

Fondée par Jean Hyppolite
et dirigée par Jean-Luc Marion

SPINOZA

Traité théologico-politique

Tome III. Œuvres complètes

Texte latin établi par F. Akkerman

traduit par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau

HUSSERL EDMUND

Sur l'intersubjectivité

Vol. 1. Constitution primordiale du corps et de l'espace

Vol. 2. Dédoublément egoïque

Intersubjectivité anthropologique

Traduit et annoté par Nathalie Depraz

CHRÉTIEN JEAN-LOUIS

Saint-Augustin et les actes de la parole

CARRAUD VINCENT

Causa sive ratio

La raison de la cause de Suarez à Leibniz

COURTINE JEAN-FRANÇOIS

Les catégories de l'être

Études de philosophie ancienne et médiévale



9 782130 534433

www.puf.com

PE9573 / 11 / 2003

21 €

Collection « Études philosophiques »

puf

Octobre
2003

Revue
trimestrielle
publiée
avec le concours
du C.N.R.S.
et du C.N.L.

LES ÉTUDES PHILO SOPHIQUES

La Poétique d'Aristote : Lectures morales et politiques de la tragédie

Pierre Destree	Présentation	433
Pierluigi Domini	Mimesis tragique et apprentissage de la <i>phronesis</i>	436
Elizabeth Belfiore	Tragédie, <i>thumos</i> et plaisir esthétique	451
Sophie Klimis	Voir, regarder, contempler : le plaisir de la reconnaissance de l'humain	466
Létiitia Mouze	Se connaître soi-même : tragédie, bonheur et contingence	483
Stephen Halliwell	La psychologie morale de la <i>catharsis</i> . Un essai de reconstruction	499
Pierre Destree	Éducation morale et <i>catharsis</i> tragique	513
	Bibliographie	536
*		
Daniel Saintillan	Les « Grâces » des Grecs et la philosophie de Platon à Hegel	541
	Résumés	565
	Analyses et comptes rendus	568
	Ouvrages reçus	570
	Table des matières	573

puf

VOIR, REGARDER, CONTEMPLER :
LE PLAISIR DE LA RECONNAISSANCE DE L'HUMAIN
S'APPRENDRE SON HUMANITÉ.

Cette étude vise à dépasser l'apparent clivage entre l'interprétation esthétique et l'interprétation éthico-politique de la *Poétique*, en montrant que la première constitue la seule voie d'accès à la seconde. Rappelons que selon l'interprétation esthétique, la *Poétique* théorise un double processus de production : celui d'une intrigue, qui doit à son tour produire les affects de terreur et de pitié, sources du plaisir propre au tragique. Ce type d'interprétation est rigoureusement fidèle à la lettre du texte aristotélicien. Le projet global d'Aristote est en effet d'instituer une topologie du pensable, qui arpente toute l'étendue du rapport de l'homme au monde, en le sériant en différents lieux conceptuels. Chacun d'entre eux vise à s'instituer comme savoir, en dégagant les principes propres à un secteur circonscrit de l'un des trois domaines d'activité de l'humain : l'observation (*theôria*), l'action (*praxis*), et la production (*poiêsis*). Les frontières sont bien délimitées, et l'on doit donc tenter de comprendre pourquoi Aristote a choisi de situer la tragédie dans le lieu du poétique plutôt que dans celui du praxique, alors que l'inscription de la tragédie au sein de la vie de la cité est par ailleurs évidente. Et, précisément, Aristote ne dit mot du rôle politique de la tragédie dans la *Poétique*.

L'interprétation éthico-politique se heurte donc à une aporie de taille, puisque l'éthique et la politique appartiennent au lieu conceptuel de l'action, alors que la tragédie appartient à celui de la production. De plus, à l'intérieur du lieu poétique, l'analyse ne porte pas sur l'action (*praxis*), mais sur sa représentation fictionnelle (*mimêsis praxeôs*). Ce sont les règles techniques permettant cette stylisation du réel qui occupent le devant de la scène. Enfin, Aristote répète à plusieurs reprises que la finalité de la *poiêsis* tragique est de produire « le plaisir qui lui est propre » (1453 a 36, 1453 b 11, 1459 a 21, 1462 b 13), sans thématiser de lien explicite entre ce plaisir et de possibles retombées éthico-politiques. En miroir, les traités éthico-politiques n'étudient pas la tragédie. Par contre, le livre VIII des *Politiques* traite en détail de la musique, qui est une *mimêsis*, comme la tragédie. Les interprétations éthico-politiques se basent donc toutes sur les parallèles qu'il est possible de tirer entre musique et tragédie. Il nous faut ici aussi répartir

de cette comparaison, mais en mettant l'accent sur ce qui différencie la tragédie de la musique, car les interprétations éthico-politiques ne prennent pas toujours en considération la spécificité de chacune de ces deux formes de la *mimêsis*.

Le livre VIII des *Politiques* est tout entier consacré à la question de l'éducation. En effet, la cité réalise sa perfection lorsqu'elle est vertueuse. Cette vertu collective « n'est en rien le fruit du hasard, mais de science et de choix réfléchi » (1332 a 30-35) : elle est atteinte lorsque la cité se compose de citoyens vertueux, qui travaillent en commun à la réalisation de la vertu au travers de leur activité politique. Or, la vertu peut surtout être développée par l'éducation, c'est-à-dire par l'habitude et par l'apprentissage (1332 b 10). On comprend donc qu'Aristote lui accorde un livre entier de son traité, de surcroît le dernier : pour réaliser la vertu collective, c'est à la cité de prendre en charge l'éducation, qui devient ce dont le législateur doit « s'occuper avant tout » (1337 a 11-12). Élément central de l'éducation traditionnelle, la musique est analysée en fonction de trois finalités possibles : susciter un plaisir, faire tendre à la vertu en éduquant le caractère, contribuer à une vie bonne placée sous le signe de la *phronêsis*, l'intelligence pratique qui permet la délibération (1339 a 14-26). L'intérêt pour nous est qu'Aristote conclut que la musique réalise ces trois finalités (1339 b 14-15). Le plaisir musical n'est donc pas limité au simple jeu, mais il est lié à l'éducation de l'âme et à la vie du citoyen. Sur la base de ce constat, l'interprétation éthico-politique cherche en toute logique à associer le plaisir propre à la tragédie à une forme d'apprentissage. Par exemple, l'interprétation allopathique de la *katharsis* de Belfiore consiste à l'identifier à un apprentissage des émotions par les émotions : les émotions négatives (colère, agressivité) du spectateur sont neutralisées par le biais des émotions tragiques de terreur et de pitié, ce qui contribue à instituer un état d'équilibre dans l'âme¹. Elle prolonge cette thèse, en déduisant de l'analyse de la musique que la tragédie éduque elle aussi le *thumos*, la partie pré-discursive de l'âme. Cela soulève une question : à la différence de la musique, la tragédie s'adresse exclusivement à des citoyens adultes. Dès lors, l'apprentissage qui lui est lié peut-il se limiter à toucher la partie pré-discursive de l'âme, ou ne doit-il pas aussi s'adresser à sa partie intellectuelle ? Les *Politiques* fournissent un argument important dans ce sens, puisque la *phronêsis* est explicitement mentionnée comme finalité de l'éducation musicale. Or, cette référence pose problème à plusieurs commentateurs, qui l'ont jugée incompatible avec l'action de la musique sur la partie pré-discursive de l'âme. Par exemple, Pellegrin va jusqu'à évacuer totalement l'aspect intellectuel, en considérant que « la seule solution semble être de prendre le terme *phronêsis* en un sens très général et non technique »². Pourtant, il est aussi possible d'interpréter que la musique éduque la partie pré-discursive de l'âme de l'enfant, afin de disposer favorablement son caractère à l'actualisation de la

1. Belfiore (1992).

2. Pellegrin (1993), p. 529, n. 3.

phronèsis lorsqu'il sera adulte. Si la tragédie constitue bien une forme d'apprentissage, on peut alors supposer qu'elle prend le relais de la musique¹, en s'adressant avant tout à la partie intellectuelle de l'âme du spectateur/citoyen. En effet, ce qui différencie l'adulte de l'enfant, c'est que ce dernier possède la capacité de délibérer sous une forme « inachevée (*ateles*) », car son intellect n'est qu'en puissance (*Pol.* I, 1260 a 13-14 ; *Eth. Nic.* VI, 1144 b 8-9). Il faut donc bien que la spécificité de l'éducation de l'homme adulte soit de contribuer à l'actualisation de l'intellect. La visée propre de la tragédie serait ainsi non pas tant de restreindre le *thumos*, que de permettre l'épanouissement de la *phronèsis*, vertu intellectuelle du politique.

Il faut donc considérer la *phronèsis* dans son sens le plus fort, et s'interroger sur le lien intime qu'Aristote tisse entre elle, le plaisir, et l'éducation de la partie pré-discursive de l'âme. Je voudrais dès lors tenter de retrouver ce lien dans la *Poétique*, et l'explicitier en suivant une piste d'investigation qui semble avoir été négligée par les commentateurs : celle de la continuité bio-psycho-politique du potentiel cognitif de l'humain². Rappelons en effet que dans le traité *De l'Âme*, Aristote pose que la séparation de l'âme en différentes « parties » est un fait de discours (*tô logô*) (II, 2, 413 b 27-29). Il nous invite par là à tenter de reconstituer l'unité continue de l'âme. Le point de départ de notre enquête va être le chapitre 4 de la *Poétique*, seul endroit de ce traité où Aristote thématise le lien entre la *mimèsis*, le plaisir, et l'apprentissage. Il nous faudra élucider en parallèle deux continuités : celle des « parties » de l'âme (sensible, imaginative, affective, intellectuelle), et celle des activités de l'humain (le jeu, l'apprentissage, la délibération politique). Le fil qui permettra de les relier sera la construction dans le discours d'une continuité entre voir (*horan* perceptif), regarder (*theôrein* pré-discursif), et contempler (*theôrein* discursif).

1. Regarder un tableau : l'appréhension imaginative de la forme

Il semble que l'art poétique dans son ensemble doive son origine à deux causes, toutes deux naturelles. En effet, dès l'enfance, les humains ont, inscrite dans leur nature, une tendance à représenter – et l'humain diffère des autres êtres vivants en ceci qu'il est celui qui représente le plus, et qu'il se forge ses premiers apprentissages

1. Cela n'empêche pas l'homme adulte de continuer à éprouver du plaisir et à entraîner son *thumos* en écoutant de la musique. Mais cela ne fait pas partie de ce qui le distingue en tant qu'adulte par rapport aux autres humains.

2. Labarrière (1986) a développé une approche de ce type, en « appliquant le principe selon lequel "qui s'intéresse à la politique doit posséder une certaine connaissance de l'âme" (*EN*, I, 13, 1102 a 18-19) » (p. 38). Pour sortir de l'impasse du naturalisme et de la téléologie idéaliste, il reconstruit la distinction entre « vivre » (biologique), « vivre ensemble », et « bien vivre » (politique), sans pourtant la thématiser en termes de continuité, alors qu'il travaille la question de l'ancrage paradoxal du politique dans le biologique. Par ailleurs, je dois aux analyses de F. Gregorio, sur le continu biologique/oikonomique/politique dans les *Politiques*, de pouvoir ici élargir au politique le travail sur la continuité bio-psychologique de la *mimèsis* entamé dans Klimis (1997).

au travers de la représentation –, et tous les êtres humains prennent du plaisir aux représentations. On en trouve un indice dans ce qui arrive à propos des œuvres picturales : ce qui nous est pénible à voir dans la réalité, comme par exemple les formes des bêtes les plus répugnantes ou celles des cadavres, nous en regardons avec plaisir les images les plus précises. Et la raison en est qu'apprendre n'est pas seulement agréable aux philosophes, mais également aux autres hommes, même si ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose. On aime à voir des images, parce qu'en les regardant, on apprend et on conclut ce qu'est chaque chose, comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Puisque, si on se trouve ne pas avoir vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui produira le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur, ou d'une autre cause de ce genre (1448 b 4-19)¹.

Avant de spécifier l'origine de la tragédie, de la comédie, et de l'épopée, Aristote identifie la première cause de l'art poétique en général à une tendance innée de l'humain. Par cette référence à la nature humaine (*physis*), Aristote inscrit la suite de son exposé dans un cadre d'analyse physique, ou plus précisément biologique. En effet, la tendance naturelle à produire des représentations est attribuée à l'humain, envisagé en tant qu'être vivant (*zôon*). Cela se marque par l'utilisation d'un superlatif (*mimêtikôtaton*). L'inscription de l'humain dans le règne du vivant est par là placée sous le signe d'une continuité. Si l'humain est le vivant qui représente « le plus », cela suppose que d'autres animaux peuvent aussi produire une *mimèsis*. Or, le superlatif est présenté comme venant manifester une différenciation (*diapherousi*). Plus précisément, il indique un passage à la limite : l'actualisation humaine de la *mimèsis* réalise le perfectionnement ultime d'une potentialité animale, car elle peut être mobilisée en vue d'un apprentissage, c'est-à-dire de la recherche d'un savoir. Dès lors, il y a décrochage par rapport à l'échelle du vivant : il appartient à la nature de l'humain, et de l'humain seulement, de chercher à comprendre le monde qui l'entoure. Cette continuité est donc paradoxale, puisqu'elle s'avère être de l'ordre d'une rupture. Par ailleurs, il faut souligner qu'Aristote parle de la production d'apprentissages grâce à la *mimèsis*, en utilisant la voix moyenne : *poieitai*, et non pas *poiei*. La voix moyenne exprime le retour de l'action sur le sujet agissant. Il faut donc comprendre que l'humain se produit pour lui-même ses premiers apprentissages : il se les invente². L'exemple des enfants peut nous aider à comprendre le statut de cette invention. Les enfants « n'imitent » pas des bruits comme les perroquets³. Ils ne sont pas dans la pure répétition, dans l'écho vide de sens. Ne serait-ce que parce que leurs « imitations » sont des jeux, c'est-à-dire qu'elles éveillent des affects, du plaisir. Mais surtout, parce qu'elles sont

1. Cette traduction est mienne, mais tient compte de celles qui sont citées dans la bibliographie. Il en va de même pour toutes les autres citations.

2. Castoriadis (1999), p. 30, met en évidence un usage analogue de la voix moyenne dans le *edidaxato* du v. 355 de l'*Antigone* de Sophocle.

3. Halliwell (2001), p. 88, critique avec raison les interprétations qui réduisent la *mimèsis* enfantine à une imitation/copie élémentaire de modèles fixes. Il se réfère à la psychologie du développement qui a montré la précocité des capacités créatrices de l'enfant.

toujours déjà dans l'ordre du *logos*, de ce qui « tisse le lien », selon l'étymologie première de ce terme. La première « imitation » de l'humain est sans doute celle des vocalises du nourrisson. Ces dernières ne sont pas des cris, mais déjà l'embryon du *logos*, car elles s'adressent toujours à quelqu'un, en même temps qu'elles « imitent » toujours la musicalité et le rythme de la parole, qui ne peut être qu'humaine¹. Par la *mimēsis*, c'est donc bien son humanité que l'enfant s'apprend à lui-même. Pour le résumer, nous dirons que, là où les autres vivants « imitent », seul l'humain « se représente » le monde humain, depuis les vocalises du bébé par lesquelles il se fait entrer dans l'échange et la circulation du *logos*, jusqu'au jeu par lesquels les enfants s'apprennent les rôles d'une humanité culturellement déterminée (cf. *Pol.*, VII, 1336 a 15-16). Enfin, soulignons que, *via* la sémantique de la *poēsis*, Aristote parvient à tisser une continuité entre cette capacité originelle (le « se représenter » du *mimēsthai* entendu comme *poēsthai mathēstai*), et son parachèvement chez les poètes. Implicitement, nous avons donc un premier indice du fait que le poète, lui aussi, « produit » activement une forme d'apprentissage.

C'est pourtant par un exemple qui n'appartient pas au registre de la *poēsis* qu'Aristote choisit d'illustrer cette production d'apprentissages propre à l'activité humaine de représentation. Rappelons qu'au chapitre 1, Aristote avait nommé *poētis* « l'art qui n'utilise que les discours en prose ou bien en vers » (1447 a-b). Grâce à l'exemple de la peinture, Aristote nous montre que même la *mimēsis* qui n'utilise pas le discours, peut produire un apprentissage. Le cadre biologique de l'exposé se précise alors pour se déployer sur le terrain de la psychologie². La description du plaisir pris à regarder des images fait en effet référence au fonctionnement de l'âme humaine. Aristote commence par poser une distinction essentielle : celle qui existe entre voir (*horōmen*) un état du monde naturel, et regarder (*theōrountes*) l'image qui le représente. Autrement dit, regarder une image n'est pas une simple vision. L'activité de l'âme se différencie donc en fonction de son objet (un être vivant réel/un être vivant représenté dans un tableau). Une autre caractéristique vient préciser que nous avons bien affaire à deux expériences distinctes. Lorsque c'est le même être vivant qui est « vu » et « regardé » — Aristote donne l'exemple particulier d'un animal répugnant ou d'un cadavre —, la vision du réel s'accompagne de peine, alors que le regard porté sur le tableau suscite le plaisir. Nous avons donc affaire à deux affects (*pathē*) non seule-

1. On pourrait objecter qu'en *Politiques*, VII, 1336 a 35, Aristote évoque les vocalises et les pleurs des enfants à titre d'exercices purement corporels : retenir son souffle donne de la force. Or, en *Hist. An.*, IV, 9, 535 a 30 - b 3, la capacité de moduler le souffle par la langue et les lèvres, c'est-à-dire d'articuler, est présentée comme la condition de possibilité morphologique du langage humain (*diaklektes*). Sa particularité est d'être signifiant, c'est-à-dire de pouvoir se combiner : le *diaklektes* est donc la forme embryonnaire du *logos*. En entrainant physiquement son souffle, l'enfant s'éduque donc bien au *logos*. Labarrière (1986), p. 36-46, sur *phōnē/diaklektes/logos*.

2. La psychologie appartient donc à la biologie, elle-même incluse dans la physique, entendue en un sens élargi.

ment distincts, mais aussi contraires. Plus précisément, Aristote parle des « formes » (*morphas*) de l'animal et du cadavre, et il dit que le plaisir vient de la précision dans le rendu de cette forme par le tableau. On sait que pour Aristote, la forme est la manifestation de la spécificité (*eidos*) dans une matière (*hylē*). En joignant cette précision à la mention du plaisir (*ēkhairein*), on peut en déduire que le tableau est une *mimēsis* qui produit à la fois du plaisir et un certain type d'apprentissage : il dévoile la forme propre d'un être vivant.

La suite du texte vient explicitement confirmer que le tableau délivre un savoir (*mathēmatēn*) : en regardant un tableau, on « apprend » quelque chose. Aristote le thématise par le biais d'une comparaison entre le plaisir qui accompagne ce regard et celui pris par le philosophe dans sa recherche de connaissance. Mais il restreint aussitôt la portée de cette analogie. Ainsi, tout comme il avait d'abord inscrit l'humain dans la continuité du vivant qu'Aristote situe le philosophe dans la continuité humaine, tout en affirmant la spécificité de son plaisir. À quoi tient cette distinction ? Pour comprendre ce qui sépare le plaisir pris à la recherche philosophique de celui pris à regarder un tableau, il faut parvenir à définir le type de savoir qui accompagne chacun d'entre eux. Aristote n'explicite ici que le second, et sous une forme extrêmement condensée, qui joue à nouveau sur le double registre de la vision et du regard. La vision du tableau se module en regard, pour qui apprend *en concluant* ce qu'est chaque chose. L'exemple est réduit à sa plus simple expression : « celui-là, c'est lui ». Puisque, en toute logique, c'est à partir du tableau que cette « conclusion » s'enclenche, il faut comprendre qu'elle consiste à associer l'étant réel « celui-là (*ekēinos*) » avec l'objet représenté « celui-ci (*outos*) ». Plus précisément, cette « conclusion » consiste à reconnaître dans le tableau l'étant représenté, reconnaissance qui n'est possible que par l'appréhension de leur *resemblance*. Par contre, l'appréhension du tableau en reste au plan d'une simple « vision », pour qui n'a pas vu auparavant dans la réalité l'étant représenté. En effet, dans ce cas, le plaisir ne vient pas de l'activité représentative, mais seulement des couleurs ou encore du fini dans l'exécution. Bien évidemment, la couleur et le trait sont toujours mis en œuvre pour exécuter un tableau. Ce ne sont pourtant pas eux, en tant que moyens, qui doivent susciter le plaisir, mais l'activité représentative qu'ils rendent possible. Or, cette dernière rend à son tour possible le déploiement d'une forme pour le regard du spectateur, qui y perçoit une *resemblance* avec la forme d'un être naturel, et tire du plaisir de cette reconnaissance.

Identifier comme reconnaissance l'opération qualifiée de « syllogistique » à l'œuvre dans la production de ce plaisir me semble être la seule façon de résoudre l'apparent paradoxe d'une « vision » qui est en même temps une « conclusion ». En effet, l'exemple choisi par Aristote peut au premier abord sembler plus obscur que réellement éclairant. S'il s'était référé à la représentation d'un personnage mythologique, on aurait pu com-

prendre en quoi la « vision » doit être une « conclusion » : il n'est pas évident de reconnaître au premier coup d'œil le personnage représenté, et une opération de réflexion peut s'avérer nécessaire pour « conclure » à son identité, à partir d'attributs, du décor, etc. La « vision » désignerait donc bien dans ce cas un processus cognitif exclusivement discursif, où l'activité de conclure (*synlogizesthai*) doit s'interpréter au sens d'une déduction délibérée à partir de signes-prémisses. Or, dans le cas du tableau du cadavre, il n'y a aucun besoin d'une telle déduction, ni même d'aucune réflexion : c'est instantanément que le spectateur « voit » qu'il s'agit d'un cadavre. Mais alors, pourquoi qualifier de « conclusion » ce qui serait une simple vision pré-discursive ? Comment comprendre cette identification paradoxale de l'imédiateté pré-discursive d'une saisie visuelle et d'une opération réflexive de déduction ? Pour tenter de répondre à ces questions, repartons d'un exemple empirique.

Lorsqu'il regarde un livre d'images, le petit enfant qui commence à parler pointe du doigt les dessins, et jubile en prononçant à haute voix le nom de ce qui est dessiné. S'il se contentait de voir le dessin, cette jubilation n'aurait pas de raison d'être. C'est au contraire parce qu'il établit un lien entre le dessin et ce qu'il a pu voir dans la réalité, en saisissant la ressemblance (*to homoion*) dans la différence, bref, parce qu'il reconnaît la forme, qu'il peut en éprouver une telle satisfaction. De plus, cette dernière n'est jamais solipsiste : le plaisir de l'enfant vient de ce qu'il place cette reconnaissance sous le regard de l'adulte, en le prenant à témoin. Or, l'ensemble de ce processus est pré-discursif : le petit enfant ne réfléchit pas encore. C'est instantanément qu'il reconnaît la forme, et c'est spontanément qu'il cherche à faire partager sa découverte à l'adulte. Si l'image du livre représente quelque chose que l'enfant n'a encore jamais vu dans la réalité, alors, il ne regardera pas cette image, mais il la verra simplement. Son plaisir ne pourra pas être de « reconnaissance ». Il pourra être suscité par la vivacité des couleurs, par le trait du dessin, mais pas par l'activité représentative. Ainsi donc, ce n'est pas le tableau en tant qu'artefact qui doit procurer le plaisir de la *mimêsis*, ni l'état du monde naturel, mais leur mise en relation dans et par l'âme humaine. La cause du plaisir, c'est le mouvement intra-psychique qui reconnaît l'être de nature représenté dans l'objet de culture. Comment est-ce possible ?

Dans une étude antérieure, j'ai développé l'hypothèse selon laquelle ce mouvement psychique de reconnaissance renvoyait à l'activité de l'imagination délibérative (*phantasia boulutikê*), décrite dans le traité *De l'Âme*¹. En effet, Aristote l'y qualifie « d'imagination qui procède du syllogisme (*êk syllogismou*) » (III, 434 a 11), pour la différencier de l'imagination sensitive (*phantasia aisthêtikê*) de l'animal. Cette dernière ne permet pas à l'animal de dépasser le stade du désir, et donc de la mise en mouvement dans l'instant présent. Au contraire, l'imagination humaine est la capacité de « faire

1. Klimis (1997), p. 151-171.

fusionner plusieurs représentations en une seule » (III, 434 a 9-10), et donc de prendre en considération dans son agir la dimension de l'avenir¹, mais aussi celle du passé. Le « syllogisme » ne doit dès lors pas s'entendre ici en un sens technique. Il est la capacité d'associer des représentations internes, et peut être qualifié de syllogisme pré-discursif. C'est cette capacité associative, appartenant à la nature propre de l'humain, qui se complexifie en s'objectivant dans la technique du syllogisme. Intermédiaire entre ces deux extrêmes, la reconnaissance picturale peut alors s'expliquer par le rôle médiateur joué par la représentation imaginative intérieure (*phantasma*). C'est elle qui fait « fusionner » la représentation du tableau (*eikôn*) avec le souvenir que nous avons de l'objet représenté (*mnêmê*). Le plaisir esthétique découle donc de la mise en relation « inconsciente » et instantanée de deux représentations mentales d'objets (l'état naturel pour le souvenir, le tableau, lui-même représentation objectivée de cet état). Le chapitre 15 de la *Poétique* nous permet de préciser que ces représentations mentales sont celles de formes individuelles : « les bons portraitistes, en rendant la forme propre (*idian morphên*), peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau » (1454 b 9-11). Ce texte insiste sur le fait que la forme manifestée par le tableau est celle d'un individu particulier, et non pas un universel. Cela n'empêche pas la manifestation mimétique de cette forme de s'accompagner d'une amélioration qualitative par rapport au réel. Parce que la *mimêsis* est représentation et non pas simple décalque du réel, cette transposition est même nécessaire.

Nous pouvons maintenant comprendre la comparaison entre le spectateur du tableau et le philosophe. « L'art graphique nous rend aptes à regarder (*theôrêtikon*) la beauté des corps » (*Pol.* VIII, 1338 a 41 - b 2), parce qu'il entraîne notre imagination à appréhender l'organisation de la forme propre, par le biais de la reconnaissance de la forme du vivant dans la forme dessinée. Cette reconnaissance pré-discursive et instantanée repose sur la capacité de l'humain à percevoir la ressemblance/similitude par le regard (*to homoion theôrein*) (*Poët.* 22, 1459 a 8). Cette capacité naturelle sera portée à son paracheèvement poétique dans l'art de forger des métaphores. Mais c'est elle aussi qui rend possible la contemplation théorétique du philosophe (*theôrein* discursif). À la différence des autres hommes, le philosophe « par nature » est en effet celui qui tire des plaisirs sans nombre « de l'observation (*kata tèn theôrian*) des êtres qui ne sont pas agréables à la sensation (*pros tèn aisthêsîn*) » (*Part. An.*, I, 645 a 7-10). Si « ce qui est commun au philosophe et à l'homme ordinaire se limite à peu de choses », c'est donc parce que le philosophe est cet être extra-ordinaire qui a « par nature » la capacité d'être toujours au-delà de la simple vision perceptive :

1. Labarrière (1984), p. 27 et (1986), p. 37-39.

2. Halliwell (2001) insiste sur la reconnaissance de l'individuel, mais en précisant qu'il ne faut pas « limiter le processus cognitif au simple enregistrement de quelque chose de déjà connu (...) le spectateur ne reconnaît pas seulement quelqu'un, mais il reconnaît que cette personne est *un sujet dans le tableau* » (p. 93).

son rapport au monde le plus originnaire consiste déjà à le regarder d'une façon interrogative, c'est-à-dire à l'observer pour en rechercher les causes (théorème méta-discursif) (cf. 646 a 9-10)¹.

2. Contempler une tragédie : la compréhension discursive du général

Il est possible de donner une interprétation de la tragédie qui se situe dans le sillage de l'analyse bio-psychologique du processus cognitif à l'œuvre lorsqu'on regarde un tableau. La *Poétique* contient plusieurs références à la « vision » (*opsis*) de la tragédie (1449 b 33, 1450 a 10, 1450 b 16, 1453 b 1, 4, 7, 9 ; 1456 a 2, 1459 b 10, 1462 a 16). Par là, Aristote désigne son actualisation sur scène, dans le spectacle. Bien qu'elle soit l'une des six parties de la tragédie, cette vision est considérée comme ce qui est le plus « atechnique », car la tragédie « réalise sa finalité même sans le concours des acteurs » (1450 b 19-20), « à la simple lecture » (1462 a 10-12). Comme nous savons que cette finalité est la *mimesis*, génératrice d'un plaisir spécifique, nous pouvons déduire que ce n'est pas la mise en scène qui réalise la *mimesis*. Ce n'est donc pas elle qui éveille le plaisir propre au tragique. Le spectacle peut produire certains agréments, mais, comme dans le cas du plaisir pris au simple jeu des coloris, il s'agit d'un plaisir accessoire. Aristote en donne un exemple précis. Le plaisir propre au tragique doit naître des affects de terreur et de pitié (14, 1453 b 1). Or, le spectacle ne peut produire que le « monstrueux », qui est un effroi subi (1453 b 8-10). Par contre, « même sans voir, l'arrangement du mythe doit être tel que l'auditeur, en apprenant les faits qui surviennent, frissonne de terreur et ressent de la pitié » (1453 b 3-6). Enfin, nous avons une preuve explicite du fait que, comme pour le tableau, le terme « vision » est ici utilisé pour désigner une sensation brute, une saisie purement perceptuelle, au travers de laquelle l'humain ne s'apprend rien. Dans le chapitre 26, Aristote attribue l'ensemble des erreurs commises à l'entente de l'art poétique par les acteurs, au fait que ces derniers « s'adressent seulement à la sensation visuelle des spectateurs (*aisthanomenon*) » (1461 b 29-32). Traduire *aisthanomai* par « comprendre » est donc erroné, puisque les acteurs et musiciens ne visent précisément pas à faire entrer le spectateur dans un processus cognitif de type intellectuel, mais à le cantonner à la sphère sensorielle de la jouissance des plaisirs accessoires.

1. Halliwell (2001), p. 94-95, fournit un élément important pour la reconstitution de la continuité entre le regard du spectateur et l'observation du philosophe. Il relève en effet que le *thêkaton* utilisé en 1448 b 16-17 pour désigner l'activité de celui qui regarde le tableau (« on conclut ce qu'est chaque chose ») est une expression qu'Aristote n'utilise que pour qualifier l'enquête philosophique dans ses autres traités. Si le *thêkaton* de la *Poétique* ne doit pas s'entendre dans ce sens technique, il prouve néanmoins qu'Aristote considère l'activité de regarder un tableau comme un processus cognitif.

2. Getnez (2001), p. 113, à la suite de Hardy (1932), p. 74, et de Magnien (1990), p. 115. Dupont-Roc et Lallot (1980), p. 137, traduisent plus subtilement par « entendre », en jouant sur l'ambiguïté entre sensation et intellection.

Comme Aristote oppose cette vision à l'« écoute » du terrifiant/pitoyable, nous sommes donc en droit de nous demander si cette dernière peut être identifiée au regard imaginaire qui saisit la forme, ou si elle désigne un autre processus cognitif.

Éclaircir le statut du « regard » porté sur la représentation du mythe nécessite de s'interroger plus avant sur l'objet de la *mimesis* tragique. En effet, on sait que le mythe désigne de façon holistique et unifiée la « combinaison des faits » (*sunthesis tôn pragmatôn*) constitutive de l'intrigue. Et c'est au travers de cette combinaison que la *mimesis* est réalisée. La question devient alors : que porte à la représentation cette combinaison des faits ? « Non des hommes, mais l'action, la vie, le bonheur et le malheur, car le bonheur et le malheur sont dans l'action » (6, 1450 a 16-18). Contrairement au tableau, ce n'est pas la forme particulière de telle ou telle action que la tragédie doit représenter. Car c'est la chronique (*historia*) qui traite du particulier (*to kath'hékaston*), tandis que la tragédie représente plutôt le général (*to katholou*) (9, 1451 b 6-7). Nous en déduisons donc que la tragédie représente le général de l'action, de la vie, du bonheur et du malheur de l'humain. Aristote définit plus précisément ce qu'il entend par général : si « le particulier, c'est ce qu'Alcibiade a fait ou ce qui lui est arrivé » (1451 b 10-11), « le général, c'est le type de choses qu'il convient à un certain type d'homme de dire ou de faire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité » (1451 b 8-9). Bien que les acteurs agissent sur scène, ce ne sont pas leurs gestes que le regard du spectateur doit appréhender, mais le général, le paradigme de l'action humaine que ces gestes permettent de manifester. Nous avons par ailleurs un indice important qui témoigne du fait que ce « regard/écoute » constitue un processus discursif. Lorsqu'il examine les six parties de la tragédie, Aristote évoque la pensée discursive (*dianoia*). Il la définit de la façon suivante : « elle réside dans les discours au travers desquels une certaine généralité est manifestée (*katholou ti apophanontai*) » (6, 1450 b 13). La pensée discursive est ici envisagée comme objet de la *mimesis*. Ce sont donc les personnages qui pensent discursivement le général. Mais en retour, on peut supposer que c'est aussi la pensée discursive du spectateur qui est sollicitée pour comprendre les discours au travers desquels le général est manifesté. Cette écoute n'est donc pas une appréhension imaginative, mais une compréhension discursive.

Il reste à déterminer si la *Poétique* considère que la combinaison des faits – dont la pensée est seulement l'un des objets, et les discours l'un des moyens – manifeste en elle-même le général, et si ce dernier est l'objet d'une compréhension discursive du spectateur. Dans le chapitre 17, Aristote évoque un exemple de général en rapport avec la combinaison des faits : le *katholou* de l'*iphibiène* (1455 b 2-12). Qui plus est, ce *katholou* est présenté comme objet d'une contemplation (*theôresthai to katholou*) (1455 b 2). Or, la description détaillée qui lui est consacrée ne laisse aucun doute possible. Dans ce cas, le général désigne l'intrigue particulière de cette tragédie, et pas un universel de l'action humaine qui transparaîtrait au travers d'une représentation singulière.

Alors que le *katholon* est le terme habituellement utilisé par Aristote pour désigner l'universel, son usage poétique se limite donc à la généralisation, qui n'est pas l'universalisation. Cette généralisation consiste seulement à dégager l'ossature discursive de l'enchaînement des faits, en l'extrayant des éléments contingents que sont les noms et les épisodes (1455 b 12-14). Par ailleurs, il semble que nous soyons confrontés à une nouvelle valeur de la *theoria*. Il ne s'agit plus ici du regard du spectateur qui s'oppose à la vision perceptuelle, mais de l'observation du philosophe, qui théorise la pratique des poètes afin de thématiser les règles de leur production.

Dans le chapitre 7, Aristote semble pourtant faire référence à une description universelle de l'action humaine, mais il ne la qualifie pas de *katholon*. Aristote définit l'étendue de la tragédie comme celle « qui permet le renversement de la chance (*eutukhía*) à la malchance (*dystukhía*), ou de la malchance à la chance, à travers un enchaînement d'événements ordonnés les uns aux autres selon la vraisemblance ou la nécessité » (1451 a 12-14). En donnant les points de départ et d'arrivée de l'action stylisée, Aristote dévoile l'ancrage originnaire sur le fond duquel émerge toute action réelle : le hasard (*tukhè*). En effet, l'unanimité avec laquelle les traductions françaises rendent par « bonheur » et « malheur » les termes grecs *eutukhía* et *dystukhía* est problématique, voire frôle le contre-sens. C'est à la « bonne » et à la « mauvaise *tukhè* » qu'Aristote fait référence, au sort, à la chance, bref à tout ce qui échappe à la capacité de maîtrise de l'homme. À l'opposé, le bonheur et le malheur, qui se disent en grec *eudaimonia* et *kakodaimonia*, font référence à la finalité activement et volontairement visée par l'action¹. Ainsi, on se consuit son bonheur, mais on accueille la chance ; on fait son propre malheur, mais on subit la malchance. Les traités éthico-politiques, en tant que théorisations de l'action, examinent en toute logique la question du bonheur et celle du malheur. Mais ils sont peu prolixes en ce qui concerne le hasard, la chance et la malchance². Pourtant, tout en étant ce qui vient sans arrêt contre-carrer l'action humaine, le hasard est aussi paradoxalement ce qui la rend possible. Loin d'empêcher l'action volontaire, le hasard est constitutif de l'indétermination originnaire de l'existence humaine, qui permet à la pensée délibérante et à l'action volontaire de l'homme de s'actualiser³. Dans un monde régi par la nécessité, ni la délibération, ni la liberté, ni la volonté ne pourraient exister. Dès lors, sans une part de hasard, c'est l'action humaine elle-même qui serait tout simplement impossible.

Ainsi, nous comprenons mieux pourquoi Aristote subordonne à l'enchaînement des faits le caractère et la pensée. Ces derniers sont en effet les deux causes de l'action délibérée. Le caractère est ce qui montre un choix

1. Neschke (1996), p. 51, met en évidence que l'*eudaimonia* est définie comme *epiexetia* en EN, 1098 b 22.

2. Nussbaum (1986), p. 318-342, pour une belle reconstitution du rapport complexe tissé par Aristote dans les traités éthico-politiques entre la recherche du bonheur et les aléas de la fortune.

3. Aubenque (1963), p. 176-177.

délibéré (*proairetês*), « le parti que l'on a choisi ou évité » (6, 1450 b 9-11)¹. La pensée discursive est elle aussi définie comme ce qui permet à l'homme d'agir par la parole, en démontrant, et en manifestant le général. S'éclaire ici la définition de l'objet de la *mimêsis* tragique précédemment citée, seul passage de la *Poétique* où il est fait référence au bonheur et au malheur. Si la tragédie est représentation « d'action, de vie, de bonheur et de malheur », c'est parce qu'elle donne à voir leurs conditions de possibilité paradoxales, au travers de l'alternance incontrôlable d'*eutukhía* et de *dystukhía*.

3. La nécessité de la maîtrise poétique, un contre-poids au hasard de la vie humaine

À ce stade de l'enquête, la *Poétique* se révèle être *proto*-éthico-politique, puisqu'elle dégage les conditions de possibilité originaires de l'action humaine, qu'elle soit individuelle ou collective. Pourtant, il faut répéter qu'Aristote ne le thématise jamais explicitement. C'est une *poiesis*, un processus de production, qu'il théorise dans la *Poétique*. L'accent est donc déplacé ailleurs que sur les retombées éthico-politiques : il est mis sur les règles que le poète-artisan se doit de respecter pour produire un bel ouvrage. C'est donc au cœur même de ces procédures techniques, qu'il nous faut parvenir à retrouver le fil conducteur *proto*-éthico-politique.

Il est frappant de constater combien ces règles sont liées à la nécessité (*anagkè*), qui peut être de trois ordres. « Il faut », « il est nécessaire » sont les formules qui expriment les règles théoriques édictées par le philosophe. Cette théorisation indique au poète une seconde nécessité, qui est la finalité que doit viser sa pratique : produire une représentation d'action qui soit unifiée, achevée, et qui forme un tout (1450 b 24-27). Une troisième nécessité, interne à la combinaison des faits, est le moyen par lequel cette unité/totalité est atteinte : il faut que les faits s'enchaînent selon des liens vraisemblables ou nécessaires (1451 a 12-13). L'erreur à éviter à tout prix pour le poète, c'est le hasard (*tukhè*) : « les intrigues bien construites ne doivent pas commencer ni finir au hasard » (1450 b 33-34). En effet, le poète doit viser la beauté de l'intrigue, et la beauté d'un tout réside dans l'ordre de ses parties et dans une étendue qui ne soit pas laissée au hasard (1450 b 35-37). Une analogie avec la beauté de l'être vivant explicite ce double critère. Trop petit ou trop grand, l'animal empêche celui qui le voit de parvenir à le regarder : par quatre fois est répétée l'impossibilité de la *theoria*, comprise comme vision englobante (*ensumption*), grâce à laquelle l'unité et la totalité sont saisies en même temps (*ama*) (1450 b 39-40 et 1451 a 1-4). De même l'étendue de la tragédie doit permettre qu'on s'en souvienne aisément, car « la limite fixée en fonction des concours et de la sensation (*aisthêsia*) n'est pas technique »

1. Soulignons la répétition *proairetês* (9), *proairetês* (9), *proairetês* (11).

(1451 a 5-7) : nouvel exemple de ce qu'avec la tragédie, il ne s'agit pas d'une vision et d'une audition qui seraient de simples sensations. Reste à montrer que sa contemplation et son écoute sont bien de l'ordre d'une intelligence.

L'explicitation de l'unité de l'intrigue nous en donne la confirmation. Cette unité ne vient pas de ce qu'elle concerne un seul personnage, car « il se passe un grand nombre (*polla*), voire une infinité (*apeira*) de choses dans la vie d'un homme, et de ces choses ne se distingue aucune unité » (1451 a 17-19). L'existence humaine est donc en réalité une multiplicité éclatée et bigarrée (*poikilia*) (1459 a 34) : il s'y produit une foule d'événements, le plus souvent au hasard. La vie de l'homme se révèle ainsi dans son absence flagrante d'unité, et donc de cohérence, voire de signification. Dès lors, peut-on supposer que le rôle du poète est de redonner du sens à une existence humaine qui en serait fondamentalement dépourvue ? En reconfigurant la vie diffractée en une intrigue unifiée, le poète est celui qui lutte contre son évanescence. Hanté par le spectre homérique de la descendance anonyme dans l'Hadès, le poète assure la permanence de la mémoire des héros, et il reconstruit de la cohérence dans le chaos. Le poète est ainsi celui qui se mesure au hasard de la vie, en lui opposant la nécessité de sa maîtrise technique. Plus profondément, la maîtrise de l'enchaînement de l'intrigue est ce qui lui permet de faire apparaître la déprise sur le fond de laquelle se conquiert l'action humaine. En effet, le poète est celui qui transforme la simple juxtaposition temporelle qui caractérise la vie humaine, en une consécution nécessaire : comme le souligne Aristote, « il est très différent de dire ceci se produit après cela (*tade meta tade*), et ceci se produit à cause de cela (*tade dia tade*) » (1452 a 20-21). La *minimis* est ainsi ce qui transforme le hasard de la vie en un schéma d'intrigue réglé par la nécessité¹. En comprenant par la pensée discursive comment les faits s'enchaînent les uns aux autres, le spectateur est ainsi convié à une reconquête du sens. Lui aussi, dans sa vie d'homme libre et de citoyen, devra entreprendre de lutter pour métamorphoser ce qui lui advient en un terrain propice à l'action volontaire et au choix délibéré.

4. *Le tragique et le philanthropique, liens des cités*

Afin de parachever notre compréhension de la continuité bio-psychologique, il reste à expliciter en quoi la maîtrise poétique du hasard joue un rôle nécessaire dans la constitution de l'être-ensemble au sein de la cité. En effet, on sait qu'Aristote considère comme la condition de possibilité de l'humanité l'insertion dans une communauté. La cité constituant la forme de communauté la plus achevée, c'est donc en tant que citoyen que l'homme réalise la perfection de son humanité et qu'il atteint le bonheur, finalité visée par toute action humaine. Or, nous avons déjà souligné qu'Aristote ne parle

1. Ricœur (1983), p. 86-92, nomme « concordance discordante » cette reconfiguration poético-logique de ce qui survient « contre toute attente » (p. 87).

pas du rôle politique de la tragédie dans la *Poétique*. C'est donc en examinant une dernière fois les règles de composition de l'intrigue tragique que nous tenterons de retisser le lien du poétique avec le politique.

Le chapitre 13 constitue le cadre de notre enquête. Aristote y examine différents types d'intrigues en fonction de leur effet sur le public. C'est en effet la réponse émotionnelle qui détermine si l'intrigue est tragique ou non. Aristote évoque d'abord le passage de justes de la chance à la malchance, ce qui ne suscite ni la terreur ni la pitié, mais la répulsion (1452 b 34-36). Ensuite, le passage de la malchance à la chance pour les méchants est présenté comme étant le moins tragique, puisqu'aucune des conditions requises n'est remplie : « on n'éveille ni le philanthropique (*philanthropon*), ni la pitié, ni la terreur » (1452 b 37-1453 a 1). Troisièmement, le cas de « l'homme foncièrement mauvais qui tombe de la chance dans la malchance : ce genre de structure pourrait bien éveiller le philanthropique, mais certainement pas la terreur ni la pitié ; car l'une — la pitié — s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité sa malchance, l'autre — la terreur — s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité sa malchance, l'autre pourra éveiller ni la pitié ni la terreur » (1453 a 1-7). Reste le quatrième cas de figure, présenté comme intermédiaire : « celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit non au vice et à la méchanceté, mais à quelque erreur, de tomber dans la malchance — un homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et de la bonne fortune, tels Œdipe, Thyeste et les membres illustres des familles de ce genre » (1453 a 7-12).

Ces intrigues correspondent de façon exhaustive à toutes les représentations possibles de la vie humaine. Mais toutes ne sont pas tragiques. L'alternance entre *eumêhia* et *dusmêhia* précédemment mise en évidence n'est plus un critère suffisant. Il doit être précisé de deux manières : en fonction du caractère éthique de l'humain, et selon une seule direction, qui est le passage de la chance à la malchance, et non l'inverse. Nous commençons à comprendre en quoi la tragédie peut amener le spectateur/citoyen sur le chemin de la *phronêsis*. On se rappelle que la musique éduquait l'*êthos* en touchant la partie pré-discursive de l'âme. La tragédie, elle, vise à faire comprendre au spectateur le rôle, à la fois nécessaire et non suffisant, de son *êthos* dans la recherche de la vie bonne. En effet, l'exemple d'Œdipe révèle au spectateur que le « caractère » est tout entier traversé par le hasard : le renom, la généalogie prestigieuse, sur lesquels repose toute l'identité de l'individu, ne sont pas des points d'ancrage stables. C'est la *mêbê* qui nous fait naître dans telle ou telle lignée et qui nous procure prestige et richesse, c'est elle qui peut les anéantir du jour au lendemain. Dès lors, la tragédie suscite la terreur, car elle fait prendre conscience que la chance ne suffit pas à assurer le bonheur¹. Pire encore, elle dévoile au spectateur combien sa

1. Neschke (1996), p. 51, se base sur *Rhét.*, 1382 b 5, « les choses qui existent en dehors de nous (de notre disposition) sont celles qui font peur », pour considérer que « le sujet propre au poète est la contingence, la *mêbê* accompagnant les actions humaines, puisque cette contingence fait peur ».

marge de liberté est restreinte, par rapport à l'emprise du hasard. Et pourtant, ce n'est pas à un hasard, mais par la délibération que le citoyen peut et doit atteindre le bonheur, grâce à son action volontaire. La tragédie place donc le spectateur face à sa responsabilité de citoyen : l'action vertueuse n'a rien d'une donnée évidente, car c'est sa possibilité même qui doit être activement construite.

Par ailleurs, le tragique est associé à deux reprises à ce qui se traduit littéralement par « le philanthropique (*to philanthropos*) » (1452 b 38, 1453 a 2-3). Ce concept n'est jamais explicité par Aristote, qui ne fait que le citer. Le chapitre 18 nous donne un seul indice. Aristote y souligne l'importance des intrigues qui suscitent l'étonnement (*to thanaston*), car « c'est cela qui est tragique et philanthropique » (1456 a 19-21). Il poursuit : « car il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre le vraisemblable » (1456 a 23-25). Cette phrase, juste mentionnée, constitue pourtant un condensé de la sagesse tragique : la vie humaine est imprévisible, tout le contraire précisément d'une intrigue soigneusement réglée dont les faits découlent logiquement les uns des autres. À tel point « qu'il faut, attendant son dernier jour, ne proclamer heureux aucun être mortel avant qu'il n'ait franchi le terme de sa vie, sans avoir souffert aucun mal » (*Œdipe-Roi*, 1527-1530). On ne peut donc dire d'un homme s'il a été heureux qu'après sa mort, au moment où sa vie peut être rétrospectivement reconstruite par quelqu'un d'autre, selon le modèle narratif de l'intrigue de vie². Le philanthropique serait donc un affect, comme la terreur et la pitié, auxquelles il est toujours associé, affect/sentiment d'une fraternité entre les hommes compté tenu de leur commune finitude. Mais la *Poétique* n'en dira pas plus³.

L'*Éthique à Nicomaque* ne contient qu'une seule occurrence du terme *philanthropos*, mais elle est d'importance. Le livre VIII, consacré à la définition de l'amitié (*philia*), commence par poser qu'elle est « ce qu'il y a de plus nécessaire pour vivre » (1155 a 4-5). Cette nécessité doit dans un premier temps s'entendre en un sens biologique : Aristote constate que la *philia* est un affect

1. Labarrière (1986), p. 29 : « Si la nature est bien à l'origine de l'élan (...) la pitié, qui à la limite, aurait pu ne pas être, et qui peut toujours être dissoute, est toujours à faire. »

2. Du sein de la fiction, les vers de Sophocle font signe vers la pointe extrême de l'entrecroisement du « soi et de l'identité narrative » thématisé par Ricœur (1990), p. 167-198.

3. L'interprétation la plus courante de la philanthropie y voit un sentiment diffus de sympathie pour l'humain, dont l'élucidation reste elle-même peu claire. Balaudé (2001) p. 109 : « Un sentiment qui ne prend pas en compte la valeur de l'individu mais qui réagit sans raisonnablement au malheur (...) du point de vue de l'espèce. » Halliwell (1986) p. 219 et 314 : « Un sentiment de sympathie envers l'humanité plus faible que la pitié. » Halliwell avoue cependant sa perplexité face à 1453 a 1-3 : la malchance de l'« homme foncièrement mauvais » devrait susciter le plaisir d'un châtiement mérité plutôt que la sympathie. Ce passage semble donc contredire le second type d'interprétation de la philanthropie comme « sens moral ». Carey (1988), dans sa mise au point, réfute ces deux lignes d'interprétation, en considérant que le philanthropique n'est pas une émotion comme la terreur et la pitié, mais une qualité de l'intrigue, qui produit un effet agréable sur le public. À sa suite, Belfiore (1992), p. 163, parachève le déclassement de la valeur de ce concept, en considérant qu'il désigne une partie de l'intrigue qui n'est même pas essentielle : il n'y aurait donc plus de raison de s'y intéresser.

naturel, que les individus de même race ressentent les uns vis-à-vis des autres, qu'il s'agisse d'humains ou d'animaux (1155 a 16-20). C'est dans ce cadre qu'intervient la référence à la philanthropie : « c'est pourquoi nous louons les hommes qui sont philanthropes » (1155 a 20-21). Je pose que la philanthropie désigne la *philia*, envisagée au stade originnaire de la conservation de la vie : elle est l'affect de l'humain pour l'humain en tant qu'être vivant (*zōon*). Ici aussi, l'humain se situe à la fois au sommet et en rupture par rapport à la *scala naturalis* : si l'amitié permet à l'humain de vivre, c'est-à-dire de préserver sa race, c'est pour lui « plus le cas (*malista*) que pour les autres vivants » (1155 a 20). D'emblée, le biologiste appelle son prolongement dans le politique. En effet, la *philia* permet à l'humain de se réaliser dans la spécificité de son humanité, et plus seulement en tant qu'être vivant, car c'est elle qui est au fondement de la citoyenneté : « l'amitié semble aussi constituer le lien des cités » (1155 a 22-23). Cette *philia* politique est aussi nommée concorde (*homonoia*) (1155 a 24-25). Littéralement, ce terme désigne la similitude (*homonoia*) du penser (*noein*). Or, comme Bodéüs le souligne¹, il semble que la réalisation d'une telle entente politique soit exceptionnelle. Pourtant, la *philia* travaille à cette visée dès son stade originnaire. En effet, c'est dans le contexte biologique de la préservation de la vie qu'Aristote évoque le cas particulier de l'amitié entre les hommes qui sont « dans l'acmé de leur capacité à réaliser de belles actions » (1155 a 14-15). Nous devons évidemment comprendre qu'il s'agit des hommes en âge d'être des citoyens. Aristote a alors cette phrase extraordinaire : « l'amitié est ce qui les rend plus capables de penser et d'agir (*kai gar noesai kai praxai dunatōteroi*) » (1155 a 16). Ainsi, ce *noein* est un penser en acte, non pas au sens où il désignerait une certaine forme de réflexion qui accompagnerait/précéderait l'action, mais parce qu'il n'y a de penser que dans l'action. Cette continuité du *noein* et de la *praxis* est possible, parce que ce processus s'ancre dans la philanthropie, l'affect originnaire de l'humain qui l'oriente d'emblée vers autrui. La continuité bio-politique tissée par Aristote manifeste ici toute sa force : *stricto sensu*, le « biologique » pur n'existe pas pour l'humain². Tout comme les cris et les pleurs des nourrissons sont déjà du *logos*, de même la philanthropie permet la conservation de l'humanité, parce que l'humain a depuis toujours déjà le souci d'un autrui qui lui apparaît d'emblée comme son semblable.

5. Conclusion : la continuité bio-psycho-politique du potentiel cognitif de l'humain

Comme tous les vivants, l'humain peut voir le monde. Mais il est seul à pouvoir transformer cette vision en regard, et ce, dès sa plus tendre enfance. En effet, alors que le vivant animal est « ce qu'il avait à être », l'humain

1. Bodéüs (2001), p. 74.

2. Contra Balaudé (2001), p. 105, cantonne la philanthropie au biologique. Son interprétation téléologique lui masque la portée d'emblée éthico-politique de la philanthropie.

s'apprend son humanité en cherchant à comprendre le monde qui l'entoure. Ainsi, l'enfant qui regarde une image consolide son apprentissage du langage et se met sur le chemin du penser, grâce à l'activation de sa mémoire du réel. Devenu adulte, regarder un tableau lui permet d'approfondir son appréhension pré-discursive des formes singulières, et par là d'agir sur le monde naturel : l'humain s'invente la maîtrise de la laideur et de la mort, par définition immaîtrisables, en les reconfigurant en plaisir par le seul pouvoir de la stylisation mimétique. En écoutant une tragédie, l'humain métamorphose à nouveau son regard qui devient contemplation, c'est-à-dire compréhension discursive (ou dianoétique) de l'enchaînement des faits constitutifs de l'intrigue. Au travers de cette compréhension, c'est l'universel de sa condition humaine qui lui est dévoilé : sa recherche perpétuelle du sens et de la maîtrise de sa propre existence, au travers de l'action délibérée et volontaire, mais toujours sur le fond omniprésent d'une déprise, puisque cette action peut être portée par la chance ou anéantie par la malchance. Par cette compréhension, l'humain parvient à la maîtrise de sa propre inscription dans le monde sur un double registre : poétique, car le poète peut opposer au hasard de la vie la nécessité de sa reconfiguration en intrigue. Praxique, car la tragédie, en suscitant les affects de terreur, de pitié et de philanthropie, assure le fondement de l'être-citoyen, parachevément de l'humanité de l'homme. En faisant prendre conscience du partage de la finitude sur fond de *tu/é/è/è*, la tragédie sensibilise à la similitude entre l'existence propre et celle d'autrui, similitude qui est la condition de possibilité de l'égalité, principe axial de la démocratie. En ce sens, nous pouvons considérer que la *Poétique* est une propédeutique aux traités éthico-politiques¹.

Sophie KLIMIS,
FNRS, Université Libre de Bruxelles,
Université de Lausanne.

1. Je remercie Annick Stevens, André Laks et Pierre Desurée pour leurs remarques constructives.

SE CONNAÎTRE SOI-MÊME : TRAGÉDIE, BONHEUR ET CONTINGENCE

Sur la question de l'art en général, on oppose traditionnellement Platon et Aristote : le premier aurait une approche purement éthique de l'art qui lui en ferait rater la spécificité, tandis qu'avec la *Poétique* de son élève, quelque chose comme une esthétique émergerait¹. Je laisserai ici de côté un aspect majeur du problème posé par cette thèse, à savoir ce que l'on entend par esthétique (question omise en général par les tenants de cette position) pour la bonne raison que je tenterai de montrer en quoi on peut parler d'une approche éthique de l'art chez Aristote, bien qu'elle soit fondamentalement différente de celle de Platon. Certains commentateurs ont fait observer qu'Aristote s'oppose dans la *Poétique* à la conception platonicienne, et notamment à sa condamnation, pour des raisons éthiques et ontologiques, de l'art en général, et de la poésie tragique en particulier, mais il ne faudrait pas en déduire que le Stagirate a construit, contre cette conception de l'art, ce que l'on appelle de nos jours une esthétique, ni que cela implique que la perspective éthique soit absente de la *Poétique* : ce n'est pas à ce niveau qu'il faut situer, à mon avis, l'opposition entre le maître et son disciple.

Si on affirme en général qu'Aristote n'a pas une approche éthique de la poésie tragique, c'est parce que sa manière d'aborder cette dernière est complètement différente de celle de Platon, pour lequel c'est au sens propre que la tragédie relève de la sphère éthique, puisque pour lui elle influe sur le caractère, c'est-à-dire, en grec, l'*èthos*, du spectateur. Or, la tragédie ne paraît pas avoir, dans la *Poétique*, une influence sur le caractère. Ainsi, si l'on se réfère à une lecture éthique de la *Poétique*, c'est parce qu'on identifie l'approche éthique de la tragédie et approche platonicienne de la tragédie. Corrélativement, la plupart de ceux qui tentent de montrer qu'Aristote a lui aussi une approche éthique de la poésie tragique le font en cherchant à déceler les signes, dans la *Poétique*, d'une influence de la tragédie sur le caractère, et ce, souvent, en se fondant sur la notion de *catharsis*. Je ne suis d'accord avec aucune de ces deux lignes d'interprétations : il y a d'autres façons de

1. Pour une remise en cause de cette opposition, voir S. Halliwell (1991), p. 321-348.