

---

# Platon et Aristote et la question de la *mimèsis* dans la tragédie

*Platão, Aristóteles e a questão da mimesis na tragédia*

Bernard Piettre<sup>1</sup>

\* O autor, prof. Bernard Piettre, autorizou a publicação desse artigo. Foi publicado anteriormente na revista *Kairos*, n. 21, 2003, p. 5-34. (França) (nota do editor).

<sup>1</sup> Professor adjunto de filosofia. Responsável pela divulgação científica do setor de cultura da reitoria, em Amiens. Atua também como diretor de centro na U.T.C.

## Résumé

L'art est imitation – *mimèsis* – selon Platon et Aristote. Comment comprendre cette notion de *mimèsis*? A-t-elle exactement le même sens chez Platon et Aristote ? Nous devons comprendre l'imitation d'abord dans un sens poético-musical. Platon et Aristote analysent la création (*poièsis*) du poète-musicien spécialement à propos de la tragédie. Ce n'est pas le poète en général mais le poète tragique qui est chassé de la cité, dans la *République* – la tragédie étant plus "imitative" que les autres genres poétiques. En effet l'acteur sur la scène de la tragédie "imite" un héros: il a les gestes et les paroles du héros tragique au point qu'on a l'illusion qu'il est le héros en personne. La musique – les accents pathétiques du chant – sont là pour renforcer l'illusion. Et déjà en récitant Homère, l'aède se mettait à la place du héros en proférant ses paroles, ses lamentations, en "imitant" le héros. Platon condamne l'imitation parce qu'elle fait illusion; elle contribue à nous éloigner de la vérité. La *Poétique* d'Aristote est surtout consacrée à la tragédie. Mais Aristote considère l'imitation davantage dans le sens de "représentation", avec ce que ce concept implique de mise à distance; la musique revêt alors à ses yeux un aspect secondaire dans la tragédie. Pour Aristote, on assiste à une représentation, en sachant qu'il s'agit là d'une illusion. Ainsi Aristote ne condamne pas l'imitation du poète. La poésie, et la tragédie en particulier, peuvent être riches d'enseignement sur l'homme, et porteuses de vérité et d'universel.

**Mots-clés:** Platon; Aristote; *mimèsis*; *poièsis*; tragédie; imitation

## Resumo

A arte é imitação – *mimesis* – segundo Platão e Aristóteles. Como compreender esta noção de *mimesis*? Possui ela o mesmo sentido em Platão e Aristóteles? Devemos compreender a imitação primeiramente no sentido poético-musical. Platão e Aristóteles analisam a criação (*poiesis*) do poeta-músico, especialmente no que se refere a tragédia. Não é qualquer poeta, mas o poeta trágico, que é expulso da cidade, na *República* – a tragédia sendo mais «imitativa» do que os outros gêneros poéticos. Com efeito, o ator em cena na tragédia «imita» um herói: ele possui os gestos e as palavras do herói trágico a ponto de parecer ser o herói em pessoa. A música – os acentos patéticos do canto – reforça ainda mais esta impressão. Ao recitar Homero, o aedo se colocava no lugar do herói quando proferia suas palavras, suas lamentações, em «imitação» do herói. Platão condena a imitação porque ela é ilusão e nos distancia da verdade. A *Poética* de Aristóteles é dedicada principalmente à tragédia. Porém, Aristóteles considera a imitação no sentido de «representação» com tudo o que este conceito implica de distanciamento; a música adquire em sua opinião um aspecto secundário na tragédia. Para Aristóteles, assiste-se a uma representação sabendo-se que se trata de uma ilusão. Assim, Aristóteles não condena a imitação do poeta. A poesia, e a tragédia em particular, podem conter ricos ensinamentos sobre o homem, e ser portadores de verdade e do universal.

**Palavras-chave:** Platão; Aristóteles; *mimesis*; *poiesis*; tragédia; imitação

Il n'est pas de lecteur de Platon, amateur ou érudit, qui ne soit choqué par le bannissement du poète hors de la cité, et par les motifs de son rejet: Homère et les poètes tragiques – ce qui à nos yeux constitue le sommet de la poésie grecque, sinon de la poésie universelle – doivent être écartés sous prétexte que ce sont des “imitateurs”. L'approche aristotélicienne de la création poétique, de la tragédie en particulier, nous paraît d'emblée plus satisfaisante que celle de Platon. Elle inspira d'ailleurs toute une tradition de réflexion esthétique à la Renaissance et dans les Temps modernes, à propos de la peinture comme à propos de la poésie, et eut l'influence que l'on sait sur la définition des canons du théâtre classique.

Et pourtant lorsque nous nous référons à la définition de l'art comme imitation, nous nous tournons indifféremment vers Platon et

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

Aristote, sans prendre en compte le fait que nous avons tendance à rejeter les leçons de l'un<sup>1</sup> et à retenir les leçons du second. Si nous admettons qu'il y a une différence d'approche de l'art entre Platon et Aristote, alors nous devons bien admettre aussi qu'ils n'entendent pas de la même façon le terme *mimèsis* par lesquels ils définissent l'un et l'autre la *poièsis* artistique. Or cela apparaît nettement dans leur différence de traitement de la tragédie.

Aristote ne rejette pas les procédés poético-musicaux de la *mimèsis* utilisés dans la poésie épique ou tragique. Aristote prend acte en quelque sorte de la faveur populaire pour l'activité poético-musicale en général, du succès de la tragédie en particulier, dans la vie de la cité. Il part du fait de la *poièsis* musicale, non pour tenter de la réformer afin qu'elle corresponde à un idéal esthétique, éthique et politique, à la manière de Platon, mais pour en comprendre la dynamique, pour en évaluer la force ou les faiblesses: les normes de la poésie – de la poésie tragique en particulier – qu'Aristote présente dans la *Poétique* résultent d'une analyse de la façon même de *faire* du poète – tragique –, elles ne viennent pas de la philosophie qui ferait la loi de la cité; de même que les normes de la vie éthico-politique sont extirpées, dans l'*Ethique à Nicomaque*, de l'analyse de la pratique même de l'homme vertueux et prudent dans la cité.

Autrement dit, s'il y a des règles de l'art, s'il s'agit de savoir comment une tragédie a été faite dans les règles de l'art, alors le rôle de la "poïétique" est de dégager ces règles; à cet égard la *Poétique* est un ouvrage esthétique – le premier dans le genre – tout entier centré sur la spécificité de la *poièsis* (de la création dans le domaine poético-musical, et dans le genre, jugé le plus noble à l'époque, de la tragédie), et non un ouvrage éthique ou politique. Certes les réflexions esthétiques de la *Poétique* ne peuvent être coupées de préoccupations éthiques et politiques, exprimées par exemple au livre VIII de la *Politique*. De façon générale, on ne peut dissocier esthétique et l'éthico-politique chez les Anciens; la poésie et la musique remplissent une fonction éthique dans l'éducation des citoyens. La différence entre Platon et Aristote vient de ce que le premier critique la poésie et musique du point de vue des normes d'une cité elle-même idéalement normée, et de ce que le second les critique à partir de leur pratique effective et de leur succès dans la cité – non certes dans la cité existante, mais dans une cité athénienne à la gloire peut-être déjà passée dont Aristote tente de définir rétrospectivement "l'esprit" éthique (pour parler comme Hegel).

Aristote se met comme à distance de la pratique de la poésie et de la musique dans la cité pour en établir une analyse critique et

<sup>1</sup> Ou du moins à les accepter corrigées para Plotin. Cf. *Ennéades* V, 8: «Les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel ...; ils suppléent aux défauts des choses, parce qu'ils possèdent la beauté; Phidias fit son Zeus, sans égard à aucun modèle sensible, il l'imagina tel qu'il serait, s'il consentait à paraître à nos regards.» (trad. E. Bréhier).  
A la Renaissance, en matière esthétique, il n'y a pas tant retour du platonisme que du néoplatonisme.  
Cf. Par exemple le néoplatonisme et le néopythagorisme de Léonard de Vinci: *La peinture*, textes choisis et trad. Para André Chastel, éd. Hermann, Paris: 1964. p. 80-81.

fonder des règles de jugement esthétique à son égard; Platon, en revanche, en parle davantage comme s'il était lui-même (ou du moins comme s'il avait été lui-même) musicien et poète, en prenant d'ailleurs davantage en compte les données concrètes de la composition musicale (choix des rythmes, des instruments, des harmonies), indigné en tout cas par ce qu'est devenue la pratique de la poésie et de la musique de son temps dans la mesure où, par la sophistication des rythmes et des harmonies, tout comme par la mise en scène de héros emportés par des passions indignes de leur vertu, elle s'est éloignée d'un idéal de perfection éthico-politico-esthétique, d'un idéal de beauté et de bonté dont toute la philosophie consiste à rappeler la réalité et la vérité. Il n'y a pas de règles spécifiques à la pratique de l'art, qui laisseraient entendre qu'elle relèverait de compétences professionnelles, quand l'art ne doit avoir d'autre fin que la philosophie – l'amour du beau<sup>2</sup> – et qu'il revient donc au philosophe de la Cité de la *République* ou au législateur des *Lois* d'en définir à la fois l'esprit et les règles.

Cette série d'oppositions entre Aristote et Platon explique-t-elle leur différence d'approche, de compréhension même, du terme *mimèsis*?

Cette différence tient surtout, nous semble-t-il, au fait que Platon considère la tragédie comme un genre essentiellement musical – où mélodies, rythmes, harmonies... jouent un rôle essentiel dans la *mimèsis* des actions mises en scène – et Aristote comme un genre secondairement musical – où mélodies, rythmes et harmonies ne sont qu'un ingrédient, un "assaisonnement" accessoire. Autrement dit ce ne sont pas seulement des raisons idéologiques – touchant à ce que doivent être les rapports entre art, politique et philosophie – qui éclairent le traitement respectif de la tragédie par l'un et l'autre.

On peut dire que l'approche d'Aristote est plus raisonnable; celle de Platon est plus passionnelle. Si l'approche d'Aristote dans l'ensemble nous paraît plus satisfaisante au regard de notre perception aujourd'hui de la poésie en général et de la poésie tragique en particulier, qu'elle a le mérite d'être à l'origine de ce traitement spécifique de l'esthétique dans la philosophie, l'approche platonicienne pourrait bien néanmoins être plus instructive sur la façon dont poésie et musique pouvaient être vécues et reçues par le citoyen grec au V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Peut-être même est-elle en mesure de nous révéler plus précisément ce qu'un grec entendait par *mimèsis*, et de nous éclairer aussi sur une méprise de toute la tradition moderne quant à la conception des Anciens sur l'art comme imitation, méprise dans laquelle une lecture de la *Poétique*

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

2 *République* III 403c:  
«La musique doit aboutir  
à l'amour du beau».

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

d'Aristote, trop heureuse d'oublier Platon, nous a confortés.

Regardons de plus près ce qu'il en est, en commençant par rappeler en quels termes précisément Platon rejette Homère et les poètes tragiques, avant de regarder la façon dont Aristote analyse les ressorts et les ressources de la tragédie.

## 1. Rappel de la critique platonicienne de la *mimèsis*: épopée et tragédie

Platon chasse le poète de la cité. Platon chasse le poète parce qu'il est un imitateur. Rappelons ce que Platon écrit dans le passage célèbre de la *République*, au livre III (398a): "Il faut donc que, si un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter se présentait dans notre Etat pour se produire en public et jouer ses poèmes<sup>3</sup>, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant, mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre Etat et qu'il ne peut y en avoir, après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes".

Pas de "poète habile à prendre toutes les formes et habile à tout imiter" dans la cité idéale? Mais qu'est-ce que cela veut dire?

"Habile à prendre toutes les formes et à tout imiter" désigne précisément le poète tragique qui ne se contente pas de raconter, comme le poète épique (comme Homère), mais qui fait jouer des personnages en chair et en os sur la scène, lesquels "imitent" des héros de la mythologie... Platon dit explicitement en effet: nous ne voulons pas d'un poète qui se présenterait dans notre Etat "pour se produire en public et jouer ses poèmes": il peut certes y avoir déclamation en public par un aède d'un poème épique d'Homère, mais la poésie dramatique (tragique, comique, dithyrambique...) consiste dans une exposition au grand jour plus spectaculaire encore, plus démonstrative que la déclamation d'Homère, utilisant plus d'effets musicaux que le simple jeu de lyre ou de cithare dont s'accompagne l'aède.

Cependant l'expression "habile à prendre toutes les formes vise aussi le poète épique. Homère non seulement raconte des faits et gestes des personnages", et rapporte leurs paroles ou leurs discours; il les fait parler à la première personne: le poète prend ainsi le visage d'Achille, d'Agamemnon, d'Ulysse, d'Hector, d'Andromaque, de Priam. Le poète parle par exemple au nom d'Agamemnon ou de Chrysès et "ne cherche même pas à nous

3 La traduction est de A.Dies.  
Nous proposons cette autre traduction plus littérale: «si un poète se présentait en personne dans notre cité en voulant produire en public ses poèmes» (*ei hêmîn aphikoito eis polin autos te kai poiêmata boulomenos epideixasthai*). *Epideixasthai* signifie exposer, montrer, se présenter au grand jour pour une lecture ou une déclamation publique.

donner le change et à nous laisser croire que c'est un autre que lui (Agamemnon ou Chrysès) qui parle" (392e-393b). C'est dans cette façon que le poète a de se mettre à la place du personnage qu'il est un *imitateur*. Lisons plutôt en 393c: "Mais lorsqu'il prononce un discours sous le nom d'un autre, ne pouvons-nous pas dire qu'il conforme alors autant que possible son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole. (...) Or se conformer à un autre soit par la parole, soit par le geste, n'est-ce pas *imiter* celui auquel on se conforme?" Nous avons là une définition de la *mimèsis* qui éclaire considérablement la critique que Platon va en faire par ailleurs. Jouer un personnage, prendre ses traits, parler comme si c'était lui qui parlait, c'est l'imiter.

La poésie est imitative selon Platon, non dans le sens où elle est de l'ordre du récit, c'est-à-dire dans le sens où elle nous donne une image – une "peinture" – d'événements qui se sont passés, mais dans la mesure où le poète prononce un discours à la place d'un autre. "Si le poète ne se cachait jamais, l'imitation serait absente de toute sa composition (*poièsis*) et de tous ses récits (*diègèsis*)" – précise Platon en 393c. C'est-à-dire: si le poète ne se cachait pas derrière son personnage, s'il ne mettait pas en avant, comme sur le devant de la scène, non lui-même qui raconte une histoire (qui rapporte des faits et gestes, des dialogues au style indirect...) mais le héros qu'il fait parler à la première personne, "l'imitation serait absente de toute sa composition". Imiter ce n'est pas tant raconter, décrire, reproduire une scène que prendre le masque d'un personnage. Et le poète tragique fait mieux encore que le poète épique: il met sur scène des acteurs qui reproduisent non seulement les paroles, mais aussi les faits et gestes du héros "à la première personne". En ce sens le poète tragique est bien un "*complet imitateur*".

Et si Platon chasse Homère, c'est qu'il est le premier poète "tragique", comme il le dit en *République X*: Homère est "le maître et le guide de tous ces beaux poètes tragiques" (595c), "Homère est le plus grand des poètes et le premier des poètes tragiques" (607a). Homère est le premier à avoir introduit cette dangereuse *mimèsis* – l'imitation en style direct, si l'on peut dire – dont les poètes tragiques vont faire leurs délices, sans compter qu'il a montré la voie dans l'imitation, sacrilège, de héros faibles et inconstants, tiraillés entre leur passion et leur raison, victimes de leurs folies, quand ce n'est pas de celle des dieux.

En tout cas c'est à partir de la poésie et de la musique (auxquels est consacrée la seconde partie du livre II et tout le livre III de la *République*, sans parler des *Lois*), et non à partir de la peinture, que l'art en général est à penser comme imitation, chez

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

Platon. On a tendance à penser la critique de la *mimèsis* à partir de la peinture – et Platon dans le livre X de la *République* évoque en effet la peinture qui ne donne qu’une image d’un modèle qui n’est lui-même qu’une image du modèle de l’Idée – mais la critique de la *mimèsis* picturale et plastiques est elle-même à penser à partir de la poésie (cf. 601a, 605a), nous semble-t-il, peindre ou sculpter un dieu ou un héros, à l’époque classique, c’est rendre visible, saisir l’instant d’une action, ou d’une manière d’être prêtée à ce dieu ou ce héros selon le mythe, c’est encore servir les Muses et les dieux, pratiquer une activité musicale honorant leur mémoire et contribuant à transmettre la tradition mythologique.

## 2. La tragédie, un genre musical décadent pour Platon

Platon distingue en tout cas trois formes de discours poétiques (en 394c-d): une forme complètement imitative (la tragédie et la comédie), une forme qui consiste dans le récit (*apaggeleia*) du poète lui-même (le dithyrambe), et une forme qui mélange les deux précédentes (l’épopée). Platon exclut de la cité idéale la première pour ne retenir que les deux dernières. Il n’exclut pas l’imitation dès lors que le poète imite des personnages réellement vertueux, et la composition (*lexis*) du bon poète “participera à la fois de l’imitation et du simple récit, mais il y aura peu d’imitation pour beaucoup de récit” (396e).

Le bon poète dans la cité idéale, par conséquent, n’exclura pas le recours à l’imitation mais évitera d’en abuser. La poésie tragique a donc le défaut non pas d’être imitative en soi – mais d’être *totalemment* imitative. “Totalemment imitative” doit s’entendre en trois sens:

1° Aucune part n’est fait au récit du poète lui-même, le poète se cache derrière des personnages qui parlent à la première personne – comme on l’a vu – non pas épisodiquement, entre deux temps de narration, mais d’un bout à l’autre d’une “représentation” scénique. Tout est montré et non raconté, tout est “imité” et non rapporté, dans la tragédie (ou la comédie) à la différence de l’épopée.

2° Le poète se plaît à tout imiter. Le tout ici ne concerne pas le mode de la composition poétique, mais le contenu de l’imitation. La poésie tragique est, dans sa forme, entièrement imitative, mais, d’autre part, dans ce qu’elle imite, dans la matière même de son inspiration et de sa création, elle est multi-imitative, il n’est rien

qu'elle ne prétende être capable d'imiter: vices et vertus, horreurs, douleurs, joies, emportements, démesure...; mais ce trait – ce travers – d'être "polymimétique" ou "panmimétique", est commun à la poésie épique et à la poésie tragique.

3° Mais il faut encore entendre cette expression "totalement imitative" dans un autre sens encore, qui vient à la fois compléter et renforcer les deux sens ci-dessus précisés, et qui ne concerne que la poésie dramatique et spécialement la tragédie, dans ce sens (quasi wagnérien) où paroles et musique doivent former une totalité telle que les auditeurs et spectateurs soient entièrement possédés par l'illusion théâtrale. La tragédie non seulement "imite" – met en scène – des personnages emportés par la passion et amenés à commettre le pire, mais surtout elle emploie tous les moyens poétiques et musicaux qu'elle a sa disposition – et ici la dimension musicale de la tragédie va prendre toute son importance – pour permettre à l'imitation d'être optimale. Le pouvoir de séduction et de fascination de la tragédie est plus "total", plus complet, plus abouti encore que dans l'épopée. C'est cet aspect de la puissance mimétique, du pouvoir d'imitation, de la force de suggestion et d'illusion de la tragédie, qui consiste à donner au maximum une apparence de réalité à ce qui n'est qu'imitation ou image, que Platon dénonce essentiellement.

Lisons plutôt le passage qui se situe juste avant celui où Platon affirme devoir chasser de la cité idéale le poète "habile à tout imiter" (en 397a) où il apparaît bien que les moyens musicaux employés contribuent à cette habileté à "tout imiter": «Plus l'orateur (*rhètor*) différent du nôtre sera mauvais, plus il sera porté à tout imiter ; il ne croira rien indigne de lui, si bien qu'il s'évertuera à tout imiter et devant un nombreux public; il imitera même ce dont nous parlions tout à l'heure; le bruit du tonnerre, des vents, de la grêle; des essieux, des poulies, des trompettes, des flûtes, des chalumeaux et le son des instruments, et en outre la voix des chiens, des moutons, des oiseaux. Tout son discours ne sera qu'imitation de voix et de gestes; à peine y entrera-t-il quelque portion de récit.»<sup>4</sup>

À en croire Platon la tragédie était devenue une immense cacophonie, ou du moins une "tuttiophonie", ou une "pantaphonie"... La tragédie apparaît en effet fort bruyante, non tant parce qu'elle résonnerait des voix du chœur et du son de l'*aulos* – qui était l'instrument utilisé dans la tragédie – , mais parce que toute une machinerie était apparemment mise en place pour imiter toute sorte d'effets sonores, par exemple pour imiter le tonnerre et les éclairs lesquels venant accompagner la venue fracassante d'un Dieu; on voit qu'il est question aussi du bruit des essieux d'un char, ou

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

<sup>4</sup> Trad. de Dies. éd.  
Les Belles Lettres.



PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

5 «Vers la fin du Ve siècle, les chants du chœur perdent en étendue et en intérêt; faiblement rattachés à l'action, ce ne sont plus que des hors d'œuvre (*embolima*). En revanche, le lyrisme s'installe en maître sur scène; les acteurs, dans les moments pathétiques, s'épanchent en de véritables cavatines (ais du Phrygien dans *Oreste*); parfois même apparaît un duo. L'importance accrue de la partie musicale oblige le poète à s'associer un musicien de métier, des morceaux favoris se détachent de la partition, se prêtent à des exécutions séparées. La tragédie comporte encore un prélude et, à l'occasion, des interludes instrumentaux. L'instrument est en principe l'aulos; un seul aulète constitue la symphonie. Mais, parfois aussi, le sujet s'y prêtant, la cithare fait son apparition: para exemple dans l'interlude des *Bacchantes*, dans le *Thamyris* de Sophocle...», Théodore Reinbach, *La musique grecque* (1923), rééd. in Editions Aujourd'hui, 1975, p. 148.

6 Trad. Des Places, in éd.  
Les Belles Lettres.

7 Platon met sous le mot harmonies, semble-t-il, ce qu'on désigne généralement (ce qu'Aristote ou ce que le théoricien de la musique Aristoxène de Tarente désignent) par «modes». On distingue trois genres harmoniques: le genre diathonique, le genre chromatique, et le genre

encore du chant des oiseaux (on pense évidemment aux *Oiseaux* d'Aristophane)... Mais plus étonnante est la mention des trompettes, puisque l'usage de la trompette (*salpax*) était censé être exclusivement militaire; "flûtes" au pluriel n'est que la traduction d'*auloi*. Or à l'origine, un joueur d'*aulos* se tenait près de l'autel, aux côtés du chef de chœur, accompagnant mélodies et rythmes des parties chantées et dansées du chœur, voire de parties chantées par l'acteur. Il semble qu'il y ait une évolution de la tragédie qui soit allée dans le sens d'une plus grande présence d'instruments, et d'une plus grande place accordée à des parties chantées, voire à des *solos* d'instruments dans la tragédie, au détriment d'ailleurs de la place accordée à l'origine au chœur<sup>5</sup>.

Fait écho à ce texte de la *République* ce texte des *Lois* II, 669 b-c: "Comme elle (la tragédie) fait parler d'elle plus que les autres arts d'imitation, elle est entre tous celle qui demande le plus de circonspection. En effet l'erreur y serait particulièrement funeste, du fait qu'elle entretiendrait de mauvaises dispositions, et elle est la plus difficile à percevoir, car nos compositeurs sont loin de valoir les compositeurs que seraient les Muses elles-mêmes. Ce ne sont pas elles, en effet, qui commettraient la faute de donner à des paroles d'hommes la couleur et la mélodie qui conviendraient à des femmes, d'adapter à des modulations et à des jeux de scène composés pour des hommes libres, des rythmes d'esclaves et de gens sans liberté, ou encore de mettre sur un fond de rythmes et d'attitudes d'hommes libres une mélodie ou un texte opposés aux rythmes; elles n'iraient pas mêler dans la même œuvre des cris d'animaux, des voix d'hommes, des bruits d'instruments et toute sorte de sons confus, puisqu'il s'agit de n'exprimer qu'une chose..."<sup>6</sup>

On voit parfaitement, dans les *Lois* comme dans la *République*, comment Platon s'en prend à cette montée en puissance de la partie musicale – chantée et jouée par des instruments de musique toujours plus envahissant – dans la tragédie (comme dans la comédie et la poésie dithyrambique), montée en puissance qui se fait au détriment d'une musique tout entière au service de la parole. N'oublions pas que parole poétique et musique sont à l'origine indistinctes: on chante Homère ou Pindare, en s'accompagnant par exemple d'une lyre. Les mélodies, les rythmes et les harmonies<sup>7</sup> utilisés dans la poésie en général (épique, lyrique...) sont censés convenir aux caractères imités (à l'*èthos* imité): mélodies, harmonies et rythmes guerriers devant être adaptés à des paroles guerrières exaltant la bravoure, mélodies, harmonies et rythmes nobles et graves devant être adaptés à des paroles sages et tempérantes, etc., tout ceci non sans obéir à des

codes subtils que nous ignorons complètement aujourd'hui.

D'une manière générale une poésie digne, pour Platon, doit donner dans la simplicité, la sobriété, la gravité, la décence, permettre de reconnaître *un* caractère imité, et un seul; alors que la poésie tragique, qui a la faveur populaire, se complaît à imiter *tous* les caractères, mais surtout les plus inconstants, les plus soumis aux passions, et donc les plus multiformes, voire les plus spectaculaires. D'où une musique aux rythmes et aux harmonies les plus variés possibles, qui suscitent les passions les plus vives, qui excitent les réactions émotionnelles les plus contrastées, alors que "la poésie retenue dans la cité (idéale) ne comporte que de légères variations – nous dit Platon en 397b – et lorsqu'une fois on aura donné à son discours l'harmonie et le rythme convenables on n'a guère qu'à s'en tenir à cette seule et unique harmonie qui n'est sujette qu'à de faibles changements, et à un rythme à peu près pareil aussi. ... Mais l'autre espèce exige tout le contraire: il lui faut toutes les harmonies, tous les rythmes, pour avoir son expression appropriée, puisqu'elle comporte des variations de toutes sortes." La poésie tragique imite tous les caractères, toutes les passions... et, partant, elle utilise une palette maximale de rythmes et d'harmonies. Mieux, les passions violentes et leur caractère contradictoire, se prête au caractère varié et équivoque de l'imitation: un caractère irascible se prête à une imitation "abondante et bariolée", alors qu'un caractère "sage et serein, toujours égal à lui-même, n'est pas facile à imiter" (*Rép.* X 604e). "Ainsi ceux qui touchent à la poésie tragique sont imitateurs autant qu'on peut l'être" (X, 602b). Et à cet égard, encore une fois, Homère, aussi inspiré qu'il ait pu être, tombe dans les travers de la poésie tragique en imitant des caractères passionnés, en montrant un Achille irascible par exemple.

La tragédie est donc dangereuse pour l'éducation des citoyens, non seulement par son contenu immoral, mais par l'imitation qui, loin de nous laisser éloigné des passions imitées, nous les fait jouer, nous les fait ressentir au tréfonds de notre âme, pénétrée des mélodies et des harmonies chantées par l'*aulos*; éventuellement par d'autres instruments, et les voix du chœur ou du chorège, quand ce n'est pas par celles des acteurs eux-mêmes, emportée par le rythme ensorcelant des mètres et des pas de danse exécutés par le chœur.

Nous comprenons mieux en quoi alors l'imitation – cultivée en particulier par l'épopée mais surtout par la tragédie – est dangereuse pour l'éducation du citoyen. Nous lisons en 395 b-c: "il faut que nos gardiens n'imitent aucune autre chose que ce qui est utile à leur dévouement pour la cité" ou – ajoute Platon, "s'ils

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

enharmonique; le premier admet des demi-tons, le dernier des quarts de ton, et le second de intervalles intermédiaires entre le demi-ton et le quart de ton; le genre diatonique est considéré comme le plus serein, et le genre enharmonique comme plus lugubre et le plus sombre; un péan en l'honneur d'Apollon est joué par une cithare, et en diatonique; l'*aulos* est l'instrument de prédilection de la tragédie et le genre retenu pour la tragédie est l'enharmonique. Quant aux «modes», ils donnent lieu à des différences de répartition des intervalles à l'intérieur de la gamme (comme nos modes majeur et mineur) mais ce n'est pas le seul critère distinctif: ils varient aussi selon la tessiture, le timbre, éventuellement selon des procédés d'ornementation spécifiques, selon un style propre en général. «Ainsi déterminé – dit Jacques Cahilley – un «mode» est aisément reconnaissable et acquiert une personnalité qui permet de lui attribuer un rôle social, et religieux, voire magique: d'où cette notion d'éthos qui tient une si grande place dans l'éthique platonicienne, et que connaissent toutes les musiques orientales( les ragas hindous, etc)» *La musique grecque*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1979, p.108.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

imitent quelque chose, il faut que ce soient les qualités qu'il leur convient d'acquérir dès l'enfance, le courage, la tempérance, la sainteté, la générosité de l'homme libre et toutes les vertus du même genre; mais ils ne doivent ni pratiquer, ni s'entendre à imiter la bassesse, ni aucun autre vice, de peur qu'ils ne prennent dans cette imitation quelque chose de la réalité. N'as-tu pas remarqué que l'imitation, commencée dès l'enfance et prolongée dans la vie tourne à l'habitude et devient une seconde nature; qui change le corps, la voix et l'esprit?" Ce qui est dénoncé comme nuisible à la formation de la vertu de nos citoyens, c'est la pratique même de l'imitation, le fait de prendre le masque du personnage, dans la déclamation du poète épique, et, pire, dans le jeu d'acteur lors de représentations dramatiques: à force d'imiter des caractères vicieux, nous transformons notre naturel; nous le faisons devenir vicieux. N'oublions pas que les acteurs n'étaient pas des professionnels, que tout citoyen pouvait être amené à jouer au théâtre, tout comme il était tiré au sort pour être membre de l'*Héliée* ou de la *Boulè* (du Tribunal populaire ou du Conseil); or, étant donné le nombre de représentations à chaque concours dramatique annuel, rares étaient ceux qui ne s'étaient pas retrouvés à participer à une "imitation" dramatique (à une représentation théâtrale).

### **3. Imitation des passions (*pathè*) et des caractères (*éthè*) dans la tragédie, selon Aristote**

Aristote se démarque de Platon sur la définition même de la *mimèsis*: poésie épique ou poésie tragique, simple narration au style indirect et au style direct sont autant des formes de la *mimèsis*, l'une n'est pas plus *mimèsis* que l'autre, et l'une n'est pas plus à bannir que l'autre: "Il y a une différence entre ces arts (épopée, dithyrambe, tragédie) qui tient à la manière d'imiter chacun de ces objets. Car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets on peut imiter en racontant (ou en raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère, on garde sa personnalité sans la changer) ou en imitant tous les personnages en tant qu'ils agissent effectivement (*è pantas ôs prattontas kai energountas tous mimoumenous*)". Il y a là un infléchissement considérable de la notion de *mimèsis* dans un sens plus extensif.

La narration et la représentation théâtrale seraient alors des manières différentes d'imiter (de "représenter") des personnages,

des événements, des actions... mais sont également des modes d'imitation; l'une n'est pas plus *mimésis* que l'autre. On pourrait traduire de façon générale le terme *mimésis* par représentation. Mais nous préférons garder le terme "imitation", plutôt que celui de représentation, car le terme "imitation" a le mérite de garder cette ambivalence: on imite en donnant une image d'une scène, par la description ou la narration; on imite un personnage en le jouant, en le "mimant" en quelque sorte, par la diction ou l'action scénique. Il est vrai que le terme représentation convient aussi bien à la peinture qu'à la scène théâtrale, au drame. Mais le terme imitation peut avoir un sens musical, alors qu'on voit mal comment on peut dire qu'une musique représente quelque chose; en revanche le musicien grec, par les modes qu'il jouait, et les harmonies qu'il choisissait, imitait – exprimait, extériorisait – un état d'âme, un affect spécifique, comme s'il nous mettait en présence de cet affect, et nous le faisait subir.

Or à notre avis, le concept de *mimésis* est d'origine plus poético-musicale que picturale, et en ce sens plus théâtral ou dramatique que pictural ou représentatif, puisque la tragédie est d'abord un genre musical. Le rejet de l'imitation chez Platon ne vient pas donc tant de ce que la *mimésis* serait une représentation déformée du réel, mais de ce qu'elle entraîne l'âme et le corps dans des mouvements "mimétiques" qui peuvent les corrompre, les perdre. Et si l'imitation picturale et plastique est à rejeter ce n'est pas simplement qu'elle ne nous représente pas les choses telles qu'elles sont, c'est qu'elle participe comme la poésie ou la musique à ce plaisir de prendre l'illusion pour le réel, et flatte également nos désirs et l'imaginaire que suscitent nos désirs, car, comme le dit Platon dans le *Phédon*, rien ne contribue plus à resserrer les liens de l'enchaînement de l'âme au corps que le désir<sup>8</sup>.

Aristote comprend davantage l'imitation dans le sens pictural ou plastique de représentation, avec tout ce que suppose de distance la notion moderne de représentation; et bien plus que Platon, il est à l'origine de cette tradition de rapprochement entre peinture et poésie, dans l'esthétique classique, de Horace (dont on connaît la formule "ut pictura poesis") jusqu'à Lessing, qui tend plus à considérer la poésie comme récit, comme description de scènes mythologiques, transposables en peinture ou sculpture, qu'à la penser comme mise en scène musicale d'événements dramatiques.

C'est bien ce qui ressort de la lecture du début de la *Poétique*: "Car de même que certains en leurs peintures recourent à la couleur ou au dessin pour imiter des sujets variés (par métier ou par habitude, et que d'autres imitent par la voix), pareillement, pour les arts que

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimésis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

8 82 e.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

j'ai cités plus haut (à savoir l'épopée, la tragédie et le dithyrambe), tous réalisent leur imitation grâce au rythme, à la parole et à l'accord musical, pris séparément ou conjoints."<sup>9</sup> Aristote dit également au chapitre XXV: "Le poète est un imitateur, exactement comme le peintre ou n'importe quel producteur d'images"<sup>10</sup>. La peinture est un analogue de la poésie et de la musique.

L'imitation, dans ce sens de reproduction délibérée d'un sujet, procure du plaisir.<sup>11</sup> Il y a un plaisir à imiter (ainsi du plaisir dans le jeu des enfants qui imitent les adultes), et un plaisir au spectacle de l'imitation. Le plaisir est alors dans la reconnaissance de ce qui est imité (1) et dans l'admiration de la manière d'imiter (2):

(1) Dans la reconnaissance d'imiter, dans la mesure où le spectateur est amené à reconnaître ce qui est en quelque sorte typé, universalisé par le poète: "Puisque la tragédie – nous dit Aristote – doit imiter des gens meilleurs que nous, le poète doit faire comme les bons portraitistes qui peignent les sujets ressemblants à ce qu'ils sont tout en les embellissant"<sup>12</sup>. Rappelons que la tragédie doit mettre en scène des personnages nobles, meilleurs que les hommes ne sont ordinairement et la comédie des personnages vils prêtant au ridicule, pires que les hommes ne sont ordinairement.

(2) Dans l'admiration de la manière d'imiter. Écoutons Aristote: "Les choses qui nous sont pénibles à voir, quand nous en voyons des images particulièrement réussies pour leur précision, nous nous plaisons à les regarder, images d'animaux les plus répugnants, et même de cadavres."<sup>13</sup> A ces remarques font écho ces fameux vers de *l'Art poétique* de Boileau: "Il n'est point de serpents ni de monstres odieux qui, par l'art imité, ne puissent plaire aux dieux". Boileau devait sans doute songer au fameux groupe de Laocoon, sur le quel se penchera plus précisément Lessing pour comparer les ressources respectives de l'imitation poétique de l'imitation plastique.<sup>14</sup>

On serait tenté de suggérer que la poésie, la tragédie en particulier, est principalement pensée par Aristote comme peinture de caractères (nobles ou vils), alors qu'elle serait davantage pensée par Platon comme imitation – mise en scène dramatique et musicale – de personnages en action. En forçant le trait on pourrait dire qu'Aristote pense l'imitation sur le modèle de la peinture, et Platon sur le modèle de la musique, que l'un, en mettant l'accent sur la peinture des caractères (*èthè*) du héros tragique, donnerait toute sa dimension *éthique* et donc éducative à la tragédie, quand l'autre, en soulignant l'imitation musicale qu'elle s'efforce de donner des *pathè*, ferait ressortir au contraire les aspects *pathétiques* de la tragédie, nuisibles à l'éducation. Mais ces formules, aussi

9 Chap.I, 1147a 18-30,  
trad. de Michel Magnien  
(dans l'excellente édition du Livre  
de Poche, Hachette, 1995).

10 XXV, 1460b 7-8.

11 IV 1448b 6-10.

12 XV 1454b 8-11.

13 IV 1448b 10-12.

14 Lessing, *Laocoon*, présentation  
para J.Bialostocka, Herma,  
Paris, 1964.

suggestives qu'elles soient, sont erronées et nous feraient faire fausse route. Pour Aristote la tragédie est essentiellement imitation de l'action (*drama*), et par là seulement imitation de caractères (*èthè*). Il faut donc aller plus loin dans notre questionnement sur le sens de *mimèsis* dans la *Poétique* d'Aristote.

#### 4. La tragédie est imitation d'action et de caractères à travers l'action

Pour mieux comprendre ce qu'on doit entendre par imitation chez Aristote, regardons de plus près le rapprochement que notre philosophe fait lui-même entre poésie et peinture, au début de la *Poétique*: "Certains, en leur peinture, recourent à la couleur (*chrôma*) et au dessin (*skhèma*) pour imiter des sujets variés...". Cette distinction entre dessin/couleur va s'avérer déterminante pour la compréhension du propos d'Aristote à propos de la tragédie.

Le dessin doit s'entendre au sens de l'esquisse graphique, de contour (*schèma*) qui précède le remplissage par la couleur, esquisse qui définit l'objet ou le personnage imité. Le primat du dessin sur la couleur (*chrôma*) – laquelle varie selon des codes convenus – est caractéristique de la peinture sur vases, ou des fresques pompéiennes inspirées de Zeuxis et de Parrhasios.<sup>15</sup> Le contour linéaire vise à imiter un objet ou un être pour se le représenter, en donner son image, non pas matérielle ni sensuelle, mais formelle – à la façon d'un schème, d'une figure (*schèma*) susceptible d'être rempli de couleurs. On se souvient par ailleurs de la définition de la figure (*schèma*) dans le *Ménon* (en 75c): "La figure c'est ce qui accompagne toujours la couleur".

Aristote ne se contente pas d'une vague analogie entre l'imitation par le dessin et la couleur avec la tragédie; il privilégie au contraire la forme (du moins la figure, le dessin) sur la couleur, parce que c'est elle qui permet principalement d'imiter l'objet ou l'être donné à imiter. C'est ainsi qu'il dit au chap. VI de la *Poétique*: "Le principe, l'âme, pour ainsi dire, de la tragédie, c'est donc l'histoire; en second lieu viennent les caractères. De fait c'est encore à peu près comme en peinture: si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet"<sup>16</sup>. Le dessin désigne ici le fil de l'action, la trame de l'histoire, les lignes de force du *mythos*. L'histoire, le mythe va permettre de faire ressortir

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

15 Cf. L'anecdote de la fille de Boutadès in Pierre-Max Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, PUF, 1952 (p. 59, note 1): la fille de Boutadès, le potier de Corinthe, aurait inventé le dessin en entourant d'une ligne l'ombre du profil de son fiancé, comme pour mieux retenir son image après son départ.

16 VI, 1450a 38 - 1450b2.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

les caractères, comme le dessin permet de faire ressortir les couleurs. On peut imaginer un dessin sans couleur, mais non un étalage de couleurs sans dessin (sans dessein); de même on peut imaginer une action tragique sans caractères, mais non des caractères sans action.<sup>17</sup>

Et d'ailleurs, Aristote le dit plus haut, "ceux qui débutent en poésie sont capables d'exactitude dans l'expression et les caractères, avant de savoir agencer les actes accomplis". La difficulté réside dans le dessin du déroulement de l'action et de son dénouement, dans le choix au moment opportun des situations de reconnaissance et des péripéties, puisque ce qui prime dans la tragédie, c'est l'histoire, le *drama*, l'action. "La tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin" (1149a 23-25)... "c'est une imitation faite par les personnages en action et non par le moyen d'une narration" (ibid. l. 26-27). Le récit de l'action, la mise en scène de l'action passe donc avant la peinture, la représentation des caractères. Plus exactement c'est l'action seule qui est susceptible de révéler les caractères, l'*èthos*, et partant la valeur des personnages en présence – étant entendu qu'Aristote appelle caractère (*èthos*) "ce qui est de nature à déterminer un choix" ou un parti à prendre dans l'action (ou au contraire ce qui nous laisse dans l'indétermination)<sup>18</sup>: or c'est bien ce choix (*proairesis*) qui est révélateur de l'excellence, de la vertu ou de la lâcheté des individus, face à des situations concrètes précises. "Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi ce sont bien les actes accomplis et l'histoire (*muthos*) qui sont la fin de la tragédie; or la fin est de tout la choses la plus importante" (1450a 20-24). Ce ne sont pas les dispositions (*èthè*), bonnes ou mauvaises qui intéressent le poète, mais l'action choisie, l'action menée jusque dans toutes ses conséquences. Nous avons affaire là une idée forte de l'éthique aristotélicienne: la vertu est dans l'action accomplie, dans l'achèvement de l'action et non dans les seules dispositions en vue de l'action.

Mais lorsqu'Aristote dit: "De fait, c'est encore à peu près comme en peinture: si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes (*kallistois pharmakois*) il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet" que doit-on entendre par "belles teintes"? Quel serait donc l'analogue dans la tragédie de ces "belles teintes" par lesquelles le peintre parvient à "charmer"? Qu'est-ce qui met de la couleur dans la tragédie à défaut de dessiner clairement et habilement la trame de l'histoire, l'agencement des actes? Cela même qui est susceptible de "charmer", sans pour

17 VI 1450a 24-25.

18 VI, 1450b 8-10.

autant éclairer le spectateur sur les ressorts dramatiques de la pièce: la partie proprement musicale, c'est-à-dire à la fois la beauté des vers, l'agencement métrique et rythmique, les harmonies des parties chantées, voire des mélodies jouées à l'*aulos*.

La musique, la partie musicale de la tragédie est simplement de l'ordre de l'assaisonnement pour Aristote, comme l'indique la définition de la tragédie au début du chapitre 14: " La tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin, et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements..." Aristote précise: "par langage relevé d'assaisonnements, j'entends celui qui comporte rythme, mélodie, chant".

Nous avons vu que Platon dénonçait les effets charmeurs et ensorceleurs de la *mimèsis* musicale de la tragédie, comme s'ils renforçaient les visées "imitatives" du poète, non dénuées de danger sur les âmes enclines à devenir ceux-là même qu'elles imitent et à admirer leurs passions. Aristote tout au plus se méfie de l'agrément musical, parce qu'il peut détourner l'attention du spectateur de l'essentiel: le drame en train de se nouer ou se dénouer sur scène. L'histoire est un prétexte à une imitation musicale pour Aristote; elle est l'occasion de l'imitation musicale, pour Platon. Pour Aristote l'imitation musicale à la limite n'est qu'un ornement superflu, superfétatoire. Pour Platon c'est l'imitation musicale, essentielle à l'imitation des caractères, qui a un effet majeur sur l'âme, qui l'améliore... ou la pervertit.

Mieux, aux yeux Platon, et au regard d'une conception traditionnelle de l'éducation, la poésie doit donner en exemple des caractères dignes d'être imités par les citoyens, caractères dont la musique nous imprègne l'âme et le corps, puisque la musique a pour finalité originelle d'imiter des caractères (*èthè*). Avec Aristote la poésie est devenue une composition littéraire qui réussit à imiter le déroulement d'une action (*drama*) jusqu'à son dénouement, et qui sollicite le jugement du spectateur, à travers la crainte et la pitié que suscitent la situation et l'attitude du héros au cœur d'une histoire (d'un drame), plus qu'il ne fait subir des émotions suscitées par l'imitation (musicale) des caractères.

Les considérations de Platon et Aristote sur les effets bénéfiques ou maléfiques de la tragédie sur la formation des citoyens diffèrent donc en raison de l'accent mis sur l'aspect musical de la *mimèsis* dans tragédie, ou, ce qui revient au même, sur l'aspect éthique de la *mimèsis* de la tragédie.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.



PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

## 5. Musique et philosophie

Que la musique ait un effet sur l'âme, est une donnée fondamentale de la musique antique (grecque et romaine). On attribuait d'ailleurs un pouvoir au chant et à la musique sur le corps autant que sur l'âme, comme en témoigne l'utilisation du pouvoir guérisseur et cathartique d'incantations musicales, auxquelles Platon fait clairement allusion dans le *Charmide* et les *Lois*<sup>19</sup> (et dont il dénonce aussi les abus<sup>20</sup>). Les harmonies et les rythmes étaient d'ailleurs classés en fonction de leurs effets éthiques, ou de leurs *èthè*. Platon, se référant à Damon, distingue quatre harmonies fondamentales qui, allant du plus aigu au plus grave, sont la lydienne, la dorienne, la phrygienne, l'ionienne. On sait que Platon ne donne droit de cité qu'à la dorienne et à la phrygienne. La première – plus “violente” – sied pour exciter la mâle bravoure du guerrier, la seconde – plus “volontaire” – sied pour susciter une sereine énergie. La première a un caractère viril et guerrier, la seconde un caractère grave et religieux.<sup>21</sup> Chaque “mode” était censé convenir à tel genre plutôt qu'à tel autre, et avait un caractère (un *èthos*) déterminé, comme le résume bien Aristote: “En effet la nature des modes musicaux se différencie de telle sorte qu'en les écoutant on est affecté différemment et que l'on n'a pas la même réaction en face de chacun d'eux”, nous dit-il dans le *Politique*.<sup>22</sup>

Une propriété est communément reconnue à la musique, en dehors de ses vertus éventuellement thérapeutiques ou cathartiques, c'est tout simplement le charme, l'agrément, le plaisir qu'elle procure. “...Tout le monde reconnaît que la musique est une chose extrêmement agréable, aussi bien seulement instrumentale qu'accompagnée de chant. Musée dit d'ailleurs lui aussi que le chant est une des choses les plus agréables aux hommes, et c'est pourquoi dans les réunions et les fêtes ils y font légitimement appel, pour sa capacité à exciter la joie” dit Aristote dans la *Politique*.<sup>23</sup> Que la musique procure un plaisir considéré comme un des plus vifs qui soient dans l'existence, et un lieu commun de la culture hellénique, un “fait” admis et attesté par exemple par l'iconographie (sur vases en particulier): les individus subjugués par le charme d'un instrument de musique – *aulos* ou autre – sont systématiquement représentés se jetant la tête en arrière, et posant la main sur le front, comme si une soudaine ivresse, une folie (*mania*) les faisait vaciller.

Tout en rangeant la musique parmi des activités d'agrément relevant de la *scholè*, et dont le plaisir est comparé à celui que procurent les états comme le sommeil, l'ivresse, et la danse, Aristote concède: “...à moins qu'il ne faille plutôt penser que la musique

<sup>19</sup> *Charmide* 156d, 175 e.  
Cfr. aussi *Lois* II 659 e, 664b-665 e, 670 e, III 677d, VI 782 e.

<sup>20</sup> *République* II 364 b-c, 366a,  
*Lois* X 908 c-d.

<sup>21</sup> 398d-399a.

<sup>22</sup> 1340 a 40-42, trad. Tricot.

<sup>23</sup> VIII 1339b 20-24.

puisse tant soit peu inciter à la vertu, musique qui serait alors capable, comme la gymnastique peut disposer le corps de telle ou telle manière, d'influencer pareillement le caractère" (1339a 22-24). Ou encore: "...la musique possède un agrément qui lui est naturel, c'est pourquoi sa pratique convient à tous les âges et à tous les caractères), mais il faut aussi voir dans quelle mesure elle peut tendre à influencer le caractère et l'âme." Aristote apparaît comme gêné par cet aspect contradictoire: la musique charme, divertit, séduit; elle pourrait bien être utile, elle devrait être utile, cependant, à l'éducation.

Or paradoxalement c'est Platon qui nous éclaire sur les liens entre ce qu'on pourrait appeler l'enivrement musical, les ravissements que la musique est susceptible de nous procurer d'une part, et la fonction éducative, éthico-religieuse, qu'on reconnaît à la musique d'autre part.

On sait que Platon révèle dans le *Banquet*, que l'amour, avec les transports dont il peut nous saisir, est philosophie, en tant que l'amour est désir du bien et du beau et aspiration à l'immortalité; et qu'il fait l'éloge dans le *Phèdre* du délire dont relève l'amour, au même titre que l'art divinatoire, la poésie, et philosophie. Mais amour, musique (qu'on ne peut dissocier de poésie),<sup>24</sup> philosophie sont également du côté du délire (*mania*), de l'enthousiasme, d'une possession divine, susceptibles de nous initier au divin et de nous le révéler.

À la fin du *Banquet*, Platon compare explicitement l'enthousiasme que Socrate est capable de susciter chez ses auditeurs avec celui que procure le cortège dionysiaque, emmené par une musique et une danse frénétiques: "Vous tous qui partagez le délire philosophique et sa fureur dionysiaque", s'exclame Alcibiade (218a) en s'adressant aux convives présents, au beau milieu de son éloge de Socrate, avant de comparer non seulement Socrate à un Silène susceptible d'accompagner le cortège dionysiaque, mais encore au légendaire Marsyas, joueur d'*aulos*, consacré à Dionysos: "j'affirme en outre, dit Alcibiade, qu'il ressemble au satyre Marsyas... N'es-tu pas joueur de flûte? (Joueur d'*aulos*, devrait-on dire exactement). Bien plus merveilleux en tout cas que l'autre flûtiste (*aulétiste*). Lui (Marsyas) avait besoin d'instruments pour charmer les hommes par les miracles de sa bouche, comme aujourd'hui tous ceux qui interprètent ses mélodies..." qui, quelle que soit la qualité d'interprétation, "sont les seules à provoquer un état de possession... parce qu'elles sont elles-mêmes divines. Toi (Socrate) tu ne diffères de lui que dans la mesure où, sans instruments, avec tes discours nus, tu en fais tout autant..." "Car chaque fois que je l'écoute, le coeur me bat plus qu'aux Corybantes."<sup>25</sup> Le *logos* philosophique est aussi parole au

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

24 Cf. mythe des cigales (*Phèdre* 259 b-d) racontant que les Muses observent ceux qui sont capables de passer leur temps à les honorer en pratiquant la danse, la musique, ou la philosophie, en en oubliant de boire et de manger, comme s'il n'y avait pas de différence entre passer le jour à philosopher, à dialoguer, et à chanter...

25 215 b-d, trad. B.Piettre.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

service des Muses. Au début du *Phédon*, Socrate répond simplement à Cébès qui s'étonne qu'il ait pris le temps de composer un hymne à Apollon et à mettre en musique une fable d'Esopé: "la philosophie est la musique la plus haute qui soit".

Ainsi la musique la plus haute qui soit, et son transport amoureux pour le vrai et le beau, réside dans ce simple "discours nu", comme le dit Alcibiade, sans ornementation instrumentale ou rythmique: dans ce chant, sans appareil et sans fard, qui réveille en l'âme le désir du divin. L'on devine derrière cette apologie de la nudité du discours philosophique, de la parole socratique, aux ressources démoniques et aux sortilèges cachés, ce rejet par ailleurs de tout le bruit de la musique autour de la parole, que ce soit dans les mystères ou dans les tragédies, qui, au lieu de servir la parole, finit par la desservir. La musique du philosophe n'est pas la musique populaire, encore moins celle des professionnels: celle-ci s'efforce de flatter l'oreille et les sens, celle-là s'efforce de s'adresser à l'âme seule. D'ailleurs le philosophe n'est-il pas celui qui est le plus à même d'écrire comédies et tragédies, comme il est dit à la fin du *Banquet*.<sup>26</sup>

Fort de ces rappels, on comprend mieux ce qui sépare Platon d'Aristote: les auteurs tragiques comme Homère sont des poètes beaucoup trop dangereux, pour Platon, du fait même de leurs talents d'imitateur ou, ce qui revient au même, de leurs talents musicaux, car leurs chants sont capables de pénétrer les âmes pour le meilleur... et pour le pire. Du moins faudrait-il être déjà très vertueux pour être à même de ne pas se laisser abuser par Homère se laisser abuser par Homère ne manque pas d'ailleurs de citer régulièrement.

Comme avec Aristote, on est loin de cette crainte du pouvoir de la musique ! comme si elle ne produisait plus sur Aristote, et peut-être même sur ses contemporains, les effets qu'elle produisait encore sur Platon, ou du moins sur une âme à la fois fascinée et inquiétée par les ressources mimétiques de la poésie et de la musique. Et pourtant Aristote ne dénie pas à la tragédie un réel pouvoir sur les âmes. Ce fameux pouvoir de la *catharsis*. La notion de catharsis éclaire à la fois l'origine musicale et le sens aristotélicien de la notion de *mimèsis*.

## 6. *Catharsis* et *mimèsis*

Relisons le début du chapitre VI: "On peut dire que la tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant

26 223 d.

une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (...) faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte accomplit la *catharsis* des émotions de ce genre”.

Nous avons souligné plus haut qu'on accordait traditionnellement à la musique des vertus cathartiques. Mais la *catharsis* qu'évoque Aristote dans la *Poétique* ne semble plus qu'avoir un lointain rapport avec la *catharsis* musicale, médico-musicale, peut-être d'origine orphique et pythagoricienne. La pratique de cultes orphiques, accompagnés de chant et de musique rituels, ne devait pas être sans lien, avec le mythe d'Orphée qui a su, par son talent de musicien, charmer le gardien des enfers pour tenter de retrouver Eurydice. On ne peut complètement oublier la connotation musicale originelle du concept de purgation, de délivrance de l'âme. N'oublions pas que la tragédie participe à l'origine d'un culte en faveur de Dionysos; on ne peut manquer de rapprocher le moment la tragédie de la cérémonie de mystères dionysiaques, donnant lieu éventuellement à des séances de débordement, voire de transe, au son strident de l'*aulos* et aux rythmes endiablés, susceptibles de nous délivrer, de nous “purger”, de nos maux ou de nos passions mauvaises.

En même temps Aristote est le père d'une tradition esthétique qui va tendre à occulter et faire oublier cette origine musicale (religieuse ou initiatique) de la *catharsis*. Car la postérité va mettre l'accent sur l'aspect médico-psychologique, ou bien sur l'aspect moralisateur du théâtre.<sup>27</sup>

La purgation peut en effet s'entendre aussi dans un sens plus strictement médical, hippocratique et areligieux, “d'évacuation”: la meilleure manière de se délivrer des passions, c'est de les exorciser, de les extérioriser, comme on cherche à faire cracher la bile ou le sang pour se délivrer d'un mal interne.<sup>28</sup> Dans cette lignée médico-psychologique, on peut évoquer naturellement l'interprétation psychanalytique. Le dévoilement partiel de préoccupations inconscientes par le récit et la mise en scène tragique – par exemple de l'histoire d'Oedipe dont on sait ce qu'elle représente dans la constitution même de la théorie de la psychanalyse – ne peut en effet avoir qu'un effet bénéfique sur la construction de la personnalité, par la réception de mots nommant un nœud de désirs archaïques par ailleurs indicibles.<sup>29</sup> L'extériorisation, la mise en scène, l'imitation auraient le rôle d'un dévoilement, d'un accouchement, pourrait-on dire, d'une délivrance – de la délivrance d'une vérité secrète sur la condition humaine et sur les profondeurs de la psychologie humaine. Mais cette interprétation constitue nécessairement une projection de nos préoccupations contemporaines.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

27 Alexandre Nicev, *L'énigme de la Katharsis tragique dans Aristote*, Sofia, 1970.

28 G. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée et la sensibilité des Grecs jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Paris, 1950,  
J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.

29 Dominique Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychotérapie de groupe*, Editions de l'Epi, Paris, 1970.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

On a accordé aussi un sens moral, voire moralisateur, à la notion de purgation, en particulier à l'époque de la fixation des règles du théâtre classique en France. Les passions sont des maladies de l'âme dont la présentation sur scène terrorise, pétrifie le spectateur tout en suscitant la plus grande compassion, au point de nous en guérir définitivement ou de nous en détourner. Du moins Corneille dans un premier temps tente de comprendre le thème de la purgation des passions de la *Poétique* d'Aristote en ce sens, tout en voyant rapidement les limites d'une telle interprétation. A cet égard ces lignes sur le *Cid*, dans ses *Trois discours sur la tragédie*, sont révélatrices des limites d'une interprétation moralisatrice du thème des purgations, fort éloignée en effet du texte d'Aristote: "Rodrigue et Chimène y sont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre... Leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner de la crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune et nous les fait plaindre, mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ce soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité."<sup>30</sup>

Si nous relisons la phrase d'Aristote, nous voyons bien que c'est l'imitation qui réalise la *catharsis*, à condition de ne pas entendre la notion de *mimèsis* au sens où Platon en critique les méfaits possibles, en ce sens que la *mimèsis* contribue à nous faire ressentir les émotions éprouvées par les personnages joués et mis en scène, à nous identifier ainsi à ces personnages alors même qu'ils sont emportés par toute sorte de passions déraisonnables et qu'ils sont indignes d'être donnés en exemple. En revanche la *mimèsis* aristotélicienne est présentée comme mise à distance: le plaisir est dans l'admiration de l'imitation, de l'exécution même de l'imitation.

Autrement dit il y a réelle une dimension esthétique du plaisir chez Aristote, comme le souligne Pierre Somville.<sup>31</sup> L'imitation de la tragédie permet au spectateur de ne pas être totalement accablé ou révolté par le caractère terrifiant d'une situation tragique, dit P. Somville; celle-ci est précisément filtrée par la distance qu'instaure la fiction mimétique, par "la fiction littéraire". Cette distance constituerait en quelque sorte une délivrance, une purgation comme si nous gagnions en sérénité après avoir assisté au malheur du héros tragique. Les mots mis sur la violence déchaînée nous délivreraient en quelque sorte de cette violence.

30 *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), rééd. SEDES, Paris, 1963, p. 149. Cf. André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, Paris, Cl. Barbin, 1692, en particulier la préface: «C'est un bonheur qu'un reste de raison les porte à aimer les divertissements où il y a de l'ordre, et les spectacles où l'on trouve de la vérité et je suis persuadé que la charité veut qu'on profite pour ne pas donner le temps à la débauche d'éteindre cette étincelle de raison qui reluit en eux. On traite des malades, et la Tragédie est le seul remède dont ils soient en état de profiter; car elle est le seul divertissement où ils puissent trouver l'agréable avec l'utile.» (p. 13)

31 Cf. Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Vrin, Paris, 1975, cf. en particulier tout le chap. II consacré à la Katharsis, p. 55-95.

Cette interprétation est sans doute la plus satisfaisante qu'on peut lire à propos de la *catharsis* aristotélicienne; mais la difficulté d'interpréter correctement la notion de *catharsis* vient de ce que nous avons oublié – et qu'Aristote semble oublier – que la tragédie était destinée à l'origine au culte de Dionysos, qu'elle était en genre essentiellement musical, la musique ayant comme une puissance d'initiation et de révélation; elle était censée nous enivrer et nous posséder, comme pour nous initier au divin; et toute initiation contribue à notre *purification* (qui est le sens premier du terme *catharsis*, l'adjectif *catharos*, signifiant “pur”).

## Conclusion

L'imitation, chez Aristote, est mise à distance de la chose imitée; c'est qu'il y a un plaisir au spectacle de l'imitation comme au fait imiter. Ce plaisir est dans la nature et contribue à notre éducation. On apprend par l'imitation.<sup>32</sup> L'imitation participe ainsi du progrès de l'âme vers la connaissance. Le sensible est en puissance l'intelligible.

La poésie ne nous éloigne donc pas de la connaissance. Et d'ailleurs un des plaisirs de l'imitation dramatique est celui de la reconnaissance.<sup>33</sup> Mais on reconnaît aussi dans les personnages des caractères, des *èthè*, des traits de l'humanité: car la tragédie n'a pas pour sujet des choses impossibles, mais à défaut d'être réelles, elles sont vraisemblables, dit Aristote.<sup>34</sup> Le poète nous amène à reconnaître des traits généraux de l'humain, ou de ce qui peut arriver aux hommes. La poésie est reconnaissance du général, elle est bien en puissance connaissance de l'universel. D'où cette remarque célèbre du chapitre 9: “la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire, la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier”.<sup>35</sup>

Platon en revanche n'envisage apparemment aucune une distance du spectateur ou de l'auditeur par rapport à ce qui est imité par le poète, en particulier à ce qui est imité sur scène. Ceci apparaît dans la façon dont Platon condamne les plaisirs ambigus (les “plaisirs impurs”) que nous éprouvons au spectacle de la tragédie, au plaisir que nous pouvons prendre à pleurer les souffrances du héros tragique. “Tu te rappelles aussi les spectacles tragiques où l'on jouit de ses pleurs?”<sup>36</sup> – fait remarquer Socrate à Protéique. “Jouir de ces pleurs”, voilà typiquement un de ces plaisirs mêlés et impurs que Platon rejette dans le *Philèbe*, ou inversement une ces “douleurs pleines de plaisirs merveilleux” comme “la colère – dont Homère dit

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

32 IV, 1244b 12-20.

33 *Anagnôrosis*.  
La reconnaissance s'entend d'abord au sens d'un des ressorts spécifiques de la dramaturgie, par exemple lorsqu'Oedipe dans la pièce de Sophocle reconnaît qu'il est l'auteur des crimes qui sont à l'origine des malheurs qui s'abattent sur Thèbes, ou lorsque Iphigénie reconnaît Oreste dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Les différents procédés de reconnaissance sont analysés au chapitre XVI. Aristote définit la reconnaissance au chapitre XI 1452 a 29-32: «La reconnaissance est le retournement de l'ignorance en connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou au malheur». Nous utilisons ce terme dans un sens qui n'est pas rigoureusement dramatique mais qui consiste à passer d'un état d'ignorance à l'état de connaissance, l'ignorance n'étant jamais absolue mais toujours connaissance en puissance.

34 1451 a 36-37.

35 1451b 5-7.

36 *Ibid.* 48 a. Cf. aussi *République* X 605d.

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

lui-même qu'elle est" douce, mille fois plus douce que le miel "le deuil, le regret, l'amour, la jalousie, l'envie..."<sup>37</sup> Autant d'émotions mêlées qu'un poète comme Homère ou que la musique, dans la tragédie par exemple, se complaisent à "imiter". Cette incapacité de concevoir une distanciation dans la façon dont le spectateur reçoit ou l'acteur joue une tragédie tient en effet à ce que Platon perçoit encore la parole poétique comme essentiellement musicale; la parole est d'emblée chant, envoûtement musical (rythmique, mélodique...).

Comme nous n'entendons plus la musique de la tragédie, nous ne pouvons que difficilement adhérer au jugement de Platon; en revanche, comme nous pouvons lire et voir des tragédies antiques, nous sommes à même d'apprécier à sa juste mesure les analyses d'Aristote. Nous n'avons jamais réussi à restituer la tragédie antique dans toute sa dimension musicale<sup>38</sup>; et même si ce fut plus ou moins l'ambition originelle de l'invention de l'opéra, l'opéra est un genre tout à fait original et spécifique à la tradition de la musique européenne moderne. Le genre musical de la tragédie grecque nous est définitivement étranger et, malgré tous les efforts récents de restitution de la musique antique<sup>39</sup>, nous ne pouvons plus entendre une tragédie comme l'entendaient les Grecs. Platon critique les tragiques en ayant encore dans les oreilles tout le bruit d'une représentation, toutes ces harmonies et ces rythmes déplacés qui ont contribué à faire de la tragédie un genre quasi sacrilège, à ses yeux.

Si l'art est imitation, c'est qu'il est avant tout imitation des dieux, non pas tant représentation que mise en présence des dieux, ou, à défaut des dieux, des héros de la mythologie et d'êtres dignes de notre admiration et de celle des dieux. La poésie n'est pas condamnée par Platon parce qu'elle est imitation, mais parce qu'elle est imitation dévoyée des dieux et des héros, et que les formes "totalement imitatives" utilisées par la tragédie ont contribué à ce dévoiement. D'une façon générale Platon veut aller à l'encontre d'une dérive de la musique qui la fait tomber dans le *pathos*, d'une inflation des moyens musicaux mis en œuvre au détriment de leur finalité première: honorer et chanter les dieux. Ce texte des *Lois* est tout à fait suggestif à cet égard: "Lorsqu'en effet quelque autorité vient d'offrir un sacrifice public, ce qui paraît ensuite, ce n'est pas un chœur, mais une foule de chœurs, et ce n'est pas loin des autels qu'ils se dressent, mais parfois proches à les toucher, pour déverser sur les offrandes des blasphèmes de toutes sortes; ils tendent à l'extrême, par leurs paroles et leurs rythmes, leurs harmonies douloureuses, les âmes de leurs auditeurs, et celui qui aura, tout de suite, soutiré plus de larmes à la cité en train de sacrifier, c'est lui qui remportera le prix de la victoire".<sup>40</sup>

37 *Philèbe* 47 e.

38 A. Dacier souhaitait redonner toute la place au chœur dans la tragédie classique, afin de lui donner toute sa dimension morale « Leur théâtre (celui des poètes tragiques grecs) était une école où la vertu était souvent mieux enseignée que dans les écoles des philosophes, et encore aujourd'hui la seule lecture de leurs pièces inspire la haine du vice et l'amour de la vertu. Pour les imiter inutilement il faut rétablir le chœur, qui en fondant toute la vraisemblance de la tragédie donne particulièrement le moyen d'étaler tous les sentiments qu'on doit inspirer aux peuples et de leur faire connaître ce qu'il y a de vil ou de louable dans les caractères qu'on introduit » (*op.cit.* p.XV-XVI).

39 Cf. en particulier les travaux d'Annie Bélis, par ex. *La musique dans l'Antiquité grecque et romaine*, éd. La Découverte, Paris, 1997.

40 *Lois* VII 800 c-d.

Si le philosophe tient à redresser dans la cité une pratique dégénérante et blaspématrice de la musique, c'est que la philosophie platonicienne n'a pas d'autre ambition que de nous élever au divin; et c'est en ce sens que "la philosophie est la plus haute musique qui soit". Et si une musique – pratiquée par les poètes au service des Muses – devait nous élever véritablement vers le divin, le beau et le bien, alors elle devrait être réglée, mesurée, à l'image de l'ordre du cosmos, et tenter de nous procurer ces "plaisirs purs", ceux que peut nous procurer l'audition de sons purs<sup>41</sup>, des harmonies simples et nobles, et de rythmes justes, et l'imitation de héros vertueux et réellement nobles. Mais la décadence de l'activité poético-musicale a éloigné la poésie de la philosophie, et cette ambition raisonnable d'éduquer l'âme à une heureuse harmonie et une juste mesure, dont Platon parle dans la *République*,<sup>42</sup> et qu'il évoque à nouveau dans le *Timée*.<sup>43</sup> Cette décadence, Homère, puis les tragiques, en sont les premiers responsables.

En revanche il y a une portée philosophique de la poésie et la tragédie, pour Aristote; non que la philosophie soit musique, mais il y a des semences de philosophie dans la poésie, dans la tragédie en particulier. Et cela parce qu'Aristote en souligne davantage la dimension littéraire, l'invention fictive, les ressorts dramaturgiques, lesquels permettent au spectateur, non pas d'être sous l'emprise du spectacle et de sa musique, mais d'être à même d'évaluer l'action d'Antigone, d'Oedipe, d'Alceste, d'Oreste, de Médée, etc., de l'admirer ou de nous en indigner. Éprouver corps et âme les souffrances du héros tragique, être dans ses dispositions, en écoutant sa voix, ses rythmes, ses harmonies – tout ce sur quoi insiste Platon – est une chose, être terrifié ou apitoyé par la contemplation de son malheur – ce sur quoi insiste Aristote – en est une autre. La contemplation est connaissance. L'art participe alors pour Aristote de cette dynamique de l'âme qui va du sensible vers l'intelligible, et nous fait reconnaître l'universel dans la singularité.

Une lecture un peu étroite ensuite de la *Poétique* d'Aristote a limité la définition de l'art comme imitation de la nature; or nous avons tendance à oublier que le terme imitation ne signifie pas reproduction et garde encore, un tant soit peu, une connotation poético-musicale chez Aristote, et que la nature n'est pas plus pour Aristote que pour Platon la nature simplement observable qui attend d'être imitée; la nature est dynamiquement orientée vers Dieu et le souverain Bien; et si Aristote insiste sur l'imitation de l'action plutôt que sur celle des caractères, c'est que le héros, quelle que soit la bonté de ses dispositions, quelle que soit sa vertu, peut tomber dans le malheur, ainsi de Priam réduit à la servitude.<sup>44</sup> La vertu est

PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 23, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

41 *Ibid.* 51 d « Je dis que, parmi les sons, ceux qui sont doux et clairs, qui rendent une note unique et pure, ceux-là sont beaux non relativement à d'autres, amis en eux-mêmes, et sont accompagnés de plaisirs qui leur appartiennent par nature » (trad. A. Dies). III 400 d.

42 III 400 d.

43 47 d-e. La connaissance de l'harmonie et des rythmes célestes a pour corrélat une éducation musicale qui met en accord l'âme avec le cosmos: «Puisque la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y mettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme une alliée par les Muses. En outre le rythme – parce que, encore une fois, nous sommes pour la plupart d'entre nous étrangers à la mesure et que nous manquons de grâce – nous a été donné comme auxiliaire par ces mêmes Muses, pour les mêmes fins.» (trad. L. Brisson).

44 *Ethique à Nicomaque*, I, 10 (1100 a 4-10).



PIETTRE,  
Bernard.  
Platon et Aristote  
et la question de la  
*mimèsis* dans la  
tragédie.  
*Mimesis*,  
Bauru,  
v. 25, n. 1,  
p. 13-38, 2004.

une condition essentielle du bonheur mais ne peut nous mettre à l'abri de l'infortune. Or l'art imite, non des vertus, mais des hommes agissant qui tombent dans le malheur, soit en raison de leurs passions, soit en dépit de leur vertu. C'est dans et par l'action que l'homme réalise sa nature d'homme, éventuellement au prix de son malheur, mais pour le bonheur de notre admiration, participant ainsi de l'élan général de la nature vers le souverain Bien.

En revanche pour Platon il n'y a pas d'action vertueuse qui ne puisse être heureuse, et l'art doit imiter des caractères admirables, auteurs d'actions vertueuses et par là même nécessairement heureuses; et leur imitation doit faire également notre bonheur. Il ne saurait donc y avoir de musique sombre, pathétique, douloureuse, pour chanter les dieux ou les héros, ni de poésie tragique provoquant nos pleurs. Mais les auteurs dramatiques, comme les professionnels de la musique, jouent sur cette ambiguïté du plaisir esthétique: nous prenons paradoxalement du plaisir aux sonorités complexes, aux harmonies tourmentées, comme au spectacle du malheur d'Oedipe ou d'Alceste – plaisir impur indigne de la sagesse ou de la piété. L'art doit imiter le divin comme pour mieux soutenir notre désir du divin; s'il y a un plaisir à cette imitation, ce plaisir ne saurait donc être "impur".

Mais pour Platon et pour Aristote – en dépit de leur différence d'approche de la tragédie, et leur différence de conception des rapports entre plaisir, souffrance, bonheur, et vertu – pour l'un et l'autre l'art est imitation de la nature en tant qu'elle est mouvement, élan vers le divin. L'imitation, dans son sens musical premier, permet peut-être de mieux le comprendre, dans la mesure où la musique, associée en particulier au culte de Dionyos dans la tragédie, est cela même qui nous transporte, nous met dans la disposition d'être possédé par le Dieu, par tel héros de la mythologie, et ainsi d'en *imiter* les dispositions, les paroles et les actes.

## Referências Bibliográficas

ARISTOTELE. *La Poétique*. Traduit par Michael Maigien. Paris: Hachette, 1995.

ARISTOTELE. *La Politique*. Traduit par J. Tricot. Paris: Vrin, 1998.

PLATON. *La République*. Traduit par A. Diès. Paris: Belles Lettres, 1993.

PLATON. *Les Lois*. Traduit par E. Des Places. Paris: Belles Lettres, 1993.

