

*Le tragique et l'épique dans la « Poétique » d'Aristote**The tragic and the epic in Aristotle's "Poetics"*

D. Lotfi Zekri *

Université de Sfax- , (Tunisie) zekri.lotfi@yahoo.fr

Reçu le:29/11/2020

Accepté le :06/05/2021

Publié le:05/06/2021

Résumé :

Penser aujourd'hui le tragique et l'épique avec ou contre Aristote a une grande importance et une pertinence spécifique. Non pas parce que la « *Poétique* » d'Aristote reste l'œuvre fondatrice de toute réflexion sur la création épique et tragique seulement, mais parce que le texte aristotélicien conserve sa nouveauté durant tous les siècles passés. C'est seulement avec Aristote que nous pouvons nous libérer des déviations de compréhension du tragique et épique. Selon notre approche nous tentons à découvrir en premier lieu Aristote le logicien artiste, et en deuxième lieu le tragique comme un mérite pour ceux qui le méritent

Mots clés : tragique – épique – tragédie – épopée- fable**Abstract:**

Thinking today of the tragic and the epic with or against Aristotle has great importance and specific relevance. Not because Aristotle's "Poetics" remains the founding work of any reflection on epic and tragic creation only, but because the Aristotelian text retains its novelty throughout all the past centuries. It is only with Aristotle that we can free ourselves from deviations from understanding the tragic and the epic. According to our approach we try to discover in the first place Aristotle the artist logician, and in the second place the tragic as a merit for those who deserve it

Keywords: tragic - epic - tragedy - epos - fable***Auteur correspondant**

1.Introduction :

Pourquoi penser le tragique et l'épique avec Aristote ?

Penser le tragique et l'épique avec Aristote, c'est se référer à son ouvrage intitulé « Poétique » portant sur la tragédie, l'épopée et la notion d'imitation. La « Poétique » d'Aristote est l'œuvre fondatrice de toute réflexion sur la création épique et tragique. Cet ouvrage exerce une influence immense plus de vingt siècles après la mort de son auteur. Il n'a cessé de structurer la réflexion sur la poésie et précisément sur le théâtre, il demeure, aujourd'hui encore, le cadre théorique de référence des créations contemporaines.

Sans la « Poétique » d'Aristote, la tragédie et l'épopée n'auraient sans doute pas existé en tant que telle dans nos préoccupations philosophiques. Autrement dit, quand nous parlons de "poétique" et d'"épique", nous pensons d'abord en fonction d'Aristote ; nous pensons souvent en fonction de catégories qui sont des catégories grecques, mais qui continuent à fonctionner.

Le terme "Poétique" conceptualise un mode d'activité qui construit ce qu'Aristote nomme un *muthos* en tant que catégorie analytique du poème tragique ou épique. Le *muthos* aristotélicien n'est pas un mythe, ce n'est ni une forme particulière de pensée –pensée non rationnelle-, ni une forme particulière d'énoncé –récit-, ni une parole fictive –fable-. C'est une parole. Aucune traduction ne lui convient, on garde *Muthos* comme concept philosophique créé par Aristote. Hors, ce *muthos* tragique et épique ne se voit pas équilibré dans la « Poétique », car Aristote ne traite directement que de la tragédie et par occasion de l'épopée.

Cela nous mène à se poser la question suivante : qu'est-ce qu'on entend par penser le tragique et l'épique avec Aristote ? Est-ce penser les selon Aristote ou bien penser les chez Aristote ? Est-ce qu'on rencontre chez Aristote le tragique et l'épique ou la tragédie Et l'épopée ? Quelle nature peut-on attribuer à la « Poétique » ? Est-ce qu'il s'agit d'une théorisation de la tragédie et de l'épopée ou d'une simple distinction entre les genres littéraires ? D'où vient l'autorité de la « Poétique » sur nos réflexions contemporaines ? Est-ce que nous avons besoin d'éveiller Aristote pour comprendre de nouveau la *mimésis* épique et tragique et savoir laquelle des deux imitations vaut le mieux ? Mais quelle intention nous

guide en intervenant Aristote ? Est-ce que nous voulons retracer l'image de l'homme face à son destin, ou déterminer le statut du divin dans la création artistique ? Enfin, est-ce qu'il est possible de juger notre époque en termes de tragique et d'épique ?

1. La poésie en tant que mimésis :

Dans La « Poétique », Aristote semble s'inscrire dans la tradition platonicienne en présentant la poésie comme l'art d'imitation. En effet, Platon explique au livre X de « la République » que l'œuvre d'art n'est qu'une imitation d'imitation, la copie d'une copie. Car l'artiste ne fait qu'imiter l'objet produit par l'artisan ou par la nature, objet sensible qui est lui-même la copie ou l'imitation de son essence (l'Idée ou la Forme). L'art pour Platon, en tant que production d'objet, n'est donc qu'une imitation de second ordre, copie de la copie de l'Idée.

L'œuvre d'art est ainsi de piètre valeur, car elle est doublement éloignée de la vérité. Et l'artiste lui-même apparaît comme un danger pour la réalisation de la République, puisqu'il est un illusionniste, qui fait tenir pour vrai ce qui est faux et peut ainsi renverser dans l'apparence qu'il construit l'ordre des valeurs.

« - Soit, dis-je. Donc tu nommes imitateur l'homme du troisième degré d'engendrement à partir de la nature ? »¹,

disait Platon. Mais

« Rien de tel chez Aristote. D'abord la définition est au début du discours scientifique et non au terme de l'usage dialectique »

comme le proclame P. Ricœur².

C'est sur ce point qu'Aristote se sépare de Platon. En effet, Aristote ne songe pas à exclure les artistes de la cité : il leur reconnaît tout au contraire une utilité dans l'ordre de la cité. Aristote présente en effet la notion d'imitation sous un jour tout à fait nouveau, qui nous permet d'en comprendre l'intérêt. Pour lui, les hommes aiment imiter, pour deux raisons essentielles qui sont le plaisir et la connaissance. L'imitation de la réalité sensible, nous

permet de nous en imprégner, donc de la connaître et de la reconnaître plus facilement. C'est la raison pour laquelle nous commençons par regarder des livres d'images.

Le plaisir esthétique fait ainsi sa première apparition dans l'histoire de la philosophie. Il est produit par l'émotion que provoque l'œuvre, qui touche et excite nos passions qui trouvent en elle un exutoire :

« il s'agit, non seulement d'imiter une action dans son ensemble, mais aussi des faits capables d'exciter la terreur et la pitié, et ces émotions naissent surtout et encore plus, lorsque les faits s'enchaînent contre notre attente »³.

Aristote développe alors l'idée selon laquelle nous pouvons prendre plaisir à voir une représentation d'une chose répugnante :

« des objets réels que nous ne pouvons pas regarder sans peine, nous en contemplons avec plaisir l'image la plus fidèle ; c'est le cas des bêtes sauvages les plus repoussantes et des cadavres. »⁴.

L'important n'étant pas l'objet de la représentation mais cette représentation elle-même. Il insiste cependant sur la distance existant entre la chose représentée et son imitation :

- L'imitation ressemble à cet objet mais n'est pas lui, elle résulte du travail de l'artiste, de la manière dont il met en forme son modèle.
- L'imitation peut donc être belle, en tant que fruit de l'élaboration de l'artiste, à partir de n'importe quel modèle, et même si ce modèle n'est pas beau en lui-même.

L'imitation consiste en effet à reproduire la "forme" de l'objet sur une autre scène et dans une autre "matière", à la mimer dans le geste ou le récit, pour que la passion puisse s'y épancher sans toucher l'ordre de la réalité.

La mimésis est donc affaire de création. Imiter pour représenter. Mimésis désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à une œuvre artistique, et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage.

Une conception fictionnelle de la poésie qui explique pourquoi la poétique ne fait aucune part au lyrisme, pas mimétique (trop centré sur le moi, sa contingence, sa particularité, le lyrisme est censé exclure la distance mimétique qui seule permet la construction d'une histoire épurée).

En définissant la poésie comme l'art de l'imitation en vers, Aristote exclut explicitement l'imitation en prose et le vers non imitatif, sans même mentionner la prose non imitative (telle que l'éloquence). Il laisse tomber donc toute la poésie qui n'est pas représentative (la poésie que nous appelons lyrique), mais également toute autre forme de littérature (représentation en « prose » comme le roman ou le théâtre moderne). La représentation d'événements est ici la définition même de la poésie : il n'y a de poème que représentatif. Le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers, il ne doit pas faire de fables "épisodiques", celles où la succession d'épisodes n'est déterminée ni par vraisemblance ni par nécessité.

Les subdivisions ultérieures ne s'exercent donc que dans le domaine de la poésie représentative.

1. **Objet imité (quoi ?)** Uniquement en actions humaines, êtres humains agissants qui peuvent être représentés supérieurs, égaux ou inférieurs à « nous », c'est à dire au commun des mortels.
2. **La façon d'imiter (comment ?).** Raconter ou « présenter des personnages en actes » c'est à dire les mettre en scène agissants et parlants : représentation dramatique.

Ce n'est pas encore un système des genres, le terme le plus juste est certainement celui de « mode » : il ne s'agit pas de « forme » au sens traditionnel (vers / prose) mais de situation d'énonciation.

Aristote distingue trois types de différenciation entre les arts d'imitation : par l'objet imité, par le mode d'imitation, mais aussi par les moyens (ce que nous appelons aujourd'hui « forme »).

2. Imitation épique et imitation tragique.

2. 1. l'origine de la tragédie et de l'épopée :

La tragédie était un culte adressé à Dionysos qui était aussi le dieu auquel était vouée la représentation tragique.

Etymologie : tragos (bouc) + ôdè (poème chanté) qui signifie le chant du bouc.

Il s'agirait donc, au début, d'un dithyrambe déclamé en l'honneur de Dionysos à l'occasion du sacrifice du bouc, ou encore d'un bouc prix du concours dramatique. L'hypothèse est contestée de nos jours. Au début des cérémonies religieuses pour la gloire de Dionysos. On y chante le dithyrambe qui est l'hymne à la gloire de Dionysos. C'est le dithyrambe qui a évolué vers la tragédie.

Les fêtes pour Dionysos avaient lieu au mois de Mars et duraient 15 jours. Lors de ces fêtes avaient lieu des concours de tragédie. Celui qui gagnait le concours remportait un trépied, symbole de la Pitié, qui est la prêtresse d'Apollon, qui est le dieu de la poésie. Cela se rapporte aux satyres qui suivaient Dionysos. Ce ne sont ni des hommes, ni des boucs. Dionysos est accompagné également par des Ménades (grec) ou des Bacchantes (latin) qui sont des femmes frivoles qui ont tué Orphée.

La tragédie est donc différente de l'épopée apparue plus tôt, avec l'Illiade et l'Odyssée d'Homère. Epopée du grec epos, vers ou chant, et poiein, faire. L'épopée raconte les hauts faits d'un héros ; c'est une représentation narrative. Elle est un récit en vers d'aventures héroïques. Elle raconte les actions et les mœurs la gloire et les malheurs de l'homme, elle chante les événements qui intéressent un grand peuple et quelquefois même l'humanité tout entière, comme la guerre de Troie.

En outre, l'épopée se distingue à l'histoire notamment par le souci de la part de son auteur de créer une œuvre relatant des faits vraisemblables, et non pas de relater des faits réels comme l'historien. Ses relations avec la réalité historique sont donc très variables, au point que le poème épique inclut fréquemment une dimension merveilleuse, son contenu tanguant de l'Histoire au mythe et du mythe à l'Histoire. Le poète se permet de nombreux artifices, figures de style, dont l'hyperbole occupe une part importante. Ces ornements confèrent également à l'œuvre plus de vie[] et constituent tout son caractère poétique.

La poésie épique centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle du langage – c'est-à-dire qu'elle peint un monde, des événements, donc que le poète n'y doit pas se mettre en avant, mais au contraire s'effacer devant son récit et les personnages qu'il met en scène.

2. 2. Imitation : action et narration :

Pour Aristote, la tragédie est l'imitation (mimesis, en grec) d'une action sérieuse et complète en elle-même, dans une forme dramatique, et non pas narrative comme dans la poésie épique. Même si, définie ainsi, la notion semble vague, il en ressort quand même qu'elle peut utiliser aussi bien des signes linguistiques et textuels (le vers tragique) que ceux, non linguistiques, d'une représentation (décor, espace, acteurs...). La mimesis est donc d'abord la fabrication d'un nouvel objet, autonome par rapport à son modèle, réel. Or parfois on l'a réduite à n'être qu'une copie du réel, parfois on a étendu sa spécificité au-delà des limites fixées par Aristote.

Cette « action dramatique » (c'est-à-dire jouée sur scène par des acteurs) comporte des péripéties qui se terminent par une situation très malheureuse, laquelle suscite chez le public les deux sentiments de pitié et de peur. Il s'agit donc de

« L'imitation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (rythme, mélodie et chant). C'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration »⁵.

L'imitation tragique raconte une histoire qui possède une introduction, un développement et une fin. L'action des personnages doit être vraisemblable et il est conseillé qu'au moins l'un des personnages se réfère à une personne ayant existé. La tragédie se distingue de l'épopée en ce que cette dernière se fait au moyen de la narration et n'est pas tenue à la vraisemblance, puisqu'elle imite des faits ayant existé.

Aristote fait du mode de représentation un critère de distinction majeur entre la tragédie et l'épopée. La narration fait la mode représentative de l'épopée, mais dans la tragédie c'est l'action qui la fait.

« L'action est donc la base, l'âme de la tragédie »⁶ disait-Aristote. Cela veut dire que « La fin même est action et n'est pas qualité (pour les hommes)... l'action est donc la fin de la tragédie »⁷.

L'imitation a pour objet non seulement une action complète, mais encore des faits propres à exciter la crainte et la pitié, et ces passions doivent être émues surtout lorsque les faits se produisent contre notre attente, tout en découlant les uns des autres (car ils ont le caractère du merveilleux plus que s'ils étaient dus au hasard et à la fortune), il s'ensuit que les fables composées ainsi sont plus belles.

« Une tragédie... ne doit point présenter des personnages vertueux... ni de personnages méchants... car cela ne serait ni pitoyable ni terrible »⁸.

Mais il semble qu'il puisse y avoir du tragique hors tragédie. Le sujet tragique peut être dissocié du mode dramatique et confié à la simple narration sans pour autant devenir sujet épique si l'on suit les critères d'Aristote. Il y aurait donc du tragique hors tragédie, comme il y aurait sans doute des tragédies sans tragique ou au moins avec plus ou moins de tragique que les autres. Le tragique est le sentiment de l'ironie du destin ou de la cruauté des dieux. La tragédie serait donc une spécification thématique du drame noble.

« La tragédie doit étonner par une sorte de merveilleux. L'épopée, pour étonner encore plus, va jusqu'à l'incroyable ; parce que ce qui se fait chez elle n'est point jugé par les yeux »⁹.

En effet, en montrant des personnages soumis aux vicissitudes de la fortune, la mimésis tragique donne à réfléchir sur la contingence du bonheur, que la vertu ne suffit pas à assurer. Elle a chez Aristote un sens éthique, dans la mesure où elle donne à réfléchir sur les conditions du bonheur humain...

3. Composition épique et composition tragique

3. 1. Le poète épique ou tragique est un compositeur d'intrigues :

Dans l'œuvre d'Aristote, la « Poétique » est un traité où le logos est abordé en tant que production d'une activité technique, et non comme praxis ou theoria où l'être humain réalise sa nature d'animal rationnel. La fabrication du poème tragique ou épique exige de suivre certaines règles de composition – c'est pourquoi il s'agit de techniques – pour qu'ils soient en mesure de réaliser leur fin propre (la katharsis).

La mimésis que ce soit tragique ou épique se fait par composition. Parce que

« Pour Aristote, l'art poétique est en effet un art de composer des intrigues » comme le dit Pierre Rodrigo.¹⁰ Et par conséquent "le poète épique ou tragique est un compositeur d'intrigues"

aux termes de Paul Ricœur.¹¹

Hors la composition des intrigues épiques et tragiques ne prouve pas une analogie complète entre l'épopée et la tragédie car selon Aristote

« Tout ce qui est dans l'épopée est dans la tragédie; mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée »¹².

Une tragédie se compose de six éléments, qui sont respectivement la fable (muthos ou intrigue de la pièce), les personnages (ethé), la diction (lexis), la pensée (dianoia), le spectacle (opsis), et enfin la mélodie (mélopoia car le spectacle tragique était accompagné de musique). Ces composants nécessaires font des Catégories isolables intellectuellement mais pas matériellement. Aristote affirme cette nécessité ainsi

« Il y a donc nécessairement dans toute tragédie six parties : la fable, les mœurs, les paroles, les pensées, le spectacle, le chant »¹³.

- La fable /muthos : est une catégorie analytique du poème tragique (ou épique). La fable, ou intrigue, est la combinaison logique des péripéties de l'histoire représentée dans la pièce. Si l'intrigue est bien construite, on ne doit pas pouvoir en retrancher une seule péripétie sans détruire la cohérence de l'ensemble. Il n'y entre donc aucun incident inutile à l'action. La fable est la partie la plus importante, car selon Aristote, une tragédie représente des actions, non des personnages, les personnages sont là pour servir l'action, et non l'inverse.

Trois éléments distincts composent la fable:

- La péripétie au sens strict, lorsque l'on passe d'une situation à son opposé (par exemple, quand un personnage socialement puissant déchoit et devient misérable);
- la reconnaissance, ou passage de l'ignorance à la connaissance (par exemple, Œdipe apprenant que la reine Jocaste, qu'il a épousée, est en fait sa mère);

- la catastrophe, qui est une action destructive et douloureuse (Œdipe se crevant les yeux et s'en allant comme un mendiant, après avoir appris l'horreur de son destin). Enfin, selon Aristote, la fable /muthos doit être assez élaborée. Le muthos est l'élément essentiel, le point de départ d'un poème et le but d'un poème, toutes ses autres parties s'y ramènent.

- Les personnages (ethé): Le protagoniste, ou personnage principal, doit être plutôt du côté du bien, ou du moins occuper une position intermédiaire entre le bien et le mal; son malheur doit être provoqué par une erreur de jugement plutôt que par un vice foncier.

Dans l'ensemble, les personnages d'une tragédie doivent être représentés d'une manière appropriée et réaliste. Ils doivent enfin conserver une unité psychologique d'un bout à l'autre de la pièce. Il importe que leurs actions apparaissent comme les conséquences logiques de leur caractère.

- la diction (lexis) : l'expression est
« La manifestation de la pensée à travers les mots » et l' « agencement des mètres »¹⁴

Elle permet de donner aux histoires leur forme achevée en se mettant le plus possible les situations sous les yeux... permettant ainsi d'éviter les contradictions internes. C'est précisément à concilier l'élévation avec le langage courant, sans tomber dans la vulgarité.

- la pensée (dianoia) : la pensée
« appartient au domaine de la pensée tout ce qui doit être produit par des paroles : démontrer, réfuter, produire des émotions comme la pitié. »¹⁵

Mais, dans le cas de la tragédie, les effets doivent se manifester sans raisonnement, découlant des paroles ou des actes. A cet égard, Derrida observe que

« S'il n'y avait pas de différence entre la dianoia et la lexis, il n'y aurait pas d'espace pour la tragédie... Cette différence ne tient pas seulement à ce que le personnage doit pouvoir dire autre chose que ce qu'il pense. Il n'existe et n'agit dans la tragédie qu'à la condition de parler »¹⁶

- le spectacle (opsis) : l'organisation du spectacle englobe les cinq autres parties, mais n'appartient pas véritablement à la poétique.
- la mélodie : le chant est le principal assaisonnement dans la composition de la tragédie. Cette importance explique l'installation du chœur dans la scène comme étant une partie du tout. Car pour Aristote, la tragédie est un tout.

Par contre le poème épique n'est pas borné, comme la tragédie, aux unités du lieu et du temps.

« La tragédie s'efforce de se borner à une seule révolution du soleil, alors que l'épopée est « non-limitée dans le temps »¹⁷

explique Victor Goldschmidt.

L'épopée exige une conclusion qui ne laisse rien à désirer. Son action doit être mémorable et intéressante. Mais les règles qui commandent la composition du poème tragique sont tout à fait indépendantes de sa représentation effective et, pour l'épopée, de sa récitation.

Il reste que l'effort de recueillement appliqué à une seule et même totalité épique ne saurait, sans plus, être assimilé à celui que l'on consacre successivement à trois totalités tragiques différentes. C'est là la seule objection recevable, mais sa pertinence s'accroîtrait encore si on la considérait comme un adjuvant d'interprétation.

3. 2. La composition tragique est supérieure à la composition épique :

Si Aristote insiste sur la parenté, même de structure, entre tragédie et épopée, la différence qu'il souligne dans sa « Poétique » doit se comprendre principalement à la lumière de la théorie du nœud et du dénouement : la correspondance rigoureuse exigée entre l'un et l'autre risque de se relâcher et de s'affaiblir dans l'étendue du récit épique et dans la tragédie qui prendrait modèle sur lui. Or nœud et dénouement qui sont analogue, on l'a dit, à problème et démonstration, supposent, dans la tragédie, un effet de surprise.

« Dans toute tragédie il y a un nœud et un dénouement »¹⁸

disait Aristote. Dans toute tragédie l'action est menée à son terme. Les événements s'enchaînent selon une nécessité qui correspond au déroulement de la fatalité jusqu'à la catastrophe finale. Catastrophe qu'il ne faut pas prendre au sens apocalyptique du mot, comme on entend l'adjectif "catastrophique", mais comme le dénouement de la crise, au sens où le langage populaire dit : "C'était fatal !". On ne saurait donc dire d'une catastrophe, si terrifiante fût-elle, qu'elle est « tragique », qu'à la condition que ceux qui la souffrent la vivent comme une comparution devant un tribunal divin, comme l'épreuve d'un jugement dernier. C'est peut-être la raison pour laquelle, les quelques cinq mille morts que fit la peste d'Athènes (430-427) inspirèrent à Sophocle son Œdipe-Roi, la plus belle des tragédies selon Aristote, tandis qu'aucune tragédie, semble-t-il, n'est venue commémorer les cinquante millions de morts de la seconde guerre mondiale.

Dans les belles tragédies, le dénouement est toujours connu à l'avance ; il ne peut pas être autre que ce qu'il est : ni la puissance de l'homme ni même quelques fois celle du Dieu (et ceci est proprement tragique) ne peuvent améliorer ni modifier le sort du héros. Et pourtant l'âme du spectateur s'attache avec passion à la marche de la pièce. Pourquoi ? C'est là le miracle de la tragédie

Pour conserver cette noblesse, cette élévation d'action et cet aspect miraculeux Aristote nous rappelle : « Il faut bien se souvenir de ne point faire d'une tragédie une composition épique » 19. La tragédie n'est pas la « copie » d'une action élevée, c'est plutôt l'action humaine qui se trouve élevée par la composition du poème tragique. C'est dans la composition d'une action élevée que le caractère apparaît noble, et non le caractère noble qui engage un mythe élevé. La mimésis dramatique n'est donc pas le décalque d'un réel dans le monde de la fiction, mais plutôt une représentation qui idéalise dans la tragédie et caricature dans la comédie. Dans un cas comme dans l'autre, le niveau de généralité se trouve élevé. C'est pour cette raison qu'Aristote reconnaît un caractère philosophique à la poésie.

La supériorité du tragique à l'épique revient aussi à la force et à l'effet car :

« La tragédie...est moins longue que l'épopée, et arrive plus tôt à son but. Or ce qui est serré, arrondi en soi, a bien plus de force et d'effet que ce qui est étendu dans une longue durée »20

disait Aristote. Puis il urgeait à l'interrogation pour s'en poser les questions suivantes :

« Que deviendrait l'Œdipe si l'on en faisait un poème épique ? L'unité y est plus exacte et plus stricte que dans l'épopée ? Il est peu d'épopée dont on ne fit plus d'une tragédie. Si dans l'épopée il n'y a qu'une seule action le poème paraît maigre et tronqué »²¹.

Donc il est clair que la richesse du tragique est la source de toute pertinence attribuée par Aristote.

En outre la tragédie présente le présent, quant à l'épopée s'ouvre à l'intemporel, elle libère le présent de sa présence. «Le temps épique est un présent intemporel, alors que le présent tragique est situé dans le temps »²² exprime Victor Goldschmidt.

4. Situation humaine entre le tragique et l'épique :

Selon Aristote la tragédie peut donner un enseignement éthique, contrairement à ce qui se passe chez Platon. Aristote théoriserait sur la tragédie : elle devait, selon lui, libérer le spectateur de ses impulsions mauvaises

« La tragédie par la pitié et la crainte purge ses semblables passions »²³.

L'objet de sa démonstration tient dans l'idée que la représentation artistique, en imitant des situations qui ne sauraient être moralement tolérées dans la réalité de la communauté politique (crimes, incestes, etc.), permet la "catharsis", c'est-à-dire l'épuration des passions mauvaises des hommes qui auraient pu menacer l'ordre réel de la cité si elles n'avaient trouvé à s'épancher dans la contemplation de l'œuvre.

Le spectacle tragique plonge le spectateur dans la pitié et la terreur afin d'amener chez lui une purgation de ses mauvais penchants. Autrement dit, l'effet cathartique consiste à nous faire goûter aux conflits dans lequel se débattent les personnages pour nous en dégoûter. On dit que la tragédie est toute-puissante. Elle propulse la littérature à son apogée, car le héros atteint des sommets de lucidité qui ne pourront être égalés. Voilà sa force.

L'art est ainsi salutaire pour l'ordre de la cité, qu'il protège en détournant la satisfaction des passions mauvaises dans un autre ordre, celui des imitations, où elles peuvent se satisfaire par imitation ou mimétisme, sans attenter à la réalité de l'ordre politique commun.

On a généralement fait grand cas de ce rejet de la fortune dans la séquence causale de l'intrigue tragique chez Aristote. La justification la plus fréquemment invoquée pour ce rejet est l'exigence d'intelligibilité qu'Aristote impose au récit afin que soit atteint l'objectif notoirement didactique attribué à la poésie : pour que le spectateur puisse apprendre quelque chose d'une tragédie, il faudrait qu'on lui présente l'œuvre sous une forme entièrement rationalisée, où la nécessité fait loi et où aucun événement n'intervient si ce n'est en vertu d'une cause strictement déterminée.

Cette idée semble en effet s'autoriser du principe fondamental de la philosophie d'Aristote selon lequel il ne peut y avoir de science de l'accident. C'est pour cela qu'on disait que la tragédie préparait le citoyen grec en vue d'aller voter : assister à une tragédie le sortait de son individualité, de la petitesse de ses problèmes quotidiens pour considérer ceux de la cité.

« La tragédie est l'éveil de l'âme »²⁴

disait Lukács. Par conséquent, Aristote refuse fortement de dévaloriser la tragédie sous-prétexte qu'elle s'adresse à des gens moins honnêtes ou vulgaires et que l'épopée est plus parfaite parce qu'elle s'adresse aux gens modérés. Car le théâtre est pour tous : citoyens, métèques, esclaves même. Toute la cité est donc réunie, sans distinction de classes sociales. Religion et vie de la cité sont associées : on passe d'une cérémonie cultuelle (il s'agit de rejouer les dieux, les forces surnaturelles comme la vie, la mort, la fécondité, etc...) à une représentation culturelle : les spectateurs se fortifient en puisant des exemples dans les vies des héros, des héroïnes, car les traditions orales vont prendre la forme littéraire des pièces de théâtre et constituer la culture nationale. Nous comprenons alors pourquoi la tragédie est, depuis sa naissance, une poésie noble et pleine de grandeur.

5. Le statut du divin entre le tragique et l'épique.

La tragédie était donc une représentation, il fallait presque dire une célébration, qui s'accomplit sous le regard d'un dieu spectateur. Mais les Grecs ne connaissent pas « Dieu », ce Dieu unique et personnel dont la prétention à être unique aurait fait, selon Nietzsche, mourir de rire les dieux multiples et divers du monde antique. Ils ne connaissent que les dieux, ou bien encore ce que les philosophes nomment volontiers « le divin, to théion ».

C'est donc sous le regard des dieux, et non sous le regard d'un dieu, que s'accomplit le drame tragique. Un dieu unique est nécessairement un dieu personnel, qui établit une alliance avec celui qu'il a élu (un homme, Abraham, ou un peuple, sa descendance), un dieu jaloux qui demande un amour exclusif, qui va jusqu'à demander, pour preuve de cet amour, au père, le sacrifice du fils. Abraham immolant Isaac ou Ismail témoigne pour le lien absolu de l'amour et de la foi, il ne joue nullement un rôle dans une tragédie.

Il s'agit bien de sacrifier, c'est-à-dire de rendre au sacré ce qui doit l'être, pour que l'équilibre entre les hommes et les dieux ne soit pas troublé. A la relation personnelle qui unit le dieu à sa créature dans le monothéisme, il faut donc opposer la relation impersonnelle et de simple équité, fondé sur la justice de l'équilibre et du partage, des dieux immortels aux hommes mortels dans le polythéisme grec. Plus ils sont nombreux et plus les dieux sont ainsi lointains, indifférents au sort des hommes. C'est précisément cet éloignement qui confère au divin le rayonnement du sacré : un dieu trop proche, qui contracterait une alliance personnelle avec sa créature, tel Yahvé avec Abraham, cesserait par là même, aux yeux des Grecs, de participer au divin. Et c'est sans doute la conclusion que Nietzsche donne, à sa manière sentencieuse, à la fable plus haut évoquée : « Alors tous les dieux ont éclaté de rire, et se sont écriés en branlant sur leurs sièges :

« N'est-ce pas là précisément la divinité, qu'il y ait des dieux, qu'il n'y ait pas un dieu ? »²⁵

Que celui qui a des oreilles pour entendre entende ». C'est ainsi, non sous le regard de Dieu, comme l'écrit Lukács, mais sous le regard d'un dieu parmi les multiples dieux qui résident dans l'Olympe, que se développe, jusqu'en ses extrêmes conséquences, le drame tragique.

Et il est bien vrai que le destin tragique s'accomplit chaque fois aux yeux d'un dieu spectateur et lointain, qui assiste à l'égaré du mortel qui s'est fourvoyé dans le piège que le dieu lui-même a machiné. Par exemple, toute l'histoire d'Œdipe se joue sous le regard d'Apollon, le dieu solaire : c'est l'oracle de Delphes, où officie la Pythie, prêtresse d'Apollon, qui prédit à Œdipe, inquiet de connaître l'identité de son père et de sa mère véritables, qu'il tuera son père et qu'il épousera sa mère. Et c'est sous le regard d'Apollon qu'Œdipe ira se jeter tête baissée dans le piège qui lui est tendu. De même c'est sous le regard d'Hadès, le dieu des morts et des Enfers ténébreux, que se joue la tragédie d'Antigone : c'est Hadès qui veut qu'une victime lui soit sacrifiée, puisque Créon, en refusant de donner une sépulture à Polynice, a frustré le dieu des morts de la part qui lui revient. Et c'est à Hadès qu'Antigone, condamnée à être enterrée vive, sera livrée comme une fiancée dans l'autre monde. Il n'y a pas une seule tragédie où cela ne soit pas vrai.

Dans la tradition rhétorique, tragédie et comédie se sont longtemps opposées comme le style sublime et le style grotesque. A l'inverse de la comédie, qui en est en quelque sorte la parodie, et où les acteurs parlent comme nous parlons tous les jours, la tragédie se déclame solennellement comme un hymne sacré ; aussi provient-elle, selon Aristote, du dithyrambe, un chant religieux entonné en l'honneur de Dionysos, qui est aussi le dieu auquel est vouée la représentation tragique : au centre de l'orchestra, qui est la scène circulaire où évolue le chœur, s'élève le thumêlê, l'autel de Dionysos. Quand on paraît sous le regard d'un dieu, il faut prendre garde à ses discours comme à ses actes. Comme l'écrit Lukács dans son style héroïque : « Aux yeux d'un dieu, seul le miracle a de la réalité »²⁶.

Devant le dieu spectateur qui le met à l'épreuve, le héros est mis en demeure d'accomplir un exploit. Dans la tragédie, l'homme est donc condamné à la grandeur. Rien de médiocre ne peut monter sur la scène tragique. Et c'est pourquoi Aristote nous dit encore, dans une définition célèbre, que « la tragédie est la représentation d'un acte (mimêsis praxeôs) noble (spoudaios, qui signifie aussi vertueux, grave, important, accompli avec zèle) et mené jusqu'à son terme (teleios, qui se porte jusque vers ses extrêmes conséquences, qui ne s'arrête pas à mi-chemin) »²⁷.

« Un acte », il faut l'entendre au sens plein de ce terme, non pas une simple agitation sans conséquences, mais un acte qui ose ce que nul n'ose, et dont la puissance est telle qu'il transforme le monde. C'est pourquoi cet acte est « noble » (*spoudaios*), c'est-à-dire héroïque, puisque c'est par cet acte que le scandale arrive, c'est-à-dire qu'un événement exceptionnel peut avoir lieu. Il faut comprendre que la plupart des hommes – tout le monde ne peut pas être un héros tragique – meurent sans jamais avoir accompli, au cours de leur existence, un seul « acte » digne de ce nom. Et cet acte est *teleios*, c'est-à-dire qu'il assume totalement son destin, il revendique les extrêmes conséquences de son audace : le héros tragique ne se dérobe pas, il va jusqu'au bout de l'acte fondateur qui le fait paraître sur la scène. Ainsi doit agir celui qui paraît sous le regard d'un dieu, comme s'il était mis en demeure, pour reprendre le mot de Lukács, d'accomplir un « miracle ». Et c'est pourquoi le philosophe peut encore écrire que le drame tragique est un jugement de Dieu. Cependant, la présence de Dieu spectateur définissait non seulement la situation tragique, mais encore ce que le philosophe nomme « l'âge tragique » : « Dieu doit quitter la scène, mais rester néanmoins spectateur : telle est la condition de possibilité historique de l'âge tragique »²⁸.

Il existe en effet un « âge tragique ». La tragédie n'est pas un art qui, comme la peinture, l'architecture ou la musique, accompagne l'humanité tout au long de son histoire, elle est un art qui semble au contraire réservé à certains âges très particuliers. « La tragédie se mérite, comme tout ce qui est grand »²⁹ disait Roland Barthes, mais elle ne se subit pas.

Le spectateur occupe en effet une position intermédiaire : il n'est pas sur la scène, mais il n'est cependant pas extérieur à la représentation, il ne se trouve pas en dehors du théâtre, il participe au jeu des acteurs. Ainsi pourrait-on dire que le dieu spectateur de la tragédie se trouve lui aussi entre deux situations qui l'excluent également. Il pourrait en premier lieu monter sur la scène, mais en ce cas nous quitterions le monde tragique pour entrer dans le monde épique. Le divin participe au destin des hommes, dans l'épopée, qui est l'affaire des héros qui sont les favoris des dieux.

Dans l'épopée homérique, les dieux combattent avec les mortels, Aphrodite est blessée par Diomède dans la bataille (V, 330-430), les dieux s'engagent, les uns prenant le parti des

Troyens, les autres celui des Grecs ; quant au héros lui-même, transfiguré par l'ivresse de la guerre, il devient plus qu'humain, « theoeidês », semblable à un dieu selon l'épithète homérique. Il n'y a pas alors de tragédie possible, la guerre et les souffrances des hommes sont transportées dans un monde où les dieux sont partout présents et agissant. Mais il se pourrait inversement que les dieux quittent le théâtre, et abandonnent les hommes à leur sort, les laissant trouver seuls l'issue de leur propre labyrinthe. Ce monde où les hommes sont livrés à eux-mêmes, c'est précisément celui de la comédie. Si la tragédie s'accomplit sous le regard d'un dieu, inversement la comédie se joue devant des hommes qui reconnaissent dans les acteurs leurs semblables.

Dans la tragédie, l'acteur ne voit pas les spectateurs humains, il comparaît devant le dieu caché qui le regarde et le juge. Sur la scène tragique, la familiarité qui autorise l'acteur à s'adresser directement à la foule des spectateurs est proprement inconcevable.

« Le drame tragique est un jeu, un jeu de l'homme et du destin, un jeu dont Dieu est le spectateur »³⁰ disait G. Lukacs.

Le Dieu s'éloigne, mais pèse pourtant de tout son regard, dans la tragédie, qui est l'affaire des héros qui se révoltent contre les dieux. C'est ainsi qu'entre le monde tout entier divin de l'épopée et le monde seulement humain de la comédie, s'ouvre une scène étroite pour la tragédie. On comprend que rares sont les époques tragiques où un équilibre aussi fragile put être réalisé.

Conclusion :

Est-ce que nous vivons une époque tragique ou épique ?

Mais qui sommes-nous ? A quelle identité nous nous référons ? Est-ce qu'on a la légitimité de se poser une telle question ? Notre nous semble extrêmement dilué par l'esprit de modernisme ou de fausse modernisme qui a engendré des conditions aussi imprévisibles qu'épouvantables : imprévisibles parce que l'approche technoscientifique fait obstacle à la saisie des risques, au lieu de les envisager réellement ; épouvantable car elle dénature les choses par l'invention d'artifices toujours plus épouvantables – ainsi, même la guerre se trouve pour ainsi dire dénaturée par l'invention des armes de destruction massive. Donc de

quel genre de tragique ou d'épique parle-t-on? Assurément, ce n'est plus le genre du tragique antique selon lequel l'homme est littéralement écrasé par le fatum. Il est nécessaire de parler d'une espèce de tragique proprement historique, car ce qui semblait hier impossible ou imaginaire, est maintenant possible, sinon nécessaire.

On peut remarquer combien le mot « tragique » vient spontanément, ou peut spontanément venir, lorsque de nos jours on évoque des catastrophes : on parle facilement d'événements tragiques ou même de la ou des tragédies de notre temps, pour désigner certains événements du XXème ou du XXIème siècle tels que les guerres du XXème siècle, les totalitarismes de droite ou de gauche, les crises humanitaires dues aux facteurs climatiques et aux facteurs sociaux ou économiques tels que la pauvreté, les situations de guerre,...

Peut être considéré comme tragique, ce qui est fait avec violence, et ce qui fait survenir la mort. Mais ce n'est pas assez dire, car la qualification de tragique pointe une autre dimension : celle dans laquelle il se joue manifestement quelque chose que l'on n'avait pas prévu, et peut-être même que l'on ne pouvait pas prévoir, et qui de ce fait échappe à la maîtrise humaine.

« Ainsi notre époque, par exemple : elle est certainement douloureuse, dramatique même. Mais rien ne dit encore qu'elle soit tragique. Le drame se subit, mais la tragédie se mérite, comme tout ce qui est grand »³¹.

L'âge tragique résulte d'un équilibre difficile entre l'humain et le divin, entre le politique et le religieux, entre l'impératif historique de la liberté et le sacré intemporel devant lequel les hommes se prosternent. C'est de cet équilibre entre la liberté de l'homme et l'autorité religieuse que serait née la tragédie. L'âge tragique est rare parce qu'il suppose un équilibre précaire entre l'affirmation de la volonté de l'individu humain, et la loi divine qui exige, de cette volonté, une totale soumission. Dans un monde exclusivement religieux, il n'y aurait pas de place pour la révolte, tout serait soumis à l'autorité de la loi divine, et la tragédie ne pourrait avoir lieu. Mais il faut dire qu'inversement, dans un monde privé de Dieu, exclusivement gouverné par les lois de la raison et de la liberté de l'homme, la tragédie ne serait pas davantage possible :

« La tragédie athée et rationaliste est donc elle aussi impossible. Si tout est mystère il n'y a pas de tragédie. Si tout est raison non plus. La tragédie naît entre l'ombre et la lumière, et par leur opposition »³².

Donc il est bien légitime de s'interroger sur « la condition de possibilité de l'âge tragique ».

G. Lukács nous répond simplement :

« Dieu doit quitter la scène, mais rester néanmoins spectateur : telle est la condition de possibilité historique de l'âge tragique »³³.

Le devoir rendu au sacré et l'ambition démocratique, le divin et l'humain, peuvent alors entrer en conflit, et c'est de ce choc que naîtrait la tragédie.

Par contre, l'esprit moderne s'oppose radicalement à toute évaluation des événements en termes de « tragique » ou de « tragédie ».

Dans le monde moderne, ou plutôt conformément à l'esprit moderne, le plan de l'épreuve tragique n'est plus celui dans lequel les hommes entrent dans le but d'apprendre à se connaître en faisant l'expérience de leur liberté. Ce plan, selon l'esprit moderne, est désormais celui de l'histoire. Mais si le tragique semble loin de notre époque, avons-nous le droit de proclamer que nous vivons une situation épique puisque

« tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée »³⁴

nécessairement, comme le disait Aristote ? ³⁵

A notre époque, l'épopée tombe aussi victime d'une opposition croissante entre poésie et récit long. On ne la retrouve plus alors que sous la forme de "médaillons", c'est-à-dire de poèmes brefs de tonalité épique. L'épopée en tant que poème a peu à peu été remplacée dans ses fonctions par le roman, « épopée bourgeoise moderne » selon Hegel car l'homme moderne n'a pas la tête épique. [.]

Mais pourtant, à certains égards, on peut faire l'hypothèse que notre époque est devenue hyper-tragique et hyper-épique, à d'autres, qu'elle est devenue post-tragique et post-épique.³⁶

- Hyper-tragique et hyper-épique : car notre époque est victime de la malédiction de la puissance.

- Post-tragique et post-épique : car si pénibles et effroyables que soient les catastrophes, elles ne peuvent être appréhendées comme tragiques, aussi si héroïques et surprenantes que soient les succès et les complétudes, elles ne peuvent être appréhendées comme épiques.

Mais qu'y a-t-il après le tragique et l'épique ? L'absurde ? Le dérisoire ? L'insignifiant ?

Bibliographie :

- Camus, A. Théâtre, récits, nouvelles, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra, édition : Flammarion 1996.
- Ménissier, T. « Notre époque est-elle tragique ? », une approche de philosophie politique et de philosophie de l'histoire, séminaire d'hiver de la Société alpine de philosophie : Le tragique, 28 février 2009, L'Hexagone – scène nationale, Meylan.
- Aristote, *Poétique*. Traduction française par Ch. Batteux de l'académie française. Paris. Imprimerie et librairie de Jules Delalin et fils 1872.
- Barthes, R. « Culture et tragédie », ce texte est cité par Renaud Camus à la page 262 du Journal romain (1985–1986).
- Derrida, J. La mythologie blanche dans Marges de la philosophie, édition Minuit, Paris, 1972,
- Goldschmidt, V. Temps physique et temps tragique chez Aristote, édition, J. Vrin. Collection : Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie 1982.
- Hegel, G. W. F. Cours d'esthétique, trad. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, 1997.
- Lukács, G. « La métaphysique de la tragédie », essai publié en 1911 dans un recueil intitulé L'Ame et les formes (trad. française 1974 chez Gallimard).
- Platon, La république. Edition numérique. Source : Livres & Ebooks.
- Ricœur, P. La métaphore vive. Editeur : Seuil. Publication : 02/04/1997.
- , Temps et récit. Paris. Editeur : Seuil. Publication : 1983.
-
- Rodrigo, P. Aristote, une philosophie pratique : Praxis, politique et bonheur, édition, J. Vrin, 2006.

¹. Platon, *La république*, livre 10, édition numérique, publication, Source, Livres & Ebooks, p. 407.

². Ricœur, P. *La métaphore vive*, édition Seuil, publication 02/04/1997 p. 62.

³. Aristote, *Poétique*, chapitre IX - Histoire et Poésie, Traduction française par Ch. Batteux de l'académie française. Paris. Imprimerie et librairie de Jules Delalin et fils 1872, p. 16.

⁴ *Ibid*, p. 6.

⁵. Aristote, *Poétique*, chapitre IX - Histoire et Poésie, p.10.

⁶. *Ibid*, p. 12.

⁷. *Ibid*, p. 11.

⁸. *Ibid*, p. 19.

⁹. *Ibid*, p. 40.

¹⁰. Rodrigo, P. *Aristote, une philosophie pratique : Praxis, politique et bonheur*, édition Vrin, p. 78

- ¹¹. Ricœur, P. *Temps et récit*, Paris, Seuil 1983, p. 75.
- ¹². Aristote, *Poétique*, p. 10.
- ¹³. *Ibid*, p11.
- ¹⁴. Aristote, *Poétique*, p. 27.
- ¹⁵. *Ibid*, p. 30.
- ¹⁶. Derrida, J. *La mythologie blanche dans Marges de la philosophie*, édition, Minuit, Paris, 1972, p. 247.
- ¹⁷. Goldschmidt, V. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, édition, J. Vrin. Collection : Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie 1982, p. 342.
- ¹⁸. Aristote, *Poétique*, p. 28.
- ¹⁹. *Ibid*, p. 29.
- ²⁰. Aristote, *Poétique*, p. 46.
- ²¹. *Ibid*, p. 46.
- ²². Goldschmidt, V. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, p. 357.
- ²³. Aristote, *Poétique*, p. 21.
- ²⁴. Lukács, G. « La métaphysique de la tragédie », dans un recueil intitulé *L'Ame et les formes*, publié en 1911 (trad. française 1974 chez Gallimard), p. 258.
- ²⁵. Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, édition, Flammarion 1996, p. 160.
- ²⁶. Lukács, G. « La métaphysique de la tragédie », p. 248.
- ²⁷. Aristote, *Poétique*, p. 10.
- ²⁸. Lukács, G. « La métaphysique de la tragédie », p. 249.
- ²⁹. R. Barthes, « Culture et tragédie », ce texte est cité par Renaud Camus à la page 262 du *Journal romain (1985–1986)*.
- ³⁰. G. Lukács, « La métaphysique de la tragédie », p. 246.
- ³¹. R. Barthes, « Culture et tragédie ».
- ³². Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1705.
- ³³. G. Lukács, « La métaphysique de la tragédie », p. 249.
- ³⁴. Aristote, *Poétique*, p. 10.
- ³⁵. Hegel, G. W. F. *Cours d'esthétique*, t. III, trad. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, 1997. p. 309.
- ³⁶. Ménessier, T. *Notre époque est-elle tragique ? Une approche de philosophie politique et de philosophie de l'histoire*. Séminaire d'hiver de la Société alpine de philosophie : Le tragique, 28 février 2009, L'Hexagone – scène nationale, Meylan.