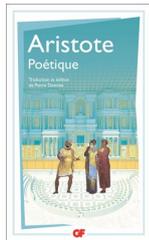

Retraduire et interpréter la Poétique

Retranslating and interpreting the *Poetics*

Claudio William Veloso



Aristote, *Poétique*, édition et traduction de Pierre Destrée,
Paris, GF-Flammarion, 2021, 270 p. EAN 9782080712295.

Pour citer cet article

Claudio William Veloso, « Retraduire et interpréter la Poétique », *Acta fabula*, vol. 23, n° 10, Éditions, rééditions, traductions, Décembre 2022, URL : <https://www.fabula.org/revue/document15367.php>, article mis en ligne le 03 Décembre 2022, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.15367

Claudio William Veloso, « Retraduire et interpréter la Poétique »

Résumé - Pierre Destrée offre au plus large public francophone une nouvelle version de la *Poétique* dans la collection GF-Flammarion : une traduction peut-être trop libre, et une interprétation qu'on peut juger contradictoire.

Mots-clés - Aristote, Catharsis, Plaisir, Poétique, Traduction

Claudio William Veloso, « Retranslating and interpreting the *Poetics* »

Summary - Pierre Destrée offers to the largest French-speaking public a new version of the *Poetics* in the GF-Flammarion collection : a translation that is perhaps too loose, and an interpretation that may be considered contradictory.

Keywords - Aristotle, Catharsis, Pleasure, Poetics, Translation

Retraduire et interpréter la Poétique

Retranslating and interpreting the *Poetics*

Claudio William Veloso

Pour moins de sept euros, le public francophone dispose désormais d'une nouvelle traduction de la *Poétique* d'Aristote, accompagnée d'une longue présentation (78 p.), d'une « Note sur la présente édition », de nombreuses notes au texte (35 p.), d'une liste de divergences de lecture par rapport à l'édition du texte grec par Rudolf Kassel¹, d'une bibliographie et d'un index, le tout réalisé par un chercheur, comme l'on dit, internationalement reconnu, spécialiste de cet ouvrage, Pierre Destrée². Ce travail est évidemment bien plus à jour que celui de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot³, qui reste la référence pour les francophones, bien que paru il y a désormais plus de quarante ans. Mais est-ce un bon travail ? Répond-il à ce que les étudiants, enseignants, chercheurs et lecteurs curieux sont en droit d'attendre ?

Je ne le cacherai pas, je ne suis pas un juge impartial (si cela existe et si cela est souhaitable), ayant moi-même consacré de nombreux travaux à la *Poétique* d'Aristote. Destrée et moi nous connaissons depuis longtemps, et notre désaccord sur de nombreux points d'interprétation est notoire⁴. Je dirai tout de suite mes deux critiques principales : sa traduction est trop libre, et son interprétation générale est contradictoire.

I. La traduction : *Poét.* 6

Dans sa Note sur la présente édition, Destrée donne quelques indications sur les principes de sa traduction :

¹ R. Kassel (éd.), *Aristotelis De Arte Poetica*, Oxford, Clarendon, 1966 (1965).

² En fait, « cette traduction annotée est une version révisée de celle qui a été publiée dans les *Œuvres complètes* d'Aristote, éditées sous la direction de Pierre Pellegrin (Flammarion, 2015) », comme le dit Pierre Destrée (trad. et édition), *Aristote. Poétique*, Paris, GF-Flammarion, 2021, p. 85 (Note sur la présente édition).

³ R. Dupont-Roc et J. Lallot (éds), *Aristote. Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

⁴ Voir par exemple mon article « Critique du paradigme interprétatif "éthico-politique" de la *Poétique* d'Aristote », *Kentron* 21 (2005), p. 11-46, où je réplique au numéro thématique *La Poétique d'Aristote : Lectures morales et politiques de la tragédie* que P. Destrée a organisé pour la revue *Les Études Philosophiques* 4 (2003).

De tous les traités d'Aristote qui nous sont parvenus, la Poétique est le plus traduit en langues modernes, et le français n'y fait pas exception. J'ai tâché pour ma part de rendre ce texte difficile le plus lisible possible pour un lecteur du XXI^e siècle qui ne connaît pas forcément le grec. Pour ce faire, j'ai évité toute traduction littérale, et j'ai le plus souvent opté pour des choix de traduction qui tiennent compte du contexte d'énonciation. Ainsi le terme *lexis* veut-il dire, selon les contextes, « langage », « mot », « expression » ou « figure de style » ; le traduire par une seule de ces terminologies, par exemple « expression », rendrait de nombreux passages inutilement obscurs. Si je crois avoir traduit tous les mots (y compris les très nombreuses particules, qui elles, aussi, peuvent avoir un sens très différent selon le contexte d'énonciation), je n'ai jamais hésité à ajouter l'un ou l'autre terme qui n'a pas d'équivalent explicite dans le texte grec, souvent fort elliptique⁵.

Je partage ces principes avec réserve. Certes, on ne saurait revendiquer une traduction littérale, mais une traduction libre, non plus. En outre, si on dispose d'un mot qui possède la même pluralité de significations que le terme grec, il n'y a pas de raison de ne pas toujours l'utiliser. Or c'est le cas pour la traduction de la famille de mots qui désigne la notion la plus importante de la *Poétique*, celle du verbe grec μιμέομαι. Destrée traduit ce verbe le plus souvent par « représenter » et quelquefois par « imiter »⁶, mais, d'une part, ce dernier comporte les trois grandes acceptions de μιμέομαι, à savoir « simuler », « reproduire » et « se faire l'émule de » et, de l'autre, « représenter » ne tranche pas entre les deux premières, sans parler de son emploi théâtral, qui peut créer confusion⁷. D'ailleurs, le fait de choisir entre ces trois acceptions devient problématique en *Poét.* 4, 1448b 5-9, car cela prive le lecteur de l'occasion de réfléchir sur la cohérence ou non des propos de l'auteur. En revanche, je suis d'accord sur la nécessité de tout traduire, sauf que Destrée se trompe sur soi-même. En *Poét.* 4, 1448b 4-5, après αἰτίαι δύο (« deux causes »), sa traduction omet τις, qui confère ici un sens d'approximation au numéral (« quelque ») et relativise ainsi l'importance de la question de l'identification précise des deux causes de l'engendrement de la technique de composition (ainsi je traduis ποιητική⁸), alors que Destrée y voit un problème interprétatif majeur⁹. Je trouve légitime aussi d'ajouter des mots dans une traduction et même, à la limite, de traduire un même mot par deux mots (procédé courant dans le passé), comme dans le cas de « grave et sérieuse », qui traduit σπουδαίας dans la définition de la

⁵ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 85.

⁶ Voir sa traduction de *Poétique* 4, 1448b 5-9 ; 15, 1454b 9 ; 22, 1459a 12 : respectivement, Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 98 ; 104 ; 151.

⁷ Je donne mes raisons pour cela dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?* DIAGOGÈ, Préface de Marwan Rashed, Paris, Vrin, 2018, p. 22.

⁸ Dans la mesure où il s'agit de la *production par composition (verbale)*, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 21. Destrée traduit ce terme quelquefois comme moi, mais il ajoute « poétique », ce qui est à la fois superflu et fourvoyant. Voir par exemple sa traduction du début de la *Poétique*, elle aussi étonnamment libre (Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 91).

⁹ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 181-182, n.

tragédie, en *Poét.* 6, 1449b 24¹⁰. Mais traduire μιμήμασι, en 4, 1448b 9, par « aux imitations et aux représentations »¹¹ est non seulement inutile (si cela vise à faire comprendre qu'il peut s'agir aussi bien des « œuvres d'art » que de l'imitation des cris d'animaux¹²) mais aussi contre-productif, car cela peut induire en erreur le lecteur : au-delà du problème de différentes acceptions déjà soulevé, on peut penser qu'Aristote se réfère aussi au plaisir de *réaliser* des imitations (en fait, des simulations), alors qu'il ne pense qu'au plaisir du spectateur, comme l'indique clairement la suite.

Afin de donner une évaluation globale de la traduction de Destrée, je me concentrerai sur un passage, mais un passage de taille : le début du chapitre 6 de la *Poétique*, où Aristote formule sa définition de la tragédie.

Nous allons traiter plus tard de l'art de la représentation épique et de la comédie. Maintenant, revenons à la tragédie. Voici la définition de son essence telle qu'elle résulte de ce qui vient d'être dit : la tragédie est la représentation d'une action grave et sérieuse qui forme un tout complet et possède une certaine amplitude ; elle est écrite dans un langage attractif dont chacune des formes est utilisée séparément dans les différentes parties de l'œuvre ; elle est exécutée par des acteurs et pas au moyen d'un récit ; en suscitant pitié et peur, elle offre un exutoire pour l'expression de telles émotions¹³.

Quiconque a en tête le texte grec remarquera immédiatement la grande liberté de la traduction de ce passage, ce qui vaut aussi pour le reste de la traduction de Destrée d'une manière générale.

Par exemple, au début déjà, Destrée écrit : « Maintenant, revenons à la tragédie. Voici la définition de son essence telle qu'elle résulte de ce qui vient d'être dit ». Cette traduction ne permet pas de savoir avec certitude le texte lu. Mais, puisque ce passage n'est pas mentionné dans la liste des divergences par rapport à l'édition de Kassel¹⁴, qui a ἀναλαμβάντες, « en reprenant », on peut légitimement attribuer à Destrée la lecture de ce terme. Dans ce cas, le texte dirait plutôt : « Mais parlons de la tragédie, en en reprenant (ἀναλαμβάντες) la définition de l'essence qui... ». Destrée atténue ainsi la difficulté qui consiste à trouver, dans les pages précédentes, une anticipation de tous les éléments évoqués dans la définition, notamment dans la clause finale, que nous verrons dans un instant.

Un autre exemple : la phrase « elle est écrite » ne correspond à rien dans le texte grec. Si avancé que soit le processus de « littérisation » à l'époque, l'écriture serait-

¹⁰ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 104.

¹¹ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 98.

¹² Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 182, n. 46.

¹³ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 104.

¹⁴ Kassel, *Aristotelis De Arte Poetica, op. cit.*

elle un élément essentiel de la tragédie ? Où est-ce qu'Aristote fait cette restriction, avant ou après la définition ? Étonne surtout la clause finale : « en suscitant pitié et peur, elle offre un exutoire pour l'expression de telles émotions ». En effet, elle opère une expansion et une transformation surprenantes du texte original. D'abord, « en suscitant » ne correspond à aucun verbe dans le texte grec, où les équivalents de « pitié » et de « peur » se trouvent au génitif, régis par la préposition *διά*, « à travers » (*δι' ἐλέου καὶ φόβου*). Ensuite, « elle offre » est censé traduire un verbe au participe féminin qui n'a pas ce sens, bien que sa signification exacte soit objet de débat parmi les spécialistes : *περαίνουσα*, « en accomplissant ». Enfin, « un exutoire pour l'expression » devrait rendre *τὴν [...] κάθαρσιν*, c'est-à-dire simplement le substantif *κάθαρσις* — habituellement traduit par « purification » ou « purgation » – à l'accusatif et précédé d'un article défini. Même si on tient compte des principes de traduction qu'affiche Destrée, ce qu'il fait avec la clause finale dépasse toute limite acceptable.

La Présentation est censée fournir l'interprétation qui justifie une telle traduction.

Après avoir brièvement traité quelques grandes interprétations de la « *catharsis* des émotions » tragique, notamment les interprétations médicale et éthique, Destrée propose la sienne, censée être « à la fois plus minimaliste et plus englobante », plus englobante en ce sens qu'elle tient compte aussi de la *catharsis* comique¹⁵. Destrée rappelle d'abord des témoignages anciens, ceux des néoplatoniciens Jamblique et Proclus. Sans se rendre compte de l'incongruité de ses propres mots, Destrée affirme : « s'il est difficile de dire quelle était exactement leur connaissance d'Aristote sur ce point, il n'y a cependant aucune raison de mettre en doute leur témoignage »¹⁶. Même profession de foi pour le *Tractatus Coislinianus* : « s'il est exagéré de le tenir pour un fidèle résumé du second livre de la *Poétique*, il n'y a pas de raison non plus d'en rejeter totalement le témoignage »¹⁷. Destrée rappelle ensuite que l'usage le plus fréquent de *κάθαρσις* chez Aristote se trouve dans le *corpus* biologique¹⁸, où ce terme est utilisé surtout pour les menstrues, mais également pour l'éjaculation, le sang menstruel étant d'ailleurs considéré comme l'analogue féminin du sperme masculin. « Cet emploi, continue Destrée, est donc assez déconcertant quand on sait que la *catharsis* signifie normalement la purgation ou la purification d'une substance nocive. Sauf que, et c'est sans doute la raison pour laquelle Aristote l'utilise, il s'agit dans ces deux cas de fluides qui, s'ils n'étaient pas évacués régulièrement, pourraient causer des maladies ou un délitement du corps entier ». Destrée concède qu'« on ne saurait appliquer directement cette

¹⁵ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 72.

¹⁶ Sur les supposés témoignages anciens, voir mon livre *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 299-304 ; 372-376.

¹⁷ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 73.

¹⁸ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 73.

signification à notre cas des émotions tragiques et du rire », mais il croit pouvoir se servir d'un passage des *Problèmes*¹⁹ — un ouvrage de l'école d'Aristote — qui explique le chatouillement par une analogie avec l'éternuement. Sans se poser le moindre problème sur la légitimité de sa propre démarche, Destrée écrit alors :

Lue à partir de ce passage, la définition <de la comédie> donnée par le *Tractatus Coislinianus*, à première vue étrange, pourrait assez bien s'expliquer : « [...] accomplir à travers le plaisir du rire la catharsis du rire » n'a peut-être pas d'autre sens que le fait de permettre l'expression du rire en tant que telle²⁰. Bref, la comédie n'aurait d'autre but que l'expression du rire, sans qu'il faille voir là de connotation médicale ou éthique. Une telle compréhension, neutre et minimaliste, de ce phénomène s'applique parfaitement bien au cas des émotions tragiques également : la catharsis de peur et de pitié ne serait peut-être rien d'autre que l'expression de ces émotions. Plus précisément, en suscitant ces émotions au moyen de l'intrigue (qui culmine dans la reconnaissance après coup que la personne tuée par le héros était son propre parent), la tragédie permet l'expression de ces émotions, ce qui se fait concrètement par le flux des larmes et les cris de peur et de lamentation. Et le fait qu'Aristote précise, dans le passage des *Politiques* où il est question d'une catharsis musicale, que cette catharsis « procure un plaisir de soulagement » trouve tout son sens au théâtre : après avoir bien ri ou abondamment pleuré, les spectateurs d'une comédie ou d'une tragédie se sentent soulagés. Enfin, cette lecture a l'avantage de ne pas être en porte-à-faux avec le but général qu'Aristote assigne à la tragédie et à la comédie, celui d'être une activité de loisir. Au théâtre, nous pouvons faire l'expérience de nos émotions de peur et de pitié pour elles-mêmes et y prendre du plaisir ; en assistant à une comédie, nous faisons l'expérience du rire où tout n'est que plaisanterie et blague.

On considérera peut-être qu'une telle lecture est trop minimaliste, d'autant que, dans le cas d'une catharsis biologique, il s'agit d'expulser des fluides qui, s'ils sont retenus dans le corps, pourraient lui nuire. Et il en va peut-être de même dans le cas de la catharsis musicale : s'il est vrai que la catharsis qui doit s'appliquer aux gens qui ne sont pas *pathetikoi* ne saurait être médicale, on voit mal comment on pourrait ne pas la considérer aussi, d'une manière ou d'une autre, comme offrant un certain bénéfice. Si l'on doit tenir compte de ces deux aspects, je propose donc de traduire cette catharsis, dans le cas du théâtre, par « exutoire » : le théâtre tragique offre un exutoire pour l'expression de nos émotions de peur et de pitié ; la comédie, un exutoire pour l'amusement et le rire. Mais dans cet « exutoire », il ne faut pas voir quelque chose comme la guérison d'un état émotionnel déséquilibré ou d'un vécu émotionnel traumatique. Il s'agit, beaucoup plus simplement, de reconnaître que nos émotions de peur et de pitié ainsi que notre propension à rire ont besoin de s'exprimer et que le lieu idéal pour le faire est le théâtre²¹.

¹⁹ *Pseudo-Aristote, Problèmes, XXX5 8, 965a 23-32.*

²⁰ Destrée traduit de manière plus habituelle ce passage, qui est un calque de la clause finale de la définition de la tragédie dans la *Poétique*. Toutefois, Destrée lit l'expression δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος, littéralement « à travers plaisir et rire », comme un *hendiadys* (« à travers le plaisir du rire »), ce qui est bizarre, au vu du parallélisme des deux définitions.

En fait, la lecture de Destrée de la clause finale de la définition de la tragédie est tout sauf « neutre et minimaliste ». D'abord, elle n'est qu'une variante de l'interprétation médicale. Ensuite, elle exige non seulement que le nom κάθαρσις signifie à la fois deux choses différentes, à savoir ce qui permet de se soulager (l'exutoire) et la sortie de ce qui gêne (l'expression des émotions), mais aussi que ce mot indique la destination de la première pour la seconde, vu qu'on a une *katharsis pour une katharsis*. Enfin, alors que Destrée²² objecte à Martha Nussbaum — qui défend une version intellectualiste de l'interprétation éthique et voudrait lire κάθαρσις, ici, comme « éclaircissement » — que, dans ce sens du mot, ce serait un *hapax*, il propose, lui-même, un double *hapax* — sans compter la signification qu'il attribue au verbe περαινω.

J'ai récemment réagi à une autre traduction impossible de la clause finale, celle de G.R.F. Ferrari, qui propose une énième interprétation de la *katharsis* tragique, qui a d'ailleurs des points communs avec celle de Destrée²³. Le titre de mon article, « Catharsis : *quousque tandem... ?* », fait évidemment référence à la phrase initiale de la première *Catilinaire* de Cicéron (« Jusqu'à quand, Catilina, abuseras-tu de notre patience ? ») et est symptomatique de mon exaspération. En effet, tout en étant au courant des arguments en faveur de la suppression de la clause finale de la définition de la tragédie en *Poét.* 6, mais sans en tenir vraiment compte, certains collègues s'obstinent à essayer de donner un sens à la présence de la *katharsis* dans cette définition et sont prêts à élaborer les interprétations les plus incroyables. De cette manière, ils se condamnent pourtant à la situation paradoxale où, pour sauver le sacro-saint texte, ils sont obligés de lui faire dire des choses que ce texte ne saurait dire.

Destrée semble être aveugle aux nombreux problèmes que pose la clause finale. Par exemple, si le terme παθήματα appartenait bien à la définition de la tragédie, il pourrait ou devrait avoir plutôt le sens d'« évènements », car c'est le sens de sa seule autre occurrence dans la *Poétique*, et il est sans doute un des plus courants ailleurs, avec celui de « propriétés »²⁴. Au demeurant, les substantifs ἔλεος et φόβος peuvent, eux aussi, se référer à des évènements dans la *Poétique*, c'est-à-dire à un fait capable de susciter pitié et à un fait capable de susciter peur, respectivement²⁵.

²¹ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 75-77.

²² Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 71-72.

²³ « Catharsis : *quousque tandem... ?* Réponse à G.R.F. Ferrari, "Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story", *Phronesis* 64 (2019), p. 117-171 », *Kentron* 35 (2019), p. 235-258 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/kentron/3832> ; version anglaise : « Catharsis : *quousque tandem... ?* A Reply to G.R.F. Ferrari, "Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story," *Phronesis* 64 (2019), 117-171 », trad. par G. L. Scott, 2019, URL : <https://www.epspress.com/VelosoRebuttalOfFerrari.pdf> La traduction de Ferrari de la clause finale est la suivante : « by means of pity and fear carrying through the purge that such emotions bring on » (p. 27-28).

²⁴ Voir Aristote, *Poet.* 24, 1459b 11, avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 346-347. Destrée traduit par « scènes de violence ».

Et même si on admettait, d'une part, que les substantifs ἔλεος, φόβος et παθήματα se réfèrent, ici, à des émotions et, d'autre part, que le verbe περαίνω et le substantif κάθαρσις peuvent avoir les significations que leur attribue Destrée, il y aurait tout lieu de se demander la raison pour laquelle Aristote n'a pas simplement dit quelque chose comme περαίνουσα τὴν ἔλέου καὶ φόβου κάθαρσιν, selon une traduction à la Destrée, « offrant un exutoire pour l'expression de la pitié et de la peur » ? Je veux dire, pourquoi dire δι' ἔλέου καὶ φόβου, selon la traduction de Destrée, « en suscitant pitié et peur », avant la phrase finale ? Cette question s'impose d'autant plus que, d'après Destrée²⁶, le texte implique « qu'il peut y avoir d'autres émotions que la peur et la pitié, comme le "sentiment d'humanité"²⁷ ». Dans ce cas, d'ailleurs, pourquoi ne pas avoir dit « à travers pitié, peur et d'autres émotions », ou bien, à la Destrée, « en suscitant pitié, peur et d'autres émotions » ?

Puisqu'en *Poét.* 9, dans un passage qui semble reprendre la définition de *Poét.* 6 tout en la précisant, la tragédie sera dite être une imitation de faits capables de susciter peur et pitié (φοβερῶν καὶ ἔλεεινῶν)²⁸, s'il devait y avoir une référence quelconque à la pitié et à la peur dans la définition, elle devrait consister en une qualification de l'action dont la tragédie est une imitation, c'est-à-dire qu'on devrait avoir « capable de susciter peur et pitié » après « d'une action sérieuse » ou, mieux, à la place de « sérieuse », vu que le sérieux ou la gravité y sont impliqués. Or, si on attribue à Aristote, comme le sous-entend Destrée, la thèse selon laquelle l'imitation d'une action capable de susciter pitié et peur est, elle aussi, capable de susciter pitié et peur (thèse vraie, du moins dans un certain sens²⁹), on ne voit pas le moindre besoin de mentionner une *katharsis*, surtout s'il s'agit du simple fait de susciter des émotions.

En outre, non seulement la présence du mot κάθαρσις avec ce double sens proposé par Destrée va à l'encontre de *Topiques* VI 2, qui condamne l'usage de métaphores et de termes inusités et obscurs dans les définitions, mais, lue de cette manière, la mention de la *katharsis* requiert tout de même une explication, peut-être même plus d'explication que dans d'autres lectures, alors qu'il n'y en a aucune dans la suite de *Poét.* 6, qui est pourtant consacrée à l'élucidation des différents éléments de la définition. Au-delà des problèmes liés à la traduction de la clause finale, elle-même, il reste en effet le problème de son insertion dans le contexte de la définition, du chapitre 6 et de la *Poétique* dans son ensemble, que Destrée ne se pose pas

²⁵ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 354 sq.

²⁶ Destrée, *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 192, n. 88.

²⁷ Voir Aristote, *Poet.* 13, 1452b 38 : φιλόανθρωπον.

²⁸ Aristote, *Poet.* 9, 1452a 2-3. Voir aussi mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 369-371.

²⁹ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 354-364.

vraiment³⁰. Or, sur cette *katharsis*, dans le reste de cet ouvrage, avant et après la clause finale, il y a un silence absolu.

Bref, toute cette contorsion exégétique autour de la clause finale de la définition de la tragédie est un indice du degré de désespoir des commentateurs qui entendent sauver cette clause contre ceux qui, comme moi, considèrent le texte comme corrompu. À ce propos, Destrée se limite à écrire dans une note à sa Présentation :

Afin de mettre fin à ce débat, certains ont récemment suggéré de tenir l'ensemble de l'expression, « catharsis de telles émotions », pour une interpolation ; c'est une suggestion qui n'a aucun réel support philologique. Voir surtout les travaux de C. Veloso qui défendent cette approche (2007 ; 2018) ; pour une critique (à mon avis dévastatrice) de cette hypothèse, voir Halliwell (2011, p. 260-265)³¹.

D'abord, il est assez surprenant que Destrée ne mentionne pas Gregory Scott, notamment son article paru dans *OSAP* en 2003³², qui est le premier à avoir jeté le soupçon non seulement sur l'expression τὴν τῶν τοιούτων παθήματων κάθαρσιν, mais sur toute la clause finale.

Ensuite, Destrée donne l'impression que Veloso 2018³³ ignore les remarques de Halliwell 2011³⁴. En effet, il omet de dire que Veloso 2018 répond à toutes les objections que Halliwell 2011 adresse à Veloso 2007³⁵. Qui plus est, Veloso 2018 formule plusieurs objections contre Halliwell 2011 — elles, vraiment dévastatrices³⁶. Bien entendu, Destrée est censé le savoir car il a fait un compte rendu de Veloso 2018³⁷.

Enfin, en disant que ma suggestion « n'a aucun réel support philologique », Destrée reprend un de ses articles³⁸, qui reprend, à son tour (sans le dire), une remarque

³⁰ Voir surtout Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 70.

³¹ Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 70, n. 1.

³² G. L. Scott, « Purging the *Poetics* », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 25 (2003), p. 233-263. D'ailleurs, Des remarques très proches de cette note de Destrée, à propos de Scott également (*Aristotle on Dramatic Musical Composition. The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, 2 vols, EPS, 2018 (2016), vol. II, p. 379-456), se trouvent dans Pierre Destrée, Malcolm Heath, Dana L. Munteanu (éds), *The Poetics in its Aristotelian Context*, London-New York, Routledge, 2020, p. 12 (*non vidit*), cité par Scott dans son compte rendu de ce livre dans *Ancient Philosophy* 42 (2022), à paraître.

³³ *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*

³⁴ S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth, Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 260-265.

³⁵ C. W. Veloso, « Aristotle's *Poetics* without *Katharsis*, Fear, or Pity », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 33, 2007, p. 255-284. Inutile de chercher mon article dans la bibliographie de Destrée, car il n'y apparaît pas, et le titre de mon livre est erroné.

³⁶ Comme le remarque aussi Scott, « Review of P. Destrée, M. Heath, D. L. Munteanu (edited by), *The Poetics in its Aristotelian Context*, *art. cit.* Pour mes répliques à Halliwell, voir par exemple *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 321, n. 3 ; 322, n. 1 ; 326, 1 et 3 ; 343, n. 1 ; 344, n. 4 ; 361, n. 1 ; 369-370, n. 7 ; 372, n. 2. Pour les réponses de Scott, voir son *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, *op. cit.*, vol. II, p. 393-440.

³⁷ Paru dans *Revue philosophique de Louvain* 117/1 (2019), p. 169-172.

³⁸ P. Destrée, « La purgation des interprétations : conditions et enjeux de la catharsis poétique chez Aristote », dans J. Darmon (éd.), *Littérature et thérapie des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 13-35 ; p. 15.

orale de Marwan Rashed³⁹ : le problème de la présence de κάθαρσις dans la définition de la tragédie ne serait pas vraiment philologique, mais plutôt psychologique, car il s'agit de s'interroger sur la dose d'inexpliqué, d'incongru, de brutal, d'énigmatique, que l'on est prêt à admettre de la part d'Aristote. Mais Rashed a sans doute changé d'avis ensuite, vu que, dans un article, il a proposé, lui-même, une correction du texte⁴⁰ et compte tenu de ce qu'il dit dans la Préface qu'il a écrite pour mon livre⁴¹. De toute manière, je réplique avec une question rhétorique : que reste-t-il encore du travail philologique une fois qu'on a fait abstraction de ce genre de problèmes « psychologiques » ?⁴² Quoi qu'il en soit, Destrée n'est pas cohérent. Voici pourquoi.

Revenons à sa traduction de la définition de la tragédie. À la ligne 1449b 23, Destrée semble lire ἀναλαμβάντες, comme nous l'avons vu. Or c'est ἀπολαμβάντες, « en isolant »⁴³, la leçon des deux principaux *codices* grecs, à savoir le Parisinus graecus 1741 (A) et le Riccardianus 46 (B), tandis que ἀναλαμβάντες est une conjecture de Jacob Bernays acceptée par Kassel, suivi par la dernière édition du texte grec, à savoir celle de Leonardo Tarán⁴⁴, pour qui ἀπολαμβάντες « does not yield the right meaning »⁴⁵. Toutefois, le verbe ἀπολαμβάνω réapparaît en *Poét.* 23, 1459a 35, selon un emploi compatible avec le contexte de *Poét.* 6. En outre, selon Dimitri Gutas⁴⁶, la version arabe — qui dépend de la version syriaque — indique que le manuscrit grec utilisé pour cette dernière (Σ) avait, lui aussi, ἀπολαμβάντες. Quant à la version latine de Guillaume de Moerbeke, selon Tarán⁴⁷, bien que *sumentes* traduise vraisemblablement ἀναλαμβάντες, elle ne permet pas d'établir avec certitude la leçon du manuscrit grec (Φ) car *sumo* traduit aussi λαμβάνω en 14, 1453b 15 et 18, 1456a 14. En fait, même si Moerbeke emploie *absumo* en 1459a 35, la présence de *sumentes* en 1449b 23 ne nous oblige pas à supposer que Φ avait ἀναλαμβάντες : il pouvait avoir le préverbe ἀπο- désormais illisible ou simplement λαβόντες, ou bien le traducteur a aplani le sens de ἀπολαμβάνω. De toute manière, puisque le double échange de lettres requis ne

³⁹ Faire lors de ma soutenance de HDR-Habilitation à diriger des recherches à l'ENS-École Normale Supérieure de Paris (27.11.2010), à laquelle a pris part Destrée également. Mon livre de 2018 est issu du travail inédit de mon HDR.

⁴⁰ M. Rashed, « Κάθαρσις versus μίμησις » : simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie », *Littérature* 182 (2016), p. 60-77.

⁴¹ M. Rashed, Préface à C. W. Veloso, *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 7-18 ; voir notamment p. 10.

⁴² Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 345.

⁴³ Pour cette traduction, voir Dupont-Roc et Lallot, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, *ad loc.* Dans la suite, je reprends mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 335, n. 4.

⁴⁴ L. Tarán, D. Gutas (eds.), *Aristotle Poetics : Editio Maior of the Greek text with Historical Introduction and Philological Commentaries*, Leiden-Boston, Brill, 2012.

⁴⁵ Tarán et Gutas, *Aristotle Poetics*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁶ Tarán et Gutas, *Aristotle Poetics*, *op. cit.*, p. 339-340.

⁴⁷ Tarán et Gutas, *Aristotle Poetics*, *op. cit.*, p. 247.

s'explique facilement ni en majuscules ni en minuscules, et compte tenu du *stemma* de Tarán⁴⁸, si Φ avait ἀναλαμβάντες, cette leçon serait sans doute due à une correction conjecturale. Quel serait alors le « réel support philologique » pour l'acceptation de la conjecture de Bernays sinon le sens ?⁴⁹ Mais, en l'occurrence, le sens n'exige pas vraiment la correction (bien au contraire), qui apparaît ainsi injustifiée⁵⁰.

Bref, Destrée peut tranquillement congédier — sans véritable nécessité — une leçon unanime, mais il crie au scandale quand on veut toucher, quelques lignes après, la clause finale de la définition de la tragédie, où il n'y a même pas unanimité dans la tradition manuscrite et sur laquelle on discute depuis des siècles sans parvenir au moindre consensus. Décidément, *deux poids, deux mesures*.

II. L'interprétation : loisir et *katharsis*

De toute manière, son interprétation générale est intenable, car elle est contradictoire. D'une part, Destrée semble soutenir encore la thèse traditionnelle selon laquelle « la fin de la tragédie serait de réaliser une *catharsis* des émotions »⁵¹. D'autre part, maintenant Destrée admet que « le but général qu'Aristote assigne à la tragédie et à la comédie » est « celui d'être une activité de loisir »⁵². Sauf à pouvoir faire coïncider loisir et *katharsis*, il y a contradiction. Or loisir et *katharsis* ne coïncident absolument pas⁵³. Donc il y a contradiction. Bien entendu, on pourrait imputer cette contradiction à Aristote lui-même, mais on peut éviter de le faire si on accepte la thèse de l'interpolation. Certes, la tragédie pourrait servir à plus d'une

⁴⁸ Tarán et Gutas, *Aristotle Poetics*, op. cit., p. 159.

⁴⁹ Toujours sur la base du sens, P. Destrée, « Aristotle on the Power of Music in Tragedy », *Greek and Roman Musical Studies* 4 (2016), 231-252 ; p. 236-238, défend la suppression de καὶ τὰς ὀψεις en *Poet.* 26, 1462a 16, bien que ce soit la leçon unanime de la tradition manuscrite. (Destrée a pourtant changé d'avis dans *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 168, puisque, dans sa traduction, « et les effets visuels » ne se trouve même pas entre crochets et que la divergence par rapport à Kassel est signalée à p. 251 (Liste des divergences), en quoi Destrée suit Tarán, *Aristotle Poetics*, op. cit., qui n'est pourtant pas mentionné. En revanche, Destrée ne signale pas s'il accepte, dans la suite immédiate, la leçon δι' ἧς, « par laquelle », qui semble être incompatible avec ce choix, en raison du singulier ; sa traduction du passage par « ce qui », qui aplanit cette difficulté, est sans doute due à la justification de Tarán, p. 302, n. ad loc., pour qui le singulier est une « liberté syntaxique ».) Pour un autre exemple de refus de la tradition manuscrite par Destrée, voir « Aristotle on the Power of Music in Tragedy », art. cit., p. 250, n. 26. Destrée sympathise aussi avec l'idée de considérer comme une interpolation *Pol.* VIII 7, 1342b 17-27, voir « Aristotle on Music for Leisure », dans Tom Phillips et Armand D'Angour (édité by), *Music, Text and Culture in Ancient Greece*, Oxford University Press, 2018, p. 183-202 ; p. 185, n. 4. Il soutient également que πρὸς διαγωγὴν, « pour le passe-temps », est une interpolation en *Pol.* VIII 7, 1341b 40, voir « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music. A Note on *Pol.* 8, 1341b 40-1 », *Greek and Roman Musical Studies* 5 (2017), p. 35-42 ; p. 40-41.

⁵⁰ Destrée n'est pas le seul à être dans cette incohérence flagrante. Voir par exemple Tarán, *Aristotle Poetics*, op. cit., p. 247, avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 338, n. 5.

⁵¹ Destrée, *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 68.

⁵² Destrée, *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 76, cité plus haut, ainsi p. 32-37.

⁵³ Comme semble l'admettre Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 197. Voir aussi son « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music », art. cit., p. 38-39.

finalité (ce qui est tout à fait conforme à la pensée d'Aristote, comme nous le verrons), mais, si une seule de ses finalités devait être mentionnée dans la définition de son essence, ce devrait certainement être le loisir, et non pas la *katharsis*, de sorte qu'on ne voit pas de raison de vouloir conserver sa mention dans la clause finale. Nul doute, la mention même d'une finalité dans la définition ferait de cette finalité la plus importante. Sauf à penser que cette mention reflète une idée courante, qui ne correspond pas à la position d'Aristote, mais, dans ce cas, pourquoi ne mentionner que cette finalité ?

À propos du loisir, Destrée remarque dans une note à sa Présentation :

L'importance du loisir dans la conception aristotélicienne de la poésie a déjà été défendue par d'autres interprètes, notamment Y. Lee Too (1998), M. Heath (2014), G. R. F. Ferrari (2019) et surtout C. Veloso (2018) : mais ce dernier conçoit ce loisir comme un exercice purement intellectuel, et donc le plaisir de la tragédie comme étant de cette nature, ce qui semble aller contre l'insistance d'Aristote sur le pouvoir de la tragédie qui consiste à produire des émotions, et donc du plaisir émotionnel⁵⁴.

Depuis longtemps, je soutiens⁵⁵, sur la base de *Pol.* VIII et de *Poét.* 4, qu'aux yeux d'Aristote le meilleur (mais, *nota bene*, non pas le seul, contrairement à ce que suggère Destrée) usage possible d'une composition tragique et des autres produits imitatifs par leur public serait celui d'un passe-temps, διαγωγή, dont le but serait le loisir, σχολή. Dans ses travaux plus récents, Destrée semble avoir enfin accepté cette thèse⁵⁶, mais il a encore du mal à comprendre ce que serait exactement ce passe-temps, tout comme Ferrari⁵⁷, qui le confond carrément avec la *katharsis*, en fait avec le jeu, dont le but est la détente. Par exemple, Destrée reconnaît que ce passe-temps/loisir consiste en l'activité de la pensée dite « théorétique », mais il la mélange avec l'appréciation de la beauté, laquelle concerne la perception⁵⁸ ; qui plus est, il croit pouvoir ramener à ce loisir un supposé « plaisir pour les émotions elles-mêmes », comme nous l'avons vu ; d'ailleurs, on ne comprend pas très bien comment concilier ce que Destrée affirme dans la Présentation de sa traduction de la *Poétique* et ce qu'il soutient ailleurs à propos de la musique ; je reviendrai sur tout cela. C'est pourquoi ces commentateurs m'accusent de vouloir trop intellectualiser ce passe-temps/loisir. En les lisant, on a l'impression que, pour eux, j'imagine que ce

⁵⁴ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 35, n. 2.

⁵⁵ Pour me limiter à mes publications en français, voir « Critique du paradigme interprétatif "éthico-politique" de la *Poétique* d'Aristote », art. cit.

⁵⁶ Destrée reprend plusieurs points de mon interprétation même sans citer mes travaux. Voir par exemple « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., notamment p. 196 et 201, « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music », art. cit., et « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », dans J. Levinson (éd.), *Suffering Art Gladly*, London, Palgrave Macmillan, 2013, p. 3-27 ; notamment p. 13 sq.

⁵⁷ Voir à ce propos mon « Catharsis : *quousque tandem... ?* », art. cit., p. 237 sq.

⁵⁸ Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 201-202 ; cf. p. 197.

passer-temps/loisir consiste en des activités théoriques très élaborées. En réalité, je soutiens que l'essentiel de ce passer-temps/loisir serait quelque chose qui reste même en deçà de la « culture »⁵⁹ ou de la « critique » des « connaisseurs »⁶⁰ qu'ils prêtent à ces notions aristotéliennes. Je vais essayer de l'expliquer, quitte à répéter des choses que j'ai déjà écrites ailleurs.

Une question préalable. Sans doute comme réplique à la question principale de mon livre, *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?* Destrée soulève la question de savoir « à qui donc Aristote s'adresse-t-il en écrivant ce traité ? »⁶¹, et il répond que « ce traité s'adresse surtout à des lecteurs qui veulent apprendre à pouvoir juger de la qualité, ou de la "réussite" de telle ou telle œuvre poétique », peut-être pour pallier un « manque d'expérience dans la composition poétique » chez les citoyens « dans le monde réel d'Athènes où Aristote écrit son traité », et « non dans le monde idéal de la cité parfaite décrite dans les *Politiques* »⁶². En effet, « même dans la cité idéale, soutient Destrée, il serait étrange d'imposer l'enseignement de la composition poétique à tous les enfants, elle qui exige un don naturel qui, par définition, n'est pas donné à tous ». En fait, ce sont ces remarques de Destrée qui sont étranges. D'abord, ce manque d'expérience de composition. Les lettres font bien partie des disciplines traditionnelles⁶³, et cet enseignement peut très bien prévoir quelques exercices de ce genre ; d'ailleurs, nos enfants en font à l'école, aujourd'hui. Bien sûr, le fait que tous ne soient pas naturellement doués au même degré n'empêche nullement qu'ils s'y adonnent, surtout si le but n'est pas de faire de ces enfants des compositeurs d'exception ; et ce n'est certainement pas le but d'Aristote, qui s'oppose fermement à un enseignement professionnalisant de la musique⁶⁴. Ensuite, la possibilité que la *Poétique* puisse pallier ce supposé manque d'expérience de composition. La *Poétique* semble offrir surtout une *connaissance des causes universelles* des compositions et de leur réussite. Autrement dit, elle offre un enseignement technique et scientifique plutôt que de l'expérience, qui constitue une connaissance des faits particuliers⁶⁵. Or comment une telle connaissance pourrait-elle pallier un manque d'expérience pratique ? La *Poétique* semble au contraire *présupposer* sinon une expérience pratique au moins une familiarité avec

⁵⁹ G.R.F. Ferrari, « Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story », *Phronesis* 64 (2019), p. 117-171 ; p. 120, n. 6 (cf. p. 142-143 ; *sed* p. 147) ; Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 199.

⁶⁰ Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 32-37 ; « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 199 ; « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », art. cit. p. 23-24.

⁶¹ Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 11.

⁶² Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 14-15 ; 37.

⁶³ Aristote, *Pol.* VIII 3, 1337b 23 sq.

⁶⁴ Aristote, *Pol.* VIII 6, 1340b 33 sq.

⁶⁵ Aristote, *Metaph.* Alpha 1, 981a 24 sq. Au demeurant, du point de vue de la pratique, l'expérience ne diffère en rien de la technique, et les gens d'expérience réussissent même mieux que ceux qui possèdent une définition sans l'expérience (981a 13 sq.).

les compositions, ce que les citoyens athéniens en général devaient posséder en quantité suffisante. En réalité, la bonne réponse à la question « à qui ? » est assez évidente car la *Poétique* a tout l'air d'être un ouvrage *acroamatique*, c'est-à-dire qu'elle s'adresse (d'abord) aux membres de l'école⁶⁶, et non pas à l'ensemble des citoyens athéniens, qui précisément ne s'intéressent pas forcément aux causes profondes des compositions en général et de leur éventuelle réussite. Bref, l'« intellectualisme » et l'« idéalisme » ne sont pas là où on les croit.

Quoi qu'il en soit, que ce passe-temps soit (surtout) intellectuel, c'est d'abord le texte de *Pol.* VIII 5 qui le suggère :

[1] En effet, à propos de celle-ci [i.e. la musique], il n'est pas facile de déterminer (a) quel est son pouvoir, ni (b) en vertu de quoi il faut que les enfants y prennent part, c'est-à-dire si (1) [c'est] en vue du jeu et de la détente (παιδιᾶς ἕνεκα καὶ ἀναπαύσεως), comme dans le cas du sommeil et de l'ivresse (car en soi ces choses ne sont même pas parmi les choses bonnes (σπουδαίων), mais [elles sont] agréables et en même temps « font cesser les soucis », comme le dit Euripide [Bacch. 374-386] ; c'est pourquoi les gens la [i.e. la musique] rangent et se servent de toutes ces choses de manière semblable : sommeil, ivresse, musique ; et parmi celles-ci ils insèrent aussi la danse) ; ou [s']il faut penser plutôt que (2) la musique concerne en quelque sorte la vertu (πρὸς ἀρετὴν τι τείνειν), dans la conviction que, comme la gymnastique procure une certaine qualité au corps, de même la musique est capable de donner une certaine qualité au caractère, en [l']habituant à pouvoir jouir correctement ; ou encore, [qu'] (3) elle apporte quelque chose au passe-temps et au discernement (πρὸς διαγωγὴν... καὶ πρὸς φρόνησιν), car ceci doit être posé comme le troisième des [buts] mentionnés⁶⁷.

Comme l'on peut constater, Aristote ajoute à la locution πρὸς διαγωγὴν, « pour le passe-temps », le syntagme καὶ πρὸς φρόνησιν, « pour le discernement » (ici au sens général du terme, et non pas au sens technique d'excellence de la pensée pratique), et il s'agit sans doute d'un *hendiadys*, d'où « passe-temps intellectuel ». Cela ne veut pourtant pas dire que seul l'intellect est engagé dans le passe-temps. L'activité intellectuelle serait plutôt le but dans lequel on s'engage dans ce passe-temps, qui comporte aussi l'activité perceptive ainsi que toute une série de mouvements et d'attitudes corporels.

Dans la suite, Aristote dira qu'il faut tenir compte de ces trois buts, qui sont aussi autant d'usages :

[2] Mais notre investigation principale est [relative à la question de savoir] si (b) l'on doit ou non insérer la musique dans l'éducation [i.e. le cursus des enfants] et (a) quel est son pouvoir, parmi les trois choses dont il est question, c'est-à-dire s'il [i.e. son pouvoir] concerne l'éducation [i.e. la formation à la vertu], le jeu ou le

⁶⁶ Voir par exemple la référence aux enquêtes « rhétorique » et « poétique » en *De int.* 4, 17a 5-6.

⁶⁷ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1339a 14-26.

passé-temps. Raisonnablement, elle se classe dans les trois [cases], c'est-à-dire qu'elle semble participer [de ces trois choses]⁶⁸.

Cependant, il y a clairement une hiérarchie entre ces trois usages. Puisque la discussion porte sur les jeunes et la pratique de la musique, surtout le chant choral, dans la meilleure constitution, le troisième usage ne fera pas l'objet d'un examen approfondi dans la suite de *Pol.* VIII. En effet, comme nous verrons dans un instant, le passé-temps concerne surtout les adultes et la jouissance de la musique, car il concerne le *bonheur*, c'est-à-dire la vie qu'on juge bonne et donc souhaite, et « ce qui est fin ne convient à aucun être inachevé »⁶⁹. Et pourtant, dans le passage [1], les trois buts sont présentés dans un ordre d'importance croissante : jeu, formation à la vertu (éducation morale) et passé-temps intellectuel. Certes, Aristote ne dit pas ce en quoi consiste exactement ce passé-temps, mais il en fournit quelques indications précieuses et même un exemple.

En *Pol.* VIII 3, le passé-temps est nettement distingué du jeu, quand il s'agit de ce qu'on fait pour avoir du loisir, σχολάζειν⁷⁰. Ce n'est pas en jouant, soutient Aristote, qu'on a du loisir, car le jeu serait alors la finalité de la vie, ce qui est impossible : il faut se servir des jeux plutôt pour entrecouper les occupations, vu que celles-ci comportent de la fatigue et de la tension, et celui qui se fatigue a besoin de repos, ce qui est la finalité des jeux⁷¹. C'est pourquoi il faut introduire les jeux en cherchant le moment opportun pour leur usage, comme si nous les administrions comme un médicament, φαρμακείας χάριν⁷². Mais on a du loisir plutôt dans des passé-temps, c'est-à-dire dans des actions qui ont leur finalité en elles-mêmes⁷³, comme l'écoute du chant de l'aède pendant les banquets⁷⁴.

Voilà donc ce à quoi peut penser Aristote : l'écoute de l'aède. Les citations d'Homère qui contiennent cette référence à l'aède suggèrent qu'avec la notion de passé-temps, Aristote songe aussi sinon surtout à la composition verbale. Certes, la musique tout court — à laquelle Aristote attribue un caractère imitatif également⁷⁵ — peut constituer un passé-temps intellectuel, mais *a fortiori* sa composante verbale, ce qui n'est pas sans conséquences pour la *Poétique*. En revanche, *Pol.* VIII ne se réfère jamais à un certain type de musique spécifiquement destiné au loisir⁷⁶. En effet, une chose est de donner l'écoute de l'aède comme un

⁶⁸ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1339b 11-15.

⁶⁹ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1339a 29-31 ; cf. 3, 1337b 33 ; 1338a 1-3.

⁷⁰ Aristote, *Pol.* VIII 3, 1337b 33 sq.

⁷¹ Aristote, *Pol.* VIII 3, 1337b 36-40.

⁷² Aristote, *Pol.* VIII 3, 1337b 40-42.

⁷³ Aristote, *Pol.* VIII 3, 1338a 10.

⁷⁴ Aristote, *Pol.* VIII 3, 1338a 21-30.

⁷⁵ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1340a 23-28 ; cf. *Poet.* 1.

exemple de passe-temps (parmi d'autres, non exclusivement musicaux, d'ailleurs), une autre chose serait de dire que seul un certain type de musique convient au loisir, idée qui ne se trouve nulle part en *PoI.* VIII.

Plus loin, Aristote donnera encore des indications et dénoncera, lui-même, la confusion entre jeu et passe-temps, en raison du plaisir, qui accompagne le bonheur sans pour autant coïncider avec le bonheur :

[3] Car le jeu (παιδιά) est pour la détente (χάριν ἀναπαύσεως), et la détente est nécessairement agréable (elle est en effet une certaine thérapie (ἰατρεία τις) de la peine provoquée par les travaux), et, d'un commun accord, le passe-temps doit comporter non seulement le noble (καλόν), mais aussi le plaisir, car l'être heureux se compose de ces deux choses. Or nous disons tous que la musique est au nombre des choses très agréables, aussi bien [la musique] dépourvue [de chant] que celle qui est accompagnée de chant ; Musée, lui aussi, dit que « chanter, pour les mortels, est quelque chose de très agréable ». C'est pourquoi avec raison on l'admet dans les réunions ainsi que dans les passe-temps, puisqu'elle est capable de donner de la joie (εὐφραίνειν), de sorte que, à partir de là aussi, on peut assumer que les plus jeunes doivent être éduqués en musique. En effet, toutes les choses agréables qui sont inoffensives (ἀβλαβῆ) conviennent non seulement pour la fin, mais aussi pour la détente (ἀνάπαυσις). Puisqu'il arrive aux hommes de vivre rarement selon leur finalité, mais que souvent ils se détendent (ἀναπαύονται), c'est-à-dire qu'ils (καί) se servent des jeux même sans aucun autre motif de plus que le plaisir, il peut être utile de trouver de la détente (διαναπαύειν) dans les plaisirs qu'on tire de la musique. Il est arrivé toutefois que les hommes fassent des jeux une fin ; sans doute parce que la fin comporte, elle aussi, un certain plaisir, mais pas n'importe lequel ; et, en cherchant ce plaisir, ils prennent celui-là pour celui-ci, à cause du fait qu'il a une certaine similitude avec la fin des actions. En effet, la fin n'est choisie pour aucune chose à venir, et de tels plaisirs ne sont en vue d'aucune chose à venir, mais des choses passées, comme, par exemple, des travaux et de la peine⁷⁷.

Si ces remarques n'autorisent pas à supposer que ces passe-temps offrent l'occasion de grandes élaborations théoriques, elles empêchent de réduire ce qu'ils offrent à la simple audition — ou à la simple vision, si on songe à d'autres pratiques imitatives. S'il n'en était pas ainsi, on aurait du mal à différencier le plaisir que procure le passe-temps de ce plaisir pour la musique qui est « commun aussi bien à certains animaux qu'à une foule d'esclaves et aux enfants », qu'il faudrait dépasser — ce à quoi devrait contribuer l'apprentissage de la pratique musicale, du moins jusqu'à un certain niveau⁷⁸ — et qui coïncide sans doute avec ce « plaisir naturel » partagé par les gens « de tous les âges et de tous les caractères »⁷⁹. Il se peut que ce

⁷⁶ Contrairement à ce que suggère Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 183 ; 191 ; 195-202.

⁷⁷ Aristote, *PoI.* VIII 5, 1339b 15-38.

⁷⁸ Aristote, *PoI.* VIII 6, 1341a 9-17.

⁷⁹ Aristote, *PoI.* VIII 5, 1340 2-5.

soit le plaisir de la détente⁸⁰, ou bien un plaisir qui serait à la base de celui-ci, mais, assurément, ce n'est pas celui du passe-temps, car le but du passe-temps est le loisir du public, et non pas sa détente. On peut écarter la possibilité que le loisir consiste en une activité simplement perceptive pour la raison suivante : ailleurs, Aristote définit le bonheur comme « l'activité de l'âme selon la vertu la meilleure et la plus finale », c'est-à-dire selon l'excellence de la raison d'un adulte⁸¹. Nul doute, le bonheur présuppose, du moins chez l'humain, la vie perceptive, avec les affections (plaisir/peine) et les désirs qui s'y rapportent, ainsi que la vie nutritive, mais la bonne vie spécifiquement humaine ne s'y réduit pas. Le loisir concerne donc nécessairement la vie intellectuelle.

Bien entendu, le terme « loisir », σχολή, ici n'a pas simplement le sens de « temps libre », et, par conséquent, le « non-loisir », ἀσχολία, n'est pas simplement le « travail ». Ce terme désigne aussi une partie de la vie intellectuelle de l'homme⁸². En ce sens, le loisir est l'exercice même de la pensée dite « théorétique » (ou « contemplative »), alors que le non-loisir coïncide avec l'exercice de la pensée pratique, qui englobe ici la pensée productive⁸³. Autrement dit, le loisir est cette partie de notre vie intellectuelle où notre pensée ne s'occupe pas à raisonner ni sur une action à entreprendre ni sur une production à accomplir, alors que le non-loisir recouvre la partie où notre pensée est aux prises avec l'action et la production. Ainsi, le passe-temps est ce qui nous permet d'exercer notre pensée théorétique, ne fût-ce que de manière minimale.

La relation hiérarchique entre les trois buts ou usages devrait désormais être claire : 1) le *jeu* est en vue de la *détente*, laquelle est, d'un côté, due à des travaux pénibles passés et, de l'autre, conditionnellement nécessaire à la poursuite future de ces travaux, dont fait partie 2) l'*éducation*, qui à son tour est en vue de l'*excellence de caractère et de raisonnement pratique*, dont la réalisation est la *bonne vie*, dont la meilleure partie est 3) le *loisir* que procure un *passe-temps intellectuel*.

La *Poétique* ne parle pas des trois buts de *Pol.* VIII, qu'on peut qualifier d'ultimes, mis à part la clause finale de la définition de la tragédie. Mais que les produits imitatifs dont parle la *Poétique* doivent offrir l'occasion *surtout* d'un exercice de l'entendement, cela ne fait aucun doute, au vu du début du chapitre 4 de cet ouvrage. Voici le passage, mais non dans la traduction de Destrée :

[5] Mais il y a à peu près deux causes (δύο τινες) qui semblent (εἰοίκασι) avoir engendré la [technique] de composition en général, et celles-ci sont naturelles. En effet, est inné aux hommes le fait d'imiter (τὸ μιμεῖσθαι), dès l'enfance – et [les

⁸⁰ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1339a 18-19.

⁸¹ Aristote, *Eth. Nic.* I 6, 1098a 15-18.

⁸² Aristote, *Pol.* VIII 2, 1337b 14-15 ; cf. *EN* X 7.

⁸³ Aristote, *Pol.* VII 14, 1333a 25 sq. ; cf. VII 3.

hommes] différent des autres animaux en cela que [l'homme] est le plus imitatif et réalise ses premiers apprentissages (μαθήσεις) par imitation (διὰ μιμήσεως) ; de même le fait que tous se réjouissent des imitations (μυμήμασι). Un signe de cela est ce qui arrive dans les faits : des choses que par elles-mêmes nous voyons avec peine, nous nous réjouissons d'en regarder les images les plus soignées (ήκριβωμένας), par exemple, les configurations aussi bien des bêtes les plus ignobles que des cadavres. Et la cause de cela est le fait que la compréhension (μανθάνειν) est une chose très agréable non seulement pour ceux qui s'adonnent au savoir (φιλοσόφοις), mais aussi, de manière semblable, pour les autres, bien qu'ils le partagent dans une petite mesure. C'est pourquoi, en effet, ils se réjouissent de voir les images, car il arrive que, en [les] regardant, ils comprennent, c'est-à-dire qu'ils concluent (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι) ce qu'est chaque chose, par exemple, que « celui-ci est celui-là ». Car, s'il se trouve qu'on n'a pas deviné (ἐὰν μὴ τύχη προεωρακώς), ce n'est pas une imitation (ουχὶ μίμημα) qui produira le plaisir, mais [c'est] à cause de l'exécution, de la couleur ou pour une autre cause de ce genre⁸⁴.

Ce passage est capital. Il situe dans le plaisir pour les imitations une des causes de l'existence même de la technique de composition en général, sous-entendu, d'intrigues. La *Poétique* est en effet essentiellement un traité sur la technique de composition d'intrigues, ce qui explique qu'elle se concentre sur la tragédie, l'épopée et la comédie⁸⁵. Mais Aristote se soucie aussi de préciser en quoi réside exactement ce plaisir. À l'aide de l'exemple de l'image des bêtes les plus ignobles et des cadavres⁸⁶, Aristote veut montrer que le plaisir pour les imitations ne coïncide pas avec l'éventuel plaisir pour la perception de propriétés qui s'y trouveraient reproduites. Assurément, il est nécessaire de percevoir les imitations, plus précisément leurs moyens, mais la reconnaissance en question est faite plutôt par l'entendement. De plus. Bien que la seule perception — en l'occurrence, des couleurs — puisse procurer un plaisir, ce dernier non seulement ne coïncide pas avec celui de la reconnaissance du contenu intellectif des imitations *via* la perception des moyens de ces dernières, mais il est aussi clairement jugé inférieur au plaisir de cette reconnaissance. Preuve en est que le plaisir qu'on éprouve à la perception n'est pas censé jouer un rôle important dans le surgissement de la technique de composition. Bref, Aristote juge le plaisir de la reconnaissance intellectuelle supérieur au plaisir que les Modernes qualifieraient d'*esthétique*.

⁸⁴ Aristote, *Poet.* 4, 1448b 4-19. Je justifie mes choix de traduction dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 148-149 ; 184 sq. Voir aussi mon article « Catharsis : *quousque tandem... ?* », *art. cit.*, p. 254-255.

⁸⁵ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 21-23 ; 165 ; 403.

⁸⁶ Il pourrait s'agir de cadavres en putréfaction, comme le suggère Hishame-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Paris, Dehors, 2018, 358 sq., mais non pas de deux types de cadavres, à savoir ceux de bêtes (les charognes) et ceux d'humains. Quand Aristote écrit « par exemple, les configurations aussi bien de bêtes absolument ignobles et de cadavres », ὅσων θηρίων τε μορφῶν τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν (1448 b 10-12), il faut peut-être donner un sens fort au τε... καί et lire ce dernier syntagme comme un seul exemple double ou multiple : des cadavres (humains) rongés par des vers.

C'est pourquoi il est déconcertant que Destrée dise ailleurs, en croyant exprimer la position d'Aristote à propos de la Vénus de Milo, que « la reconnaissance du sujet de l'œuvre est simplement la condition de possibilité du plaisir que l'on peut prendre à cette œuvre, un plaisir qui, sans nul doute, est émotionnel : l'émotion d'admiration devant la beauté de la déesse ! »⁸⁷. Bien au contraire, Aristote dirait que, tout comme le plaisir qu'on éprouverait à la perception des couleurs, le plaisir qu'on éprouverait à la perception des formes de la statue — plaisir qui ne saurait être différent de celui qu'on éprouverait à perception de ces mêmes formes dans un corps vivant⁸⁸ — ne requiert aucune reconnaissance intellectuelle de ce dont cette statue est une imitation⁸⁹ et reste ainsi inférieur à celui de cette reconnaissance. En même temps, il ne faut penser que celle-ci concerne uniquement des individus, et non pas une action dans son ensemble.

Je rappelle que le texte de *Poét.* 4 se poursuit dans ces termes :

[6] Et nous étant en possession, par nature, de l'imitation (τὸ μιμεῖσθαι), de la mélodie (ἄρμονίας) et du rythme (ῥυθμοῦ) (car il est évident que les mètres font partie du rythme), ceux qui sont par nature les plus doués pour ces choses, dès le début, en progressant petit à petit, engendrèrent la composition, à partir des improvisations⁹⁰.

Au-delà de la question, déjà évoquée, de l'identification exacte des causes naturelles de l'engendrement de la technique de composition (on se demande si la possession de la mélodie et du rythme constitue une cause à part⁹¹), force est de constater ceci : s'il est vrai qu'au début de *Poét.* 4 Aristote fait référence aux états affectifs de plaisir et de peine du public, il ne fait aucune allusion à ses émotions proprement dites (comme la peur et la pitié), bien qu'elles soient en principe naturelles⁹². Ce serait bizarre, si le but principal des techniques de composition tragique et comique — qui seraient l'aboutissement de l'évolution qui est décrite ensuite — était de susciter, l'une, la peur et la pitié, l'autre, le rire. Il faut donc du culot pour, d'une part,

⁸⁷ P. Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », *Méthexis* 25 (2012), p. 93-107 ; p. 101 ; « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », art. cit., p. 11-12 ; 20. Cf. Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 201-202, à propos la beauté de la musique, la beauté étant l'ordre, la proportion et le défini (Aristote, *Metaph.* Mu 3, 1078a 36-b 1).

⁸⁸ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1340a 23-28, avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 198-200.

⁸⁹ Comme semble l'admettre Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 102, à propos de *Pol.* VIII 5, 1340a 23-28, en contradiction avec ce qu'il dit à p. 101.

⁹⁰ Aristote, *Poet.* 4, 1448b 20-24.

⁹¹ À la limite, on pourrait lire la première conjonction καί (1448b 20) comme explicative, ce qui donnerait : « étant nous en possession de l'imitation, c'est-à-dire de la mélodie et du rythme ». De cette manière, les nouveaux éléments ne constitueraient pas une nouvelle cause. Je traduis ἄρμονία et ῥυθμός de manière traditionnelle par « mélodie » et « rythme », mais Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, op. cit., vol. I, p. 7 sq., propose de traduire ces mots par « musique » et « danse », respectivement. Sur ces éléments, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 243, n. 4 ; 244, n. 2.

⁹² Comme le reconnaît Destrée, « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », art. cit., p. 8. Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 102, confond états affectifs et émotions proprement dites.

essayer de minorer le début de *Poét.* 4, notamment le rôle qu'y la compréhension⁹³ et, d'autre part, dire et redire que selon la *Poétique* le but de la tragédie est de produire des émotions, « sans modération », comme le fait Destrée⁹⁴.

On ne voit même pas comment envisager, dans le cadre de la pensée d'Aristote, un « plaisir pour les émotions elles-mêmes »⁹⁵, un « plaisir émotionnel »⁹⁶. Pour Aristote, le plaisir est quelque chose qui *survient* à une activité cognitive de l'âme⁹⁷, qu'elle soit perceptive ou intellectuelle⁹⁸. Différemment, ce qu'on appelle « émotion » est en réalité un complexe d'états cognitifs, affectifs et désidératifs, ainsi que de mouvements ou d'attitudes corporels⁹⁹. (C'est pourquoi d'ailleurs on peut imiter les émotions en reproduisant leurs manifestations extérieures, sans que cela ne corresponde à un certain état d'esprit en l'individu qui les imite.) Le plaisir ou la peine sont ainsi des parties constitutives des émotions, de sorte qu'on ne peut parler ni de plaisir ni de peine pour les émotions elles-mêmes. (À la limite, on pourrait éprouver du plaisir à un certain émotionnel ou à ses manifestations extérieures en ce sens qu'on éprouverait du plaisir à *se percevoir* ou à *se comprendre* dans un cet état émotionnel ou dans ses manifestations extérieures¹⁰⁰.) De surcroît, la peur et la pitié comportent de la peine¹⁰¹ ; j'y reviendrai.

Destrée semble d'ailleurs osciller entre deux thèses différentes. En effet, on ne comprend pas très bien si, d'après lui, le plaisir consiste dans le fait d'éprouver les émotions de peur et de pitié (pour elles-mêmes)¹⁰², ou bien dans le fait de frissonner et de pleurer (pour eux-mêmes), ce qui n'est pas pareil : on peut frissonner à cause du froid et pleurer quand on coupe des oignons. Vu que Destrée conçoit la *katharsis* comme *l'expression* des émotions, celle-ci semble concerner plutôt leurs manifestations extérieures, d'où son insistance sur le rire, dans le cas de la comédie — il faudrait alors néanmoins préciser l'état mental en question, vu que le rire n'est certainement pas une émotion : on peut rire parce qu'on est chatouillé¹⁰³. Toutefois, « les pleurs pour les pleurs », « les frissons pour les frissons » et les « rires pour les rires » paraissent encore moins adéquats que « les émotions pour les émotions », au vu de la caractérisation que donne Aristote du

⁹³ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 183-184, n. 49 ; « Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure », art. cit., p. 11.

⁹⁴ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 19 ; 24-25 ; 40 ; 64 ; 71 ; 75-76. Voir aussi son « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., notamment p. 95.

⁹⁵ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 76, cité plus haut.

⁹⁶ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 35, n. 2, cité plus haut.

⁹⁷ Aristote, *Eth. Nic.* X 3, 1174a 14 sq. ; 4, 1174b 34.

⁹⁸ Aristote, *Eth. Nic.* X 4, 1174a 14 sq. ; 2, 1173b 20 sq. Voir aussi mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 81 ; 106-110.

⁹⁹ Comme je le montre dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 363 ; 384 sq.

¹⁰⁰ Voir Aristote, *Eth. Nic.* IX 9, 1170a 25-b 8 ; avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 108-110.

¹⁰¹ Voir Aristote, *Rhet.* II 5 et 8.

¹⁰² En ce sens, voir Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 64.

passer-temps/loisir. Comment penser une seule seconde que, pour Aristote, le bonheur puisse consister en de tels événements corporels quand on sait qu'il est défini comme « l'activité de l'âme selon la vertu la meilleure et la plus finale » ?

Quoi qu'il en soit, contre la thèse de Destrée on peut invoquer quelque chose qu'il présente au contraire comme un argument en sa faveur.

Destrée¹⁰⁴ va jusqu'à suggérer une équation entre l'intrigue, qui est la finalité de la tragédie¹⁰⁵, et le fait de susciter peur et pitié. Cependant, cette équation se fait au prix de la disparition de l'imitation, vu que l'intrigue est la finalité de la tragédie *parce qu'elle est l'imitation de l'action*¹⁰⁶ — l'action, ici, étant quelque chose de plus restreint que celle mentionnée dans la définition de la tragédie, car, autrement, il y aurait une usurpation¹⁰⁷. Bien entendu, alors que les trois buts de *Poét.* VIII constituent de possibles finalités ultimes de la tragédie, une certaine imitation est sa finalité *proche*, la seule d'ailleurs qui ne pourrait pas manquer dans une définition. Or, si le but ultime parmi les ultimes de cette imitation qu'est la tragédie était d'offrir un exutoire pour l'expression de certaines émotions, notamment la peur et la pitié, ou bien pour leurs manifestations extérieures, on ne comprendrait pas, justement, la raison pour laquelle Aristote insiste tant sur l'importance de l'intrigue, vu que d'autres éléments de la tragédie, par exemple, ses éléments scéniques peuvent, eux aussi, susciter peur et pitié, comme il est dit en *Poét.* 14. Voici le texte, toujours dans ma traduction :

[7] Il est possible donc que ce qui est capable de susciter peur et pitié (τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν)¹⁰⁸ se produise à partir du spectacle, mais il est possible qu'il se produise également à partir de la construction des faits elle-même, ce qui est justement préférable et propre à un compositeur meilleur. En effet, il faut construire l'histoire de sorte que, même sans [en avoir] la vision, celui qui entend les faits qui se sont produits frissonne et qu'il soit pris de pitié (φρίττειν καὶ ἐλεεῖν), à partir des choses qui arrivent, exactement comme il l'éprouverait en entendant l'histoire d'Œdipe. La mise en place de cela [i.e. ce qui est capable de susciter peur et pitié] par le moyen du spectacle ne relève pas de la technique [de composition] mais dépend de la production (χορηγίας)¹⁰⁹.

¹⁰³ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 73, n. 1, semble être conscient de cette difficulté pour son interprétation de la conception aristotélicienne de la comédie : le rire n'est jamais décrit comme une émotion. Mais Destrée se contente d'une solution facile qui consiste à dire que le rire est sûrement un « affect ». En même temps, Destrée, p. 79, semble accepter (sans le dire) la thèse selon laquelle le mépris est derrière le rire, que je défends dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?, op. cit.*, p. 364-369.

¹⁰⁴ Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁵ Aristote, *Poét.* 6, 1450a 22-23.

¹⁰⁶ Aristote, *Poét.* 6, 1450a 3-4.

¹⁰⁷ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?, op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁸ Dans la traduction de Destrée : « Peur et pitié peuvent provenir du spectacle » (*Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 124). Remarquez encore une fois sa désinvolture : il traduit comme si le texte grec avait φόβος καὶ ἔλεος, et non pas τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν.

Dire qu'Aristote insiste sur l'importance de l'intrigue parce que les éléments scéniques ne relèvent pas de la technique de composition — sous-entendu, d'intrigues — est certainement vrai¹¹⁰, mais cela ne répond à l'objection que je viens de formuler, puisque cela ne fournit pas la raison pour laquelle Aristote privilégie, précisément, la technique de composition (d'intrigues), par rapport aux autres techniques concernées, bien qu'imitatives, elles aussi¹¹¹. En toute vraisemblance, la raison en est que la reconnaissance de ce dont l'intrigue est une imitation requiert un engagement de l'entendement bien plus important que celui requis par la reconnaissance de ce dont les éléments scéniques sont des imitations.

On ne doit pourtant pas en déduire que la reconnaissance intellectuelle ne serait alors qu'une condition nécessaire pour le « plaisir émotionnel », comme le voudrait Destrée¹¹², mais plutôt que l'effet émotionnel est une sorte d'*effet collatéral*¹¹³, en ce sens que les états cognitifs en question, qu'ils soient perceptifs ou intellectifs, peuvent s'accompagner d'états affectifs et désidératifs. Bien entendu, l'effet émotionnel serait collatéral *par rapport à la reconnaissance intellectuelle*. Cela n'empêche pas que cet effet émotionnel soit au contraire fondamental pour des usages autres que le passe-temps/loisir, comme l'éducation/vertu et le jeu/détente. C'est pourquoi la suite de *Pol.* VIII 5¹¹⁴ s'attarde sur l'effet émotionnel des produits imitatifs, notamment musicaux, tandis que le début de *Poét.* 4 n'en parle pas. La raison en est que, comme je l'ai déjà dit, *Pol.* VIII approfondit uniquement les usages de la musique pour l'éducation/vertu et le jeu/détente.

Certes, dans la suite du texte de *Poét.* 14, Aristote dira aussi :

¹⁰⁹ Aristote, *Poet.* 14, 1453b 1-8 ; cf. 26, 1462a 14-17. Selon Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 79-80, il y a peut-être un différence d'accent entre comédie et tragédie sur l'importance de l'intrigue : dans la comédie, les blagues seraient l'élément le plus important. Toutefois, cela va à l'encontre non seulement de *Poet.* 5, 1449b 7-9, mais aussi de l'*incipit* même de *Poétique* et de toute son organisation.

¹¹⁰ Ainsi Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 96. Destrée, p. 97, continue : « Et Aristote de donner un argument supplémentaire : "ceux qui utilisent le spectacle pour susciter non pas l'effet de peur mais seulement le sentiment de l'horreur n'ont rien de commun avec les auteurs de tragédie : avec la tragédie, on ne doit chercher à procurer toute forme de plaisir, mais celui qui lui est propre" (1453b8-11). Mais ici encore il ne faut faire dire au texte plus qu'il ne dit, et voir un total rejet de ce type de sentiment et donc aussi du spectacle. Aristote, en réalité, ne fait qu'ajouter un argument en justifiant son insistance sur l'intrigue: le problème de ces mauvais poètes est qu'en comptant sur le spectacle pour susciter ces émotions tragiques, il risquent de ne susciter qu'une sensation d'horreur, qui, Aristote le reconnaît, nous procure aussi du plaisir, mais ne correspond pas au plaisir propre à la tragédie ». Or qui fait dire au texte plus qu'il ne le dit est (encore une fois) Destrée, car ce dernier suggère que le spectacle ne serait pas capable de susciter peur et pitié, ce qui contredit le début du passage cité plus haut dans le corps de mon présent article. Cela est en contradiction avec ce qu'il affirme, lui-même, p. 105, à propos de *Poét.* 26, 1462a 16.

¹¹¹ Dans un total bouleversement du texte d'Aristote, Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 97, ose suggérer que le spectacle n'offre pas d'imitations.

¹¹² Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 103.

¹¹³ Sur l'idée d'*effet collatéral*, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 53 ; 363-364, n. 8.

¹¹⁴ Aristote, *Pol.* VIII 5, 1339b 42 sq.

[8] Car il ne faut pas chercher tout plaisir provenant de la tragédie (ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας), mais uniquement celui qui est approprié (οἰκείαν)¹¹⁵. Et, puisque le compositeur doit procurer le plaisir provenant de pitié et peur par le moyen d'une imitation (τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως... ἡδονὴν), il est évident qu'il faut produire cela avec les faits¹¹⁶.

Mais les termes φόβος et ἔλεος peuvent avoir le même sens que φοβερὸν et ἔλεεινόν¹¹⁷, bien que ces derniers n'aient pas le sens de « peur » et de « pitié », du moins non pas chez Aristote¹¹⁸. De toute manière, même si φόβος et ἔλεος ont ici le sens de « peur » et de « pitié », respectivement, il est évident que l'expression « le plaisir provenant de pitié et peur par le moyen d'une imitation » n'est qu'une forme elliptique pour « le plaisir provenant de *la reconnaissance de ce qui est capable de susciter* peur et pitié, par le moyen d'une imitation », dans les termes de *Poét.* 4. D'ailleurs, Destrée admet, lui-même, que le texte grec de la *Poétique* est « souvent fort elliptique »¹¹⁹. De toute manière, juste avant, le plaisir est dit provenir de la tragédie : or elle est une imitation de faits capables de susciter peur et pitié¹²⁰. Cela dit, une imitation de faits capables de susciter peur et pitié est, elle aussi, capable de susciter peur et pitié, du moins dans un certain sens. Cela laisse donc une place aux émotions, si bien qu'est injuste l'accusation que m'adresse Destrée. Il est pourtant absolument nécessaire de situer le plaisir en question dans la reconnaissance, sous peine de tomber sur plusieurs difficultés insurmontables, qu'on n'est pas obligé d'imputer à Aristote¹²¹.

La première de ces difficultés est le fait que peur et pitié sont des émotions pénibles, ce qui est la racine du dit « paradoxe de la tragédie ». En essayant de résoudre ce (faux) paradoxe, Destrée écrit : « si le spectateur éprouve bel et bien de la peine envers les objets référentiels de ces émotions, il peut éprouver aussi du plaisir du fait même qu'il s'agit d'objets fictionnels »¹²². Destrée conçoit « le plaisir propre de la tragédie comme consistant à éprouver les émotions de peur et de pitié pour elles-mêmes dans un cadre esthétique »¹²³. Destrée utilise les expressions « cadre esthétique » et « objets fictionnels » comme si elles renvoyaient à la même

¹¹⁵ Et non pas *propre*, contrairement à la traduction de Destrée. Généralement, « propre », ἴδιος, s'oppose à κοινός, « commun » (*Pol.* III 4, 1276b 21-27 ; 7, 1279a 25-31 ; *De an.* II 6, 418a 9-11). Quant à οἰκείος, « qui nous appartient », ce terme s'oppose à ἀλλότριος, « d'autrui » (*Poet.* 21, 1457b 31-32 ; *Rhet.* I 1, 1354b 29-1335a 1) et justement ne coïncide pas avec ἴδιος (*Top.* I 2, 101b 2).

¹¹⁶ Aristote, *Poet.* 14, 1453b 10-14.

¹¹⁷ Voir Aristote, *Poet.* 11, 1452a 36-b 1, avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 355-356.

¹¹⁸ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 375, p. 2.

¹¹⁹ Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 85 (Note sur la présente édition).

¹²⁰ Aristote, *Poet.* 9, 1452a 2-3.

¹²¹ Comme je le montre dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 359-364.

¹²² Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 67 ; cf. p. 9.

¹²³ Destrée, *Aristote. Poétique*, *op. cit.*, p. 68 ; cf. p. 66 : « expérience émotionnelle forte vécue dans un cadre esthétique ».

chose et avaient la vertu alchimique de transformer la peine en plaisir¹²⁴. Or esthétique et fiction sont des choses bien distinctes, et on ne comprend pas ce que ce cadre aurait d'esthétique. De toute manière, tout cela va à l'encontre de *Poét.* 4. Le fait qu'il s'agisse d'une imitation ne change rien à la valeur affective de ce qu'on perçoit de cette imitation : si la perception d'une certaine propriété est pénible, elle reste pénible même quand cette propriété se trouve dans une imitation¹²⁵. En revanche, face à des imitations dont la perception est pénible, on peut avoir le plaisir de la reconnaissance intellectuelle de ce dont elles sont des imitations.

D'ailleurs, si le but était d'éprouver des émotions, on ne comprendrait pas non plus pourquoi ne pas aller, par exemple, au tribunal. Destrée répond : « Mais susciter cette émotion n'a pas le même but au théâtre et au tribunal, par exemple. Dans un tribunal, l'orateur suscite les émotions des jurés afin de leur présenter l'accusé sous un jour plus favorable, et ainsi susciter leur clémence. Aristote ne dit rien de tel dans la *Poétique* : il s'agit tout au contraire, répète-t-il, de susciter peur et pitié afin de procurer du plaisir aux auditeurs »¹²⁶. Destrée n'explique pas vraiment la différence : c'est qu'au tribunal, du moins en principe, on peut présenter quelque chose de capable de susciter de telles émotions, alors qu'au théâtre, on n'en présente que des *imitations*, de sorte qu'on ne prétend aucune action de la part du public, mis à part des amorces d'action ou des actions inchoatives. Mais on pourrait alors se demander la raison pour laquelle il faudrait aller au théâtre et non pas, par exemple, au stade ou à l'hippodrome. En effet, les activités gymniques et hippiques présentent, elles aussi, des imitations, en l'occurrence, de la guerre, donc de faits capables de susciter peur et pitié et seraient ainsi, elles aussi, capables d'offrir à leurs spectateurs « un exutoire pour l'expression des émotions ». Or, vraisemblablement, comme je le montre ailleurs¹²⁷, Aristote ne s'intéresse pas aux activités sportives parce que, bien qu'elles soient imitatives — qui plus est, de faits capables de susciter peur et pitié, elles aussi — la reconnaissance intellectuelle de ce dont ces activités seraient des imitations ne joue aucun rôle dans la jouissance de ces spectacles par leur public.

En définitive, le (principal) plaisir approprié à la tragédie ne peut être qu'une spécification du plaisir qu'on prend aux imitations en général, et ce dernier, s'il concerne l'usage des imitations en tant qu'imitations, est le plaisir pour la reconnaissance intellectuelle de leur contenu, décrit en *Poét.* 4. Le refuser, comme

¹²⁴ Même naïveté intellectuelle à propos de la notion de μίμησις : « Aristote n'est pas loin de tenir la *mimèsis* pour un quasi-équivalent de notre "fiction" » (Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 26-27). Mais qu'est-ce que « notre fiction » ? Sur la relation entre Aristote et le débat contemporain autour du statut du discours fictionnel, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?, op. cit.*, p. 278-296.

¹²⁵ Voir encore Aristote, *Pol.* VIII 5, 1340a 23-28, avec mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?, op. cit.*, p. 198-200.

¹²⁶ À ce propos, Destrée, *Aristote. Poétique, op. cit.*, p. 24.

¹²⁷ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?, op. cit.*, p. 33-59.

le fait Destrée, relève du déni de réalité¹²⁸. Et c'est surtout cette reconnaissance qui correspond, à son tour, à l'usage comme passe-temps intellectuel en vue du loisir, décrit en *Pol.* VIII.

En outre, le « plaisir de soulagement » de la *katharsis* ne convient absolument pas au loisir. Un soulagement n'est même pas plaisant à proprement parler : une thérapie qui nous soulage d'une douleur passée n'est plaisante que *par concomitant*¹²⁹. Ce qui nous ramène à une disposition naturelle est plaisant par concomitant, en ce sens que le plaisir en question n'est pas pour le rétablissement lui-même, mais pour l'état sain¹³⁰. Par soi, nous l'avons vu, le plaisir est quelque chose qui survient à une *activité* (en l'occurrence, cognitive), entendue selon le sens restreint du terme, alors qu'une *katharsis* serait plutôt un *mouvement*, ce qui n'a pas sa fin en soi-même¹³¹. Ainsi, tout plaisant qu'il est, le passe-temps n'est aucunement une détente, comme pourraient l'être le soulagement, la thérapie ou la *katharsis*¹³². En fait, un « plaisir de soulagement » ne peut convenir qu'au jeu/détente¹³³. Dans *Pol.* VIII, la *katharsis* est associée précisément à cet usage — et non pas, non plus, à l'éducation/vertu, contrairement à ce que certains interprètes ont pu penser dans le passé¹³⁴. Par conséquent, la mention de la seule *katharsis* dans la définition de la tragédie est tout à fait surprenante : si un seul but devait y figurer (en plus de l'imitation, bien entendu), ce serait le passe-temps intellectuel/loisir, et non pas la *katharsis* ou, mieux, le jeu/détente.

Qui plus est, la thérapie en général et la *katharsis* en particulier apparaissent en *Pol.* VIII 7 comme une image¹³⁵ :

[9] Car une émotion (πάθος) qui, dans le cas de certaines âmes, se produit de manière plus forte, est présente dans toutes [les âmes], mais elle diffère par le moins et par le plus, par exemple, la pitié et la peur, mais aussi la frénésie. En effet, certains sont possédés (κατακώχιοι) par ce mouvement, mais nous les voyons, en raison des chants sacrés, quand ils se servent des chants qui excitent (ἐξοργιάζουσι) l'âme, se rétablir (καθισταμένους), comme s'ils avaient reçu un traitement, c'est-à-dire une purification (ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Nécessairement subissent la même chose ceux qui ont [facilement]

¹²⁸ Destrée, « Le plaisir propre de la tragédie est-il intellectuel ? », art. cit., p. 98 sq. Et la manière dont Destrée, *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 53-56, traite les incongruités entre, d'une part, le chapitre 13 et, d'autre part, le chapitre 14 et le reste de la *Poétique* (et du *corpus*) relève de la *faciloneria*. Sur ces incongruités, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 370-371.

¹²⁹ *Aristote, EN VII 13, 1152b 31 sq. ; 15, 1154a 28 sq.*

¹³⁰ *Aristote, Rhet. I 11, 1369b 33-1370a 3.*

¹³¹ *Aristote, Met. Thèta 6, 1048b 18 sq. ; cf. Delta 1 ; Phys. II 3 ; III 1.*

¹³² *Aristote, Rhet. I 11, 1370b 34-1371a 8.*

¹³³ Comme je le montre, contre Ferrari, dans « Catharsis : *quousque tandem... ?* », p. 237 sq.

¹³⁴ Comme je le montre dans *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 319-330, ainsi que dans « Catharsis : *quousque tandem... ?* », art. cit., p. 239 sq.

¹³⁵ Voir mon « Catharsis : *quousque tandem... ?* », art. cit., p. 236, avec Ferrari, « Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story », art. cit., p. 134 et 138. Sur ce point, Ferrari et moi sommes d'accord.

de la pitié et ceux qui sont [plus] sujets à la peur et, d'une manière générale, à l'émotion (παθητικούς), et les autres dans la mesure où chacune des émotions de ce genre atteint chaque individu ; mais pour tous se produisent une sorte de purification (τινα κάθαρσιν) et un soulagement accompagné de plaisir (καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). De la même manière, les chants « pratiques » [ou « purificateurs »], eux aussi, procurent aux hommes une joie inoffensive (ἀβλαβῆ)¹³⁶.

Le fait que la *katharsis* n'y apparaisse que comme une image rend encore plus incompréhensible sa présence dans la définition de la tragédie en *Poét.* 6, d'autant plus qu'il n'y aucune explication dans la suite. Et si la *katharsis* offre une excellente image pour le jeu/détente, elle serait tout à fait inappropriée pour le passe-temps/loisir¹³⁷.

Il est vrai que la première fois que le mot κάθαρσις apparaît en *Pol.* VIII, au chapitre 6, il est employé sans aucun signe qui fasse penser à une image :

[10] Il est évident aussi, à partir de là, de quel type d'instruments il faut se servir. On ne doit pas, en effet, faire entrer l'aulos dans l'éducation, ni aucun autre instrument de professionnel comme la cithare ou tout autre de ce genre, mais tous ceux, au contraire, qui produisent de bons auditeurs pour une éducation musicale ou pour toute autre. De plus, l'aulos est capable, non pas de produire un [bon] caractère (ἡθικόν), mais d'exciter (ὀργιαστικόν), de sorte qu'il faut l'utiliser pour ces occasions où le spectacle peut [procurer] une purification (κάθαρσιν) plutôt qu'un apprentissage. Ajoutons qu'il arrive qu'il [comporte] quelque chose de contraire à l'éducation, à savoir que la pratique de l'aulos empêche d'utiliser le discours¹³⁸.

Mais, on s'en souviendra, Aristote a déjà comparé le jeu/détente à un médicament et à une thérapie, de sorte que c'est bien dans ce registre qu'il mentionne une purification ou une purgation maintenant. De toute manière, force est de reconnaître que ce que le terme κάθαρσις désigne ici relève de la détente, et non pas du loisir, tel qu'il est décrit par Aristote.

En ce sens, et au-delà de la question du caractère métaphorique de la mention de la *katharsis*, un produit imitatif comme une tragédie ou une comédie peut bien servir d'« exutoire pour l'expression des émotions », comme le veut Destrée, mais cet usage comme exutoire coïncide avec l'usage comme jeu, dont le but est la détente. Et puisque, aux yeux d'Aristote, cet usage est le moins important des trois usages envisagés en *Pol.* VIII, sa mention isolée dans la clause finale de la définition de la tragédie en *Poét.* 6 indique bien le caractère problématique de cette dernière.

¹³⁶ Aristote, *Pol.* VIII 7, 1342a 4-16. Pour tous les problèmes d'interprétation et de texte de ce passage, voir mon « Catharsis : quousque tandem... ? », art. cit., 239 sq.

¹³⁷ Pace Ferrari, « Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story », art. cit., p. 164.

¹³⁸ Aristote, *Pol.* VIII 6, 1341a 17-25.

Il est vrai qu'Aristote n'explique pas la manière dont les jeux détendent, et le fait qu'ils soient rangés dans la même catégorie que le repos peut induire en erreur, vu que les jeux sont excitants. En effet, il ne s'agit que d'une analogie. Mais les jeux constituent un certain relâchement des *contraintes* exercées sur les réactions émotionnelles¹³⁹, notamment sur leurs manifestations extérieures. Et c'est sans doute en ce sens qu'ils détendent. On peut ainsi mieux comprendre en quoi un jeu serait comparable à une *katharsis* : il libère les émotions ou leurs manifestations extérieures des contraintes exercées sur celles-ci.

Bien entendu, *Pol.* VIII ne parle officiellement que de trois buts ou usages. On pourrait certes essayer de soutenir que la *katharsis* en constitue un quatrième¹⁴⁰, même si cette thèse se heurte à de sérieuses difficultés textuelles. Mais il est scandaleux d'écrire, sans aucune précision, comme le fait Destrée¹⁴¹, que « dans le livre 8 des *Politiques*, Aristote défend l'importance de la musique et se propose d'en distinguer quatre buts, ou bénéfiques ». Et même si la *katharsis* était un quatrième but, celui-ci ne saurait coïncider avec le passe-temps/loisir, de sorte que l'interprétation de Destrée reste inconsistante.

Un lecteur attentif de *Pol.* VIII 3-6 ne pourra donc ne pas s'étonner de ce qu'il lira au chapitre 7, juste avant [9], cité plus haut :

[11] Puisque, d'une part, nous admettons la division des chants (μελῶν) telle que [la] font certains théoriciens, en établissant les « éthiques », les « pratiques » et les « frénétiques » (ἐνθουσιαστικά) – et, quant à la nature des mélodies (ἁρμονιών), ils [l']établissent pour chacun de ces groupes [de chants], un par un : une [mélodie] appropriée, pour une partie (μέρος), une autre, pour une autre – et que, d'autre part, nous disons qu'il faut se servir de la musique non pas pour un seul avantage, mais pour plus d'un – car [elle existe] en vue aussi bien d'une éducation que d'une purification (παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως) (et ce que nous entendons par purification, si maintenant [nous le disons] sans qualification (ἀπλῶς), nous le dirons de manière plus précise (σαφέστερον) dans les [discours] sur la [technique] de composition (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς) et, en troisième lieu, pour le passe-temps (τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν), pour un délassement, aussi bien que pour la détente après la tension (πρὸς ἀνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν) – , il est évident qu'il faut se servir de toutes les mélodies, mais il faut se servir de toutes non pas de la même manière : pour l'éducation, [il faut se servir] des [mélodies] les plus « éthiques », tandis que, pour l'écoute d'autres exécutants, aussi des « pratiques » et des « frénétiques »¹⁴².

¹³⁹ Sur ce point, voir Norbert Elias et Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, trad. par J. Chicheportiche et F. Duvigneau, Paris, Fayard, 1994 (*Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Blackwell, 1986), 125 sq.

¹⁴⁰ Comme le fait Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 196-197 ; cf. « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music », art. cit., p. 39-40.

¹⁴¹ Destrée, *Aristote. Poétique*, op. cit., p. 69 (Présentation).

¹⁴² Aristote, *Pol.* VIII 7, 1341b 32-1342a 4. Sur ce passage, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, op. cit., p. 304-335, complété par mon « Catharsis : *quousque tandem...* ? », art. cit., notamment p. 246-249.

Ce lecteur ne pourra s'empêcher de penser qu'il y a des problèmes dans sa partie centrale, à savoir les lignes 1341b 38-41. D'une part, ce lecteur ne comprendra pas très bien la nécessité d'un éclaircissement ultérieur de la notion de *katharsis*, vu que ce n'est pas la première fois que ce mot apparaît et qu'il n'est d'ailleurs employé que comme une image (sans parler du renvoi à un autre ouvrage, qui, si c'est bien notre *Poétique*, n'a de toute façon rien de tel), d'autant plus que « pour un délasserment, aussi bien que pour la détente après la tension » pourrait à la limite être une explication de la *katharsis*. D'autre part, ce lecteur comprendra parfaitement que ce passage contient une confusion entre, d'un côté, le passe-temps/loisir et, de l'autre, le jeu/détente, deux couples de notions qui ont été soigneusement distingués dans les pages précédentes. Notre lecteur se dira donc que ce texte est (lui aussi !) corrompu.

Notre lecteur finira par se rendre compte que depuis le chapitre 6 ([10]) il n'est question que de deux des buts établis au chapitre 5 ([1] et [2]) et qu'à tout le moins, est une interpolation « et, en troisième lieu, pour le passe-temps » (ligne 40), et non seulement « pour le passe-temps »¹⁴³ ; d'ailleurs, « et, en troisième lieu » comporte une différence de construction entre la mention de ce troisième élément et celle des deux premiers. Après réflexion, notre lecteur se dira que même « car [elle existe] en vue aussi bien d'une éducation que d'une purification » (ligne 38) pourrait être une interpolation, car Aristote peut se limiter à ces deux usages (l'éducation et la purification) sans le préciser, comme il l'a déjà fait dans [10]. Par conséquent, la présence de « pour un délasserment, aussi bien que pour la détente après la tension » (ligne 41) n'aurait plus aucun sens (bien que cela puisse être une explication de la *katharsis*), encore moins en aurait le renvoi à un autre ouvrage pour l'éclaircissement de la notion de *katharsis* (lignes 38-40), qui est de toute façon superflu et donc suspect. Mais notre lecteur ne se dira ces choses que s'il est un lecteur très attentif, et honnête.

Quelques précisions. Les trois formes de chants/mélodies sont censées jouer un rôle dans l'éducation générale des enfants destinés à devenir des citoyens de la meilleure constitution, éducation qui justement doit tenir compte des trois buts indiqués. Par conséquent, quand Aristote affirme qu'il faut se servir des mélodies les plus « éthiques » pour l'éducation, il faut entendre par « éducation » l'éducation musicale, *περὶ τὴν μουσικὴν παιδείαν*¹⁴⁴, plus précisément l'apprentissage musical pratique. L'éducation et l'apprentissage musical pratique ont pourtant tendance à se confondre en *Pol.* VIII (voir [2]), d'où au moins une ambivalence dans [11]. De même, dans la suite du chapitre 7, en 1342a 28, où l'expression « mais pour l'éducation » indique que tout ce qui vient d'être dit concerne le jeu-détente. En fait,

¹⁴³ Pace Destrée, « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music », art. cit., p. 40.

¹⁴⁴ Pour cette expression, voir Aristote, *Pol.* VIII 6, 1341b 29 (cf. 20-22 : πρὸς παιδείαν, deux fois) ; 7, 1342a 32.

l'usage différencié de la musique qu'Aristote y recommande ne se fonde pas sur la distinction entre enfants et adultes (encore moins entre citoyens et non citoyens), mais sur la distinction entre pratique et écoute : les plus « éthiques » pour la pratique musicale ; les « pratiques » et les « frénétiques » pour l'écoute d'autres exécutants. Même si on peut envisager un usage différencié selon l'âge (et le statut social), l'écoute des autres formes musicales par les enfants n'est donc pas interdite. Bien entendu, dans [10], l'interdiction de l'*aulos* aux futurs citoyens ne concerne que la pratique musicale. De toute manière, [11] n'institue absolument pas une correspondance biunivoque entre, d'une part, les trois formes de chants/mélodies et, de l'autre, les trois raisons pour lesquelles les enfants pourraient s'adonner à la pratique musicale.

De là une dernière difficulté pour l'interprétation de Destrée. Comme je l'ai déjà dit, il y a dissonance entre la Présentation de sa traduction de la *Poétique* et ses travaux sur la musique. Bien qu'en *Pol.* VIII Aristote ne prévoie aucun type de musique spécifiquement destiné au loisir, Destrée soutient ailleurs que la musique pour le loisir ne peut être constituée que par les chants/mélodies « éthiques », alors que les « frénétiques » se destineraient à la *katharsis* et les « pratiques », au jeu/détente¹⁴⁵, ou bien ces deux constitueraient un seul grand groupe¹⁴⁶. Destrée soutient cela parce qu'il est persuadé que cette musique doit coïncider avec celle qui est recommandée pour l'apprentissage musical des enfants, vu que la pratique musicale devrait les rendre de bons juges musicaux à l'âge adulte. Or, puisque la musique tragique se sert des *auloi* et est censée, comme y insiste Destrée lui-même, intensifier les émotions de peur et pitié lors des représentations¹⁴⁷, cela voudrait dire que, de la tragédie, au moins la musique sert à la *katharsis*, et non pas au passe-temps/loisir. Mais si, comme le voudrait Destrée, le but de la tragédie elle-même, notamment de son intrigue est, lui aussi, de susciter ces émotions, ce but ne saurait être celui du passe-temps/loisir, lui non plus. Destrée a beau déclarer que le but ultime (parmi les ultimes) de la tragédie est le loisir, il ne semble pas le penser réellement, ce qui explique son obstination à vouloir conserver la clause finale de la définition de la tragédie en *Poét.* 6.

Quoi qu'il en soit, heureusement, la thèse de Destrée sur la « musique pour le loisir » ne s'impose pas. S'il est vrai que la pratique musicale par les enfants doit contribuer en quelque sorte au passe-temps intellectuel de leur âge adulte (bien que ce passe-temps réside dans l'écoute), il faut que cette pratique ne compromette pas leur éducation morale, la vertu pratique étant une condition pour la juste

¹⁴⁵ Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 196-198.

¹⁴⁶ Comme semble le suggérer Destrée, « Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music », art. cit., p. 39-40.

¹⁴⁷ Destrée, « Aristotle on Music for Leisure », art. cit., p. 197 ; « Aristotle on the Power of Music in Tragedy », art. cit., notamment p. 241-246.

appréciation de la pensée théorique. Or, puisque la vertu est l'état habituel excellent du caractère, cette éducation se fait par *habitation*, c'est-à-dire que les enfants doivent acquérir de bonnes habitudes, de sorte qu'il faut sélectionner les pratiques musicales à même de les leur procurer¹⁴⁸. Cela ne préjuge pourtant pas de la musique qu'on pourra écouter. Pour le loisir, on peut donc écouter *de tout*, même si ce n'est pas *du n'importe quoi*. L'usage des produits imitatifs qui consiste dans la reconnaissance intellectuelle de ce qu'ils imitent n'est pas « amoral », ce qui s'explique facilement : l'activité de ce qui se trouve dans le meilleur état, en relation avec le meilleur objet, est l'activité la plus excellente, la plus parfaite et la plus agréable¹⁴⁹. Ainsi, même s'il est possible de reconnaître, par le moyen des produits imitatifs, des choses mauvaises, il est préférable d'avoir des produits qui procurent la reconnaissance des choses excellentes¹⁵⁰.

Je reviens enfin à ma question initiale : est-ce un bon travail ? Compte tenu de tout ce que je viens de dire, ma réponse ne peut être que négative. À plusieurs égards, il s'agit d'un travail *incongru*. De plus. L'édition de Destrée donne matière à réflexion sur le sens même de notre travail, notamment sur les raisons pour lesquelles nous publions et sur la possibilité d'un progrès dans ce genre d'études.

¹⁴⁸ Sur la manière dont la musique peut rendre excellent un caractère, voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 318-319.

¹⁴⁹ Aristote, *Eth. Nic.* X 4, 1174b 17-20.

¹⁵⁰ Voir mon *Pourquoi la Poétique d'Aristote ?*, *op. cit.*, p. 208-211.

PLAN

- [I. La traduction : Poét. 6](#)
- [II. L'interprétation : loisir et katharsis](#)

AUTEUR

Claudio William Veloso

[Voir ses autres contributions](#)