une signification plus large qu'auparavant, elle désigne des connaissances exactes en général, tandis que la science-vertu correspond ici à la science théorique.

Quelquefois Aristote ne distingue que deux activités de l'esprit, c'est-à-dire l'observation et l'action qui renferme même la création, et est désignée tantôt par un nom, tantôt par l'autre. C'est de cette manière qu'il oppose le raisonnement et l'intelligence théoriques au raisonnement et à l'intelligence pratiques⁴, la raison (*λόγος*) théorique à la raison pratique⁵, la science théorique à la science poétique⁶, et qu'il dit que le raisonnement pratique domine le raisonnement poétique⁷. Cette dichotomie se trouve déjà chez Platon; dans le Politique, il distinguait la science et l'art (il n'établissait pas une différence exacte entre eux, pas plus qu'Aristote) con-

¹ Mor. N. VI 2—7; cf. Mor. M. I 35, 1197 a 15 s.

² Mor. N. VI 2, 1139 a 26 s.; Met. V 1, 1025 b 21 s.

³ Met. V 2, 1026 b 4; X 7, 1063 b 36 s.; Top. VI 6, 145 a 15; VIII 1, 157 a 10.

⁴ De an. I 3, 407 a 23; III 10, 433 a 14. — ⁵ Pol. VII 14, 1333 a 24.

⁶ Mor. E. I 5, 1216 b 17 s.; II 11, 1227 b 28 s.

⁷ Mor. N. VI 2, 1139 a 35. Les témoignages de la dichotomie et de la trichotomie de l'activité de l'esprit furent notés déjà par Döring (ouv. c., p. 23 s.).

naissants (*γνωστική*) et agissants (*πρακτική*), produisant ce qui n'a pas été¹.

Voyons comment Aristote distingue la création des autres activités de l'esprit. Quelques différences nous sont déjà connues. Le raisonnement, les sciences théoriques — ce sont la physique, les mathématiques et la théologie² — traitent des choses qui ne peuvent être d'une autre manière, des choses nécessaires, éternelles³, qui sont⁴. L'action et la création concernent, au contraire, les choses pouvant être autrement⁵; la création se rapporte à leur naissance⁶. Dans la création, le commencement c'est le créateur, son intelligence, ou son art, ou une puissance quelconque⁷; dans l'action, c'est le dessein (*προαίρεσις*) de la personne agissante⁸. Dans l'art, une faute volontaire est meilleure qu'une faute involontaire, dans l'action, elle est pire⁹; c'est probablement pour cela, comme Teichmüller (p. 48) l'explique, qu'une faute involontaire dans la création révèle un mauvais artiste, et une faute volontaire dans l'action, un mauvais dessein. La création artistique se distingue d'une action vertueuse par le fait que celui qui agit d'une façon juste, modérée, etc., est déjà juste, modéré, tandis que celui qui écrit quelque chose correctement n'est pas nécessairement un grammairien, car il a pu le faire par hasard, ou étant averti par un autre. D'autre part, Aristote dit que la création possède son bien, sa valeur en elle-même, tandis que dans la vertu, la personne agissante et son dessein ont leur importance¹⁰. Le but de l'action est une bonne action; elle a donc le but en elle-même¹¹. Le but de la création est l'œuvre (*ἔργον*)¹²; donc elle a son but en dehors d'elle: la maison est hors de l'architecte¹³. Son but est condi-

¹ 2, 258 D s. — ² Met. V 1, 1026 a 19; X 7, 1064 b 1.

³ Mor. N. VI 3, 1139 b 19 s. — ⁴ Anal. post. II 19, 100 a 9.

⁵ Mor. N. VI 4, 1140 a 1 s.

⁶ Ibid. 1140 a 10 s.; Anal. post. II 19, 100 a 9.

⁷ Met. V 1, 1025 b 22; X 7, 1064 a 11.

⁸ Ibid. V 1, 1025 b 23; Mor. N. VI 2, 1139 a 31.

⁹ Mor. N. VI 5, 1140 b 22. — ¹⁰ Ibid. II 3, 1105 a 19—33.

¹¹ Ibid. V 2, 1139 b 3; 5, 1140 b 6.

¹² De cael. III 7, 306 a 16; cf. Met. α 993 b 20.

¹³ Mor. N. VI 2, 1140 b 6. Cf. Mor. M. I 35, 1197 a 4 s.; on y donne comme exemple d'une action ayant le but en elle-même, le jeu de la cithare.

tionné: le créé est toujours à cause de quelque chose¹. On peut donner peut-être comme exemple: l'intervention du médecin n'est pas le but en elle-même, mais son but est la santé. Le but du raisonnement théorique n'est, d'après Aristote, que la vérité², la connaissance de la nature des choses³. C'est pourquoi un charpentier (l'art) et un géomètre (le raisonnement théorique) cherchent chacun l'angle droit d'une manière différente: celui-là le fait par rapport à son œuvre, celui-ci examine la nature de l'angle⁴. Le raisonnement théorique sort d'une supposition, par ex.: si la surface d'un triangle est égale à deux angles droits, il faut...; la création sort du but, par ex.: si la santé doit être rétablie, il faut faire ceci⁵. Aristote estime le raisonnement théorique plus que l'action et la création⁶.

De l'art et de la science, Aristote distingue comme un degré inférieur, y menant, l'expérience (*ἐμπειρία*). Elle est la connaissance du particulier, de l'individuel, tandis que l'art et la science connaissent le général, par ex. l'expérience dit que ceci ou cela a été utile à un certain malade; l'art, que cela est utile à tous les malades souffrant de cette maladie. L'homme expérimenté sait que quelque chose existe, mais il ne sait pas pourquoi cela existe; l'art et la science connaissent les causes. C'est pourquoi un artiste peut enseigner à un autre homme, ce que ne peut pas faire un homme expérimenté. Le chef de l'œuvre (*ἀρχιτέκτων*) connaît les causes; les ouvriers ne travaillent que par habitude, sans savoir ce qu'ils font⁷. L'art y est pris dans le sens des connaissances spéciales. De la même manière, c'est-à-dire par la connaissance des causes, Platon distinguait l'art de l'expérience⁸. M. Pohlenz (Aus Platos Werdezeit, p. 135 et s.) suppose que cette distinction prit son origine dans la médecine; c'est là que l'on insistait surtout sur la recherche des causes.

En effet, celui-ci ne crée rien, cependant il n'est pas probable qu'Aristote l'ait séparé de l'art et compté parmi les actions.

¹ Mor. N. VI 2, 1139 b 2. — ² Ibid. 1139 a 27.

³ Mor. E. I 5, 1216 b 11. — ⁴ Mor. N. I 7, 1098 a 29.

⁵ Mor. E. II 11, 1227 b 28. — ⁶ Met. I 1, 982 a 1; V 1, 1026 a 23, etc.

⁷ Met. I 1, 981 a 1 — b 6; Anal. post. II 19, 100 a 6; Rhet. I 2, 1356 b 23.

⁸ Gorg. 18, 463 B; 19, 465 A; 56, 500 D; Phaedr. 54, 270 B; Leg. IX 4, 857 C.

La naissance et le développement de l'art et de la science dans la société humaine sont décrits au début de la Métaphysique de la manière suivante: les bêtes n'ont que des sensations (*αἰσθησις, φαντασία*), et quelques-unes seulement ont encore des souvenirs (*μνήμη*) qui en proviennent. Des souvenirs s'est développée chez les hommes l'expérience et de celle-ci l'art et la science. Les premiers arts (Aristote y parle tantôt de l'art, tantôt de la science, n'établissant pas de différence exacte) furent utiles; les arts qui servent à l'amusement, au plaisir, naquirent plus tard; les sciences théoriques, ne servant ni au besoin, ni au plaisir, ne sont venues qu'à la fin dans le loisir¹.

Par les arts servant à l'amusement et au plaisir, Aristote désigne les beaux-arts, c'est-à-dire la musique, la peinture, la poésie, etc. Nous allons voir qu'il trouve dans tous l'excitation du plaisir; cependant il n'y voit pas leur but unique et principal. Les arts amusants, comme la musique et la peinture, et les arts sérieux, comme la médecine et l'agriculture, furent distingués déjà par Platon². Il reprocha aux beaux-arts de tendre vers le plaisir³; Aristote, au contraire, ne considère point le plaisir en soi comme une chose mauvaise⁴, et il prend l'amusement pour un moyen du repos qui est nécessaire pour l'activité⁵. De même Isocrate discerna les arts utiles et ceux qui produisent le plaisir⁶. Le fondement en est l'antithèse de l'utile et du plaisir, laquelle fut posée probablement par des sophistes. Alcidamas soutint que les statues et les tableaux nous réjouissaient, mais qu'ils n'étaient pas utiles⁷.

La division des arts en utiles et en arts procurant le plaisir, semble être contredite par l'affirmation d'Aristote dans la Morale à Nicomaque, à savoir que le plaisir n'est pas l'œuvre de l'art⁸. Aristote y examine les arguments de ceux (A. Grant, *The Ethics of Aristotle*, 4^e éd., I, p. 218, II, p. 238, pense à Speusippe) qui

¹ I 1, 980 a 27—982 a 1. Pareillement le développement des arts fut décrit déjà dans le *Protrepticos* (fr. 53 Rose), comme Jaeger (p. 72 s.) le fait observer.

² Leg. X 4, 889 D.

³ Gorg. 57, 501 D s.; Resp. X 7, 607 A; Polit. 28, 288 C.

⁴ Mor. N. VIII 12—15; etc.

⁵ Ibid. X 6, 1176 b 32—1177 a 1; Pol. VIII 5, 1339 b 15, 27.

⁶ IV 40. — ⁷ De soph. 27. — ⁸ VII 13, 1153 a 23.

contestent que le plaisir soit un bien. Entre autres choses, ils s'en rapportent au fait qu'il n'y a pas un art du plaisir, c'est-à-dire produisant le plaisir, quoique tout bien soit une œuvre de l'art¹. Aristote admet qu'il n'y a pas un art du plaisir, et il l'explique par cela qu'il n'y a pas du tout un art de l'activité (*ἐνέργεια*), mais seulement l'art de la puissance, faculté (*δύναμις*), et que le plaisir consiste dans l'activité. Du reste, dit-il, la fabrication des parfums et l'art culinaire semblent être des arts du plaisir². Aristote veut dire: l'art donne seulement la puissance, la faculté, mais pas encore l'activité. Seul l'artiste réalise la puissance, change la faculté en activité, et celle-ci seule peut produire le plaisir. Aristote n'y a point en vue les beaux-arts.

Selon Aristote, si quelqu'un veut avoir l'art, il doit se l'approprier, l'apprendre; dans ce cas, il ne peut pas le perdre, sinon par l'oubli, ou par quelque souffrance, ou par le temps³. Il faut connaître dans chaque art tout son domaine: même si quelqu'un ne veut pas devenir un lutteur, il faut que le maître de gymnastique sache conduire ses élèves jusqu'à ce point⁴.

On acquiert l'art, ainsi que la vertu éthique, par l'activité, par l'habitude (*ἔθος*): en bâtissant, on devient architecte, en jouant de la cithare, cithariste, en faisant le juste, juste⁵. Il est impossible d'être architecte à celui qui n'a jamais bâti, et cithariste, à celui qui n'a jamais joué⁶. Dans les vertus, l'habitude se joint à la nature qui ne change pas⁷. Naturellement, c'est le cas même pour les arts. On acquiert l'art, d'après Aristote, par l'habitude, ou encore par les raisons, la théorie (*λόγος*). Il dit que parmi nos facultés les unes sont innées, par ex. la faculté de la sensation, tandis que les autres s'acquièrent par l'habitude, par ex. le jeu de la cithare, et d'autres encore par l'apprentissage, par les raisons — c'est ainsi qu'on arrive à l'art⁸; l'art y implique des connaissances spéciales. Les trois agents, la nature, l'habitude et la raison, Aristote les regarde comme conditions nécessaires pour

¹ 12, 1152 b 18. — ² 13, 1153 a 23; cf. Mor. M. II 7, 1206 a 25—31.

³ Met. VIII 3, 1046 b 36. — ⁴ Pol. IV 1, 1288 b 10—21.

⁵ Mor. N. II 1, 1103 a 31 s. — ⁶ Met. VIII 8, 1049 b 29.

⁷ Mor. N. II 1, 1103 a 17. — ⁸ Met. VIII 5, 1047 b 31.

devenir bon, vertueux et heureux¹. Il trouve ces mêmes trois agents — tous ou deux seulement — dans les arts particuliers également. Ainsi à propos des orateurs, il dit que les uns parlent spontanément, les autres, par habitude, et que c'est l'art (*τέχνη*) qui explique les causes du succès et qui en donne la méthode². Il dit que parler d'une manière spirituelle est propre à l'homme qui a du talent ou qui est exercé, tandis que l'objet de la méthode est d'en donner des explications³; que la déclamation dépend du talent, de la nature, et la diction, de l'art⁴. Voilà que l'art y est opposé à la nature; l'antithèse du naturel et de l'artificiel est donc transportée dans l'art même. A propos des peintres, Aristote dit qu'ils imitent, soit par l'art, soit par l'habitude⁵; à propos d'Homère, qu'il a trouvé par la nature ou par l'art la fable convenable de l'Odyssee⁶. Pour Aristote, la nature désigne non seulement le talent de l'individu, mais encore un agent inconscient, exerçant l'influence sur tout genre d'art; c'est en ce sens qu'il dit que la nature elle-même trouva un vers convenable à la tragédie et à l'épopée⁷, et que Philoxène tâchant de composer un dithyrambe dans l'harmonie dorienne, revint par la nature elle-même à l'harmonie convenable, phrygienne⁸.

Le talent, l'exercice et la théorie furent déjà avant Aristote regardés comme conditions de l'art, surtout de l'art oratoire. Platon soutint que l'orateur avait besoin du talent, de la connaissance et de l'exercice (*μελέτη* «le soin»)⁹, Isocrate, que l'élève de l'art oratoire devait posséder du talent, connaître les genres de l'élocution et s'exercer en eux¹⁰, et que le talent était plus puissant que l'instruc-

¹ Pol. VII 13, 1332 a 38; Mor. N. X 10, 1179 b 20; Mor. E. I 1, 1214 a 15.

² Rhet. I 1, 1354 a 6. — ³ Ibid. III 10, 1410 b 7.

⁴ Ibid. III 1, 1404 a 15.

⁵ Poet. 1, 1447 a 18. Dans la leçon des manuscrits *ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμῶνται τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς...* Maggi corrigea *φώνης* en *φύσεως*. Cette émendation satisfait et le sens (le troisième agent, le talent, serait indiqué) et la grammairie. Cependant Vahlen (édition) et Bywater (édition) ont raison de la rejeter. Aristote a en vue les acteurs imitant par la voix. La division peu claire de la période est fréquente chez Aristote.

⁶ Poet. 8, 1451 a 22. — ⁷ Ibid. 4, 1449 a 23; 24, 1460 a 4.

⁸ Pol. VIII 7, 1342 b 9. — ⁹ Phaedr. 53, 269 D. — ¹⁰ XIII 17.

tion (*παιδεία*)¹. Le talent fut opposé à l'instruction aussi par Alkidamas². Dans les *δισσοὶ λόγοι*, on dit que la nature remplace quelquefois l'apprentissage³. Protagoras affirma que l'art n'était rien sans l'exercice (*μελέτη*), et l'exercice rien sans l'art⁴. Il est vraisemblable que les sophistes discutaient le rapport entre le talent et la théorie, comme ils opposaient la nature et l'art⁵. La pensée que la nature s'aide elle-même sans art et sans apprentissage, se trouve aussi chez les médecins⁶.

Selon Aristote, l'artiste doit connaître et son but (*τέλος*) et les moyens qui y mènent (*τὰ πρὸς τὸ τέλος*). On peut se tromper à propos de l'un et de l'autre, par ex. le médecin ne sait pas parfois quel doit être le corps sain, parfois il emploie de faux remèdes, parfois il se trompe dans l'un et l'autre⁷. Avec cela ne semble pas bien s'accorder, si Aristote affirme ailleurs que dans l'art on ne réfléchit pas sur le but, mais sur les moyens: le médecin ne réfléchit pas s'il guérira le malade, mais comment il y parviendra⁸. Cependant, ici, le but est pris d'une manière tout abstraite, par ex. la nécessité de la guérison, là, d'une manière concrète, la nature de la santé et de la maladie. Les moyens sont déterminés, d'après Aristote, par le but de l'art; par contre, l'art veut accomplir son but à l'infini: le médecin veut guérir sans fin des malades⁹. Une autre fois, Aristote dit d'une manière plus sceptique (il défend le probabilisme de l'art oratoire) que le devoir du médecin n'est pas de guérir un malade, mais de le rapprocher, autant que possible, de la santé, la guérison complète étant parfois impossible¹⁰.

Pour créer une œuvre (*ἔργον*), il faut, selon Aristote, des in-

¹ XV 189 s. — ² De soph. 3. — ³ VI 11. — ⁴ Fr. 10 Diels.

⁵ Parmi les sentences d'Epicharme, on cite aussi (n° 40 Diels): Le mieux, c'est de posséder du talent, le second, d'apprendre (*φύσιν ἔχειν ἄριστόν ἐστι, δεύτερον δὲ μάθησθαι*); Meineke a complété). Cependant il n'est pas certain que ce soit en effet d'Epicharme.

⁶ Hippocr. I 642; III 606 Kühn.

⁷ Pol. VII 13, 1331 b 30—38. Dans la Grande Morale (I 19, 1190 a 10) on dit d'une manière un peu différente que celui qui se propose un beau but, en trouve aussi les moyens.

⁸ Mor. N. III 5, 1112 b 11—20; Mor. E. 11, 1227 b 25; cf. Mor. M. I 1, 1182 b 22; 18, 1190 a 3.

⁹ Pol. I 9, 1257 b 25. — ¹⁰ Rhet. I 1, 1355 b 12.

struments (*ὄργανον*) qui meuvent la matière. Ils sont inanimés ou animés, par ex. pour le pilote, le gouvernail est l'instrument inanimé et le matelot de la proue, l'instrument animé. Si les instruments, par ex. la navette ou le plectre de la cithare, eux-mêmes accomplissaient leur devoir, ou en suivant le commandement ou en méditant, le chef de l'œuvre n'aurait pas besoin d'aides¹. Les instruments ne sont illimités ni quant au nombre, ni quant à la grandeur². La main humaine vaut beaucoup d'instruments; elle est «l'instrument des instruments». C'est pourquoi la nature l'a donnée à l'homme qui est capable de s'appropriier le plus grand nombre d'arts³.

En exécutant une œuvre, l'artiste a du plaisir (ce plaisir commun à tous les arts n'a rien à faire avec le plaisir que les beaux-arts procurent), car le plaisir accompagne et en même temps aide chaque activité. Celui qui travaille avec plaisir, travaille plus exactement. Les géomètres, ceux qui s'occupent des beaux-arts (*φιλόμουσοι*), les architectes, tous font des progrès dans le travail, s'ils s'en réjouissent. Le plaisir que l'artiste a de son art, l'empêche de faire d'autres actions: le flûtiste ne peut faire attention à ce qu'on dit, s'il entend quelqu'un jouer. Si les acteurs jouent mal, les spectateurs mangent⁴.

De même que l'artiste se réjouit du travail, de même il se réjouit de l'œuvre achevée; elle est son bien⁵. Il l'aime plus qu'elle ne l'aimerait si elle revivait. Les poètes surtout aiment leurs compositions comme leurs enfants. Il en est de même qu'avec les bien-faiteurs: celui à qui ils ont fait du bien — cet homme est aussi leur œuvre, — ils l'aiment plus qu'ils ne sont aimés de lui. La cause en est que notre existence consiste dans notre activité: nous sommes par nos œuvres, nous les aimons comme notre existence⁶. Ces observations d'Aristote sur le plaisir provenant du travail, et sur l'amour de l'œuvre, révèlent sa profonde connaissance de l'âme humaine.

¹ De gen. an. I 22, 730 b 14; II 4, 740 b 25; Pol. I 4, 1253 b 25 — 1254 a 1.

² Pol. I 8, 1256 b 34. — ³ De part an. IV 10, 687 a 19.

⁴ Mor. N. X 5, 1175 a 20—b 13. — ⁵ Ibid. I 6, 1097 b 25.

⁶ Ibid. IX 7, 1167 b 33.

L'ouvrage achevé peut être jugé le mieux par celui qui sait le créer: un médecin peut juger le mieux comment on a guéri un malade¹. Il est impossible ou difficile d'être un bon juge de l'ouvrage auquel on ne participe pas soi-même². Néanmoins Aristote admet que même ceux qui ont seulement une instruction théorique et qui ne créent pas eux-mêmes, peuvent juger³. Il dit aussi que même celui qui emploie, qui commande un ouvrage, même ne connaissant pas l'art, sait juger l'ouvrage; par ex. celui qui habite une maison, la juge le mieux, et le pilote juge mieux le gouvernail que le charpentier qui l'a fabriqué⁴. L'employant (Aristote parle même de l'art employant) connaît l'idée de l'œuvre, par ex. le pilote, celle du gouvernail, tandis que l'exécutant façonne la matière; il sait en quoi un gouvernail doit être, et comment on le fabrique⁵. La distinction de l'art employant, de l'art créant et en outre de l'art imitant, provient de Platon qui attribua aussi à l'employeur une connaissance plus profonde de l'ouvrage qu'au producteur et à l'imitateur⁶. Platon établit cette différence pour abaisser l'art imitant, Aristote s'en sert pour opposer l'art de la matière à celui de l'idée.

De même que dans la création d'une œuvre Aristote prend le chef pour supérieur à ses aides, de même il distingue les arts dirigeants (*ἀρχιτεχνονικός*) des arts subordonnés, par ex. la fabrication des brides est subordonnée à l'équitation et celle-ci à la stratégie. Le but des arts dirigeants décide du but des arts subordonnés⁷. La politique est le plus haut des arts; le politique est le dirigeant du but dans la communauté⁸.

En énumérant les choses nécessaires dans une communauté, Aristote cite aussi les arts, mais il n'a en vue que les arts utiles, car il motive leur besoin en disant qu'il faut dans une communauté beaucoup d'instruments. Il n'estime pas beaucoup de tels arts: il les place au-dessus de l'agriculture, mais au-dessous de la stratégie, des finances, du sacerdoce et de l'administration⁹. Dans un pareil

¹ Pol. III 10, 1281 b 40. — ² Ibid. VIII 6, 1340 b 23.

³ Ibid. III 10, 1282 a 5. — ⁴ Ibid. III 11, 1282 a 17—23.

⁵ Phys. II 2, 194 a 36—b 7; cf. Oecon. I 1, 1343 a 4.

⁶ Resp. X 4, 601 C s. — ⁷ Mor. N. I 1, 1094 a 9—16.

⁸ Ibid. 1094 a 26; VII 12, 1152 b 1; Pol. III 12, 1282 b 14.

⁹ Pol. VII 8, 1328 b 2—23; 9, 1329 a 35.

sens, il parle de l'art d'artisan (*βάνανσος*) qu'il condamne, comme c'était la coutume dans l'antiquité, car il rend le corps et l'esprit inaptés à la vie vertueuse¹. Au travail d'artisan, non libre, Aristote oppose des «doctrines nobles» (*ἑλευθέριος ἐπιστήμη*) auxquelles le citoyen peut se livrer, bien entendu, dans une certaine mesure². Il y compte, sans doute, aussi les beaux-arts.

Abordons maintenant ceux-ci. Nous avons vu qu' Aristote les distinguait des autres arts par le fait qu'ils procurent le plaisir. Cependant il n'y voyait pas leur caractère essentiel; le plaisir n'est pas l'unique et le principal devoir des beaux-arts (par ex. la musique ennoblit aussi le caractère), et il naît aussi par d'autres activités, même il accompagne chacune. Or, ainsi que Platon³, Aristote regarde, l'imitation comme caractère essentiel des beaux-arts. Dans l'introduction de la Poétique, il considère comme imitations la poésie (avec le drame), la peinture, l'art dramatique, la musique (au moins sa plus grande partie) et la danse⁴; en dehors de la Poétique, la sculpture⁵, donc tous les arts que nous appelons beaux-arts, excepté l'architecture qui, en effet, n'est pas une imitation et qui fut comptée par Aristote et toute l'antiquité parmi les arts utiles.

Nous avons vu qu' Aristote trouvait l'imitation même dans les arts utiles, par ex. l'art culinaire imite la digestion. Il n'explique pas quelle est la différence entre une telle imitation et celle des beaux-arts; probablement, il l'aurait établie ainsi: celle-là nous rend service, celle-ci nous procure le plaisir, et les arts utiles imitent la nature en général, tandis que les beaux-arts imitent, nous allons le voir, surtout l'homme et son action.

L'idée que les beaux-arts imitent, eut, sans aucun doute, son origine dans le domaine de la peinture et de la sculpture où l'imitation jouait toujours un grand rôle. Mais on en fit à tort le caractère essentiel des beaux arts en général, car dans deux arts elle n'apparaît pas du tout ou très peu, à savoir dans l'architecture

¹ Ibid. VIII 2, 1337 b 8; cf. III 4, 1277 a 38; VII 9, 1328 b 39.

² Ibid. VIII 2, 1337 b 15.

³ Crat. 34, 423 D; 39, 430 B; Resp. II 13, 373 B; X 2, 579 E s.; Soph. 23, 235 B s.; etc.

⁴ 1, 1447 a 13-27. — ⁵ Rhet. I 11, 1371 b 6.

et dans la musique; les musiciens anciens imitaient ou pensaient qu'ils imitaient, cependant Aristote lui-même ne prenait pas toute musique pour imitation¹.

De même que Platon et toute l'esthétique ancienne, Aristote prend l'imitation (*μιμησις*) au sens propre, c'est-à-dire la création d'une image ressemblant au modèle. Cela fut accentué à juste titre par Bénard (ouv. c., p. 35 et s.); le sens de «représentation, transformation artistique de la matière», sens que O. Marbach (*Dramaturgie des Aristoteles*, p. 7 et s.), Vahlen (*Beiträge zu Aristoteles Poetik*, éd. par H. Schöne, p. 2) et d'autres ont attribué à ce mot, ne lui appartient pas en propre. Sans doute Aristote tolère, comme nous verrons, qu'on s'écarte de l'image exacte de la réalité — il permet à tout artiste et surtout au peintre d'embellir le modèle, et il commande au poète de présenter la réalité d'une manière typique, — néanmoins il exige toujours la ressemblance de l'œuvre avec le modèle².

Platon considérait l'imitation de l'artiste comme une occupation peu originale, qui a peu de valeur: il mettait l'imitateur au-dessous de l'employeur et du producteur³, il disait que l'artiste était très loin de la vérité⁴ et qu'il n'imitait que l'apparence⁵. Aristote, au contraire, ne voit rien de mauvais dans l'imitation, il prouve qu'elle est innée à l'homme et qu'elle nous apporte le plaisir. C'est de l'instinct d'imitation qu'il explique l'origine de la poésie et certainement encore d'autres beaux-arts. Il montre que les enfants imitent déjà, que de tous les animaux c'est l'homme qui imite le plus, qu'on apprend d'abord par l'imitation et que chacun se réjouit d'une chose imitée. Il montre qu'on regarde volontiers un tableau exact des choses qu'on n'aime pas à voir dans la réalité, par ex. des animaux vils, des cadavres. Il cherche aussi la raison pour laquelle l'imitation nous réjouit. Il l'explique par le fait d'apprendre où il voit la source principale du plaisir. En regardant un tableau, on raisonne par le syllogisme qu'il représente ceci ou cela. Si nous ne connaissons pas l'objet représenté, ce n'est pas l'imitation qui nous procure du plaisir, mais seulement l'exécution, la couleur, etc.⁶

¹ Poet. 1, 1447 a 15. — ² Poet. 15, 1454 b 10; 25, 1460 b 16—21.

³ Resp. X 1, 596 B s.; 4, 601 C s. — ⁴ Ibid. X 2, 597 E. — ⁵ Ibid. 598 B.

⁶ Poet. 4, 1448 b 5—20; Rhet. I 11, 1371 b 6; cf. Probl. XXX 6, 956 a 14.

La pensée qu'on a du plaisir en apprenant, se trouve aussi chez Platon¹. Aristote la répète souvent et il la prouve par le fait que, par l'apprentissage, on atteint sa propre nature (de l'être intellectuel), en quoi consiste le plaisir².

C'est à bon droit que Th. Gomperz (Wien. Sitzber. 116, 1888, p. 555 et s.) a loué le sens naturaliste d'Aristote faisant dériver l'art de l'instinct d'imitation, et qu'il a désapprouvé son opinion que le plaisir de l'art proviendrait du raisonnement. Aristote a raison de dire que l'imitation nous est innée, et que l'instinct d'imitation est une source importante de l'art. Il a de même raison en soutenant que l'imitation des objets laids peut nous plaire, donc que le modèle de l'imitation n'importe pas, ou n'importe pas seul. Une autre fois, il dit que même les tableaux des choses laides de la nature nous plaisent, puisque nous observons en même temps l'art qui les a représentées³. Il est aussi exact qu'on se réjouit en reconnaissant l'objet représenté; ainsi, par un détour, Aristote arrive à la seconde propriété de l'art, moins importante, à savoir qu'il éveille le plaisir. Cependant ce plaisir provenant de la reconnaissance du sujet, ne suffit qu'à l'observateur primitif: un enfant ou un homme ignorant ont du plaisir en reconnaissant ce que le tableau représente, par ex. la maison où ils habitent. Mais au degré supérieur de l'émotion esthétique, il n'importe pas qu'on reconnaisse la personne ou la chose représentées. La vraie source du plaisir est plutôt celle qu'Aristote ne cite qu'à la seconde place, c'est-à-dire l'exécution. Il est vrai aussi qu'en reconnaissant l'objet représenté, on fait un syllogisme, inconscient, bien entendu, par ex.: la personne représentée a de tels yeux, de tels cheveux, une telle barbe, etc., de tels yeux, cheveux, barbe a aussi N., donc le tableau représente N. Toutefois on se réjouit de la reconnaissance de l'objet représenté, non point parce qu'on ferait un syllogisme ou que notre notion des choses s'approfondirait, comme probablement Aristote le pensa aussi (dans les Problèmes, on lit que l'apprentissage consiste dans l'acquisition des connaissances et dans leur application à la reconnaissance des objets), mais plutôt parce qu'on a réussi

¹ Resp. V 19, 475 D; Phil. 31, 52 A.

² Rhet. I 11, 1371 a 31; cf. 1369 b 33. — ³ De part an, I 5, 645 a 7.

à identifier l'objet représenté et qu'on peut comparer l'image avec l'original. Donc, il y a là un élément intellectuel, mais ce n'est pas l'apprentissage seul.

Comme Aristote prend l'imitation pour la propriété essentielle des beaux-arts, il a raison de faire d'elle le principe de leur division. C'est ce qu'il fait dans l'introduction de sa Poétique; il a en vue surtout la poésie, mais il emprunte des analogies même à d'autres arts. Il distingue l'imitation à trois points de vue: 1° d'après les moyens, 2° d'après l'objet et 3° d'après la manière de l'imitation¹. Il s'y sert de la pensée de Platon qu'il complète. Platon distinguait dans un poème le contenu et l'exécution²; en outre, il rappelait, comme Finsler (ouv. c., p. 28) le fait remarquer, les moyens d'expression de quelques arts, comme la couleur et la forme dans la peinture³, le mot, l'harmonie et le rythme dans le chant⁴.

La première différence concerne les moyens: les peintres imitent par les couleurs et les formes; les acteurs, par la voix; les musiciens, par le rythme et l'harmonie, etc.⁵; on le verra en parlant des arts particuliers.

La deuxième différence regarde l'objet de l'imitation. On imite des personnes agissantes qui sont soit honnêtes (*σπουδαῖος*), soit basses (*φάυλος*); c'est en ces deux groupes qu'on peut répartir presque tous les gens suivant leur caractère. Ou, dit Aristote, on imite soit des gens meilleurs qu'ils ne sont, soit pires, soit pareils. Ainsi Polygnote peignait des gens meilleurs, Pauson, des pires, Denys, des semblables. Il en est de même dans les autres arts: ainsi la tragédie imite des gens meilleurs, la comédie, des gens pires qu'ils ne sont aujourd'hui⁶.

Aristote suppose ici, sans le prouver, que l'art ne représente que des actions humaines. De cette manière, il rétrécit beaucoup le domaine de l'art. Il a en vue principalement la poésie, la musique et la danse quoiqu'il donne aussi un exemple de la peinture; cependant, en ce cas, il ne parle pas de l'action, mais seulement des gens. La nature, l'homme excepté, — bêtes, plantes, paysages,

¹ 1, 1447 a 17; 3, 1448 a 18, 24. — ² Resp. III 6, 392 C; 9, 398 B.

³ Ibid. II 13, 373 B. — ⁴ III 10, 398 C.

⁵ Poet. 1, 1447 a 18 s. — ⁶ Ibid. 2, 1448 a 1—18.

édifices, — il semble la considérer comme un sujet peu fréquent et peu important. Comme il voit dans l'action le but de l'homme¹, il est tout naturel qu'il regarde l'action comme l'objet le plus convenable de l'imitation artistique. Platon prétendait déjà que l'artiste imitait l'action humaine, en pensant surtout au drame²; Aristote l'appliqua à tous les beaux-arts.

Les antithèses de l'honnête et du bas, du bien et du mal n'ont pas seulement un sens moral, quand bien même le point de départ sont les caractères; les différences même d'intelligence, d'extérieur (la distinction se rapporte aussi à la peinture), de rang social, rentrent dans cet ordre. Le germe de cette division se trouve aussi chez Platon: il distingua les danses imitant de beaux corps et de belles âmes et celles qui imitent les gens laids³, et il dit que la musique imitait les mœurs des gens meilleurs ou pires⁴.

Il va sans dire que d'ordinaire les œuvres d'art ne représentent pas seulement des gens bons ou seulement des gens mauvais, mais que ceux-ci ou ceux-là y dominent. Homère, servant chez Aristote d'exemple d'un poète décrivant des gens meilleurs⁵, avait représenté même Thersite!

Aujourd'hui, on appelle les œuvres représentant des gens meilleurs qu'ils ne sont, idéalistes; celles qui dépeignent des gens pareils, réalistes; celles qui représentent des gens pires, caricatures. Ces différences du style dépendent, outre le goût de l'époque, du caractère de l'artiste: un optimiste représente des gens plus nobles qu'il ne sont, tandis qu'un pessimiste, un cynique les montre pires. Que le caractère de l'artiste y joue un grand rôle, Aristote l'a déjà su; il dit que, dans le temps le plus ancien, des gens plus sérieux (*σεμνότεροι*) avaient représenté de belles actions dans les hymnes et les éloges (*ἐγκώμιον*), tandis que des gens plus bas avaient décrit des actions de personnages vulgaires dans les poèmes railleurs⁶, et que, suivant leur propre caractère, quelques poètes avaient com-

¹ Mor. N. I 8, 1098 b 18; Pol. VII 3, 1325 a 32; Rhet. I 5, 1360 b 14; Phys. I 8, 197 b 5.

² Resp. X 5, 603 C; cité par Ch. Belger, De Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo, p. 30.

³ Leg. VII 18, 814 E. — ⁴ Ibid. VII 8, 798 D; cf. Belger, p. 34.

⁵ Poet. 2, 1448 a 11; 3, 1448 a 25. — ⁶ Ibid. 4, 1448 b 24.

posé des tragédies et d'autres des comédies¹. Que chacun imite le plus volontiers et le mieux ceux qui lui ressemblent, c'est ce que dit déjà Platon².

Aristote admet en théorie les trois genres de style, le style idéalisant, le style réaliste et la caricature. Mais, en pratique, il était partisan du premier et du deuxième. En parlant de la critique des poèmes, il dit qu'il est possible d'imiter des choses ou telles qu'elles sont, ou telles qu'elles semblent être aux gens, ou telles qu'elles doivent être³; il ne mentionne pas qu'on pourrait les représenter pires qu'elles ne sont. Dans la peinture, nous le verrons, il approuva formellement l'idéalisation. Ce fut aussi le principe de l'art grec classique.

La doctrine d'Aristote sur la nature des arts imitants est basée presque entièrement sur les idées de Platon; Aristote les compléta et les réduisit en système. Il est plus indépendant dans ses observations sur l'art en général; celles-ci font partie de sa métaphysique, mais elles contiennent plus d'un vif aperçu psychologique concernant même les beaux-arts.

¹ Ibid. 4, 1449 a 2.

² Resp. III 8, 396 B s.; cité par Finsler, p. 199.

³ Poet. 25, 1460 b 9.

CHAPITRE IV

La Nature de la Poésie.

La poésie intéressait Aristote, comme Platon, beaucoup plus que ne le faisaient d'autres arts. On le comprend bien : à l'écrivain, même à l'écrivain scientifique, les belles-lettres sont plus familières que d'autres arts. Elles sont aussi d'une plus grande importance sociale. En outre, Aristote lui-même, tout comme son maître, s'essaya dans la poésie tantôt par des dialogues, tantôt par de menues compositions.

Il considère l'imitation comme caractère essentiel de la poésie aussi bien que de tous les arts. Il dit que le poète imite de la même façon que le peintre et tout autre créateur d'images¹, et que c'est l'imitation qui fait le poète². Il nomme expressément les poèmes des imitations : il parle des imitations tragiques, dramatiques, épiques³. Il désigne en termes formels comme imitations l'épopée⁴, la tragédie⁵, la comédie⁶, le dithyrambe⁷, le nome⁸, l'épigramme⁹, le mime et le dialogue socratique¹⁰.

Platon donnait déjà au poète le nom d'imitateur¹¹, mais en traitant systématiquement de la poésie dans sa République, il ne l'affirmait qu'à propos du drame et de ces parties de l'épopée où

¹ Poet. 25, 1460 b 8. — ² Ibid. 1, 1447 b 14; 9, 1451 b 28.

³ 4, 1448 b 35; 6, 1449 b 21; 24, 1459 b 33; 26, 1461 b 26.

⁴ 1, 1447 a 13; 6, 1449 b 21; 24, 1459 b 33, etc.

⁵ 1, 1447 a 13; 26, 1461 b 26, etc. — ⁶ 1, 1447 a 14; 5, 1449 a 30.

⁷ 1, 1447 a 14; 2, 1448 a 14. D'après Probl. XIX 15, 918 b 18, le dithyrambe ne fut pas à l'origine une imitation; il fut peut-être un chant en l'honneur de quelqu'un.

⁸ 2, 1448 a 14, cf. Probl. XIX 15, 918 b 14. — ⁹ 1, 1447 b 12.

¹⁰ 1, 1447 b 10; fr. 72 Rose. — ¹¹ Phaedr. 28, 248 E; Resp. II 13, 373 B.

parlent d'autres personnages que le poète¹; c'est ce qu'Aristote combat probablement dans la Poétique. Mais il n'était pas tout à fait d'accord avec lui-même: il dit une fois que le poète épique en parlant lui-même, n'imité pas². Voilà une conception plus étroite de l'imitation, au sens de Platon, d'après laquelle le drame seul serait une imitation complète.

Selon Aristote, l'imitation du poète a pour objet l'action humaine (*πρᾶξις*)³. La description de la nature, la représentation de la vie des bêtes, la peinture lyrique des états d'âme, la réflexion philosophique n'auraient pas été considérées par Aristote comme sujets convenables à la poésie. Il exige que le poème contienne l'action, la fable (*μῦθος*); le poète est le créateur de la fable⁴. La fable y désigne des actes représentés par le poète, soit empruntés aux mythes ou à l'histoire, soit inventés par le poète lui-même⁵.

C'était déjà l'opinion de Gorgias⁶, d'Alkidamas⁷ et de Platon⁸, que le poète dépeint des actions humaines, la vie humaine. Tous avaient en vue l'épopée et le drame. Platon affirmait aussi que le poète composait la fable et non des discours (*λόγος*)⁹. Dans la République, il identifiait le poète avec celui qui raconte des fables (mythes)¹⁰. Homère, Hésiode, les poètes tragiques qu'il avait surtout sous les yeux, avaient raconté, en effet, des mythes. Platon opposait la fable, comme une narration inventée, au discours véridique¹¹; en considérant les fables comme agréables, surtout aux enfants¹², il les estimait peu. Isocrate opposait également les discours utiles aux discours amusants, pleins de fables¹³. Aristote fit de la fable un terme technique, presque la base de sa théorie de la poésie. C'est par la fable qui est l'œuvre de la force créatrice du poète, qu'il distingue le poème d'avec le discours et la science; il refuse par là

¹ III 6, 392 C s.

² Poet. 24, 1460 a 7. Finsler (p. 27) a observé cette inconséquence.

³ 2, 1448 a 1; 9, 1451 a 29. — ⁴ 9, 1451 b 27. — ⁵ 9, 1451 b 12 s.

⁶ Hel. 9. — ⁷ Arist. Rhet. III 3, 1406 b 11.

⁸ Resp. X 5, 603 C; Leg. VI 19, 817 B. — ⁹ Phaed. 4, 61 B.

¹⁰ II, 18, 379 A; III 7, 394 B; 9, 398 A.

¹¹ Prot. 10, 320 C; Tim. 4, 26 E.

¹² Prot. 10, 320 C; Resp. II 17, 377 A; Polit. 11, 268 E. — ¹³ II 48.

le reproche que fait Platon aux poètes de n'avoir pas de connaissances spéciales¹. La plupart des considérations d'Aristote sur la tragédie et l'épopée concernent la fable. Tout au commencement de la Poétique, il dit qu'il veut exposer comment il faut composer la fable pour que le poème soit beau².

Aristote distinguait les imitations d'art suivant les moyens, l'objet et la manière de l'imitation. Toutes ces trois distinctions concernent aussi la poésie.

Les moyens de la poésie prise au sens plus large, c'est-à-dire même de la poésie accompagnée de la musique, sont trois : le rythme, la parole, l'harmonie³ (l'harmonie grecque comprend et notre harmonie, c'est-à-dire la consonance de tons, et notre mélodie, c'est-à-dire la succession de tons ; au lieu de l'harmonie, on nomme parfois la mélodie, *μέλος*) ; dans le chant, ils furent rappelés déjà par Platon⁴. Plusieurs des genres poétiques pour lesquels il n'y a pas, d'après Aristote, une dénomination commune, n'emploient que la parole ou encore un ou plusieurs rythmes (mètres) ; ce sont l'épopée, les iambes, l'épigramme, le mime, le dialogue socratique⁵ ; on pourrait les appeler poèmes au sens restreint. D'autres genres emploient les trois moyens, la parole, le rythme et l'harmonie, et cela, soit en totalité, soit en partie (c'est-à-dire une partie contient la musique, l'autre ne l'a pas) ; ce sont le dithyrambe, le nome, la tragédie, la comédie⁶.

Aristote compte parmi les poèmes (au sens restreint) aussi des compositions non en vers, c'est-à-dire les mimes et les dialogues. Il dit en termes exprès que c'est l'imitation seule, et non le vers,

¹ Ion 8, 536 D s. ; Resp. X 4, 600 E s.

² 1, 1447 a 9. — ³ 1, 1447 a 22. — ⁴ Resp. III 10, 398 D.

⁵ 1, 1447 a 28. La phrase ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τοῦτοις εἶτε μιγνύσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνί τινι γένοι χρωμένη τῶν μέτρων τογγάνουσα μέχρι τοῦ νῦν est mutilée. Vahlen (Beiträge, p. 243) a montré que ἐποποιία est défectueux étant employé toujours dans la Poétique au sens d'«épopée». F. Überweg (Aristoteles über die Dichtkunst, p. 99) l'a retranché à raison. Devant τογγάνουσα Bernays (Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama, p. 81) a ajouté bien ἀνόνομος, et au lieu de τογγάνουσα il faut peut-être lire avec Suckow τογγάνει οἶσα. Les deux premières émendations sont justifiées même par la version arabe de la Poétique.

⁶ 1, 1447 b 24—28.

qui fait un poème, et que par exemple Empédocle quoiqu'écrivant en vers, ne fut pas un poète, mais un naturaliste¹. Il démontrait ce principe, peut-être d'une manière plus détaillée, dans son dialogue sur les Poètes. Il y citait, comme dans la Poétique, les mimes de Sophron et les dialogues d'Alexamène². C'était peut-être dans la même connexion qu'il soutenait qu'Empédocle avait été «homérique», fort dans la diction, qu'il avait employé les métaphores et même d'autres moyens de la poésie³, pourtant (ainsi Bywater, p. 169, complète la pensée) qu'il n'avait pas été un poète⁴.

L'opinion que le vers est nécessaire au poème, combattue avec raison par Aristote, était répandue chez les anciens comme chez les modernes. Gorgias la défendit en termes exprès; il dit que toute poésie était un discours (λόγος) ayant le mètre⁵. Isocrate affirma que le poète possédait, outre d'autres ornements, le mètre et le rythme par lesquels il exerçait une grande influence sur les auditeurs; si l'on supprimait le vers dans les poèmes, ils produiraient moins d'effet⁶. Ceci est basé sur la croyance à la force magique du langage rythmé et musical. Par contre, déjà Platon soutint que le poète composait des fables et non des discours⁷; il compta aussi Empédocle parmi les philosophes et non parmi les poètes⁸. D'autre part, il faisait souvent, suivant l'opinion publique, dépendre la poésie du vers⁹, et il attribuait à celui-ci une force magique¹⁰. D'ailleurs Aristote lui-même dit dans la Rhétorique que le langage ne doit pas contenir le vers, autrement il deviendrait un poème¹¹.

Quant à Empédocle, Aristote lui fait tort; on voit par des fragments conservés qu'il fut un véritable poète. Il le fut quand même il n'imitait pas l'action, ne composait pas de fables. En effet, le vers n'est pas une condition indispensable de la poésie, mais l'imitation de l'action ne l'est pas non plus.

¹ 1, 1447 b 13—20; 9, 1451 a 38, b 27. — ² Fr. 72 Rose. — ³ Fr. 70.

⁴ Il semble que de cette même connexion proviennent les mots d'Aristote, conservés peut-être inexactement, que la manière (ἰδέα) des discours de Platon était au milieu entre la poésie et la prose (fr. 73).

⁵ Hel. 9. — ⁶ IX 10 s. — ⁷ Phaed. 4, 61 B. — ⁸ Theaet. 8, 152 E.

⁹ Gorg. 57, 502 C; Phaedr. 40, 258 D; Resp. III 6, 393 D; X 8, 607 D; Leg. VII 15, 810 E.

¹⁰ Resp. X 4, 601 B. — ¹¹ III 8, 1408 b 30.

Quant à l'objet de l'imitation, Aristote distingue les poèmes représentant des hommes meilleurs qu'ils ne sont, ou mêmes, ou pires; ou, laissant à part le genre moyen, il distingue les poèmes représentant d'honnêtes gens, meilleurs qu'ils ne sont aujourd'hui, et les poèmes représentant des gens bas, pires qu'ils ne sont aujourd'hui. Au premier groupe figure la tragédie; au second, la comédie. On trouve les mêmes différences dans l'épopée, dans le dithyrambe et dans le nome. Homère et Sophocle dépeignaient d'honnêtes hommes, le parodiste Hégémon de pires¹.

La troisième différence, selon la manière de l'imitation, concerne exclusivement la poésie. Aristote y discerne trois espèces, à proprement parler deux, dont la première est divisée en deux: 1° le poète raconte *a*) en se substituant d'autres personnages, comme le fait Homère, *b*) il raconte lui-même sans se substituer un autre, 2° tous les personnages agissent — dans le drame². Cette distinction est basée sur l'exposé de Platon dans la République, concernant la manière du récit poétique. Platon discerne aussi trois cas: 1° la simple narration, surtout dans le dithyrambe, 2° la simple imitation dans le drame, 3° la réunion de la narration et de l'imitation dans l'épopée³. Les membres de ces deux divisions correspondent à peu près, mais leur définition est différente. Les espèces 1° de Platon et 1° *b*) d'Aristote, c'est-à-dire la simple narration, sont tout à fait identiques. Outre le dithyrambe, on pourrait y compter le nome, les iambes et l'épigramme. L'espèce 2° de Platon coïncide avec l'espèce 2° d'Aristote, c'est-à-dire le drame. Platon y parle de l'imitation, tandis qu'Aristote considérant toute la poésie comme imitation, accentue l'action. La dernière espèce, l'épopée, est caractérisée d'une manière toute différente. Platon dit que le poète alternativement raconte et imite, c'est-à-dire représente des personnages parlants.

¹ Poet. 2, 1447 b 29—1448 a 18; 3, 1448 a 25.

² 3, 1448 a 18—28. Dans la leçon des manuscrits *μυμεισθαί* ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὡς περὶ Ὅμηρος ποιῆι ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας, il ne faut rien changer. Au lieu de ὅτε δὲ πάντας qu'on attend, Aristote écrit ἢ par influence de ἢ ὡς... précédant, c'est-à-dire il change la dichotomie en trichotomie. Pareillement, il passe du sujet (logique) «poète» (*ἀπαγγέλλοντα*) au sujet «acteurs» (*μυμουμενούς*) n'est pas passif.

³ III 6, 392 D — 394 D.

Aristote prenant toute la poésie pour imitation, ne pouvait se servir de cette antithèse. Alors il soutient que le poète s'y substitue d'autres personnages; il omet de rappeler que le poète parle parfois lui-même.

L'origine de la poésie est pour Aristote un fait naturel, spontané. Il expose que deux «causes naturelles» ont fait naître la poésie: l'une est l'inclination naturelle à l'imitation et la prédilection pour les imitations, l'autre est le sens inné de l'harmonie et du rythme¹. La première cause concerne le caractère fondamental de tous les beaux-arts, l'imitation; la seconde, le moyen d'expression de la poésie. La doctrine aristotélique de l'imitation nous est connue; l'idée que le sens de l'harmonie et du rythme est inné à l'homme, était de Platon². La recherche des causes naturelles des phénomènes psychiques convient à Aristote naturaliste.

La pensée sur l'origine naturelle de la poésie s'accorde bien avec l'opinion d'Aristote que les poèmes les plus anciens furent des improvisations. La poésie se développait, d'après Aristote, en deux directions, suivant le caractère des personnages représentés et même celui des poètes représentants — voici le second principe de division de l'art. Les gens sérieux imitaient les belles actions des hommes sérieux; ils composaient des hymnes, des éloges. Les gens plus vulgaires décrivaient les actions des hommes bas; ils composaient des chants diffamants (*ψόγος*). Dans le style sérieux, l'épopée se développa; dans les compositions diffamantes, les iambes railleurs eurent leur origine. Le maître de ces deux styles

¹ Poet. 4, 1448 b 3—22. Aristote expose avec détail la tendance à l'imitation et la prédilection pour les imitations, tandis qu'il ne mentionne que brièvement, comme par supplément, le sens de l'harmonie et du rythme. Bywater (p. 125) en conclut qu'Aristote regardait comme première cause la tendance à l'imitation, comme seconde, le goût pour les imitations, et que le sens de l'harmonie et du rythme n'est ajouté que supplémentairement. Plus correctement jugèrent déjà Averrhoës (Paraphrasis, éd. F. Heidenhain, Jahns Jahrb., 17. Suppl., 1890, p. 351 s., § 8) et Vahlen (Beiträge, p. 10) que l'inclination à l'imitation et le goût pour les imitations vont ensemble. Il est vraisemblable qu'Aristote ait déjà eu au commencement sous les yeux le sens de l'harmonie et du rythme, car ce sont les moyens distinguant la poésie des autres arts; mais il a interrompu la connexion par une digression, comme il le faisait souvent.

² Leg. II 1, 653 D s.; 9, 664 E.

fut Homère par son Iliade, Odyssée et Margite. Il donna à ses compositions l'élément dramatique par quoi elles devinrent modèles de la tragédie et de la comédie. Celles-ci sont des genres « plus grands et plus nobles » que l'épopée et les iambes; toutefois elles se développèrent aussi des improvisations. La tragédie subit beaucoup de changements, mais ayant atteint sa nature (*φύσις*) propre, elle cessa de changer¹. D'une manière analogue, Aristote jugeait probablement de la comédie.

On voit qu'Aristote prenait les genres poétiques pour des choses qui se développent. A leur développement participe et la nature avec le hasard — la nature a trouvé les vers convenables², et par le hasard les poètes ont découvert la meilleure reconnaissance³ — et l'artiste, l'inventeur, par ex. Homère. Le genre poétique ressemble donc et à l'organisme qui se développe, et à l'objet artificiel, fabriqué. Le développement du genre poétique n'est pas illimité: la tragédie ayant trouvé sa nature, ne changea plus. Par nature Aristote entend les propriétés et les fonctions données par la définition, ou, en d'autres termes, l'idée (*εἶδος*). L'idée est le but où tout tend. Le développement d'une chose, par ex. d'un homme, d'un cheval, d'une maison, étant achevé, la chose a sa nature, elle atteint son but⁴.

La doctrine aristotélique de l'idée où toute chose tend, nous est connue. Nous faisons observer ici que les genres poétiques de même qu'un homme, un cheval, une maison, ne naissent pas seulement, mais qu'ils périssent encore, donc qu'ils continuent de changer après avoir trouvé leur nature. Où le développement cesse, et où l'anéantissement commence, donc, où la nature, suivant laquelle on définit une chose, est atteinte, cela ne peut être établi d'une manière absolue: cela dépend d'ordinaire de l'emploi de la chose par l'homme.

La tragédie et la comédie furent regardées comme des genres poétiques principaux déjà par Platon⁵; cela fut probablement l'opinion de ses contemporains. L'épopée était alors un genre presque mort,

¹ Poet. 4, 1448 b 22—5, 1449 b 9.

² 4, 1449 a 23; 24, 1460 a 4. — ³ 14, 1454 a 10.

⁴ Phys. II 1, 193 a 30 s.; 2, 194 a 28; Met. IV 4, 1015 a 4; Pol. I 2, 1252 b 32.

⁵ Theaet. 8, 152 E; cité par Belger, p. 48.

de même le lyrique subjectif n'était plus cultivé. Le dithyrambe, le nome, le mime, l'épigramme, l'élegie, etc., en comparaison avec la tragédie et la comédie, semblaient des compositions courtes, peu importantes.

Du talent de poète, Aristote n'en parle qu'en passant, à un endroit de la Poétique. Il y donne au poète un conseil à propos de la représentation des passions, et il ajoute qu'une création poétique tient soit d'un homme qui a du talent (*εὐφρής*), soit d'un fou (*μανικός*), celui-là étant facile à former (*εὐπλαστός*), celui-ci étant extatique (*ἔκστατικός*)¹. Cela veut dire: un homme qui a du talent, se familiarise facilement avec la passion des autres comme avec toute autre chose; l'extatique est prêt par nature à «sortir de lui même» (*ἔκστασις*) et à prendre le rôle d'un autre, surtout d'un passionné. Aristote y oppose le poète calme au poète agité. C'est celui-ci qu'il a en vue dans la Rhétorique, en disant que la poésie est enthousiaste (*ἔνθεον*)². Que le poète n'est pas loin du fou, c'est ce que dit Démocrite³ et Platon⁴ (celui-ci, bien entendu, en parla d'une manière sceptique), et il semble qu'on le soutenait déjà auparavant; la base en est la croyance à l'inspiration du poète par le dieu, par la Muse. Aristote accepte cette opinion, toutefois il met à côté du type passionné du poète, encore le type calme. Cependant il trouve une relation étroite entre le talent et la folie; il fait remarquer dans la Rhétorique que les familles bien douées dégénèrent souvent en folles⁵.

Un complément intéressant à la mention de la Poétique est l'exposé détaillé des Problèmes⁶ concernant la mélancolie et contenant probablement quelques idées d'Aristote. On y soutient que de grands hommes — philosophes, hommes d'Etat, poètes, artistes — sont souvent mélancoliques, c'est-à-dire la bile noire prédomine en eux. Ils souffrent fréquemment de la maladie des mélancoliques, de la

¹ 17, 1455 a 32; il y faut lire d'après Riccard. 46 ἐκστατικοί; les autres manuscrits ont ἐξεταστικοί.

² III 7, 1408 b 19. — ³ Fr. 17, 18 Diels.

⁴ Apol. 7, 22 A s.; Ion 5, 533 D s.; Phaedr. 22, 244 A s.; Leg. IV 9, 719 C.

⁵ II 15, 1390 b 28.

⁶ XXX 1. Déjà Müller (p. 29 s.) traite de ce passage et de la plupart des suivants.

folie¹. D'exemple servent Hercule tuant ses enfants, Ajax, Empédocle, Platon, Socrate et «la plupart des poètes»². Les mélancoliques sont enclins aux passions et à la sensualité³. L'effet de la bile noire prédominante ressemble à l'effet produit par le vin : celui-ci éveille les passions, la folie, l'amour⁴. Le vin et le mélange avec la bile noire prédominante ont la nature du souffle (*πνεῦμα*⁵ ; Aristote l'affirme de même⁶ ; il explique aussi l'érection du membre viril par ce qu'il se gonfle du souffle⁷, comme le fait l'auteur du Problème⁸). Etant froide, la bile noire cause l'évanouissement, la peur, tandis qu'étant chaude, elle éveille une bonne humeur, l'extase⁹. Ceux qui possèdent la bile abondante et chaude par nature, sont fous (*μανικός*), doués de talent (*εὐφροής*), bavards, enclins à l'amour, à la colère, au désir¹⁰. Ceux qui ont la bile chaude au voisinage du siège de l'intellect (*ὁ νοερός τόπος* ; il est impossible que cela soit la pensée d'Aristote puisqu'il a contesté que l'intellect eût dans le corps une place, un instrument spécial¹¹), inclinent à la folie ; ce sont les prophètes et les poètes. Ainsi le poète Maracos de Syracuse écrivait mieux étant atteint de la folie¹². Ceux dont la bile a une température modérée, sont plus raisonnables, ils excellent dans l'érudition, dans les arts, dans la politique¹³. On y met la folie à côté du talent, comme Aristote le fait, et on prend pour cause de l'un et de l'autre la prédominance de la bile noire. L'ivresse, l'amour et la mélancolie furent réunis aussi par Platon¹⁴.

Aristote attribue aux gens mélancoliques et fous une vive imagination ; il dit que les mélancoliques sont intempérants ne suivant que leur imagination (*φαντασία*) et négligeant la raison¹⁵, que les extatiques prennent des idées fictives, des fantômes pour des réalités¹⁶, et que tels fantômes influent surtout sur les

¹ 953 a 10. — ² a 14—29.

³ a 30, b 32. — ⁴ a 33—b 17.

⁵ b 23—30. — ⁶ De somniis 3, 461 a 22.

⁷ Hist. an. VII 7, 586 a 15 ; De gen. an. II 2, 736 a 2 ; De part. an. IV 10, 689 a 29.

⁸ 953 b 33—954 a 4. — ⁹ 954 a 21—26.

¹⁰ 954 a 31—34. — ¹¹ De an. III 4.

¹² 954 a 34—39. — ¹³ 954 a 39—64.

¹⁴ Resp. IX 2, 573 C. — ¹⁵ Mor. N. VII 8, 1150 b 25.

¹⁶ De mem. I, 451 a 8.

mélancoliques¹. On dit pareillement dans les Problèmes que les mélancoliques et les ivres suivent trop vite leur imagination, de sorte que la langue ne leur suffit pas, qu'ils bégayent².

D'ici il n'y avait qu'un pas à faire vers l'idée que le poète travaille surtout par l'imagination. Cependant Aristote ne le fit pas.

¹ Ibid. 2, 453 a 19.

² XI 38, 903 b 19 s.

CHAPITRE V

La Diction.

Avant d'examiner les genres poétiques en particulier, nous voulons traiter du moyen d'expression, propre à toute la poésie, c'est-à-dire de la parole, de la diction (*λέξις*). Et dans la Poétique¹ et dans la Rhétorique², il y a des considérations détaillées et intéressantes sur l'esthétique du langage, souvent négligées. Dans la Poétique, Aristote tient compte principalement de la diction du poète; dans la Rhétorique, de la diction de l'orateur et du prosateur en général; cependant une distinction exacte ne fut pas toujours possible, de sorte que ces exposés coïncident parfois et se complètent mutuellement.

Quant à la poésie, Aristote attribue une grande importance à la diction; il la considère comme un des six éléments de la tragédie³. Pour l'orateur, il la regarde comme peu importante; c'est l'argumentation qu'il prend pour chose principale. Il admet qu'il y a une différence si l'on explique une chose d'une manière ou d'une autre, mais il considère cela comme insignifiant. Il dit qu'en expliquant la géométrie, on ne fait pas attention à la diction. Néanmoins, il admet que la diction peut aider l'orateur à réussir, les auditeurs étant pour la plupart mauvais, corrompus. Même il prétend que dans un discours écrit, la diction produit plus d'effet que les pensées; dans un discours parlé, au contraire, c'est la déclamation³.

D'après Aristote, la diction est due principalement à l'art⁴. Il distingue nettement la diction des poètes et celle des orateurs,

¹ Chap. 19—22. — ² III 1—12. — ³ Poet. 6, 1450 a 7.

³ Rhét. III 1, 1404 a 5—19. — ⁴ Ibid. 1404 a 16.

des prosateurs. Il condamne les orateurs imitant les poètes. Il dit en termes exprès que la diction de la prose est différente de celle de la poésie. Il s'appuie sur le fait que même les poètes tragiques cessèrent avec le temps d'employer des mots inusités; il est donc bien imprudent que les prosateurs s'en servent¹. L'observation d'Aristote que la diction des tragédies postérieures fut plus simple que celle des tragédies anciennes, est juste; il suffit de comparer la diction d'Eschyle avec celle d'Euripide. Mais la conclusion que l'orateur ne doit pas employer la diction poétique, n'est pas nécessaire. Il est plus juste qu'Aristote motive la différence entre la diction poétique et prosaïque par cette raison que le sujet de la prose est d'ordinaire moindre, plus commun que celui d'un poème. Même dans la poésie, un discours orné, prononcé par un esclave ou un enfant, ou un discours sur un sujet insignifiant, nous semblerait inconvenant². Ici, comme ailleurs, Aristote se base sur le précepte de la convenance (*πρέπον*), connu déjà de Platon³, et, dans le domaine de l'élocution, d'Isocrate⁴. Ici, la convenance consiste dans la correspondance du sujet et de la forme. En insistant sur la différence entre le style poétique et prosaïque, Aristote semble défendre inconsciemment son style sobre de savant contre le style poétique de Platon.

Aristote regarde la diction poétique comme plus ancienne que la diction prosaïque. Il soutient que ce furent les poètes qui créèrent le langage artificiel, parce que les mots sont des imitations, et que de tous nos organes c'est la voix qui imite le mieux. Lorsque les poètes quoique parlant des choses tout à fait simples, furent arrivés à la gloire au moyen de la diction, ils furent suivis des orateurs⁵. Aristote y reconstruit un peu hâtivement le développement antérieur. Il part de l'idée critiquée par Platon, que les mots sont des imitations⁶, et en prenant le poète pour un imitateur par excellence, il conclut que ce fut lui qui s'occupa le premier des mots. Il oublie que même le prosateur pouvait imiter à l'aide des mots. Toutefois, au fond, il a raison: le langage poétique fut formé avant la prose artificielle, et il influa sur elle. Les mots d'Aristote

¹ 1404 a 26—36. — ² 2, 1404 b 12—18.

³ Hipp. mai. 12, 290 C s.; 17, 293 E s.; Phaedr. 47, 264 C.

⁴ XIII 13. — ⁵ Rhet. III 1, 1404 a 19—26. — ⁶ Crat. 34, 423 B s.

sur le sujet simple des poèmes et sur la gloire acquise au moyen de la diction, sont d'un caractère un peu rationaliste.

On peut répartir les exposés d'Aristote de la diction en deux groupes: l'un concerne les moyens, l'autre les vertus et les défauts de la diction. Aristote se sert de cette division dans la Poétique¹; dans le développement plus détaillé de la Rhétorique, il confond les observations sur les propriétés de la diction² et les observations sur les moyens³. Dans la Poétique, il tient compte plutôt de ceux-ci, dans la Rhétorique, de celles-là.

Quels sont les moyens de la diction artificielle? En les examinant dans la Poétique, Aristote élimine d'abord «les formes du langage» (*τὰ σχήματα τῆς λέξεως*), c'est-à-dire le commandement, la prière, la narration, la menace, etc., ce qu'il attribue à la doctrine de la déclamation⁴. Puis il traite des éléments du langage, c'est-à-dire de la lettre, de la syllabe, du nom, du verbe, etc., au point de vue purement grammatical⁵. Les observations esthétiques et grammaticales sur le langage ne furent pas distinguées nettement dans l'antiquité; les unes et les autres appartenaient surtout au grammairien. Même de nos jours, Croce identifie l'esthétique avec la linguistique générale. Pour une explication détaillée à propos des lettres et des syllabes, Aristote nous renvoie à la métrique⁶; celle-ci ne faisait pas partie de la poétique, mais plutôt de la théorie musicale. Enfin, Aristote distingue les espèces de mots (*ὄνομα*) au point de vue esthétique⁷. Nous allons compléter son exposé de la Poétique à l'aide de celui de la Rhétorique.

Aristote donne deux classifications des mots: l'une n'est qu'ébauchée dans la Rhétorique, l'autre est développée avec détail et dans la Poétique et dans la Rhétorique. Il attribue la première classification au sophiste Likymnios qui distinguait des mots beaux (*καλά*) et des mots laids (*αἰσχροά*) suivant leur son et leur signification⁸. De même Isocrate semble avoir recommandé à l'orateur d'employer de beaux mots⁹. Aristote complète la distinction de

¹ Chap. 19—21: les éléments du langage et les espèces de mots; chap. 22: les vertus de la diction.

² Chap. 2, 3, 5—7, 10, 11. — ³ Chap. 2, 4, 8, 9. — ⁴ 19, 1456 b 8.

⁵ Chap. 20. — ⁶ 20, 1456 b 23, 37; cf. De part. an. II 16, 660 a 7.

⁷ Chap. 21. — ⁸ Rhet. III 2, 1405 b 6. — ⁹ Fr. 12 Sauppe (Oratores attici).

Likymnios de deux manières. En premier lieu, à l'égard de la signification laide du mot. Il récuse l'assertion du sophiste Bryson à savoir que la façon dont une idée est exprimée, est sans importance, la signification étant toujours la même. Il objecte qu'un mot peut exprimer cette idée d'une manière plus directe, plus propre, plus claire. De plus, on peut exprimer soit un meilleur, soit un pire aspect d'une idée; il est donc possible d'appeler une chose laide non dans sa laideur, ou au moins non dans toute sa laideur¹. E. M. Cope (-J. E. Sandys) (*The Rhetoric of Aristotle*, III, p. 32) l'a bien expliqué ainsi: on peut choisir un mot évoquant d'autres associations que le mot indécent; et il a donné comme exemple: «*liberis dare operam*» (Cicéron²). On y peut ajouter qu'en exprimant un autre aspect meilleur d'une idée laide, on obtient des mots qui n'étant pas propres, expressifs, sont décents, donc qu'il n'y a pas de différence entre la première et la seconde façon de remplacer les mots.

En second lieu, Aristote complète la distinction de Likymnios en prenant en considération, outre le son et la signification du mot, l'influence de la chose exprimée sur la vue ou les autres sens³. Ce complément n'était pas nécessaire: l'influence d'une chose sur nos sens (une belle forme, une odeur plaisante, une voix agréable) est comprise dans la signification du mot. La signification du mot «rose» est belle, parce que la rose a une odeur plaisante, une belle forme, une belle couleur.

Nous arrivons à la seconde classification des mots, qui est le point essentiel des considérations d'Aristote sur la diction. Il oppose d'abord les mots propres (*κρίσιος*) aux mots inusités (*ξενικός*) par lesquels on remplace ceux-là pour que la diction ne soit pas commune, banale. Les mots inusités sont agréables, étant inaccoutumés, étranges⁴. Aristote regardait l'étrange comme agréable⁵. Il nous semble que cette distinction même provient de Likymnios. D'après les scolies d'Hermias sur le Phèdre de Platon⁶, il distinguait les mots propres (*κρίσιος*), composés (*σύνθετος*), «fraternels» (*ἀδελφός*); la

¹ Rhet. III 2, 1405 b 9—17. — ² De off. I 128.

³ Rhet. III 2, 1405 b 17.

⁴ Poet. 21, 1457 b 1; 22, 1458 a 21, 31; Rhet. III 2, 1404 b 5.

⁵ Rhet. I 11, 1371 a 31. -- ⁶ 51, 267 C (p. 239 Couvreur).

signification n'est pas claire), les épithètes, et d'autres. Ce témoignage peu observé peut être juste. Le terme « mots fraternels » convient bien à Likymnios qui avait une prédilection pour les termes étranges, bizarres¹. Il est certain que les mots usités et inusités furent distingués par Isocrate: il recommandait au prosateur d'employer les mots usités (*τεταγμένος, πολιτικός*), tandis qu'il permettait au poète l'usage des mots étrangers (probablement de dialecte), des mots nouveaux et des métaphores². De même Aristote regarde les mots inusités comme plus convenables à la poésie qu'à la prose, car les poèmes contiennent des événements et des personnages remarquables, peu communs³. Il exige donc pour des sujets extraordinaires une diction extraordinaire. Il considère les mots inusités comme condition importante de l'effet poétique. Il soutient qu'Euripide ayant changé dans le vers d'Eschyle *φαγέδαινα ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός* (mon cancer mange la viande de mes jambes) le mot ordinaire *ἐσθίει* (manger) par l'inusité *φινᾶται* (banqueter), a rendu beau un vers commun, et il défend les poètes contre le reproche qu'ils parlent d'une manière inaccoutumée; par ex. au lieu de *περὶ Ἀχιλλέως* ils disent *Ἀχιλλέως περί* et au lieu de *σοῦ* ils disent *σέθεν*⁴. Mais comme toujours, il conseille la modération, sans quoi le langage deviendrait énigmatique, ridicule. Il veut que l'on combine l'usité avec l'inusité⁵. Il recommande au poète d'employer parmi les mots usités surtout les synonymes⁶.

La comparaison d'Aristote du vers d'Eschyle avec celui d'Euripide est un document intéressant de son raisonnement esthétique concret et inductif. Sa conclusion n'est juste qu'en partie, elle est un peu mécanique: les mots inusités peuvent éveiller en nous une certaine disposition de l'âme, convenable au poème, mais même des mots simples, communs, peuvent donner un bon poème.

¹ Cf. Arist. Rhet. III 13, 1414 b 17.

² IX 9 s.; fr. 15. Au fr. 12, on recommande d'employer, à côté d'autres, les mots les plus connus; ce sont, sans doute, les mots propres. Cf. F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, 2^e éd., II, p. 114.

³ Rhet. III 2, 1404 b 12.

⁴ Poet. 22, 1458 b 19—1459 a 3.

⁵ *Ibid.* 22, 1458 a 23 s., b 11; 23, 1459 a 4.

⁶ Rhet. III 2, 1404 b 37.

Aristote distingue plusieurs espèces de mots inusités :

1° Le mot composé, d'ordinaire de deux mots (*διπλοῦν*). En vue de la grammaire, Aristote l'oppose au mot simple¹; en vue du style, il le met sur le même rang avec d'autres mots inusités². Il est vraisemblable que déjà Likymnios ait traité des mots composés³. De même dans la Rhétorique à Alexandre⁴, on les oppose aux mots simples⁵. Aristote les regarde comme un ornement surtout de la diction poétique; l'orateur ne doit s'en servir que rarement, parce qu'ils s'éloignent trop du langage ordinaire. Ils conviennent surtout à la diction pathétique⁶. Dans le langage ordinaire, on ne les emploie que quand il n'y a pas un autre mot, et si la composition du mot est facile; Aristote donne comme exemple un mot inusité *χρονοτριβεῖν* (passer le temps)⁷. De même, le poète doit se servir de mots composés seulement quand c'est convenable⁸, et surtout dans un dithyrambe, celui-ci étant bruyant, sonore⁹. En effet, ils y furent fréquemment employés: dans le dithyrambe «les jeunes Gens» de Bacchylide¹⁰, sur 132 vers on trouve plus de 30 mots composés.

2° Le mot dialectal, glose (*γλῶττα*). Aristote le définit comme n'étant employé que par quelques-uns, tandis que le mot usité l'est par tout le monde. Il donne comme exemple un mot cyprien et des mots homériques (*πέλωρος, ἄθρυμα, ἀτασθαλία*)¹¹, que les

¹ Poet. 21, 1457 a 31; De interpr. 2, 16 a 22; 4, 16 b 32.

² Poet. 22, 1459 a 5; Rhet. III 2, 1404 b 27, etc.

³ Scol. sur Plat. Phædr., l. c;

⁴ 24, 1434 b 33 (Bekker). Cet écrit, attribué ordinairement à Anaximène et présentant une théorie rhétorique plus ancienne que n'est celle d'Aristote, contient sans doute quelques interpolations de la Rhétorique d'Aristote (cf. O. Navarre, Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote, p. 337). Il n'est pas toujours possible de discerner si Anaximène est la source d'Aristote, ou si la pensée est transportée d'Aristote.

⁵ Il n'est pas sûr que *διπλασιολογία* de Polos (Plat. Phædr. 51, 267 C) ait rapport à ces mots composés, comme L. F. Heindorf l'a jugé (v. G. Stallbaum, édition du Phèdre, 2^e éd., p. 178); L. Spengel (Artium scriptores, p. 86) a pensé aux isocoles et aux parises.

⁶ Rhet. III 2, 1404 b 29; 3, 1405 b 34; 7, 1408 b 10.

⁷ Ibid. III 3, 1406 a 35. — ⁸ Poet. 22, 1459 a 4.

⁹ Ibid. 1459 a 8; Rhet. III 3, 1406 b 1. — ¹⁰ N^o 16.

¹¹ Poet. 21, 1457 b 4; Rhet. III 3, 1406 a 7.

écrivains postérieurs aimaient à employer. On voit donc que les gloses sont souvent des archaïsmes. Les mots étrangers (*ξένον*) d'Isocrate qui en permettait l'usage au seul poète¹, semblent avoir une signification pareille aux gloses aristotéliques. Aussi Aristote se sert une fois de ce terme à propos d'un mot homérique (*πελώριος*)². A l'orateur, il ne permet d'employer de tels mots, de même que les mots composés, que rarement, principalement dans la diction pathétique³. En revanche, il les regarde comme convenables à l'épopée qui a un caractère solennel, hardi⁴. Mais on ne doit pas s'en servir exclusivement, sinon le langage deviendrait barbare⁵.

3° Le mot formé par l'écrivain (*πεποιημένον*); d'exemple sert le mot homérique *ἀρητήρ* (prêtre)⁶. De même celui-ci ne doit être employé par l'orateur que rarement⁷.

4° Le mot allongé ou abrégé (*ἐπεκτεταμένον, ἀφηρημένον*) quant à la quantité des voyelles ou quant au nombre des syllabes, par ex. l'homérique *Πηληιάδεω* au lieu de *Πηλείδων* et *δῶ* au lieu de *δῶμα*⁸. Lui ressemble

5° le mot changé (littéralement «échangé» *ἐξηλλαγμένον*), si l'on garde une partie du mot usuel et altère l'autre, par ex. l'homérique *δεξιτερός* au lieu de *δεξιός*⁹. Aristote recommande au poète les mots allongés, abrégés et changés, puisqu'ils sont à la fois clairs par leur racine connue, et étranges en raison du changement opéré par l'écrivain¹⁰. Dans la Rhétorique, il ne les mentionne pas. Les mots nouvellement formés, les mots allongés, abrégés et changés correspondent aux mots «nouveaux» (*καινά*) considérés par Isocrate comme un privilège des poètes¹¹.

6° La métaphore (*μεταφορά*). Déjà Isocrate la comptait parmi les moyens poétiques¹². La Rhétorique à Alexandre la connaît

¹ IX 9. Au fr. 12, on considère les mots homériques *σίξεν* et *δοῦπος* comme factices (*πεποιημένον*).

² Rhet. III 7, 1408 b 11.

³ Ibid. III 2, 1404 b 28; 3, 1406 a 7; 7, 1408 b 11.

⁴ Ibid. III 3, 1406 b 2; Poet. 22, 1459 a 9; 24, 1459 b 34.

⁵ Poet. 22, 1458 a 25, 30. — ⁶ Ibid. 1457 b 33.

⁷ Rhet. III 2, 1404 b 28. — ⁸ Poet. 21, 1457 b 35.

⁹ Ibid. 1458 a 5. — ¹⁰ Ibid. 22, 1458 a 34. — ¹¹ IX 9. — ¹² Ibid.; fr. 12.

aussi¹. Peut-être Süss (ouv. c., p. 176) a raison en prétendant que Gorgias qui aimait beaucoup cette figure, en a déjà traité. Aristote parle de la métaphore et dans la Poétique et dans la Rhétorique. La grande étendue de ces explications et leur point de vue logique rendent vraisemblable qu'elles appartiennent pour la plupart à Aristote lui-même. Il a bien reconnu l'énorme importance de la métaphore dans les belles-lettres : le problème de la métaphore est en grande partie le problème de la diction poétique. Aristote n'a pas résolu ce problème, l'interprétation psychologique reculant devant les observations logiques ; toutefois son exposé contient beaucoup d'aperçus intéressants, et fut la base des explications postérieures.

Selon Aristote, la métaphore est le transport du nom d'une chose à une autre chose ; le nom propre d'une chose est remplacé par le nom d'une autre chose. Il faut que les objets dont on remplace les noms, se ressemblent². Une autre fois, Aristote dit qu'il doit exister entre ces objets une parenté logique³. Trois sortes de rapports peuvent avoir lieu entre eux ; on peut mettre :

a) le genre au lieu de l'espèce, par ex. «le navire s'est arrêté» (littéralement «est debout» *ἔστησε*), au lieu de «le navire jeta l'ancre» ; «s'arrêter» est le genre, «ancrer» est l'espèce.

b) L'espèce au lieu du genre, par ex. «dix mille actes» (*μύρια*), au lieu de «beaucoup d'actes».

c) L'espèce au lieu de l'espèce, par ex. «épuiser l'âme par le métal» au lieu de «couper l'âme», les deux idées étant subordonnées à celle de «enlever»⁴.

Arrêtons-nous ici. Il n'y a pas de différence entre la définition que la métaphore est fondée sur la ressemblance, et celle qu'elle est fondée sur la parenté logique. Les choses ressemblantes ont une ou plusieurs propriétés communes ; donc elles sont apparentées au point de vue logique. L'explication aristotélique de la métaphore par la ressemblance ou la parenté des idées, fut acceptée par tout le monde ; cependant, elle ne suffit pas à la détermination de la métaphore, elle est trop large. Si la métaphore consistait dans le

¹ 24, 1434 b 33. — ² Poet. 21, 1457 b 6 ; 22, 1459 a 7 ; Top. VI 2, 140 a 10.

³ Rhet. III 2, 1405 a 35.

⁴ Poet. 21, 1457 b 6—16 ; Rhet. III 2, 1405 a 3.

remplacement des idées ressemblantes ou apparentées, on s'attendrait à ce qu'on pût substituer surtout les idées les plus ressemblantes. Cependant il n'en est pas ainsi; on remplace les notions ayant une ressemblance assez insignifiante. On ne remplacera pas le mot «jeune fille» par le mot «vieille femme» quoique ces idées ressemblent beaucoup et qu'elles fassent partie du genre «femme», mais on remplacera plutôt le mot «jeune fille» par le mot «fleur» bien qu'elles ne se ressemblent que par une seule qualité, la jeunesse, la fraîcheur, et que le genre commun, si on voulait le déterminer, serait factice (une apparition fraîche). La ressemblance, la propriété commune est donc une condition de la métaphore, mais ce n'est pas la seule. A côté de la ressemblance, il faut de la dissemblance. La plupart des propriétés de la jeune fille et de la fleur sont différentes, cependant une propriété qui décide dans une certaine situation, est commune. Dans l'aperception de cette propriété et dans le contraste des autres propriétés, consiste le charme de la métaphore, sans parler de l'influence des idées évoquées sur la disposition de notre âme, sur nos sentiments. Qu'Aristote attribue à la ressemblance dans la métaphore plus d'importance qu'il ne faut, on le voit de sa condamnation de la métaphore suivante: «la loi, mesure ou image du droit naturel» (*ὁ νόμος μέτρον ἢ εἰκὼν τῶν φύσει δικαίων*). Il conteste que cela soit une métaphore puisqu'il n'y a pas de ressemblance entre la loi et la mesure ou l'image¹. Cependant cette locution est une métaphore; il y a là une ressemblance, bien que cachée, entre les membres: la loi et la mesure mesurent, la loi et l'image montrent.

En établissant les trois sortes de rapports entre les idées échangées — le genre au lieu de l'espèce, l'espèce au lieu du genre et l'espèce au lieu de l'espèce — Aristote épuise toutes les relations possibles entre le genre et les espèces. Mais les trois cas ne sont pas de la même importance. La métaphore la plus ordinaire, la métaphore comme on la comprend à l'heure actuelle, n'est que le troisième cas, l'espèce au lieu de l'espèce, par ex. «la fleur» au lieu de «la jeune fille». Le premier cas, le remplacement de l'espèce par le genre, n'est pas toujours une métaphore. En disant

¹ Top. VI 2, 140 a 7.

par ex. «il chassa la bête» au lieu de «il chassa le chien», voilà une simple abstraction logique. On s'approche de la métaphore, si l'on appelle par ex. Homère «poète»; le mot générique y a la signification nuancée d'une certaine manière (poète par excellence). L'exemple donné par Aristote «le navire s'est arrêté» au lieu de «le navire jeta l'ancre», peut être conçu de deux façons: on peut, avec Aristote, regarder «s'arrêter» comme une idée plus large que «jeter l'ancre»; c'est une abstraction logique; ou, et cette explication est plus juste, l'action humaine (s'arrêter, être debout) est transportée au navire; c'est l'échange des espèces (le genre commun: être immobile), donc une métaphore, bien qu'inconsciente. L'exemple de la deuxième manière de la métaphore, du remplacement du genre par l'espèce, est mal choisi, comme K. Borinski (Deutsche Poetik, 4^e éd., p. 52) le fait remarquer, le grec *μύριοι* (dix mille) désignant aussi un grand nombre indéfini. Toutefois il est possible de remplacer une idée large, abstraite, par une idée plus étroite, plus concrète et par là plus expressive, par ex. «compter sur les baïonnettes» au lieu de «compter sur les armes»; c'est ce qu'on est convenu d'appeler la synecdoque.

A côté des trois manières de métaphores que nous venons de connaître, Aristote regarde comme quatrième la métaphore par proportion (*κατὰ τὸ ἀνάλογον, κατ' ἀναλογίαν*, etc.). On l'obtient des quatre idées en proportion, $A:B=C:D$; on y peut changer les places de B et D. Par exemple, la vie:la vieillesse = le jour:le soir, on peut appeler le soir vieillesse du jour, et la vieillesse soir de la vie. Ou, Dionysos: la coupe = Arès: le bouclier (la coupe ressemblait au bouclier rond); on peut appeler la coupe bouclier de Dionysos, et le bouclier, coupe d'Arès¹. Une telle métaphore est composée de deux mots, par ex. la coupe d'Arès, tandis que la métaphore ordinaire n'en contient qu'un²; elle est la plus efficace, la plus ingénieuse des métaphores³. Quelquefois le nom pour une des quatre idées manque: en ce cas, on met le nom de l'idée analogue de la proportion. Par exemple on dit «semmer le blé», mais on n'a pas (en grec) un nom spécial pour «jeter les rayons» (semmer: le

¹ Poet. 21, 1457 b 9, 16; Rhet. III 4, 1407 a 14.

² Rhet. III 11, 1412 b 34.

³ Ibid. III 10, 1410 b 36 s., 1411 b 21.

blé = x : les rayons), alors on dit « semer les rayons »¹. Enfin, on peut exprimer un des membres de la métaphore proportionnée négativement; ainsi le bouclier peut être appelé non « coupe d'Arès », mais « coupe sans vin », et « le clairon » « chant sans lyre »².

Aristote parle si fréquemment et d'une façon si détaillée de la métaphore proportionnée, qu'on peut en conclure qu'il l'a découverte lui-même. A son exposé on peut ajouter que beaucoup de métaphores qu'il faisait figurer aux trois premiers groupes, sont aussi des métaphores par proportion. La métaphore « le navire s'est arrêté » peut être réduite en proportion : le navire : ancrer = l'homme : s'arrêter. Ou, on peut dire soit « le navire s'est arrêté », soit « l'homme jeta l'ancre ». Cependant on ne peut pas réduire chaque métaphore en métaphore proportionnée. En disant de la jeune fille : « j'aperçus une tendre fleur », il n'y a que trois membres, à moins que je ne les établisse ainsi : apercevoir : la jeune fille = apercevoir : la fleur tendre. Si j'apostrophe un vieil arbre : « toi, vieillard », il n'y a que deux membres (l'arbre vieux : le vieillard). Au contraire, la métaphore peut comprendre même plus de quatre membres. En disant d'un homme qui après une vie agitée arriva à la quiétude dans le mariage : « après des tempêtes, il jeta l'ancre au port du mariage », on a une métaphore pouvant être décomposée en une proportion de huit membres : le navire : jeter l'ancre : la tempête : le port = l'homme : se retirer : la vie agitée : le mariage. Enfin, on peut signaler que dans une métaphore proportionnée, il est possible non seulement de joindre les membres des côtés opposés de la proportion, mais encore de remplacer tout un côté par tout autre côté. Par exemple d'après la proportion : ruiner : l'homme = briser : l'arbre, on peut appeler un homme ruiné non seulement « homme brisé », mais encore directement « arbre brisé ». Dans le premier cas, le charme consiste dans l'union de deux idées hétérogènes, dans le second, dans l'image exécutée avec détail, donc expressive. Aristote a raison de dire que souvent un membre de la métaphore n'a pas un nom propre. En effet, les dénominations de beaucoup de choses et d'actions ont leur origine dans une métaphore, par ex. « le soleil se couche ».

¹ Poet. 21, 1457 b 25. — ² Ibid. 1457 b 30; Rhet. III 6, 1408 a 7.

Pour une espèce efficace de la métaphore, Aristote prend la métaphore expressive (*πρὸ δμμάτων* «devant les yeux»). La métaphore expressive et la locution expressive en général est celle où l'on parle d'une action, par ex. «l'âge florissant», «Hellade s'écria», la personnification homérique «la pierre impudente roula»¹. En effet, toutes les personnifications sont des métaphores, car on met un être vivant à la place d'une chose inanimée, mais toutes les métaphores ne sont pas des personnifications.

En outre, Aristote distingue la métaphore selon qu'on l'emprunte à une chose meilleure ou pire. Veut-on louer, on se sert de celle-là, veut-on blâmer, de celle-ci. Par exemple au lieu de «demander», il est possible de dire ou «prier» ou «mendier»; au lieu de «voler», ou «prendre» ou «piller»; l'acteur peut être appelé ou «artiste» ou «flatteur de Dionysos»². Cette distinction regarde surtout la rhétorique qui enseigne comment il faut augmenter ou diminuer les choses, et comment vanter ou dénigrer les personnages. Les exemples d'Aristote, excepté le dernier, sont plutôt des synonymes que des métaphores. On pourrait donner un tel exemple: le professeur peut être appelé soit guide, soit géôlier de la jeunesse.

Comme effets de la métaphore, Aristote considère dans la Rhétorique la clarté, le plaisir et l'inhabitude³. Ailleurs, il oppose la clarté à l'inhabitude: une expression propre est claire, tandis qu'une expression inusitée est obscure⁴. Dans la Poétique, il attribue en effet à la métaphore seulement l'inhabitude et non la clarté⁵. L'agréable de la métaphore consiste, d'après Aristote, à nous instruire facilement. Par là elle est supérieure à d'autres manières d'expressions: le mot usité est connu à tout le monde, la glose n'est pas toujours facile à comprendre, la métaphore est la plus instructive. Si l'on nomme la vieillesse «épi», on nous instruit: on appelle notre attention sur la défloraison de la vieillesse, la défloraison étant le genre commun et de l'épi et de la vieillesse⁶. Aristote a raison, bien que nous ne partagions pas son opinion que l'instruction engendre toujours le plaisir⁷; la métaphore nous avertit

¹ Rhet. III 10, 1411 a 26 s. — ² Ibid. III 2, 1405 a 14—28.

³ III 2, 1405 a 8. — ⁴ Ibid. 1404 a 5; Top. VI 2, 140 a 5.

⁵ 22, 1458 a 18—34. — ⁶ Rhet. III 10, 1410 b 10—15.

⁷ Ibid. I 11, 1371 a 31 s., b 4.

d'une propriété cachée de l'objet. On s'amuse en unissant dans l'esprit les deux idées qui sont éloignées et qui possèdent pourtant une propriété commune.

Aristote prend la métaphore pour le plus important des moyens de la diction prosaïque et poétique¹. Elle convient à la prose puisqu'elle est employée même dans la langue de la conversation²; Aristote y semble confondre les métaphores qu'on ne sent plus comme telles, par ex. «le soleil se couche», avec les métaphores poétiques, faites plus ou moins sciemment. D'une manière différente d'Aristote, Isocrate regardait la métaphore comme un ornement surtout des poèmes³. Dans la poésie, la métaphore, selon Aristote, convient surtout au vers iambique (c'est-à-dire au drame), celui-ci se rapprochant le plus de la prose qui se sert de la métaphore⁴. En outre, elle convient à l'hexamètre (à l'épopée)⁵. Aristote ne devait oublier ni le dithyrambe ni la poésie lyrique en général. Même dans la poésie, il exige que l'on se serve de la métaphore, ainsi que de tous les ornements, avec modération, autrement le langage deviendrait énigmatique⁶.

Aristote demande que la métaphore possède certaines qualités. Avant tout, il faut qu'elle soit convenable, c'est-à-dire qu'il y ait une analogie entre les idées échangées. Il considère la métaphore «gouverner les rames» comme impropre, le mot «gouverner» étant trop élevé. Une telle métaphore est très frappante⁷. Isocrate parlait dans ce cas d'une métaphore dure⁸. Une autre fois, Aristote dit que les métaphores sont impropres, soit étant ridicules, soit étant trop élevées, tragiques⁹. Une métaphore ridicule ne convient pas, sans doute, à une idée sérieuse, de même qu'une métaphore trop élevée, à une idée simple. Le convenable est, nous l'avons dit, un précepte aristotélique fréquent.

¹ Poet. 22, 1459 a 5; Rhet. III 2, 1405 a 3.

² Rhet. III 2, 1404 b 32.

³ IX 9. Au fr. 12, on recommande au poète d'employer une métaphore qui n'est pas dure (σκληρά), c'est-à-dire, probablement, qui n'est pas très frappante.

⁴ Rhet. III 3, 1406 b 3; Poet. 22, 1459 a 10. — ⁵ Poet. 24, 1459 b 34.

⁶ Ibid. 22, 1458 a 22, b 13. — ⁷ Rhet. III 2, 1405 a 10, 28.

⁸ Fr. 12. — ⁹ Rhet. III 3, 1406 b 5.

En deuxième lieu, Aristote demande que le mot remplaçant le mot propre, ait un son agréable; c'est pourquoi il rejette la métaphore «le cri de Calliope» (*κραυγή Καλλιόπης*) à propos de la poésie¹.

En troisième lieu, la métaphore ne doit pas être éloignée (*πόρρωθεν*); elle doit être empruntée à une chose parente, et la parenté doit être aussitôt évidente². Cette règle se rattache à la première: une métaphore éloignée pourrait être impropre. Les métaphores éloignées sont, selon Aristote, peu claires, par ex. celle des Gorgias: «les actions pâles et sanglantes, tu les a semées ignominieusement et mal récoltées», ou celles d'Alcidamas «les remparts des lois» relativement à la philosophie, et «le miroir de la vie humaine» relativement à l'Odyssee. Le premier exemple semble à Aristote trop poétique et tous, peu convaincants³. On en peut conclure qu'il a admis les métaphores éloignées plutôt dans la poésie que dans la prose. Une autre fois, il parle dans le même sens d'une métaphore étrangère (*ἀλλοτρία*) qui est difficile à reconnaître. Il lui oppose comme faute contraire une métaphore triviale (*ἐπιπόλαιος*) qui ne produit aucun effet⁴. A cela tient, comme Cope (ouv. c., III, p. 128) l'a reconnu, le conseil d'Aristote de tirer les métaphores des choses apparentées, cependant non tout à fait évidentes⁵. Aristote y cherche, comme il le fait d'ordinaire, le milieu entre les extrêmes. Nous avons déjà fait remarquer que c'est justement dans la reconnaissance de la ressemblance des choses éloignées que consiste le charme singulier de la métaphore.

En quatrième lieu, Aristote exige qu'on tire les métaphores de belles choses, belles soit par le son de leur nom, soit par leur signification, soit à l'égard des sens. Il cite comme exemples trois métaphores: aux doigts de rose (*ῥοδοδάκτυλος*), aux doigts de pourpre (*φοινικοδάκτυλος*), aux doigts rouges (*ἔρυθροδάκτυλος*). La première est la plus belle, la troisième la pire⁶. Cope (p. 33) explique bien que la première métaphore nous fait penser à la rose qui a une belle forme et une belle odeur, la deuxième n'agit que sur notre vue, tandis que la dernière évoque en nous l'image des

¹ Ibid. 2, 1405 a 31. — ² 2, 1405 a 35—b 4.

³ 3, 1406 b 8 s. — ⁴ 10, 1410 b 31.

⁵ 11, 1412 a 9. — ⁶ 1405, b 6—21.

mains d'un cuisinier. La distinction de beaux mots tient, nous l'avons vu, de Likymnios. Au quatrième précepte Aristote aurait pu subordonner le deuxième, c'est-à-dire que la métaphore doit être exprimée par un mot agréable. Le précepte de tirer la métaphore de belles choses, est dans un certain désaccord avec la distinction qu'on peut l'emprunter à une chose meilleure ou pire (v. ci-dessus); cette distinction-ci regarde l'art oratoire, ce précepte-là plutôt la poésie.

Aristote soutient qu'on ne peut pas apprendre la métaphore à un autre, qu'elle est due au talent. Ainsi la chose principale de la diction poétique est d'être métaphorique. Il est impossible d'apprendre la métaphore, puisque celle-ci consiste dans l'aperception d'une ressemblance. Voici que le travail du poète ressemble à celui du philosophe: le philosophe voit aussi des ressemblances dans les choses éloignées¹. Aristote y raisonne d'une manière profonde et juste: la métaphore est, en effet, due à la vision poétique. Le philosophe de même que le poète se servent de l'imagination.

Aristote fait dériver de la métaphore quelques autres ornements du langage, la comparaison, l'énigme, le proverbe, l'hyperbole.

La comparaison proprement dite, «l'image» (*εἰκὼν*), se distingue de la métaphore par la conjonction de comparaison. En disant d'Achille qu'il se précipita comme un lion, on a une comparaison; en disant: «le lion se précipita», on a une métaphore². Aristote prétend quelquefois que seule une bonne comparaison, efficace, donc non chacune, est une métaphore³. Il loue la comparaison composée de deux mots, comme il en est dans la métaphore proportionnée, par ex. la coupe d'Arès (bouclier)⁴. D'après Aristote, la comparaison instruit de même que la métaphore, mais pas si vite, à cause de la conjonction de comparaison; c'est pourquoi elle n'est pas si agréable. Elle ne dit pas directement, comme la métaphore le fait, que ceci est cela; par cette raison, on ne s'en aperçoit pas si bien⁵. Elle est surtout un ornement poétique; dans la prose, elle est moins usitée⁶.

¹ Poet. 22, 1459 a 5; Rhet. III 2, 1405 a 9; 11, 1412 a 11.

² Rhet. III 4, 1406 b 20 s.; 10, 1410 b 17.

³ Ibid. 11, 1412 b 32; 1413 a 4. — ⁴ 11, 1412 b 32—1413 a 14.

⁵ 10, 1410 b 15. — ⁶ 4, 1406 b 24; 10, 1410 b 15.

Aristote a raison d'affirmer que la métaphore et la comparaison se ressemblent, et que l'effet de la métaphore est plus immédiat. Il loue la comparaison composée de deux mots, probablement parce qu'elle est plus riche. En attribuant la comparaison surtout à la poésie, il pense, sans doute, à des comparaisons longues à la manière d'Homère. Avant Aristote, Polos avait traité de l'image (*εἰκονολογία*)¹; il est possible, comme W. H. Thompson (*The Phaedrus of Plato*, p. 115) l'a pensé, qu'il lui ait subordonné aussi la métaphore.

Dans l'énigme (*αἴνιγμα*), on unit les choses hétérogènes («impossibles»), et c'est grâce à la métaphore; par ex. «un homme collant le métal sur un homme au moyen du feu» (désigne l'application des ventouses). Les bonnes énigmes font naître les meilleures métaphores; même la métaphore doit être devinée².

Le proverbe (*παροιμία*) est une métaphore «d'une espèce à une autre espèce». Par exemple on dit «le Karpathien les lièvres» de celui qui ayant fait venir quelqu'un, au lieu d'en tirer profit, en subit des dommages, car les lièvres apportés à Karpathos, détruisirent toute la récolte. Le trait commun des Karpathiens et de cet homme-là est qu'ils firent venir eux-mêmes leur ennemi³.

Les hyperboles (*ὑπερβολή*) efficaces, donc non toutes, sont aussi des métaphores, par ex. en disant de quelqu'un que ses jambes sont tordues comme un persil. Selon Aristote, les hyperboles conviennent aux jeunes gens, non aux vieillards; elles révèlent la véhémence, la haine⁴.

7° L'épithète (*ἐπιθετον* «le mot ajouté»). Likymnios en avait probablement déjà traité⁵. Aristote parle de l'épithète seulement dans la Rhétorique. Il n'en donne pas de définition, mais ses exemples prouvent qu'il entend par elle tout complément du nom, même la périphrase; les voici: «du lait *blanc*», «lois, *gouverneurs de la communauté*», «filles des chevaux rapides comme le vent» (au lieu de «mules»)⁶. Aristote parle souvent à la fois de la métaphore

¹ Plat., Phaedr. 51, 267 C.

² Poet. 22, 1458 a 22; Rhet. III 2, 1405 a 37.

³ Rhet. III 11, 1413 a 14—19. — ⁴ Ibid. 1413 a 19—b 2.

⁵ Scol. sur Plat. Phaedr. 51, 267 C.

⁶ Rhet. III 2, 1405 b 25; 3, 1406 a 12, 22.

et de l'épithète. Ainsi il demande que l'épithète, de même que la métaphore, soit convenable¹, et il dit que l'épithète, de même que la métaphore, peut être tirée d'une chose meilleure ou pire, par ex. Oreste peut être appelé ou vengeur de son père, ou l'assassin de sa mère². Les épithètes de même que les métaphores contribuent à l'ampleur de la diction³. Aristote admet les épithètes aussi dans la prose, parce qu'elles rendent la diction un peu inusitée. Mais il faut s'en servir avec modération; elles conviennent surtout au langage pathétique. L'emploi abondant nuit plus qu'il n'est utile. Les épithètes trop nombreuses, longues, déplacées (*ἄκαιρος*) sont fausses; elles changent la prose en poésie et elles rendent l'art de l'auteur trop frappant⁴. Les épithètes déplacées semblent avoir, comme Cope (p. 40) le fait remarquer, la même signification que les épithètes évidentes (*ἐπίδηλος*) dont Aristote parle ailleurs⁵. Telles sont probablement les épithètes «du lait blanc», «la sueur humide» qu'il blâme dans la prose⁶. Déjà Gorgias⁷ et Isocrate⁸ insistent sur l'opportunité, moment favorable (*καιρός*) dans le discours. Comme exemple de l'abus des épithètes, Aristote cite Alkidamas⁹. Il dit à propos d'une de ses locutions *ἀντίμιμος ἢ τῆς ψυχῆς ἐπιθυμία* (le désir imitateur de l'âme), qu'elle contient et une épithète et un mot composé, ce qui fait naître un poème¹⁰. Il prend donc l'accumulation d'ornements pour une propriété de la diction poétique.

Aristote a raison de lier l'épithète à la métaphore, celle-là étant un moyen poétique presque de la même importance que celle-ci. Et l'épithète et la métaphore font ressortir une propriété essentielle d'une chose, dans une situation donnée.

Dans la Poétique, Aristote ne parle pas de l'épithète, mais il semble la désigner par le mot «ornement» (*κόσμος*)¹¹. Malheureusement, l'explication concernant celui-ci s'est perdue, ou fut omise par Aristote. Il dit seulement que l'ornement rend le langage inusité¹², et qu'étant employé aussi dans la prose, il convient, comme la méta-

¹ Ibid. 2, 1405 a 10. — ² 1405 b 21. — ³ 6, 1407 b 31.

⁴ 3, 1406 a 10 s.; 7, 1408 b 11. — ⁵ 3, 1406 a 20.

⁶ 1406 a 12, 20. — ⁷ Dion. Hal., De comp. verb. 12.

⁸ X 29; XII 34; XIII 13, etc.

⁹ Rhet. 3, 1406 a 18. — ¹⁰ 1406 a 29.

¹¹ 21, 1457 b 2, 22; 22, 1458 a 33; 1459 a 14. — ¹² 22, 1458 a 31.

phore, au vers iambique (au drame)¹. Que l'ornement a la même signification que l'épithète, Tyrwhitt (édition de la Poétique; v. Bywater, p. 280) l'a déjà conclu du précepte de la Rhétorique qu'un mot vulgaire ne doit pas prendre un ornement, par ex. «un figuier puissant»². A quoi Bywater (p. 280 et s.) objecte que «puissant» (*πότνια*) n'est pas rejeté comme une épithète impropre, mais comme une glose, ne convenant pas à un mot vulgaire; donc que l'ornement est pris ici au sens propre. Il pense que dans la Poétique, l'ornement désigne un synonyme ornant, par ex. «Pélide» au lieu de «Achille», «Vulcain» au lieu de «feu». Bywater a raison d'une part: la règle de la Rhétorique ne prouve pas d'une manière tout à fait sûre que «ornement» désigne épithète. Cependant c'est très vraisemblable, et en voici les raisons: 1° Il serait bien étonnant qu'Aristote n'eût pas du tout mentionné l'épithète dans la Poétique. S'il en parlait, il ne reste pour elle que la dénomination de «ornement». 2° Aristote mentionne toujours dans la Poétique l'ornement ensemble avec la métaphore³; dans la Rhétorique, c'est le même cas pour l'épithète. 3° Aristote dit dans la Poétique que l'ornement est employé aussi dans la prose⁴; il dit la même chose à propos de l'épithète dans la Rhétorique. 4° Aristote blâme dans la Rhétorique l'ornement impropre («un figuier puissant»), comme il exige la convenance de l'épithète et en blâme l'inopportunité. 5° Le mot d'ornement est bien apte à exprimer ce qu'on désigne dans la Rhétorique par épithète: les compléments et les périphrases sont des ornements du mot. Le terme d'ornement, figurant dans la Poétique, fut remplacé dans la Rhétorique (un passage excepté) par un autre, parce qu'il est trop large: on peut prendre pour ornements tous les mots s'écartant du langage usuel. C'est en ce sens qu'Isocrate parlait de l'ornement⁵. Ou bien Aristote revient au terme de *Likymnios*, si la notice des scolies sur le Phèdre est juste (voir p. 57), ou bien il fit lui-même du mot «épithète» un terme technique.

8° Le diminutif (*ἑποχορισμός*). Aristote n'en parle que dans la Rhétorique en connexion avec les épithètes. De même que l'épithète, le diminutif peut décrire des choses comme meilleures ou pires en diminuant le bien ou le mal. D'exemples servent des

¹ 1459 a 11. — ² III 7, 1408 a 13.

³ 21, 1457 b 1; 22, 1458 a 33; 1459 a 14. — ⁴ 22, 1459 a 13. — ⁵ IX 9.

diminutifs d'Aristophane (*χρυσιδάριον* le petit or, *λιανιδάριον* le mantelet, etc.). Même ici, il faut de la modération¹.

Parmi les moyens de la diction, on peut compter aussi le rythme et la période desquels Aristote traite dans la Rhétorique². Dans la Poétique, il ne parle point du tout de la structure de la phrase, et il n'a que quelques mentions à propos du rythme (vers); il considéra probablement un exposé systématique du rythme comme objet de la théorie musicale.

Aristote exige que la forme (*σχῆμα*) du langage prosaïque ne soit ni métrique (*ἔμμετρος*) ni arythmique (*ἄρρυθμος*). Le mètre éveillerait en nous l'impression de quelque chose de très artificiel, ce qui diminuerait la force persuasive de la parole. De plus, l'attention de l'auditeur serait détournée du contenu: il attendrait toujours le retour d'une certaine figure métrique. D'autre part, le langage ne doit pas être arythmique, car l'arythmique est illimité, et l'illimité est désagréable et peu clair. C'est le nombre qui délimite. Dans la forme du langage, le rythme, consistant dans le rapport numérique entre les parties du pied, est le nombre; les mètres (vers) en sont des sections, des parties. Il faut donc que la prose ait le rythme, mais non le mètre; en d'autres termes, qu'elle ait le rythme en partie, d'une manière non tout à fait exacte, sinon elle deviendrait un poème³.

Cope (p. 82) a reconnu que là Aristote marchait sur les traces d'Isocrate qui avait prétendu qu'un discours ne devait pas être seulement un discours car il serait sec, et qu'il ne devait non plus être métrique car cela serait trop frappant, donc qu'il devait être entremêlé de rythme⁴. Cette règle d'Isocrate correspondant à l'opinion d'Aristote sur la convenance du juste milieu entre deux extrêmes, fut acceptée et approfondie par Aristote. Il prenait le limité, nous le savons, pour une des espèces du beau, en accord avec les pythagoriciens et Platon. Les pythagoriciens enseignaient aussi qu'on ne pouvait rien reconnaître sans le nombre⁵.

¹ Rhet. III 2, 1405 b 28. — ² III 8; 9.

³ Rhet. III 8, 1408 b 21—32; Poet. 4, 1448 b 21. — ⁴ Fr. 12.

⁵ Pseudo-Philolaos, fr. 4 Diels. La concordance des réflexions d'Aristote sur le rythme avec les idées des pythagoriciens et de Platon, fut remarquée par Cope (p. 84 et s.)

Aristote examine les espèces du rythme une à une, et cherche la plus convenable à la prose. Le rythme dactylique est élevé, mais trop éloigné du rythme du langage commun. L'iambe est le rythme du langage ordinaire, il lui manque de la noblesse, et il n'attire pas notre attention. Le trochée étant un rythme de danse, est mouvementé. Il ne reste donc que le péon (Aristote dit «péan») dont se servaient déjà les orateurs antérieurs, Thrasymaque le premier, sans connaître sa nature. Le péon tient et du dactyle et de l'iambe (et du trochée), car en lui le rapport entre le temps fort et le temps faible est $1:1\frac{1}{2}$, ce qui est le milieu entre le rapport dans le dactyle (1:1) et celui dans l'iambe (et le trochée, 1:2)¹. Comme Cope (p. 88) et F. Novotný (Eurhythmie řecké a latinské prósy, p. 32 et s.) l'ont montré, Aristote trouve dans le péon le milieu entre le dactyle et l'iambe, et c'est pour cela qu'il le préconise. En rejetant l'iambe et le trochée, il combat, comme Spengel (Aristotelis Ars rhetorica, II, p. 385) l'a reconnu, Isocrate qui recommandait particulièrement ces deux rythmes². En outre, le péon convient, selon Aristote, à la prose puisqu'il ne forme aucun vers (comme les dactyles forment l'hexamètre, les iambe le trimètre, etc.) et qu'il est par conséquent peu frappant³. Aristote veut que la prose fasse une impression naturelle.

Il distingue deux genres de péon: l'un commençant par une syllabe longue (—ooo) et convenable au commencement de la phrase, l'autre se terminant par une longue (ooo—) et convenable à la fin. La fin doit être marquée par une syllabe longue; une courte la rendrait tronquée. Les orateurs ont tort de n'employer que le premier genre de péon⁴. Aristote considère, sans doute, le commencement et la fin de la phrase comme décisifs pour le rythme. Il l'observa probablement chez les orateurs, et peut-être, il le conclut encore du fait que le commencement et la fin délimitent la phrase, la rendent entière; il soutint avec les pythagoriciens⁵ que l'entier comprend le commencement, le milieu et la fin⁶.

Aristote répète et complète sa caractéristique des genres du

¹ Rhet. III 8, 1408 b 32 s.; 1409 a 6. — ² Fr. 12.

³ Rhet. III 8, 1409 a 6. — ⁴ Ibid. 1409 a 9.

⁵ Arist. De cael. I 2, 268 a 10.

⁶ Poet. 7, 1450 b 26; Met. IV 26, 1024 a 1.

rythme même ailleurs, dans la Rhétorique et dans la Poétique. Il dit que le vers dactylique (hexamètre) est le plus calme et le plus ample de tous les vers¹; que le vers iambique (trimètre) ressemble le plus à la langue de la conversation, qu'il est souvent inséré au discours², et que son caractère est mouvementé et actif³; que le trochée (tetramètre) a un caractère mouvementé et un caractère de danse⁴. Donc, Aristote distingue les vers d'après leur rapport au langage parlé et d'après leur caractère (*ῥῆσος*). Nous verrons que même dans la musique, il distinguait les rythmes de caractère calme et mouvementé. La base en est l'opinion des anciens que le rythme et la musique en général sont l'image des caractères humains.

Aristote regarde l'emploi de tel ou tel autre vers dans un certain genre de poésie comme résultat d'une évolution naturelle, de l'expérience, non de la réglementation. Ainsi la poésie railleuse et la comédie qui en prit naissance, se servent de l'iambe par lequel les gens se taquinaient⁵. La tragédie ayant son origine dans le drame satyrique, avait le vers trochaïque, propre à la danse; dès qu'on y ajouta le dialogue, la nature elle-même trouva un vers convenable, c'est-à-dire l'iambe, car c'est en lui qu'on parle⁶. Le dactyle étant le plus calme et le plus ample des vers, s'est montré convenable à l'épopée⁷.

Quant à la structure de la phrase, Aristote distingue, dans la prose, le langage continu (*εἰρημένη* «rangé») et le langage clos (*κατεστραμμένη* «se retournant»). Le premier, employé par des écrivains anciens, ressemble à la composition ininterrompue des dithyrambes. Il ne forme un tout qu'à l'aide de conjonctions, et sa fin n'est pas distincte. Ce manque de limite est désagréable, car nous voulons toujours voir la fin, ainsi que des coureurs, des concurrents, voient toujours le terme devant eux. Le langage clos, au contraire, ressemble aux compositions fermées, antistrophiques. Il est composé des périodes. Une période a son propre commencement et sa propre fin; sa grandeur est facile à saisir, et sa pensée est close; comme

¹ Poet. 24, 1459 b 34.

² Rhet. III 1, 1404 a 31; Poet. 4, 1449 a 24; 23, 1459 a 11.

³ Poet. 24, 1459 b 37. — ⁴ Ibid. 4, 1449 a 22; 24, 1459 b 37.

⁵ 4, 1448 b 30. — ⁶ 4, 1449 a 21—28. — ⁷ 24, 1459 b 31—37.

elle est limitée, elle est agréable. En entendant des périodes, on a la même impression qu'en tenant bien une chose dans la main. Si, au contraire, on ne peut prévoir la fin, on a une sensation désagréable. Il est facile et de reconnaître et de retenir une période, celle-ci étant composée suivant un nombre (par ex. : deux membres correspondent à deux membres), et le nombre étant le plus aisé à retenir : pour cette même raison, la prose est moins facile à garder dans la mémoire que le vers, basé lui aussi sur un nombre¹.

Thrasymaque² peut-être déjà et Isocrate³ certainement, parlèrent de la période ; dans le précepte de celui-ci, à savoir que les pensées devaient être closes en cercle (*τελειούσθωσαν ἐφ' ἑαυτὰς περιγραφόμεναι*⁴), Navarre (ouv. c., p. 197) voit avec raison le germe de la définition aristotélique de la période. Aristote approfondit ici, comme il le fait à propos du rythme, les préceptes des rhéteurs, au point de vue esthétique et psychologique. Le limité et la grandeur facile à saisir, étaient pour lui les conditions fondamentales de la beauté. Sans doute, il prenait pour avantageux le fait que la période est facile à reconnaître, car il regardait l'apprentissage comme agréable. S'il accentue le commencement et la fin d'une période, cela rappelle sa définition de l'entier (v. ci-dessus). C'est lui qui est probablement l'auteur de la comparaison avec un coureur et peut-être aussi de celle avec les compositions musicales. La distinction du langage continu et du langage clos vient-elle de lui, ce n'est pas certain.

Selon Aristote, la période se décompose en membres (*μέλη*), ou bien elle est simple, c'est-à-dire elle comprend un seul membre. La période en membres est fermée, distinctement divisée, et on peut la prononcer tout d'une haleine. Il faut que les membres et les périodes ne soient ni trop longs ni trop courts. S'ils sont trop courts, l'auditeur semble se heurter, trébucher : en s'avancant vers la borne qu'il suppose, il est arrêté par une fin brusque. Au contraire, s'ils sont trop longs, l'auditeur n'est pas capable de les suivre, il reste en retard⁵. Aristote cherche le milieu entre les

¹ Rhet. III 9, 1409 a 24—b 12.

² Suid. s. v. Thrasymachus ; Dion. Hal., Lys. 6 ; cf. Blass, ouv. c., I, p. 251 et s.

³ Fr. 14. — ⁴ Fr. 12. — ⁵ Rhet. III 9, 1409 b 13—32.

périodes et les membres longs et courts. Le terme de membre avait déjà été déterminé par Isocrate¹.

Une période en membres peut être ou divisée simplement (*διηρημένη*), par ex. «Souvent je me suis étonné de ceux qui convoquèrent des assemblées (A), et arrangèrent des concours gymnastiques» (A); ou elle contient des antithèses (*ἀντικειμένη, ἀντίθεσις*), et dans ce cas, ou bien un membre est opposé à l'autre, par ex. «Les uns périrent misérablement (A), les autres furent sauvés lâchement» (A), ou bien deux membres opposés possèdent un membre les unissant, par ex. «Ils furent utiles aux uns et aux autres (A), et à ceux qui restèrent (B), et à ceux qui les accompagnèrent» (B). L'opposition, l'antithèse, est agréable, car les contrastes en eux-mêmes sont bien clairs, et, rangés l'un à côté de l'autre, ils le sont encore davantage. De plus, la période antithétique ressemble au syllogisme réfutant (*ἔλεγχος*) qui oppose les contrastes. Si les membres d'une période ont la même étendue, on obtient une parisose (*παρίσωσις, παράσιον*), et, s'ils ont le commencement ou la fin semblables, on obtient une paromœose (*παρομοίωσις; ὁμοιοτέλεστον* une fin ressemblante). Au commencement peuvent figurer seulement les mêmes mots ou ceux d'un son ressemblant; à la fin, les mêmes syllabes, ou des formes différentes du même mot, ou le même mot. Il est aussi possible d'unir l'antithèse, la parisose et la paromœose².

Les antithèses et les parisoses furent mentionnées déjà par Isocrate³; de son Panégyrique Aristote tire quelques exemples. Des trois manières de diviser une période traite la Rhétorique à Alexandre, d'une façon en partie différente d'Aristote; elle discerne par ex. l'antithèse et du mot et de la pensée, celle du seul mot, et celle de la seule pensée, et elle admet différentes sortes de parisoses⁴. L'explication du charme de l'antithèse appartient, comme Cope (p. 103 et s.) l'a montré, à Aristote lui-même: il enseignait que les contrastes étaient les plus clairs, les plus instructifs, que le syllogisme réfutant s'en servait⁵, et que l'appren-

¹ Fr. 14. — ² Rhet. III 9, 1409 b 32-1410 b. 5. — ³ XII 2.

⁴ 27, 1435 b 25-29, 1436 a 13.

⁵ Rhet. II 23, 1400 b 25; III 11, 1412 b 21; 17, 1418 b 1; Anal. pr. II 20, 66 b 4.

tissage produisait un plaisir. Aristote a oublié de montrer le but commun de ces trois manières de diviser une période, c'est-à-dire la symétrie, analogue à la symétrie d'espace. C'est en elle qu'est le fond, l'essence, de la période.

Nous arrivons à la seconde partie des observations aristotéliques qui concerne les vertus et les défauts de la diction.

Comme la vertu principale Aristote regarde et dans la Poétique et dans la Rhétorique la clarté (*σαφές*), car si la parole n'éclaircit pas ce qu'elle doit, elle ne remplit pas son devoir¹. Sur l'accomplissement du devoir Aristote insistait toujours². Comme Süß (p. 176) le fait remarquer, la clarté de la diction fut exigée déjà par Isocrate³ et par la Rhétorique à Alexandre⁴. Il est naturel qu'Aristote s'avant l'accentue de même.

On atteint la clarté, d'après Aristote, en employant des mots propres, usités (*κρίσιος*). Cependant si le langage n'était composé que d'eux, il serait ordinaire, bas. C'est pour cela qu'il faut remplacer les mots usités par les inusités (*ξενικός*); ainsi on arrive à la deuxième vertu de la diction, à la diction non basse (*μη ταπεινός*), élevée (*σεμνός*), ornée (*κεκοσμημένος*). Toutefois il faut se servir de ces mots inusités avec modération, même dans la poésie, autrement le langage deviendrait énigmatique, barbare, ridicule. Dans la prose, leur usage doit être d'autant plus restreint. Tout ce qui convient à la poésie, ne convient pas à la prose, les sujets de celle-ci étant moindres⁵.

La détermination aristotélique des vertus principales de la diction se rattache étroitement à sa distinction des mots usités et inusités et à son précepte du convenable. Les mots usités rendent le langage clair, mais à la fois commun; les mots inusités le rendent élevé, mais moins clair. Entre ces extrêmes, Aristote cherche, comme toujours, le milieu. Suivant Théophraste⁶, ce fut Thrasymaque qui mit en vogue la diction «mixte» (*μικτός*), c'est-à-dire composée

¹ Poet. 22, 1458 a 18; Rhet. III 2, 1404 b 2.

² Mor. N. I 6, 1097 b 24; 1098 a 8; Pol. I 2, 1253 a 23; Meteor. IV 12, 390 a 10.

³ VI 24; XV 117; Quint. IV 2, 31.

⁴ 25, 1435 a 4; 26, 1435 b 22.

⁵ Poet. 22, 1458 a 18 s.; Rhet. III 2, 1404 b 3 s. — ⁶ Dion Hal., Dem. 3.

de la diction élevée et de la diction simple. Il se peut bien que Thrasylogue ait recommandé un tel style (à peine avec ce nom péripatétique), néanmoins il ne le motiva pas encore, comme Blass (I, p. 252 et s.) l'a soutenu à tort; l'argumentation est nettement aristotélique. Comme ailleurs, Aristote approfondit ici la doctrine de la rhétorique antérieure.

La deuxième vertu de la diction, l'inhabitude, l'élévation, Aristote la limite, outre le précepte de la clarté et de la convenance, encore par celui de parler naturellement; il conseille aux écrivains de faire semblant d'écrire d'une façon naturelle (*πεφηνότως*), non artificielle (*πεπλασμένως*), il leur conseille de cacher leur art, car ce qui est naturel est vraisemblable. Pour cacher l'art, il est bon de se servir de mots de la langue de la conversation, ainsi que le faisait Euripide¹. Les mots les plus connus, les moins factices (*πεποιημένως*), furent regardés comme convenables à l'orateur, déjà par Isocrate².

Sauf la clarté et l'inhabitude, Aristote traite dans la Rhétorique encore d'autres propriétés de la diction, en tenant compte surtout de l'orateur.

Il exige avant tout une diction correcte (*ἑλληνίζειν* «parler le grec»). Voici les règles qui la concernent: 1° Les conjonctions corrélatives, par ex. *μὲν δέ*, doivent être mises l'une auprès de l'autre. Si elles sont trop éloignées, le langage n'est pas clair. 2° On doit se servir des termes propres et non de ceux qui ont un sens plus large. 3° Il ne faut pas employer le langage ambigu (*ἀμφίβολα*), c'est ce que font, d'ordinaire dans les vers, ceux qui veulent cacher qu'ils ne savent que dire, par ex. Empédocle. 4° Il faut se servir du genre grammatical correct, et 5° du nombre correct. 6° Le langage doit être facile à lire et à déclamer, ce qui est empêché par une accumulation de conjonctions et par un groupement peu clair de mots; Héraclite commettait cette faute. 7° Il ne faut pas rattacher à un mot deux mots quand un seul lui convient, par ex. «ayant aperçu le son et la couleur» (ce qu'on appelle *zeugme*). 8° Il ne faut pas séparer par beaucoup de mots les membres d'une phrase étroitement subordonnés³.

¹ Rhet. III 2, 1404 b 18—26. — ² Fr. 12.

³ Rhet. III 5, 1407 a 19—b 25.

Sous la rubrique de la diction correcte, Aristote réunit différents préceptes de style (1°, 6°, 8°), de grammaire (4°, 5°, 7°) et de logique (2°, 3°). La clarté en est pour la plupart le critérium. Des préceptes analogues étaient déjà donnés, comme Spengel (*Artium scriptores*, p. 162) l'a montré, par Isocrate qui appelait cela «pureté» (*καθαρόν*)¹, et par la Rhétorique à Alexandre². Il est remarquable qu'Aristote condamne la diction d'Héraclite et d'Empédocle; le philosophe prosateur sobre rejette le style passionné d'un philosophe prophète et d'un philosophe poète.

Ensuite Aristote exige une diction convenable (*πρόπειον*). Il en parlait, nous l'avons vu, à différentes occasions; en traitant d'elle d'une manière systématique, il la cherche dans trois choses:

1° Il faut que la diction soit en accord avec le sujet, avec la chose dont on parle (*τὰ ὑποκείμενα πράγματα*): on ne doit pas parler de grandes choses nonchalamment et de choses insignifiantes magnifiquement; d'exemple sert la locution «le figuier puissant», déjà connue³. Aussi en distinguant la diction prosaïque et poétique, Aristote définit la convenance comme l'accord de la forme avec le sujet (voir p. 55). Isocrate parlait de la diction convenable dans le même sens⁴.

2° Il faut que la diction soit pathétique, c'est-à-dire qu'elle représente les passions (*πάθος*; aujourd'hui on parlerait plutôt des émotions) de celui qui parle. En parlant d'un acte insolent (de l'adversaire), l'orateur doit s'indigner; en parlant d'une infâmie, il doit s'exprimer avec pudeur; en parlant d'une chose louable, il doit le faire avec admiration, etc. C'est de cette manière que le discours devient vraisemblable; l'auditeur conclut que le contenu correspond à l'expression de l'orateur, que l'orateur dit vrai, et il sympathise avec lui⁵. Le point de départ est la pensée sur la transmission des émotions; certes, Aristote explique cela, d'une manière intellectualiste, par un raisonnement de l'auditeur. A la diction pathétique conviennent, d'après Aristote, les mots composés, les épithètes nombreuses et les gloses. L'orateur peut aussi employer de tels ornements quand il a enthousiasmé (*ἐνθουσιάζειν*) ses

¹ Fr. 12. — ² 26, 1435 a 32 s. — ³ Rhet. III 7, 1408 a 10—16.

⁴ XIII 13. — ⁵ Rhet. III 7, 1408 a 16—25.

auditeurs, les enthousiastes parlant ainsi. C'est pourquoi ces ornements conviennent à la poésie qui a aussi un caractère enthousiaste. Hors de la passion et de l'enthousiasme, l'orateur ne doit se servir de ces ornements que par ironie¹. Aristote ne détermine pas exactement la relation entre la passion et l'enthousiasme, mais certainement il les prend pour bien proches, car il dit que l'orateur peut enthousiasmer ses auditeurs par la louange, ou par le blâme, ou par la colère, ou par l'amitié²; auparavant il avait pris la colère pour un moyen de la diction pathétique³. Dans la Politique, il regarde l'enthousiasme comme une passion⁴.

3° Il faut que la diction soit éthique, c'est-à-dire qu'elle soit appropriée au genre (*γένος*), à l'état (*ἔξις*) des personnes qui parlent. Le genre comprend l'âge, le sexe et l'origine (tribus). L'état, c'est tout ce qui détermine la vie, par ex. c'est l'instruction : un ignorant ne parle pas comme un homme instruit⁵. On voit que «éthos» indique ici des éléments durables du caractère, tandis que «pathos» désigne un état émotif momentané.

Même dans la convenance Aristote exige la modération, la convenance. Il prétend que l'accord complet de tous les agents, du contenu, de la diction, de la déclamation, donc une convenance mutuelle complète, ne produirait pas une impression naturelle, convaincante⁶. Voilà un principe outré!

Les trois sortes de la convenance, c'est-à-dire un accord avec les choses, avec les passions et avec les caractères, sont analogues aux genres de preuves artificielles (*πίστεις ἐντεχνολοί*) d'Aristote : celles-ci ou bien sont dans le discours lui-même, ou bien elles tiennent au caractère de celui qui parle, ou bien elles s'adressent aux passions de l'auditeur⁷. Le deuxième et le troisième membre de l'une et de l'autre de ces divisions sont les mêmes, le premier l'est au fond aussi, car il s'agit, ici et là, du contenu du discours ; pareillement la Rhétorique à Alexandre confond les preuves de choses et celles de discours⁸. Spengel (*Artium scriptores*, p. 159) et H. Sauppe (*Oratores attici*, II, p. 225) ont attribué à Isocrate la division des preuves en preuves de choses, d'éthos et de pathos,

¹ Ibid. 1408 b 10—20. — ² 1408 b 14. — ³ 1408 a 16.

⁴ VIII 7, 1342 a 5 s. — ⁵ 1408 a 25—32. — ⁶ 1408 a 36 — b 10.

⁷ I 2, 1356 a 1 s. — ⁸ 15, 1431 b 5.

parce qu'elle était employée par Denys d'Halicarnasse dans son traité sur Lysias¹ où il puisait dans Isocrate². Au contraire, Blass (III, 2, p. 376) a prétendu que Denys n'avait attribué à Isocrate que la division du discours en quatre parties³, et non les autres divisions. De même M. Sheehan (*De fide artis rhetoricae Isocrati tributae*, p. 38) conteste cette division à Isocrate, parce qu'elle ne se présente pas dans ses discours. Cependant sa propre analyse des discours d'Isocrate (p. 28 et s., 34 et s.) prouve que ces trois sortes de preuves étaient en principe déjà connues d'Isocrate. Il parlait des preuves propres⁴, il connaissait l'influence de l'orateur sur les passions de l'auditeur⁵, et il voulait que le discours montrât le caractère de l'orateur, à savoir un caractère noble⁶. Il est difficile de dire qui réduisit en système ces trois manières de prouver, si ce fut Isocrate ou Aristote. Le témoignage de Denys n'est pas tout à fait sûr car, comme Spengel (p. 157) lui-même l'admet, Denys ne devait pas nécessairement présenter la pure doctrine d'Isocrate; il dit lui-même avoir puisé et dans Isocrate et dans ses successeurs⁷. A l'opinion que ce système proviendrait d'Isocrate, on peut opposer peut-être la notice des scolies sur Aphthonios⁸, qu'Isocrate voulait que les discours s'accordassent avec le moment (*καιρός*), les personnes (*πρόσωπον*) et les choses, les actes (*πράγμα*). Il se peut que ce ne soient pas les mots d'Isocrate lui-même (il est douteux qu'il eût désigné la personne par *πρόσωπον*), mais la pensée peut venir de lui puisqu'il accentua l'importance et du moment⁹ et de la chose¹⁰ dans le discours. S'il en est ainsi, Aristote emprunta à la division d'Isocrate les choses et les caractères, et, à la place du moment, il mit les passions.

Une autre vertu de la diction est la grâce (*ἀστεῖον*), l'efficacité (*εὐδοκίμοῦν* «le fameux»). Tantôt Aristote les regarde comme qualités apparentées¹¹, tantôt il les identifie¹²; dans la même connexion et dans la même signification, il parle aussi de l'agréable (*ἡδύ*)¹³. Il considère la faculté de rendre la diction gracieuse, efficace,

¹ Chap. 19. — ² Chap. 16. — ³ Ibid. — ⁴ XI 31; XV 256, 280, etc.

⁵ XV 31; XVIII 36. — ⁶ V 26; cf. XV 278 s. — ⁷ Chap. 16.

⁸ II 632 Walz. — ⁹ X 29; XII 34; XIII 13, etc.

¹⁰ Fr. 8. — ¹¹ Rhet. III 10, 1410 b 7.

¹² Ibid. 1410 b 20, 22. — ¹³ 1410 b 12, 18; 11, 1412 a 23.

comme résultat du talent ou de l'exercice¹. Il énumère une série de moyens qui donnent à la diction cette vertu.

Les quatre premiers sont basés sur le fait qu'ils instruisent. Les voici: 1° La métaphore; la plus efficace est la métaphore proportionnée². 2° La comparaison; comme elle n'instruit pas si vite, elle est moins agréable que la métaphore³. 3° Les enthymèmes (*ἐνθύμημα*) par lesquels on s'instruit vite. Ce sont ceux qui ne sont ni communs, tout à fait limpides, ni difficiles à comprendre. Il faut les comprendre au moment où on les entend, ou l'instant d'après⁴. Nous avons vu qu'Aristote donna une règle analogue à propos de la métaphore. 4° L'antithèse⁵.

D'un caractère différent est le moyen suivant: 5° L'expressif (*πρὸ δμμάτων* devant les yeux) qui consiste à décrire une activité (*ἐνέργεια*); la personnification des objets inanimés y figure⁶. Aristote ne nous dit pas pourquoi il prend l'expressif pour gracieux; la cause en peut être que l'activité nous intéresse; Aristote la considérait en général comme une chose bonne⁷ et comme la source du plaisir⁸, et il regardait l'action comme l'objet le plus convenable à l'imitation d'art (voir p. 41 et s.).

Pour une autre source du gracieux, Aristote prend la «déception» (*προσεξαπατᾶν*), mais il la fait aussi remonter à l'instruction. En entendant un mot imprévu, on se dit: «En effet, je me suis trompé»⁹. Selon Aristote, la déception est accompagnée souvent d'une métaphore¹⁰. Certes, la métaphore est la cause de la déception, de la surprise. Il faut y ranger 6° les sentences (*ἀπόφθεγμα*) enfermant un autre sens, par ex. celle de Stésichore «Les cigales chanteront par terre», cela veut dire: les arbres seront abattus et le pays dévasté¹¹. La métaphore y est la base de la déception.

Aristote rattache aux sentences 7° les énigmes (*ἠνιγμένον*). Il explique leur charme par l'instruction et la métaphore¹²; probablement il fait dériver l'instruction du sens caché de l'énigme, de

¹ 10, 1410 b 7. — ² 1410 b 9—17, 36 s. — ³ 1410 b 15—19.

⁴ 1410 b 20—26. — ⁵ 1410 b 28, 36.

⁶ 1410 b 33; 11, 1411 b 24—1412 a 9.

⁷ Met. VIII 9, 1051 a 4 s.; Mor. E. VII 8, 1240 a 40.

⁸ Mor. N. X 4, 1174 b 23 s. — ⁹ Rhet. III 11, 1412 a 17—21.

¹⁰ Ibid. 1412 a 17. — ¹¹ 1412 a 21. — ¹² 1412 a 23.

la déception. Il y compte aussi 8° ce que Théodore de Byzance désignait par «locutions nouvelles» (*καινά*). Il accepte aussi son explication qu'elles consistent dans l'inattendu (*παράδοξον*): nous sommes déçus car nous nous attendions à autre chose. Ces «locutions nouvelles» sont ou des «altérations» (*παραπεποιημένον*): dans le vers on pose un autre mot à la place du mot attendu (c'est la parodie, mais Aristote ne se sert pas de ce terme), ou l'on change une lettre du mot qui obtient par là un sens tout différent (*τὸ παρὰ γράμμα σκῶμμα* «plaisanterie par lettre»)¹. Aristote n'attribue à Théodore, en termes exprès, que l'explication par l'inattendu, mais il semble lui emprunter même la pensée sur la déception, qui s'y rattache. Il dut s'en contenter: on explique la plaisanterie à l'aide de la surprise, de l'inattendu, mieux qu'au moyen de l'instruction.

Il n'est pas certain qu'Aristote explique par la déception 9° les plaisanteries qu'on obtient en employant un mot dans différentes significations, ce qui a lieu et dans l'homonymie (par ex. *ἀρχή* gouvernement, commencement) et dans la métaphore². Il n'a pas un nom spécial pour désigner ce moyen. Il y trouve encore l'instruction; c'est pourquoi il conseille que de telles locutions soient concises et antithétiques, c'est-à-dire que le mot ait la signification la plus contraire possible³. Il ajoute ces plaisanteries au moyen précédent, aux «nouvelles locutions», puisque les unes et les autres doivent convenir à un certain personnage ou à une certaine situation⁴. Il demande que la pensée de la plaisanterie soit vraie, mais non banale. Il le démontre par cet exemple: les sentences «Il nous faut mourir sans avoir rien fait de mal», et «Un digne homme mérite une digne femme», sont vraies, mais banales, peu gracieuses; la sentence composée de l'une et de l'autre «Il est digne de mourir à l'indigne (c'est-à-dire à celui qui ne le mérite pas) de mourir» (*ἄξιον γ' ἀποθανεῖν μὴ ἄξιον ὄντα τοῦ ἀποθανεῖν*), est à la fois vraie et spirituelle⁵.

¹ 1412 a 25 — b 3. Au lieu des exemples peu clairs d'Aristote, nous tirons de G. Gerber, *Die Sprache als Kunst*, 2^e éd., II, p. 378: Aristoph. *Equ.* 59 *μυρσίην ἔχων* (courroie) au lieu de *μυρσίην* (rameau de myrte).

² 1412 b 3—29. — ³ 1412 b 21.

⁴ 1412 b 2, 10, 24. — ⁵ 1412 b 25—29.

Parmi les moyens d'une diction gracieuse, Aristote semble compter encore 10° les proverbes et 11° les hyperboles. Il en traite en connexion avec les autres moyens¹, quoique pour la plupart à un autre point de vue (il démontre leur origine métaphorique), mais il en mentionne aussi l'efficacité qu'il explique par la métaphore².

Aristote recommande qu'on accumule les moyens du gracieux, par ex. qu'un enthymème comprenne et une métaphore et une antithèse, et qu'il soit expressif³, et qu'une métaphore et une antithèse renferment une pariose⁴; celle-ci n'avait pas été auparavant mentionnée dans cette connexion.

Aristote réunit sous un point de vue différents moyens de la diction; il explique leur effet exclusivement par l'instruction. Dans le même sens, la Rhétorique à Alexandre parlait déjà de la diction gracieuse (*ἀσπεῖον*), comme Süß (p. 176) le fait remarquer, mais elle la cherchait dans les moyens en partie différents de ceux d'Aristote (outre l'enthymème et la sentence, dans la variation et dans la conformité avec les caractères)⁵. Aristophane⁶ et Platon⁷ se servaient de ce mot dans un sens un peu restreint: spirituel, ridicule.

Une autre propriété de la diction dont Aristote traite systématiquement⁸, est l'ampleur (*ἄγχιος*); le contraire en est la concision (*σύντομία*). Il ne dit pas que l'ampleur ou la concision soient une vertu ou un défaut; il se contente d'énumérer les moyens qui y contribuent. Ailleurs il dit que le langage ne doit être ni verbeux (*ἀδολεσχής*) ni concis (*σύντομος*), c'est-à-dire trop concis, car il ne serait pas clair. Le milieu est le plus convenable⁹; c'est sa solution habituelle. Déjà Quintilien¹⁰ soutient qu'Aristote attaquait Isocrate qui avait loué la concision¹¹. Celle-ci fut recommandée aussi par la Rhétorique à Alexandre¹².

L'ampleur est causée: 1° Par la définition périphrastique mise au lieu d'un mot, par ex. «une ligne de plan étant à égale

¹ 1412 b 32—1413 b 2. — ² 1413 a 19. — ³ 10, 1410 b 27.

⁴ 11, 1412 b 29. — ⁵ 23, 1434 a 33 — b 30.

⁶ Nub. 204; Ran. 901, 906.

⁷ Resp. V 3, 452 D; Phaedr. 1, 227 D; 20, 242 E.

⁸ Rhet. III 6. — ⁹ Ibid. 12, 1414 a 24. — ¹⁰ IV 2, 32.

¹¹ Cf. VI 24; IX 10. — ¹² 31, 1438 a 23, 38; cité par Cope, III, p. 65.

distance du centre», au lieu de «cercle». Au contraire, si l'on remplace la périphrase par un mot, cela contribue à la concision¹. 2° Par la métaphore et l'épithète². 3° Si l'on met le pluriel au lieu du singulier, suivant l'usage des poètes, par ex. «les ports achéens» au lieu de «port»³. Aristote explique avec raison de tels pluriels par la tendance à l'ampleur de l'expression. 4° Si l'on ne réunit pas, c'est-à-dire si l'on donne et au nom et à son complément l'article (par ex. *τῆς γυναικὸς τῆς ἡμετέρας*); au contraire, si on les réunit sous un article (par ex. *τῆς ἡμετέρας γυναικὸς*), on arrive à la concision⁴. Il en est de même avec 5° l'emploi et l'omission des conjonctions. Aristote distingue de l'omission des conjonctions leur suppression intentionnelle, l'asyndète (*ἀσύνδετον*). Il donne comme exemple de l'emploi de la conjonction «m'étant mis en route et ayant causé» (*πορευθεὶς καὶ διαλεχθεὶς*), de l'omission de la conjonction «m'étant mis en route, j'ai causé» (*πορευθεὶς διελέχθη*)⁵, de l'asyndète (il en traite à une autre occasion, en parlant de la différence entre le langage parlé et le langage lu) «je suis venu, j'ai rencontré, j'ai prié» (*ἦλθον, ἀπήνησα, ἐδεόμην*). Il prétend que l'asyndète fait paraître que l'on dit davantage, dans le même temps; donc qu'elle agrandit, multiplie. Il l'explique ainsi: la conjonction unit le multiple; par contre, si elle est supprimée, l'un se multiplie. D'une manière semblable, il explique l'effet de la répétition d'un même mot, par ex. la répétition homérique du mot «Nirée» au commencement de trois vers⁶ (ce qu'on dit anaphore), et voici comment: si l'on parle de quelqu'un beaucoup, on en parle souvent; ici on conclut inversement (à tort) que, si l'on parle de quelqu'un souvent, on en parle beaucoup⁷. Il est vrai, ces explications par l'inversion du jugement sont trop intellectualistes, cependant, au fond, Aristote a raison: l'asyndète et la répétition produisent une impression d'ampleur. Aristote considère ces deux figures comme convenables seulement au langage parlé, où l'on peut prononcer des mots avec une différente modulation, tandis qu'au langage écrit, elles paraîtraient insipides⁸. Il recommande de placer l'asyndète surtout à la fin d'un discours pour qu'elle

¹ Rhet. III 6, 1407 b 26. — ² 1407 b 31. — ³ 1407 b 32.

⁴ 1407 b 35. — ⁵ 1407 b 37—1408 a 13. — ⁶ Π. II 671 s.

⁷ Rhet. III 12, 1413 b 31—1414 a 7. — ⁸ Ibid. 1413 b 17—31.

soit un véritable épilogue (*ἐπίλογος*) et non un discours (*λόγος*)¹. Il faut comprendre probablement ainsi: le discours possède, selon Aristote, la liaison (*συνδεσμός*)², l'épilogue doit donc être non lié, asyndétique, pour se distinguer du discours. Enfin à l'ampleur contribue 6° si l'on indique le manque d'une propriété. C'est ce que font les poètes dans la métaphore proportionnée, par ex. «un chant sans lyre» au lieu de «clairon»³.

Quant aux autres vertus de la diction, la noblesse (*μεγαλοπρέπεια*), l'agréable (*ἡδύ*) et peut-être encore le convaincant (*πιθανόν*), Aristote affirme qu'il est inutile d'en traiter. Car, quant à la première, la diction doit posséder même les autres vertus éthiques, la modération, la générosité, etc., et pas seulement la noblesse. Quant à l'agréable, il est causé, outre les propriétés nécessaires, la clarté, la diction non basse et la convenance, encore par les moyens de la diction déjà traités, c'est-à-dire les mots usités, les mots inusités et le rythme, s'ils sont bien mêlés. Le convaincant résulte de la convenance⁴.

Le noble et l'agréable dans la narration étaient exigés, comme Cope (III, p. 154) l'a montré, par Théodecte⁵; le convaincant, à côté de la clarté et de la concision, par Isocrate⁶ et par la Rhétorique à Alexandre⁷. Les règles ne concernant que la narration du discours, Aristote les a transportées dans la diction en général.

Quant aux défauts de la diction, Aristote ne traite avec détail

¹ 19, 1420 b 2.

² De interp. 5, 17 a 9 s.; Anal. post. II 10, 93 b 35; De part. an. I 3, 643 b 17; Poet. 20, 1457 a 28.

³ Rhet. III 6, 1408 a 1—9.

⁴ 12, 1414 a 18—27. Les mots *καὶ τὸ πιθανόν ἐκ τοῦ πρέποντος* (l. 27) sont d'ordinaire liés avec *ὁ ῥόθμος* précédent. Cependant il semble qu'ils forment une proposition indépendante, car le convaincant n'est pas une condition de l'agréable, mais une vertu particulière qu' Aristote fait observer supplémentairement.

⁵ Quint IV 2, 63.

⁶ Quint. IV, 2, 31. Spengel (*Artium scriptores*, p. 170) et Sheehan (ouv. c., p. 37) ont conclu de Dion. Hal., Lys. 18, que déjà Isocrate avait exigé l'agréable. Certainement le témoignage de Denys n'est pas sûr (voir p. 81); mais on pourrait le confirmer par Isocr. V 27 où l'on parle de l'agréable et du convaincant du discours.

⁷ 31, 1438 a 22 s.

que d'un, c'est-à-dire de l'absence de goût, à proprement parler du froid (*ψυχρόν*). Déjà les écrivains antérieurs se servaient de ce terme métaphorique, Aristophane à propos du drame¹, Isocrate à propos de la conduite², Platon à propos du discours³ et de la musique⁴. Aristote n'a en vue que la prose. Il trouve le froid dans quatre choses, dans: 1° les mots composés qui sont poétiques, impropres à la prose⁵, 2° les gloses⁶, 3° les épithètes longues, déplacées ou trop nombreuses⁷, 4° les métaphores impropres, ou ridicules (dans une situation sérieuse) ou trop élevées, et les métaphores peu claires, trop éloignées⁸.

On voit qu' Aristote trouve le «froid» dans l'usage défectueux des moyens poétiques dans la prose, si l'on dépasse les limites de la prose et de la poésie. Les exemples d'un tel abus, il les tire des écrits des sophistes Gorgias, Alkidamas, Lykophron; il dit qu'ils sont ridicules, froids et peu clairs à cause de leur diction poétique impropre⁹.

A la fin de son exposé de la diction dans la Rhétorique, Aristote distingue la diction selon que le langage est destiné à être lu (*λέξις γραφική* diction écrite) ou à être prononcé (*λέξις ἀγωνιστική* diction de concours). Là, c'est l'exactitude (*ἀκριβές*) qui est la plus importante, ici, c'est la déclamation (*ὑπόκρισις*). Les compositions de ceux qui ne savent qu'écrire, produisent un faible effet, si elles sont déclamées, et inversement les discours qui sont efficaces étant déclamés, paraissent insipides, s'ils sont lus. Comme exemples des compositions destinées à la lecture, Aristote cite les discours de Chérémon et les dithyrambes de Likymnios. Donc sa distinction ne concerne pas seulement l'art oratoire, mais les belles-lettres en général. Dans le langage destiné à la déclamation, Aristote discerne le genre éthique et le genre pathétique; dans celui-là domine la peinture des caractères, dans celui-ci, la description des passions. Conformément à cela, les acteurs choisissent les pièces qui leur conviennent, et les poètes choisissent les acteurs convenables¹⁰. A cette distinction de la diction, Aristote en rattache une autre

¹ Thesm. 848. — ² II 34. — ³ Euthyd. 12, 284 E.

⁴ Leg. VII 10, 802 D. — ⁵ Rhet. III 3, 1405 b 35—1406 a 6.

⁶ Ibid. 1406 a 7—10. — ⁷ 1406 a 10—32.

⁸ 1406 b 4—19. — ⁹ 1406 a 32. — ¹⁰ 12, 1413 b 3—17.

qui ne regarde que l'art oratoire, c'est-à-dire la distinction selon les trois genres de discours: politique, judiciaire, démonstratif. Aristote compare ingénieusement le premier genre avec la peinture ombrée (de théâtre) qu'on regarde de loin, de façon que toute précision est inutile, même nuisible. La diction du deuxième genre doit être plus exacte, surtout si l'on parle devant un seul juge. Et le premier et le deuxième genres sont destinés à la déclamation, le troisième à la lecture¹.

Comme Spengel (*Aristotelis Ars rhetorica*, II, p. 416) l'a fait observer, Isocrate² et Alkidamas³ connaissaient déjà la différence entre le langage parlé et le langage écrit. Isocrate admettait que les discours lus produisaient moins d'effet que les discours prononcés; toutefois il ne rejetait pas ceux-là, et lui-même en composait. Alkidamas considérait en général les discours écrits comme inutiles; de même qu'Aristote, il prenait l'exactitude pour leur qualité essentielle⁴. De l'art oratoire Aristote transféra cette différence aux autres genres littéraires, et en appréciant ces deux genres du style, il se tenait au milieu: il admettait les avantages et les défauts de l'un et de l'autre.

En traitant de la diction, Aristote puisait dans Isocrate, Likymnios, Théodore et peut-être encore dans d'autres rhéteurs, mais il complétait leurs explications tantôt par ses propres observations qui éclaircissent bien l'effet des divers moyens de la diction, tantôt par sa propre interprétation, souvent trop intellectualiste, de ces phénomènes. A lui appartient le mérite d'avoir le premier créé un système détaillé de l'esthétique de la diction, et cela de la diction en général, non seulement de celle de l'orateur.

¹ Ibid. 1413 b 4, 1414 a 7—18.

² V 26 s. — ³ De soph. — ⁴ Ibid. 13 s., 25, 34.

CHAPITRE VI

La Tragédie.

Le centre et en même temps le point de départ des observations d'Aristote sur la poésie, c'est la tragédie. L'exposé de la tragédie embrasse la plus grande partie de la Poétique conservée; celui de l'épopée et probablement même de la comédie n'en était pour la plupart qu'une application, une modification.

Le drame grec se développa après l'épopée et le lyrique auxquels il emprunta quelques éléments; il fut le dernier et le plus complexe des genres poétiques, sans parler de menus genres ayant pris leur naissance à l'époque alexandrine. En commençant par la tragédie, Aristote commence par la fin du développement; cependant celle-ci est pour lui finaliste, le but où la nature des choses est réalisée (voir p. 28). Il suppose que dans le drame, qui est le genre le plus parfait, se manifestent le mieux les propriétés et les exigences de la poésie. La science actuelle se sert de l'ordre inverse: en partant des phénomènes antérieurs, plus simples, elle arrive à ceux qui sont postérieurs, plus complexes. Le point de vue évolutionniste ne fut pas non plus inconnu à Aristote: dans l'introduction de la Poétique, il parle de l'origine de la poésie, nous l'avons vu, et du développement des genres poétiques. Quant à la tragédie, il soutient d'une part, qu'elle tira son origine du dithyrambe¹, d'autre part, qu'elle se développa du drame satyrique²; il juge probablement que le dithyrambe fut récité par le chœur déguisé en satyres (cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, p. 82; *N. Jahrb. f. klass. Alt.* 15, 1912, p. 467).

¹ 4, 1449 a 10. — ² 1449 a 19.

Qu'Aristote commença par la tragédie et qu'il en traita avec tant de détails, en voici encore une autre cause: au IV^e siècle on ne composait plus ou très rarement des poèmes épiques, et de même le lyrique subjectif proprement dit était abandonné depuis longtemps. La tragédie et la comédie furent, au contraire, des arts populaires. La tragédie, comme elle est un genre sérieux, fut placée par Aristote avant la comédie.

Aristote commence son exposé de la tragédie par une définition détaillée, précise, non seulement préliminaire. La voici: la tragédie, c'est l'imitation d'une action honnête, complète et ayant une grandeur, par le langage rendu agréable — les espèces de moyens étant séparées dans les parties, — par l'action et non par le récit, opérant par la pitié et la peur la purification de telles passions¹. Aristote éclaircit les mots de la définition qui concernent le langage: le langage rendu agréable (*ἡδυσμένος*) signifie un langage ayant le rythme et l'harmonie (il est superflu qu'Aristote cite aussi la mélodie, *μέλος*, qu'il comprend ailleurs dans l'harmonie); la séparation des espèces veut dire que quelques parties de la tragédie n'ont que le mètre, et d'autres ont la musique².

La définition d'Aristote est basée pour la plupart sur son exposé de l'imitation d'art et de ses genres. C'est pourquoi il n'était pas nécessaire de la déduire à part.

Au commencement de la définition, Aristote dit que la tragédie est l'imitation d'une action. L'imitation créée d'après lui le caractère principal des beaux-arts, et l'action est le propre objet de l'imitation de tous les arts. Le caractère des personnages agissants, c'est le deuxième principe de division des arts; Aristote distingue les gens honnêtes et bas. L'action des honnêtes gens est honnête; elle est représentée dans la tragédie. La comédie au contraire a des personnages bas, cependant elle ne représente pas toute action

¹ 6, 1449 b 24—28. Dans la leçon des manuscrits *χωρίς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*, on a probablement raison de changer *ἐκάστου* en *ἐκάστῳ* (Tyrwhitt, Reiz, et d'autres) d'après l. 29 *τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι*: ... L'ordre de mots ne permet pas de lier *ἐκάστου* avec *λόγῳ*, comme Vahlen (édition) le veut. La leçon incorrecte des manuscrits daterait de loin, car la définition du traité de Coislin *χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι* est modifiée d'après elle.

² 1449 b 28—31.

basse, mais seulement une action ridicule (*γελοῖος*)¹. Par opposition à l'action ridicule de la comédie, l'action «honnête» de la tragédie prend encore le sens de l'action «sérieuse», le mot grec (*σπουδαῖος*) signifiant l'un et l'autre. C'est ainsi qu'on passe de la signification éthique à la signification esthétique.

La distinction de la tragédie sérieuse et de la comédie ridicule fut due au développement du drame attique. La tragédie sérieuse fut opposée à la comédie ridicule déjà par Platon²; Gorgias avait opposé le sérieux au ridicule par rapport à l'orateur³.

Les deux autres propriétés de l'action nommées dans la définition, à savoir qu'elle doit être complète et avoir une grandeur, ne résultent pas des observations préliminaires, excepté la mention que la tragédie avait eu à l'origine de petites fables et que ce fut plus tard qu'elle prit de la grandeur⁴. Aristote éclaircit ces deux propriétés plus loin en traitant de la fable qu'elles concernent principalement; c'est là que nous en parlerons. Ici nous signalons seulement qu'Aristote exige que la fable de la tragédie forme un entier bien délimité, ayant une grandeur convenable.

Le langage rendu agréable par le rythme et l'harmonie, est le moyen de l'imitation; c'est le premier principe de division des arts. Par le fait que la tragédie ne contient la musique que dans quelques parties, elle se distingue du dithyrambe et du nome qui l'ont dans toutes leurs parties. La pensée sur le langage rendu agréable est, comme Finsler (ouv. c., p. 61) l'a montré, une reminiscence platonicienne: Platon soutint que dans la poésie le rythme et l'harmonie produisaient un effet magique, qu'ils lui donnaient de la couleur⁵, et il nomma la tragédie «une Muse rendue agréable⁶». Par le fait que dans la tragédie les personnages agissent, jouent, et que l'action n'est pas racontée, la tragédie se distingue de l'épopée; c'est le troisième principe de division, suivant la manière de l'imitation.

La conclusion de la définition regarde l'effet de la tragédie. Selon Aristote, chaque bonne tragédie excite dans les auditeurs

¹ 5, 1449 a 30 s. — ² Leg. VII 6, 838 C; Theaet. 8, 152 E.

³ Arist., Rhet. III 18, 1419 b 2.

⁴ Poet. 4, 1449 a 19. — ⁵ Resp. X 4, 601 D. — ⁶ Ibid. 7, 607 A.

deux passions (*πάθος*); c'est-à-dire la pitié et la peur¹. Il n'est pas le premier qui ait pris ces deux passions pour l'effet de la tragédie. Gorgias, pour démontrer la puissance du discours, décrit l'effet de la poésie qu'il regarda comme un discours en vers, de la manière suivante: l'auditeur est pris d'une terreur épouvantable (*φοβική περίφοβος*), de la pitié accompagnée de nombreuses larmes (*ἔλεος πολύδακρυς*) et d'un désir avec affliction (*πάθος φιλοπενθήης*); son âme est touchée par les succès et les échecs des autres². Sans doute, Gorgias eut en vue la tragédie qui était alors à l'apogée de sa gloire. Et lui et d'autres rhéteurs voulaient éveiller par le discours les mêmes passions qu'excite la poésie. De la pitié et de la peur comme des passions principales, provoquées par la tragédie, Platon en parla plusieurs fois. Dans l'*Ion*, le rapsode dit qu'il a les yeux remplis de larmes s'il récite quelque chose de pitoyable (*ἐλεεινόν*), que la peur fait dresser ses cheveux et qu'il a des battements de cœur en récitant quelque chose d'épouvantable, de terrible (*φοβερόν ἢ δεινόν*), et que c'est le même cas pour ses auditeurs³. Dans le *Phèdre*, on cite comme une opinion populaire que la tragédie est composée d'une part des discours lamentables (*οἰκτιρός*), d'autre part des discours terribles (*φοβερός*) et menaçants (*ἀπειλητικός*)⁴. Au III^e livre de la *République*, Platon demande que tout épouvantable (*τὰ δεινὰ καὶ τὰ φοβερά*), comme des scènes des enfers, soit chassé de la poésie, car les gardiens futurs deviendraient passionnés et amollis; ensuite il exige qu'on ne représente pas les lamentations des hommes se trouvant dans les incidents, parce qu'elles ne leur conviennent pas, et que les auditeurs pourraient s'y livrer plus tard⁵. Ici partout, tantôt la peur, tantôt la pitié, l'affliction, sont regardées comme un effet de la poésie. Au X^e livre, Platon reproche à la poésie tragique de s'adresser à la partie irraisonnable de l'âme humaine, inclinant au chagrin, et de décrire des héros se lamentant avec lesquels nous aimons à souffrir, parce que nous pouvons donner ainsi pleine liberté à notre désir de se plaindre, de se lamenter, désir que nous réprimons dans notre propre malheur. Le relâchement

¹ Poet. 13, 1452 b 32, 35; 1453 a 3; 14, 1453 b 5, 12. — ² Hel. 9.

³ 6, 535 C, E. Ce passage et les passages suivants de Platon furent indiqués par Belger, ouv. c., p. 58 et s.

⁴ 52, 268 C. — ⁵ 2, 387 B s.

provenant d'un poème, nous procure du plaisir, mais il augmente notre penchant à la pitié (*ἐλεεινόν*)¹. Ici Platon parle d'une seule passion, de la pitié, du chagrin; il lui oppose le rire excité par la comédie². Il attribue en outre à la poésie en général l'excitation de la sensualité, de la colère et d'autres passions³.

En proclamant la pitié et la peur pour l'effet de la tragédie, Aristote suivit donc l'opinion populaire. A l'aide des passages cités, nous reconnaissons aussi ce qu'on entendait par ces deux passions. L'une et l'autre sont des passions déprimantes; la pitié est provoquée par le malheur des personnages du poème, et elle cause des larmes; la peur est provoquée par des scènes terribles, et elle stupéfie l'auditeur.

Aristote, entend-il par ces passions la même chose que ses prédécesseurs? A partir de Lessing, on discute le sens qu'Aristote attribuait à ces passions, surtout à la peur. La question n'est pas, à notre avis, insoluble. En traitant du héros convenable à la tragédie, Aristote rejette qu'un homme tout à fait méchant tombe du bonheur au malheur, parce que cela n'excite ni la pitié ni la peur; car la pitié s'adresse à un homme qui est malheureux sans l'avoir mérité (*περὶ τὸν ἀνάξιον*), et la peur, à celui qui est notre égal (*περὶ τὸν ὄμοιον*)⁴. Que l'on compatit à une souffrance imméritée, c'est ce qu'Aristote affirme en termes exprès dans la Rhétorique⁵. Il pensa donc qu'une souffrance méritée ne nous touchait pas; à raison ou à tort, l'étendue de la pitié fut ainsi restreinte. On explique de différentes manières les mots d'Aristote que la peur s'adresse à un homme qui est notre égal. Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 74 et s.), Döring (*Die Kunstlehre des Aristoteles*, p. 306 et s.) et d'autres les interprètent ainsi: nous avons peur qu'il ne nous arrive le malheur dans lequel est tombé le héros qui nous ressemble. Au contraire, F. Überweg (*Fichtes Zeitschr. f. Philos.* 36, 1860, p. 260 et s.; v. Döring, p. 308), K. Tumlirz (*Die tragischen Affecte Mitleid und Furcht nach Aristoteles*, p. 3 et s.), et d'autres pensent qu'on ne craint pas pour soi, mais pour le héros, ce qui exige qu'il nous ressemble. La première opinion nous semble plus juste. Dans

¹ 5, 603 C s. — ² 7, 606 C. — ³ 7, 606 D.

⁴ Poet. 13, 1453 a 1—6. — ⁵ II 8, 1385 b 13; 1386 b 7.

la Rhétorique, Aristote parle seulement de la peur qu'on éprouve pour soi-même, ou, tout au plus, pour ceux qui nous sont les plus proches¹; il recommande à l'orateur qui veut exciter la peur chez les auditeurs, de montrer qu'une souffrance arriva aux gens qui leur ressemblent²; il soutient, par contre, qu'on devient courageux en voyant qu'une chose n'est pas terrible, dangereuse à celui qui nous ressemble³. Même la pitié, on l'a pour ceux qui nous ressemblent, car il se pourrait que leur sort nous échût⁴. De même Gorgias et Platon avaient en vue surtout la peur égoïste. En demandant que la peur fût excitée par le sort d'un homme semblable, Aristote en restreignit beaucoup l'étendue. Cependant, il ne semble pas avoir eu toujours sous ses yeux une peur et une pitié si étroitement déterminées; il est vraisemblable qu'en dehors de ses considérations sur le héros convenable, il donnait à la pitié et à la peur à peu près le même sens que ses prédécesseurs leur avaient attribué.

Comme la tragédie excite nos passions, Platon, dans sa République, veut la bannir de la communauté⁵. A cela Aristote oppose sa doctrine de la purification (*κάθαρσις*) tragique. Il admet que la tragédie excite en nous la pitié et la peur, cependant il ne prend pas cela pour un défaut, mais plutôt pour un avantage: la tragédie purge les passions qu'elle a excitées. Dans la Poétique conservée, il ne traite pas de cette purification, bien qu'il ait promis dans la Politique⁶ qu'il en parlerait là. C'est pourquoi la purification est l'objet des considérations innombrables, dès la Renaissance jusqu'à l'heure actuelle.

Pour examiner la purification des passions, il faut partir de sa mention dans la Politique. Aristote y nomme la purification comme un des buts de la musique. Il cite les gens atteints de l'enthousiasme, de l'exaltation religieuse: ceux-ci en entendant des chants religieux, se calment comme s'ils arrivaient à «la guérison et à la purification». Il en est de même des gens en proie à d'autres passions, surtout à la pitié et à la peur; il est possible à chacun de participer à une purification accompagnée du soulagement et d'un plaisir innocent⁷. Il est évident — les savants de la Renaissance,

¹ II 5; 8, 1386 a 17—23, 27. — ² 5, 1383 a 10.

³ 1383 a 32. — ⁴ 8, 1386 a 24. — ⁵ X 7, 607 A s.

⁶ VIII 7, 1341 b 39. — ⁷ Ibid. 1342 a 9—18.

par ex. A. Minturno (De poeta, p. 64), le savaient déjà, et les modernes H. Weil (Verh. d. X. Vers. dtsh. Phil., 1848, p. 139) et Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie) l'ont prouvé — que la purification aristotélique a un caractère médicinal et qu'elle rappelle le traitement homéopathique.

La purgation (*κάθαρσις*) fut une des notions les plus connues de la médecine grecque. Elle désignait l'expulsion des matières nuisibles du corps. Elle pouvait être soit naturelle, comme les menstrues, les lochies, soit artificielle, c'est-à-dire quand le médecin prête son secours à la nature, par ex. la diarrhée causée par un purgatif. On parlait de la purgation du corps, du ventre, de la tête, des parties génitales, ou, plus proprement, de la purgation des humeurs du corps, de la bile jaune et noire, du flegme, du sang¹. C'est dans ce sens qu'Aristote parla de la purification des passions: on débarrasse la passion des éléments nuisibles. Donc la purification dans la définition de la tragédie ne désigne pas une détente de l'inclination à la passion, comme Bernays (Zwei Abhandlungen, p. 21 et s.) l'a interprétée, ni un retranchement complet, même temporaire, de la passion, comme Reinkens (Aristoteles über Kunst, p. 151, 160) et Döring (ouv. c., p. 253) l'ont supposé, mais une purification réelle des passions, en les débarrassant du nuisible, comme H. Siebeck (Jahns Jahrb. 125, 1882, p. 225 et s.) l'a vu. Car, quoique le mot *κάθαρσις*, figurant seul, désigne parfois l'excrément lui-même, la matière sécrétée², on trouve très peu d'exemples, peut-être il n'y en a guère, où il serait joint au génitif dans le sens de sécrétion, d'expulsion d'une chose³. Il n'y a pas non plus de raison pour considérer le génitif «des passions» comme un génitif subjectif, «la purification propre aux passions», ainsi que Weil (l. c.) l'a voulu. La purification des passions désigne, de

¹ Les témoignages d'Hippocrate et d'autres écrivains furent recueillis par Döring (ouv. c., p. 319 et s.) et d'autres.

² Hippocr. I 396, III 747 Kühn; Arist., De gen. an. IV 5, 773 b 32; Hist. an. VI 18, 573 a 23.

³ Bywater (p. 156) cite par ex. *κάθαρσις τοῦ θερμοῦ, ἀποκάθαρσις χολῆς, κάθαρσις αἵματος*, mais il s'agit ici partout de la purification de telles matières, et non de leur expulsion complète.

même que la purification du sang, l'action d'en enlever les éléments nuisibles.

Aristote voulut purger par la musique enthousiaste la passion de l'enthousiasme. Au sujet de la tragédie, il ne s'exprime pas nettement. Dans la Politique, il parle deux fois de la pitié et de la peur comme des passions qui sont purgées¹. Une fois, il y ajoute même d'autres passions sans les énumérer²; probablement, il prend pour principales ces deux. Tout de suite il traite de la musique de théâtre³; il est donc vraisemblable qu'il prétend purger dans la tragédie principalement la pitié et la peur. On lit dans la définition de la tragédie que celle-ci opère par la pitié et la peur la purification de telles (*τῶν τοιούτων*) passions. Bernays (p. 24 et s.) a soutenu qu'Aristote n'entendait par «telles» passions que la pitié et la peur, tandis que Lessing (ouv. c., 77) avait en vue même des passions apparentées, telles que la philanthropie, le chagrin. Bien que «telles passions» ne désignent pas la même chose que «ces passions», et qu'elles puissent comprendre même des états proches, comme l'affliction, la terreur, pourtant Bernays a à peu près raison: les passions que la tragédie excite, la pitié, la peur, éventuellement l'affliction, la terreur, elles les purifie aussi, de même que la musique enthousiaste fait naître et purifie l'enthousiasme.

Comment Aristote se figura la purification des passions, ses considérations dans la Politique ne nous le font pas voir. Mais nous pouvons nous servir de ses pensées sur la purgation en général. Dans ses ouvrages d'histoire naturelle, il parle souvent de la purgation naturelle, surtout des menstrues et des lochies⁴. Il juge que la purgation ôte du corps différentes sortes de superflu (*περίττωμα*) qui peuvent causer des maladies (c'est ainsi que maints médecins, ceux de l'école de Cnide, expliquaient l'origine des maladies)⁵; cependant il demande une purgation modérée: le manque de purgation de même qu'une purgation trop abondante nuisent⁶. Voici une analogie avec la purification des passions: l'excès de passions peut être dangereux, donc il faut les purger.

¹ VIII 7, 1342 a 7, 11. — ² 1342 a 12. — ³ 1342 a 16.

⁴ Pour les témoignages, voir l'index de Bonitz, s. v. *κάθαρσις*.

⁵ Anon. lond., p. 6—20 Diels. — ⁶ De gen. an. II 4, 738 a 27.

La purgation artificielle est mentionnée plusieurs fois dans les Problèmes¹; les explications s'accordent mutuellement, et, par le fond, elles peuvent provenir d'Aristote; on y dit conformément à lui qu'on purge le superflu². Le procédé de la purgation est décrit ainsi: le médicament étant indigestible, meut (*μυεῖ*), secoue (*ταράττει*) la partie du corps qui doit être purgée, et même le superflu nuisible, il le vainc et le fait sortir du corps³. Hippocrate⁴ expliqua pareillement, par le mouvement et la secousse, l'expulsion de la matière nocive du corps. Selon les Problèmes, les aliments abondants étant indigestibles, peuvent produire le même effet que les médicaments⁵. Voici une nouvelle analogie avec la purification des passions: la passion de l'auditeur est ébranlée par une passion abondante, arrivant de l'extérieur, excitée par la tragédie ou par la musique; elle se met en mouvement et elle est débarrassée de son superflu nuisible. Il est facile à Aristote de parler du mouvement des passions, puisqu'il s'imagine que la passion (excitée, en activité) meut l'homme⁶. Dans les Problèmes, on parle une fois du remède homéopathique: le médicament contenant de l'eau relâche l'urine, le médicament contenant de la terre, le ventre⁷. La purgation procure, selon les Problèmes, du soulagement (*νοσηρίζεσθαι*)⁸; dans la Politique, Aristote parle de même à propos de la purification par la musique, en ajoutant au soulagement encore un plaisir innocent⁹. Dans la Morale, il expose que le traitement médical cause le plaisir qui n'est cependant qu'un plaisir accidentel, imaginaire, car si l'on se trouve à l'état naturel (santé), les remèdes ne nous sont pas agréables¹⁰.

On peut compléter la doctrine aristotélique de la purification des passions au moyen des traces qu'elle a laissées dans les œuvres des écrivains postérieurs qui, bien entendu, ne puisèrent pas directement dans Aristote¹¹.

¹ Döring (p. 327) a indiqué quelques passages. — ² I 41; 43; V 28.

³ I 40—43; 47. — ⁴ Les témoignage chez Döring, p. 326 et s.

⁵ I 42; 47. — ⁶ Pol. VIII 7, 1342 a 7; De mem. 450 a 30 s.

⁷ I 40. — ⁸ IV 30, cf. II 22. — ⁹ 1342 a 15.

¹⁰ Mor. N. VII 13, 1152 b 31, 1152 a 2; 15, 1154 b 1, 7; cité par Egger, Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, p. 188 et s.

¹¹ Bernays (p. 32 et s.) et Bywater (p. 157 et s.) les ont analysées sans pourtant en avoir tiré tout le profit possible.

Plutarque parle dans le sens d'Aristote de la purification (sans employer ce terme) de l'affliction. Il dit que les chants et la musique funèbres mettent la passion en mouvement (*κινεῖν*), qu'ils font passer l'âme à l'affliction, mais de telle sorte qu'ils en ôtent, qu'ils en consomment toute chose pénible (*λυπητικόν*)¹. En conséquence la purification de la passion consiste à la mettre en mouvement et à décharger non la passion, mais le pénible qu'elle contient.

Jamblique démontre que les passions humaines, si elles sont retenues, deviennent plus véhémentes, tandis qu'étant mises dans une activité courte jusqu'à la symétrie (*ἀρχὴ τοῦ συμμετροῦ*), elles réjouissent avec modération et purgent sans violence. C'est pourquoi en voyant dans la tragédie et dans la comédie des passions et des souffrances étrangères (le mot grec *πάθος* désigne l'un et l'autre), on calme et on modère les siennes². Ailleurs il nie que l'enthousiasme soit en quelque rapport avec la purgation, avec le traitement médical, avec la maladie, avec le superflu (*περίττωμα*)³. La symétrie, le plaisir modéré et le superflu nous font penser à Aristote. Même l'idée fondamentale qu'il faut réduire les passions à la juste mesure et non les retenir, lui convient; il soutient que les passions elles-mêmes ne nous rendent ni bons ni méchants⁴, et il veut les tempérer et non extirper⁵.

Même quand il ne se sert pas du mot «purification», Proklos désigne formellement Aristote comme auteur de la doctrine dirigée contre Platon, qu'on ne peut ni enfermer complètement ses passions ni les satisfaire, et qu'elles exigent parfois du mouvement (*κίνησις*). Cela a lieu dans la tragédie et dans la comédie; par celles-ci les passions sont satisfaites avec modération, le douloureux (*πεπονηκός*) qui est en elles, est guéri, et elles ne nous inquiètent plus⁶. Encore ici, on parle de la mise en mouvement des passions et de la guérison du malsain qu'elles contiennent.

A l'aide des analogies médicales citées et des traces de la doctrine aristotélique, on peut se faire une telle idée de la purification des passions: il ne faut pas donner libre cours aux pas-

¹ Quaest. conv. III 8, 657 A. — ² De myst. I 11.

³ Ibid. III 9 s. — ⁴ Mor. N. II 4, 1105 b 29.

⁵ Fr. 80 Rose. — ⁶ In Plat. Remp. I 42; 49 Kroll.

sions, et on ne peut non plus les supprimer sans péril. De temps à autre, il faut les mettre en mouvement pour que leur excès se détache et qu'elles soient réduites à la juste mesure. C'est ce qui arrive le mieux, avec un plaisir innocent, au moyen du drame et de la musique.

Ayant examiné les auteurs qui puisaient, indirectement, dans Aristote, regardons ceux sur lesquels Aristote aurait pu s'appuyer lui-même. C'est principalement Platon. Il parlait de la purification au sens physiologique et au sens figuré (la purification de l'âme, des pensées). Il voyait son caractère essentiel dans la séparation du bien et du mal : on garde le bien, on repousse le mal¹. Donc, lui aussi, il entendait par purification l'enlèvement partiel, non complet, d'une chose. Il connaissait aussi la guérison par des chants religieux, qu'Aristote mentionne dans la Politique. Il expose dans les Lois que les mères pour endormir leurs enfants, les bercent et leur chantent, et qu'on guérit pareillement (Platon ne s'y sert pas du mot « purification ») les gens atteints d'une exaltation religieuse (corybantique). Les enfants inquiets, de même que les exaltés, souffrent de la peur causée par un mauvais état de l'âme. Un mouvement (*κίνησις*) plus fort venant de l'extérieur, secoue la passion, il surmonte le mouvement craintif et fou à l'intérieur, et il apporte le calme désiré. Les enfants s'endorment et les gens passent de l'état exalté à l'état raisonnable².

Nous voyons que Platon connaissait déjà la guérison des passions ; il se peut très bien, comme Egger (ouv. c., p. 188) l'a pensé, que c'est dans Platon, peut-être justement dans le passage des Lois, qu'Aristote puisa sa théorie de la purification. Cependant le procédé de guérison, ils ne l'expliquèrent pas de la même manière. Platon soutenait que le mouvement venant du dehors vainquait le mouvement au dedans du corps et établissait la paix ; c'est en rapport avec son opinion exposée dans le Timée, que la santé consiste dans la symétrie mutuelle des mouvements du corps et de l'âme, et dans un mouvement continu du corps, par lequel on atteint l'équilibre entre les mouvements au dehors et ceux au

¹ Resp. VIII 17, 567 C ; Soph. 13, 226 D ; 15, 227 D.

² VII 2, 790 C s.

dedans du corps¹. Platon tenait la purgation par médicaments pour moins efficace que celle qui s'opère par la gymnastique, le balancement, la navigation, la course²; il suivait par-là, semble-t-il, le médecin Hérodikos de Selymbrie qui «mêla la gymnastique avec la médecine»³. Autant qu'on peut conclure des Problèmes, où le traitement par la gymnastique occupe une place assez insignifiante⁴, Aristote, au contraire, comprend la purification des passions probablement d'une manière analogue à la purgation par les médicaments. Il y a encore une différence: Platon supposa qu'il était possible de vaincre le mouvement «craintif et fou» par des mouvements tout différents, par le balancement, la musique, la danse, tandis qu'Aristote voulut purger la passion par la même passion, l'enthousiasme par un chant enthousiaste, la pitié et la peur par la pitié et la peur.

A côté et au lieu de Platon, on cherchait encore d'autres sources où Aristote aurait puisé sa doctrine de la purification. Süß (ouv. c., p. 86 et s.) suppose que la base en fut donnée par Gorgias, influencé peut-être par Thrasymaque qui enseignait l'excitation des passions⁵. Gorgias dit dans son Hélène que le discours, le poème exercent sur l'âme la même influence que le remède sur le corps. De même que chaque médicament fait sortir une autre humeur du corps et qu'il guérit ou tue, de même un discours afflige, un autre console, un autre effraie, un autre donne du courage, persuade, charme⁶. Ailleurs il dit que le discours persuade, trompe, apaise la peur, supprime l'affliction, excite la joie, augmente la pitié, charme, procure le plaisir⁷. Il nous semble que les images de Gorgias sont bien éloignées de la purgation aristotélique; il leur manque son caractère principal, la purification de la passion par la passion. Toutefois, les mots de Gorgias sont intéressants en prouvant que la comparaison du poème avec le remède fut habituelle dès le temps des sophistes.

Récemment E. Howald (Herm. 54, 1919, p. 201 et s.) et A. Rostagni (Stud. ital. di filol. class. N. S. 2, 1922, p. 65 et s.)

¹ 42, 87 C s., 88 D. — ² Ibid. 42, 89 A; Leg. VII 1, 789 C.

³ Plat., Resp. III 14, 406 A s. — ⁴ I 47, 865 a 17; V 27; 28.

⁵ Plat. Phaed. 51, 267 C; Arist. Rhet. III 1, 1404 a 14.

⁶ 14. — ⁷ 8, 10.

font dériver la purification aristotélique des pythagoriciens qui purgeaient, selon Aristoxène¹, l'âme par la musique. On y peut objecter que Jamblique, qui seul décrit avec détail la guérison pythagoricienne par la musique², parle du changement des passions en contraires, qu'il parle des chants curatifs au printemps, des chants du matin et du soir, qu'il parle du renouvellement de l'harmonie de l'âme au moyen de la musique, mais qu'il ne mentionne pas l'excitation et l'apaisement de la passion, comme c'est le cas pour la purification aristotélique. Il se peut que les pythagoriciens aient influencé Aristote, de sorte qu'il prit la purification pour un des buts de la musique ; cependant la purification elle-même, il la conçut d'une manière différente.

Donc, en dehors des médecins, Platon seul peut être regardé comme la source de la doctrine d'Aristote.

Selon Aristote, nous l'avons vu, la purification des passions s'accompagne de plaisir ; c'est un plaisir propre à la tragédie³. Platon parla aussi dans sa République du plaisir des auditeurs de la tragédie, provenant du relâchement de l'inclination à se plaindre⁴. Dans le Philèbe, il montra que quand on se plaignait, le plaisir était lié au chagrin, et qu'on pleurait dans la tragédie en se réjouissant⁵.

Dans la République, Platon dit qu'il existe «une querelle ancienne» entre la philosophie et la poésie⁶. Il prétend la trancher d'une manière décisive en chassant la poésie, surtout la tragédie. Aristote tâche de défendre la tragédie en se servant des armes dues pour la plupart à Platon. S'il y a réussi, on peut le discuter. On peut objecter à sa guérison des passions qu'elle n'est que temporaire : pour un moment, on donne pleine liberté à la passion, c'est ce qui nous soulage ; mais la disposition en dure, et même, il est possible qu'elle augmente encore. Cependant en faveur d'Aristote, on peut citer, en s'autorisant de la psychanalyse actuelle, qu'une suppression complète des passions, si elle est possible, est nuisible — la passion supprimée apparaît sous une autre forme, souvent

¹ Cramer, Anecd. Par. I 172 ; Iambl., Vita Pyth. 64 s., 110 s. ; Porphy., Vita Pyth. 33 et pass.

² Vita Pyth., l. c. — ³ Poet. 14, 1453 b 11.

⁴ X 7, 606 A. — ⁵ 29, 48 A, 50 B. — ⁶ X 8, 607 B.

pire, — et que l'art est une place convenable à leur décharge, à leur sublimation. En effet, c'est le service que l'art rend et a toujours rendu. Il est sûr que la querelle entre la philosophie et la poésie, telle qu'en parle Platon, ne fut supprimée ni par lui ni par Aristote, et qu'elle ne disparaîtra jamais; c'est la querelle entre la raison et le sentiment.

La purification de la pitié et de la peur, accompagnée du plaisir, est pour Aristote l'effet principal de la tragédie, mais il parle encore d'autres effets, sans déterminer précisément leur rapport mutuel. C'est surtout l'excitation de l'étonnement (*ἐκπληξίς*). Aristote dit même que le poète (tragique ou épique) atteint son but en rendant une partie du poème étonnant¹. Ailleurs il parle de l'étonnement causé par la reconnaissance². Dans les Topiques, il définit l'étonnement comme un superflu, un excès de l'étrangeté³. En effet, il exige même l'étrange (*θαυμαστόν*) dans la tragédie⁴. Il cite une fois la poursuite d'Hector dans l'Iliade⁵ comme exemple de l'étrange⁶, une autre fois comme exemple de l'étonnant⁷, donc il ne voit pas grande différence entre l'un et l'autre. Il recommande l'étrange parce qu'il est agréable; il montre qu'en racontant on aime à exagérer pour satisfaire les auditeurs⁸. Dans la Rhétorique, il soutient que l'étrange contient le désir d'apprendre, de sorte que l'étrange est l'objet du désir et ainsi agréable⁹. Dans la Métaphysique, il prend l'étonnement (*θαυμάζειν*) pour source de toute philosophie¹⁰. Enfin, il parle de l'émouvant (*ψυχαγωγείν*), de l'amusant (*εὐφροαίνεω*) dans la tragédie: c'est la péripétie et la reconnaissance qui émeuvent surtout l'auditeur¹¹; la fable l'amuse également, qu'il la connaisse ou non¹².

Tous ces effets avaient été déjà reconnus avant Aristote, non seulement comme effets de la tragédie, mais de la poésie en général. Ainsi Gorgias¹³ et l'auteur des *δισσοὶ λόγοι*¹⁴ avaient prétendu que le poème produisait le plaisir (*ἡδονή*), qu'il réjouissait (*τέρπειν*);

¹ Poet. 25, 1460 b 24. — ² Ibid. 14, 1454 a 4; 16, 1455 a 17.

³ IV 5, 126 b 13 s. — ⁴ Poet. 9, 1452 a 4; 24, 1460 a 11.

⁵ XXII 205 s. — ⁶ Poet. 24, 1460 a 11 s. — ⁷ Ibid. 25, 1460 b 24 s.

⁸ 24, 1460 a 17. — ⁹ I 11, 1371 a 31. — ¹⁰ I 2, 982 b 12 s.

¹¹ Poet. 6, 1450 a 33. — ¹² Ibid. 9, 1451 b 25.

¹³ Hel. 10, 13 s. — ¹⁴ II 28; III 17.

Isocrate, que le poète émouvait (*ψυχαγωγεῖν*) l'auditeur par l'eurythmie et la symétrie¹, et Platon que le rapsode étonnait (*ἐκπλήττειν*) les auditeurs².

Ayant donné la définition de la tragédie, Aristote décompose celle-ci en six éléments constitutifs dont il traite en détail. Il les nomme parties (*μόριον, μέρος*) selon lesquelles la tragédie est telle ou autre, ou qui peuvent être prises pour espèces; il les distingue des parties quantitatives, c'est-à-dire des chants de chœur, des épisodes, etc³. La différence entre les parties quantitatives (par ex. deux font une partie de trois) et les parties qualitatives (par ex. le cuivre est une partie d'une boule de cuivre en déterminant l'espèce de celle-ci), est établie dans la Métaphysique⁴. Comme exemple de cette différence, on pourrait citer les parties du corps animal: les éléments (le froid, le chaud, etc.) et les parties homogènes (*ὁμοιομερῆ*, le sang, les os, les muscles) sont des parties qualitatives, tandis que les membres (la tête, la main, etc.) sont des parties quantitatives⁵.

Aristote déduit les éléments constitutifs de la tragédie des différences de l'imitation qu'il a établies, et de la définition de la tragédie, ce qui est, en réalité, identique, la définition étant basée sur ces différences.

Du fait que la tragédie imite à l'aide des personnages agissants (la manière de l'imitation), Aristote déduit la mise en scène (*ὄψις*) comme le premier élément de la tragédie. Il y a deux moyens par lesquels on imite, la musique (*μελοποιΐα*) et la diction (*λέξις*); dans la définition, ils sont compris dans «le langage rendu agréable»; ce sont deux autres éléments de la tragédie. L'objet de l'imitation, c'est l'action; elle est le point de départ de la définition de la tragédie. Voilà que les trois derniers éléments en résultent: la fable (*μῦθος*), les caractères (*ἦθη*), les pensées (*διάνοια*); la fable est l'imitation de l'action, les caractères et les pensées sont les causes de celle-ci. La tragédie comprend donc six éléments; Aristote les examine par rapport à leur importance, dans l'ordre

¹ IX 10. — ² Ion 6, 535 B.

³ Poet. 6, 1450 a 8, 12; 12, 1452 b 14.

⁴ IV 25, 1023 b 12—25; VI 10, 1034 b 20 s.; cité par Bywater, p. 165.

⁵ Cf. De part. an. II 1, 646 a 12 s.; Top. III 1, 116 b 17 s.

suivant: la fable, les caractères, les pensées, la diction, la musique, la mise en scène¹.

Aristote ne déduit ces éléments que pour la tragédie; cependant ils sont les mêmes aussi dans la comédie. Aristote décompose le drame en éléments, ainsi qu'il le fait avec les animaux ou l'Etat; il soutient qu'il faut décomposer tout ce qui est composé, en des parties les plus petites possible². La décomposition de la tragédie en éléments est l'œuvre d'une analyse ingénieuse; elle est déduite d'une distinction esthétique (les genres de l'imitation) et d'une distinction psychologique (les conditions de l'action). Le point de départ fut, à notre avis, la rhétorique où l'on avait discerné déjà avant Aristote des éléments du discours, analogues aux éléments aristotéliques du drame. Isocrate distinguait dans le discours les actions (*πράγμα, πράξις*) dont l'orateur parle, les pensées (*ἐνθυμήματα, διάνοια*) et la diction (*λέξεις, δνόματα*)³. Même la déclamation (*ὑπόκρισις*) et les passions (*πάθος*) qu'Aristote ne compte pas parmi les six éléments constitutifs de la tragédie, figurent au discours.

L'élément le plus important de la tragédie, c'est pour Aristote la fable (*μῦθος*): il l'appelle le but, la base et l'âme de la tragédie⁴. Il la définit comme une imitation de l'action — il définit de la même façon la tragédie, — ou comme une composition, un arrangement des actes (*σύνθεσις, σύστασις τῶν πραγμάτων*)⁵. Donc, l'action se compose des actes. C'est Platon qui employait déjà le mot «fable» au sens d'une action inventée par le poète⁶.

Que la fable est la chose principale dans une tragédie, et que ce ne sont pas les caractères ou les autres éléments, Aristote en donne plusieurs raisons:

1° L'idée de la tragédie: la tragédie n'est pas une imitation des hommes (donc, des caractères), mais elle imite des actions, la vie, le bonheur et le malheur⁷. A l'idée d'action, Aristote ajoute les autres qui l'éclaircissent: la vie, le bonheur et le malheur. Déjà Gorgias avait affirmé que les poèmes décrivaient le

¹ Poet. 6, 1449 b 31—1450 a 15. — ² Polit. I 1, 1252 a 18.

³ IX 10 s.; fr. 8. — ⁴ Poet. 6, 1450 a 22, 38.

⁵ Ibid. 6, 1450 a 4, 15; 7, 1450 b 22. — ⁶ Phaed. 4, 61 B.

⁷ Poet. 6, 1450 a 16.

bonheur et le malheur¹, et Alkidamas avait soutenu qu'ils représentaient la vie humaine². L'une et l'autre pensée se trouve chez Platon.³

2° L'importance de l'action dans la vie: le bonheur et le malheur dépendent de l'action. Ce sont les faits et non le caractère, la qualité (*ποιότης*), qui sont le but⁴. Dans l'action, Aristote voit toujours le but de l'homme et de l'animal en général⁵; il proclame la félicité pour un genre de l'action et non de la qualité⁶.

3° L'observation des tragédies existantes: une tragédie sans action n'est pas possible, mais elle peut être sans caractères; en effet, les tragédies de la plupart des poètes nouveaux (contemporains d'Aristote) ne peignent pas les caractères. Une tragédie qui ne contiendrait que des discours éthiques (c'est-à-dire qui montrent le caractère des personnages) avec des pensées et une diction parfaites, ne remplirait pas son devoir, lequel est rempli, au contraire, par une tragédie qui, bien qu'inférieure en ces choses-là, possède la fable. L'âme du spectateur est le plus touché par la péripétie (un changement subit du sort) et la reconnaissance, et celles-ci font partie de l'action, de la fable⁷.

4° L'évolution de la tragédie: dans les œuvres des débutants, la diction et les caractères sont meilleurs que la composition de la fable et il en fut de même chez les poètes anciens⁸. Aristote y compare d'une manière intéressante le développement de l'art chez l'individu avec le développement du genre littéraire entier. Dans les phases postérieures du développement, il voit le progrès. Il jugea pareillement que les poètes tragiques ont avec le temps rendu leur diction meilleure, plus simple (voir p. 55). Quant à l'évolution de la tragédie, il n'a pas tout à fait raison: il est vrai que le drame d'Euripide contient plus d'action que celui

¹ Hel. 9. — ² Arist., Rhet. III 3, 1406 b 11.

³ Resp. X 5, 603 C; Leg. VI 19, 817 B; passages cités par Bywater, p. 166.

⁴ Poet. 6, 1450 a 17—23.

⁵ Mor. N. I 8, 1098 b 18; De part. an. I 5, 645 b 14.

⁶ Phys. II 6, 197 b 5; Pol. VII 3, 1325 a 32; Rhet. I 5, 1360 b 14; Mor. N. X 2, 1173 a 14. Vahlen (Ges. phil. Schr., I, p. 238 et s.) a cité la plupart de ces passages.

⁷ Poet. 6, 1450 a 23—35. — ⁸ Ibid. 1450 a 35—38.

d'Eschyle, cependant Euripide ne peint pas moins les caractères. Dans la poésie, le développement va plutôt de la représentation de l'action vers la peinture des caractères qu'inversement: Ménandre peint plus des caractères qu'Aristophane; Shakespeare et Molière, plus que le drame du moyen âge; Stendhal et Dostoïewski, plus que les romanciers antérieurs. Les réactions, bien entendu, sont toujours possibles.

5° Des analogies avec la peinture: en premier lieu, dans le développement de la peinture, on peut aussi observer l'abandon de la représentation des caractères: Polygnote les représenta, tandis que Zeuxis n'en a pas¹. Comme Bywater (p. 168) le fait remarquer, Zeuxis sacrifia la représentation des caractères à la beauté des corps humains. En second lieu, l'effet d'un tableau esquissé par quelques lignes, est, suivant Aristote, meilleur que l'effet d'un tableau coloré par les plus belles couleurs posées sans ordre². Aristote semble comparer un tableau esquissé avec une tragédie qui a l'action, et le mélange des couleurs avec une tragédie sans action, mais avec des caractères³.

La démonstration d'Aristote est ingénieuse et, en tout, juste: le drame plus que d'autres genres poétiques, a besoin de l'action; autrement, il n'y aurait pas de raison pour le représenter, le mettre en scène. L'analyse psychologique ne peut remplacer la fable qui

¹ 1450 a 26—29. — ² 1450 a 39—b 3.

³ Ce passage fut expliqué de différentes manières, mais l'idée fondamentale en est, semble-t-il, claire. La comparaison est précédée de la phrase: le commencement, le principe de la tragédie, c'est la fable; les caractères ne sont que secondaires. De même dans un tableau, la première chose est, selon Aristote, le dessin, et les couleurs ne sont que la seconde; elles ne peuvent être mises correctement sans l'esquisse précédente. On peut discuter seulement si Aristote entend par le mot *λευκογραφειν* une simple esquisse d'un tableau, ou un dessin achevé, non coloré. On pourrait conclure le premier cas, et des mots d'Aristote De gen. an. II 6, 743 b 20 que le peintre ayant esquissé le tableau par des traits, le couvre par des couleurs, et du commentaire d'Elie sur les Catégories aristotéliques p. 158, 24 Busse, où une telle esquisse est nommée *λευκογραφία*. Pour le second cas, on pourrait citer la notice de Pline XXXV 64 que Zeuxis peignit «monochromata ex albo» (ces trois passages cités par Vahlen, ouv. c., I, p. 250 et s.); il semble que c'étaient des dessins à la craie rouge sur marbre blanc (cf. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II, p. 686 et s.).

est l'œuvre de la synthèse poétique. Certes, le drame ne peut être non plus sans caractères: ayant des personnages agissants, il a aussi des caractères. Mais il n'est pas nécessaire que ceux-ci soient exprimés par les paroles auxquelles Aristote pense surtout; ils peuvent se manifester par l'action même. En mettant d'une manière si prononcée la fable au-dessus de la peinture des caractères, Aristote semble s'opposer plutôt à quelques théoriciens de son temps qu'à des poètes nouveaux, car c'est d'eux qu'il dit qu'ils ne représentent pas des caractères.

Ayant décomposé la tragédie en éléments, Aristote donne pour chacun des préceptes. La plupart regardent l'élément le plus important, la fable. Aristote commence par des préceptes généraux, concernant aussi la comédie, même presque chaque poème, pour arriver aux règles particulières, ne regardant que la tragédie. Dans les préceptes généraux rentrent surtout les trois suivants: que la fable soit complète, entière (*τέλειος ὄλος*), qu'elle ait sa grandeur (*μέγεθος*) et son unité (*ἕν*).

Aristote fait dériver le premier précepte de la définition de la tragédie: la tragédie est l'imitation d'une action complète. Il expose que le complet, l'entier est ce qui a son commencement, son milieu et sa fin. Le commencement, c'est ce qui ne suit pas, en général, une autre chose, mais qui la précède; la fin, c'est ce qui se trouve d'ordinaire après une autre chose et qui n'est suivi de rien; ce qui se trouve entre eux, c'est le milieu. Donc la fable ne doit pas commencer et se terminer à un endroit quelconque, elle doit être ordonnée¹.

Les définitions aristotéliques de l'entier et de ses parties semblent à première vue un peu plates, cependant elles s'éclaircissent à l'aide de la Métaphysique. L'entier y est défini comme 1° ce où rien ne manque des choses dont il est naturellement composé, 2° ce qui, contenant le compris, forme une unité, 3° ce où il y a le commencement, le milieu et la fin dont l'ordre ne doit pas être changé². Donc Aristote voit dans l'entier non une combinaison accidentelle des éléments, mais leur unité ferme et

¹ Poet. 7, 1450 b 21—36. Teichmüller (ouv. c., p. 214 et s.) juge avec raison que les mots *ὁ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν* résument ce qui précède.

² IV 26, cf. De cael. I 1, 268 a 10 s.

ordonnée. Platon définit l'un et l'entier d'une manière semblable¹. L'ordre est la loi fondamentale de l'esthétique aristotélique, il est la première espèce du beau mathématique. Il est possible qu'en parlant de l'entier de la fable, Aristote ait eu en vue même une autre espèce du beau, c'est-à-dire le limité, puisqu'il identifie une fois l'entier, le complet, avec ce qui a une limite².

Le deuxième précepte, la grandeur, est exprimé aussi dans la définition; la grandeur est également une espèce du beau mathématique. Aristote se sert d'une analogie: un bel animal ne doit être ni trop petit, car on ne pourrait pas le percevoir, ni trop grand, car on ne pourrait pas le saisir d'un coup d'œil dans son entier et son unité; l'entier et l'unité sont les deux autres préceptes concernant la fable. De même que l'animal doit avoir une grandeur facile à saisir, ainsi la fable doit avoir une grandeur telle qu'on puisse la garder facilement dans la mémoire³.

La comparaison de la fable avec un animal, un organisme, est fondée sur la pensée de Platon dans le Phèdre, que le discours ainsi qu'un animal, doit avoir le corps et les membres convenables réciproquement ainsi que par rapport à l'entier⁴. Au lieu de la convenance, Aristote parle de l'ordre — il dit que les parties d'un bel animal et d'une belle chose doivent être ordonnées, — et il y ajoute la grandeur, l'entier et l'unité⁵; donc il fait dériver de cette comparaison les trois préceptes de la fable.

Fixer la grandeur de la fable, ainsi que la pratique du théâtre l'exige, cela ne tient pas, selon Aristote, à la théorie de l'art. Une étendue naturelle, c'est si la fable est plutôt grande que petite, et si, par une suite nécessaire ou vraisemblable des événements, la transition du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur peut avoir lieu⁶. La première délimitation résulte de l'opinion d'Aristote que ce qui est plus grand, est plus beau (voir p. 17); la seconde contient une propriété nouvelle de la fable et en général de la tragédie: dans la tragédie une transition (*μεταβάλλειν*) du bonheur au malheur ou inversement a lieu par une suite vraisem-

¹ Parm. 20, 153 C s. — ² Phys. III 6, 207 a 7—15.

³ Poet. 7, 1450 b 34—1451 a 6.

⁴ 47, 264 C; cité par W. H. Thompson, *The Phaedrus of Plato*, p. 103 et s.

⁵ Cf. Poet. 23, 1459 a 20. — ⁶ Ibid. 7, 1451 a 6—15.

blable ou nécessaire des événements. Nous l'avons vu, Gorgias et Platon parlaient déjà du bonheur et du malheur dans la tragédie. La transition, surtout celle à l'état contraire, est une des idées fondamentales de la philosophie aristotélique, idée tenant à la pensée d'Héraclite¹ et peut-être même des pythagoriciens² sur le changement continu des choses : la naissance, la croissance, l'anéantissement, le changement, le mouvement, tout est transition³ ; les formes et les habitudes des animaux⁴, les institutions d'Etat⁵, les genres littéraires⁶ subissent des transitions. Que les événements dans une tragédie et dans la poésie en général doivent se suivre d'une façon vraisemblable ou nécessaire, Aristote le conclut plus loin du fait que la fable doit être entière et une ; nous allons en parler bientôt.

Quant à l'étendue réelle de l'action d'une tragédie, Aristote la mentionne ailleurs, en mettant en parallèle l'épopée et la tragédie. Il dit que la tragédie d'ordinaire ne dépasse pas une révolution de soleil (c'est-à-dire un jour de vingt-quatre heures), mais qu'autrefois, l'action était plus longue, comme c'est le cas dans l'épopée⁷ ; donc il voit même ici un progrès. L'observation d'Aristote sur la longueur de l'action dans les tragédies de son temps, fut la base de la règle moderne de l'unité de temps. Avec le précepte d'une action courte s'accorde le précepte d'Aristote aux poètes tragiques d'éviter les fables trop étendues à la manière des poèmes épiques. L'épopée, étant longue, peut embrasser toute la fable de l'Iliade, ce qui est impossible à un drame ; celui-ci doit se borner à une partie de la fable. Aristote rappelle quelques tragédies qui sont tombées pour cette raison⁸ ; il prouve par l'expérience la conclusion qu'il a obtenue d'une manière déductive.

¹ Fr. 84, 88 ; Plat., Crat. 19, 402 A.

² Arist., fr. 207, cf. E. Frank, Plato und die sogenannten Pythagoreer, p. 177 s.

³ Phys. V 1 ; VIII 7, 260 a 33 s. ; Met. X 11 ; XI 1, 1069 b 3 s. ; De cael. IV 3, 310 a 24 s., etc.

⁴ Hist. an. IX 50, 631 b 19 s. — ⁵ Polit. V 1—7. — ⁶ Poet. 4, 1449 a 14.

⁷ Ibid. 5, 1449 b 12. Bywater (p. 148) soutient avec raison qu'en parlant d'une révolution de soleil, Aristote a en vue le jour de vingt-quatre heures et non seulement l'espace de temps depuis le lever au coucher, puisque le soleil ne parcourt pas dans ce temps toute son orbite.

⁸ 18, 1456 a 10—20.

Le troisième précepte, l'unité, ne figure pas dans la définition de la tragédie, mais il est compris en partie dans le précepte de l'entier et dans la comparaison avec un organisme vivant¹. En outre, Aristote le prouve ainsi : dans chaque art une imitation imite toujours une seule chose ; par conséquent la fable doit imiter une seule action dont les parties sont liées ensemble, de sorte que si l'on change leur place ou si l'on enlève une d'elles, l'entier est dérangé². La démonstration n'est pas tout à fait exacte : l'un ne forme pas nécessairement une unité, cependant il est vrai qu'on ne peut changer l'ordre des parties d'une unité. Dans la *Métophysique*, Aristote explique une telle unité par la cohérence (*συνεχές*), et il soutient que les choses cohérentes par nature sont plus unies que les choses artificielles³. Voici pourquoi l'animal peut être comparé avec l'œuvre d'art. Aristote identifie cette unité provenant de la cohérence, avec l'entier ; il dit que le cercle est de toutes les lignes la plus unie puisqu'il est entier et complet⁴.

Pour qu'une fable ait l'unité, il ne suffit pas, suivant Aristote, qu'elle concerne une seule personne, celle-ci pouvant et subir et faire beaucoup de choses parmi lesquelles il n'y a pas d'unité. Aristote emprunte des exemples au domaine de l'épopée. Il blâme les poètes qui écrivaient des poèmes sur Hercule ou Thésée comme si, d'un seul personnage, résultait l'unité d'action, et il loue Homère de n'avoir pas représenté dans l'*Odyssée* tout ce qui était arrivé à Ulysse. Homère ne raconta ni la blessure d'Ulysse sur le Parnasse, ni sa folie feinte avant l'expédition, car ces événements ne sont pas tels que si l'un arrivait, il serait vraisemblable ou nécessaire qu'arrivât l'autre⁵. Aristote y définit l'unité comme une connexion causale des événements, ce qui n'est pas en désaccord avec la définition antérieure : dans une connexion causale on ne peut changer

¹ 7, 1451 a 1. — ² 8, 1451 a 30—36.

³ IV 6, 1015 b 36 s., cf. Poet. 10, 1452 a 15.

⁴ Met. IV 6, 1016 b 16. Dans le Probl. XVIII 9, l'unité est identifiée avec le limité. On y dit qu'on aime mieux un récit sur une seule chose qu'un récit sur plusieurs, car l'un est limité et en conséquence plus clair que la pluralité qui est illimitée. Cette explication est curieuse, car la pluralité peut être aussi limitée ; le récit peut concerner deux, trois choses etc. La mention du clair rappelle Aristote (voir p. 17 et s.).

⁵ Poet. 8, 1451 a 15—30.

ou enlever des membres. Quant à l'unité de la fable, Aristote a raison, surtout s'il est question d'un drame: là, l'unité de personnage ne suffit pas.

Des préceptes de l'unité et de l'entier, Aristote fait dériver le précepte suivant, concernant toute la poésie dramatique et épique: il faut que la fable représente, non ce qui s'est passé — c'est l'objet de l'histoire — mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible, d'après la vraisemblance (*εἰκός*) ou la nécessité (*ἀναγκαῖον*). Donc la fable raconte plutôt le général (*καθόλου*), l'histoire le particulier, le spécial (*καθ' ἑκάστον*). C'est pourquoi la poésie est plus philosophique, plus élevée que l'histoire. Le général est ce qu'il arrive à tout individu de dire ou de faire d'après la vraisemblance ou la nécessité. C'est ce que cherche le poète, puis il donne des noms aux personnages. Le particulier est par exemple ce qu'Alcibiade a fait ou souffert. Sans doute, le poème peut raconter même ce qui s'est passé, pourvu qu'il soit vraisemblable que cette chose se soit passée. D'ordinaire, les comédies ont une action plus générale que les tragédies: les poètes comiques inventent l'action d'après la vraisemblance, et ils donnent eux-mêmes des noms aux personnages; leurs prédécesseurs, les poètes iambiques, dépeignaient des personnes réelles. Les poètes tragiques gardent pour la plupart les noms anciens; on peut l'excuser par le fait que ce qui est arrivé est possible — autrement cela ne serait pas arrivé, — et que le possible est convaincant (*πιθανόν*). D'ailleurs, dans quelques tragédies, il n'y a qu'un ou deux noms connus et les autres sont inventés, et dans une pièce d'Agathon et les actions et tous les personnages sont inventés, et pourtant elle nous amuse. Pour cette raison il n'est pas nécessaire de garder dans la tragédie des mythes anciens. Ils ne sont, du reste, connus que de quelques-uns, et pourtant ils amusent tout le monde¹.

Le précepte de la vraisemblance ou de la nécessité de l'action tient, en effet, aux préceptes de l'unité et de l'entier: ce qui est invraisemblable dans l'action gâte l'unité de celle-ci, ne fait pas partie de l'entier. Cependant Aristote pouvait partir immédiatement du précepte du convaincant (*πιθανόν*), et il est possible qu'il

¹ Poet. 9, 1451 a 36—b 32.

l'ait fait. Le poète aussi bien que l'orateur s'efforce de convaincre l'auditeur; pour y arriver, il se sert du vraisemblable (*εἰκός*) dont traitait déjà l'ancienne rhétorique de la Sicile. La double notion du vraisemblable (*εἰκός*) et du nécessaire (*ἀναγκαῖον*) se trouve aussi chez Platon¹, et, comme G. Stallbaum (édition du *Timée*, p. 175) l'a supposé, elle a son origine dans la terminologie sophistique. Platon avertit aussi l'orateur de ne pas raconter ce qui s'est passé si cela n'est pas arrivé selon la vraisemblance², donc il mettait le vraisemblable, à l'égard de l'orateur, au-dessus du réel, comme le faisait Aristote à l'égard du poète.

Aristote définit ailleurs le vraisemblable comme ce qui arrive dans la plupart des cas (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*)³, et le nécessaire comme ce qui ne peut être autrement⁴. Il n'y a donc entre eux qu'une différence de degré.

Comme la poésie représente le vraisemblable ou le nécessaire, Aristote la considère, nous l'avons dit, comme générale; il définit le général (*καθόλου*) comme ce qui est nécessaire⁵, ce qui se trouve chez la plupart⁶, ou chez chacun⁷, ou toujours⁸, ou partout⁹. Au contraire, il identifie le particulier (*καθ' ἑκάστον*), dont l'histoire s'occupe, avec le singulier¹⁰, avec ce qu'on ne dit pas de beaucoup de choses¹¹. Par exemple l'homme est une chose générale, Kallias, Socrate sont particuliers¹². Il va sans dire que le général a pour Aristote, disciple de Platon, plus de valeur que le particulier.

En demandant que le poète représente le général et non le particulier, Aristote demande la création des types et il refuse une simple copie de la réalité avec tout ce qui est fortuit, accidentel. C'est ce qu'il a raison de faire. Toutefois, il lui aurait fallu borner son précepte, car dans cette délimitation, la poésie vient

¹ Theaet. 6, 149 C; Tim. 13, 40 E.

² Phaedr. 57, 272 E; cité par S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2^e éd., p. 169.

³ Anal. pr. II 27, 70 a 3; Rhet. I 2, 1357 a 34; II 25, 1402 b 14.

⁴ Met. III 5, 1010 b 28; IV 5, 1015 a 33; XI 7, 1072 b 11.

⁵ Anal. post. I 4, 73 b 27.

⁶ De interpr. 7, 17 a 39; Met. VI 13, 1038 b 11.

⁷ Anal. pr. I 1, 24 a 18; Anal. post. I 4, 73 b 26.

⁸ Anal. post. II 12, 96 a 8. — ⁹ Ibid. I 31, 87 b 32.

¹⁰ Met. II 4, 999 b 33. — ¹¹ De interpr. 7, 17 a 40. — ¹² Ibid.

dans un voisinage proche de la science abstraite. Celle-ci présente aussi le nécessaire, le général, et non le particulier, l'accidentel¹; elle traite de l'homme en général et non de Kallias ou de Socrate. Par contre, le poète doit nous représenter non l'homme «in abstracto», mais un Kallias, un Socrate, un individu concret, non pas cependant avec tout le fortuit. Cette union de l'individuel, du concret, avec le général constitue le caractère essentiel de la poésie.

En demandant que le poète représente le vraisemblable ou le nécessaire, Aristote demande une connexion causale des événements. Nous connaissons déjà son opinion que la fable doit avoir une étendue telle que la transition du bonheur au malheur ou inversement y ait lieu par une suite vraisemblable ou nécessaire des événements (*ἐφεξῆς γιγνομένων*)². Ailleurs, il dit en termes exprès qu'il faut que la reconnaissance et la péripétie naissent des événements précédents d'une façon nécessaire ou vraisemblable, «car il y a une grande différence si quelque chose arrive par une chose ou après une chose»³. Au lieu de la connexion causale, il parle une fois, au même sens, de la finalité des événements: les parties de l'action doivent tendre vers un but, elles ne doivent pas être accidentelles⁴. Pour un finaliste, tel que le fut Aristote, il n'y a pas là de différence: tantôt, c'est du commencement qu'on observe la suite des événements, tantôt, c'est de la fin.

Au précepte d'une action vraisemblable ou nécessaire, Aristote aurait pu rapporter son interdiction fréquente d'employer le déraisonnable, le non motivé (*ἄλογον*). Il considère comme tel par exemple si Œdipe ne sait pas comment Laïos a péri⁵, ou si Egée vient voir Médée sans motif⁶, ou si Ulysse dormant est débarqué à Ithaque⁷. Dans la tragédie, il n'admet de tels événements mal motivés qu'en dehors du drame, comme c'est le cas pour Œdipe de Sophocle⁸; à propos de l'épopée, il fut, nous le verrons, plus indulgent. Il rejette l'excuse que par l'élimination de tel ou tel événement déraisonnable,

¹ Met. I 1, 981 a 5 s.; V 2, 1027 a 20; X 8, 1064 b 30 s.; XII 9, 1086 b 5, 33; Anal. post. I 30, 87 b 14 s.

² Post. 7, 1451 a 12. — ³ Ibid. 10, 1452 a 18. — ⁴ 23, 1459 a 24 s.

⁵ 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 29. — ⁶ 25, 1461 b 20 (Eur. Med. 663 s.).

⁷ 24, 1460 a 35 (Hom. Od. XIII 119 s.).

⁸ 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 27.

le mythe ancien serait gâté; il objecte que le poète ne doit jamais choisir un tel mythe¹. Il préfère un sujet raisonnable, vraisemblable, à la tradition ancienne. Néanmoins il admet que le déraisonnable est étrange, ce qui est agréable². Il en est de même de la diction: le langage propre est le plus clair, mais il est bas, c'est pourquoi on y mêle des mots inusités qui sont moins clairs (voir p. 77).

Du déraisonnable Aristote distingue l'impossible (*ἀδύνατον*) qu'il exclut aussi de la fable; par exemple l'arrivée d'Égée dans la Médée est déraisonnable, mais elle n'est pas impossible. Aristote dit que le poète doit choisir l'impossible qui est vraisemblable, convaincant, plutôt que le possible invraisemblable³. Cela paraît, à première vue, insensé, cependant l'impossible vraisemblable ne désigne pas ce qui ne peut jamais arriver, mais ce qui se passe très rarement (c'est ce qu'Aristote entend en effet par l'impossible⁴), toutefois, ce qui étant motivé dans la situation donnée, est par là vraisemblable.

Comme Aristote exige une connexion causale des événements, il repousse les fables épisodiques (*ἐπεισοδιώδης*), c'est-à-dire celles où les scènes (*ἐπεισόδιον*) ne se suivent pas d'une façon nécessaire ou vraisemblable. Il soutient que, ou bien de mauvais poètes composent de telles fables de leur faute, ou bien de bons poètes le font à cause des acteurs: ils prolongent excessivement la fable et en gâtent la continuité⁵. Conformément à cette définition du mot «épisodique», Aristote désigne par épisode (*ἐπεισόδιον*) une scène secondaire, non nécessaire, par ex. l'énumération des navires dans l'Iliade⁶. Dans un drame, il demande des épisodes convenables

¹ 24, 1460 a 33. — ² 24, 1460 a 11 s.

³ 24, 1460 a 26; 25, 1461 b 11. — ⁴ De cael. I 11. 280 b 11.

⁵ Poet. 9, 1451 b 33—39. Selon les manuscrits, Aristote dirait que parmi les fables simples (*ἀπλοῦς*) (c'est-à-dire les fables sans péripétie ni reconnaissance) les fables épisodiques sont les pires; cependant le mot *ἀπλῶν* semble être mutilé, non parce que la différence entre les fables complexe et simple ne fût pas expliquée auparavant, mais parce que même les fables complexes ne doivent pas être épisodiques. Dans la Métaphysique (XIII 3, 1090 b 19), Aristote identifie formellement la tragédie épisodique avec une mauvaise tragédie. Au lieu de *ἀπλῶν*, A. Gudeman (Philol. 76, 1920, p. 251) propose de lire *ἀτελῶν* d'après la version arabe («maladif, erroné»).

⁶ 23, 1459 a 35.

(οἰκειός); il emprunte des exemples à l'Iphigénie en Tauride, où la fureur d'Oreste cause son arrestation¹ et la purification feinte a pour résultat sa délivrance². En effet, ces scènes sont convenables, presque nécessaires dans l'action; dans ce cas, nous ne parlerions guère d'épisodes. Il exige ensuite que les épisodes d'un drame soient brefs³, sans doute pour que l'action ne soit pas interrompue pour longtemps. Ailleurs, il entend par épisodes les scènes en général⁴.

Du précepte de l'unité résulte encore le précepte d'Aristote que le chœur tragique doit prendre part à l'action comme un acteur, qu'il doit former une partie intégrante de l'entier, comme il en est chez Sophocle, tandis que chez Euripide et les tragiques postérieurs, les chants du chœur ne tiennent pas à l'action⁵.

Aristote divise la fable en nœud (δέσις, πλοκή) et dénouement (λύσις). Il est possible, comme Bywater (p. 229) le pense, que ces termes aient été d'usage dans le théâtre déjà avant Aristote. Il définit le nœud comme la partie dès le commencement jusqu'au moment où commence la transition du malheur au bonheur ou inversement; ici rentrent et les choses hors de la tragédie qui précèdent l'action, et une partie de la tragédie. Le dénouement, c'est la partie dès le commencement de la transition jusqu'à la fin⁶. Là où est le même nœud et le même dénouement, là on peut parler, suivant Aristote, d'une même tragédie⁷. Il fait remarquer que maints poètes réussissent à nouer l'action, mais qu'ils ne savent pas bien la dénouer, et qu'il faut savoir l'un et l'autre⁸. Il demande que le dénouement résulte du caractère des personnages⁹, et qu'il ne se fasse pas à l'aide de la machine (μηχανή), comme c'est le

¹ V. 281 s. — ² V. 1029 s.; Poet. 17, 1455 b 13.

³ Ibid. 1455 b 15. — ⁴ 4, 1449 a 28; 9, 1451 b 31; 12, 1452 b 20.

⁵ 18, 1456 a 25—32. — ⁶ 18, 1455 b 24—32.

⁷ 1456 a 7. — ⁸ 1456 a 9.

⁹ 15, 1454 a 37. On lit dans les manuscrits ἐξ αὐτοῦ... τοῦ μύθου «de la fable même», ce qui donne, sans doute, un sens net. D'après la version arabe, D. S. Margoliouth (The Poetics of Aristotle, p. 187) et Gudeman (l. c., p. 255) proposent de lire ἐξ αὐτοῦ... τοῦ ἡθους «du caractère même». Cette leçon-ci qui a aussi un sens net, est peut-être juste, parce qu'on parle des caractères et avant et après la digression sur le dénouement. L'émendation ἡθους fut proposée déjà par Überweg (Aristoteles über die Dichtkunst, p. 104).

cas pour la Médée d'Euripide (Médée part dans le char du Soleil¹). Il prend le terme machine au sens figuré, pour désigner toute intervention d'un dieu dans l'action. Il en parle aussi à propos d'Homère (Athéna empêche que les Achéens ne s'enfuient pas²). Il permet l'usage de la machine en dehors de la fable elle-même, soit pour exposer ce qui s'est passé auparavant, ce qu'aucun des personnages du drame ne peut savoir, soit pour indiquer ce qui a succédé; il en est ainsi, comme Bywater (p. 231) le fait observer, dans les prologues et les épilogues d'Euripide. Car, selon Aristote, on attribue aux dieux la connaissance de tout³. Il ajoute qu'il ne faut rien de déraisonnable (*ἄλογον*) dans l'action, à moins que ce ne soit en dehors du drame⁴. Donc, il semble regarder aussi la machine comme déraisonnable, comme s'écartant de la connexion causale. Il admet un tel écart et avant l'action, comme la supposition de celle-ci, et après l'action, comme le résultat de celle-ci, mais jamais dans l'action même. A côté des poètes comiques, Platon se moquait lui aussi de la machine dans la tragédie⁵.

Aristote exige que la fable contienne des choses inattendues (*παρὰ τὴν δόξαν*), éveillant l'étonnement. Il se réfère au devoir de la tragédie qui est d'exciter la pitié et la peur⁶. Il aurait suffi de renvoyer au fait qu'il faut entretenir l'intérêt des spectateurs, et que l'étrange est agréable⁷. Si Aristote s'en rapporte à l'excitation de la pitié et de la peur, c'est qu'il veut déduire, comme il l'a fait auparavant, ses préceptes de la définition de la tragédie. Conformément à son précepte de la connexion causale de l'action, il exige que même les choses inattendues résultent l'une de l'autre; dans ce cas, elles éveillent un plus grand étonnement que si elles arrivent spontanément (*ἀντόματος*) ou par hasard (*τύχη*). Il dit que même dans la vie le hasard produit l'effet le plus étrange lorsqu'une chose paraît arriver exprès (*οὐκ εἰκῆ*), par exemple quand à Argos la statue de Mitys tua son assassin⁸. Aristote opposait le hasard et la spontanéité comme des causes accidentelles, cependant menant au but, à l'action régulière (voir p. 25).

¹ V. 1321 s. — ² Il. II 155 s. — ³ Poet. 15, 1454 a 37—b 6.

⁴ 1454 b 6 s. — ⁵ Crat. 36, 425 D; cité par Bywater, p. 230.

⁶ 9, 1452 a 1 s. — ⁷ 24, 1460 a 11; Rhet. I 11, 1371 a 31.

⁸ Poet. 9, 1452 a 1—11.

L'exemple de la statue nous semble un peu différent de la tragédie. La chute de la statue fut spontanée, sans cause régulière, mais conforme au but, comme intentionnelle; c'est pourquoi elle surprit. Dans une tragédie, il faut, au contraire, des événements cohérents ensemble, avec des causes régulières, et pourtant surprenants. Comment on y parvient, Aristote ne le dit pas.

Comme la tragédie doit exciter la pitié et la peur, Aristote recommande ensuite que la transition dans la fable se fasse avec la péripétie ou avec la reconnaissance ou avec l'une et l'autre¹. Il en traite immédiatement après avoir parlé de l'inattendu; probablement il les prend, et à bon droit, pour de tels événements. Il dit en outre que le bonheur et le malheur des personnages du drame dépendent d'elles², et que de toute la fable c'est elles qui nous intéressent le plus³. Pourtant, il ne pense pas qu'elles soient indispensables. Il distingue les fables simples (*ἀπλοῦς*) sans reconnaissance ni péripétie, et les fables complexes (*πεπλεγμένος* «entrelacé») avec la péripétie ou avec la reconnaissance ou avec toutes les deux; il préfère, naturellement, les fables complexes. Au sujet de la reconnaissance et de la péripétie, il exige aussi qu'elles résultent de l'action⁴. Walter (ouv. c., p. 723) a jugé avec raison qu'Aristote empruntait les deux termes à la pratique du théâtre de son temps, mais qu'il les a formulés plus précisément.

Aristote définit la péripétie (*περιπέτεια*) comme une transition de l'action (*τῶν πραττομένων μεταβολή*) à l'état contraire. Par exemple, dans l'*Œdipe roi*⁵, le messager veut débarrasser Œdipe de la peur, mais il cause le contraire, ou, dans la pièce de Théodecte, Lyncée doit être tué par Danaos, et c'est le contraire qui arrive⁶. Comme la transition de l'action à l'état contraire, du bonheur au malheur ou inversement, a lieu dans chaque tragédie, mais comme chacune ne possède pas, selon Aristote, une péripétie, on pense d'ordinaire que la péripétie désigne un changement subit et complet de la situation, ce qui est aussi la signification habituelle de ce mot en grec. Par contre, Vahlen (*Beiträge*, p. 34) et d'autres supposent

¹ 11, 1452 a 38. — ² 11, 1452 b 2. — ³ 6, 1450 a 33.

⁴ 10, 1452 a 12—21; 13, 1452 b 31. — ⁵ V. 1002 s.

⁶ *Post.* 11, 1452 a 21—29.

que la péripétie aristotélique désigne le résultat de l'action contraire à ce qu'on s'était proposé, par ex. le messager veut rassurer Œdipe, mais c'est le contraire qui arrive. Nous pensons avec Bywater (Festschrift Th. Gomperz, p. 167 et s.; édition, p. 198 et s.) et Butcher (ouv. c., 4^e éd., 1911, v. F. L. Lucas, *Class. Rev.* 37, 1923, p. 101) que cette conception est trop étroite, qu'Aristote entendait par péripétie chaque changement complet de la situation, lequel, bien entendu, devait résulter de l'action. Remarquons qu'Aristote désigne par «reconnaissance par la péripétie» la reconnaissance d'Ulysse par la vieille nourrice. Ici, il ne s'agit pas d'un résultat contraire de l'action (comme Lucas, l. c., p. 103, le suppose: Ulysse choisit une vieille femme pour qu'elle lui lave les pieds, et elle le reconnaît), mais d'un changement complet de la situation: Euryclée se souvient, en pleurant, d'Ulysse éloigné, et tout d'un coup elle le reconnaît.

Ici et ailleurs, Aristote cite l'Œdipe roi de Sophocle comme modèle de la tragédie; c'est surtout de ce drame qu'il fait dériver ses règles concrètes de la tragédie. Sans doute, ce drame pessimiste, reposant sur l'idée de la fatalité, exerça sur Aristote, de même que sur le spectateur moderne, une impression plus puissante que les autres tragédies anciennes.

La reconnaissance (*ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός*), Aristote la définit comme une transition des personnages destinés au bonheur ou au malheur, de l'ignorance à la connaissance ou à l'amitié ou à la haine¹. Il entend par les personnages destinés au bonheur ou au malheur, les personnages principaux, les héros de la tragédie. Il employait fréquemment, nous le savons, ce terme de transition; ici, il l'avait peut-être présent à la mémoire à cause de la définition précédente de la péripétie. La transition à l'amitié ou à l'inimitié n'est qu'une conséquence de la transition à la connaissance, par exemple si la femme reconnaît que celui qu'elle prit pour son ennemi, est son fils, sa haine se change en amour. Au lieu des hommes, on peut reconnaître, d'après Aristote, ou les choses, ou les actes, mais cela est moins fréquent et moins efficace². La plus belle reconnaissance, dit Aristote, est celle qui est combinée avec

¹ 11, 1452 a 29. — ² 1452 a 33—37.

la péripétie, comme c'est le cas pour l'Œdipe¹. Ceci était très fréquent : la reconnaissance avait pour conséquence un changement subit de la situation. Aristote dit que, dans la reconnaissance, ou bien un personnage en reconnaît un autre qu'il ne connaissait pas, mais dont il était connu, ou bien les deux personnages ne se connaissant pas, se reconnaissent. Il cite l'exemple suivant de la reconnaissance mutuelle : Oreste reconnaît Iphigénie, et ensuite Iphigénie reconnaît Oreste¹. Il ne donne point d'exemple pour la reconnaissance simple ; certainement, celle-ci n'était pas fréquente : d'ordinaire, les deux parties se reconnaissent ; par exemple, dans l'Œdipe, ni le messager ni les autres ne savaient qui en fait était Œdipe, et celui-ci ne savait pas quel était son rapport effectif aux autres.

En outre, Aristote distingue plusieurs espèces de reconnaissance : 1° la reconnaissance à l'aide d'un signe extérieur. Celui-ci peut être ou inné, ou acquis, et cela soit corporel, tel qu'une cicatrice, soit hors du corps, comme un collier. Cette espèce de reconnaissance, très fréquente plus tard dans la comédie nouvelle, Aristote la regarde comme la moins artistique, employée en cas de nécessité. Cependant, il établit une différence : si une telle reconnaissance a lieu par hasard, c'est mieux que si quelqu'un fait usage d'un tel signe exprès pour être reconnu. Ainsi, dans l'Odyssée, la nourrice trouve la cicatrice d'Ulysse en lui lavant les pieds², mais Ulysse montre lui-même sa cicatrice aux porchers afin qu'ils le reconnaissent⁴.

Aristote condamne de même 2° une reconnaissance inventée par le poète, par ex. pour être reconnu d'Iphigénie, Oreste dit « ce que le poète veut, et non ce que la fable exige »⁵. Le moyen de la reconnaissance, c'est ici le récit d'Oreste.

3° La reconnaissance s'accomplit par un souvenir, par ex. Ulysse en entendant la narration de Démodikos, se rappelle sa propre souffrance et pleure, ce qui le trahit⁶. Ici, le moyen de la reconnaissance est l'émotion produite par le souvenir. Aristote ne

¹ 1452 a 32. — ² Eur., Iphig. Taur. 727 s.; Arist., Poet. 11, 1452 b 3—8.

³ XIX 386 s. — ⁴ XXI 205 s.; Poet. 16, 1454 b 20—30.

⁵ Eur., Iphig. Taur. 800 s.; Poet. 16, 1454 b 30—37.

⁶ Hom. Od. VIII 521 s.; Poet. 16, 1454 b 37—1455 a 4.

fixe pas la valeur de cette espèce de reconnaissance; il semble l'approuver.

4° La reconnaissance s'accomplit par un syllogisme, par ex. Electre raisonne que quelqu'un qui lui ressemble, est venu; or il n'y a qu'Oreste qui lui ressemble; donc Oreste est venu¹. Le moyen de la reconnaissance, c'est la boucle de cheveux d'Oreste. Susemihl (*Aristoteles über die Dichtkunst*, 2^e éd., p. 252) et H. Philippart (*Rev. ét. gr.* 38, 1925, p. 190) ont fait observer que chaque reconnaissance est au fond un syllogisme. Par exemple, celle par un signe (1°): Ulysse avait une cicatrice sur sa jambe, cet homme l'a aussi, il est donc Ulysse. Ou celle par un souvenir (3°): l'étranger fond en larmes en entendant raconter les infortunes d'Ulysse. Celui qui y a principalement participé, pleure. Donc l'étranger est Ulysse.

5° La reconnaissance a lieu par un raisonnement faux, un paralogisme. D'exemple sert une composition inconnue («Ulysse, le faut messenger») où, semble-t-il, Ulysse fut reconnu ou dut l'être, du fait qu'il connaissait son arc, au lieu du fait qu'il savait le tendre, ce qui aurait été juste². Comment Aristote jugeait la reconnaissance au point de vue logique, on le voit aussi du reproche qu'il fit, probablement dans les Problèmes homériques, à la reconnaissance d'Ulysse chez les porchers³: il dit que, selon le poète, quiconque avait une cicatrice, aurait été Ulysse⁴. Il trouva dans cette reconnaissance un paralogisme provenant d'une fausse inversion du jugement⁵: du fait qu'Ulysse avait une cicatrice, il ne résulte pas encore que quiconque a une cicatrice, soit Ulysse.

¹ Aesch., *Choeph.* 168 s.; *Poet.* 16, 1455 a 4—12.

² 16, 1455 a 12—16. Le passage est incomplet dans tous les manuscrits, excepté Riccard. 46, mais ni de celui-ci ni de la version arabe on ne reconnaît de quoi il s'agit, surtout ce que désignent les mots «qu'il reconnaîtra l'arc qu'il n'a pas vu» (τὸ τόξον ἔφη γινώσκεισθαι δ' ὀδχ' ἑωράκει). Margolionth (*ouv. c.*, p. 190) réfère cela à Hom. *Od.* XIX 586; à tort, car Pénélope ne reconnaît pas Ulysse du fait qu'il a un arc. Toutefois, il est vraisemblable que le drame auquel on y fait allusion, ait été puisé dans le chant XIX de l'*Odyssee*; là, Ulysse trompe en effet Pénélope (v. 165 s.). Ce fut peut-être d'une mention de l'arc que Pénélope conclut que c'était Ulysse.

³ Hom., *Od.* XXI 205 s. — ⁴ Porph. ad Hom. *Od.*, p. 126, 23 Schrader.

⁵ Cf. *Soph. el.* 5, 167 b 1 s.; *Rhet.* II 24, 1401 b 20.

6° La meilleure reconnaissance est celle qui résulte vraisemblablement de l'action, comme c'est le cas pour Œdipe ou Iphigénie; il est bien vraisemblable qu'Iphigénie veut envoyer une lettre dans sa patrie¹. Cette espèce de reconnaissance n'exige pas de signes inventés. Le deuxième rang appartient à la reconnaissance à l'aide du syllogisme².

En discernant les sortes de reconnaissances, Aristote passe des pires aux meilleures. Il rejette les reconnaissances par un signe (1°) et d'autres factices (2°). Il regarde comme meilleure la reconnaissance par souvenir (3°). Séduit par son penchant à la logique, il apprécie davantage la reconnaissance par syllogisme (4°); une variété (mauvaise) de celle-ci est la reconnaissance par paralogisme (5°). La meilleure reconnaissance est celle qui découle naturellement de l'action (6°), ce qui est conforme au précepte de la connexion causale de la fable. Susemihl (ouv. c., p. 253) a fait observer que cette classification n'est pas très logique: tantôt le principe de division est le moyen de la reconnaissance (1°, 3°), tantôt le fait que la reconnaissance est naturelle ou factice (2°, 6°), tantôt la justesse logique du raisonnement (4°, 5°). Néanmoins, la classification aristotélique des reconnaissances, basée sur l'analyse des poèmes, est intéressante, et le principe de leur estimation, le naturel et le factice, est juste.

Après la péripétie et la reconnaissance, Aristote nomme la souffrance (*πένθος*) comme la troisième partie (*μέρος*) de la fable. Il la définit comme une action pernicieuse ou douloureuse, par ex. un meurtre sur la scène, de grandes douleurs, des blessures³. On peut remarquer qu'il ne mentionne pas les souffrances de l'âme. Le but de la souffrance dans la fable est évident: d'après la Rhétorique, une souffrance excite la peur⁴ et la pitié⁵, ce qui est le but de la tragédie. Déjà Platon soutenait qu'on représentait dans la tragédie la souffrance⁶. Tandis que la péripétie et la reconnaissance ne sont pas les parties indispensables de la fable, la souffrance l'est. Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 38) a eu raison de l'affirmer; Vahlen (*Beiträge*, p. 38) a eu tort d'en douter; nous

¹ V. 582 s. — ² 16, 1455 a 16—21. — ³ 11, 1452 b 9—13.

⁴ II 5, 1382 b 29. — ⁵ 8, 1386 a 4, 28 s. — ⁶ Resp. X 6, 604 E.

verrons qu'Aristote a rejeté comme peu tragique un genre d'actions qui serait sans souffrance (*ἀπαθές*)¹.

Du devoir de la tragédie qui est d'exciter la pitié et la peur, Aristote fait dériver quelques préceptes du caractère et du sort du personnage principal de la tragédie. Il réfléchit quel personnage et quel sort éveille en nous au plus haut degré la pitié et la peur. D'une manière trop schématique il réduit les diverses éventualités qui s'offrent, aux contrastes de la bonté et de la méchanceté d'une part, du bonheur et du malheur d'autre part. Le premier contraste tient de la morale populaire; le bonheur et le malheur du héros sont, suivant Aristote, les bornes de la fable. Il simplifie aussi le problème en parlant d'un seul personnage. Comme il l'a fait au sujet de la reconnaissance, de même ici il examine successivement différents cas possibles.

Premièrement, il rejette qu'un homme généreux (*ἐπιεικής*) tombe du bonheur au malheur, car cela n'excite ni la peur ni la pitié, mais cela est abominable (*μαρός*)². Cette assertion surprend parce qu'Aristote soutient dans la Rhétorique qu'on a pitié de celui qui souffre injustement³, et qu'une condition de la pitié est la croyance en la bonté des gens⁴. Corneille (2^e discours) a jugé avec raison qu'Aristote rejette ce cas, parce que notre indignation d'un sort si injuste étoufferait les autres sentiments. Avec cela on peut comparer la pensée d'Aristote qu'Amasis ne pleurerait pas en voyant qu'on menait son fils au supplice, car l'horrible (*δεινόν*) étouffe la pitié⁵.

Deuxièmement, Aristote rejette qu'un homme méchant (*πονηρός*) arrive du malheur au bonheur; il dit qu'un tel sort est le moins tragique, qu'il ne contient rien de ce qu'il doit avoir, que ce n'est ni philanthropique (*φιλόνηθρον*), ni capable d'exciter la peur et la pitié⁶. Il est bien évident qu'une telle action n'éveillerait ni la pitié ni la peur; quant à la philanthropie, elle ne fut pas mentionnée auparavant par Aristote, et on discute sur ce qu'il entend par elle. F. Robortello (In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, p. 112), Lessing (ouv. c., 76), Vahlen (ouv. c., p. 41, 86) et d'autres la

¹ Poet. 14, 1453 b 39. — ² 13, 1452 b 34.

³ II 8, 1385 b 13; 1386 b 7. — ⁴ 1385 b 34; 12, 1389 b 8.

⁵ Rhet. II 8, 1386 a 19. — ⁶ Poet. 13, 1452 b 36.

regardaient comme un moindre degré de la pitié, comme le sentiment d'humanité qu'on éprouve même envers un homme tout à fait mauvais, s'il souffre. Au contraire, Twining (v. Bywater, p. 214), Zeller (*Die Philosophie der Griechen*, II, 2, 4^e éd., p. 786) et d'autres pensaient que la philanthropie signifiait pour Aristote non seulement l'indulgence, la bienveillance, mais encore la justice envers chacun, ce qui comprend aussi la satisfaction de voir le méchant puni. Avec cette signification-ci s'accorde mieux le jugement d'Aristote disant plus loin qu'il est philanthropique qu'un homme adroit, mais méchant, tel Sisyphe, soit trompé, et qu'un homme courageux, mais injuste, soit vaincu¹.

La représentation du bonheur des injustes et du malheur des justes dans la poésie avait été déjà blâmée par Platon; il avait pour cela des raisons éthiques, pédagogiques; il demandait que le poète représentât un homme généreux comme heureux, quelle que fût sa situation, et un homme injuste comme malheureux². La raison pour laquelle Aristote rejette de telles fables, est aussi au fond le sentiment de la justice blessée, donc une raison éthique.

En troisième lieu, Aristote désapprouve qu'un homme tout à fait méchant tombe du bonheur au malheur; bien que cela satisfasse la philanthropie, cela n'excite ni la pitié ni la peur, parce qu'on a pitié de celui qui souffre sans l'avoir mérité, et qu'on a peur si quelqu'un nous ressemble³. La philanthropie est satisfaite par la punition du méchant. Qu'on compatit à une souffrance qui n'est pas méritée, et qu'on craint surtout si quelque chose arrive à un homme qui nous ressemble, c'est ce qu'Aristote dit dans la Rhétorique (voir p. 93).

À côté de ces trois cas (le malheur du généreux, le bonheur du méchant, le malheur du méchant), il y a encore un cas possible dont Aristote ne parle pas, soit qu'il l'ait oublié, soit plutôt que l'exposé n'en ait pas été conservé. Le voici: le généreux passe du malheur au bonheur. Déjà Robortello (ouv. c., p. 113) a pensé avec raison qu'Aristote n'avait pas non plus approuvé de telles fables, qu'il les avait regardées comme non tragiques, n'excitant pas la

¹ 18, 1456 a 21. — ² Resp. III 5, 392 A s., Leg. II 6, 660 E s.

³ 13, 1453 a 1—7.

pitié et la peur. Bien qu'Aristote ait parlé auparavant de la transition du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur¹, ici et plus bas, il regarde la première éventualité seule comme vraiment tragique.

Ayant rejeté et un héros généreux et un héros méchant Aristote cherche, d'après sa coutume, un héros convenable, dans un juste milieu entre les deux extrêmes: il faut qu'il ne soit ni vertueux ni vicieux², toutefois il doit être plutôt meilleur que pire³: cette délimitation-ci tient à la distinction du drame d'après le caractère des personnages: la tragédie représente d'honnêtes gens, la comédie des gens bas (voir p. 48). Un tel héros, étant d'abord glorieux et heureux, comme Œdipe et Thyeste, tombe dans le malheur, non par sa méchanceté, mais par sa faute (*ἁμαρτία*)⁴.

Cette «faute tragique», sa nature et sa nécessité dans la tragédie, fut l'objet de nombreuses controverses, presque aussi nombreuses que les discussions sur les unités. Pour nous, il ne s'agit que de savoir ce qu'Aristote entend par elle. En premier lieu, on peut se demander s'il la prend pour un acte fautif, ainsi qu'on a pensé auparavant, ou pour un défaut du caractère, comme P. Manns (*Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia*, p. 66 et s.) et en partie aussi Butcher (ouv. c., 2^e éd., p. 298, 311) l'ont supposé. La première explication (un acte fautif) nous semble être vérifiée par le fait que la tragédie doit représenter des actions, et non des caractères qui, selon Aristote, sont moins importants. Quant à l'acte fautif même, Robortello (p. 115), Corneille (l. c.), et de nos jours Bywater (p. 115), pensent qu'il doit être commis dans la tragédie par ignorance, et ils en citent deux raisons. En premier lieu, Aristote établit dans la *Morale*⁵ et dans la *Rhétorique*⁶ une distinction des délits, familière probablement déjà à la rhétorique antérieure (cf. O. Navare, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, p. 269) et suivant laquelle *ἁμαρτία* est un délit commis sciemment, mais par ignorance, par ex. on ne connaît pas la personne contre laquelle on agit; d'un tel acte on distingue l'acte accompli insciemment, par le hasard

¹ 7, 1451 a 12; 11, 1452 a 31. — ² 13, 1453 a 7. — ³ 1453 a 16.

⁴ 1453 a 7—17. — ⁵ Mor. N. V 10, 1135 b 11—27.

⁶ I 13, 1374 b 5—10, cf. Rhet. ad Alex. 5, 1427 a 5—b 1; 37, 1444 a 7—16.

(*ἀνύχημα*), l'acte commis sciemment, mais sans réflexion, dans la passion¹, et l'acte conscient, avec une intention mauvaise (les deux derniers sont désignés par *ἀδίκημα*). En second lieu, on rappelle qu'Aristote louait beaucoup la fable d'Œdipe qui tua son père sans le connaître. Néanmoins, il nous semble que cette délimitation de la faute tragique serait trop étroite, et que Vahlen (ouv. c., p. 41 et s.) y compte à raison tous les actes mauvais, à moins qu'ils ne résultent d'un caractère tout à fait méchant, donc même les actes commis dans la passion. Le mot *ἁμαρτία* ne doit pas nécessairement avoir la signification presque juridique que *ἁμαρτήματα* a dans la classification de délits, et en effet il ne l'a pas toujours. Par exemple, Aristote désigne par *ἁμαρτία*, chez un homme foncièrement mauvais, l'ignorance de ce qu'il doit faire². Sans doute, Aristote considérait un acte par ignorance, par ex. celui d'Œdipe, comme convenable à une tragédie, peut-être le plus convenable parce qu'il est suivi d'une reconnaissance; cependant il admettait certainement encore d'autres genres d'actes fautifs.

Comment Aristote conçut l'idée de la faute du héros? Il semble avoir raisonné ainsi: il ne faut pas que le malheur qui arrive au héros vienne du dehors, ce qui nuirait à la connexion causale de l'action; il est donc nécessaire que le héros lui-même en soit en quelque sorte la cause. De plus, l'exigence de la justice y importait peut-être; Aristote parle une fois d'une grande faute commise par le héros³, comme si elle devait motiver le malheur de celui-ci. Cette «justice poétique» a toujours été réclamée par le public.

Aristote confirme son conseil que le héros tragique ayant un caractère moyen tombe de sa propre faute dans le malheur, par le développement de la tragédie; il vérifie une conclusion acquise par la déduction, à l'aide de l'induction. Comme toujours, il voit dans le développement du genre d'art un progrès. Il montre que les premiers poètes puisaient les sujets n'importe où, tandis que les poètes contemporains ne choisissent que certains mythes et les traitent avec succès. A côté des mythes d'Œdipe et de Thyeste,

¹ Dans la Rhétorique et dans la Rhétorique à Alexandre, la catégorie particulière des actes irréfléchis, passionnés, ne figure pas.

² Mor. N. III 2, 1110 b 29. — ³ 13, 1453 a 16.

ce sont surtout ceux d'Alcméon, d'Oreste, de Méléagre, de Télèphe qui tous, d'après les mots d'Aristote, souffrirent ou accomplirent des choses terribles¹. Voici ces actes ou souffrances terribles: ayant à son insu tué son père et épousé sa mère, Œdipe se creva les yeux et il fut chassé de sa patrie; Thyeste séduisit la femme de son frère, prit un repas préparé de la chair de ses enfants, séduisit sans le savoir sa fille, et périt par violence; Oreste assassina sa mère et l'amant de celle-ci pour venger son père; en fureur Méléagre tua ses oncles et périt par la volonté de sa mère; Télèphe grièvement blessé, guérit. Notons que ces mythes ne correspondent qu'à peu près aux conseils d'Aristote: ils contiennent des actes et des souffrances épouvantables, cependant ils ne se terminent pas toujours par la perte du héros, et ils n'impliquent pas toujours une faute, du moins une faute par ignorance.

A cette occasion, Aristote fait remarquer que la plupart des pièces d'Euripide ont une fin malheureuse; il l'approuve, il accentue le succès de ces pièces, et en dépit de certains défauts, il qualifie Euripide: le plus tragique des poètes². Au second rang, après la tragédie qui finit mal, Aristote met la fable double, c'est-à-dire celle où à la fin les généreux arrivent au bonheur et les méchants au malheur. D'exemple sert l'Odysée: Ulysse est sauvé et il tue les prétendants de Pénélope. Aristote dit que les poètes tâchent ainsi de satisfaire les spectateurs, et qu'un tel dénouement ressemble à celui d'une comédie où tout tourne bien³. Sans doute, il n'approuve pas ce double dénouement parce qu'il affaiblit l'effet tragique; il ne veut pas sacrifier celui-ci à la justice poétique.

Ayant examiné la nature et le sort du héros tragique, Aristote traite encore des actions de celui-ci. Pour que la tragédie excite la pitié et la peur, il faut que ces actions soient terribles (*δεινός*) et lamentables (*οἰκτιρός*). Aristote énumère et examine différentes éventualités, ainsi qu'il l'a fait à propos de la reconnaissance et du héros. D'abord, il divise les actes selon qu'ils ont lieu, soit entre des amis, soit entre des ennemis, soit entre des gens indif-

¹ 1453 a 12—23. — ² 1453 a 23—30.

³ 1453 a 30—39; cf. 17, 1455 b 22.

férents. Les actes entre les ennemis et les gens indifférents n'éveillent pas, selon Aristote, la pitié, si ce n'est la souffrance qu'ils comportent. Quant à la peur, il ne la mentionne pas; il juge probablement qu'elle peut être éveillée par de tels actes. Alors il recommande que l'action se fasse entre des amis, des personnes parentes, par ex. entre les frères ou entre les parents et les enfants. Comme exemple il cite Clytemnestre tuée par Oreste, et Eriphyle tuée par Alcméon¹.

Les actes entre des personnes parentes, Aristote les classifie suivant qu'ils sont commis effectivement ou seulement projetés sans être accomplis, et suivant que la personne connaît celle contre laquelle elle agit ou qu'elle ne la connaît pas. Le premier principe de cette division est conforme à la doctrine de la Rhétorique, que la pitié et la peur ont leur origine ou dans la peine présente ou dans la peine future², le second principe est en rapport avec la conception aristotélique de la faute du héros (celle commise par ignorance est plus convenable que les autres) et de la reconnaissance. Quatre éventualités possibles se présentent³:

1° La personne connaît la portée de l'acte qu'elle veut commettre, mais elle ne le commet pas, par ex. Hémon veut tuer Créon, mais il ne le fait pas (Créon s'échappe)⁴. Selon Aristote, c'est le pire des cas possibles: il contient l'abominable (*μικρόν*), mais non le tragique, puisqu'il n'y a pas là de souffrance⁵. Nous avons dit (p. 121) qu'Aristote prenait la souffrance au sens bien matériel. Le dessein d'Hémon est abominable au point de vue moral.

¹ 14, 1453 b 11—26. — ² II 5, 1382 b 26; 8, 1386 a 33.

³ Aristote les énumère deux fois; la deuxième fois il les évalue au point de vue esthétique. La première énumération comprend seulement trois cas; l'acte commis et connu, par lequel commence la deuxième énumération, n'est pas mentionné. Vahlen (p. 50 et s.) a pensé avec raison que la mention de ce cas s'était perdue dans la première énumération.

⁴ Soph. Ant. 1231.

⁵ 14, 1453 b 37—1454 a 2. C'est ainsi qu'on interprète généralement les mots d'Aristote *ὁ τραγικὸν ἀπαθεῖς γάρ*. Le seul C. Schönemarek (*Die tragischen Affekte bei Aristoteles*, I, p. 21) explique *ἀπαθεῖς*: n'influe pas sur la passion (la pitié et la peur). Il est vrai que ce mot pourrait avoir cette signification; cependant, dans l'exposé précédent, Aristote s'est servi deux fois du mot *πάθος* au sens de souffrance (1453 b 18, 20).

2° La personne accomplit l'acte en en connaissant bien la portée, par ex. Médée assassine ses enfants. Aristote dit qu'il en était ainsi dans le drame ancien¹.

3° La personne ne connaît pas la portée de son acte, et elle ne la reconnaît qu'après l'acte, par ex. Œdipe. Ce cas est encore meilleur que le précédent, parce qu'il ne contient pas l'abominable (un acte commis par ignorance n'est pas abominable) — voici, de nouveau le point de vue moral — et parce que la reconnaissance surprend².

4° La personne veut accomplir un acte par ignorance, mais avant de l'exécuter, elle arrive à la connaissance, par ex. Mérope a l'intention de tuer son fils, mais elle le reconnaît à temps. Aristote considère ce cas comme le meilleur de tous³; pourquoi, il ne le dit pas. Vahlen (p. 53 et s.) a pensé avec raison que, dans ce cas, on épargnait au spectateur la vue d'un carnage sur la scène. Il y a évidemment deux contradictions: l'une, avec le précepte de la fin malheureuse de la tragédie; l'autre, avec le refus de l'acte inexécuté (1°). Lessing (ouv. c., 38) a voulu supprimer la première contradiction en supposant que le précepte de la fin malheureuse concernait la transition de l'action, tandis que dans ce cas présent il était question de l'acte tragique, et, par conséquent, d'une autre partie de la tragédie. Pareillement Vahlen (l. c.) a dit qu'il n'était pas nécessaire que le meilleur genre de l'acte coïncidât avec le meilleur genre de la transition. Mais, c'est admettre l'inconséquence d'Aristote. La deuxième contradiction peut être expliquée ainsi: dans le premier cas, Aristote soutient que la simple intention d'un acte qu'on n'accomplit pas, n'est pas tragique; dans le quatrième cas, il a en vue les tragédies où non seulement l'acte est prémédité, mais où le spectateur l'attend à chaque instant, comme c'est le cas dans le Crésphonte⁴; cela produit un effet tragique.

Aristote fait remarquer que de tels actes — prémédités, mais empêchés par la reconnaissance — n'avaient lieu que dans quelques

¹ 1453 b 27; 1454 a 2.

² 1453 b 29—34; 1454 a 2.

³ 1453 b 34—37; 1454 a 4—9.

⁴ Cf. Plut., De esu carn. II 5, 998 E.

familles (du mythe) et que c'est pour cela que les tragédies nouvelles sont bornées à elles; les poètes les trouvèrent par hasard et non par une réflexion théorique¹. C'est en quoi Aristote voit la vérification de son raisonnement.

Les observations d'Aristote sur la fable la plus convenable étant trop schématiques, elles ne peuvent épuiser la variété d'événements de la tragédie, pas même de la tragédie grecque. Aristote cherche le plus petit nombre possible des éléments fondamentaux des actions, il les combine et examine ces combinaisons suivant le précepte de la pitié et de la peur. Ainsi, en traitant du héros, il combine le couple: l'homme généreux et l'homme méchant, avec le couple: le bonheur et le malheur, et, en traitant de l'acte tragique, le couple: la connaissance et l'ignorance, avec le couple: l'acte exécuté et l'acte inexécuté. Il emprunte des exemples de ces éventualités à la tragédie grecque; dans le développement de celle-ci, il trouve la vérification de ses déductions à priori.

D'une manière plus concise Aristote traite des cinq autres éléments constitutifs de la tragédie. Pour l'importance, c'est la description des caractères (*ἦθος*) qui occupe le deuxième rang. Plusieurs fois dans la Poétique, Aristote définit l'idée du caractère, mais pas toujours de la même façon. En premier lieu: le caractère et les pensées (*διάνοια*) ensemble sont la cause de l'action; c'est par eux que les actions et les hommes agissants sont déterminés, caractérisés². Le couple du caractère et des pensées se trouve même ailleurs chez Aristote³, et il forme la base de sa division des vertus en éthiques et en dianoétiques. Celles-là, telles que la justice, le courage, la modération, consistent dans la juste mesure et reposent sur cette partie de l'âme qui ne possède pas la raison, mais qui peut et qui doit se soumettre à elle. Celles-ci, comme la prudence et la sagesse, tiennent de la partie raisonnable de l'âme⁴. Bref, l'éthos est la manifestation de la volonté, tandis que la dianoia est l'œuvre de l'intellect.

La seconde définition suivant immédiatement la première lui ressemble, sans être tout à fait la même: le caractère est ce selon

¹ 1454 a 9—13. — ² 6, 1449 b 37—1450 a 2.

³ Pol. III 11, 1281 b 7; VII 1, 1323 b 2; VIII 1, 1337 a 38.

⁴ Mor. N. I 13, 1102 b 13 s.; VI 2, 1138 b 35 s.; Mor. E. II 1, 1220 a 4 s.

quoi on détermine, on juge les agissants; les pensées sont ce en quoi la personne parlante argumente ou énonce des sentences¹. Tandis que là le caractère avec les pensées furent regardés comme déterminant les hommes, ici on n'attribue cette détermination qu'au caractère, et pour les pensées, Aristote trouve une définition nouvelle, plus exacte. En effet, le caractère, la volonté, figurent dans l'action humaine comme un agent plus important que les pensées.

Un autre point de vue apparaît dans la troisième définition: le caractère est ce par où on peut reconnaître l'intention (*προαίρεσις*). Seulement la parole ou l'acte qui montrent le dessein, le choix ou le refus, sont les manifestations d'un caractère («ont le caractère»²). De la même manière le caractère est défini dans la Rhétorique où les développements mathématiques servent d'exemple des discours sans caractère³. Si les premières définitions expriment ce que cause le caractère, son effet, celle-ci indique ce qui se manifeste par le caractère, sa base. L'intention qui réunit en elle et le désir (*ὄρεξις*) et la raison (*νοῦς, διάνοια*), qui tend au but et qui est évaluée d'après lui, est pour Aristote la base, le critérium de l'action et du caractère⁴. C'est pourquoi il appelait les vertus éthiques les états de l'intention (*ἔξις προαιρετική*⁵). Suivant cette troisième définition le caractère a un sens plus restreint que nous ne lui attribuons, car les passions, les convoitises (*πάθος, θυμός, ἐπιθυμία*) dans lesquelles il n'y a pas, selon Aristote, d'intention⁶, en sont exclues. C'est pour cela qu'Aristote oppose, nous le savons (voir p. 80), le caractère constant (*ἦθος*) à la passion momentanée (*πάθος*). Ailleurs, il prend le mot de caractère au sens plus large et il y fait rentrer aussi les passions⁷. Une restriction analogue de la notion du caractère, des mœurs, se présente même dans d'autres langues («avoir des mœurs», «montrer du caractère», «sittlich», etc.).

¹ 1450 a 5. — ² 1450 b 8; 15, 1454 a 17.

³ I 8, 1366 a 14; II 21, 1395 b 13; III 6, 1417 a 17.

⁴ Mor. N. III 4; VI 2, 1139 a 31 s.; VIII 16, 1163 a 22; Rhet. III 16, 1417 a 18, etc.

⁵ Mor. N. II 6, 1106 b 36; VI 2, 1139 a 22; Mor. E. III 1, 1228 a 23.

⁶ Mor. N. II 4, 1111 b 10 s.; V 10, 1134 a 19.

⁷ Rhet. II 9, 1386 b 12; 12, 1388 b 31; Pol. VIII 5, 1340 a 11.

Aristote donne quatre, ou plus exactement cinq règles de la description des caractères dans la tragédie. Premièrement, il exige qu'ils soient généreux (*χρηστός*), c'est-à-dire que l'intention soit généreuse. Selon Aristote chaque espèce humaine peut posséder un caractère généreux, même la femme et l'esclave, bien que par ailleurs le caractère de la femme soit pire que celui de l'homme, et que le caractère de l'esclave soit tout à fait bas¹. Vahlen (p. 59 et s.) a fait bien observer que l'homme, la femme et l'esclave avaient été des éléments essentiels de la maison grecque, et qu'Aristote avait toujours considéré le caractère de la femme et celui de l'esclave comme moins parfaits². Comme exemple d'un caractère inutilement mauvais, Aristote cite Ménélas dans l'Oreste d'Euripide³. Dans les scolies anciennes, on rappelle plusieurs fois le mauvais caractère de Ménélas, son hypocrisie, sa haine contre Oreste, son désir immodéré de régner⁴. Déjà Platon avait réclamé dans la poésie la description de bonnes mœurs, parce que la représentation du mal gênerait celui qui le représente, et donnerait un mauvais exemple à l'auditeur⁵. Aristote a encore une autre raison pour soutenir cette règle: la différence entre les caractères de la tragédie et de la comédie.

Deuxièmement, Aristote demande que les caractères soient convenables (*ἀμύπτων*); par exemple un grand courage ne convient pas à une femme. Comme exemples d'une peinture inconvenante (*ἀπρεπής*) des caractères, il donne le chant plaintif d'Ulysse dans la Scylla (dithyrambe de Timothée, cf. Th. Gomperz, Mitteil. a. d. Samml. d. Pap. Erz. Rainer, I, 1887, p. 84 et s.) et le discours de Mélanippe dans la tragédie d'Euripide⁶. Les lamentations d'Ulysse semblaient à Aristote indignes d'un homme et les réflexions philosophiques de Mélanippe, inconvenantes à une femme. La description convenable des caractères fut aussi exigée par Aristote dans la Rhétorique: le discours doit être approprié au sexe — il en parle

¹ Poet. 15, 1454 a 15—22.

² Pol. I 13, 1260 a 12, 33; III 4, 1277 b 20; Hist. an. IX 1, 608 b 8.

³ 1454 a 28; 25, 1461 b 19.

⁴ V. 356, 371, 373 s., 376, 411, etc.

⁵ Resp. III 8, 395 C s.; 12, 401 B; Leg. II 5, 659 C, 660 A.

⁶ 15, 1454 a 22, 29.

même ici —, à l'âge, à la situation et à l'origine de celui qui parle¹. Et dans le discours et dans le poème, le point de départ de ce précepte, c'est le principe de l'imitation: il faut représenter une femme telle que les femmes sont d'ordinaire. Voilà ce qui rend le discours vraisemblable²; on peut en dire autant à propos de la poésie.

Troisièmement, il faut que les caractères soient peints d'une manière ressemblante (*ὁμοίως*)³. Comme l'exemple de cette règle n'est pas conservé, elle était expliquée de différentes manières. Corneille (1^{er} discours) et d'autres pensaient à la ressemblance avec l'histoire ou le mythe; ils s'en rapportaient tantôt à la mention d'Aristote qui vient après, disant qu'Homère a représenté Achille généreux, tout rude qu'il est⁴, tantôt au conseil d'Horace, fondé indirectement sur la Poétique, disant que le poète en représentant un personnage mythique, doit observer la tradition⁵. Vahlen (p. 60), au contraire, a pensé à l'imitation fidèle de la nature. L'une et l'autre explication furent combinées par E. Jerusalem (*Über die aristotelischen Einheiten im Drama*, p. 129) qui parle de l'accord soit avec la tradition, soit avec l'idée du poète. A notre avis, la règle d'Aristote résulte directement de son opinion que l'art est une imitation. Là où l'artiste représente des personnages mythiques, historiques, comme c'est le cas pour la tragédie, pour l'épopée ou pour la peinture historique, Aristote exige la ressemblance avec le mythe, avec la tradition, tandis que là où l'artiste représente des personnages actuels, comme le fait le poète comique ou le portraitiste, il exige la ressemblance avec la réalité.

Aristote restreint la règle de la ressemblance en disant que, tout en étant ressemblants, par ex. irascibles, étourdis, les caractères doivent être généreux (*ἐπιεικής*). Il rappelle que la tragédie représente des gens meilleurs, et il se réfère tantôt aux peintres qui, en représentant les gens ressemblants, les peignent plus beaux, tantôt à l'exemple d'Homère qui nous est déjà connu⁶. Voici qu'il restreint la troisième règle, la ressemblance, par la première, la

¹ II 12—17; III 7, 1408 a 25 s.

² Rhet. III 7, 1408 a 19 s.; 12, 1414 a 2.

³ Poet. 15, 1454 a 24. — ⁴ 1454 b 14.

⁵ Ad Pis. 119 s. — ⁶ 1454 b 8—15.

bonté. L'idéalisation qu'il demande fut propre aux arts de l'époque classique, surtout à la peinture et à la sculpture.

Quatrièmement, Aristote exige que le caractère soit conséquent avec soi-même (*δμαλός*). Si l'on représente un personnage inconséquent, qu'il soit décrit inconséquent, mais d'une manière conséquente! Euripide a commis une faute dans l'Iphigénie en Aulis: celle-ci ayant demandé d'abord instamment qu'on épargnât sa vie, se résout soudainement à mourir pour la patrie¹. Cette règle découle de l'idée de la constance du caractère.

Outre ces quatre règles, Aristote demande encore, au sujet des caractères, tout comme au sujet de la fable, qu'on tienne compte de la nécessité et de la vraisemblance, c'est-à-dire qu'il soit nécessaire ou vraisemblable qu'un tel homme fasse une telle chose². A ce précepte de la connexion causale, Aristote aurait pu réduire même la règle de la convenance des caractères: il est vraisemblable ou nécessaire qu'une femme parle et agisse en femme, son sexe féminin étant une des causes de ses mœurs.

Vahlen (p. 66 et s.) a bien fait observer qu'Aristote ne traitait des caractères que par rapport à la tragédie sans s'occuper des genres différents de caractères; quant à eux, il pouvait renvoyer à la Rhétorique, à la Morale et à la Politique.

Le troisième élément de la tragédie sont les pensées (*διάνοια*). Nous en avons vu deux définitions en traitant des caractères. La première: les pensées avec les caractères sont la cause de l'action et déterminent, caractérisent, l'action et la personne agissante³. La seconde: les pensées, c'est ce en quoi les gens argumentent ou énoncent des sentences (*γνώμη*)⁴; ou, en d'autres termes: les pensées, c'est ce en quoi les gens prouvent que quelque chose existe ou n'existe pas, ou en quoi ils parlent d'une manière générale⁵. Cette seconde définition est plus précise, bien que regardant surtout la rhétorique: là, on traitait de la sentence et de l'argumentation⁶, et ces parties (y compris l'exemple, *παράδειγμα*) étaient en effet désignées par «pensées» (*διάνοια*)⁷. A la rhétorique se rapporte aussi la troisième définition: les pensées, c'est la faculté d'énoncer

¹ V. 1211 s., 1368 s.; Poet. 15, 1454 a 26, 31. — ² Ibid. 1454 a 33.

³ 6, 1449 b 37—1450 a 2. — ⁴ 1450 a 6. — ⁵ 1450 b 11.

⁶ Cf. Arist. Rhet. II 20—26. — ⁷ Ibid. II 26, 1403 a 34.

ce qui est possible et convenable. Aristote ajoute que cela est l'objet de la politique et de la rhétorique, et que les poètes anciens représentaient des gens parlant d'une manière politique, tandis que les contemporains les dépeignent parlant d'une manière rhétorique¹. La différence entre les discours politiques et rhétoriques a été expliquée de différentes manières: Dacier (voir Egger, *ouv. c.*, p. 431) l'a identifiée avec la différence entre le discours familier et oratoire, Vahlen (*Ges. phil. Schr.*, I, p. 257 et s.), avec la différence entre le discours éthique, manifestant le caractère, et le discours rationnel, fondé logiquement², Bywater (p. 173) prend le discours politique pour celui d'un homme d'Etat, parce que dans la tragédie figuraient les souverains. Toutes ces distinctions sont un peu étroites. Le discours rhétorique est, semble-t-il, celui qui étant enseigné par des rhéteurs, contenait la disposition précise, la peinture des caractères et des passions, l'argumentation et la réfutation exactes et la diction artificielle; le discours politique ne possédait pas un tel attirail et ne puisait que dans la connaissance de la société et de l'homme.

Une explication de la définition précédente, c'est la quatrième définition des pensées. La voici: les pensées comprennent ce que le discours opère, c'est-à-dire l'argumentation, la réfutation, l'excitation des passions, telles la pitié, la peur, la colère, puis l'augmentation et la diminution. A propos de toutes ces choses, Aristote renvoie à la Rhétorique où il en traite en effet³, et il ajoute qu'il en est, avec l'action tragique si l'on veut la rendre lamentable ou terrible, grande, vraisemblable, de même qu'avec le discours⁴. Par cette dernière définition, le domaine des pensées est très élargi; on leur attribue même l'excitation des passions, le devoir principal de la tragédie. Des trois sortes de preuves artificielles de l'orateur (le contenu du discours, les caractères, les passions, voir p. 80 et s.), il y manque seulement la description des caractères, probablement, comme Vahlen (*Beitrag*, p. 96) l'a pensé, parce qu'Aristote la regardait comme un élément particulier de la tragédie. D'après cette

¹ *Poet.* 6, 1450 b 4—8. — ² Cf. *Arist. Rhet.* III 16, 1417 a 15.

³ II 22 s. l'argumentation, II 25 la réfutation, II 26 s. l'augmentation et la diminution, II 1 s. les passions.

⁴ *Poet.* 19, 1456 a 36—b 8.

définition, le drame arrive dans le voisinage proche de la rhétorique sinon dans sa dépendance; en effet, dans l'antiquité il s'y trouvait et il en souffrait.

Le quatrième élément de la tragédie est la diction (*λέξις*). Aristote la définit comme la composition des vers¹, ou, plus généralement, comme l'interprétation par la parole; il ajoute que cela concerne le langage versifié de même que la prose². En effet, ses observations sur la diction dans la Poétique concernent et la tragédie et les autres genres poétiques et la prose artificielle, et elles s'appliquent aux observations analogues de la Rhétorique. C'est pourquoi nous en avons parlé à part. Nous ne signalons ici que la pensée d'Aristote disant que la diction doit aider le poète surtout dans les parties faibles qui ni ne représentent des caractères, ni ne se distinguent par les pensées. Au contraire, une diction trop splendide voile la peinture des caractères et les pensées³. Ici, Aristote s'imagine le travail du poète bien sobre, conscient, peu spontané. Son précepte nous fait penser au conseil de la Rhétorique de ne pas se servir dans un discours éthique ou pathétique des arguments exacts, parce que leurs effets se troubleraient mutuellement⁴.

Le cinquième élément c'est la musique (*μελοποιία*); Aristote ne juge pas nécessaire d'en donner une définition⁵. Il la regarde comme la principale des choses agréables dans la tragédie⁶, mais il n'en traite pas; il pense, comme Vahlen (Ges. phil. Schr., I, 272) le fait observer, que c'est l'objet de la théorie musicale.

On parle de la musique théâtrale en quelques endroits des Problèmes musicaux. Aristote pourrait être l'auteur de cette pensée que, comme la tragédie ancienne contenait beaucoup plus de chants que de vers parlés, les poètes tragiques de l'époque de Phrynichos s'occupaient plus de la musique que les poètes nouveaux⁷. Aristote disait que les chants du chœur avaient été restreints

¹ Poet. 6, 1449 b 34. — ² 1450 b 13.

³ 24, 1460 b 2. Bien que se trouvant dans le chapitre traitant pour la plupart de l'épopée, cette pensée concerne aussi la tragédie; même en d'autres endroits de ce chapitre, on parle de la tragédie.

⁴ III 17, 1418 a 13 s.; cité par Vahlen, Beiträge, p. 178.

⁵ Poet. 6, 1449 b 35. — ⁶ 1450 b 15; 26, 1462 a 16. — ⁷ XIX 31.

par Eschyle¹. A Aristote peut aussi être attribuée cette pensée que la *παρακαταλογή* (la récitation des vers avec l'accompagnement de la musique) produit un effet tragique par son irrégularité (*ἀνωμαλία*) qui trahit la souffrance (*πάθος*), le malheur, le chagrin². C. Stumpf (Abh. Berl. Akad., phil. hist., 1896, III, p. 73) a supposé que l'irrégularité consistait dans la différence entre la mélodie du langage et celle de la musique qui l'accompagne. Mais il s'agirait plutôt des différences de temps: l'accompagnement devance parfois la parole, parfois il reste en retard. Aristote disait que dans la souffrance la voix était irrégulière³.

La mise en scène (*ᾠψις*) est le sixième et, quant à l'importance, le dernier élément de la tragédie. Elle n'a rien de commun avec l'art poétique, elle est l'œuvre du machiniste. Aristote admet qu'elle peut amuser, produire le plaisir, et même exciter la pitié et la peur; cependant il préfère la tragédie où l'on y parvient par la seule fable. Il dit que la tragédie doit produire de l'effet par l'action même sans mise en scène, sans acteurs; Œdipe lui sert d'exemple. Il considère comme tout à fait erroné que le poète s'efforce d'atteindre par la mise en scène seulement un effet prodigieux (*τετραπώδης*) au lieu de l'excitation des émotions tragiques⁴.

Or, une question se présente: si la tragédie produit de l'effet par la simple lecture, à quoi bon alors la mettre en scène? Aristote aurait répondu que la mise en scène peut rendre l'effet tragique plus fort. Dans la Rhétorique, il montre que les gestes, la voix, les vêtements contribuent à exciter la pitié: les choses déplorables

¹ Poet. 4, 1449 a 16. — ² XIX 6.

³ De gen. an. V 7, 778 a 26. — Les problèmes 30 et surtout 48 démontrant que les modes hypodorien et hypophrygien ne conviennent pas au chœur, mais aux acteurs, contiennent des idées étrangères à Aristote. Dans son exposé des harmonies (Pol. VIII 7), il ne mentionne nullement ces modes. On dit au problème 48 que la tragédie représente des «héros» (*ἥρωες*); c'est ainsi que Théophraste la définissait (Diom., Ars gramm. I 487, 10 Keil). Le chœur est pris pour un participant inactif, tandis qu'Aristote voulait qu'il fût comme un des acteurs (Poet. 18, 1456 a 35).

⁴ Poet. 6, 1450 b 16—20; 14, 1453 b 1—11; 26, 1462 a 16, dans les manuscrits, on lit *τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ᾠψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα*. Que *δι' ἧς* soit altéré ou correcte, Vahlen (édition) a pensé avec raison que la proposition relative se rapporte aussi à *τὰς ᾠψεις*.

sont rendues plus proches, plus présentes à l'auditeur, et elles excitent une pitié d'autant plus grande¹. Aristote y parle de l'orateur, néanmoins ceci peut s'appliquer également à la tragédie.

Les six éléments que nous avons vus, font partie selon Aristote de chaque tragédie, mais l'un ou l'autre peut prédominer, de façon qu'il détermine le caractère de la pièce entière². Ainsi Aristote distingue quatre genres (*εἶδος*) de la tragédie.

Le premier, c'est la tragédie complexe (*πεπλεγμένη*) dont la plus grande partie est occupée par la péripétie et la reconnaissance³. Dans ce même sens Aristote a parlé auparavant de la fable complexe.

Le deuxième genre, c'est la tragédie pathétique, comme les pièces sur Ajax et sur Ixion⁴. C'est la tragédie où le pathos prédomine. Margoliouth (ouv. c., p. 195) a fait bien remarquer que d'après Aristote le mélange porte le nom du composant prédominant⁵. On peut se demander ce que signifie ici le pathos, passion ou souffrance. On pourrait conclure que cela signifie passion, du contraste avec la tragédie éthique qui sera le troisième genre; pareillement la diction éthique et la diction pathétique sont opposées (voir p. 79 et s.). On conclurait que cela signifie souffrance, du fait qu'Aristote, à côté de la péripétie et de la reconnaissance, regarde la souffrance, comme une partie de la fable. Cependant pour Aristote et les Grecs en général, il n'y avait pas une si grande différence: pathos désigne et la douleur physique et l'émotion. Ajax fut passionné et il souffrit; il se suicida. Ixion tua le père de sa fiancée et devint fou.

Le troisième genre, c'est la tragédie éthique. La description des caractères, surtout des caractères éthiques, non passionnés, y occupe la place principale. Les Phthiotidiennes et le Pélée servent d'exemple⁶. Celui-ci semble avoir été représenté comme un homme modéré, ayant résisté aux tentations de la femme d'Acaste; il figura aussi dans les Phthiotidiennes⁷.

¹ II 8, 1386 a 28 s. — ² Poet. 6, 1450 a 12; 12, 1452 b 14, 25.

³ 18, 1455 b 32. — ⁴ 1455 b 34.

⁵ De gen. et corr. I 5, 321 a 35. — ⁶ 1456 a 1.

⁷ Cf. Aristoph., Nub. 1060 s.; A. Nauck (Trag. graec. fr., 2^e éd., p. 554) a référé à la pièce d'Euripide.

Le nom du quatrième genre n'est pas conservé. D'exemple servent les Phorcides, le Prométhée et des pièces dont la scène est située aux enfers¹. On en conclut à raison que ce genre produisait de l'effet à l'aide de la mise en scène². Les filles de Phorcys, Grées, avaient un seul œil et une seule dent communs, et elles habitaient dans l'extrême Occident; Prométhée fut cloué sur le Caucase; et les pièces se passant aux enfers exigeaient naturellement beaucoup de décors.

Parmi ces quatre genres, on ne trouve pas le genre simple comme contraste au genre complexe³, quoiqu'il figure dans une distinction analogue de l'épopée; là, cependant, le genre de mise en scène manque⁴. Il est vraisemblable qu'Aristote ne parle pas du genre simple de la tragédie parce que celui-ci lui semble peu efficace⁵.

L'ordre dans lequel Aristote énumère les genres de la tragédie, correspond à peu près à son appréciation de ceux-ci: il commence par la tragédie complexe et la tragédie pathétique, en prenant la reconnaissance, la péripétie et le pathos pour les parties les plus efficaces de la fable. Il fait suivre le genre éthique parce qu'il considère la description des caractères comme moins importante que la fable. Il finit par le genre de mise en scène, produisant de l'effet à l'aide du moyen le moins artistique.

Aristote dit que la tragédie a quatre genres, de même qu'elle a quatre parties (*μέρος*)⁶. Cela étonne, Aristote ayant toujours parlé auparavant de six éléments («parties») de la tragédie. C'est pourquoi le passage était d'ordinaire corrigé. Bywater (p. 249) l'a expliqué d'une façon satisfaisante: les quatre parties ne peuvent différer des quatre genres établis. Ce sont donc: la péripétie avec la reconnaissance, agents principaux de la fable, constituant une partie; puis le pathos, le caractère et la mise en scène. Aristote ne mentionne

¹ 1456 a 2.

² Dans les manuscrits Paris. 1741 et Riccard. 46, il y a τὸ δὲ τέταρτον ὄρις. Schrader et Vahlen (Beiträge p. 73) au lieu de cela ont lu: τὸ δὲ τερατῶδες. Bywater corrige peut-être mieux ὄρις en ὄψις. Le sens est le même dans l'un et l'autre cas.

³ Cf. 10, 1452 a 12. — ⁴ 24, 1459 b 7.

⁵ Cf. 13, 1452 b 31. — ⁶ 18, 1455 b 32.

pas les autres éléments, parce qu'il n'y avait pas de tragédie où la musique, les pensées ou la diction eussent prédominé. Néanmoins, il nous manque une explication d'Aristote pourquoi il parle tantôt de six parties, tantôt de quatre ne correspondant pas entièrement à celles-là (il ne rangeait pas le pathos parmi les six éléments).

A cette division des genres de la tragédie, Aristote ajoute la remarque que le poète doit tâcher que ses pièces se distinguent dans tous les points cités — c'est-à-dire qu'elles contiennent une fable complexe, le pathos, les caractères et la mise en scène — ou au moins, dans les points les plus importants et les plus nombreux. Selon Aristote, chaque genre a déjà ses poètes éminents, et on demande à présent que le poète surpasse les qualités de tous. Cela semble à Aristote une exigence immodérée; il appelle cela molestation (*συνκοφαντεῖν*) des poètes¹.

Outre les parties qualitatives, Aristote divise encore la tragédie en parties quantitatives: *a*) le prologue, c'est-à-dire la partie précédant l'entrée du chœur, *b*) l'épisode, la partie se trouvant entre deux chants du chœur, *c*) l'exode, la partie après laquelle le chœur ne chante plus, *d*) les chants du chœur; ce sont *α*) la parode, le premier chant, *β*) le stasime, le chant sans anapestes ni trochées (ceux-ci figuraient probablement dans la parode); il y range aussi *γ*) *κόμμος*, le chant plaintif du chœur avec l'acteur, et *δ*) *τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*, les chants de l'acteur². On conteste parfois que cette division soit d'Aristote; on a tort, car elle complète la distinction des parties qualitatives (éléments). Il est vrai que les définitions des parties quantitatives ne disent pas grand'chose, mais il est difficile qu'il en soit autrement. Et ici et en d'autres explications de la tragédie, on peut remarquer la prédilection pour la division en quatre: il y a quatre genres de tragédies, quatre règles pour la peinture des caractères, quatre espèces d'actes, quatre actions inconvenantes de la tragédie.

A côté de l'analyse théorique des éléments de la tragédie, Aristote donne encore quelques conseils pratiques au poète. En premier lieu, il conseille que le poète en composant une tragédie se représente toute chose clairement à l'esprit comme s'il la voyait

¹ 18, 1456 a 3—7. — ² Chap. 12.

sur la scène. Alors, il reconnaîtra ce qui est convenable (*πρέπον*), et il évitera des contradictions. Aristote cite comme exemple une pièce de Karkinos: elle tomba grâce à une faute, à propos du personnage d'Amphiaraos, faute qui ne fut aperçue que par les spectateurs (en quoi elle consistait, ce n'est pas clair)¹. Il semble que Karkinos y ait péché contre la vraisemblance extérieure de l'action. Aristote parle ici de la convenance qui était, nous le savons, son précepte fondamental dans le discours comme dans le poème.

En deuxième lieu, il conseille au poète composant une tragédie, d'imiter autant que possible les gestes de ses personnages pour s'accommoder à leurs passions, car celui qui est animé par la passion, la représente de la manière la plus convaincante². Le convaincant était aussi exigé par Aristote et dans le discours et dans le poème. Que les gestes engendrent des émotions, c'est ce qu'enseigne même la psychologie moderne.

En troisième lieu, le poète doit composer d'abord l'action fondamentale, le général dans la fable, et ce n'est qu'après, qu'il doit donner des noms et ajouter des épisodes. Il doit le faire et à propos des sujets anciens, déjà traités, et à propos des sujets nouveaux. Ainsi l'action fondamentale de l'Iphigénie en Tauride est celle-ci: une jeune fille immolée fut emmenée dans un pays lointain où l'on sacrifiait des étrangers à la déesse. Elle y devint prêtresse. Plus tard, son frère y arriva — que le dieu lui avait commandé d'y aller et pour quelle raison, cela se trouve déjà hors de la fable —, il fut destiné au sacrifice, et il fut reconnu par sa sœur, parce qu'il dit — ce qui était tout à fait vraisemblable — que non seulement la sœur mais encore lui, devaient être sacrifiés. Ainsi il fut sauvé. Après avoir fait ce canevas de l'action, le poète donne des noms aux personnages et il insère des épisodes convenables. Dans l'Iphigénie ces épisodes sont: la fureur d'Oreste pendant laquelle il fut arrêté, et sa délivrance à l'aide de la purification feinte³. Il est intéressant que même dans un sommaire très concis, Aristote rappelle la reconnaissance et la manière dont elle eut lieu. La distinction de l'action fondamentale

¹ 17, 1455 b 23—29. — ² 1455 a 29—32. — ³ 1455 a 34—b 15.

d'une part et des noms et des épisodes d'autre part, correspond à la conviction d'Aristote que le poète présente le général¹. Le général, c'est l'action fondamentale; les épisodes et les noms ne sont que le spécial, le secondaire. Teichmüller (ouv. c., p. 436) a bien comparé le dernier conseil d'Aristote avec sa pensée que les parties d'un animal naissant obtiennent d'abord la forme qui est ensuite remplie de couleurs, de dureté, de mollesse, de même que le peintre couvre les contours de couleurs². Voilà qu'Aristote transporte une antithèse et un processus logiques (du générique au spécial) aux faits naturels et à la création artistique.

L'exposé d'Aristote de la tragédie est la partie la plus approfondie et la plus indépendante de son esthétique. Quoique concis, il épuise toutes les questions possibles. Il comprend non seulement une analyse pénétrante de la tragédie, mais encore des normes, nullement pédantes, pour le poète qui écrit. Comme dans d'autres œuvres d'Aristote, la méthode est à la fois déductive et inductive: on part de l'idée de la tragédie et de quelques principes généraux de l'esthétique; les conclusions ainsi obtenues sont vérifiées par l'expérience, par l'observation du succès et de l'insuccès des poèmes. Ce qui est désavantageux, c'est la simplification excessive des phénomènes complexes de la vie et de l'art.

¹ Chap. 9. — ² De gen. an. II 6, 743 b 20.

CHAPITRE VII

La Comédie.

La partie de la Poétique traitant de la comédie, n'est pas conservée. Donc, il nous faut reconstruire la doctrine d'Aristote sur la comédie, tantôt d'après les mentions éparses dans ses ouvrages, tantôt d'après les écrits postérieurs s'appuyant, indirectement, sur Aristote, surtout le traité dit de Coislin.

Partons des mentions qui se trouvent dans la Poétique. De même que les autres genres poétiques, Aristote considère la comédie, comme une imitation de l'action humaine¹. Il la distingue de la tragédie par le fait qu'elle a pour objet le ridicule, et qu'elle nous représente les gens pires qu'ils ne sont aujourd'hui, tandis que l'objet de la tragédie est une action sérieuse et qu'elle nous représente les gens meilleurs. Mais chaque personne mauvaise ne convient pas à la comédie, car le ridicule (*γελοῖος*) n'est qu'un certain genre du mal, du laid (*αἰσχρὸς*); il est un acte faux ou un défaut sans douleur, sans anéantissement. Ainsi un visage ridicule est laid, défiguré, mais sans douleur². On voit clairement pourquoi Aristote excluait du laid la douleur; au lieu d'exciter le rire, cela éveillerait en nous la pitié. C'est ce que Cicéron dit en termes exprès, en parlant du ridicule dans son ouvrage *De oratore*³; comme Bywater (p. 141) l'a fait remarquer, ses observations contiennent probablement quelques réminiscences indirectes de l'exposé perdu de la Poétique. Cicéron dit que le ridicule consiste dans l'ignominieux et dans le laid, mais que cela ne doit être ni criminel, cela exciterait la haine, ni pitoyable; il ne faut pas davantage

¹ 1, 1447 a 13. — ² 2, 1444 a 16; 5, 1449 a 32—37. — ³ II 236—238.

rendre ridicules les personnes qui nous sont chères, parce que cela choquerait notre sentiment d'humanité. Il est possible qu'Aristote ait exclu formellement de la comédie les actions criminelles et tout ce qui s'oppose à la philanthropie; de même dans la tragédie, il a rejeté le malheur des gens généreux et ce qui n'est pas philanthropique (voir p. 122).

Que le ridicule fût l'objet de la comédie, Platon l'affirmait déjà¹. Il rattachait aussi dans la comédie le ridicule au laid; il soutenait qu'il y avait là des corps laids et des pensées laides². Dans le *Philèbe*, il montrait que dans la comédie, aussi bien que dans la vie, on riait des gens qui se vantent démesurément et qui ne peuvent nous nuire; s'ils étaient forts, nous les haïrions³. Il y a une connexion entre cet exposé et la définition aristotélique du ridicule, ce que déjà Finsler (ouv. c., p. VIII) a noté sans l'avoir prouvé exactement. Il est vrai, Platon ne parle que d'une vanterie imprudente, cependant il dit en termes exprès qu'une telle imprudence est un genre du mal⁴. Comme Süß (N. Jahrb. f. klass. Alt. 23, 1920, p. 44 et s.) le fait observer, la différence consiste dans le fait que chez Platon le dangereux concerne les spectateurs, tandis que chez Aristote il concerne les personnages de la pièce: le personnage de la comédie commet une faute qui cependant ne fait périr personne, comme c'est le cas pour la tragédie. Malgré cette différence, il est vraisemblable qu'Aristote ait puisé sa définition du ridicule dans Platon; la pensée que le ridicule est un genre du mal, est platonicienne.

Il va sans dire que la définition aristotélique du ridicule n'est que préliminaire; elle est trop large, ainsi que R. Lehmann (*Poetik*, 2^e éd., p. 230) le souligne; toute chose laide qui n'est pas nuisible, n'est pas encore ridicule. Avec plus de détails, Aristote a traité du ridicule, de ses genres et de ses sources dans la partie perdue de la *Poétique*⁵. Cet exposé était analogue à celui de la pitié et de la peur dans la tragédie, car de même que la tragédie excite par des scènes déplorables la pitié et la peur, de même la comédie excite le rire par des scènes ridicules.

¹ Leg. VII 19, 816 D. — ² Ibid. — ³ 29, 48 A s. — ⁴ 48 C.

⁵ Cf. *Rhet.* I 11, 1372 a 1; III 18, 1419 b 5.

Aristote enseigne que la comédie se développa des chants diffamants, composés en iambes. Au lieu du blâme, Homère mit dans son *Margite* le ridicule en drame¹. Epicharme, Phormis et Kratès donnèrent à la comédie la fable et une action continue. Cette action est générale, les noms des personnages sont fictifs, tandis que les compositions iambiques étaient dirigées contre des personnes réelles². Cette distinction provient de l'opinion d'Aristote que le poète ne doit pas, comme le fait l'historien, représenter une réalité particulière, accidentelle, mais le général, le vraisemblable (voir p. 111). Dans le fait que la comédie invente librement l'action et les noms des personnages, voit Aristote sa supériorité sur la tragédie qui est gênée par le mythe, l'histoire³.

Bien entendu, Aristote exige dans la comédie une fin heureuse ; il dit que, dans la comédie, des ennemis mortels, comme Oreste et Egisthe, se réconcilient à la fin, et que personne n'est tué⁴. C'est la conséquence du fait que le mal, la faute dans la comédie est sans douleur. Même par son dénouement, la comédie fait donc un contraste avec la tragédie qui d'ordinaire finit mal.

On trouve quelques mentions du rire et du ridicule dans la *Morale* et dans la *Rhétorique*. Aristote juge les choses sérieuses meilleures que les choses ridicules et amusantes, car étant vertueuse, la vie béate est sérieuse⁵. On en pourrait conclure qu'il préféra de beaucoup à la comédie la tragédie représentant les choses sérieuses. Mais ce n'est pas nécessaire : même quand la comédie dépeint le ridicule, son seul but ne doit pas être nécessairement le rire et l'amusement ; la musique, nous le verrons, amuse aussi, et pourtant elle a encore des devoirs plus élevés. Toutefois, Aristote traita de la tragédie avant la comédie.

Aristote dit que, comme l'amusement et le relâchement sont agréables, le rire et les choses ridicules — les gens, les paroles, les actions — le sont aussi⁶. Il voit donc dans le rire un moyen

¹ Poet. 4, 1448 b 26, 36. Il prétend aussi que la comédie prit naissance des chants phalliques (1449 a 9) ; il semble qu'il les identifia avec les chants diffamants.

² 5, 1449 b 5 ; 9, 1451 b 11. — ³ 9, 1451 b 15 s.

⁴ 13, 1453 a 35. — ⁵ Mor. N. X 6, 1177 a 1 s.

⁶ Rhet. I 11, 1371 b 33.

d'amusement, de repos, ce qu'il considère comme nécessaire à la vie¹. Mais il exige la mesure dans le rire. Il condamne la bouffonnerie (*βωμολόχον*) comme un excès de l'inclination au rire. Les bouffons s'efforçant d'exciter le rire, négligent la décence du langage, ne craignent pas d'affliger celui dont ils se moquent, ne se soucient ni d'eux-mêmes ni d'autres. L'autre excès est un homme maussade, morose, ne supportant pas la plaisanterie. Dans un juste milieu se trouve l'homme aimable qui a de la modération, de la convenance dans son rire². Un ironiste (*εἰρων*) plaisante aussi, cependant il est supérieur au bouffon parce qu'il plaisante pour son propre plaisir, tandis que le bouffon plaisante pour le plaisir des autres³. Ailleurs, Aristote regarde l'ironiste comme le contraire du hâbleur; celui-ci se vante, celui-là s'humilie; tous les deux sont faux, mais l'ironiste, en vertu de son désintéressement, est plus agréable⁴.

Aristote montre la différence entre la basse bouffonnerie et l'amusement noble, en comparant les comédies anciennes avec les comédies nouvelles: pour exciter le rire, celles-là employaient des paroles basses, indécentes, tandis que celles-ci se servent plutôt des allusions⁵. La comédie ancienne, c'est la comédie politique et sociale du V^e siècle, laquelle, comme on peut le voir chez Aristophane, se servait avec prédilection des indécentes, des obscénités étalées. La comédie postérieure (dite moyenne et nouvelle) était plus modérée. Sans aucun doute, c'est celle-ci qu'Aristote préfère pour des raisons morales. Il demanda qu'on chassât de la communauté les paroles indécentes, car elles ont pour résultat même des actions indécentes, et il voulut défendre aux jeunes gens d'écouter des comédies et des chants iambiques (railleurs) jusqu'au moment où il leur est permis de prendre part aux repas des hommes et où ils sont déjà protégés par l'éducation contre les périls moraux⁶.

¹ Mor. N. IV 14, 1128 b 3.

² Ibid. II 7, 1108 a 23; IV 14, 1128 a 3 s.

³ Rhet. III 18, 1419 b 7.

⁴ Mor. N. II 7, 1108 a 21; IV 13, 1127 a 20, b 22.

⁵ Ibid. IV 14, 1128 a 22.

⁶ Pol. VII 17, 1336 b 3, 20.

Comme un moyen du langage ridicule, Aristote cite des «altérations» (*παραπαιημένα*); il y compte le remplacement d'un mot par un autre dans le vers, et «la plaisanterie par lettre» (*τὸ παρὰ γράμμα σκῶμμα*), c'est-à-dire si l'on change une lettre dans le mot, de sorte que le mot reçoit une signification tout différente. Il en explique le ridicule, en se référant à Théodore de Byzance, par l'inattendu, par la déception: nous attendons quelque chose d'autre, et, par le mot inattendu, nous sommes déçus, mais en même temps instruits¹; Aristote prend, nous le savons, l'action d'apprendre pour agréable.

Dans les Problèmes², on expose d'une manière analogue — la pensée pourrait venir d'Aristote — que le rire consiste dans la déception. Pour cette raison, celui qui reçoit un coup dans le diaphragme rit³, car c'est un endroit caché, trompeur. Pour cette même raison, on ne peut se chatouiller soi-même, et l'effet du chatouillement est moindre si l'on aperçoit auparavant celui qui nous chatouille.

Ensuite le langage est ridicule, avec ou sans intention, s'il y a une disproportion entre les choses et les mots, surtout si l'on ajoute un ornement (épithète) à un mot ordinaire, par ex. un figuier puissant⁴. D'une manière semblable prennent peut-être leur origine les métaphores ridicules qu'Aristote mentionne sans en donner d'exemples⁵.

Abordons maintenant le traité de Coislin qui, comme Bernays (Zwei Abhandlungen, p. 133 et s.) l'a prouvé, s'appuie indirectement sur l'exposé perdu d'Aristote sur la comédie. Bien entendu, l'auteur inconnu n'a pas rendu exactement les idées d'Aristote, ce qu'on voit déjà dans l'introduction traitant des genres poétiques et de la tragédie: on parle ici de la poésie non imitative, historique, éducative, etc., et au lieu de la pitié et de la peur, on nomme l'affliction (*οἴκτος*) et la terreur (*δέος*). Il faut donc, autant qu'il est possible, débarrasser les pensées d'Aristote de ce qu'on y a ajouté plus tard.

¹ Rhet. III 11, 1412 a 25—b 3; voir p. 83.

² XXXV 6. — ³ Cf. Arist. De part. an. III 10, 673 a 10.

⁴ Rhet. III 7, 1408 a 13; voir p. 71, 79. — ⁵ Ibid. 3, 1406 b 5.

L'exposé de la comédie commence par sa définition¹ arrangée d'après la définition aristotélique de la tragédie. On dit d'abord que la comédie est l'imitation d'une action ridicule; ceci peut être la pensée d'Aristote qui considérait le ridicule comme l'objet de la comédie. Mais les mots suivants, s'ils sont authentiques, disant que l'action de la comédie n'a pas une grandeur parfaite, contredisent entièrement l'opinion d'Aristote que chaque œuvre d'art, chaque belle chose doit former un entier complet et avoir sa grandeur². Bernays (p. 147) a pensé que l'auteur du traité déniait la grandeur à la comédie pour la mettre en opposition avec la tragédie. Les termes suivants de la définition, à savoir que chaque partie est séparée dans les espèces, sont une altération des mots de la définition de la tragédie, à savoir que les espèces des moyens sont séparées dans les parties. De même dans les mots suivants que l'action est représentée et racontée, on reconnaît la pensée aristotélique défigurée³.

Puis on dit que la comédie opère par le plaisir et par le rire la purification de telles passions. Ces mots ne sont pas non plus d'Aristote: il ne regardait pas le plaisir comme une passion, mais comme son résultat possible⁴. L'auteur du traité imite la conclusion de la définition de la tragédie. Néanmoins, il nous semble qu'il a conservé la pensée d'Aristote, toute défigurée qu'elle est. Il n'est pas le seul qui mentionne la purification des passions dans la comédie, et, comme ses moyens, le rire et le plaisir. La même pensée se trouve dans les scolies de Denys Thrace⁵, dans les scolies dites de Théodose⁶, et ailleurs. De même Jamblique⁷ et Proklos⁸ qui

¹ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου, χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι, δρῶντος καὶ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κόθαρσιν.

² Poet. 7, 1450 b 23 s.

³ On corrige d'ordinaire, d'après la définition de la tragédie, δρῶντος καὶ (οὐ) δι' ἀπαγγελίας, ce qui ne nous semble pas nécessaire, car on lit pareillement dans les scolies de Denys Thrace: ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν καὶ ἀπαγγελίαν ἔχει πράξεων γενομένων (p. 306, 24; 475, 23 Hilgard).

⁴ Mor. N. II 4, 1105 b 21; Rhet. II 1, 1378 a 20.

⁵ P. 18, annot. à la l. 13 Hilgard.

⁶ P. 58, 31 Götting. — ⁷ De mys. I 11.

⁸ In Plat. Remp. I 42, 11; 49, 13 Kroll.

conservèrent les restes de la doctrine aristotélique de la purification (voir p. 97 et s.), parlent de la purification et de la modération des passions non seulement dans la tragédie, mais encore dans la comédie. Donc il est vraisemblable que déjà Aristote en a parlé. Quelles passions a-t-il voulu purger et de quelle manière? Sans doute, le rire par le rire, ainsi que le dit le traité de Coislin. Quoique ne croyant pas à la purification des passions dans la comédie, Bernays (p. 151) a déjà bien jugé que celle-ci doit réduire le rire à la juste mesure, et Bywater (p. 152) a pensé à juste titre à la purification du rire. Platon reprocha à la comédie qu'on y laissait libre cours au rire dont on aurait honte ailleurs¹. Par contre, Aristote montra que la comédie relâchait en nous le superflu du rire: ayant ri à son gré, abondamment, on est protégé contre le danger que notre inclination au rire n'aboutisse à la bouffonnerie, à l'indécence, qui sont, nous l'avons vu, les excès du rire. C'est de cette manière que la comédie purge le rire par le rire. Le relâchement de la passion nous procure le soulagement, le plaisir². Voilà une analogie complète avec la tragédie; seulement, au lieu des passions déprimantes, on guérit une passion excitante. Aristote ayant regardé la joie (*χαρά*) comme une passion³, put très bien considérer comme telle le rire, l'inclination au rire.

De l'auteur du traité, et non d'Aristote lui-même, provient la conclusion de la définition: la comédie a pour mère le rire. Elle correspond aux mots du commencement du traité: la tragédie a pour mère l'affliction.

Après la définition de la comédie, les sources du ridicule sont énumérées. La base en est l'exposé de la partie perdue de la Poétique; Bernays (p. 166 et s.) l'a reconnu des renvois d'Aristote⁴ et de Simplicius⁵, et des ressemblances avec d'autres explications aristotéliques. La même énumération des sources du rire, élargie par des exemples tirés pour la plupart d'Aristophane, et incom-

¹ Resp. X 7, 606 C.

² On pourrait croire que ce plaisir est identique au plaisir mentionné dans la définition du traité de Coislin, mais là le plaisir est plutôt un synonyme du rire.

³ Mor. N. II 4, 1105 b 21. — ⁴ Rhet. I 11, 1372 a 1; III 13, 1419 b 5.

⁵ Ad Arist. Categ., p. 36, 13, 25 Kalbfleisch.

plète à la fin, se trouve dans deux traités anonymes «sur la Comédie»¹. Plusieurs de ces sources sont citées, relativement à l'orateur, par Cicéron² et par Quintilien³, comme E. Arndt (*De ridiculi doctrina rhetorica*, p. 25 et s., 41 et s.) l'a montré. L'énumération de Cicéron est précédée d'un exposé général du ridicule, ayant sa source probablement aussi dans Aristote (voir p. 142).

Dans tous les trois traités et chez Cicéron⁴, on distingue le ridicule dans le langage et le ridicule dans l'action, et l'un et l'autre sont divisés encore en plusieurs espèces. Il ne nous semble pas sûr que le même groupement ait été chez Aristote. En se référant à son exposé du ridicule, il parle de trois genres du ridicule : des gens, des paroles et des actions ridicules⁵. Bernays (p. 168) a cru expliquer cette différence en prétendant qu'Aristote avait parlé des gens ridicules en traitant des caractères de la comédie, ainsi que le faisait le traité de Coislin. C'est possible, mais il se peut aussi que les sources où puisèrent les traités et Cicéron, aient groupé les genres du ridicule d'une autre façon qu'Aristote ne l'avait fait.

Le ridicule du langage est causé par : 1° l'homonymie, c'est-à-dire un mot a des significations tout à fait diverses. En effet, l'ambiguïté et le malentendu qui s'en suivent, sont des moyens comiques fréquents. Dans la Rhétorique, Aristote prend l'homonymie pour un moyen du jeu de mots⁶. Il la cite de même à la première place parmi les instruments de la réfutation des sophismes⁷.

2° La synonymie, exprimant la même chose par des mots différents. On ne voit pas bien où Aristote voyait le ridicule de la synonymie. Les traités «sur la Comédie» en donnent l'exemple : «J'arrive et je reviens» (*ἤκω καὶ κατέρχομαι*). C'est ce que dit Eschyle dans les Grenouilles d'Aristophane⁸; Euripide trouve que c'est une tautologie, et Eschyle se défend en disant qu'il y a là une différence de signification (*κατέρχομαι* était employé pour désigner le retour de l'exil). Il n'y a ici rien de ridicule, ou très

¹ Bergk, édition d'Aristophane, proleg. VI, VIII = Kaibel, *Com. gr. fr.*, p. 17 s.

² *De orat.* II 239-239. — ³ VI 3. — ⁴ II 239 s.

⁵ *Rhet.* I 11, 1371 b 35. — ⁶ III 11, 1412 b 3 s. Voir p. 83.

⁷ *Soph. el.* 4, 165 b 30 s. — ⁸ V. 1128, 1153 s.

peu. Il n'est pas vraisemblable qu'Aristote ait cité cela comme exemple d'une synonymie ridicule. Peut-être pensa-t-il à l'accumulation des synonymes, comme on la trouve dans les Chevaliers d'Aristophane: «Puissé-je périr et être coupé et scié en lanières, ... si je ne t'aime et ne t'adore pas»¹.

3° Le bavardage (*ἀδολεσχία*); les traités en donnent comme exemple l'emploi du même mot répété plusieurs fois. L. Cooper (An Aristotelian Theory of Comedy, p. 231 et s.) a peut-être raison de juger qu'on pense ici aux paroles insensées, au bavardage en général.

4° La paronymie, c'est-à-dire l'altération d'un mot en ajoutant ou en enlevant des lettres. Arndt (ouv. c., p. 11) soutient bien qu'Aristote a la même chose en vue, quand il parle dans la Rhétorique des «plaisanteries par lettre» comme d'un moyen de la diction gracieuse². Dans la Poétique, les mots allongés et abrégés sont cités parmi les moyens de la diction poétique³.

5° L'hypocorisme, le diminutif d'un mot, par ex. *Σουρατίδιον*, *Εὐρωτίδιον* chez Aristophane. Aristote en donne dans la Rhétorique d'autres exemples, tirés d'Aristophane⁴.

6° L'échange de mots ayant un son ou une signification semblables. Les traités «sur la Comédie» attribuent cette distinction à l'espèce suivante du ridicule (la forme du langage), mais Bernays (p. 175) a montré que la place en était ici. L'exemple donné dans les traités *ὁ Βδεῦ δέσποτα*, est un échange de mots d'un son semblable. Par l'échange de mots d'une signification semblable (*ὁμογενής* «du même genre»), on désigne peut-être la métaphore qu'Aristote considère dans la Rhétorique comme un moyen de la diction gracieuse, risible⁵. De même Cicéron parle de la métaphore en cette connexion⁶. Dans la Poétique et dans la Rhétorique, Aristote se sert du terme d'échange (*ἔξαλλαγή*⁷) pour désigner

¹ V. 767: ἀπολοίμην καὶ διαπρῶσθειν κατατμηθεῖν τε λέπαθνα ... εἰ μὴ σε φιλῶ καὶ μὴ στέργω.

² III 11, 1412 a 25—b 3; voir p. 83.

³ 21, 1457 b 35; voir p. 60. — ⁴ III 2, 1405 b 28; voir p. 71.

⁵ III 3, 1406 b 5; 11, 1412 a 17 s.; voir p. 66, 83. — ⁶ II 262.

⁷ Dans le traité VI Bergk, on lit ἔξαλλαγή, dans le traité VIII, ἀναλλαγή, dans le traité de Coislin, ἐξαναλλαγή.

le remplacement des mots usités par des mots inusités¹, surtout ceux dont les lettres sont altérées².

7° La forme du langage (*σχῆμα λέξεως*); Bernays (p. 176) a conclu des Réfutations sophistiques³ qu'il était ici question de l'interprétation incorrecte d'une locution, par ex. si, le genre grammatical n'étant pas indiqué par la forme, on rapporte à la femme ce qui a été dit de l'homme. Arndt (p. 12) suppose, peut-être avec plus de raison, qu'il s'agit ici de l'antithèse et des figures ressemblantes appelées par Aristote également formes du langage⁴. Cicéron nomme aussi l'antithèse au dernier rang parmi les sources du ridicule dans le langage⁵.

Les actions ridicules sont causées par: 1° l'assimilation (*ὁμοίωσις*): quelqu'un se fait passer pour un personnage meilleur ou pire, par ex. dans les Grenouilles d'Aristophane, le serviteur Xanthias prétend être Hercule, et le dieu Dionysos se fait passer pour Xanthias⁶. Outre le déguisement, on pourrait penser aussi à une ressemblance naturelle. La différence entre l'assimilation au meilleur et celle au pire, nous rappelle l'affirmation d'Aristote que la métaphore et l'épithète sont puisées dans les choses meilleures ou pires⁷.

2° La déception (*ἀπάτη*); d'exemple sert Strepsiade dupé par le récit sur le pou dans les Nuées d'Aristophane⁸. Outre la tromperie préméditée, on y peut compter encore des erreurs involontaires. La déception joue, selon Aristote, un grand rôle dans la diction gracieuse, spirituelle⁹, et probablement même dans la naissance du rire en général¹⁰.

3° L'impossible (*ἀδύνατον*). Bernays (p. 180) a pensé aux sujets fantastiques des comédies anciennes, tandis que Arndt (p. 14, 16, 36) identifie l'impossible avec l'hyperbole en s'en rapportant à Pseudo-Démétrios¹¹ et à Cicéron¹². Cependant Cicéron restreignit la théorie du ridicule à l'égard de l'orateur, et Pseudo-Démétrios,

¹ Rhet. III 2, 1404 b 8, 31; Poet. 22, 1458 a 21.

² Poet. 21, 1458 a 5; 22, 1458 b 2; voir p. 60. — ³ 4, 166 b 10 s.

⁴ Rhet. II 24, 1401 a 5; III 10, 1410 b 29. — ⁵ II 263.

⁶ V. 494 s. — ⁷ Rhet. III 2, 1405 a 14, b 21; voir p. 65, 70.

⁸ V. 144 s. — ⁹ Rhet. III 11, 1412 a 17 s.; voir p. 82.

¹⁰ Probl. XXXV 6; voir p. 146. — ¹¹ De eloc. 126. — ¹² II 267.

quoique expliquant l'hyperbole par l'impossible, ne l'identifia pas avec celui-ci, il la prit seulement pour un genre de l'impossible. De fait, Aristote put penser et aux sujets feériques et aux récits exagérants. Dans la tragédie, il rejeta l'impossible ou, du moins, en réduisit l'emploi¹.

4° L'action possible, mais inconséquente, c'est-à-dire qui est inconvenante dans une certaine situation. Il se peut que le mot «inconséquent» (*ἀνακόλουθος*) remplace dans le traité de Coislin le «déraisonnable» (*ἄλογον*) d'Aristote que celui-ci exclut de même que l'impossible, de la tragédie².

5° L'inattendu (*παρὰ προσδοκίαν*); ceci concerne, semble-t-il, le dénouement inattendu de l'intrigue. En suivant Théodore de Byzance, Aristote vit dans l'inattendu une des sources de la diction gracieuse³.

6° La caricature des personnes; c'est ainsi que Cooper (ouv. c., p. 250 et s.) interprète les mots du traité de Coislin (*ἐν τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν*), probablement à raison, quoique *πρόσωπον* n'ait pas encore chez Aristote la signification de personnage.

7° La danse basse. Platon lui aussi avait regardé ces danses comme une partie importante de la comédie⁴.

8° Si l'on choisit une mauvaise chose au lieu d'une bonne.

9° Le discours incohérent, insensé. On s'attendrait à voir cette espèce plutôt au premier groupe du ridicule (le ridicule dans le langage). De même le terme *ἀσυνάρτητος* est postérieur, non aristotélique.

L'arrangement du second groupe des sources du ridicule n'est pas fortuit. Bernays (p. 181) l'a déjà pressenti, en supposant que les quatre premières espèces regardaient la fable entière et qu'on arrivait ensuite aux cas de plus en plus spéciaux. Mais, à notre avis, le principe en est autre: Aristote chercha le ridicule dans tous les éléments de la comédie, excepté la musique, comme nous les avons vus dans la tragédie. L'assimilation, la déception, l'im-

¹ Poet. 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 26; 25, 1460 b 16, 1461 b 9; voir p. 114.

² Poet. 15, 1454 b 6; 24, 1460 a 27; voir p. 113 et s.

³ Rhet. III 11, 1412 a 25—b 3. — ⁴ Leg. VII 19, 816 D.

possible, l'inconséquent et l'inattendu concernent la fable, la caricature se rapporte aux caractères, la danse à la mise en scène, un mauvais choix aux pensées, le discours insensé à la diction. Il est possible qu'Aristote ait disposé de cette manière son exposé de la comédie, ainsi qu'il a fait à propos de la tragédie, donc qu'il ait parlé du ridicule dans le langage à la fin. Celui-ci comprit, bien entendu, le plus grand nombre d'espèces. Il n'est pas certain qu'Aristote lui ait opposé déjà les autres sources du ridicule. Sans aucun doute, Aristote réussit à réunir presque toutes les sources de l'effet comique. On peut réduire la plupart des scènes comiques figurant dans les comédies anciennes et modernes, à l'ambiguïté, au jeu de mots, à la ressemblance des personnages, à la déception, à l'inattendu, à l'impossible, à la caricature. Quelques espèces du langage ridicule furent établies avant Aristote par des rhéteurs, surtout par Théodore; Aristote en ajouta d'autres et chercha lui-même des sources de l'action ridicule. Il les découvrit au moyen de l'analyse ingénieuse des comédies. Il ne tenta pas une explication uniforme de tout le ridicule, comme on le voit par sa modification de la définition platonicienne, mais la seule découverte des éléments fut d'une grande importance pour l'esthétique.

Plus loin dans le traité de Coislin, on distingue la comédie d'avec la diffamation (*λοιδορία*), de manière que celle-ci décèle sans déguisement tout ce qui est mauvais, tandis que la comédie se sert des allusions (*ἐμψαις*; la signification d'allusion est d'une époque postérieure). Voilà qui est en accord avec l'opinion d'Aristote: il opposa, nous l'avons vu, la comédie aux chants iambiques diffamants¹, et il prétendit que la comédie nouvelle se servait des allusions². Des mots suivants, que le moqueur relève les défauts du corps et de l'âme, on peut conclure qu'Aristote traita des défauts attaqués dans la comédie. La phrase suivante que dans la tragédie veut être la symétrie de la peur, et dans la comédie, celle du ridicule, exprime inexactement la doctrine de la purification. Ensuite on énumère les six éléments de la comédie conformes aux éléments de la tragédie. Ils sont appelés matière (*ἕλη*); dans la Poétique,

¹ Post. 4, 1448 b 34. — ² Mor. N. IV 14, 1128 a 22.

ils sont nommés toujours «parties», cependant Aristote aurait pu les appeler ensemble matière, car il prend aussi les parties des animaux pour matière¹. La définition de la fable de la comédie: l'arrangement (*σύστασις*) des actions ridicules, est analogue à celle de la fable tragique². Peut-être d'après l'exposé perdu d'Aristote, on énumère les trois espèces de caractères comiques, le bouffon (*βωμολόχος*), l'ironiste (*εἰρων*), le hâbleur (*ἀλάζων*). Aristote opposa l'ironie à la hâblerie comme des écarts du juste milieu, de la vérité³, et il compara la bouffonnerie avec l'ironie précisément là où il renvoie à son exposé du ridicule dans la Poétique⁴. Mais il n'est pas certain qu'il n'ait parlé que de ces trois espèces de caractères, et qu'on puisse leur subordonner tous les autres caractères comiques, ainsi que Bernays (p. 159 et s.) l'a prétendu. Celui-ci a soutenu avec raison que la division des pensées, qui suit, en sentences et en preuves, et la division de celles-ci en serments, contrats, témoignages, lois, étaient empruntées à la Poétique⁵ et à la Rhétorique⁶. Le traité dit que la diction comique est commune, populaire; Aristote opposa probablement la diction simple de la comédie à la diction élevée de la tragédie. En outre, on discerne la langue maternelle du poète dont la plupart des personnages doivent se servir, et l'idiome local employé par l'étranger⁷. Quant à la musique, on nous renvoie à la doctrine musicale; dans l'exposé de la tragédie, Aristote n'en traita pas non plus. A propos de la mise en scène, on dit qu'elle contribue à l'amusement des spectateurs; Bernays (p. 158) a raison de prétendre que ces mots sont tirés de l'exposé de la tragédie⁸. La remarque du traité, que toutes les comédies contiennent la fable et seulement quelques-unes les pensées, les caractères, la mise en scène, nous fait penser à l'opinion d'Aristote que la tragédie exige la fable, mais non les caractères⁹, et que la mise en scène quoi-

¹ De gen. an. I 1, 714 a 9. — ² Poet. 6, 1450 a 15.

³ Mor. N. II 7, 1108 a 19; IV 13.

⁴ Rhet. III 14, 1419 b 7.

⁵ 6, 1450 a 6. — ⁶ I 15.

⁷ Le texte est mutilé, mais Bernays (p. 166) l'interprète d'une manière bien vraisemblable.

⁸ Poet. 6, 1450 b 16. — ⁹ Ibid. 1450 a 23 s.

qu'elle amuse, est peu importante¹; il est possible qu'Aristote ait regardé même dans la comédie quelques éléments comme plus importants que les autres. Les parties quantitatives de la comédie, le prologue, le chant de chœur, l'épisode et l'exode, sont énumérées et définies ainsi que dans la tragédie². La division de la comédie en ancienne, abondant en ridicule, en nouvelle, tendant au noble, et en moyenne, mêlée de celle-ci et de celle-là, n'est pas d'Aristote; il ne discerna que la comédie ancienne et nouvelle, et il caractérisa la comédie ancienne comme vulgaire, non comme ridicule³.

On peut conclure du traité de Coislin que le point essentiel de l'exposé d'Aristote sur la comédie fut l'analyse du ridicule. En outre, il s'en rapporta à son exposé de la tragédie, comme Bernays (p. 153 et s.) l'a fait observer. Ce n'est donc pas par hasard que les deux renvois d'Aristote à la partie perdue de la Poétique regardent le ridicule⁴. Il semble que même les renvois des autres auteurs se rapportent à cet exposé⁵.

¹ 1450 b 16; 14, 1453 b 1 s.

² Chap. 12. — ³ Mor. N. IV 14, 1128 a 22.

⁴ Rhet. I 11, 1372 a 1; III 18, 1419 b 5.

⁵ Simpl. ad Categ., p. 36, 13, 25 Kalbfleisch, sur les synonymes; Antitatticista, Anecd. Bekk. p. 101, 32: le mot injurieux τὸ δὲ πάντων κύντατον.

CHAPITRE VIII

L'Épopée.

En traitant de la tragédie, Aristote mentionne souvent l'épopée, surtout celle d'Homère. Il en parle systématiquement, bien que très brièvement, à la fin de la Poétique conservée. Il considère l'épopée comme un genre apparenté à la tragédie, cependant moins parfait, étant plus ancien¹. Il dit que la tragédie contient les mêmes éléments (parties) que l'épopée, mais, outre ceux-ci, encore d'autres; donc celui qui comprend la tragédie, comprend aussi l'épopée². Aristote suppose que dans un genre plus mûr les éléments sont plus clairs que dans un genre moins parfait. Pour éléments identiques de la tragédie et de l'épopée, il prend d'une part la fable, les caractères, les pensées, la diction, d'autre part la reconnaissance, la péripétie, la souffrance qui font partie de la fable. Les éléments ne figurant que dans la tragédie, sont la musique et la mise en scène³.

Comme la musique et la mise en scène ne sont pas l'œuvre du poète, il n'y aurait pas de grande différence au point de vue poétique entre la tragédie et l'épopée. Cependant, il y a des différences, et Aristote s'en rend compte, quoique, séduit par le même contenu et la même base de ces deux genres, c'est-à-dire le mythe, il accentue plutôt leurs ressemblances. Les différences résultent nettement de sa distinction fondamentale des arts selon les trois points de vue : le moyen, l'objet et la manière de l'imitation. L'épopée ne ressemble à la tragédie que par l'objet de l'imitation, en imitant d'honnêtes gens⁴; mais elle en diffère par le moyen et la manière

¹ 4, 1448 b 38, 1449 a 6. — ² 5, 1449 b 16—20; 24, 1459 b 10.

³ 24, 1459 b 10. — ⁴ 3, 1448 a 25; 5, 1449 b 9.

de l'imitation. La tragédie emploie différentes espèces de vers et la musique, tandis que l'épopée se sert d'un seul vers; la tragédie représente l'action, l'épopée raconte¹.

Le vers employé dans l'épopée est l'hexamètre dactylique. Étant le plus calme et le plus ample des vers, il convient au caractère solennel de l'épopée. D'autres vers, comme l'iambe et le trochée, sont trop mouvementés. De même, il n'est pas convenable de mêler dans l'épopée différents vers².

Quant à la narration de l'action — c'est la principale différence entre l'épopée et la tragédie, — Aristote recommande au poète épique de parler le moins possible, car en parlant lui-même, il n'imité pas. Il fait l'éloge d'Homère qui après une courte introduction nous présente immédiatement les personnages dont chacun a son caractère déterminé³. Ce conseil, comme Vahlen (Beiträge, p. 173) l'a montré, répond à la première des trois manières de l'imitation énumérées au début de la Poétique, c'est-à-dire le poète se substitue les personnes imitées⁴. Si Aristote prétend que le poète en parlant lui-même, n'imité pas, voilà une bien étroite conception de l'imitation, fondée et sur le drame et sur Homère. Dans l'épopée, ainsi que dans le drame, Aristote exige que le poète disparaisse derrière son œuvre pour ne pas troubler l'illusion de l'auditeur.

Aux différences des vers et de la manière de l'imitation, Aristote a raison d'ajouter encore la différence à propos de l'étendue (*μῆκος*) de la composition: l'épopée est plus étendue que la tragédie⁵. Aristote rattache une fois cette différence à celle de la longueur de l'action, ou plutôt, il les confond: il dit que l'action de la tragédie ne dépasse pas ordinairement une révolution de soleil, tandis que l'action de l'épopée est illimitée par rapport au temps⁶; il s'ensuit probablement que, de même, l'étendue de l'épopée est plus grande. Une autre fois, il fixe cette étendue directement: il dit que la composition doit être facile à saisir, c'est-à-dire qu'il faut voir à la fois son commencement et sa fin. C'est pourquoi l'étendue de l'épopée doit être plus petite qu'elle n'a été dans les compositions anciennes; elle doit être à peu près telle qu'est l'étendue

¹ 5, 1449 b 10. — ² 24, 1459 b 31—1460 a 5. — ³ 24, 1460 a 5—11.

⁴ 3, 1448 a 20. — ⁵ 5, 1449 b 12. — ⁶ Ibid.

des tragédies destinées à être représentées à la fois (la trilogie)¹.

Aristote y demande une étendue de l'épopée facile à saisir, de même qu'il a demandé une telle étendue — non pour la tragédie, mais pour la fable de celle-ci et pour «tout le beau»². Les poèmes d'Homère lui semblaient, sans doute, trop longs; il exige une étendue plus petite, ainsi que le firent plus tard les critiques alexandrins. En déterminant l'étendue de l'épopée directement, il part, comme Vahlen (p. 168) l'a reconnu, de la supposition que l'épopée est récitée: l'auditeur de l'épopée supporte, saisit, autant que l'auditeur de la tragédie. Pour une épopée lue, cette délimitation n'a pas tant d'importance.

Aristote expose aussi, d'une manière bien intéressante, pourquoi l'épopée peut être plus longue que la tragédie. Ce n'est pas, comme il l'a supposé auparavant, parce que son action serait illimitée, mais qu'elle peut décrire plusieurs événements se passant dans des lieux différents. On pourrait dire que l'épopée a une dimension de plus que la tragédie, ce qui, selon Aristote, a différents avantages: cela donne à l'épopée de l'ampleur (*ἄγχιος*) et de la noblesse (*μεγαλοπρέπεια*), et, en outre, le changement des actions, les diverses épisodes amusent l'auditeur, tandis que l'action uniforme de la tragédie ennuie quelquefois³. Voilà qu'Aristote se rend compte, pour la première fois, du danger résultant de l'unité de l'action dans la tragédie.

De tous les éléments de l'épopée, Aristote ne s'occupe que de la fable; il la considère comme l'élément le plus important, ainsi qu'il le fait dans la tragédie. Il demande que la fable de l'épopée soit dramatique, c'est-à-dire qu'elle contienne l'action, et que celle-ci soit une et entière, complète, avec le commencement, le milieu et la fin, ressemblant à un animal⁴. C'est le précepte de l'entier et de l'unité dont nous avons parlé au sujet de la tragédie.

Quant à l'unité, Aristote oppose l'épopée à l'histoire qui ne traite pas d'une seule action, mais d'un seul temps, de ce qui arriva alors ou à un seul homme ou à plusieurs, si fortuitement que les

¹ 24, 1459 b 18—22. — ² 7, 1451 a 4 s.

³ 24, 1459 b 22—31. — ⁴ 23, 1459 a 16—21.

événements fussent liés ensemble. Car, ainsi que les choses ne tendant pas au même but arrivent en même temps, ainsi de telles choses se succèdent. Celles-ci sont présentées par les historiens et par les mauvais poètes épiques¹. Aristote établit ici entre l'histoire et l'épopée la même différence qu'il a établie entre l'histoire et la poésie en général: l'histoire nous présente une suite fortuite des actions; le poème, les actions qui sont liées entre elles d'une manière nécessaire ou vraisemblable (voir p. 111).

Comme exemple d'une fable épique convenable, Aristote donne l'Iliade: Homère ne dépeignit pas toute la guerre de Troie, car une telle composition aurait été trop étendue, difficile à saisir, ou si son étendue avait été réduite, elle aurait été confuse et surchargée. Alors Homère ne choisit qu'une partie des événements et il les élargit par des épisodes. Les poètes postérieurs, en revanche, ont décrit soit le sort d'une personne, soit les événements d'une époque, soit une action avec beaucoup de parties. C'est pourquoi chacun de leurs poèmes offre le sujet de plusieurs tragédies, tandis que l'Iliade et l'Odyssée ne le fournissent qu'à une ou à deux².

La comparaison d'Homère et des poètes postérieurs regarde moins l'entier et l'unité de la fable que sa grandeur. Même dans l'épopée, Aristote exige une grandeur facile à saisir, ainsi qu'il l'a fait dans la tragédie. Ailleurs il prétendit, nous l'avons vu, que l'action de l'épopée n'était pas limitée par le temps. En effet, l'épopée qui fut remplacée plus tard par le roman, contient une action plus étendue, moins concentrée que le drame, comme déjà l'Odyssée le montre. L'épopée peut dépeindre toute la vie d'un homme, même la vie de plusieurs générations; toutefois, et Aristote a raison, il faut que les événements soient cohérents, et qu'ils forment un entier facile à saisir.

Dans l'épopée, tout comme dans la tragédie, Aristote condamne le dénouement au moyen de la «machine», par ex. si dans l'Iliade Athéna empêche les Achéens de s'enfuir³. Cependant il admet le déraisonnable, le non motivé (*ἀλογον*) plutôt dans l'épopée que dans la tragédie, puisque là, l'action n'est pas mise devant les

¹ 23, 1459 a 21—29. — ² 24, 1459 a 30—b 6.

³ Hom. II. II 155 s.; Poet. 15, 1454 a 37.

yeux, de sorte que le déraisonnable n'est pas si choquant. Ainsi la poursuite d'Hector décrite par Homère semblerait ridicule au théâtre : les Grecs restent immobiles, ne poursuivant pas Hector selon le commandement d'Achille¹. Il est bien avantageux pour l'épopée qu'elle peut contenir le déraisonnable, car celui-ci est étrange et par conséquent agréable². Mais seul un bon poète peut employer le déraisonnable ; il le rend peu frappant et agréable. Ainsi le récit d'un mauvais poète sur le débarquement d'Ulysse endormi à Ithaque, serait intolérable³. Signalons que les événements qu'Aristote juge déraisonnables, ne nous semblent pas tels, si nous n'en sommes pas avertis.

A son explication du déraisonnable, Aristote ajoute la remarque qu'Homère excelle dans la description du mensonge, du faux raisonnement (*παραλογισμός*). Celui-ci à lieu, lorsque nous raisonnons de cette manière : si de l'existence de A résulte l'existence de B, de l'existence de B résulte l'existence de A. Ainsi Ulysse ment en racontant à Pénélope qu'il a accueilli Ulysse en Crète, et il décrit exactement le physique de celui-ci. La description étant juste, Pénélope croit, même à la première narration⁴. En d'autres termes, au lieu du juste raisonnement : si l'étranger a accueilli Ulysse, il sait le décrire, Pénélope raisonne : s'il sait le décrire, il l'a accueilli⁵. En parlant de la reconnaissance dans la tragédie, Aristote mentionne aussi un faux raisonnement analogue (voir p. 120). Voilà qu'il censure la poésie au point de vue de la logique.

L'épopée et la tragédie ont, d'après Aristote, non seulement les éléments communs, mais encore les mêmes genres. Les genres de l'épopée sont les genres simple, complexe, éthique, pathétique. L'Iliade est simple et pathétique, l'Odyssee est complexe puisqu'elle contient la reconnaissance, et éthique⁶. Ces genres de l'épopée ne s'accordent pas entièrement avec ceux de la tragédie : Aristote omet dans la tragédie le genre simple comme moins efficace et, en échange, il cite le genre de mise en scène qui n'a pas lieu dans l'épopée (voir p. 138). La classification des genres de

¹ Il. XXII 205 s. — ² Poet. 24, 1460 a 11—18.

³ Hom. Od. XIII 119 s.; Poet. 24, 1460 a—34 b 2. — ⁴ Od. XIX 164 s.

⁵ Poet. 24, 1460 a 18—26. — ⁶ Ibid. 1459 b 7—16.

l'épopée est basée sur deux principes : les deux premiers genres concernent la complexité de la fable ; les deux autres, la prédominance des caractères ou des passions (et des souffrances). La classification des genres de la tragédie a trois principes : la complexité, la prédominance des caractères ou des passions, la mise en scène. Aristote considère l'Iliade comme simple, car la transition s'y fait sans péripétie et sans reconnaissance, ce que l'on trouve dans l'Odyssée, et il la tient pour pathétique à cause de la description des passions d'Achille et peut-être encore des souffrances des combattants. Le caractère d'Ulysse est plus calme, moins passionné. Il s'agit dans cette classification, nous l'avons dit, de la prédominance d'un élément.

A la fin de la Poétique conservée, Aristote se demande quel genre de poésie est meilleur, si c'est l'épopée ou la tragédie. D'abord, il s'occupe du reproche qu'on fait à la tragédie : elle est inférieure à l'épopée, car elle est plus grossière ; en imitant tout, elle s'adresse à toutes les classes de la société, ainsi que les mauvais flûtistes font différents mouvements inutiles à cause des auditeurs peu intelligents. L'épopée en s'adressant à l'auditoire instruit, n'a pas besoin de gestes¹. Aristote combat cette opinion de la manière suivante : avant tout, ce reproche ne concerne pas la tragédie elle-même, mais les acteurs ; en récitant ou en chantant, on peut aussi exagérer les gestes. Ensuite, si l'on condamnerait tout mouvement, on condamnerait aussi la danse. Enfin, la tragédie atteint son but même sans mouvements, comme il en est de l'épopée, puisqu'on peut voir ses qualités déjà en la lisant, sans qu'elle soit représentée². Aristote y ajoute les raisons positives en faveur de la tragédie : elle possède tout ce que possède l'épopée, et de plus la musique et la mise en scène, ce qui augmente le plaisir. Elle atteint son but dans un temps plus court que l'épopée ; ce qui est plus concentré (*ἀθροώτερον*) est plus agréable que ce qui a une longue durée. Elle a plus d'unité que l'épopée puisque l'action de celle-ci suffit à plusieurs tragédies. L'épopée qui contient une seule action semble être ou tronqué, si elle est brève, ou prolixe, si elle est longue. Enfin, la tragédie atteint mieux le but de la poésie

¹ 26, 1461 b 26—1462 a 4. — ² 1462 a 5—14.

que l'épopée. Aristote n'explique pas en quoi consiste ce but, il dit seulement que cela n'est pas un plaisir quelconque¹. Vahlen (p. 234 et s.) a bien reconnu qu'Aristote pensait au relâchement de la pitié et de la peur, et que l'épopée de même que la tragédie purgeait ces passions, bien que d'une manière moins intense. Pareillement Platon avait comparé Homère, quant à la description touchante des souffrances, aux poètes tragiques, et même, il l'avait considéré comme le premier d'entre eux².

En prouvant de toutes ses forces la supériorité de la tragédie sur l'épopée, Aristote semble combattre Platon. Celui-ci avait désapprouvé dans la République la poésie dramatique, parce qu'elle imitait tout³, et il avait prétendu dans les Lois que la tragédie plaisait aux femmes, aux garçons et à la foule, tandis que les vieillards dont le goût devait décider, choisissaient l'épopée⁴. Celle-ci paraissait à Platon plus calme, moins passionnée et par suite moins dangereuse. Par contre, Aristote ne rejetait pas l'imitation, il ne condamnait pas le goût du peuple aussi résolument que Platon l'avait fait, et il ne voyait pas de danger dans l'excitation des passions. Au contraire, il estimait la force expressive, la concentration et l'unité de la tragédie. Quant à l'expressif, il le trouvait, comme Vahlen (p. 228) l'a reconnu, dans le fait que les personnages du drame sont représentés directement, sans l'entremise du poète; il louait l'expressif, nous l'avons vu (p. 82), même dans la diction. Quant au concentré, il le regarda aussi dans la Rhétorique comme une des conditions du plaisir⁵. L'unité, c'est son précepte fondamental de toute œuvre d'art.

De même qu'il donne des conseils et des normes au poète tragique, Aristote en donne au poète épique. Il les fait dériver tantôt des principes généraux qu'il a développés en traitant de la tragédie, tantôt des poèmes d'Homère. Dans Homère il voit, comme tous les Grecs, le plus grand poète épique.

¹ 1462 a 14—b 5.

² Resp. X 7, 605 C, 607 A; cité par Bywater, p. 359.

³ III 7, 394 D s.

⁴ II 4, 658 D s.; cité par E. Szanto, Festschrift Th. Gomperz, p. 276.

⁵ I 11, 1369 b 33; cité par Vahlen, p. 229.

CHAPITRE IX

La Critique des Poèmes.

Presque à la fin de la Poétique conservée, après avoir traité de la tragédie et de l'épopée, Aristote s'occupe des «problèmes» (*πρόβλημα*) et de leurs solutions¹. Il s'agit ici de savoir si un certain passage du poème est correct. Ailleurs il parle des reproches (*ἐπιμίσεις*) et de leurs réfutations².

Les solutions des problèmes complétaient les écrits systématiques d'Aristote, comme on le peut juger des Problèmes de médecine, de physique, de musique, etc., qui sont conservés. Dans les «problèmes», on appliquait à des questions spéciales les principes démontrés dans les écrits systématiques. Aristote composa (ou on publia d'après ses conférences) même un ou deux traités indépendants sur les problèmes d'Homère³. Les fragments conservés⁴ sont, en effet, conformes, comme Vahlen (p. 180) l'a reconnu, aux opinions de la Poétique et par leur caractère général et par quelques détails.

L'exposé d'Aristote se compose de trois parties. Dans la première, on établit les principes suivant lesquels il faut examiner les passages discutables. Le premier est, naturellement, que le poète est un imitateur. Il lui faut imiter les choses, soit 1° telles qu'elles étaient ou telles qu'elles sont, soit 2° telles qu'elles sont d'après l'opinion publique, soit 3° telles qu'elles devraient être⁵. La première

¹ Chap. 25. — ² 25, 1461 b 22; 26, 1462 b 18.

³ Dans le catalogue de Ménage, et cela dans sa deuxième partie (n° 140 et s.) comprenant assurément même des ouvrages non aristotéliques, on cite des écrits sur les problèmes d'Hésiode, d'Archiloque, d'Empédocle, de Choerile (n° 153 et s.).

⁴ Fr. 142 s. — ⁵ 25, 1460 b 8.

manière, c'est ce qu'on appelle aujourd'hui réalisme ou naturalisme ; la deuxième, c'est suivre la tradition, surtout le mythe ; la troisième, c'est l'idéalisation.

En deuxième lieu, il faut que le poète imite par le langage usité, éventuellement changé de différentes manières (par le raccourcissement, l'élargissement des mots, etc.), ou encore par des gloses (les mots dialectaux), ou par des métaphores¹. C'est le moyen d'expression de la poésie (prise au sens restreint, sans musique).

En troisième lieu, la justesse dans la poésie diffère de la justesse dans la politique et dans d'autres arts². Voici qu'Aristote défend l'autonomie de la poésie contre d'autres arts et sciences. Comme Vahlen (p. 182) l'a fait observer, il combat surtout Platon qui condamnait la poésie au point de vue de la politique, et qui reprochait aux poètes de n'avoir pas des connaissances spéciales³.

Enfin quant à la poésie même, on y peut commettre deux espèces de fautes, ou les fautes en poésie même (*κατ' αὐτήν*), ou les fautes par accident (*κατὰ συμβεβηκός*) (c'est l'antithèse fondamentale d'Aristote ; par ex. la cause en elle-même d'une maison est l'architecture, la cause par accident, c'est le fait que l'architecte est musicien)⁴. Si l'artiste ne sait pas imiter l'objet qu'il a choisi, c'est la faute de l'art lui-même. S'il ne choisit pas bien son sujet (par ex. s'il représente un cheval mettant en avant ses deux jambes droites), de telle sorte qu'il y ait soit une faute par rapport à une science spéciale, par ex. l'histoire naturelle, soit une impossibilité quelconque, ce n'est pas une faute de l'art en lui-même, mais une faute par accident⁵. Cette distinction se rattache à la précédente, cependant elle n'en est pas une simple modification. Bywater (p. 327)

¹ 1460 b 11. — ² 1460 b 13.

³ Ion 8, 536 E s.; Resp. X 3, 598 D s.

⁴ Phys. II 5, 196 b 24, etc.

⁵ Poet. 25, 1460 b 15—20. La leçon des manuscrits varie, et elle fut changée de différentes manières. Nous voudrions lire d'après Bywater d'une part et d'après Margoliouth d'autre part: ἢ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμία, αὐτῆς ἢ ἀμαρτία. εἰ δὲ τῷ προσέλεσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβηκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἀμάρτημα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποιήται ὅποι' ἂν ὄν, οὐ καθ' ἑαυτὴν les variantes: ἢ Margoliouth: εἰ, ἦ, ἢ, ἢ εἰ. — ἀδυναμία Riccard. 46: ἀδυναμίαν. — εἰ Riccard. 16: ἦ. — τῷ corr. Paris 2038: τὸ. — ὅποι' ἂν Bywater: ὁποῖαν.

soutient à raison que la faute de la poésie par accident ne coïncide pas entièrement avec l'inexactitude suivant les arts spéciaux, car une telle faute peut être faite même par une impossibilité qui n'est pas comprise dans l'art spécial, par ex. la poursuite d'Hector dans l'Iliade¹, dont on parle plus loin. Aristote prend pour le point essentiel de la critique des poèmes, suivant son premier principe, la justesse de l'imitation et non celle du sujet. L'exemple qu'il donne, le cheval marchant inexactement, est bien choisi. Mais il est difficile de discerner si la faute consiste dans l'imitation ou dans le sujet, puisque celui-ci n'est pas ordinairement connu : l'artiste pourrait toujours objecter que son imitation est correcte, mais que le sujet n'était pas juste.

Dans la deuxième partie, Aristote montre comment il faut employer les principes qu'il a établis. Il commence par traiter des reproches concernant l'art poétique lui-même. Quand le poète représente quelque chose d'impossible, on peut l'excuser s'il atteint ainsi le but de l'art, c'est-à-dire s'il étonne (*ἐκπλήττειν*) les auditeurs. D'exemple sert la poursuite d'Hector. Si l'on peut atteindre le but sans commettre cette faute, elle est inexcusable. Il faut distinguer les fautes contre l'art lui-même d'avec les fautes par accident. Si l'artiste ne sait pas que la chevrette n'a pas de cornes, et s'il la représente encornée, c'est une moindre faute que s'il la représente d'une manière non ressemblante². Aristote se sert ici de deux principes pour juger les poèmes ; ce sont : le but de la poésie et la distinction des fautes essentielles et accidentelles. Il traita du second principe (la distinction des fautes) à la fin de la première partie, mais il n'y dit pas que l'excitation de l'étonnement était le but de la poésie, ou plutôt un de ses devoirs (c'est ainsi que Bywater, p. 329, comprend à raison ce passage) ; il n'y parla que de l'imitation comme du devoir du poète. Cependant en traitant de l'épopée, il recommanda de se servir dans la poésie de l'étrange qui est un genre plus faible de l'étonnant (voir p. 102), et il considéra la poursuite d'Hector comme étrange³.

Si l'on reproche que quelque chose dans le poème n'est pas vrai, on peut répondre selon Aristote qu'il en doit être ainsi ; de

¹ XXII 205 s. — ² 1460 b 22—32. — ³ 24, 1460 a 11 s.

cette sorte Sophocle prétendit qu'il représentait lui-même les gens tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide, tels qu'ils sont. Ou on peut répondre qu'on parle ainsi; cela concerne par ex. les récits sur les dieux. Ou, on peut se référer au fait qu'il en fut en réalité ainsi, par ex. qu'on enfonçait en effet les lances dans la terre, comme Homère le raconte¹. Aristote emploie ici son premier principe concernant les diverses manières de l'imitation. Il semble défendre les récits sur les dieux moins contre Xénophane qu'il nomme², que contre Platon³, ainsi que le rappelle Finsler (ouv. c., p. 169).

En critiquant les actions ou les paroles de quelqu'un, il faut, selon Aristote, tenir compte non seulement d'elles, mais encore de leur auteur, du temps, de celui par rapport à qui elles arrivèrent, de celui à qui elles furent utiles, et de la cause par laquelle elles se passèrent⁴. Cette remarque rattachée à la mention de la représentation des gens et des dieux, regarde le contenu moral du poème que même Aristote prenait en considération, moins toutefois que Platon.

Aristote veut supprimer d'autres reproches faits aux poèmes en tenant compte du langage; ce fut le deuxième principe. Ainsi le poète se sert parfois d'une glose qui a un sens différent de celui qu'on lui attribue d'ordinaire. Ou bien le mot est mis par métaphore, par ex. «tous» peut signifier «plusieurs». Ou bien on obtient le sens exact par une autre prosodie (*προσῳδία*), c'est-à-dire par le changement de l'accent, de la quantité, ou par un autre groupement de mots, ou par l'adoption d'une autre signification du mot pourvu qu'il en ait plusieurs, ou enfin par le renvoi à l'emploi usuel du mot; par ex. on appelle forgeron, littéralement travailleur en cuivre (*χαλκεύς*), même celui qui travaille le fer. Bref, si un mot semble contenir une contradiction, il faut se demander quelles diverses significations il peut avoir à cet endroit. Parfois on comprend de travers un mot, et par suite on blâme le poète⁵.

Ayant établi les principes de la critique des passages controversés, et ayant montré leur application, Aristote énumère dans la troisième partie les fautes elles-mêmes qu'on relève dans les

¹ Il. X 152; Poet. 25, 1460 b 32—1461 a 4. — ² 1461 a 1.

³ Resp. II 21, 382 C s. — ⁴ 1461 a 4—9. — ⁵ 1461 a 9—b 9.

poèmes, et il montre comment quelques-unes peuvent être excusées. Il est naturel qu'il y répète quelques pensées qu'il a énoncées antérieurement, mais il en ajoute de nouvelles.

Le premier reproche regarde l'impossible (*ἀδύνατον*). On peut l'excuser soit par la nature de la poésie, soit par l'embellissement, soit par l'opinion publique. L'impossible qui est vraisemblable, est plus convenable à un poème que le possible invraisemblable. C'est ce qu'Aristote affirme même ailleurs¹; il n'entend pas, nous l'avons dit (p. 114), par l'impossible vraisemblable, ce qui ne peut jamais arriver, mais ce qui se passe très rarement et qui étant motivé par la situation donnée, est vraisemblable. Comme exemple d'embellissement — c'est la deuxième manière de l'excuse — Aristote donne Zeuxis représentant des gens plus beaux qu'ils ne peuvent être. Il ne donne pas d'exemple de l'excuse par l'opinion (le mythe), ou bien cet exemple n'a pas été conservé². Aristote avait voulu justifier l'impossible par l'art poétique déjà dans la deuxième partie, mais là, il avait sous les yeux un autre devoir de la poésie, à savoir l'excitation de l'étonnement³. Il y avait parlé également de l'embellissement et de l'opinion publique, par lesquels il prétendait excuser si quelque chose ne semble pas vrai⁴.

¹ 24, 1460 a 26.

² 1461 b 9—14. A propos de la phrase ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν, on peut discuter si πρὸς τὴν ποιήσιν appartient à ἀνάγειν ou à ἀδύνατον. Les éditeurs d'autrefois (l'édition Aldine a ἢ πρὸς τὸ ἀδύνατον) et Bywater (p. 345 et s.) liaient les mots de la première manière, Vahlen (p. 227, 338 et s.) de la seconde. Dans le premier cas, il y aurait trois genres d'excuses (la poésie, l'embellissement, l'opinion), dans le second, seulement deux (l'embellissement, l'opinion). La première explication est plus naturelle au point de vue de la langue, et elle semble être prouvée même par les mots suivants πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν, qui éclaircissent sans doute la première excuse. La difficulté consiste en ce qu'on parle plus loin de l'embellissement seulement et non de l'opinion. C'est pourquoi Vahlen a rapporté à l'opinion les mots concernant le vraisemblable. Il faut avouer que, si l'on interprète de la première manière, il manque un éclaircissement de l'excuse par l'opinion: il aurait pu se trouver dans la lacune entre δύνατον et τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξις qui est généralement admise.

³ 1460 b 24.

⁴ 1460 b 32—1461 a 4.

Le deuxième reproche concerne le déraisonnable, le non motivé (*ἄλογον*). Il peut être justifié soit par l'opinion (la tradition, le mythe), soit par le fait qu'il n'est pas parfois non motivé, puisque, d'après les mots du poète Agathon, il est vraisemblable que de temps en temps quelque chose arrive contre la vraisemblance¹. Ici, Aristote admet, bien entendu jusqu'à un certain point, dans la poésie, l'accidentel qu'il en exclut ailleurs². Il l'excuse, outre la tradition, par le renvoi à la réalité: il en est parfois ainsi. Le déraisonnable employé sans nécessité, par ex. l'arrivée d'Egée dans la Médée d'Euripide³, est fausse⁴. Pareillement il rejetait dans la deuxième partie l'impossible superflu⁵.

Notons ce qui, à notre connaissance, n'a pas encore été remarqué, que les mêmes quatre moyens par lesquels Aristote tâche d'excuser l'impossible et le non motivé, c'est-à-dire le devoir de l'art, l'embellissement, l'opinion, la réalité, avaient été cités dans ce même ordre au commencement de la deuxième partie; il y avait là en plus, après le devoir de l'art, la distinction des fautes essentielles et accidentelles.

Le troisième reproche concerne le nuisible (*βλαβερόν*), le défectueux au point de vue moral. Excepté la mention que nous allons voir tout à l'heure, Aristote n'en parle pas en détail. Cependant sa remarque dans la deuxième partie, comment il faut juger les actions et les paroles des gens⁶, s'y rapporte, comme Vahlen (p. 214) l'a reconnu. Là, cette remarque avait suivi aussi immédiatement l'excuse par la réalité. Nous avons dit que ce fut principalement Platon qui censura les poèmes surtout au point de vue moral; ajoutons qu'il tint pour nuisible les poèmes représentant les défauts des dieux et des héros⁷. Pareillement Aristote, en parlant du nuisible, a en vue les mauvais caractères et les mauvaises actions. Un caractère mauvais sans nécessité, par ex. celui de Ménélas dans l'Oreste d'Euripide, lui semble inexcusable⁸.

Le quatrième reproche concerne les contradictions (*ἑπεναντίον*) dans un poème. Dans ce cas, selon Aristote, il faut se demander,

¹ 1461 b 14; cf. 18, 1456 a 24; Rhet. II 24, 1402 a 9.

² Chap. 9. — ³ V. 663 s. — ⁴ 1461 b 19. — ⁵ 1460 b 26.

⁶ 1461 a 4—9. — ⁷ Resp. III 5, 391 E; cité par Bywater, p. 350.

⁸ 1461 b 19; cf. 15, 1454 a 28.

comme on le fait en examinant des arguments dans une discussion, si l'on entend par le mot controversé et la même chose que le poète, et dans le même rapport et de la même manière. Ce n'est qu'après qu'on peut affirmer que le poète est en contradiction ou avec lui-même, ou avec ce qu'on peut supposer raisonnablement¹. Dans les Réfutations sophistiques, Aristote donne des conseils analogues, toutefois plus détaillés, pour la critique des réfutations². Il avait parlé des contradictions d'un poème même dans la deuxième partie et il avait voulu les supprimer en tenant compte du langage, en constatant des gloses, des métaphores, etc. A la fin, il avait fait observer que là où il semble y avoir une contradiction, il faut examiner les diverses significations possibles du mot³. Ici, il complète cela, pour ainsi dire, au point de vue de la dialectique. Ici et là, il parle des contradictions après avoir traité du nuisible (de la critique des poèmes au point de vue moral).

Le cinquième reproche concerne l'inexactitude par rapport à l'art (*παρά τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην*). Aristote pense sans doute, comme Twining (v. Bywater, p. 350) l'a fait observer, aux arts spéciaux, les fautes contre l'art poétique étant déjà comprises, pour la plupart, dans l'impossible et dans le déraisonnable. Comment il faut excuser ces fautes contre les arts spéciaux, Aristote ne le dit pas. Il avait expliqué antérieurement que ce n'étaient que des fautes accidentelles de la poésie⁴. Dans la deuxième partie, il n'en avait pas traité à la fin, comme il le fait ici, mais au commencement après l'excuse par le devoir de l'art.

A la fin de tout ce développement, Aristote dit qu'on peut réfuter les cinq reproches faits à la poésie, l'impossible, le déraisonnable, le nuisible, la contradiction, la faute contre l'art, par les douze moyens cités⁵. Il ne les énumère pas lui-même; c'est pourquoi les savants ne sont pas d'accord sur quelques-uns. Il nous semble que Vahlen (p. 218 et s.) les a bien établis de cette façon: 1° le but de la poésie, 2° une faute par accident, 3° l'embellissement de la réalité, 4° l'observation de la tradition, 5° la représentation fidèle

¹ 25, 1461 b 10—19.

² 5, 167 a 23; 8, 170 a 7; 26, 181 a 3; cité par Vahlen, p. 213.

³ 1461 a 31. — ⁴ 1460 b 16—21, 29. — ⁵ 1461 b 24.

de la réalité, 6° différentes circonstances importantes pour la critique des actions, 7° la glose, 8° la métaphore, 9° une autre prosodie, 10° une autre manière de lier les mots, 11° une signification différente du mot, 12° l'emploi usuel du mot. Tous ces douze moyens, et dans cet ordre, résultent de la deuxième partie de l'exposé. Dans la troisième partie qui est composée d'une manière analogue, ainsi que nous l'avons montré, Aristote n'ajoute nul moyen nouveau sauf une brève mention de la critique des contradictions; il ne semble pas qu'il ait pris cela pour un moyen particulier.

La moitié de tous les moyens concerne le langage. De même dans les sources du ridicule, le langage joue, nous l'avons vu (p. 149 et s.), un rôle prépondérant, et les manières de réfutations sont divisées directement en réfutations tirées du langage et celles en dehors de lui¹.

Hors de la Poétique, une observation intéressante sur la critique des poèmes se trouve dans la Politique. Aristote dit que plusieurs gens sont mieux capables qu'un seul homme de juger les œuvres de la musique et de la poésie, car chacun juge une partie différente, et tous ensemble jugent l'œuvre entière². Aristote y a confiance dans le goût de la foule, de la majorité; il suppose, d'une manière optimiste, que les jugements justes des détails s'unissent dans un jugement total correct. Il pensa pareillement qu'un ensemble de gens, une collectivité, était parfois, non toujours, plus vertueux que les individus³. Platon avait été plus exclusif, il avait voulu que ce ne fût pas la foule ignorante, mais les meilleurs, les plus instruits des hommes qui jugeassent les œuvres des arts musicaux⁴.

Ce furent les sophistes, surtout, semble-t-il, Protagoras, qui se mirent les premiers à réfléchir d'une manière systématique sur la justesse des poèmes⁵. Ils les examinaient avec leurs élèves au point de vue de la rhétorique, de la grammaire, de la morale et des sciences spéciales; ils jugeaient moins de l'ensemble que des

¹ Soph. el. 4, 165 b 23 s.

² III 11, 1281 b 7, 1282 a 16.

³ Ibid. 1281 a 42—b 7, b 15—21.

⁴ Resp. VI 7, 493 A s.; Leg. II 5, 658 E s.; III 15, 701 A.

⁵ Plat., Prot. 26, 338 E s.

détails. Les problèmes qu'Aristote résout, concernent aussi les détails des poèmes sans tenir compte de leur ensemble, de leur génie. Aristote n'en parle pas non plus, toutefois en jugeant des détails, il n'était pas pédant comme les critiques d'école. Il tâcha d'excuser les fautes plutôt que de les rechercher. Il ne fut pas non plus d'accord avec la critique moraliste de Platon. Il proclama, et ce fut un vrai progrès, l'autonomie de la poésie à l'égard d'autres arts et sciences.

CHAPITRE X

La Déclamation.

Aristote, comme tous les Grecs, désigne par déclamation (*ὑπόκρισις*) et la prononciation des discours et l'art de l'acteur¹ : l'acteur déclame son rôle devant le spectateur, de même que l'orateur prononce le discours devant l'auditeur. La récitation des poèmes épiques ne figure pas dans la déclamation, étant désignée par le terme ancien de rapsodie. Toutefois Aristote met avec raison la rapsodie à côté de la déclamation, comme des arts basés sur la force imitative de la voix².

Selon Aristote, la déclamation est une chose de talent, presque ne tenant pas à l'art (*ἀτεχνότερον*)³ ; c'est ainsi qu'avait jugé déjà Thrasymaque⁴. Aristote dit que ce fut bien tard qu'on commença à réfléchir sur la déclamation, car à l'origine, les poètes avaient récité eux-mêmes leurs œuvres (en acteurs, en rhapsodes)⁵. Il suppose donc que la déclamation ne se développa comme un art particulier qu'au moment où le récitant fut une personne différente de l'écrivain.

Pour Aristote, la voix est ce qu'il y a de plus important dans la déclamation. Il soutient que les arts de la déclamation et de la rapsodie prirent leur origine dans la faculté imitative de la voix⁶. Avec cela s'accorde son opinion que la déclamation consiste dans la voix, c'est-à-dire dans son emploi pour exprimer chaque passion.

¹ Rhet. III 1, 1403 b 22 s.

² Ibid. 1403 b 22; 1404 a 21; Poet. 1, 1447 a 20.

³ Rhet. III 1, 1404 a 15.

⁴ Quint. III 3, 4; cf. Süss, Ethos, p. 175.

⁵ Rhet. III 1, 1403 b 21.

⁶ Ibid. 1404 a 21; Poet. 1, 1447 a 20.

Il distingue dans la voix : 1° la force (l'intensité); il faut savoir quand on doit se servir de la voix haute, basse ou moyenne, 2° l'harmonie; il faut savoir quand on doit se servir de la voix aiguë, grave ou moyenne, (même les accents figurent ici), 3° le rythme; il faut savoir quand on doit se servir d'un rythme ou d'un autre¹. En parlant du rythme qui était, bien entendu, déterminé pour la plupart par le texte, Aristote semble avoir en vue la recherche du rythme, sa mise en relief et peut-être aussi la vitesse, le mouvement de la parole.

Conformément à cette détermination, Aristote range dans la théorie de la déclamation la question comment il faut exprimer les commandements, les prières, les menaces, etc.². En effet, la force, la hauteur et la vitesse de la voix sont ici d'une grande importance.

Outre la voix, Aristote ne parle pas d'autres facteurs de la déclamation oratoire, excepté la mention que par les vêtements et les gestes (*σχήμα*) on peut augmenter la pitié de l'auditeur, qu'on peut lui rendre présente une chose triste³. Il mentionne aussi les gestes (*σημείον*) des rhapsodes⁴ et les gestes (*σχήμα*) et les mouvements (*κίνησις*) des acteurs tragiques⁵. Il condamne et l'exagération des gestes des rhapsodes⁶ et les mouvements grossiers des acteurs — on leur reprochait d'imiter les attitudes des femmes impudiques⁷ — et peut-être encore l'effort d'imiter tout; du moins, il rappelle les reproches qu'on faisait pour cela même aux acteurs — on donnait à l'un le nom de singe — et aux aulètes⁸. On en peut conclure qu'il n'était pas partisan du naturalisme des acteurs.

Dans le discours, de même que dans le drame, Aristote distingue les déclamations éthique et pathétique; ce contraste (*éthos*, *pathos*) nous est bien connu. Il soutient qu'il y a des acteurs qui ont l'aptitude pour la déclamation éthique, et d'autres, pour la déclamation pathétique, suivant quoi les acteurs recherchent des drames, et les poètes choisissent des acteurs⁹.

¹ Rhet. III 1, 1403 b 27—32.

² Poet. 19, 1456 b 9; 20, 1457 a 21. — ³ Rhet. II 8, 1386 a 28.

⁴ Poet. 26, 1462 a 5. — ⁵ Ibid. 1462 a 3, 8, 10.

⁶ 1462 a 5. — ⁷ 1462 a 9. — ⁸ 1461 b 34.

⁹ Rhet. III 12, 1413 b 10.

Aristote reconnaît la grande importance de la déclamation et dans l'art oratoire, ainsi qu'Isocrate¹ l'avait fait, et dans la poésie: il dit que la déclamation détermine le succès, que les acteurs sont à l'heure actuelle plus estimés que les poètes, et que de bons déclamateurs remportent la victoire dans les concours des orateurs². Il prend cela pour un phénomène dangereux. Il soutient que c'est la corruption de la communauté qui est la cause du succès de la déclamation dans les concours, et que la déclamation est considérée avec raison comme une chose ordinaire (*φορτικός*)³. Même dans un poème, la déclamation lui semble secondaire: il prétend que la tragédie, même sans mise en scène, sans acteurs, produit de l'effet⁴ et que la tragédie et l'épopée atteignent leur but, même sans mouvements⁵. Voici qu'à Aristote, savant et philosophe, la modulation de la voix, les gestes du récitant et de l'acteur, semblent accessoires en comparaison avec le contenu de l'œuvre.

¹ V 25. — ² Rhet. III 1, 1403 b 32. — ³ Ibid. 1403 b 34—1404 a 1.

⁴ Poet. 6, 1450 b 10. — ⁵ Ibid. 26, 1462 a 10.

CHAPITRE XI

La Musique.

Du second art des Muses, de la musique, Aristote traite dans la Politique¹ en parlant de l'éducation de la jeunesse, ainsi que l'avait fait Platon dans la République et dans les Lois. Comme celui-ci, Aristote franchit plus d'une fois le cadre pédagogique. Il veut, comme il le fait souvent, corriger, réfuter Platon sans le nommer. Ainsi, il le corrige tacitement déjà au sujet de l'étendue de la musique (*μουσική*). Platon lia d'ordinaire ensemble la poésie et la musique en les regardant comme un don, un art des Muses²; ce ne fut que rarement qu'il distingua ces deux arts³. Cette union de la musique et de la poésie correspond à l'état primitif lorsque les deux arts formèrent une unité: la musique faisait naître le mot, et le mot devenait la mélodie et le rythme. Platon tâchait de garder cette union non seulement dans l'éducation où ces arts liés ensemble devaient ennoblir les âmes⁴, mais partout. Il condamna la musique sans paroles qui se propageait de plus en plus.⁵ Aristote, au contraire, s'accommode par la terminologie à la séparation de ces deux arts: il parle toujours de la musique au sens restreint; au début de la Poétique, il mentionne ensemble la poésie et la musique⁶, mais il ne les nomme pas arts musicaux, comme l'aurait fait Platon.

Dans la Politique, Aristote se demande pourquoi la musique doit figurer dans l'éducation. Il dit que la plupart des gens s'en occupent comme si elle servait au plaisir. Mais «les anciens»

¹ VIII 3; 5-7.

² Resp. II 17, 378 E s.; III 9, 398 B; Leg. II 2, 654 A; 3, 656 C, etc.

³ Prot. 8, 316 D; Leg. II 2, 655 A.

⁴ Resp. II 17, 376 E; III 17, 410 B.

⁵ Leg. II 11, 669 D. — ⁶ I, 1447 a 13 s.

l'introduisirent dans l'éducation, parce qu'elle est propre à bien faire passer le loisir (*σχολή*) qui est plus important que l'occupation. Il ne faut pas passer le loisir dans un amusement commun (*παιδιά*), celui-ci n'étant pas le but de la vie et convenant plutôt à l'occupation comme un repos bienvenu. Pour l'occupation on apprend ce qui est utile à d'autres choses; pour le loisir qui est le but, il faut apprendre les choses pour elles-mêmes. Et c'est la musique: elle n'est pas utile comme les autres matières enseignées, c'est-à-dire la grammaire, le dessin et la gymnastique, mais elle est un amusement noble (*διαγωγή*) dans le loisir¹.

Aristote oppose, dans la Politique, la diagôgê, l'amusement noble, à l'amusement commun; celle-là appartient au loisir, celui-ci à l'occupation. Ainsi, il parle des vertus nécessaires au loisir et à la diagôgê²; il dit que la diagôgê est non seulement belle, mais qu'elle procure encore du plaisir; puisque la félicité exige l'un et l'autre³, et que la diagôgê ne convient pas à la jeunesse, car l'achèvement n'est pas propre à l'inachevé⁴. Il rattache aussi la diagôgê à la prudence (*φρόνησις*)⁵.

Ailleurs, il ne distingue pas si nettement la diagôgê d'avec l'autre amusement. Dans la Métaphysique, il oppose les arts utiles aux arts de diagôgê qui comprennent et les arts contribuant au plaisir, et les arts de loisir⁶. Dans la Morale, il dit que pendant le repos (*ἀνάπαυσις*) — celui-ci tient à l'occupation — ont lieu la diagôgê avec l'amusement (*παιδιά*)⁷, et il identifie la diagôgê avec l'amusement agréable⁸ et même avec le plaisir du corps⁹. Naturellement le sens propre de la diagôgê, c'est-à-dire «passer le temps», «la vie», est aussi fréquent chez Aristote; elle désigne surtout une vie agréable, comme la vie du dieu¹⁰, la vie du savant¹¹, la vie avec les amis¹². Déjà Platon se sert de ce mot pour désigner la vie agréable, quoique temporaire, dans la démocratie¹³; on arrive par là facilement au sens de «amusement».

¹ VIII 3, 1337 b 27—1338 b 4. — ² VII 15, 1334 a 16.

³ VIII 5, 1339 b 17. — ⁴ Ibid. 1339 a 29. — ⁵ 1339 a 25.

⁶ I 1, 981 b 17. — ⁷ Mor. N. IV 14, 1127 b 33.

⁸ Ibid. X 6, 1176 b 9 s. — ⁹ 1177 a 6 s.

¹⁰ Met. XI 7, 1072 b 14. — ¹¹ Mor. N. X 7, 1177 a 26.

¹² Ibid. IX 11, 1171 b 12. — ¹³ Resp. VIII 11, 558 A.

En considérant la musique comme propre à bien faire passer le loisir, Aristote l'estime beaucoup : il la place à côté des sciences pures et de la philosophie qui prennent leur origine dans le loisir¹. Tout en se référant aux institutions des anciens, il est probablement l'auteur de cette appréciation, car c'est à lui qu'appartient la pensée sur le loisir².

Le but de la musique une fois déterminé, on croirait qu'Aristote a fini de parler de celle-ci, car il passe à la gymnastique³. Mais après en avoir traité, il revient à la musique, et il examine de nouveau et avec plus de détails son but sans se référer à ce qu'il a dit antérieurement. Il est possible que les deux exposés ne datent pas de la même époque.

Aristote énumère les trois buts qu'on attribue d'ordinaire à la musique. En premier lieu, la musique procure l'amusement (*παιδιά*), la récréation, ainsi que le font le sommeil, le boire, la danse ; ce sont des choses agréables, consolant dans les soucis. Ou, en second lieu, la musique mène à la vertu. De même que la gymnastique exerce une influence sur le corps, de même la musique en exerce une sur le caractère (*ἡθός*) en habituant l'homme à se réjouir comme il faut (*χαίρειν ὀρθῶς*). Ou, enfin, elle contribue à la diagôgê et à la prudence⁴.

Aristote regarde, semble-t-il, la première opinion comme populaire⁵. La seconde, c'était celle de Platon ; il prétendit influer sur le corps à l'aide de la gymnastique et sur l'âme à l'aide de la musique⁶ ; il crut à l'influence de la musique sur le caractère⁷, il voulut élever l'homme par les arts des Muses, pour qu'il louât le beau, qu'il s'en réjouît et qu'il répudiât le mal⁸. Avant Platon, peut-être déjà les pythagoriciens croyaient à la grande importance de la musique dans l'éducation ; selon le récit de Plutarque⁹, Pythagore enseigna que la musique enchantait et convainquait l'âme. Cette pensée-ci a son origine dans la croyance ancienne, très répandue, en le pouvoir magique de la musique : par la musique on peut maîtriser les

¹ Met. I 1, 981 b 22 s.

² Pol. VII 14, 1333 a 30 s. ; Mor. N. X 7, 1177 b 4.

³ Chap. 4. — ⁴ 5, 1339 a 11—23. — ⁵ Cf. 3, 1337 b 28.

⁶ Resp. II 17, 376 E. — ⁷ Ibid. III 12, 401 D.

⁸ 401 E ; Leg. II 3, 655 D s. — ⁹ De virt. mor. 3, 441 E.

esprits, les âmes humaines, la nature (cf. J. Combarieu, Histoire de la musique, 3^e éd., I, p. 3 et s.). La troisième opinion provient, nous l'avons dit, d'Aristote lui-même. Il prend la prudence, à laquelle il joint la diagôgê, pour une des vertus dianoétiques¹.

Aristote met tous ces trois buts en doute. Premièrement, il ne faut pas que la jeunesse apprenne quelque chose pour l'amusement, parce que l'acquisition de connaissances n'est pas amusante et qu'elle est accompagnée des souffrances (*λύπη*). Il ne faut pas non plus que les jeunes gens apprennent la musique pour leur amusement futur, car les musiciens de profession pourront jouer pour eux. Il en est pareillement de l'influence sur les mœurs: il n'est pas nécessaire que les jeunes gens jouent eux-mêmes, ils peuvent écouter le jeu des autres et s'habituer ainsi à se bien réjouir et à bien juger. Voilà qui est dirigé contre Platon. Enfin, quant à la diagôgê, elle ne convient pas non plus à la jeunesse, car l'achèvement ne convient pas à l'inachevé; du reste, même à cet effet, on peut écouter le jeu des autres, le jeu des musiciens de profession. Ce sont des artisans (*βόναυσος*); un homme libre ne fait de la musique qu'en buvant du vin ou en s'amusant².

Il pourrait sembler qu'Aristote n'admit point la musique dans l'éducation; cependant, il n'en est rien. Il promet d'exposer plus loin dans quelle mesure il est bon que l'homme s'occupe de la musique, et il demande de nouveau — c'est «la première question» (*πρώτη ζήτησις*) — si la musique doit figurer dans l'éducation et à cause duquel des trois buts cités. Voici déjà le troisième essai de résoudre cette question qui était, sans doute, pour Aristote de la plus haute importance. Cette fois-ci il admet que la musique sert à l'amusement, et par conséquent au repos, parce qu'elle est agréable, et qu'elle procure un plaisir innocent³. Il la nomme aussi un «plaisir naturel, commun»⁴; il a probablement en vue les plaisirs des sens supérieurs, indifférents au point de vue moral (voir p. 18). Quant à l'amusement, il pense ailleurs qu'il ne peut être le but et qu'il ne contient pas la félicité, cependant qu'il est agréable, qu'il sert au repos et qu'il est par conséquent nécessaire

¹ Eth. N. VI 5. — ² 5, 1339 a 26—b 10.

³ 1339 b 15 s. — ⁴ 1340 a 2.

dans la vie¹. Que la musique procurait un plaisir innocent et un amusement, c'est ce qu'enseignait déjà Platon². Si Aristote admet ici que la musique amuse, produit le plaisir, ce n'est pas en désaccord réel avec ce qu'il exposa auparavant. En donnant la première solution, il ne douta pas d'un tel effet de la musique, cependant il n'y voulut pas voir son but principal, et à présent, nous le verrons, il ne le veut pas davantage. Dans la deuxième solution, il admit encore une telle influence, mais il objecta qu'il n'était pas nécessaire que les jeunes gens apprissent à cette fin eux-mêmes la musique. Il ne répond pas ici à cette objection; il en parle plus tard.

Une chose beaucoup plus importante que l'amusement, que le plaisir provenant de la musique, c'est pour Aristote l'influence de celle-ci sur les mœurs et l'âme. Pour la prouver, il s'en rapporte tantôt aux chants d'Olympos qui nous rendent enthousiastes, tantôt au fait que nous devenons compatissants (*συμπαθής*) en écoutant la musique³. A cette preuve directe, il ajoute une autre preuve indirecte, plus complexe: la vertu consiste à se réjouir des mœurs nobles, à les approuver, et à blâmer les mauvaises. C'est ce qu'il faut enseigner aux jeunes gens. Ils l'apprennent le plus facilement à l'aide des imitations des caractères par la musique, car dans aucun autre domaine des perceptions, pas même dans celui de la vue, donc dans les beaux-arts, on ne peut imiter les caractères autant que par la musique. On le peut conclure de l'influence qu'exercent sur nous diverses harmonies et rythmes; ainsi

¹ Mor. N. IV 14, 1128 b 3; X 6, 1176 b 9, 27 s.

² Leg. II 12, 670 D. La plupart des pensées de Platon et des pythagoriciens que nous comparons avec celles d'Aristote, sont rappelées par W. L. Newman, *The Politics of Aristotle*, III, p. 533 et s.

³ La phrase *ἔτι: δὲ ἀπρωόμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν* (1340 a 12) n'est pas conservée correctement. Il n'est pas vraisemblable qu'Aristote ait voulu dire que la musique produisait de l'effet sans rythme et sans harmonie, peut-être par un ton singulier, comme Newman (ouv. c., I, p. 362, III, p. 537) le suppose. Dans le manuscrit dont Mœrbake se servit, il y avait une lacune après *χωρὶς*. Susemihl (édition) complète: *τῶν λόγων διὰ*. On pourrait aussi compléter: *τῶν κινήσεων διὰ*, car les musiciens aimaient à augmenter l'effet de leurs productions par les mouvements du corps (Arist., *Poet.* 26, 1461 b 29; *Athen.* I 21 F, 22 C).

l'harmonie mixolydienne nous afflige, d'autres, relâchées, graves (*ἀνειμέραι*), nous rendent mous, l'harmonie dorienne nous calme et nous affermit, l'harmonie phrygienne nous rend enthousiastes; pareillement les rythmes possèdent un caractère plus ou moins calme ou mouvementé, plus ou moins élevé ou bas. Par conséquent, la musique influe sur les mœurs (voilà qu'Aristote revient à la première preuve directe), et voilà pourquoi il faut l'employer dans l'éducation. Il convient aux jeunes gens qu'ils apprennent la musique puisqu'ils désirent l'agréable, et la musique est une des choses les plus agréables. Enfin, Aristote fait observer, et c'est déjà la troisième preuve, que l'harmonie et le rythme sont apparentés à l'âme; c'est pourquoi quelques philosophes soutiennent que l'âme est l'harmonie, et d'autres, qu'elle la contient¹.

Cet exposé de l'influence de la musique sur le caractère se compose presque entièrement des idées de Platon dont quelques-unes venaient des pythagoriciens, et quelques-unes étaient sans doute familières à tout le monde. Platon, et certainement d'autres encore, distinguaient dans la musique l'harmonie et le rythme². Platon avait enseigné que la musique exerçait une influence puissante sur le caractère; il y voyait son but principal, et il l'introduisait pour cette raison dans l'éducation³; c'était probablement aussi, non l'avons noté, l'idée des pythagoriciens. Voici comment il imaginait cette influence: l'homme imite instinctivement le caractère compris dans la musique⁴. D'un autre côté, il supposait que même la musique imitait différents caractères⁵. Il parlait de la puissance des chants d'Olympos⁶, et il voulait arriver par la musique à ce qu'on se réjouit des belles choses et qu'on rejetât les laides⁷. Il distinguait quatre genres d'harmonies: les harmonies plaintives, molles, la guerrière (dorienne) et la paisible (phrygienne)⁸.

¹ 1339 b 42—1340 b 19.

² Symp. 12, 187 C; Resp. III 12, 401 D; Leg. VII 16, 812 C.

³ Resp. III 10, 398 C s.; 12, 401 D; Leg. II 12, 670 D s.; 13, 873 A, etc.

⁴ Leg. VII 6, 812 C.

⁵ Resp. III 10, 399 A s.; Leg. II 2, 654 E s.; VII 8, 798 D.

⁶ Symp. 32, 215 C.

⁷ Resp. III 12, 401 E s.; Leg. II 3, 655 D s.

⁸ Resp. III 10, 398 E s.

Dans le rythme, il discernait, comme dans toute chose, deux genres, le genre rapide, véhément, courageux, et le genre lent, paisible, calme¹, d'où résulte même sa distinction des harmonies guerrière et paisible. Il mentionnait aussi les rythmes noble et bas². De même, il demandait un apprentissage agréable³, ce qui était peut-être aussi l'opinion des pythagoriciens⁴; d'abord Aristote ne partageait pas cet avis (voir ci-dessus), maintenant, il l'admet. Enfin, Platon enseignait qu'il y avait une affinité entre les harmonies et l'âme⁵, et que l'âme possédait l'harmonie⁶, tandis qu'il rejetait l'opinion qu'elle était une harmonie du corps⁷. Les deux premières opinions pourraient venir des pythagoriciens qui s'occupaient des harmonies et qui voulaient peut-être influencer sur l'âme par la musique; quant à la troisième, il est douteux qu'elle leur ait appartenu, quoiqu'elle soit défendue chez Platon par un disciple de Philolaos (Simmias⁸; cf. Zeller, Philosophie der Griechen, 7^e éd., I, 1, p. 552 et s.).

On s'attendrait à ce que, ayant examiné l'influence de la musique sur l'âme, Aristote traitât encore du troisième but, c'est-à-dire de la diagogé. Cependant il ne le fait pas, peut-être croit-il en avoir assez parlé au début de son exposé de la musique. Néanmoins un renvoi à cette explication-là nous manque. Si Aristote parle de l'amusement et de l'influence morale de la musique, cela s'accorde avec l'opinion publique, souvent énoncée, que l'art doit être non seulement agréable, mais encore utile⁹.

La « première question » du devoir de la musique dans l'éducation étant résolue, Aristote réfléchit si les jeunes gens eux-mêmes doivent faire de la musique, chanter et jouer, ou s'ils ne doivent que l'écouter. Auparavant, il a cité lui-même cette seconde éventualité contre l'éducation musicale¹⁰, maintenant il choisit la première éventualité, et cela pour deux raisons: en premier lieu, il est impossible ou très difficile de devenir un bon juge d'une œuvre

¹ Polit. 44, 306 C s.

² Resp. III 11, 399 E s.; Leg. II 11, 669 C. — ³ Leg. II 5, 659 D.

⁴ Iambli., Vita Pyth. 183; Stob. II, p. 229 Wachsmuth.

⁵ Tim. 16, 47 D. — ⁶ Phaed. 42, 93 C s.

⁷ Ibid. 42, 92 E s. — ⁸ 36, 85 E s.

⁹ Cf. Alcibiade, De soph. 27; Plat., Leg. X 8, 607 D. — ¹⁰ 5, 1339 a 33 s.

sans y avoir participé; en second lieu, les enfants passent bien leur temps en faisant de la musique¹. Ici Aristote voit le but de l'éducation musicale dans la critique juste de la musique²; ceci, Newman (III, p. 547) le rappelle, regarde moins la partie technique de la musique que son contenu éthique. Aristote ajoute que les jeunes gens doivent apprendre la musique de façon qu'ils puissent se réjouir de beaux rythmes et mélodies et non seulement du «commun» (*κοινόν*) dans la musique dont se réjouissent même quelques animaux, les enfants et les esclaves³. Il a désigné auparavant ce «commun» par un «plaisir naturel, commun»; il ne l'a pas rejeté; cependant, il a estimé plus haut le contenu éthique de la musique.

Aristote désire que seuls les jeunes hommes fassent de la musique et non les hommes adultes, libres, qui ne font que la juger. Faire de la musique à l'âge mûr, c'est ce qu'Aristote prend pour l'affaire d'un artisan (*βιαννοσος*), ne convenant pas à la vertu d'un citoyen. Même au sujet de la jeunesse, il veut que la musique n'empêche pas l'activité postérieure du citoyen, qu'elle ne rende pas le corps semblable à celui d'un artisan⁴. C'est pourquoi il condamne tout concours des virtuoses parce que les concurrents n'aspirent pas à la vertu d'eux-mêmes, mais qu'ils tiennent compte du bas plaisir du peuple. Les auditeurs vulgaires gâtent la musique et l'artiste qui veut les satisfaire⁵. De même Platon reprochait aux musiciens qui concourent (citharistes) de ne tâcher qu'à exciter le plaisir des auditeurs⁶, et il se plaignait que le mauvais plaisir des spectateurs bas gâtât les artistes⁷. Il ne voulait pas non plus qu'on fasse des jeunes gens des virtuoses, mais pour une autre raison qui est pédagogique: on n'a pas de temps d'apprendre plus que les rudiments du jeu de la lyre, si l'on ne veut pas négliger d'autres disciplines importantes⁸.

Comme le fait Platon⁹, Aristote lui aussi veut déterminer les instruments, les rythmes et les harmonies propres à l'éducation musicale. Parmi les instruments, il exclut de l'éducation l'aulos

¹ 6, 1340 b 20—33. — ² Aussi 1340 b 35 s. — ³ 1341 a 13.

⁴ 1340 b 33 s. — ⁵ 1341 a 9 s., b 8—18. — ⁶ Gorg. 57, 501 E.

⁷ Leg. II 5, 658 E s. — ⁸ Ibid. VII 16, 812 D. — ⁹ Resp. III 10, 398 C s.

(flûte), la cithare et tous les autres, convenant au musicien de profession. Il n'admet donc évidemment que la lyre et la syrinx. Il cite plusieurs raisons contre l'aulos. Avant tout, il est orgiaque et non éthique, et par conséquent il est bon pour la purification (*κάθαρσις*) — ce qu'il entend par ce mot, il le dit plus loin — et non pour l'éducation. «Éthique» est pris ici, comme il en est souvent, dans le sens de caractère paisible. Le caractère orgiaque de l'aulos était reconnu par tout le monde. Ensuite l'aulos ne permet pas l'usage de la parole: il est impossible à un homme de chanter et de jouer en même temps. Puis l'expérience des ancêtres parle contre lui: jadis les Grecs l'avaient employé dans l'éducation, mais ils l'en exclurent comme inconvenant, ainsi que quelques instruments à cordes (pectis, barbiton, heptagone, trigone, sambyque) servant au plaisir et exigeant une grande adresse des mains. Enfin d'après un mythe ancien, Athéna rejeta l'aulos parce qu'il rendait la figure laide et surtout qu'il ne contribuait pas au raisonnement¹.

Aristote s'écarte ici un peu de Platon qui exclut, non seulement de l'éducation mais de l'Etat en général, l'aulos, le trigone, la pectis et même tous les instruments à plusieurs cordes, et qui ne garda que la lyre, la cithare et la syrinx². Aristote condamne dans l'éducation la cithare elle-même comme un instrument des virtuoses; quant à l'aulos, il ne le rejette pas entièrement, il l'exclut seulement de l'éducation. Les raisons qu'il cite contre lui, ne se trouvent pas chez Platon — celui-ci lui reprochait un trop grand nombre de tons³ —, mais elles n'appartiennent pas non plus toutes à Aristote; elles furent, semble-t-il, des opinions publiques. Selon Plutarque⁴, Alcibiade cessa d'apprendre à jouer de l'aulos en prétendant que celui-ci enlaidissait la figure et empêchait la parole, tandis que la lyre chantait avec celui qui en jouait; son exemple fut suivi par les autres jeunes gens. Et Athénée⁵ rappelle «un mot ancien» que les dieux n'accordèrent pas l'esprit au flûtiste car il s'envole avec le souffle⁶.

Après les instruments, Aristote parle des harmonies, modes;

¹ 6, 1341 a 17—b 8. — ² Resp. III 10, 399 D s.

³ Ibid. 399 D. — ⁴ Alcib. 2. — ⁵ VIII 337 E.

⁶ Les deux passages sont cités par Newman, I, p. 365, III, p. 556.

Platon se servit d'un ordre inverse¹. Aristote promet de traiter de trois questions: si l'on peut faire usage à chaque occasion de toutes les harmonies ou s'il y a des différences entre elles, si toutes les harmonies doivent figurer dans l'éducation, et s'il faut préférer la musique mélodique ou rythmique². On voit qu'il ne veut pas s'occuper seulement de la musique dans l'éducation; de même dans ses exposés antérieurs, il tint souvent compte de la musique chez l'adulte. Ainsi avait fait Platon; une distinction nette n'était pas toujours possible.

Aristote divise les chants, et d'après ceux-ci les harmonies, en éthiques, pratiques et enthousiastes, ainsi que le font «quelques philosophes»³. On ne sait pas à quels philosophes il pense; chez Platon cette division ne se trouve pas. Butcher (ouv. c., 2^e ed., p. 132) la met en parallèle avec les trois objets qu'imitent le danseur selon Aristote, à savoir les caractères (*ἦθος*), les passions (*πάθος*) et les actions (*πράξις*)⁴. Il y a là, en effet, une grande ressemblance; l'enthousiasme et la passion ne coïncident pas entièrement, mais elles sont bien proches (voir p. 80).

Chacune de ces trois harmonies et chants convient à un but déterminé, car la musique n'a pas un but unique; Aristote combat ainsi Platon qui, tout en sachant que la musique peut amuser, voyait son but propre dans l'influence sur les mœurs⁵. Aristote énumère de nouveau les buts de la musique différant un peu de ceux qu'il a cités auparavant. Voilà qu'il nomme maintenant l'éducation, la purification et la diagogé avec la récréation (*ἀνείσις, ἀνάπαυσις*)⁶. En comparant cette énumération avec les précédentes⁷, on trouve qu'Aristote joint ici la diagogé à la récréation (il avait parlé auparavant de l'amusement) et qu'il ajoute la purification. Ainsi il obtient encore trois buts. Précédemment il n'avait guère parlé de la purification, sauf la mention de l'aulos⁸, sans doute parce qu'elle ne joue pas de rôle dans l'éducation.

À l'éducation conviennent, selon Aristote, les harmonies et les chants éthiques⁹, tandis qu'aux adultes qui ne font qu'écouter la mu-

¹ Resp. III 10, 398 D s. — ² 7, 1341 b 19.

³ 1341 b 32. — ⁴ Poet. 1, 1447 a 27.

⁵ Leg. II 5, 658 E s., 10, 667 D s. — ⁶ 1341 b 36.

⁷ 5, 1339 a 16, b 13. — ⁸ 6, 1341 a 21. — ⁹ 7, 1342 a 2, 28.

sique, conviennent les harmonies pratiques et enthousiastes. Celles-ci produisent la purification de passions et par-là le soulagement, la joie; donc le deuxième but de la musique tient au troisième. Aristote montre cette influence sur les gens atteints de l'exaltation religieuse (*ἐνθουσιασμός*): ceux-ci ayant écouté des chants sacrés, semblent être guéris, purifiés, ainsi ils atteignent le soulagement et par suite le plaisir. De la même manière, on peut purifier les gens souffrant d'autres passions, surtout de la pitié et de la peur¹. Aristote prétend purifier les gens souffrant de l'exaltation religieuse, au moyen des chants et des harmonies enthousiastes; les gens atteints d'autres passions, surtout de la pitié et de la peur, au moyen des chants pratiques. Quant aux chants enthousiastes, on n'en doute pas; quant aux chants pratiques, on ne l'a pas, à notre connaissance, encore énoncé nettement, bien que cela résulte nécessairement de la distinction d'Aristote et que cela s'accorde parfaitement avec la signification du mot *πραξις* «action»; il est quelquefois lié au terme «vie»². Les chants pratiques en représentant l'action, la vie humaine, excitent et purifient les passions de l'auditeur. Parmi celles-ci, Aristote en rappelle surtout deux, la pitié et la peur, quoiqu'il n'en exclue pas d'autres; sans aucun doute, il a en vue la tragédie où l'on purifie principalement ces deux passions.

En parlant de la tragédie, nous avons montré ce qu'Aristote avait entendu par la purification des passions. Nous répétons ici seulement que la purification par la musique avait été, selon Aristoxène, pratiquée déjà par les pythagoriciens, mais d'une manière différente, sans exciter des passions (voir p. 101). Notons encore que la cure à l'aide de la musique fut répandue dans le monde entier. D'après le récit d'un médecin de Tunisie, K. Töpfer (*Ztschr. öst. Gymn.* 62, 1911, p. 963 et s.) donne un exemple intéressant d'une telle cure qui a lieu de nos jours. A une femme atteinte d'accès de peur hystériques, on fait entendre la musique monotone des tambours, des tambourins et des flûtes. La malade se lève, elle danse une danse convulsive, elle s'endort, et elle est con-

¹ 1342 a 3—16.

² De cael. II 12, 292 a 21; Poet. 6, 1450 a 16; Hist. an. VIII 1, 588 a 1.

sidérée comme guérie. Il nous semble que le germe d'une telle purification se trouve dans chaque musique de danse: le danseur se débarrasse de l'excès des émotions (érotiques et d'autres), qui le gênerait. Le vrai purgatif ici, c'est le mouvement, comme le savait déjà Platon (voir p. 99); le mouvement est amené par la musique. Une musique autre que la musique de danse peut également accomplir une certaine guérison, un apaisement, tantôt à l'aide d'un rythme régulier qui est analogue à la danse, tantôt à l'aide d'une belle forme, ce qui est, bien entendu, une purification tout différente, plus spirituelle.

Les chants pratiques opérant la purification des passions et par cela le plaisir, ont, selon Aristote, leur place au théâtre. Là se trouvent des spectateurs instruits de même que des ignorants. Même à ceux-ci, il faut présenter un soulagement, un amusement. Ils demandent des chants et des harmonies excentriques, aiguës, trop colorées (*παρὰκεχρωσμένως*), de même que leurs âmes sont excentriques, éloignées de l'état naturel¹. Les harmonies aiguës, par ex. l'harmonie syntonolydienne, avaient un caractère plaintif², propre à la tragédie; les tons aigus, en effet, agitent, excitent. Par les harmonies trop colorées, Aristote entend un usage excessif de la chromatique qui fut transporté (par Agathon) du dithyrambe nouveau et du nome dans la tragédie³.

Aristote attaque ici Platon qui exigeait qu'au sujet de la musique, même de la musique théâtrale, décidât le goût («le plaisir») des gens les plus vertueux, les plus instruits, et non le goût de la foule ignorante⁴. Aristote fait concession au goût de la foule: il soutient que chacun a quelquefois besoin de l'apaisement des passions et du soulagement, ce que doit lui offrir le théâtre.

Outre la distinction des harmonies éthiques, pratiques et enthousiastes, Aristote traite encore des genres habituels d'harmonies, de l'harmonie dorienne, phrygienne, etc. Il critique l'exposé analogue dans la République de Platon⁵; cette fois, il nomme Platon (à proprement parler Socrate) en termes exprès⁶. Pour une

¹ 1342 a 16—28. — ² Cf. Plat., Resp. III 10, 398 D.

³ Plut., Quaest. conv. III 1, 645 D. — ⁴ Leg. II 5, 658 E. s.

⁵ III 10, 398 E. s. — ⁶ 1342 a 32, b 23.

harmonie éthique, la plus convenable à l'éducation, Aristote prend l'harmonie dorienne, parce qu'elle est la plus calme, qu'elle a un caractère (*ἤθρος*) courageux, et qu'elle se trouve au milieu des autres harmonies¹. Aristote semble prendre l'harmonie dorienne pour moyenne non seulement en raison de son caractère, c'est-à-dire moyenne entre les harmonies plaintives et relâchées², mais encore en raison de sa place: elle se trouve au milieu parmi les sept modes anciens³. Le milieu est pour Aristote toujours le meilleur. Platon regardait aussi l'harmonie dorienne comme courageuse⁴, comme la plus convenable aux Grecs⁵.

En contradiction avec Platon qui considérait, semble-t-il, l'harmonie phrygienne comme calme, paisible⁶, Aristote prouve qu'elle est orgiaque, pathétique, le dithyrambe en étant composé. Il reproche à Platon qu'ayant rejeté l'aulos, il ne rejeta pas en même temps l'harmonie phrygienne, car l'un tient à l'autre: on écrit des compositions excitées («bacchiques»), comme le dithyrambe, pour la flûte en harmonie phrygienne⁷. J. Adam (*The Republic of Plato*, 3^e éd., I, p. 158) fait remarquer que Platon ne condamnait pas l'aulos pour son caractère orgiaque, mais pour sa richesse de tons⁸, donc que le reproche d'Aristote n'est pas juste. Une chose nous semble encore plus importante: Platon (Socrate) ne fait pas coïncider formellement les harmonies guerrière et paisible avec les harmonies dorienne et phrygienne; c'est ce que fait le deuxième interlocuteur (Glaukon). Platon ne dit pas qu'il partage cet avis (*οὐκ οἶδα, ἔφη ἐγώ, τὰς ἀρμονίας*⁹), peut-être il s'aperçoit que son antithèse des harmonies guerrière et paisible ne correspond pas exactement aux modes réels.

Aristote ne dit pas parmi quelles harmonies figure la phrygienne, si ce sont des harmonies éthiques, pratiques ou enthousiastes, et à quel but elle convient, mais, de sa description et des mentions antérieures¹⁰, il s'ensuit qu'il la considère comme enthousiaste, opérant la purification.

¹ 1342 a 29; b 12—17; 1340 b 30. — ² 1340 a 42.

³ Cf. Cléonide, *Isag.* 9. — ⁴ *Resp.* III 10, 399 A.

⁵ *Lach.* 14, 188 D. — ⁶ *Resp.* III 10, 399 A.

⁷ 1342 a 32—b 12. — ⁸ 399 D.

⁹ 399 A. — ¹⁰ 5, 1340 b 4; 6, 1341 a 21.

Aristote ne partage pas non plus l'opinion de Platon sur les harmonies relâchées, graves. Platon les prenait pour des harmonies de buveurs et il les rejetait¹. Aristote objecte que le vin cause plutôt l'excitation, et il regarde ces harmonies comme convenables à des hommes âgés, n'étant plus capables de chanter sur un ton aigu; c'est donc en raison de la vieillesse future qu'il faut s'en occuper². Certainement, c'est en désaccord avec l'opinion d'Aristote que l'adulte doit juger la musique et non en faire³. Une de ces harmonies, rejetée par Platon⁴ comme molle, c'est-à-dire l'harmonie lydienne, Aristote la regarde comme convenable même à la jeunesse parce qu'elle contient l'ordre (*κόσμος*)⁵.

¹ Resp. III 10, 398 E. — ² 1342 b 20—29.

³ 6, 1340 b 35. A cause de cette contradiction et parce qu'Aristote a dit auparavant que ces harmonies nous rendaient mous (5, 1340 b 2), Susemihl (Aristoteles' Politik, II, p. 254 et s.) et Newman (III, p. 571 et s.) pensent que tout l'exposé de ces harmonies est une interpolation. Ils supposent la même chose à propos de la pensée suivante sur l'harmonie lydienne, parce qu'Aristote ne l'a point mentionnée auparavant comme convenable à l'éducation. Cependant de telles inconséquences ne sont pas rares chez Aristote.

⁴ 398 E.

⁵ 1342 b 29—33. R. Westphal (Griechische Harmonie und Melopoeie, 3^e éd., p. 187 et s.) a supposé que les mots de Platon *ἰαστί, ἡ δ' ὄρα, καὶ λυδιστί αὖτινες χαλαραὶ καλοῦνται* (398 E) ne concernent pas les harmonies lydienne et ionienne, mais les harmonies particulières, la lydienne relâchée et l'ionienne relâchée, et qu'il y avait donc trois harmonies lydiennes: la syntonolydienne la lydienne et la chalarolydienne, et pareillement trois harmonies ioniennes. F. A. Gevaert (La Mélopée antique, p. 14 et s.; Les Problèmes musicaux d'Aristote, p. 216, 267) a été d'accord avec lui (dans l'Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, I, p. 153 et s., il reconnaît trois harmonies lydiennes et deux ioniennes). Au contraire, C. v. Jan (Jahns Jahrb. 95, 1867, p. 815 et s.) n'a distingué que deux harmonies lydiennes, c'est-à-dire la syntonolydienne et la lydienne, nommée parfois, par opposition à la première, lydienne relâchée, et deux harmonies ioniennes. En effet, la polémique d'Aristote prouve que Platon avait en vue les harmonies lydienne et ionienne, Aristote ne parlant que de celles-ci. Aristide Quintilien (De mus. I 9, p. 13 Jahn) interprète aussi dans cet esprit le passage de Platon et, à côté de l'harmonie lydienne, il ne connaît pas une harmonie lydienne relâchée. L'explication du passage platonicien par Plutarque (De mus. 16, 1136 E, 1137 A) ne prouve pas non plus nécessairement la distinction des harmonies lydienne et lydienne relâchée. Pour prouver l'existence de l'harmonie ionienne relâchée, Westphal (p. 186 et s.) cite aussi le fragment de Pratinas (5 Bergk = 5 a Diehl): *μήτε σύντονον δίωκς μήτε τὰν*

Comme il l'avait promis, voici qu'Aristote a développé quelles harmonies et dans quelles circonstances sont convenables, et quelles parmi elles doivent figurer dans l'éducation. Mais il n'a pas exposé s'il faut préférer la musique mélodique ou rythmique, et il n'a point parlé du rythme, quoiqu'il eût promis l'un et l'autre. On peut expliquer cela en supposant, soit que l'ouvrage est mutilé à la fin, soit qu'il ne fut pas terminé et destiné à la publication. Le fait qu'Aristote traite les mêmes questions souvent d'une manière inégale et sans des renvois mutuels, rend la seconde éventualité plus vraisemblable.

On voit que les considérations d'Aristote sur la musique, qui se trouvent dans la Politique, sont basées sur les pensées de Platon et qu'elles ne sont pas bien unies. Deux pensées sont traitées avec plus de détails et plus indépendamment: la musique sert à la diagogé dans le loisir et elle purge les passions. L'auteur de la première est Aristote même, la seconde vient de Platon; Aristote n'a pas tâché de les unir étroitement.

On trouve quelques explications de l'esthétique musicale à différents endroits des écrits d'Aristote. Au IV^e livre de la Politique, Aristote compare les harmonies musicales avec les constitutions politiques. Il dit qu'on aime à distinguer deux constitutions politiques, oligarchique et démocratique, et pareillement deux harmonies, dorienne et phrygienne, deux vents, etc. Aristote, au contraire, ne veut reconnaître qu'une bonne harmonie et une bonne constitution, c'est-à-dire celle qui est bien mêlée, et il prend les

ἀνειμέναν Ἰαστή μοῦσαν, ἀλλὰ τῶν μέσων νεῶν ἕργουσαν αἰόλιζε τῷ μέλει. Mais ici non plus, on ne parle pas des trois harmonies ioniennes, et, en outre, il ne faut pas rattacher *σύντονος* à *ἰαστή*, mais on le peut expliquer (avec Bergk, Poet. lyr. gr., 4^e éd., III, p. 567) au sens de syntonolydien. Dans ce cas, le mot *ἀνειμέναν* caractérise l'harmonie ionienne, comme il en est chez Platon. Donc l'existence des harmonies ionienne relâchée et lydienne relâchée à côté des harmonies ionienne et lydienne, et, par suite, toute la doctrine de Westphal et de Gevaert concernant les groupes de trois modes semblables qui se terminent par le ton fondamental, par sa tierce et par sa quinte, sont bien problématiques. Tout en rejetant cette doctrine, H. Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, I, p. 179) dispose également les harmonies par groupes des trois modes, le mode fondamental, celui qui est élevé, et celui qui est abaissé d'une quinte, et il se réfère aussi, à tort, à Aristote.

autres pour des déviations : les constitutions « tendues » oligarchiques et les constitutions « relâchées » démocratiques¹. C'est Platon qui discerna deux genres d'harmonies, la guerrière et la paisible, coïncidant à peu près avec les harmonies dorienne et phrygienne². Dans son exposé systématique de la musique, Aristote comparait, nous l'avons vu, les déviations des harmonies avec l'âme s'écartant de l'état naturel³, et, à la place de l'harmonie bien mêlée, il louait l'harmonie dorienne, moyenne⁴. Il n'y voyait pas, sans doute, de différence : à côté de la constitution bien mêlée, il louait aussi la constitution moyenne⁵; il supposait qu'on obtenait le milieu en mêlant les extrêmes.

Dans la Poétique, Aristote dit que l'aulétique et la citharistique et autres arts semblables, par ex. le jeu de la syrinx, se servent de l'harmonie et du rythme⁶. Ce sont les moyens d'expression de la musique. L'aulos est le principal des instruments à vent, la cithare représente les instruments à cordes. Ensuite Aristote dit que le sentiment de l'harmonie et du rythme nous est inné⁷, que la musique produit le plaisir⁸, et que l'aulétique et la citharistique imitent soit des caractères honnêtes, soit des caractères bas⁹. Néanmoins, il ne prend pas toute la musique pour l'imitation; il soutient que « la plus grande partie » de l'aulétique et de la citharistique imite¹⁰. Döring (ouv. c. p., 159 et s.) a supposé qu'Aristote regardait comme une musique non imitante la musique instrumentale sans paroles. Peut-être faut-il restreindre cela à la musique instrumentale des virtuoses¹¹.

Dans la Génération des animaux, Aristote dit qu'une voix grave prouve un caractère noble, et que dans un chant un ton grave est meilleur qu'un ton aigu¹². Il l'explique par le fait qu'une voix grave est un certain superflu qui est toujours meilleur¹³. Certainement, cela tient à son observation que les adultes et les mâles (hommes) ont généralement une voix plus grave que les enfants et les femelles (femmes)¹⁴; il prenait les femmes et les

¹ IV 3, 1290 a 13—29. — ² Resp. III 10, 399 A; voir p. 187.

³ Pol. VIII 7, 1342 a 22. — ⁴ Ibid. 5, 1340 b 3; 7, 1342 b 14.

⁵ IV 11, 1296 a 7 s. — ⁶ 1, 1447 a 24. — ⁷ 4, 1448 b 20.

⁸ 26, 1462 a 16. — ⁹ 2, 1448 a 9. — ¹⁰ 1, 1447 a 14.

¹¹ Cf. Pol. VIII 6, 1341 a 11. — ¹² V 7, 786 b 34. — ¹³ 787 a 1. — ¹⁴ 786 b 14.

enfants pour des êtres moins parfaits¹. Gevaert (Les Problèmes musicaux d'Aristote, p. 131 et s.) a rappelé que la prédilection d'Aristote pour une voix grave s'accorde avec l'appréciation ancienne. Dans la musique ancienne, c'est l'élément viril, la voix d'homme, qui domine : dans la tragédie, dans la comédie et dans la plupart des chœurs lyriques ce sont les hommes qui chantent.

Conformément à l'opinion des pythagoriciens et de Platon², Aristote juge que l'agréable d'une consonance (*συμφωνία*) consiste dans le rapport numérique simple entre les hauteurs des tons³. Dans le traité de Plutarque «de la Musique»⁴, on attribue à Aristote une explication succincte des consonances au moyen des rapports numériques; Egger (ouv. c., p. 164) a supposé qu'elle fut puisée dans le traité aristotélique «de la Musique», Rose l'a placée, avec plus de raison, dans le dialogue Eudème, où Aristote avait parlé de l'harmonie⁵. On explique que l'octave est formée par le rapport 1:2, la quarte par le rapport 3:4, la quinte par le rapport 2:3 et la seconde (*τόνος*) par le rapport 8:9; ces rapports sont déduits des diverses grandeurs des quatre tons fondamentaux: l'hypate de 6 unités, la mèse de 8 (la moyenne harmonique), la paramèse de 9 (la moyenne arithmétique), la nète de 12. E. Frank (Plato und die sogenannten Pythagoreer, p. 276) a fait observer que cet exposé s'accorde avec l'explication des consonances dans le Timée de Platon⁶ et avec celle de Pseudo-Philolaos⁷; dans aucune de ces explications, on ne mentionne la tierce (4:5 la tierce majeure, 5:6 la tierce mineure), bien qu'Archytas l'ait connue⁸.

Les questions de l'esthétique musicale sont traitées, naturellement, dans les Problèmes musicaux (XIX) conservés parmi les écrits d'Aristote, mais ne provenant pas entièrement de lui. Regardons de plus près ceux qui contiennent des idées analogues à celles d'Aristote et qui pourraient s'appuyer sur ses exposés.

¹ Pol. I 13, 1259 b 28 s.; De gen. an. I 20, 728 a 17, etc.

² Tim. 8, 35 A s.

³ De sens. 3, 439 b 25—440 a 2; Anal. post. II 2, 90 a 18; Met. I 9, 991 b 13; De an. III 2, 426 a 28.

⁴ Chap. 23 s. = Arist., fr. 47.

⁵ Fr. 45 s. — ⁶ 8, 35 A s. — ⁷ Fr. 6 Diels.

⁸ Fr. A 16 Diels; cf. P. Tannery, Rev. de phil. 28, 1904, p. 243.

Le problème 38 explique pourquoi on se réjouit de la musique ; il en trouve les causes suivantes : 1° La musique en général nous réjouit comme un mouvement que l'enfant aime déjà. 2° Le rythme nous réjouit parce qu'il comprend un nombre clair et ordonné, et qu'il nous met dans un mouvement ordonné qui nous est naturel et utile. 3° La mélodie nous réjouit parce qu'elle représente le caractère¹. 4° La consonance nous réjouit parce que dans le rapport entre les tons consonants il y a l'ordre, et que ce qui est mêlé, est plus agréable que ce qui n'est pas mêlé, surtout si les deux composants ont la même puissance (c'est probablement le cas pour l'octave dont les tons ont un son analogue). — On y trouve les pensées d'Aristote que le rythme et la mélodie nous sont innés², que le rythme consiste dans le nombre³, que l'ordre est une chose naturelle et qu'il cause la beauté et le succès⁴, que la consonance est un mélange⁵, que le mélange est plus agréable qu'une chose simple parce qu'il modère les extrêmes⁶. Cette pensée-ci pourrait être dirigée contre Platon qui jugeait que les formes simples, les tons purs et les couleurs pures (qui ne sont pas mixtes) produisaient le plus pur plaisir⁷. Les autres pensées sont conformes à celles de Platon ; il enseignait que le mouvement était naturel à l'enfant, que le rythme était un mouvement régulier et que la consonance était un mélange⁸.

Dans les problèmes 27 et 29, on demande pourquoi seules les perceptions de l'ouïe, c'est-à-dire le rythme et la mélodie, même sans paroles, et non pas les perceptions des autres sens, contiennent le caractère ($\eta\theta\omicron\varsigma$). On l'explique du fait que dans le rythme, de même que dans la suite de tons, est le mouvement dont on se rend compte (les bruits, les goûts, les couleurs, les odeurs, mettent aussi nos sens en mouvement, mais on ne le perçoit pas comme un mouvement) et aussi du fait que le mouvement est une forme de l'action par laquelle se manifeste le caractère. Il n'y a que la

¹ 920 b 32. Il faut lire avec Wagener (édition de Gevaert-Vollgraff) $\eta\theta\omicron\varsigma$ au lieu de $\xi\theta\omicron\varsigma$, car on pourrait se réjouir par habitude seulement des mélodies connues et non des mélodies en général.

² Poet. 4, 1448 b 20. — ³ Rhet. III 8, 1408 b 28. — ⁴ Voir p. 12 et s.

⁵ De sens. 7, 447 a 28 s.; Met. VII 2, 1043 a 10; De an. III 2, 426 b 5.

⁶ De an. III 2, 426 b 3. — ⁷ Phil. 31, 51 C s. — ⁸ Leg. II 9, 664 E s.

consonance, le mélange, qui n'imité pas le caractère. — Il y a là des idées d'Aristote. Que la musique seule imite les caractères, tandis que les perceptions de la vue ne les imitent que peu et indirectement, et les autres ne le font aucunement, c'est ce qu'il dit dans la Politique¹; les Problèmes, comme Butcher (p. 132) le rappelle, expriment cela d'une manière encore plus énergique. De plus, Aristote prend l'action pour une manifestation du caractère², et la consonance des tons pour un mélange³.

Les problèmes 5 et 40 expliquent pourquoi il est plus agréable d'écouter un chant connu qu'un chant inconnu. On en cite les causes suivantes: 1° En écoutant un chant connu, il nous semble que le chanteur atteint le but, ce qui est agréable⁴. 2° Le fait d'apprendre, et celui-ci a lieu si l'on reconnaît un chant connu, est agréable⁵. 3° L'accoutumé est plus agréable que l'inaccoutumé⁶. 4° L'auditeur compatit avec le chanteur qui chante le connu: il chante avec lui joyeusement car il le fait sans efforts⁷. — Cet exposé est une application ingénieuse des idées d'Aristote. Il a toujours en vue le but⁸; il regarde le fait d'apprendre comme agréable, et il regarde comme celui-ci même le fait de reconnaître l'objet représenté, parce que dans ce cas on raisonne⁹; il considère comme agréable l'accoutumé et ce qui est fait sans contrainte¹⁰; il enseigne qu'on compatit avec la musique¹¹.

Dans le problème 10, on se demande pourquoi la voix humaine qui est autrement plus agréable que les instruments, est moins agréable si l'on vocalise sans prononcer de paroles. Voilà qu'on en cite deux causes: 1° La voix qui n'imité pas, est moins agréable; 2° le devoir (*ἔργον*) de la voix humaine, c'est le chant, le devoir des instruments, le jeu. — Aristote prenait la musique pour imitation¹² et insistait sur le devoir¹³.

¹ VIII 5, 1340 a 28. — ² Poet. 6, 1449 b 36.

³ V. ci-dessus. — ⁴ Pr. 5, 40.

⁵ Pr. 5; le passage est peut-être mutilé, mais le sens en est clair.

⁶ Pr. 5. — ⁷ Pr. 40.

⁸ Met. I 2, 983 a 22; Mor. N. II 5, 1106 b 32, etc.

⁹ Poet. 4, 1448 b 12—19; Rhet. I 11, 1371 b 4.

¹⁰ Rhet. I 11, 1370 a 5—16. — ¹¹ Pol. VIII, 5, 1340 a 12.

¹² V. ci-dessus. — ¹³ Pol. I 2, 1253 a 23; Mor. N. I 6, 1097 b 24 s.

Dans plusieurs problèmes, on trouve l'opinion aristotélique, à savoir que le ton grave est meilleur que le ton aigu. Dans le problème 33, on expose qu'un ton grave qui suit un ton aigu, a un son plus noble, et que par cette raison les tons descendants sont plus harmonieux que les tons ascendants; une autre cause en est qu'en descendant on part de la mèse qui est, en effet, le commencement. Dans la Métaphysique¹, Aristote a qualifié la mèse de commencement. — Dans les problèmes 12 et 49, on explique pourquoi dans la consonance la corde plus grave porte la mélodie, et la corde plus aiguë, l'accompagnement. C'est pour deux raisons: 1° Le grave (*βαρύ*) est grand, fort, il renferme le petit; la corde grave (hypate) étant divisée (touchée au milieu par le doigt), donne deux cordes élevées d'une octave (nète)². 2° La mélodie possède un caractère mou, calme, et le rythme lui donne du mouvement, de la rudesse. C'est pourquoi la mélodie convient à un ton calme, grave³. — Dans le problème 37, on soutient que c'est une preuve de faiblesse que d'avoir une voix aiguë.

Dans les problèmes 34, 35 a, 41, on fait dériver la consonance d'un rapport numérique simple, ainsi que le faisait Aristote. Comme la plus belle des consonances, on regarde, dans les Problèmes, l'octave. Outre le rapport simple⁴, on en donne encore les raisons suivantes: 1° Dans les autres consonances, les vibrations des deux cordes ne se terminent pas à la fois; c'est pourquoi il y a une différence pour la perception. Dans l'octave, les vibrations coïncident complètement, c'est-à-dire la deuxième vibration de la nète se termine à la fois avec la première vibration de l'hypate. Cela nous cause autant de plaisir que si le chant et l'accompagnement différent au commencement et s'accordent à la fin; le plaisir provenant de l'accord final est plus grand que le déplaisir de la différence précédente⁵. 2° L'octave embrasse la quarte et la quinte ensemble⁶ (par ex. ut-fa, fa-ut₁); c'est ce qu'a soutenu Pseudo-Philolaos⁷. 3° L'octave est la mesure de la mélodie⁸. Stumpf (ouv. c., p. 65) l'interprète au sens que la mélodie ne dépasse pas d'ordinaire l'inter-

¹ IV 11, 1018 b 26. — ² Pr. 12. — ³ Pr. 49. — ⁴ Pr. 35 a.

⁵ Pr. 39 b; la leçon est corrompue, mais C. Jan (*Musici scriptores graeci*, p. 100 et s.) a bien expliqué le sens du passage.

⁶ Pr. 35 a. — ⁷ Fr. 6 Diels. — ⁸ Pr. 35 a.

valle d'une octave. Gevaert (Les Problèmes, p. 152 et s.) l'explique d'une manière un peu différente: l'intervalle de l'octave embrasse tous les tons réellement divers; en dehors de lui les tons se répètent. 4° L'octave est à la fois la même (que le ton principal) et différente¹; un ton produit l'impression de l'autre, et tous les deux, l'impression d'un². La première et la quatrième raison correspondent à l'opinion d'Aristote que l'unité de la perception d'un mélange consiste dans la parité des composants, dans la parité des mouvements³.

Les solutions des questions de l'esthétique musicale dans les Problèmes sont, tantôt très intéressantes au point de vue psychologique, tantôt un peu abstraites, mathématiques, mais elles sont toujours ingénieuses; elles donnent à Aristote musicien un jour plus favorable que ses exposés dans la Politique qui dépendent trop de Platon.

¹ Pr. 17. — ² Pr. 18. — ³ De sens. 7, 447 a 25 s.

CHAPITRE XII

La Danse.

On peut conclure du Banquet de Xénophon¹ que Socrate aimait beaucoup la danse, ce qui répond à sa vive sensualité et à son sain réalisme. De même Platon s'intéressait bien à cet art ancien et lui attribuait une grande importance dans l'éducation². L'attention qu'Aristote y porte, est beaucoup moindre. Il ne la mentionne que rarement et brièvement. Nonobstant, il la prend pour un des beaux-arts, c'est-à-dire pour un art imitant. Dans l'introduction de la Poétique, il en parle, quoiqu'à titre de supplément, à côté de la musique et de la poésie. Il énumère l'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, l'aulétique et la citharistique comme des arts imitant par le rythme, le mot et l'harmonie, et cela, soit par un de ces moyens, soit par plusieurs³; il omet ici la danse. Mais il la mentionne quand il veut donner l'exemple d'un art ne se servant que du rythme. Il dit que quelques danseurs n'imitent que par le rythme, le rythme des formes (*διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν*) et sans mélodie, les caractères (surtout les caractères calmes, ἡθός), les passions (πάθος) et les actions (πράξις)⁴. Par forme il entend certainement la position du corps

¹ Chap. 2.

² Leg. II 3, 655 D; 13, 672 E s.; VII 6, 795 D s.; 18, 814 D s.

³ 1, 1447 a 13.

⁴ 1, 1447 a 26. Dans les manuscrits on lit: ἀδτῶ δὲ τῶ ῥυθμῶ μιμοῦνται χωρὶς ἀρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν où les derniers mots (le génitif partitif lié au pronom masculin) sont incorrects. Le seul Paris. 2038 a μιμῆται ... ἢ τῶν ὀρχηστῶν (c'est-à-dire τέχνη ou μίμησις), mais ce serait une conjecture. On émendait la leçon des manuscrits de deux manières: ou bien on complétait

dans diverses phases du mouvement rythmique. Platon lui aussi regardait la forme (*σχημα*) comme le moyen principal, propre de la danse¹. Mais il ne parlait pas de la danse sans musique; il distinguait dans la danse deux éléments, l'élément musical, c'est-à-dire le rythme et la mélodie, et l'élément gymnastique, c'est-à-dire le rythme et la forme; le rythme est donc commun à l'un et à l'autre². Il enseignait aussi que la danse imitait³; il soutenait même qu'elle imitait l'homme dans différentes actions, situations et caractères⁴. Les actions, les caractères et les passions, selon Aristote, sont également imités dans le drame.

Dans l'introduction de la Poétique, Aristote mentionne encore une fois la danse: en distinguant les arts selon qu'ils imitent des gens honnêtes ou des gens bas, il dit qu'il y a cette différence et dans la danse et dans l'aulétique et dans la citharistique et dans divers genres de la poésie⁵. Voilà de nouveau la danse à côté de la musique. Platon distinguait aussi les arts selon qu'ils imitent de beaux corps et de belles âmes d'une manière sérieuse ou des corps laids et des pensées laides d'une manière ridicule⁶.

En traitant de l'éducation dans la Politique, Aristote néglige la danse: il ne s'en occupe ni en parlant de la gymnastique⁷, ni en parlant de la musique⁸. Ce n'est pas, probablement, parce que l'ouvrage serait conservé inachevé ou incomplet. En parlant de la musique, il dit qu'on la rattache parfois au sommeil, au boire et à la danse, et qu'on considère tout cela comme des choses agréables, servant à la récréation. Quant à la musique, il ne partage pas cet avis et il lui attribue une plus grande importance, cependant il ne réclame pas contre cette évaluation de la danse. Dans la

quelque mot dont dépendrait le genitif partitif, par ex. *οἱ πολλοί* (Heinsius), *ἕνεκεν* (Twining), ou bien on changeait *οἱ* en *αἱ* (c'est-à-dire *μιμήσεις*; Reiz, Bywater). Dans la premier cas, il ne s'agirait que d'une partie de la danse «quelques, plusieurs danseurs»; dans le second, il serait question de la danse en général. La première émendation est plus vraisemblable: Aristote aurait à peine soutenu que la danse en général pouvait se passer de la musique, mais il a pu le dire à propos de quelques danseurs.

¹ Leg. VII, 18, 816 A. — ² Ibid. II 13, 672 E s.

³ II 3, 655 D; VII 18, 814 D s.

⁴ II 3, 655 D. — ⁵ 2, 1448 a 1 s.

⁶ Leg. VII 18, 814 E s.; 19, 816 D. — ⁷ VIII 4. — ⁸ VIII 5 s.

Poétique, il la prend pour un art accessoire; dans la Politique, il la regarde comme un simple amusement. Qu'il estima peu la danse, c'est ce qui a été remarqué déjà par Bénard (ouv. c., p. 120), qui l'a expliqué par l'esprit positif d'Aristote. En effet, on peut croire qu'Aristote en savant jugeait la danse pour peu raisonnable, et en pédagogue, pour peu utile.

CHAPITRE XIII

La Peinture et la Sculpture.

Aristote ne parle de la peinture et de la sculpture qu'en passant et sans système; il y puise des analogies servant à éclaircir d'autres exposés, surtout ceux de la poésie. Platon fit aussi peu attention à ces deux arts. L'esthétique aborde au commencement la poésie qui emploie le même moyen d'expression que la science et la philosophie, c'est-à-dire la parole, l'idée; les philosophes étaient souvent des poètes et les poètes sont presque toujours un peu des philosophes. Après la poésie, l'esthétique s'occupa de la musique, qui jadis était jointe à la poésie. Ce n'est que plus tard qu'elle se mit à expliquer d'une manière rationnelle les formes et les couleurs, si éloignées des paroles et des idées. Sans aucun doute, le peintre et le sculpteur réfléchissaient de bonne heure sur leur art, mais ils ne savaient pas développer leurs aperçus d'une manière systématique.

Selon Aristote, le devoir du peintre et du sculpteur ainsi que des autres artistes, est l'imitation¹; cela fut aussi l'opinion de Socrate², de Platon³, et de tous les Grecs. Aristote dit qu'on regarde volontiers une image exacte même des choses qu'on n'aime pas à voir, par ex. des animaux hideux, des cadavres, car nous nous réjouissons de les reconnaître⁴, et que tout ce qui est bien imité, nous plaît quand même l'objet ne serait pas agréable⁵. On croirait qu'Aristote a toujours exigé la représentation la plus exacte de la réalité, qu'il a plaidé un réalisme extrême. Mais il n'en est

¹ Poet. I, 1447 a 18; Rhet. I 11, 1371 b 5.

² Xen., Mem. III 10. — ³ Crat. 39, 430 B, 432 B, etc.

⁴ Poet. 4, 1448 b 10. — ⁵ Rhet. I 11, 1371 b 7.

pas ainsi. Il admet que le tableau peut être plus beau que la réalité, car il réunit tous les beaux éléments qui sont ailleurs, dans la nature, dispersés¹. Il semble que cela ait été l'idée de Socrate qui, selon Xénophon², conseilla à Parrhasios de choisir les plus belles parties de différents gens et de les unir dans un tout. On raconte que d'une telle manière, ayant pour modèle les plus belles jeunes filles de la ville, Zeuxis peignit son Hélène³. Une autre fois, Aristote dit que les peintres représentent ou des gens plus beaux qu'ils ne sont, ou pareils, ou plus laids; Polygnote fit le premier, Denys le deuxième, Paüson le troisième⁴. Aristote favorisa probablement la première façon, l'idéalisation, car il loue les peintres qui, en représentant des gens d'une manière ressemblante, les font plus beaux⁵, et il défend Zeuxis contre le reproche qu'il aurait peint des gens plus beaux, en affirmant qu'il faut surpasser le modèle⁶. De même Platon approuvait que le peintre représentât les gens plus beaux qu'ils n'étaient⁷. L'inconstance des opinions d'Aristote est facile à comprendre: le philosophe, le savant demandait une image exacte de la réalité, tandis que la tradition de l'art classique, suivie instinctivement et par Platon et par Aristote, tendait à l'idéalisation.

Aristote n'exige pas que, en représentant un homme, et ce fut le sujet le plus fréquent du sculpteur et du peintre ancien, l'artiste exprimât les caractères ($\eta\tilde{\sigma}\theta\omicron\varsigma$). Il dit dans la Politique que dans le domaine de la vue on ne peut imiter les caractères que peu et indirectement en représentant les manifestations extérieures du caractère sur le corps qui est agité par la passion⁸. Dans les Problèmes⁹, on lit que la couleur n'imité nullement les

¹ Pol. III 11, 1281 b 12. — ² Mem. III 10, 2.

³ Cic., De inv. II 2 s.; Dion. Hal., De imit., p. 417 R.; Plin. XXXV 64.

⁴ Poet. 2, 1448 a 4. — ⁵ Ibid. 15, 1454 b 9.

⁶ 25, 1461 b 12. Dans la Grande Morale (I 19, 1190 a 30), on dit que le peintre qui imite bien, mais qui ne s'efforce pas de représenter les plus beaux objets, n'a pas de succès. Cette idée est conforme à l'avis d'Aristote.

⁷ Resp. V 17, 472 D.

⁸ VIII 5, 1340 a 30. Il n'est pas clair si la phrase $\kappa\alpha\iota\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \tau\omicron\iota\alpha\upsilon\tau\eta\varsigma\ \alpha\iota\sigma\theta\eta\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\omega\nu\theta\epsilon\iota\nu$ veut dire «tous, même des ignorants, participent à une telle perception du caractère», comme le pense Newman (I, p. 363, III, p. 539), ou s'il faut lire avec E. Müller $\kappa\alpha\iota\ \langle\omicron\delta\rangle\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma\ \dots$

⁹ XIX 27, 919 b 26; 29, 920 a 3.

caractères. Nous avons fait remarquer (voir p. 193) que la pensée d'Aristote y est exagérée. Dans la Poétique, Aristote dit que Polygnote imita bien les caractères, tandis que Zeuxis ne les dépeignit point, mais il ne le blâme pas à cause de cela¹. Au contraire, peut-être, il y voit un développement naturel, analogue à celui qui eut lieu dans la tragédie, où, selon lui, la description des caractères n'est pas non plus de rigueur. L'opinion que le peintre ou le sculpteur ne peuvent guère représenter les caractères et que ce n'est pas leur devoir, paraît être contraire à l'avis de Socrate que ces artistes peuvent et doivent le faire². Cependant la différence n'est pas si profonde: Socrate enseignait aussi que le peintre ou le sculpteur imitaient les caractères indirectement, tels qu'ils se manifestaient dans l'œil, le visage, le maintien du corps³. La pensée d'Aristote que ce n'est que pendant un accès de passion que le caractère se fait connaître sur le corps, rappelle l'opinion de Platon qu'il est plus facile à un poète d'imiter un caractère maussade, agité, qu'un caractère calme, équilibré⁴.

Nous avons vu qu'Aristote expliquait le plaisir d'une œuvre d'art par le fait qu'on reconnaît l'objet imité. Mais hors de ce plaisir purement rationnel, il admet encore d'autres plaisirs provenant de l'œuvre d'art. Il dit que, si l'on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est pas l'imitation qui nous réjouit, mais l'exécution, la couleur, ou «une autre cause analogue»⁵. Il pense, sans doute, que l'exécution nous intéresse — voici encore un plaisir rationnel — et que la couleur produit un plaisir sensuel. Une autre fois, il prétend que même la représentation des choses peu gracieuses de la nature nous plaît, car nous observons en même temps l'art qui l'a créée⁶; «l'art» y a à peu près la même signification que «l'exécution». Une fois, Aristote parle formellement du plaisir physique provenant de la contemplation des couleurs, des formes (sans doute aussi celles de la nature), et des peintures⁷. Que les tableaux et les statues nous réjouissaient, nous procuraient le plaisir, c'est ce qu'avaient dit déjà Gorgias⁸ et Alkidamas⁹, mais ils n'en avaient pas analysé la nature.

¹ Poet. 6, 1450 a 27. — ² Xen., Mem. III 10, 3 s. — ³ Ibid.

⁴ Resp. X 6, 604 E. — ⁵ Poet. 4, 1448 b 17.

⁶ De part. an. I 5, 645 a 10. — ⁷ Mor. N. III 13, 1118 a 1.

⁸ Hel. 18. — ⁹ De soph. 27.

Les moyens d'expression du peintre et du sculpteur sont pour Aristote¹, comme pour Platon², la forme (*σχῆμα*) et la couleur (*χρῶμα*). En effet, ce sont des éléments en lesquels chaque perception visuelle peut être décomposée. Ils avaient déjà été remarqués par des philosophes antérieurs, Empédocle³, Anaxagore⁴ et Gorgias⁵.

Quant à la forme, Aristote exige surtout la symétrie (*συμμετρία*), la juste mesure (*μετρίότης*), ce qui est son principal précepte esthétique (voir p. 12. et s.). Il dit que le peintre ne doit jamais peindre une jambe, si belle qu'elle fût, dépassant la symétrie⁶, et que la ligne du nez peut s'écarter un peu de la ligne droite, qui est la plus belle, en sorte que le nez est ou un peu camard, ou aquilin, mais que, si l'artiste le faisait s'écarter beaucoup, il n'y aurait plus la juste mesure et le nez ne paraîtrait plus un nez⁷.

Quant aux couleurs, Aristote en parle plutôt du point de vue de la physique et de la psychologie qu'au point de vue de l'esthétique. Pour couleurs fondamentales, il prend le blanc et le noir, et c'est par leur mélange qu'il explique les autres couleurs. Comme principales, il considère le blanc (*λευκόν*), le jaune (*ξανθόν*), le rouge (*φουικκοῦν*), le pourpre (*άλουργόν*), le vert (*πρασινόν*), le bleu (*κυανοῦν*), le noir (*μέλαν*) avec le gris (*φαιόν*) (bien entendu, les noms modernes des couleurs ne correspondent qu'à peu près aux anciens); il unit ces deux dernières couleurs pour obtenir sept couleurs, ainsi qu'il distingue sept goûts⁸. Déjà Platon parlait de deux couleurs fondamentales, du noir et du blanc, et du mélange des couleurs, et cela du mélange de toutes les couleurs, non seulement des deux fondamentales⁹; il marchait probablement sur les traces des pythagoriciens, du moins à propos du mélange

¹ Poet. I, 1147 a 18; Pol. V 11, 1340 a 33.

² Resp. II 13, 373 B; Crat. 39, 431 C, etc.

³ Fr. 71 Diels; Plat. Mén. 9, 76 D (en supposant que la leçon des manuscrits ἔστι γὰρ χρῶμα ἀπορροή σχημάτων est correcte; cod. Venetus T [Burnet] a la variante γρ. χημάτων).

⁴ Fr. 4 Diels. --- ⁵ Hel. 18.

⁶ Pol. III 13, 1284 b 8.

⁷ Pol. V 9, 1309 b 22.

⁸ De sens. 3; 4, 442 a 12 s.; 6, 445 b 2 s.; Top. I 15, 106 b 6 s.; Phys. I 5, 188 b 23.

⁹ Tim. 30, 67 E s.; Phil. 3, 12 E; Prot. 19, 331 D.

des couleurs¹. Les sept couleurs principales, Platon ne les mentionnait pas. Il se peut qu'Aristote lui-même égale le nombre des couleurs et des goûts au nombre des tons. Les pythagoriciens semblent avoir distingué quatre couleurs principales (le blanc, le noir, le rouge, le jaune clair *ἄχρόν*)².

Aristote affirme qu'on obtient les couleurs les plus agréables, et cela tient à l'esthétique, en les mélangeant dans les rapports numériques simples, par ex. 2:3, 3:4, comme c'est le cas pour les consonances musicales³. Il donne comme exemple le pourpre et le rouge et «un petit nombre» de telles couleurs, comme il y a un petit nombre de consonances⁴. L'analogie avec les consonances musicales — il n'y en a que trois — prouve qu'il ne jugeait pas agréables toutes les couleurs principales. Celles dont les composants ne sont pas dans un rapport numérique simple, il les appelle impures⁵.

Outre le mélange, dit Aristote, on obtient diverses couleurs en mettant l'une sur l'autre, de sorte que celle qui est au-dessous, transparait. C'est ainsi que les peintres mettent une couleur sur l'autre plus claire, pour qu'elle luise à travers, par exemple s'ils veulent peindre quelque chose se trouvant dans l'eau ou l'air. Ou bien le soleil lui-même paraît blanc, mais, à travers le brouillard et la fumée, rouge. Même ici, le rapport entre les deux couleurs, celle de dessous et celle de dessus, est d'importance⁶.

L'explication de l'agréable des couleurs à l'aide de l'analogie avec la consonance, peut venir d'Aristote. Platon vantait aussi les couleurs pures, non mélangées⁷, ce qui est en contradiction avec son affirmation que les couleurs proviennent du mélange⁸. Aristote supprime cette difficulté en tenant compte des proportions du mélange: pure et agréable est la couleur dont les composants sont dans un rapport simple. Il va sans dire que ni son opinion que les couleurs se forment du blanc et du noir — Platon ne se borna pas à ceux-ci, — ni son opinion que les couleurs sont mélangées dans un rapport simple, ne sont justes. Platon prétendit

¹ Ps.-Plut., Plac. phil. I 15, 883 C. — ² Ibid.

³ De sens. 3, 439 b 25; 4, 442 a 16. — ⁴ 439 b 33.

⁵ 440 a 5. — ⁶ 440 a 7. — ⁷ Phil. 32, 53 A. — ⁸ Tim. 30, 67 B.

avec raison qu'il était inutile de se demander dans quel rapport a lieu le mélange des couleurs¹. La couleur rouge citée par Aristote parmi les plus agréables, fut considérée aussi par Platon comme belle². Il est bien connu que c'est la couleur la plus préférée de tous les peuples.

Aristote fait aussi mention de la peinture d'ombre (*σκιαγραφία*) par quoi on entendait les tableaux qui, au moyen des ombres bien marquées et sans doute encore au moyen de la perspective, produisaient l'impression du plastique (cf. R. Schöne, *Jahrb. d. dtshen arch. Inst.* 27, 1912, p. 19 et s.). Avec les rêves, il les donne comme exemples de la déception faisant paraître les choses autrement qu'elles ne sont en réalité³. C'est d'une manière semblable que Platon jugeait de la perspective⁴. Platon comme Aristote mettaient la vérité avant l'illusion de l'art. Une autre fois Aristote dit que, puisqu'on regarde de loin les tableaux ombrés (il pense aux décors de théâtres), l'exactitude de la peinture y est inutile, même nuisible⁵; ici il admet l'illusion causée par la peinture ombrée et perspective⁶.

Aristote traite aussi de la peinture (du dessin) faisant partie de l'éducation, à côté de la grammaire, de la musique et de la gymnastique⁷. Ce fut le maître d'Apelle, Pamphilos d'Amphipolis, qui introduisit le dessin à l'école⁸. Platon ne parlait pas encore du rôle du dessin dans l'éducation. Aristote cite comme opinion populaire que l'enseignement du dessin est utile à la critique des œuvres d'art⁹; mais il ne partage pas entièrement cet avis. Il soutient que les garçons doivent apprendre le dessin non pour le profit immédiat, c'est-à-dire pour qu'ils sachent plus tard apprécier une œuvre d'art et qu'ils ne soient pas dupés en l'achetant ou en la vendant, mais qu'ils doivent l'apprendre pour être capables de

¹ Tim. 30, 68 B. — ² Resp. IV 1, 420 C. — ³ Met. IV 29, 1024 b 21.

⁴ Phaed. 14, 69 B; Resp. II 8, 365 C; X 5, 602 D, etc.

⁵ Rhet. III 12, 1414 a 7.

⁶ Dans le traité pseudo-aristotélique *ἐκ τοῦ περὶ ἀκουστικῶν* (801_a 33), on parle de la perspective aérienne: à l'aide des couleurs, une partie du tableau semble reculer, une autre avancer.

⁷ Pol. VIII 3, 1337 b 23 s. — ⁸ Plin. XXXV 76 s.

⁹ Pol. VIII 3, 1338 a 17.

contempler la beauté du corps humain¹. Voilà une pensée digne d'attention; en effet, les œuvres d'art nous apprennent souvent à apprécier le beau de la nature auquel nous avons été insensibles auparavant. Aristote recommande à la jeunesse de ne pas regarder les tableaux de Pauson qui peignent des gens plus laids qu'ils ne sont, mais ceux de Polygnote, et les statues et les tableaux d'autres artistes éthiques². Par artistes éthiques il entend, sans doute, non ceux qui représentent des caractères en général, mais, au sens plus étroit, ceux qui peignent les caractères calmes, honnêtes. Il recommande même aux autorités de ne pas permettre qu'on expose les peintures des scènes indécentes³. De même Platon interdisait des tableaux ignobles et obscènes⁴.

Parmi les plus grands de tous les statuaires, Aristote regarde Phidias et Polyclète, comme «les plus exacts et sages dans leur art»⁵. Parmi les peintres, il semble estimer surtout Polygnote et Zeuxis; du moins c'est d'eux qu'il parle le plus fréquemment. Tous ces artistes appartenant à la première époque classique, avaient précédé Aristote de quelques générations.

¹ Ibid. 1338 a 40—b 2. — ² 5, 1340 a 35. — ³ Pol. VII 17, 1336 b 14.

⁴ Resp. III 12, 401 B s. — ⁵ Mor. N. VI 7, 1141 a 9.

CHAPITRE XIV

L'Architecture.

Comme le fait bien observer Teichmüller (p. 126 et s.), Aristote considère l'architecture comme un art utile; c'est pourquoi il ne la met pas à côté de la peinture et de la sculpture, comme on le fait à l'heure actuelle. Il dit que le but du mur est de cacher et de protéger¹, et le but de la maison, de protéger contre les vents, les pluies et la chaleur². Néanmoins il se rend parfois compte de l'élément décoratif, inutile, du bâtiment. Il soutient qu'en bâtissant une ville, il faut avoir en vue quatre choses: la salubrité, la vie publique, la guerre et «l'ornement» (*κόσμος*)³; il traite en détail des trois premières choses, tandis qu'il ne parle que brièvement de la dernière. Il dit seulement qu'il ne faut pas que toute la ville soit bâtie avec les rues droites, d'après la manière nouvelle d'Hippodame, ce qui est désavantageux au point de vue militaire, mais qu'il suffit de le faire en partie; de cette façon, on satisfait et à la sécurité militaire et à l'ornement⁴. Aristote y propose, comme ailleurs, le juste milieu. Les rues droites régulières, lui semblaient probablement belles. Il dit en outre qu'il faut faire attention que les remparts servent et à l'ornement et à l'exigence de la guerre⁵. L'ornement seul, bien entendu, n'aurait pas suffi à Aristote pour qu'il comptât l'architecture parmi les beaux-arts; il aurait fallu qu'elle imitât.

Tout comme Aristote, Socrate⁶ et la plupart des Grecs considéraient eux aussi les bâtiments du point de vue de l'utilité. C'est précisément sur l'utilité que repose pour la plupart la beauté de l'architecture grecque.

¹ Phys. II 9, 200 a 6. — ² De an. I 1, 403 b 3. — ³ Pol. VII 11.

⁴ Ibid. 1330 b 24 s. — ⁵ 1331 a 11. — ⁶ Xen. Mem. III 8, 8 s.

CHAPITRE XV

Conclusion.

Ayant présenté le système de l'esthétique d'Aristote, voyons encore les points de vue principaux, les méthodes de son raisonnement esthétique.

La spéculation pure, poétique, sur laquelle Platon fondait son profond exposé du beau, dans l'esthétique aristotélique occupe en tout peu de place. La doctrine d'Aristote du beau repose entièrement sur celle de Platon; dans la théorie des arts particuliers où est le pivot de l'esthétique d'Aristote, on ne se sert pas du concept métaphysique du beau, mais de la notion empirique du plaisir. Ce n'est que dans l'exposé de l'art, de la création en général, qui fait partie des réflexions fondamentales de la métaphysique aristotélique, qu'on trouve quelques spéculations philosophiques.

Le point de vue rigoureusement moral duquel Platon avait jugé et en partie condamné les arts, ne fut pas non plus complètement partagé par Aristote. Il est vrai qu'il apprécia la puissance éducative de la musique, qu'il rejeta les tableaux indécents et les caractères inutilement mauvais de la tragédie, qu'il plaida pour la justice poétique, mais, d'autre part, il permit de chercher le plaisir dans les arts et il proclama l'autonomie de la poésie.

Ce qui joue un grand rôle dans l'esthétique d'Aristote, ce sont les explications mathématiques. A l'aide des rapports numériques, il éclaircissait l'ordre, la symétrie, le rythme, la consonance des tons, le plaisir provenant des couleurs. En cela, il imitait Platon et les pythagoriciens; l'explication pythagoricienne de la consonance des tons au moyen du rapport numérique fut, semble-t-il, le premier essai d'interpréter un phénomène esthétique d'une manière nettement rationnelle.

Dans toutes les parties de l'esthétique d'Aristote se présente l'élément logique et en général intellectualiste; on le conçoit bien Aristote ayant en partie découvert, en partie systématisé la logique. La Poétique est disposée entièrement d'après la logique: on part de la notion de l'art comme imitation, d'ici on fait dériver les différences des arts particuliers, et de celles-ci la notion de la tragédie; sur cette notion et sur quelques principes esthétiques généraux est basé le développement détaillé. Les conclusions obtenues par la déduction sont vérifiées par l'induction, par le renvoi aux succès et aux insuccès des poèmes. Tous les termes techniques, la tragédie, la fable, la reconnaissance, la péripétie, etc. sont définis. Aussi fréquentes que les définitions sont les divisions on énumère les espèces de ridicule, de mots, de tragédies, d'épopées de reconnaissances, de héros, d'actions tragiques. Aristote avait la même prédilection pour la définition et la division que Socrate et Platon; les inventeurs présument souvent trop de leurs inventions.

L'intérêt d'Aristote pour la logique se manifeste non seulement dans la forme de ses développements, mais encore dans leur contenu dans les pensées. Ainsi, il trouve dans la métaphore une parenté logique; il explique l'effet de l'asyndète et de la répétition du mot par le parallogisme que fait l'auditeur; il décompose les mensonges représentés par le poète, en parallogismes; il découvre les syllogismes et les parallogismes dans la reconnaissance; il prétend qu'en reconnaissant l'objet représenté par un artiste, on fait un syllogisme, qu'on s'instruit et que par suite on se réjouit. Pareillement il explique par l'instruction le plaisir provenant de la métaphore, de l'énigme, du jeu de mots, de l'antithèse. Il imagine d'une manière intellectualiste le travail du poète, en disant qu'il doit, à l'aide de la diction, rendre plus efficaces les parties faibles d'un poème et qu'il doit esquisser d'abord le général, le canevas de l'action et ensuite donner des noms aux personnages et insérer des épisodes.

Nous voilà arrivés au facteur psychologique de l'esthétique d'Aristote. Il avait été déjà d'une grande importance dans l'esthétique de Platon: l'exposé de celui-ci concernant l'excitation du plaisir mêlé avec le chagrin, laquelle a lieu dans la tragédie, est un chef-d'œuvre de l'analyse psychologique. De même l'esthétique d'Aristote contient plus d'un aperçu psychologique intéressant, comme les observations

sur le plaisir désintéressé des sens supérieurs, sur le plaisir provenant du travail, sur l'amour de l'œuvre, sur la purification des passions, sur l'effet d'un chant connu, sur les sources du ridicule.

Certes, quelques-unes de ces explications psychologiques sont, nous le savons, trop intellectualistes; d'autres, au contraire, ont un caractère biologique, ce qui est bien compréhensible chez un naturaliste; c'est par exemple la doctrine de la purification et les idées, suivant lesquelles le goût pour l'ordre tient aux fonctions humaines fondamentales, et la tendance à l'imitation nous est innée.

Les études historiques d'Aristote influaient aussi sur son esthétique; il fait attention à l'évolution des genres d'art (tragédie, comédie, épopée) et il y cherche la confirmation de ses conclusions.

Donc la variété merveilleuse des études d'Aristote se manifeste même dans son esthétique. L'expérience, bien sûr, l'emporte sur la spéculation: la doctrine du beau cède à la théorie des arts, l'esthétique divine de Platon est rendue humaine. Mais malgré la prédominance de l'expérience, la déduction n'est pas supprimée par l'induction, l'une fait à peu près équilibre à l'autre. C'est aussi le cas pour l'analyse et la synthèse: Aristote décompose le drame, le ridicule, la diction, la musique, les couleurs en leurs éléments, mais il possède à la fois la faculté de la synthèse esthétique: il énonce des pensées qui unifient le système, comme celles sur le plaisir de l'œuvre d'art, sur le plaisir qu'on a en apprenant, sur l'imitation, sur la purification, sur la beauté de la symétrie et de l'ordre. Parfois il pousse trop loin son effort pour expliquer d'une seule manière le plus grand nombre de phénomènes, comme quand il explique l'imitation d'art, le charme de la métaphore, du jeu de mots, de l'énigme, etc., par le plaisir qu'on a en apprenant. Du reste, l'esthétique moderne, ne souffre-t-elle pas aussi de cette tendance à simplifier trop les problèmes?

Grâce à l'essai d'une analyse systématique d'un art (de la poésie), grâce à la richesse des pensées intéressantes sur tous les arts, grâce à la diversité des méthodes, l'esthétique d'Aristote, quoiqu'empruntant beaucoup à Platon et à d'autres penseurs antérieurs, occupe une place importante tant dans la philosophie d'Aristote que dans l'histoire de l'esthétique.

Table des matières.

	Pages
Chapitre I. — Introduction	3
Les ouvrages d'Aristote concernant l'esthétique. — Le développement des études sur l'esthétique d'Aristote.	
Chapitre II. — Le Beau	10
Le beau au sens éthique. — Le beau suprême. — Le beau dans la finalité. — La distinction du beau d'après la Rhétorique. — Le beau mathématique: l'ordre, la symétrie, le limité, la grandeur. — Le plaisir des sens supérieurs et inférieurs. — La beauté de la nature, du corps humain, des œuvres d'art.	
Chapitre III. — L'Art	23
La signification du mot «art». — L'art au point de vue objectif. — La nature, l'art, le hasard. — Les quatre causes. — L'art au point de vue subjectif. — La création et les autres activités de l'intelligence. — L'expérience. — Le développement de l'art. — L'art utile et l'art du plaisir. — L'acquisition de l'art. — Le but, les moyens, les instruments et les plaisir de l'artiste. — La critique des œuvres d'art. — La hiérarchie des arts. — Les beaux-arts. — L'imitation. — La division de l'imitation d'après les moyens, l'objet et la manière.	
Chapitre IV. — La Nature de la Poésie	44
L'imitation de l'action humaine. — La fable. — Les moyens, l'objet et la manière de l'imitation poétique. — L'origine et le développement de la poésie. — Le talent du poète.	
Chapitre V. — La Diction	54
La diction du poète et de l'orateur. — Les moyens de la diction. — Les mots beaux et les mots laids. — Les mots propres. — Les mots inusités: le mot composé, le mot dialectal, le mot formé par l'écrivain, le mot allongé ou abrégé, le mot changé, la métaphore, l'épithète, le diminutif. — Le rythme. — La structure de la phrase. — Les vertus de la diction: la clarté, l'inhabitudo, la diction correcte, la convenance, la grâce, l'ampleur et la concision. — Les défauts de la diction.	

Chapitre VI. — La Tragédie	89
<p>Sa définition. — Les effets de la tragédie: l'excitation et la purification de la pitié et de la peur; l'étonnement. — Les six éléments constitutifs de la tragédie. — La fable. — Son importance. — La fable complète, sa grandeur et son unité. — La vraisemblance ou la nécessité de l'action. — La différence entre la poésie et l'histoire. — La connexion causale des événements. — Le déraisonnable et l'impossible. — L'épisode. — La fonction du chœur. — Le nœud et son dénouement. — La «machine». — Les choses inattendues. — La péripétie. — La reconnaissance. — La souffrance. — Le sort du héros. — La faute tragique. — L'action tragique. — Les caractères. — Les pensées. — La diction. — La musique. — La mise en scène. — Les quatre espèces de tragédie. — Les parties quantitatives de la tragédie. — Les conseils pratiques au poète tragique.</p>	
Chapitre VII. — La Comédie	142
<p>Les mentions dans la Poétique. — La définition du ridicule. — L'origine et la nature de la comédie. — Les mentions dans la Morale et la Rhétorique. — Le ridicule et le sérieux. — Les excès du ridicule. — Le langage ridicule. — Le traité de Coislin. — La définition de la comédie. — Les sources du ridicule. — Les éléments constitutifs de la comédie.</p>	
Chapitre VIII. — L'Épopée	156
<p>Les analogies et les différences entre l'épopée et la tragédie. — L'étendue de l'épopée. — La fable. — L'épopée et l'histoire. — Le déraisonnable. — Les espèces d'épopée. — Supériorité de la tragédie sur l'épopée.</p>	
Chapitre IX. — La Critique des Poèmes	163
<p>Les principes pour la critique des poèmes. — Leur application. — Les défauts relevés dans les poèmes et les moyens de les excuser.</p>	
Chapitre X. — La Déclamation	172
<p>La notion, les facteurs, les genres et l'importance de la déclamation.</p>	
Chapitre XI. — La Musique	175
<p>La notion de la musique. — Son rôle dans l'éducation d'après la Politique. — Le but de la musique. — La manière dont la jeunesse doit s'occuper de la musique. — Les harmonies éthiques, pratiques et enthousiastes. — Les modes grecs. — Les mentions sur la musique éparses dans divers écrits d'Aristote. — Les Problèmes musicaux concernant l'esthétique musicale. — Les causes du plaisir provenant de la musique. — Les perceptions acoustiques</p>	

	Pages
seules expriment les caractères. — Le chant connu. — La voix humaine et les instruments. — Le ton grave et le ton aigu. — La consonance.	
Chapitre XII. — La Danse	196
Les moyens et les espèces de la danso. — Son rôle insignifiant.	
Chapitre XIII. — La Peinture et la Sculpture	199
L'imitation dans la peinture et la sculpture. — La représentation des caractères. — Le plaisir provenant de l'oeuvre d'art. — Les moyens d'expression: la forme, les couleurs. — Les couleurs fondamentales. — Le mélange des couleurs. — Les couleurs les plus agréables. — La perspective. — La peinture dans l'éducation.	
Chapitre XIV. — L'Architecture	206
L'architecture est un art utile. — L'élément décoratif.	
Chapitre XV. — Conclusion	207
Les méthodes de l'esthétique d'Aristote.	

Remarque. Je remercie beaucoup M^{me} I. SVOBODA et M. le professeur J. DUFLOT de m'avoir aidé dans la rédaction française du livre.

K. S.