

# Une nouvelle approche de l'esthétique d'Aristote

Mary-Anne Zagdoun, *L'esthétique d'Aristote*, Paris, CNRS, 2011, ss. 280.

MARIA PROTOPAPAS-MARNELI / Athènes /

Cette étude sur l'esthétique d'Aristote, s'inscrivant dans le droit fil de la recherche homonyme de Ch. Bénard (1887) et de K. Svoboda (1927), vient surtout combler une lacune sur l'esthétique du Stagirite.

Après l'introduction (pp. 9–18), l'ouvrage s'articule en 9 unités, à savoir huit chapitres et conclusion. Parmi les traités aristotéliens exploités, l'auteur met surtout l'accent sur la *Poétique* et sur la *Politique*, afin de dégager les traits de l'esthétique d'Aristote sans, pour autant, négliger l'ensemble des œuvres du Stagirite, balayant d'un œil critique et avec une érudition remarquable l'ensemble ou presque des traités aristotéliens mais aussi une très grande partie des textes anciens.

Le terme *art* qui, chez les Grecs, englobait tous les arts en général, conserve, selon l'auteur, le même sens chez Aristote, mais cette fois englobait aussi les arts mimétiques. De ce point de vue, l'artiste comme l'artisan sont qualifiés du même terme (ch. II, Technè, production, plaisir esthétique et beauté, p. 42).

Bien qu'Aristote n'ait pas inventé le terme «esthétique» pour identifier l'art, ce terme n'étant pas antérieur au XVIIIe siècle, il a pourtant révélé le rôle primordial de la *mimêsis*, la définissant comme produite par une force naturelle et équivalente à la nature même, dans le but de révéler son statut moral (p. 17). Dès le premier chapitre (Prolégomènes, pp. 17–39), l'auteur procède à une excellente analyse de la notion de *mimêsis* dont la conception diffère chez Platon et chez Aristote : si le premier la déprécie en la rabaisant à un niveau bien inférieur à celui de la représentation, celle-ci n'étant, selon le philosophe,

qu'une imitation représentative d'une représentation (*mimêsis miméseôs*), pour Aristote, en revanche, cette même action est un plaisir étroitement associé au *thaumazein* et au *manthanein*, s'étonner et apprendre constituant à ses yeux le moteur et le but de la philosophie. Platon, en revanche, désapprouve l'œuvre d'art dans la mesure où celle-ci vient transfigurer la réalité.

Aristote explore les fondements métaphysiques et psychologiques de l'art dont la structure puise dans les puissances rationnelles qui peuvent produire tel objet ou son contraire (p. 45), puisque l'art dépend d'un savoir de la forme et de la nature en vue d'une finalité et dans la mesure où il imite la nature (*Phys.* II, 9, 194a 21–27). La finalité, dans la nature, conduit à un achèvement et à un épanouissement de l'être naturel, donc à son bien. De même, selon Aristote, la production artistique s'épanouit quand, à travers un certain nombre d'expériences, elle devient une conception universelle des choses elles-mêmes. Chez les Anciens, l'idée du beau est liée à la notion du bien ; or le bien ne peut être privé du beau et inversement ; par conséquent, le beau artistique, selon Aristote, ne peut être privé de son statut moral. Il s'ensuit que *bien* et *beau* sont étroitement liés, encore que, pour le philosophe, le bien prime sur le beau (*Mét.*, M3, 1078 a 31–1078 b 6). Mais pour que le «beau» existe, il doit absolument répondre à des règles très concrètes concernant les formes : l'ordre, la symétrie et le défini. Et l'on perçoit ici un écho de ce que sera la conception stoïcienne du beau, selon laquelle le *cosmos*, la création divine parfaite, est défini comme ornement, dans la mesure où il répond aux règles de la beauté divine, qui sont les composantes du beau : l'ordre, la symétrie, le défini, notions privées de toute contingence. Dans le monde comme dans la Nature, Aristote reconnaît l'existence d'une finalité, étant donné que rien n'est créé sans cause ; la causalité qui existe dans la nature même se trouve aussi dans l'œuvre d'art mais, dans ce cas, en dehors de l'objet artistique. En effet, la *mimêsis* est le transfert de la réalité d'un lieu réel à un lieu imaginaire (p. 72). Aristote reconnaît à la *mimêsis* son caractère naturel, dans la mesure où l'homme est, dès sa naissance, de tous les animaux le plus capable d'imiter les bruits et les expressions des êtres qui l'entourent ; il reconnaît les gens qui lui sont proches, son entourage lui procure du plaisir ou encore de la crainte quand il découvre des choses qui lui déplaisent.

Or, cette tendance naturelle qu'est la *mimêsis* est innée chez l'homme, elle possède un caractère universel et les traits du vraisemblable (p. 91). Quant à la *mimêsis* artistique, celle-ci est classée à l'origine des arts mimétiques, ce qui lui permet d'ailleurs d'accéder au domaine de l'esthétique. Mais si l'esthétique privilégie le beau et que le beau et le bien sont intrinsèquement liés, alors l'esthétique est liée à la morale ; en d'autres termes, elle influence l'âme humaine.

L'art qui influence le plus l'âme humaine est la musique, comme le soutient Platon et, à sa suite, Aristote. L'accent est dès lors mis sur le rythme, capable d'affecter l'âme, tout particulièrement celle de l'enfant et du jeune homme et de générer chez lui par la suite des maladies incurables, quand il est de mauvaise qualité. Afin d'élucider la *mimêsis* artistique ainsi que l'influence qu'elle exerce sur l'âme humaine, Aristote recourt à la tragédie, dans la mesure où celle-ci intègre les traits artistiques d'arts multiples, tout en impli-

quant une morale d'ordre esthétique. L'auteur, dans la suite, s'arrête à l'analogie établie à plusieurs reprises par Aristote dans la *Poétique* entre peinture et tragédie, afin d'illustrer le rapport entre dessin et couleur (peinture) et action et caractère (tragédie). «Le rythme, comme la mélodie, contient des *homoiômata*, des «ressemblances» ou encore des équivalents, des fragments de la réalité qui agissent sur l'âme de l'auditeur, alors que la peinture n'affecte le spectateur que par des signes, rendant plus compréhensible l'effacement du caractère» (p. 94). C'est dans le chapitre IV, «Matière et forme» (pp. 96–110), que M.-A. Z. procède à une analyse intéressante du mythe (comme histoire) et des caractères des héros de la tragédie (en se fondant sur le ch. 1, 1447 a 18–23 et 1447 b de la *Poétique*) ; elle tient toujours compte de l'analogie aristotélicienne entre l'art de la peinture et ses composantes (le dessin et la couleur) avec l'histoire (le mythe) de la tragédie et les caractères des héros. Elle suit pas à pas la conception du Stagirite et traduit très pertinemment, en épousant les vues du philosophe, le mot *pharmakois*, par couleurs, en soulignant que, dans la peinture, le dessin revêt une grande importance par rapport aux couleurs, de même que le mythe constitue le facteur primordial dans la tragédie. C'est l'action, souligne l'auteur, suivant ici S. Halliwell, qui est importante, et non pas le héros lui-même (le caractère étant un ensemble de dispositions morales, vertus ou vices ; p. 101). Le héros tragique doit être un «intermédiaire», offrant l'apparence d'un homme ordinaire en qui le spectateur soit à même de se reconnaître, cette ressemblance lui permettant d'éprouver des sentiments de crainte et de pitié. Toutefois, dans le passage 1454 a et suivants, Aristote souligne que les personnages de la tragédie sont meilleurs que nous ne le sommes, tout comme les modèles des bons peintres sont choisis parmi les êtres aux formes les plus parfaites. Et voilà qu'au modèle purement moral, le Stagirite ajoute un caractère esthétique.

Dans le chapitre suivant (ch. V, Le général et le vraisemblable, pp. 121–148), l'auteur, avant de nous offrir une analyse de la définition de la tragédie, telle qu'elle figure au ch. 6 de la *Poétique*, s'arrête sur la notion de nécessité dans la tragédie, déterminée par l'action tragique ; celle-ci appartient d'abord au domaine de l'éthique et, de fait, conserve son sens moral. Le héros tragique commet une *hamartia*, qui aboutit à l'épuration (*catharsis*) des émotions que sont la *pitié* et la *crainte*.

Toutefois, la *crainte* et la *pitié* tragiques, ne sont pas des émotions vicieuses et déraisonnables ; elles procèdent de la raison, dans la mesure où elles sont associées au sentiment d'*humanité* et où elles se produisent en nous à l'instant où nous saisissons le sens moral, religieux, métaphysique, voire esthétique de l'action tragique. Dans le ch. VI (Les émotions tragiques et la *catharsis*, pp. 149–179), M.-A. Z. entreprend une analyse poussée de cette notion et montre l'originalité de la pensée du Stagirite, qui dévoile le sens véritable de l'art «et montre que le phénomène esthétique est inséparable d'une signification morale» (p. 149). Elle se réfère également aux différentes interprétations de la notion de *catharsis*, pour rallier finalement la thèse de Halliwell, pour qui celle-ci est liée à la notion aristotélicienne de la modération, (*mesotes*), s'éloignant des théories psychophysiologiques ou des critères éthicopolitiques qui ont été énoncés. En effet, les théories mentionnées ci-dessus n'ont pas su saisir le lien entre la *catharsis* aristotélicienne et la forme esthétique.

tique de la vie émotionnelle. *Pitié* et *crainte* tragiques sont, selon Aristote, des émotions modérées de l'âme ; elles dépendent de l'expression artistique (*mimésis*) d'un sens moral de la vie et méritent d'être qualifiées d'esthétiques. Le plaisir que procure la tragédie est également considéré par Aristote comme un plaisir esthétique. Sur ce point, on aimerait voir mentionner les articles, très judicieux, d'ailleurs, d'E. Papanoutsos, sur la notion de la *catharsis* des passions (pourquoi *toioutôn* et non pas *toutôn pathemetôn*) parus dans les revues *Eranos* (La *catharsis* aristotélicienne, 1948, pp. 77–93) et *The British Journal of Aesthetics*, (The Aristotelian Katharsis, 17, 1977, pp. 361–364).

Le chapitre suivant (ch. VII, Arts et politique, pp. 181–204) porte sur la question du jugement de la masse, qu'Aristote privilégie par rapport à celui de l'individu, y compris dans le cas du théâtre. L'auteur met en parallèle la thèse platonicienne, toujours négative envers le jugement de la foule, motivée qu'est cette dernière par les passions effrénées et par son ignorance et celle d'Aristote, selon laquelle l'ensemble des citoyens parvient à se former une meilleure opinion que chacun des citoyens, pris individuellement. Elle se penche sur les passages de la *Politique* et de la *Poétique* relatifs à ce sujet, mais puise aussi dans la bibliographie contemporaine afin de démontrer l'importance d'un jugement rigoureux du public (de la masse), exempt de toute passion instinctive. Elle montre avec raison que c'est à travers l'influence qu'elle exerce sur l'ensemble des spectateurs que la tragédie finit par faire d'eux des hommes vertueux, *spoudaioi*, — ce terme admettant plusieurs interprétations, d'ordre moral, intellectuel ou esthétique (p. 191) –, puisque la tragédie, est définie par le Stagirite, comme «la représentation d'une action *spoudaia*», à savoir d'une action noble, accomplie par le héros tragique et directement subordonnée à la noblesse de son caractère. En effet, c'est à travers le mythe que le spectateur/citoyen peut tirer profit de ses erreurs de comportement et, en l'occurrence, «s'en corriger» ; la tragédie lui démontre comment l'*hamartia* et l'*hybris* sont susceptibles de troubler la *philia* et le bonheur dans la famille et dans la cité et ce, avec des conséquences irréversibles. Pour Aristote, la fin suprême de l'homme, son bonheur, se réalise dans le milieu de la cité. Aussi l'homme de bien doit-il impérativement respecter les lois intransgressibles de la cité, qui lui garantissent la possibilité de son *eudaimonia*, sans pour autant que la contingence puisse être exclue. Bonheur et vertu sont liés chez Aristote et l'homme est appelé à rechercher son bonheur dans les limites de la cité, celui-ci étant par principe un *animal politique* ne pouvant vivre en dehors de ses murs. La cité et ses lois, instaurées par le nomothète, pourvoient à son éducation et à son loisir. La musique, en l'occurrence, joue un rôle capital, d'une part, parce qu'elle permet à l'homme de bien d'acquérir la capacité de distinguer la musique propre aux citoyens nobles et, d'autre part, parce qu'elle offre le loisir, qui fonctionne comme un intermède au travail et auquel Aristote prête une dimension morale.

Le dernier chapitre (La réalité de l'art, pp. 206–225) se réfère tout d'abord à l'attitude d'Aristote face à la comédie : selon l'auteur, il semble que celui-ci ait préféré la Comédie Moyenne, qui procurait le loisir à l'homme de bien par l'intermédiaire d'un discours plein de finesse et d'allusions, à la Comédie Ancienne. Celle-ci, par le biais d'un discours obscène, excitait les sentiments des spectateurs vulgaires et leur hilarité. L'influence de

la *Poétique* semble être présente, selon l'auteur, dans les comédies de Ménandre, représentant majeur de la Nouvelle Comédie, surtout, parce que, dans ses œuvres, l'action prédomine sur le caractère des personnages. L'auteur nous entraîne ensuite dans un parcours solidement argumenté des œuvres des trois Tragiques athéniens, pour décrire l'attitude d'Aristote face à celles-ci. Elle évoque la prédilection bien connue du Stagirite pour les tragédies complexes, avec péripétie et reconnaissance (p. 232) et la distance que prend le philosophe par rapport à l'intervention divine. Pour Aristote, les dieux sont les garants de la religion traditionnelle de la cité, qu'il n'a jamais intégrés dans sa *Métaphysique* ; il les accepte en leur qualité de dieux de la tradition (p. 223). De même, le rôle de la politique, très important dans les tragédies, ne semble pas l'intéresser dans la *Poétique*, contrairement à son approche dans la *Politique* (p. 225).

Cette étude se clôt sur un sous-chapitre intitulé : Aristote et les arts figurés : une «esthétique» commune (pp. 225–239); il s'agit d'une excellente approche de la théorie de la juste mesure, qui, selon l'auteur, semble se refléter dans la quête d'un canon nouveau, menée par Lysippe (p. 226). Les têtes des statues n'exprimaient jusqu'alors jamais un sentiment fort. Les grands artisans faisaient usage du corps et de son mouvement pour exprimer ce que Socrate appelait «fonction de l'âme» ; ils se penchaient avec ponctualité sur la façon dont les sentiments influencent le corps en mouvement. Les artistes pressentaient que les traits nuancés du visage altéreraient et enlaidiraient son harmonie. Après Praxitèle (et ses contemporains qui accédaient à la beauté par l'intermédiaire de la sagesse), les artistes ont conçu le fonctionnement de l'âme individuelle ; les formes changent tout en devenant plus «humaines». Le visage plus individualisé, reflète un nouveau réalisme. Ce qui fait écho à l'attitude du philosophe, soucieux de donner à l'émotion la place qu'elle mérite. Selon Aristote, il faut chercher le beau dans la nature, en liant art et nature, dans la mesure où art et nature avaient les mêmes objectifs et œuvraient dans la même perspective (p. 230). Cette nouvelle conception, dans la suite, fut adoptée par les Stoïciens qui attribuèrent à la nature la qualité du dieu qui se délecte de la variété de ses créatures : «ce qui le montre le plus c'est la queue du paon» (PLUTARQUE, *Des contr. des St.*, 1044 C). Le fait qu'Aristote portait des bagues, se rasait le visage, portait des vêtements luxueux et avait une prédilection pour les repas fins (cf. p. ex. D.L. V, 1) dénote, sans nul doute, une tendance «anti-classiciste», et inaugure le début d'une nouvelle esthétique à l'aube d'une nouvelle époque.

Arrivée au terme de cette présentation, nous voudrions mentionner les quelques lapsus relevés au cours de la lecture du volume (p. ex. p. 73, n. 23 *D. A.*, 1450 b au lieu de 450 b ; p. 182, n. 12 et 13, *République*, 292a et 293c au lieu de 492a et 493c ; p. 230, n. 144 par au lieu de per ; p. 255, bibliographie : A. Oksenberg Rorty, *Essays in Aristotle's Poetics*, sans références de chronologie et de lieu etc.), des vétilles qui n'ôtent rien à la portée de cette belle étude de M.-A. Z., qui a su révéler comment Aristote, en rapprochant l'art de la nature, a réussi à l'innocenter des accusations platoniciennes qui pèsent sur lui, tout en conférant à l'esthétique son statut moral.