



MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Schéma directeur de la formation continue 2019-2022

### Plan national de formation 2020-2021

#### Rencontres philosophiques

Langres, 8, 9, 10 octobre 2020

#### « Aristote et le *logos* »

#### Ressources préparatoires au séminaire F

Véronique Brière, professeur de philosophie, lycée de l'Elorn Landerneau, chargée de cours à l'université Bretagne occidentale, académie de Rennes

#### Descriptif général des trois axes problématiques

*Langue, langage, discours, énoncé, définition, logique, raisonnement, raison...* : la notion de *logos* chez Aristote traverse tous les champs d'étude et y prend une consistance multiple, des analyses de l'âme et de la pensée, de la phrase et de la proposition, à la pratique de la dialectique, des usages poétiques, des capacités politiques, jusqu'à la science première. Le *logos* d'Aristote a-t-il une unité ? Qu'est-ce qui caractérise l'approche du langage chez Aristote au-delà de l'image d'une volonté de régulation philosophique du discours, d'une assignation de la signification au « vouloir-dire » et aux règles de la vérité, ou de la croyance renouvelée en la naturelle correspondance du *logos* grec avec les structures ontologiques du réel ? Quelle forme de questionnement et quels types de problèmes construit-il dans les divers champs d'usage et d'analyse que le *logos* mobilise et quel est le sens des solutions qu'il élabore ?

Les analyses aristotéliennes du langage sont souvent lues à travers le filtre surdéterminé du rôle qu'elles ont joué dans la tradition même des formalisations du raisonnement logique, dans l'histoire des mutations conceptuelles par lesquelles le *logos* s'est élaboré, à la suite de Platon et contre les mêmes ennemis, en une théorie de la phrase et de la proposition, en structuration de la contradiction et de la vérité dans les énoncés signifiants, le tout enté sur les analyses ontologiques qui leur servent de socle : ainsi les distinctions strictes des prédicats et des sujets, la logique épistémique qui permet d'articuler les genres, les espèces et les individus, croisent correctement les distinctions dans l'être entre substances, qualités, accidents, et sont devenues pour longtemps notre langue

philosophique commune – au moins aussi déterminante que le legs d'une vision de l'homme « animal plus politique » que les autres, articulé naturellement à l'expression de sa capacité à la raison, à l'élaboration éthique et politique, par son langage qui seul dépasse l'expression de la sensation et la communication animale pour construire en commun la perception du juste et de l'injuste, du bien, et toutes les différences qui prennent corps dans l'existence de sociétés humaines. Ce *logos* est ainsi ce qui fait lien et fonde la continuité au moins apparente entre les analyses de l'âme, du réel auquel elle s'applique en révélant sa logique interne, en passant par la capacité d'élaborer et d'apprécier la mise en forme du sens de la condition humaine par les fictions et la poétique qui en fabriquent des « histoires » (*mythos*) – unité articulée du sens des actions humaines, par où sans doute encore se rejoue et s'active justement la capacité à raisonner, à saisir les logiques et la portée éthique des désirs, des caractères et des contradictions des vies humaines – activité intellectuelle donnée dans le plaisir du texte, et censé conforter à son tour les capacités politiques.

Aristote et son *logos* ont déterminé nos conceptions de ce que parler veut dire, nos représentations du désir humain ou de sa prétention à la vérité, des formulations des sens de « être » et cartographies ontologiques des étants, à la structuration du questionnement sur les causes – et jusque dans les formes communicationnelles de la signification de la pensée « pour autrui », de l'image même du langage comme système de symboles conventionnels, à celle d'un discours capable de reproduire en la révélant la syntaxe même de l'être. Des règlements de compte avec l'héritage platonicien jusqu'aux questionnements kantien, des débats avec le legs de Parménide et d'Antisthène jusqu'aux interrogations de Derrida sur les impensés de « la catégorie de catégorie », point aveugle fondateur de la toute-puissance de ce *logos* qui a soudé ensemble catégories de langue, de pensée, de signification et de l'être, en passant par la dénonciation Nietzscheenne de cette métaphysique du langage et de ce vocable de la « substance », le *logos* aristotélicien raconte-t-il autre chose que la mythologie de ce « discours qui s'est appelé philosophie » et s'est arrogé le rôle de réguler le langage commun, de bien assigner la signification à des normes ontologiques ou de lui donner la forme d'une prétention à la « correspondance » entre réel, représentation et pensée, langage et discours ?

On doit pourtant se méfier de ce qui a l'allure d'une synonymie entre tous ces sens du *logos* et ne pas supposer trop vite une continuité ni une intégration parfaite de toutes ces dimensions les unes aux autres - de la *phusis* à la politique, des mots de la langue aux énoncés formés par la science première, de la phénoménologie ordinaire à la logique de l'être – pas plus qu'Aristote ne croit à la transparence du langage et de l'être, pas davantage il n'est légitime de réduire, à l'inverse, sa démarche à celle d'une nomothétique qui se ramènerait à un geste de contrainte appliquée au « vouloir-dire ». Revenir à Aristote et au détail des lieux de fabrication et de théorisation des concepts centraux tels que ceux de la proposition et de la phrase, des formes de la déclaration à la détermination des « formes » par soi du signifié et des prédiqués, puis des analyses du *logos* poétique et de la logique communicationnelles et des enjeux politiques du langage humain, c'est revenir en des lieux décisifs pour la philosophie toute entière, en plus de l'enjeu de saisir la pensée aristotélicienne par-delà les cristallisations et les thèses devenues des poncifs.

### [1\) Parler, dire et penser - \(ce que signifier veut dire\) - L'invention de la phrase et la dimension de la signification : les enjeux d'une logique du sens.](#)

Comment mesurer la spécificité de l'approche aristotélicienne des problèmes du langage par rapport à l'héritage de Platon, d'Antisthène et de Parménide, mais aussi face aux sophistes ? Quelles distinctions nouvelles produit-il ? A quels problèmes spécifiques prétendent répondre les thématiques de la « déclaration » signifiante, des signifiés de la « prédication » ? Il faut revenir

d'abord aux lieux de l'élaboration par Aristote de la phrase et de la proposition, dans le cadre de ce qu'on peut appeler la logique ou le protocole *apophantique* (*apophansis* : la déclaration) dans lequel parler c'est signifier à autrui la manière dont on pense que se déterminent les choses – cette logique est celle de l'usage d'un langage commun, conventionnel, mais dont la puissance de signifier n'est pas réductible à une logique de la bonne « application des noms » à « ce qui est », ni même à une logique totalement assignée à une référence supposée à l'être car « ce qui est » même peut signifier tantôt ce qui existe ou seulement ce qui est tel ou tel, *ainsi*, ou ce qui est « conçu » mais qui n'est ni forcément existant, ni nécessairement déterminé sur un seul modèle d'« étant » délimité.

Plusieurs gestes philosophiques décisifs vont caractériser l'analyse sémantique du *logos* chez Aristote : le *logos* est l'instrument d'expression commun de notre prétention commune à parler du réel, à « en dire » quelque chose, à prétendre en faire connaître quelque chose, en signifiant (*sêmeinei*) à autrui ce que l'on pense de ce dehors – ce que l'on prétend pouvoir dire « de » ces états de choses qui nous apparaissent comme hors du langage et cependant accessibles au discours, distinguables, pensables - et pas seulement sentis – mais signifier quelque chose ça n'est pas toujours, pas même nécessairement se référer à une chose existante, à une réalité, à « de l'être » entendu en un seul sens, pas plus que signifier X n'est signifier pour autant que c'est le cas, ni affirmer encore l'existence de X. Le *logos*, inscrit dans cette perspective d'un protocole apophantique où il est « déclaration », manifestation à autrui de ce qui est pensé à propos de quelque chose, exige de distinguer certes jugement et vérité, mais d'abord aussi *sens* et référence, la signification et l'existence pour libérer la « phrase » platonicienne des contradictions auxquelles conduit la confusion entre le signifié et la référence à *ce qui est* – par où certes le vrai et le faux se distinguent (*dire ce qui est comme c'est/ou comme il n'est pas*) mais où tout *logos* ne tient que sur une référence surdéterminée et homonymique à « la réalité existante » (252 a8 *peri tês ousia*<sup>1</sup>) – qui vise l'*ousia* deux fois en somme, comme entité existante et comme réalité *véritab*le, essence à connaître, et n'autorise pas suffisamment encore à déterminer en propre les formes diverses de tout « ce qui » peut être conçu, envisagé, décrit, évoqué, et signifié par des mots et leur articulation hors de ce « patron » ontologique. Est-il possible de signifier quelque chose (*sêmeinei ti*) sans devoir d'abord présupposer l'existence comme une condition nécessaire de détermination du pensé et du « signifié » ? Peut-on déterminer ce qui est signifié sans devoir le supposer ontologiquement « substantiel » ? Il faudra à Aristote engager aussi on le voit, l'analyse de la différence entre l'*ousia* comme nom pour la « substance », pour nommer le sujet individuel et celle qui vise l'essentiel d'une chose ou d'un être, la notion définissant l'être de quelque chose qui n'est pas individuée comme une substance. Mais Aristote reprend aussi finalement à sa charge le programme du *Sophiste* de Platon qui esquissait l'analyse des types de réalités et de « genres » dans le discours, qui servent « pour exprimer la réalité existante par l'intermédiaire de la voix » (255c 15) : au-delà de la dualité simple des *noms* et des *verbes* pour manifester des sujets et ce que les sujets « font » ou ce qui leur arrive, comment déterminer *la diversité des formes* de ce qui dans la matière des significations prend la forme d'un « quelque chose déterminé » ?

Le problème philosophique majeur posé par le langage n'est pas qu'il soit « symbolique » et conventionnel, mais de savoir comment il donne forme pour nous à « l'être » qui ne signifie *rien* en dehors de nos syntaxes signifiantes, déterminantes, structurant nos objets d'expérience et de pensée - tout ce qui pour nous « est quelque chose ». Les analyses de la *dunamis* sémantique du langage menées dans *De l'interprétation*, *Catégories*, *Topiques*, *Réfutations Sophistiques* ouvrent l'espace propre d'une analyse possible de la signification où divers les types ou formes déterminées du « quelque chose » tendent à être délimités par les mots et selon l'orientation même de la relation

---

<sup>1</sup> Platon *Le Sophiste*, 262d2 : le *logos* c'est le fait de « s'entretenir de la réalité existante » et « en liant les verbes et les noms, le *logos* donne ainsi des indications sur les choses » (traduction Nestor Cordero)

signifiée entre des choses. Non qu'il y ait une coïncidence première entre l'être et notre façon d'en parler et de le penser –Aristote semble plutôt renverser la logique en montrant que l'« Etre » précisément n'a pas de sens *avant* ni *hors* du cadre sémantique dans lequel ce qui est déclaré se divise et se détermine en des objets qui prennent forme de plusieurs manières – que la logique du sens s'emploie à cartographier et à analyser. Il s'agit moins dans cette logique du sens de déduire d'une typologie des étants leur juste place dans la phrase, ou d'en tirer la règle du sens – que d'essayer d'abord de produire des distinctions nouvelles dans ce que la référence indéterminée (ou surdéterminée) à l'être rend impensable, indicible, ou condamne au monolinguisme du philosophe recherchant « l'*ousia* ». Vouloir élargir les éléments de la « grammaire » ontologique redistribue aussi l'usage et le champ d'application de la logique des contraires, du même et de l'autre, de l'acte et de la puissance, de la quiddité.

[Extraits : De l'interprétation, ch1-4, Catégories 2-5, RS 22 (début), Topiques I, 9 + Sophiste/Cratyle]

## 2) Du discours faux au faux discours, enjeu et sens de la fiction poétique

Quel usage du langage, irréductible à un quelconque instrument rhétorique, la *poiésis* inaugure-t-elle quand elle n'est plus seulement récit ou jeu d'imitation et de simulation ? Ni affabulation, ni tromperie, comment la littérature réinvente-t-elle les capacités du langage et le régime de vérité propre à l'action humaine ?

Des problématiques du *dire faux* (*pseudê legein*) thématiques par Platon en République III, dont le philosophe se demande à quelle condition, du poète au politique, un tel *dire faux* pourrait être nécessaire et/ou légitime<sup>2</sup>, aux analyses aristotéliennes de cette sorte de « faux discours » simulé par des personnages, « actants », jouant l'action et la pensée même des héros *en acte* dans une histoire fictive, quels glissements dans l'analyse du *logos* créateur de fictions, et dans l'analyse de ce qu'est une *mimêsis* réussie par le langage ? La poésie, qu'Aristote cherche à redéfinir comme cet art de la représentation par le seul langage, mais qui ne se caractérise ni par l'usage du « mètre », ni par aucune détermination seulement technique et rhétorique d'un discours instrument ou producteur d'effets, ouvre un domaine de la vie du *logos* dans lequel la fiction est envisagée comme moyen spécifique de donner accès au sens du réel, où le *mythos* permet de construire un modèle de l'intelligibilité, de la fabrication du sens et de l'activité réflexive : comment cela ?

Le *logos* est décrit et analysé comme l'unité articulée d'un « agencement » d'actions, « intrigue » et unité d'un mouvement (d'accomplissement, nouement/dénouement, etc.) qui fait du *mythos* poétique une forme de « totalité » très particulière (*katholou*) – qu'Aristote n'hésite pas à rapprocher, au ch. 20 de la *Poétique*, de l'unité articulée que constitue une *définition* (*horismos*) : ce

---

<sup>2</sup> III, 389b « c'est donc à ceux qui gouvernent dans la cité, si vraiment on doit l'accorder à certains, que revient la possibilité de mentir, que ce soit à l'égard des ennemis ou à l'égard des citoyens quand il s'agit de l'intérêt de la cité ». La question de la finalité de ce dire faux justifie l'examen du cas d'Homère, et des mythes, sous les auspices de cette question « qu'as-tu apporté de bien à la cité ? ». Platon interroge en même temps ce que ce « dire faux » signifie – si c'est comme dans le *Sophiste*, « dire ce qui n'est pas », « pas comme c'est vraiment » (cf. 263a-d), ce qui est reproché à Homère c'est de ne pas donner une image correcte des dieux, de ce qu'ils sont : le faux s'inscrit dans une problématique générale de la représentation, image révélant plus ou moins bien ce dont elle est l'image mais on interroge la *finalité* (Platon dira les intentions) d'une telle fiction : qu'est-ce qu'une *mimêsis* acceptable, qui ne cherche pas *l'illusion* pour elle-même, ou pour tromper ? ou plutôt *quand* le mensonge et à quelles conditions la fiction sont-ils acceptables ou au service du bien, du vrai ? c'est le problème du politique, qui pourrait avoir besoin de *ne pas dire exactement*, si les hommes à qui il s'adresse ne peuvent pas savoir/comprendre/juger le bien en politique. Mais il se pourrait que ce soit aussi le problème de Platon qui met en scène Socrate comme un personnage.

*logos*-là ne se laisse pas décrire seulement comme le déroulé successif ou la syntaxe d'une série de propositions, comme récit ou narration, ni comme ensemble d'énoncés examinés dans leur prétention *apophantique* à faire connaître quelque chose, en en « disant » justement quelque chose, pour la vérité, pour la connaissance ; ce *logos* n'est ni énoncé à prétention épistémique, mesuré selon l'alternative stricte entre vérité et fausseté [qui suppose qu'on parle *pour* révéler], ni cependant non plus voué à ne *rien* faire connaître, comme s'il s'agissait d'un pur divertissement émotionnel par exemple (à la façon dont Platon range les effets du savoir-faire tragique du côté de la production de simulacres – et manipulation de la partie la plus instable de l'âme (voir *République* X, par ex. 605b et sq.) : il est activité de « composition en forme d'histoire (*mythos*) » d'une logique interne d'accomplissement des actions, qui en fait une sorte de « système des faits » (*tôn pragmatôn sustasis*) mis en œuvre par les personnages eux-mêmes, précisément comme l'articulation donnée à voir, *en acte*, des nœuds où s'agencent des pensées, des délibérations, des caractères ou des manières de se disposer dans l'existence et aussi des accidents, des erreurs ou des fautes, des surprises, la rencontre même de la contingence ou les effets de nécessité qui se produisent, entre la recherche du bonheur qui motive l'action humaine et tout ce qui n'est pas entièrement déterminé par elle – ou vient contrer sa causalité. Par quoi c'est une « représentation non des hommes mais de l'action, de la vie et du bonheur ou du malheur » et de tout ce qui *découle*, selon chaque « histoire », du croisement possible de ces différentes causalités : le caractère, mais aussi l'inattendu, l'ignoré, l'accident, les erreurs de jugements, les illusions, etc.

Alors, cet art de la fiction, cet art du *faux* qui est porteur de vérité, à quoi est-il *adéquat* exactement et comment ? Quel est son régime de « correspondance » avec son objet ? La poésie - cet art qui selon Aristote n'a pas de nom tant qu'on réserve trop souvent le nom de « poésie » au seul discours versifié, ou au dithyrambe, sans voir comment la prose même en relève, ou en quoi les dialogues socratiques eux-mêmes l'exemplifient, - doit nous inviter à comprendre que « feindre, ce n'est pas proposer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles » comme le suggère J. Rancière (*Le partage du sensible*). La *mimésis* n'est pas envisagée seulement sous l'angle d'une simulation ressemblante, pas plus que d'une image plus ou moins exacte d'un existant, relative à ce qui existe déjà, serait déjà connu ou même avéré, puisqu'aussi bien elle met en action ce qui peut bien n'être jamais arrivé vraiment, ce qui peut-être n'arrivera jamais exactement comme tel, et elle n'est peut-être pas toujours astreinte à la vraisemblance, ni même au *possible* strict, tant que le sens de ce qu'elle articule est « un », et prend sens dans cette perspective de la condition humaine ! Comment fabrique-t-on du sens au sujet même de ce qui dans la logique de l'existence des hommes ne saurait être entièrement formalisable, indépassablement tendu entre singularité et généralisations, entre contingence, hasard, moyennes, nécessités de divers degrés, et qui ne consiste donc jamais seulement à nous faire reconnaître du réel ni à être d'une simple construction imaginaire de « modèles », paradigmes illustrant des « valeurs » ou des caractères ?

Il faut interroger ensemble l'objet de la poésie, et le *logos* qu'elle met en œuvre, en tant que la fiction poétique prend en charge un certain *matériau* ou un certain *régime de réalité*, qui suppose en lui-même la contingence comme son mode essentiel et peut seule donner à mesurer *en acte* des différences de degré entre le possible, le nécessaire, le probable, ou l'impossible, de même que les tensions mêmes entre l'universalité d'un « type » d'homme ou de caractère, et la singularité d'une vie. Ces questions ne relèvent pas seulement d'une analyse du « faire croire » ou des degrés de crédibilité : au-delà d'une expérience de la « conviction » ou de la croyance, le modèle « actanciel » donne les conditions de motricité et de production du sens en acte. On peut donc faire la place à la complexité d'une telle expérience, entre deux perspectives trop réductrices : une lecture « émotionnelle », de la *catharsis* notamment, qui tend à faire de l'expérience poétique une décharge

et/ou une satisfaction « imaginaire » d'un côté, et une lecture trop intellectualisante de l'autre qui voudrait rabattre l'expérience en question sur une sorte d'apprentissage éducatif – l'expérience n'étant plus alors qu'un instrument *didactique*, par exemple pour dégager des *leçons* de portée éthique.

L'expérience poétique mobilise inséparablement émotions et *dianoia* (pensée discursive), elle consiste à articuler et à distinguer plusieurs *modes d'intelligibilité des faits, des réalités* parce que dans l'action humaine se croisent plusieurs régimes de causalités (le nécessaire, le seulement possible, le probable) – voire plusieurs nuances ou degrés relatifs de liens entre des faits (l'in vraisemblable, l'impossible, l'apparemment probable, etc.). Ce sont aussi plusieurs *natures*, pourrait-on dire, de causalités qui se combinent : le caractère, le hasard/l'accident, l'ignorance, l'erreur (*hamartia*), la faute. Des rythmes différents de l'advenir se conjuguent également : ce qui est attendu/ce qui survient « contre toute attente » d'un côté, et ce qui est « nécessaire » de l'autre, les renversements, les diverses temporalités (le passé, le présent, et le futur), les oppositions entre intentions, finalités, mobiles et *effets* des actions font expérimenter des conflits de signification, et même des « renversements » de sens. Ce qui est en jeu, là, c'est quelque chose comme l'expérience que font les hommes de la contradiction *dans le réel*. Faisons l'hypothèse que la fiction est la dimension où se dessinent les contours de ce qui sans elle, demeure littéralement impensable.

[à lire quelques extraits de La Poétique et de la Rhétorique]

### 3) L'animal le plus politique et la finalité éthique de son « langage proprement dit »

On sait que pour Aristote la dimension politique de la vie dépasse la simple réponse à des nécessités naturelles ou biologiques tout en leur donnant leur forme aboutie – autosuffisance organisée, notamment, parce qu'en se donnant des lois politiques les hommes ne se contentent plus de chercher les moyens plus efficaces pour « se permettre de vivre », pour satisfaire les besoins et atteindre une autosuffisance vitale mais commencent à pouvoir s'interroger *en plus*, au-delà de cette nécessité, sur les moyens de « mener une vie heureuse ». En cela la vie politique ne se réduit plus au résultat d'une causalité pragmatique, mais doit être analysée aussi comme l'état de réalisation de la nature entendue cette fois au sens de la « quiddité » ou de l'essence de l'homme et du meilleur : la nature est à la fois principe final d'un processus (*phusis*) et essence (*ousia*) achevée, forme la plus parfaite d'une détermination. L'homme n'est donc pas social et politique sous le seul effet de la nature entendue comme contrainte (biologique), mais il l'est parce que c'est cette forme de vie qui déploie *le plus, le mieux, le plus parfaitement* l'humanité dans ce qu'elle peut avoir de meilleur : en développant la raison, le *logos*, et la capacité à donner à la vie une résonance éthique (qu'est-ce que bien vivre ? Qu'est-ce qui est meilleur ? Préférable ?, etc.) l'homme réalise son humanité, qui *commence* vraiment donc quand il est en mesure de se demander quelle vie vaut d'être vécue ou plus exactement quelle vie serait susceptible d'être *la meilleure* et pas seulement de chercher les moyens de survivre, ou d'éviter le danger immédiat.

Dans cette logique à la fois finale (le but) et éthique (le meilleur) le *logos* joue partout, à la fois dans la continuité physique des autres animaux sociaux d'une part, et comme différence de nature qui parachève l'humanité d'autre part puisque le *logos* humain seul est un *logos* « proprement dit », un langage et pas seulement une communication signifiante <sup>3</sup> : le langage humain est situé d'abord comme différence de degré dans l'usage vital et communicationnel de la *phôné* animale, comme voix sémantique (*phoné semantikê*) qui permet de se signifier mutuellement les « sensations et la distinction du douloureux/agréable » relative à une première forme de *crisis* utile à la vie. Mais il prend

---

<sup>3</sup> 1253a10 le grec dit « l'homme est le seul des animaux à avoir un/le *logos* » (*logon de monon anthrôpos ekei tô zôô*)

justement comme *logos* la forme d'une capacité d'user intentionnellement de symboles conventionnels pour signifier la pensée (les noèmes et les significations déterminées dans une langue sont autant « d'arrêts pour la pensée qui se met en repos » dit le *De Int.*) à autrui et penser avec autrui, et qui permet de réfléchir à ce qui fonde justement la vie en commun.

Le *logos* n'est alors plus seulement une forme plus élaborée ou plus noématique de l'*herménéia* qui existe aussi chez d'autres animaux sociaux, dans la continuité *sémantique* des signaux eux-mêmes naturels et des affects. Le *logos* « proprement dit » est cette dimension de la *phoné* capable de se référer à et de constituer des « notions » communes et une syntaxe commune des jugements, dans lesquels les jugements d'autrui sont immédiatement présents en puissance comme autant d'éléments qui donnent forme aux objets « communs », et à un nouveau sens du « bien » (au-delà de l'agréable) : le *logos* est la dimension même où naissent et se fabriquent dans l'élaboration collective les différentes déterminations possibles et l'élaboration de la perception « du juste et de l'injuste », du « bien » éthique ou moral au sens où ces différences, leur sens et leurs objets, leur nature même *n'ont pas d'existence* en dehors précisément de ce champ de la vie commune qui élabore en commun le sens de ces différences. C'est pourquoi c'est alors seulement dans la pensée articulée même que peuvent se déterminer ces « notions » qui jamais ne seront réductibles aux affects qui peut-être les précèdent. Aristote s'efforce de dire que c'est « en vue » de cette dimension qu'existe le langage humain, tout à la fois pensée, discours, et raison, mais évidemment ça n'est pas parce que l'homme a le *logos* qu'il est politique, mais plutôt parce qu'il vit politiquement qu'il déploie un *logos* qui articule au-delà des différences premières individuelles de l'intérêt immédiat et vital. Les valeurs et la hiérarchie éthique des évaluations ne préexistent donc pas à cette fabrication, et *logos* est à la fois le matériau et la forme dans lequel peuvent prendre corps certains objets, « notions », qui se stabilisent dans la langue et la pensée commune, mais aussi ce qui n'existe qu'à la croisée même de ces élaborations de la perception des nuances « de l'avantageux et du nuisible, par suite de juste et de l'injuste, du bien... » selon une diversité possible (voire des conflits) d'opinions, d'intérêts immédiats, de représentations, selon une diversité des circonstances ou des "objets" sur lesquels il y a matière à discuter, et qui peuvent également varier selon les points de vue, les moments, exiger de construire et discuter des proportions, de modifier des définitions mêmes, etc.

Le *logos* est moins le lieu d'une continuité parfaite et enveloppée entre langage, notions, raisonnements et élaboration éthique, que la dimension collective relative dans laquelle l'expérience humaine essaye de se rendre pensable, réfléchie, et éthique. Cette capacité en vérité a beau être une différence de *nature*, voulue par la nature qui « ne fait rien en vain », comme toute potentialité précisément elle ne prend véritablement forme que quand l'homme vit politiquement – c'est-à-dire si et seulement si il vit *vraiment politiquement* et pas seulement par exemple comme le membre d'un groupe « grégaire », ni comme un esclave dont l'existence se délimite dans la tâche de produire la vie.

Il ne devient donc *raison*, qu'à la condition d'être en même temps dialogue et pratique dialectique, et c'est en ce sens que seul l'homme qui vit politiquement s'oppose moins à l'animal qu'à deux formes extrêmes et opposées d'un « hors-politique » naturel : d'un côté « l'être dégradé » incapable de vivre avec les autres, isolé et violent (bestial), qui ne serait sans doute pas pleinement humain donc, privé de rationalité et de l'autre « l'être surhumain » au contraire, parfait sans avoir besoin d'autrui pour s'accomplir. Au centre, à mi-chemin, l'homme envisagé dans la forme accomplie de sa nature : c'est lui qui parle, sans doute, « au sens propre du terme », c'est-à-dire qui parle pour penser avec les autres, et soutenir avec eux l'effort dans l'expérience de l'incertitude, du « préférable » ou du « meilleur » – modes de vérité évoqués dans rhétorique/discussions dialectiques, qui ne peuvent pas nécessairement aboutir à des démonstrations du nécessairement vrai, ou du meilleur « absolument » et toujours. Ce *logos* que seuls les hommes possèdent constitue en un sens lui-même



le maillage possible de ce « monde commun » constitué par ce réseau d'objets et d'instruments communs qui servent à organiser le monde, à le penser et à y vivre.

Ainsi de la dialectique définie comme compétence commune à discuter, interroger et répondre, « déduire et conclure », « de près ou de loin », car en écoutant seulement même le langage « met la pensée en mouvements », touche cependant à deux gageures : d'une part la dimension qui demeure *esthétique* et physique du langage, qui se rappelle sans cesse dans l'analyse des actes de « saisie » et d'élaboration dialectique des objets « communs » de discussion – la sémantique n'est pas de part en part « noématique », ni sans accidents, et la pratique de la discussion par interrogation, réponse, réfutations, etc. expose à des illusions, révèle des sauts, des discontinuités logiques là où le *logos* se voudrait mieux verrouillé – et d'autre part une gageure liée à la nécessité de *créer* les objets politiques et éthiques sur lesquels il s'agit éventuellement de « s'entendre » : comment penser fermement le probable, les évaluations opposées, l'articulation entre différents régime de vérité et d'autorité, sur différentes matières pour lesquelles il n'existe pas nécessairement de vérité apodictique, ou des opinions, des idées communes admises, qui constituent des « problèmes » tant pour l'action (faire des choix) que pour la connaissance ? Comment établir la justice ? Qu'est-ce donc que *le vrai* et la *raison* dans ce domaine ? Que peut signifier la vérité et la justesse dans l'ordre des réalités qui supposent là encore, nécessairement, la contingence ?

(extraits des Politiques et Topiques)



## Extraits de textes

### Aristote et le *logos* [séance 1] : parler, dire et penser – la logique du sens

**Sur l'interprétation** (traduction Crubellier/Pellegrin, éd. GF 2007)

#### T1 Chapitre 1 [16a-18]

Il faut d'abord poser ce que sont le nom et le rhème (*onoma kai rhêma*) ; ensuite ce que sont la négation (*apophasis*) et l'affirmation (*kataphasis*) et ce que sont la déclaration (*apophansis*) et la proposition (*logos*).

On sait d'une part que ce qui relève du **son vocal** (*ta en tê phônê*) est **symbole des affects de l'âme** (*tôn en tê psychê pathêmatôn sumbola*) ; de même que tout le monde n'utilise pas les mêmes lettres tout le monde n'utilise pas non plus les mêmes **vocables** ; en revanche, ce dont ces symboles sont en premier lieu **les signes** (*sêmeia prôtos*) - **les affections de l'âme** (*ta pathêmata*) - sont identiques pour tous, comme l'étaient déjà les choses auxquelles s'étaient assimilées les affections (*homoiomata pragmata*). Voilà des points qui ont été traités dans les développements sur l'âme, comme relevant d'une autre étude.

D'autre part dans l'âme il y a parfois **pensée (noema) indépendamment de vérité ou fausseté [10], mais parfois une pensée qui implique nécessairement l'attribution de l'une ou l'autre** : il ne va de même **au niveau de la voix** (*ta en tê phônê*). En effet le vrai et le faux concernent une composition et une séparation (*sunthêsisn kai diairesin*). **En eux-mêmes, noms et rhèmes ressemblent à une pensée indépendante de toute composition ou séparation** (ainsi *homme* ou *blanc* sans aucun ajout : de fait ce n'est encore ni vrai ni faux). Même *bouc-cerf* **signifie quelque chose** (*sêmeinei men ti*), mais ce n'est encore ni vrai ni faux, à moins qu'on lui ajoute l'être ou le non-être (*to einai hê mê einai prostethê*), d'une façon absolue ou en relation au temps.

#### T2 Chapitre 2 [16a19-b5] : le nom

Un nom est donc un **vocable signifiant par convention** (*phônê semantikê kata sunthêkên*), sans référence à un temps, [20] et dont aucune partie, considérée séparément n'est signifiante. Dans *Beaucheval*, *-cheval* ne signifie rien en lui-même, alors qu'il le fait dans l'expression *un beau cheval*. Néanmoins le cas des noms simples diffère de celui des noms composés. [25] Dans les premiers en effet, une partie de peut signifier d'aucune façon ; dans les seconds une partie veut bien dire quelque chose, mais ne signifie rien séparée de l'ensemble : ainsi *-kelès* dans *vaisseau-corsaire* (*épaktrokélès*).

Je dis *par convention* parce qu'aucun vocable n'est un nom par nature (*phusei*) ; il ne l'est que lorsqu'il **devient symbole de quelque chose** (*all'otan genêtai symbolon*), puisqu'aussi bien les **bruits non scriptibles** (*agrammatoi psophoi*), comme ceux des bêtes (*thêriôn*), **indiquent bien eux aussi quelque chose (dêlousi ge ti)**, mais qu'aucun d'eux n'est un nom.

[30] *Non-homme* n'est pas un nom. Disons qu'il n'y a pas de nom établi pour cette expression : ce n'est ni une affirmation ni une négation (*oute gar logos outa apophasis estin*). Disons qu'il s'agit d'un nom indéfini (*aoriston onoma*).

(...)

### T3 Chapitre 3 [16b7] : le rhème

Le rhème est ce qui ajoute une signification temporelle et dont aucune partie ne signifie séparément ; et il est toujours **signe de choses dites d'une autre** (*estin de tôn kath'eterou legomenôn sêmeion*). Je dis qu'il ajoute une signification temporelle : par exemple *santé* (*hugieia*) est un nom, *est-en-bonne-santé* (*hugiainei*) est un rhème car il signifie en plus que *c'est un attribut maintenant*. Et je dis qu'un rhème est toujours signe d'attributs (*tôn huparkôntôn sêmeion estin*) : [10] par exemple, de choses qu'on dit d'un sujet (*tôn kath'hupokeimenou*)<sup>4</sup>.

*N'est-pas-en-bonne-santé, n'est pas malade* : pour moi, ce ne sont pas des rhèmes. Bien sûr cela ajoute une signification temporelle et cela appartient toujours à quelque chose. Mais il n'y a pas de nom établi pour cette espèce d'expression. Disons que ce sont des *rhèmes indéfinis* (*aorista*) [15], par ce qu'ils peuvent appartenir de la même façon à n'importe quel existant ou non existant (*homoios eph'otououn huparkein kai ontos kai mé ontos*). (...)

Donc lorsqu'ils sont émis **eux-mêmes par eux-mêmes** (*kath'auta legomena*), **les rhèmes valent pour des noms**. [20] Ils **signifient bien une chose déterminée** (*sêmeinei ti*) – en effet le **locuteur arrête le mouvement de pensée** (*isthêsi gar o legôn tèn dianoian*) et **l'auditeur s'est mis en repos** (*o akousas hêrêmêsen*) – mais ils ne signifient pas encore si cette chose est ou n'est pas (*ei estin hê mê oupô sêmeinai*). En effet il n'est pas vrai que *être*, avec ou sans négation, soit le signe de la pensée d'une réalité (*semeion esti tou pragmatos*), et ce n'est pas vrai non plus si l'on dit *étant* tout seul. **En soi, <être> n'est rien** (*auto men gar ouden estin*), **mais il ajoute le signe d'une composition** (*prosêmeinei dé sunthésin tina*) qu'il [25] **n'est pas possible de concevoir** (*ouk estin noêsai*) **sans ses composants**<sup>5</sup>.

### T4 Chapitre 4 [16b26] : la proposition

**Une proposition (logos) est du son vocal signifiant (phônê sêmantikê) dont une certaine partie, prise séparément, est signifiante en tant que parole (hôs phasis), sans pour autant être une affirmation (kataphasis).** Je m'explique : *homme* signifie une certaine chose (*sêmeinei ti*), sans signifier que cette chose existe ou n'existe pas (*oti estin hê ouk estin*) (on n'aura une affirmation ou une négation que si l'on ajoute quelque chose).<sup>6</sup> [30] Mais ce n'est pas le cas d'une syllabe isolée d'*homme* – pas plus que pour *-ris* dans *souris* : on n'a alors qu'un simple son. (...)

D'autre part, toute proposition [17a] est signifiante non pas sur le mode d'un instrument mais, comme nous l'avons dit, sur le mode d'une convention. Et ce n'est pas toute proposition qui est *déclarative*, mais celle dans laquelle on peut dire qu'il y a vérité ou fausseté. Or on ne peut le dire de toutes les propositions. Par exemple, **la prière est une proposition (logos) mais elle n'est ni vraie ni fausse**. [5] **Laissons donc de côté toutes les autres propositions (le point**

<sup>4</sup>Ρῆμα δὲ ἐστὶ τὸ προσσημαῖνον χρόνον, οὗ μέρος οὐδὲν σημαίνει χωρὶς· ἔστι δὲ τῶν καθ' ἑτέρου λεγομένων σημεῖον. Λέγω δ' ὅτι προσσημαίνει χρόνον, οἷον ὑγίεια μὲν ὄνομα, τὸ δ' ὑγιαίνει ῥῆμα· προσσημαίνει γὰρ τὸ νῦν ὑπάρχειν. Καὶ αἰεὶ τῶν ὑπαρχόντων σημεῖόν ἐστιν, οἷον τῶν καθ' ὑποκειμένου.

<sup>5</sup> Αὐτὰ μὲν οὖν καθ' αὐτὰ λεγόμενα τὰ ῥήματα ὀνόματά ἐστι καὶ σημαίνει τι, — ἴσθησι γὰρ ὁ λέγων τὴν διάνοιαν, καὶ ὁ ἀκούσας ἠρέμησεν, — ἀλλ' εἴ ἔστιν ἢ μὴ οὕτω σημαίνει· οὐ γὰρ τὸ εἶναι ἢ μὴ εἶναι σημεῖόν ἐστι τοῦ πράγματος, οὐδ' ἂν τὸ ὄν εἴτης ψιλόν. αὐτὸ μὲν γὰρ οὐδέν ἐστιν, προσσημαίνει δὲ σύνθεσίν τινα, ἣν ἄνευ τῶν [25] συγκειμένων οὐκ ἔστι νοῆσαι.

<sup>6</sup> Λόγος δὲ ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ, ἧς τῶν μερῶν τι σημαντικόν ἐστι κεχωρισμένον, ὡς φάσις ἀλλ' οὐχ ὡς κατάφασις. λέγω δὲ, οἷον ἄνθρωπος σημαίνει τι, ἀλλ' οὐχ ὅτι ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν (ἀλλ' ἔσται κατάφασις ἢ ἀπόφασις ἂν τι προστεθῆ)

de vue de la rhétorique et de la poétique leur est plus approprié). C'est la proposition déclarative qui appartient à la présente étude.

#### T5 Chapitre 5 [17a 15-24] : la proposition déclarative : l'affirmation et la négation

La première proposition déclarative qui forme une unité est l'affirmation (*prôtos logos apophantikos kataphasis*) vient ensuite la négation (*apophasis*). Toutes les autres forment une unité par conjonction.

Il est nécessaire que [17 a10] **toute proposition déclarative (*logos apophantikon*) ait pour constituant un rhème** ou un rhème fléchi. Ainsi la proposition qui dit *l'homme*, à moins qu'on ajoute *est, était, sera* ou quelque chose de ce genre, n'est pas encore une proposition déclarative. (Par ailleurs la raison pour laquelle *animal terrestre bipède* forme un ensemble unique et non une pluralité, étant entendu que l'unité ne viendra pas de la contiguïté dans l'élocution, c'est à une autre étude qu'il appartient de le dire.) [15] Mais une proposition déclarative est unitaire soit quand elle indique une unité (*o hen délon*) soit quand elle est une par conjonction. (...)

Disons qu'un nom ou un rhème ne sont que des *paroles (phâsis)* puisqu'il n'est pas possible d'aboutir à une déclaration en ne faisant qu'indiquer quelque chose avec la voix (*délounta ti*), qu'on vous pose une question ou qu'on décide spontanément de parler [20]. Il y a donc d'une part **la déclaration simple (on attribue ou l'on nie quelque chose à quelque chose – *ti kata tinos hê ti apo tinos*)** et d'autre part la déclaration elle-même constituée de déclarations (dans laquelle entre par exemple une certaine proposition déjà constitué). **La déclaration simple, c'est du son signifiant concernant la question de savoir si quelque chose est attribuée ou non (*phônê sêmantikê peri tou ei huparkhei ti hê mê huparkhei*), selon une distinction temporelle<sup>7</sup>.**

#### T6 Chapitre 6 [17a25-35] : la contradiction

[17a25] L'*affirmation* est la déclaration d'une chose qu'on attribue à une autre. La *négation* est la déclaration d'une chose qu'on sépare d'une autre.

(...) [31] À toute affirmation correspond une négation qui lui est opposée, et à toute négation correspond une affirmation opposée. **Appelons *contradiction (antikeisthai)* l'ensemble de l'affirmation et de la négation opposées entre elles. Je dis qu'est opposée à une autre [35] une proposition qui affirme ou nie la même chose de la même chose** ; <quand je dis « la même chose », j'exclus l'homonymie, et j'ajoute toutes les autres distinctions destinées à nous défendre des sophistes.

#### T7 Chapitre 10 [19b5]

<On a vu> qu'une affirmation est une déclaration signifiant une certaine chose sur une certaine autre, que cette dernière corresponde ou non à un nom ; on a vu aussi que **le contenu de l'affirmation doit être une seule chose et porter sur une seule autre**. Par ailleurs on a dit auparavant ce qu'est le nom et ce pour quoi il n'y a pas de nom : je dis que *non-homme* n'est

---

<sup>7</sup> 17 a23 Τούτων δ' ἡ μὲν ἀπλή ἐστὶν ἀπόφανσις, οἷον τι κατὰ τινός ἢ τι ἀπὸ τινός, ἡ δ' ἐκ τούτων συγκειμένη, οἷον λόγος τις ἤδη σύνθετος. Ἔστι δ' ἡ μὲν ἀπλή ἀπόφανσις φωνὴ σημαντικὴ περὶ τοῦ εἰ ὑπάρχει τι ἢ μὴ ὑπάρχει, ὡς οἱ χρόνοι διήρηνται.

pas un nom mais un **nom indéfini** *oriston onoma* (car en un sens l'indéfini signifie une chose unique) de même que *n'est pas-en-bonne-santé* n'est pas un rhème.<sup>8</sup>

### Catégories/ Avant les lieux (traduction Crubellier-Pellegrin) GF, 2007

**T1 Ch.2 - 1a16** Τῶν λεγομένων τὰ μὲν κατὰ συμπλοκὴν λέγεται, τὰ δὲ ἄνευ συμπλοκῆς. Τὰ μὲν οὖν κατὰ συμπλοκὴν, οἷον ἄνθρωπος τρέχει, ἄνθρωπος νικᾷ· τὰ δὲ ἄνευ συμπλοκῆς, οἷον ἄνθρωπος, βοῦς, τρέχει, νικᾷ.

*Bodéüs* : Les choses qu'on dit, tantôt se disent en connexion, tantôt sans connexion. Se disent donc en connexion, par exemple : l'homme court, l'homme vainc. Et sans connexion, par exemple : homme, bœuf, court, vainc.

*Crubellier/Pellegrin* : Parmi les choses que l'on dit, certaines sont dites selon une combinaison et les autres sans combinaison.

### **T2 Chapitre 4**

Chacun des termes qui sont dits sans aucune combinaison (*kata medemian sumplokên*) indique (*sêmeinei*) soit une substance soit une certaine quantité, soit une certaine qualité, soit un rapport à quelque chose soit quelque part soit à un certain moment, soit être dans une certaine position, soit posséder, soit faire, soit subir. Ce qui est une substance, pour le dire sommairement, c'est par exemple : *homme, cheval* ; une quantité : blanc, lettré ; un rapport à quelque chose : double, moitié, plus grand ; quelque part : au Lycée, sur la place ; à un certain moment : hier, l'an dernier ; être dans une certaine position : est couché, est assis ; posséder : est chaussée, est armé ; faire : couper, brûler ; subir : être coupé, être brûlé.

Chacun des termes que l'on vient de dire, considéré en lui-même par lui-même, n'est pas dit dans une affirmation (*oudemia kataphasei legetai*), mais l'affirmation naît de la combinaison (*sumplokê*) de ces termes les uns avec les autres. En effet, on estime que toute affirmation est soit vraie soit fausse, alors que parmi les choses qui se disent sans aucune combinaison, aucune n'est ni vraie ni fausse. Par exemple *homme, blanc, court*.

### Topiques I, 9 (traduction J. Brunschwig)

[103b20] Il nous faut à présent déterminer les catégories de prédications (*ta genê tôn katêgoriôn*) dans lesquelles entrent les quatre qui ont été indiquées. Elles sont au nombre de dix : essence, quantité, qualité, relation, lieu, temps, position, état, action, passion. Il faut dire en effet que dans tous les cas l'accident, le genre, le propre et la définition [b25] se rangeront dans l'une de ces prédications, attendu que toutes les prémisses qui se forment par leur moyen désignent soit une essence, soit une qualité, soit une quantité, soit encore l'une des autres prédications. Mais il est clair, de par la nature même des choses, qu'en désignant une essence (*o to ti esti sêmeinôn*), on désigne tantôt une substance (*ousia*), tantôt une qualité, tantôt encore l'une des autres prédications. En effet, quant à propos d'un homme, on dit que c'est là un homme ou un animal, on exprime une essence (*ti esti legei*), et on désigne une substance (*kai ousian sêmeinei*). Quand, à propos d'une couleur blanche on dit que c'est là du blanc ou une couleur, on exprime une essence, et on désigne une qualité (*ti esti legei kai poion sêmeinei*). De même encore, si à propos d'une grandeur d'une coudée, on dit que c'est long d'une coudée ou que c'est une grandeur, on exprimera une essence et on désigne une quantité (*ti esti legeikai poson sêmeinei*) [b35]. Et de même dans les autres cas : chacune de ses prédications,

<sup>8</sup> Ἐπει δὲ ἐστὶ τὶ κατὰ τινὸς ἢ κατὰ φασιν σημαίνουσα, τοῦτο δ' ἐστὶν ἢ ὄνομα ἢ τὸ ἀνώνυμον, ἐν δὲ δεῖ εἶναι καὶ καθ' ἑνὸς τὸ ἐν τῇ καταφάσει (τὸ δὲ ὄνομα εἴρηται καὶ τὸ ἀνώνυμον πρότερον· τὸ γὰρ οὐκ ἄνθρωπος ὄνομα μὲν οὐ λέγω ἀλλὰ ἀόριστον ὄνομα, — ἐν γὰρ πως σημαίνει ἀόριστον, — ὥσπερ καὶ τὸ οὐχ ὑγιαίνει οὐ ῥῆμα)

lorsqu'elle rapporte une chose à elle-même ou à son genre, désigne une essence (*ti esti sêmeine*); mais lorsqu'elle rapporte l'une à l'autre deux choses différentes, elle désigne, non plus une essence, mais une quantité, ou une qualité, ou encore l'une des autres prédications.

**Autres textes cités :**

Aristote *De l'âme*, III, 3, 428b10- 429a9 la sensation

- III, 6, 430 a26-b32 la représentation et l'intellection

*Métaphysique E*, 4,

*Métaphysique Δ* 6, 7

Platon *Le Sophiste*

## Aristote et le *logos* [séance 2] : du discours faux au faux discours, enjeu et sens de la fiction poétique

ARISTOTE – Poétique – extraits [à partir de : Traduction Pierre Destrée *Aristote, Œuvres Complètes*, éd. P. Pellegrin, Flammarion]

### Ch.1

**Quant à l'art qui n'utilise que le langage**, en prose ou en vers (que ce soit (1447b) avec une combinaison de différents mètres, ou avec un mètre unique), il n'a pas reçu de nom jusqu'à ce jour : (10) nous n'avons pas de **terme commun** qui pourrait s'appliquer aux mimes de Sofron ou de Xénarque<sup>9</sup> et aux **dialogues socratiques**, ni non plus à toutes les représentations que l'on pourrait composer en mètres iambiques, en mètres élégiaques, ou en d'autres mètres de ce genre. Les gens, il est vrai, en associant la composition poétique à un type de mètre, parlent de poètes élégiaques et de poètes épiques, (15) et ils les appellent poètes parce que ces auteurs ont en commun de se servir des vers, et non parce **qu'ils composent des représentations** (*mimesis*).

### Ch.2

**Les auteurs de représentations représentent des hommes qui agissent.** Or, ceux-ci sont nécessairement ou des gens de valeur ou des êtres vils (en effet, les caractères correspondent presque toujours à l'une de ces deux catégories, car pour tout homme, c'est la vertu ou le vice de son caractère qui le distingue). Ou alors, ce sont soit des gens meilleurs que nous, soit moins bons, (5) soit tels que nous, comme les peintres les représentent : Polygnote les peint meilleurs, Pauson inférieurs, et Dionysios<sup>10</sup> semblables à nous. Il est donc évident que chacun des types de représentation dont j'ai parlé présentera aussi ces distinctions, c'est-à-dire qu'ils se distingueront dans la mesure où les sujets qu'ils représentent se distinguent de cette façon. (...) - **ce qui est précisément la distinction qui fait la différence entre la tragédie et la comédie également : celle-ci tend à représenter des hommes inférieurs, celle-là des hommes meilleurs que ceux qui existent réellement**<sup>11</sup>.

Variante de traduction « L'une veut représenter des personnages pires, et l'autres des personnages meilleurs que les hommes actuels » (trad. Dupont Roc-Lallot, Seuil, 1980).

### Ch. 3

En plus de ces deux différences<sup>12</sup>, il y en a une troisième : le mode selon lequel (20) on peut représenter chacun de ces sujets. C'est qu'en effet l'on peut, avec les mêmes moyens, représenter les mêmes sujets **ou bien en faisant un récit (soit en se mettant dans la peau d'un autre comme**

<sup>9</sup> Sophron et son fils Xénarque (fin du 5<sup>ème</sup> siècle) écrivirent des sortes de petits sketches en prose; la tradition rapporte que Platon les admirait beaucoup.

<sup>10</sup> Polygnote est un peintre bien connu et très admiré du milieu 5<sup>ème</sup> siècle (qui a notamment peint de vastes fresques à partir de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, que décrit Pausanias) tandis que Pauson est sans doute un caricaturiste (cf. Aristophane, *Acharniens* 854). En *Politique*, Aristote oppose pareillement ces deux peintres : « ... il faut que les jeunes gens contemplent non pas les œuvres de Pauson, mais celles de Polygnote ou de tout autre peintre ou sculpteur qui peignent des caractères » (VIII 5, 1340a36-38). Quant à Dionysios, il s'agit sans doute du même peintre que celui qui est mentionné par Plin l'Ancien: « Dionysius ne peignait rien d'autre que des hommes, raison pour laquelle on l'a surnommé l'anthropographe » (HN xxxv, 113), c'est-à-dire qu'il peignait dieux et héros comme des hommes ordinaires.

<sup>11</sup> L'expression grecque *hoi nûn* peut signifier deux choses : soit les hommes vivant aujourd'hui par opposition à ceux du passé, soit les hommes réels par opposition aux personnages du théâtre. La plupart des traducteurs optent pour la première solution, les Grecs pensant généralement que les héros tragiques avaient réellement existé (et Aristote n'infirme pas cela). Cependant, cette interprétation ne tient pas compte de la comédie, où les personnages, pour la plupart, sont de pures fictions (comme Aristote l'admet explicitement en 9) ; de plus, dans le contexte du chapitre, il est tout naturel de prendre cette expression pour l'exacte reprise de la comparaison 'avec nous', c'est-à-dire avec l'état 'habituel' ou 'moyen' des hommes en général

<sup>12</sup> Il est aussi possible de comprendre : « parmi ces arts, il y a une troisième différence ». Mais dans la mesure où Aristote utilise assez souvent la construction de type nombre ordinal suivi d'un complément au génitif, il me semble plus probable de traduire comme je l'ai proposé. La différence n'est pas anodine. Avec ce dernier choix, où Aristote marque une insistance sur cette troisième distinction, on doit comprendre que celle-ci est cruciale : c'est en effet le caractère 'dramatique' d'une œuvre, c'est-à-dire le fait que le texte soit entièrement un dialogue entre des personnages qui agissent, qui fait l'excellence d'une œuvre poétique.

**Homère le fait, soit en son nom propre) ou bien avec les acteurs qui font la représentation en jouant entièrement l'action**<sup>13</sup>. (...) C'est ce qui explique, au dire de certains, que ces œuvres sont aussi appelées des 'pièces dramatiques' [*dramata*]: elles représentent des gens qui agissent [*drôntas*].

#### Ch.4 [anthropologie, origine et histoire de la poésie]

De manière générale, il semble bien que l'art poétique doive sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles<sup>14</sup>. En effet, les êtres humains sont dès leur enfance naturellement enclins à imiter, et ceci précisément les distingue des autres animaux : l'homme est l'être le plus enclin à imiter, et il fait ses premiers apprentissages au moyen de l'imitation<sup>15</sup>. Et tous, ils prennent naturellement plaisir aux représentations, comme l'expérience courante en témoigne : **nous prenons plaisir à contempler les figurations**<sup>16</sup> réalisées avec la plus grande exactitude de choses qui, pour elles-mêmes, sont pénibles à voir, comme c'est le cas avec l'aspect extérieur d'animaux particulièrement ignobles ou de cadavres. Ici aussi, la raison en est que comprendre procure un très vif plaisir non seulement aux philosophes, mais aussi, de la même façon, aux autres hommes même s'ils n'y ont qu'un accès limité. **En effet, voir des figurations donne du plaisir pour la raison qu'en les contemplant, on comprend par inférence ce qu'en est chaque élément, par exemple que ce personnage-ci, c'est un tel.** S'il se trouve qu'on ne l'a pas vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que cet élément donnera du plaisir, mais c'est en raison du fini de son exécution, de ses couleurs ou d'autre chose du même genre.

[*préhistoire des genres dramatiques – importance d'Homère*] Étant donné que nous sommes par nature enclins à imiter ainsi qu'à exercer mélodie et rythme (car les différents mètres sont bien sûr autant de modes rythmiques), ceux qui, à l'origine, étaient naturellement les plus doués pour tout cela, finirent par donner naissance, après de lents progrès, à la composition poétique à partir de leurs improvisations.

La poésie se divisa selon le caractère propre des poètes : les plus nobles représentaient de belles actions, c'est-à-dire celles de gens comme eux ; les plus vulgaires représentaient celles de gens de peu de valeur. Tout comme les premiers composaient des hymnes et des éloges, ceux-ci composèrent tout d'abord des satires. Nous ne pouvons citer aucun poème de ce genre d'un prédécesseur d'Homère, quoiqu'ils furent vraisemblablement nombreux à en composer. En revanche, si l'on commence avec Homère, (30) on peut citer par exemple son *Margitès* entre autres poèmes du même genre<sup>17</sup>.

#### Ch. 5

L'épopée, nous l'avons vu, va de pair avec la tragédie dans la mesure où elle est une représentation en langage versifié de gens de valeur. Mais elles diffèrent en ce que l'épopée n'utilise qu'un seul mètre<sup>18</sup> et qu'elle est un récit. Elles diffèrent aussi par la longueur : **la tragédie essaye autant que possible de s'en tenir à une seule journée, ou à ne la dépasser que de peu**; l'épopée n'a pas de limite dans le temps, et c'est en cela qu'elle se distingue de la tragédie - au début cependant, les poètes ne faisaient pas cette différence entre tragédie et épopée.

---

<sup>14</sup> Un problème interprétatif majeur de ce chapitre est celui de savoir quelles sont exactement ces deux causes naturelles. Il peut s'agir soit 1) du fait d'être enclin à imiter et du fait de prendre plaisir aux représentations (= 1445b5-6 et b7-8), soit 2) du fait d'être enclin à imiter (= 1445b5-6, repris en b20) et de la propension à la mélodie et au rythme (b20-21).

<sup>15</sup> De nombreux traducteurs comprennent, de manière intellectualiste, que les enfants acquièrent leurs premières notions intellectuelles grâce à l'imitation. Mais Aristote ne fait que reprendre ce que Platon dit dans les *Lois* I, 643b-d: c'est en donnant des 'imitations' (*mimémata*) d'outils de jardinage ou de construction aux jeunes enfants qu'ils vont apprendre, par jeu 'imitatif', à jardiner ou à construire des maisons. Il s'agit donc essentiellement d'un apprentissage pratique, où il s'agit de 'comprendre' comment faire telle ou telle opération pratique.

<sup>16</sup> Contrairement au français 'image' par lequel on le traduit d'habitude, le mot *eikôn* peut désigner soit une image dessinée ou peinte, soit une sculpture, ou encore un bas-relief. Lié au verbe *eikazô* qui signifie 'faire à la ressemblance de', un *eikôn* désigne donc toute figure ou figuration dessinée, gravée, sculptée, ou peinte dont on doit pouvoir reconnaître le sujet représenté, exactement comme nous parlons aujourd'hui d'art 'figuratif'.

<sup>17</sup> Dans l'antiquité on pensait que ce poème épique était d'Homère; le titre signifie à peu près 'L'idiote du village', son héros étant une parodie du personnage d'Ulysse (dont la qualité principale est la *mêtis*, l'intelligence rusée).

<sup>18</sup> L'hexamètre dactylique.



## Ch.6

**La tragédie est la représentation (*mimesis*) d'une action grave et sérieuse<sup>19</sup>, complète et d'une certaine étendue, dans un langage attractif, (...) exécutée par des acteurs et pas au moyen d'un récit, et qui, au moyen de la pitié et de la peur, effectue la purgation des vécus émotionnels de cette nature<sup>20</sup>.**

(...) - Puisque ce sont des acteurs qui effectuent la représentation, l'élément de la tragédie qui vient en premier lieu sera nécessairement l'organisation du spectacle; viennent ensuite le chant et l'expression, car ce sont les moyens par lesquels ils effectuent la représentation. (Par 'expression', j'entends l'agencement du texte versifié lui-même<sup>21</sup>; ce qu'il faut entendre par 'chant' est tout à fait évident). **Et puisque la tragédie est la représentation d'une action et que l'action est accomplie par des agents qui nécessairement ont telles ou telles qualités de par leur caractère et leur manière de raisonner (et c'est de fait aussi cela qui nous permet de dire que leurs actions sont telles ou telles [- il y a par nature deux causes aux actions: le raisonnement et le caractère -]<sup>22</sup> et c'est à la suite de leurs actions que les hommes réussissent ou échouent), l'intrigue est la représentation de l'action (en effet, par 'intrigue', j'entends ici (5) l'agencement des faits<sup>23</sup>), les caractères sont ce qui nous permet de constater que les personnages en action ont telles ou telles qualités, et le raisonnement se trouve dans les parties où ils parlent pour démontrer quelque chose ou pour énoncer une maxime générale.**

(...) Le plus important de ces éléments, c'est **l'assemblage des faits [agencement systématique des faits *tôn pragmatôn systasis*], car la tragédie est représentation non pas de personnes mais d'une action, c'est-à-dire d'une vie. Or, le bonheur et le malheur relèvent de l'action, et la fin est une certaine activité, et pas une qualité : c'est en vertu de nos traits de caractère que nous sommes tels ou tels, mais en vertu de nos actions que nous sommes heureux ou malheureux. Les personnages n'agissent donc pas dans le but de représenter des caractères; bien plutôt, ils incluent des caractères en vue de leurs actions.** Ainsi, les faits, c'est-à-dire l'intrigue, sont la fin de la tragédie, et la fin est en toute chose ce qu'il y a de plus important.

- De plus, il ne saurait y avoir de tragédie sans action, alors qu'on pourrait avoir une tragédie sans caractères. (25) En outre, si un poète devait aligner des tirades décrivant des caractères, aussi parfaitement composées du point de vue de l'expression et (30) du raisonnement qu'elles puissent être, il ne réaliserait pas ce que nous avons dit être l'effet de la tragédie. Par contre, même en utilisant ces éléments de manière très inférieure, une tragédie qui a une intrigue, c'est-à-dire un assemblage de faits, le réalisera bien mieux. Et on ajoutera ceci : ce que la tragédie a de plus important pour captiver l'esprit, ce sont les éléments constitutifs de l'intrigue, c'est-à-dire les retournements de situation et les reconnaissances.

Enfin, le fait suivant en guise de preuve : même les poètes débutants sont capables de rendre expression et caractères avec beaucoup de précision bien avant de pouvoir construire les faits, comme c'était aussi le cas de presque tous les premiers poètes!

**Bref, l'intrigue est le principe et, pour ainsi dire, l'âme de la tragédie, tandis que les caractères y tiennent une place secondaire. Et en effet il en va à peu près de même (1450b) en peinture : celui qui badigeonnerait au hasard une surface avec les plus beaux pigments ne nous**

<sup>19</sup> Aristote dit *spondaios*. L'adjectif, ici, signifie à la fois 'grave' au sens de ce qui a du poids ou de l'importance au regard de la vie humaine, et 'sérieux' par opposition à l'action propre à la comédie.

<sup>20</sup> L'un des passages les plus commentés de l'oeuvre d'Aristote; d'autres types de traductions ont été données du terme *katharsis*: 'purification' (au sens où les émotions seraient purifiées de leur excès, et rendues moralement bonnes), ou 'clarification' (au sens où la tragédie permettrait de mieux comprendre la condition humaine, potentiellement sujette au malheur). Le parallèle avec un passage de la *Politique* (VIII, 7) où il est question d'un *katharsis* musicale plaide pour la solution - métaphoriquement- 'médicale'.

<sup>21</sup> Le mot *lexis* reste très ambigu dans la *Poétique*: il signifie tantôt, ou à la fois, le texte tel qu'il est dit ou récité par opposition au chant, et la manière de l'écrire, c'est-à-dire ce que nous appelons le 'style' (ce qui en est le sens dans la *Rhétorique*).

<sup>22</sup> Avec Kassel (dont je suis la ponctuation de cette longue phrase), je considère cette proposition comme une glose explicative.

<sup>23</sup> 'Faits' traduit 'pragmata': ce mot, très fréquent de la *Poétique*, désigne souvent, de manière littérale, le résultat d'une action humaine (comme dans notre expression: les faits et gestes de quelqu'un), mais Aristote l'utilise aussi de manière plus générale pour désigner 'ce qui se passe' dans une pièce de théâtre. Le mot est très souvent associé à *synthesis* ('agencement') ou *suntasis* ('construction'), deux termes qui, dans la *Poétique*, sont totalement équivalents.

**donnerait pas autant de plaisir que celui qui s'en tiendrait à esquisser un dessin au crayon noir sur fond blanc. La tragédie, c'est la représentation d'une action, et c'est d'abord et avant tout en raison de l'action qu'elle est représentation de gens qui agissent.**

- Le raisonnement (*dianoia*) tient la troisième place. C'est (5) **la capacité de dire ce qu'est une situation et ce qu'elle requiert**, ce qui, dans le domaine des discours, relève de la fonction de l'art politique et de l'art rhétorique; et de fait, si les anciens poètes faisaient parler leurs personnages à la manière des hommes politiques, nos poètes contemporains les font parler à la manière des orateurs.

- Le caractère, c'est ce qui doit permettre de révéler une décision, à savoir - dans les cas où ce n'est pas clair - quelles sont les choses que l'on décide de faire ou de ne pas faire, et c'est pourquoi il n'y a pas de caractère dans les discours où celui qui parle ne décide ni de faire quelque chose ni de ne pas la faire, tandis qu'il y a **raisonnement dans les parties où les personnages démontrent que ceci est ou n'est pas ainsi, ou qu'ils énoncent quelque maxime générale.**

(...)

- Quant aux éléments qui restent, le chant constitue le plus important des attraits tandis que le spectacle est captivant, bien qu'il relève le moins de l'art, je veux dire qu'il est le moins propre à l'art poétique: c'est que **la tragédie exerce son pouvoir même en dehors de la scène**<sup>24</sup> et en l'absence d'acteurs; et de plus, pour la bonne réalisation des effets visuels sur scène, l'art du costumier est plus décisif que celui du poète.

### **Ch. 7 [Qualités de l'intrigue, *mythos*]:**

Après avoir défini ces éléments, traitons maintenant des qualités que doit avoir la construction des faits, puisque c'est là le tout premier et le plus important des éléments de la tragédie.

**Totalité** : Nous avons établi<sup>25</sup> que **la tragédie est la représentation d'une action complète, c'est-à-dire formant un tout, et qui a une certaine étendue, - c'est qu'une chose peut former un tout sans avoir d'étendue. Un tout, c'est ce qui a un début, un milieu et une fin. Un commencement, c'est ce qui, selon un rapport de nécessité, ne vient pas après autre chose, mais ce après quoi quelque chose d'autre est ou devient naturellement. Par contre, la fin est ce qui vient naturellement après autre chose, soit par nécessité soit le plus souvent, et que rien d'autre ne suit. Le milieu est à la fois ce qui suit autre chose et ce qui est suivi par autre chose. Bref, pour être bien construites, les intrigues ne doivent ni commencer ni finir au hasard, mais doivent suivre les normes qui viennent d'être énoncées.**

**Étendue** : De plus, qu'il s'agisse d'un tableau<sup>26</sup> ou de tout autre objet constitué de parties, toute chose, pour être belle, doit non seulement avoir de l'ordre entre ses parties, mais elle doit aussi avoir une étendue qui ne soit pas laissée au hasard. Le beau consiste en effet dans l'étendue et l'ordre: c'est pourquoi un tableau minuscule ne saurait être un beau tableau (car sa contemplation, faite de trop près, ne saurait durer longtemps et resterait confuse) et un tableau gigantesque non plus (car sa contemplation ne saurait se faire d'un seul tenant, et ses spectateurs, en le contemplant, en perdraient le sens de l'unité et de la totalité: imaginez une fresque<sup>27</sup> qui aurait plusieurs kilomètres de long!). Par conséquent, de même que les objets et les tableaux doivent avoir une étendue que l'on peut, sans difficulté, entièrement embrasser du regard, les intrigues doivent avoir une longueur que la mémoire peut retenir aisément.

<sup>24</sup> Aristote dit littéralement "concours" (ce qui désigne normalement le concours entre les auteurs de pièces de théâtre lorsque celles-ci sont jouées pour la première fois), mais il s'agit plus généralement de la scène, comme en 53a26-29, où en parlant de "concours", il donne l'exemple d'Euripide, dont en effet les pièces étaient régulièrement rejouées à son époque (même si là encore il y avait encore concours au niveau des comédiens).

<sup>25</sup> Cf. la définition de la tragédie au chapitre précédent (49b25).

<sup>26</sup> Le mot *zôon* est habituellement compris ici comme signifiant 'animal', et on comprend cette analogie à partir d'un passage du *Phèdre* de Platon (264c). En le traduisant par 'tableau' (une signification très courante chez Platon comme chez Aristote), notre texte a un sens beaucoup plus cohérent (notamment avec l'exemple en 51a2-3 d'un *zôon* d'une étendue excessive, qui, traduit par 'animal' a toujours paru étrange aux lecteurs de la *Poétique*), et cela permet de lire correctement le passage parallèle de 23, 59a20 (où le même mot, traduit par 'animal' donne un sens peu acceptable). Au reste, il n'y a aucun autre passage du corpus aristotelicum où Aristote vanterait la beauté d'un animal (le passage des *Part. An.* I 5 où il est question du 'beau' dans la nature n'a pas le sens esthétique qu'il a ici: au contraire, là le beau est 'ce qui tient la place' des causes).

<sup>27</sup> En utilisant le mot 'fresque' (un terme qui n'a pas d'équivalent en grec qui parle seulement de 'tableau mural'), je rends explicite la référence qu'Aristote fait très vraisemblablement à celles qui ornaient les péristyles, et dont en effet la longueur pouvait être assez importante.

La limite que l'on fixe à la longueur en fonction des concours et de la capacité d'attention des spectateurs ne relève pas de l'art poétique: même si cent tragédies devaient prendre part à un même concours, elles devraient le faire 'en se battant contre la clepsydre' comme on le dit en d'autres occasions! Relève de l'art poétique, par contre, la limite qui est conforme à la nature même de la chose: selon le critère de l'étendue, l'intrigue la plus longue est toujours la plus belle, pour autant qu'elle reste compréhensible dans son ensemble. Ou, pour lui donner une définition générale : **la limite adéquate de l'étendue est celle qui permet le renversement de fortune - le passage du malheur au bonheur, ou du bonheur au malheur - à travers une série d'événements qui se succèdent selon la vraisemblance ou la nécessité.**

## Ch.8

Contrairement à ce que certains pensent, **l'unité de l'intrigue (*mythos*) ne provient pas de ce qu'elle tourne autour d'un seul individu.** En effet, un nombre élevé, et même infini d'événements peut arriver à un seul individu, et la plupart d'entre eux ne forment aucune unité ; et pareillement, un individu peut poser de nombreux actes qui ne forment pas une action unifiée. Aussi, tous les poètes qui ont composé une *Héracléide*, une *Théséide* ou d'autres poèmes de ce genre sont visiblement dans l'erreur, eux qui croient qu'étant donné que Héraclès est un seul individu, il doit s'en suivre que l'intrigue aussi a une unité.

Supérieur à tous égards, Homère a visiblement bien compris cela aussi, que ce soit dû à son art ou à un don naturel. En composant l'*Odyssée*, il n'a pas raconté toutes les aventures d'Ulysse, comme par exemple la blessure qu'il reçut sur le Parnasse ou la crise de folie qu'il a feinte lors de l'appel aux armes<sup>28</sup> parce qu'aucun de ces deux événements n'a nécessairement ou vraisemblablement entraîné l'autre. Bien au contraire, il a construit l'*Odyssée* autour d'une action qui avait une unité au sens où nous l'entendons, et pareillement l'*Illiade*.

**Tout comme dans les autres arts représentatifs où l'unité de la représentation résulte de l'unité de son objet, il faut donc que l'intrigue aussi, étant la représentation d'une action, représente une action une et formant un tout ; et il faut construire ses parties que constituent les faits de telle façon que transposer ou supprimer l'un d'eux aurait pour conséquence de bouleverser et de transformer le tout, - car ce dont la présence ou l'absence ne fait aucune différence notable, cela ne fait pas partie intégrante d'un tout.**

## Ch.9 : le général, l'universel (*to katholou*) – la fiction et la chronique

De ce que nous avons dit, il ressort clairement aussi que **la fonction du poète n'est pas de raconter ce qui est effectivement arrivé, mais les événements tels qu'ils pourraient arriver, c'est-à-dire ceux qui sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité.** En effet, l'historien et le poète ne se différencient pas en ce qu'ils s'expriment en vers ou en prose; on pourrait mettre les livres d'Hérodote en vers: ils n'en seraient pas moins de l'histoire qu'en prose. **Ils se différencient bien plutôt en ce que le premier raconte ce qui est effectivement arrivé, tandis que le second raconte les événements tels qu'ils pourraient arriver. C'est pourquoi la poésie est plus philosophique et a plus de valeur que l'histoire<sup>29</sup>.** En effet, la poésie raconte davantage les événements généraux, l'histoire les événements particuliers. **Ce qui est général, c'est le type de chose qu'il appartient à tel type de personne de dire ou de faire, vraisemblablement ou nécessairement :** c'est là le but auquel tend la poésie, même si elle leur attribue des noms. En revanche, ce qui est particulier, c'est ce qu'Alcibiade a fait ou ce qu'il a subi.

(...) Dans le cas de la tragédie, les poètes s'en tiennent aux noms existants ; la cause en est que ce qui est possible est crédible : les événements qui ne sont pas arrivés, nous ne croyons pas d'emblée

<sup>28</sup> Il s'agit d'une blessure à la cuisse reçue lors d'une chasse sur le mont Parnasse (qu'en fait Homère décrit longuement en *Od.* XIX 395-466, mais qu'Aristote considère sans doute comme faisant partie de l'intrigue puisque cette blessure est le moyen de reconnaissance pour la nourrice). Voulant se soustraire à l'appel aux armes contre Troie, Ulysse feignit la folie avant d'être confondu par Palamède (cet épisode n'est pas présent dans l'*Odyssée*).

<sup>29</sup> Proposition sujette à des interprétations diverses. Contrairement à ce qu'on dit souvent, 'philosophique' ne désigne sans doute pas le but ou la visée ultime de la poésie (dont Aristote ne dit jamais qu'elle devrait nous donner les leçons de philosophie ou de morale), mais se réfère de manière analogique à la façon dont il faut composer (avec le mot 'poésie' qui est ambigu puisqu'il désigne ici aussi bien l'acte de composer de la poésie que le poème lui-même) : en établissant des liens de vraisemblances ou de nécessité entre les faits, comme en philosophie on recherche les causes nécessaires ou qui sont 'le plus souvent le cas'. L'adjectif *spoudaios* doit être compris ici comme un quasi-équivalent de *agathos* au sens de 'qui a de la valeur' (voir aussi en ce sens le verbe *spoudazomai* en 5, 1449b1).

qu'ils soient possibles, alors que ceux qui sont arrivés sont manifestement possibles (de fait, s'ils avaient été impossibles, ils ne seraient pas arrivés). Dans certaines tragédies, il est vrai, seuls un ou deux noms sont bien connus, et les autres ont été inventés; et dans quelques-unes même, pas un seul nom n'est connu, comme dans l'*Anthée* d'Agathon<sup>30</sup> : dans cette pièce, les faits aussi bien que les noms ont été inventés, et pourtant elle n'en procure pas moins de plaisir. **Par conséquent, il ne faut pas vouloir à tout prix s'en tenir aux intrigues traditionnelles qui sont le sujet des tragédies.** C'est même là un vœu ridicule, car ce qui est bien connu ne l'est en fait que de quelques-uns, et pourtant cela donne du plaisir à tout le monde.

Bref, il ressort clairement de tout ceci que le poète doit être **un créateur d'intrigues** bien plus qu'un auteur de vers dans la mesure où être poète, c'est composer une représentation et que ce qu'il représente, ce sont des actions. Et **même s'il lui arrive de prendre pour sujet des événements qui se sont réellement passés, il n'en est pas moins poète** : car rien n'empêche que certains événements qui se sont passés soient d'une nature telle que c'est avec vraisemblance qu'ils pourraient se produire, - ce qui précisément fait du poète le créateur de ces événements<sup>31</sup>.

### Probabilité et inattendu

Mais la représentation n'a pas seulement pour sujet une action complète; elle doit aussi être celle d'événements qui suscitent peur et pitié, ce qui a lieu surtout et d'autant plus fortement **quand ils se produisent contre notre attente, tout en découlant les uns des autres**. Et de fait, il y a ainsi un effet de surprise plus grand que s'ils se produisaient spontanément ou par hasard, puisque même les événements dus au hasard, nous les trouvons plus surprenants lorsqu'ils semblent être arrivés à dessein, - comme par exemple, lorsqu'à Argos, la statue de Mitys tomba sur le meurtrier de Mitys au moment où il la contemplait<sup>32</sup>, et le tua : de tels événements donnent l'impression (10) de n'être pas l'effet du hasard. Par conséquent, ce sont de telles intrigues qui sont nécessairement les plus réussies.

### Ch. 10 : L'intrigue: les liens de causalité et non de succession simple

Les intrigues sont soit simples soit complexes pour la raison que les actions dont les représentations forment les intrigues sont elles aussi, on le comprend d'emblée, de l'un de ces deux types. J'appelle 'simple' une action au déroulement cohérent et unifié (au sens défini plus haut<sup>33</sup>) où le changement de fortune a lieu sans revirement de situation ni reconnaissance. J'appelle 'complexe' celle où le changement de fortune a lieu avec reconnaissance ou avec revirement de situation, ou bien avec les deux. Ces deux éléments, il faut qu'ils proviennent de **la construction même de l'intrigue, c'est-à-dire qu'ils soient la conséquence d'événements antérieurs selon un rapport de nécessité ou de vraisemblance (en effet, il y a une grande différence entre ce qui arrive 'à cause de' quelque chose, et ce qui arrive simplement 'à la suite de' quelque chose)**.

**Ch.13** Quel est le but que doivent viser les poètes et que doivent-ils éviter quand ils construisent leurs intrigues ? A partir de quoi la tragédie pourra-t-elle produire son effet propre ? C'est ce dont il faut traiter maintenant, à la suite de ce qui vient d'être dit.

### Émotions tragiques et renversements de fortune

La construction de la tragédie la plus réussie ne doit pas être simple mais complexe, et celle-ci doit être la représentation de faits effrayants et pitoyables, car c'est ce qui est le propre d'une telle représentation. Ainsi, il est clair, tout d'abord, que l'on ne doit pas y voir des hommes particulièrement vertueux subir un renversement de fortune en passant du bonheur au malheur (car ce n'est pas effrayant ni pitoyable, mais c'est révoltant), ni des hommes dénués de vertu passer du malheur au bonheur (ce cas serait en effet le moins tragique de tous, car il n'a rien de ce qui est requis: il ne

<sup>30</sup> Un peu plus jeune qu'Euripide, Agathon fut l'un des poètes les plus appréciés du 4<sup>ème</sup> siècle, et Aristote le mentionne à plusieurs reprises. On ne sait rien de cette pièce *Anthée* (avec d'ailleurs, en grec, une hésitation quant au nom: Antheus ou Anthos) qui serait donc la première à avoir été inventée de toute pièce.

<sup>31</sup> Dans tout ce passage, Aristote répète le nom *poietês* et le verbe *poieô*, que j'ai traduit tour à tour par 'poète' ou 'créateur', 'composer' ou 'inventer'. C'est qu'Aristote joue sur les divers sens de ces mots: fabriquer, inventer, composer un poème.

<sup>32</sup> Je comprends le verbe *theôrein* de manière transitive qui fait parfaitement sens ici: le fait que le meurtrier contemple la statue de celui qu'il a tué ajoute à l'impression de dessein, et donc à l'effet de surprise. Cependant, la plupart des traducteurs prennent ce verbe en un sens intransitif ('assister à un festival') sur base d'un texte de Plutarque qui rapporte le même fait.

<sup>33</sup> Cf. chap. 7.

suscite ni satisfaction morale<sup>34</sup> (ni pitié ni peur), ni non plus des hommes franchement immoraux tomber du bonheur dans le malheur (une telle construction susciterait sans doute de la satisfaction morale, mais pas la pitié ni la peur, - en effet, l'une porte sur celui qui ne mérite pas un sort malheureux, l'autre sur un homme semblable à nous [pitié pour celui qui ne mérite pas son sort, peur pour un homme semblable à nous], ce qui fait que ce cas-là ne sera ni pitoyable ni effrayant).

Reste donc l'homme qui occupe une place intermédiaire. C'est le type d'homme qui, tout en n'étant pas un parangon de vertu ou de justice, tombe dans le malheur non pas à cause d'un vice moral ou de sa perversité, mais à cause d'une forme d'erreur, lui qui fait partie des gens jouissant d'une grande renommée et d'une heureuse fortune, comme Œdipe, Thyeste<sup>35</sup> ou d'autres hommes réputés issus de ce type de famille.

Pour être réussie, l'intrigue doit donc nécessairement avoir un dénouement simple plutôt que double (contrairement à ce que certains prétendent), avec un renversement de fortune qui doit se faire non pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire du bonheur vers le malheur, - et cela non pas à cause de sa perversité mais à cause d'une erreur grave commise par un homme tel que je l'ai décrit, ou par quelqu'un qui est plus vertueux que celui-ci plutôt que moins. Ce qui se passe effectivement en est aussi la preuve : au début, les poètes reprenaient n'importe quelle histoire qui se présentait ; à notre époque, c'est autour de quelques familles que les tragédies les plus réussies sont construites, par exemple autour d'Alcméon, d'Œdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, de Téléphe, ou d'autres à qui il est arrivé de subir ou de commettre de terribles forfaits.

#### Ch.14

**Peur et pitié peuvent provenir du spectacle, mais elles peuvent aussi provenir de la construction même des faits** : c'est là le procédé qui tient le premier rang et le propre d'un meilleur poète. En effet, l'intrigue doit être construite de telle manière que, même sans les voir, celui qui assiste à la lecture<sup>36</sup> des faits qui se déroulent frissonne de peur et éprouve de la pitié à cause de ce qui se passe ; c'est ce que ressentirait celui à qui on ferait la lecture de l'intrigue d'*Œdipe-Roi*<sup>37</sup>. Susciter cet effet par le spectacle relève moins de l'art poétique, et requiert les moyens de la production théâtrale<sup>38</sup>. Quant aux poètes qui par le spectacle suscitent non pas la peur mais uniquement l'horreur, (10) ce qu'ils font n'a rien à voir avec la tragédie !<sup>39</sup> Car ce n'est pas n'importe quel type de plaisir qu'il faut chercher à obtenir d'une tragédie, mais celui qui lui est propre. Or, c'est le plaisir issu de la pitié et de la peur au moyen de la représentation que le poète doit procurer. Par conséquent, il est évident qu'il doit composer de manière à **créer cet effet à partir des faits eux-mêmes**.

---

<sup>34</sup> Le terme *philanthropos* (utilisé ici deux fois, et une troisième fois en 18, 1456a21) est généralement comprise au sens actif, 'qui aime les hommes' (d'où notre mot 'philanthropique'), qui est la manière dont Aristote l'utilise ailleurs. Mais compte tenu de son opposition, dans l'argumentation dans ce passage, à *miaros*, 'moralement choquant', il faut préférer y voir le sens passif du mot (que l'on trouve chez d'autres auteurs classiques), c'est-à-dire 'apprécié de tous', ou 'moralement satisfaisant' (une traduction généralement préférée à la Renaissance et à l'époque moderne). De plus, au chap. 18, la première solution semble particulièrement difficile.

<sup>35</sup> Thyeste est un roi de Mycène qui mange à son insu ses propres enfants, trompé par son frère Atrée; il est également incestueux avec Pélopia dont il ignore qu'elle est sa fille.

<sup>36</sup> Aristote dit seulement 'entendre', mais il est évident qu'il s'agit de la lecture à voix haute, qui était le plus souvent faite par une tierce personne (généralement un esclave).

<sup>37</sup> Le grec, qui dit seulement le *mythos* d'Œdipe, permet de comprendre soit qu'il s'agit de l'histoire d'Œdipe, soit de la pièce *Œdipe-Roi* de Sophocle (qui est simplement appelée *Œdipe* en 14, 1453b31). De nombreux interprètes préfèrent la première solution, qui semble la plus proche du grec. Mais le contexte exige de préférer la seconde solution, car il s'agit d'opposer au spectacle le texte écrit d'une pièce où en effet l'intrigue est l'oeuvre du poète.

<sup>38</sup> Le terme utilisé est *chôrègia* qui signifie le soutien financier accordé par un citoyen riche (désigné par l'archonte éponyme, cf 5, 1449b1-2) à la production d'un spectacle. Ici, dans la mesure où le terme est opposé à l'art poétique, il semble assez évident qu'il a une extension plus large, et qu'il désigne aussi les moyens, pas seulement financiers, de la production et de la mise en scène, comme par exemple la peinture de scène (évoquée en 4, 1449a18), ou l'art du costumier, qui, à propos du spectacle, est explicitement opposé à l'art du poète en 6, 1450b19-20.

<sup>39</sup> Expression particulièrement forte: Aristote ne rejette pas ce sentiment de l'horreur (produit par du 'monstrueux', littéralement traduit), mais il rejette catégoriquement que s'en tenir à cela, et au plaisir qu'il admet que l'horreur peut susciter, cela n'a rien à voir avec ce que doit être une tragédie. Aristote pense peut-être à la pièce des Euménides d'Eschyle à propos desquelles la tradition rapporte que l'apparition des Erinyes a suscité une telles réactions d'horreur qu'elles auraient provoqué des accouchements prématurés parmi les spectatrices.

## Ch. 15

**Il en va des caractères comme de la construction des faits : il faut toujours rechercher le nécessaire ou le vraisemblable**, c'est-à-dire faire en sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel type de personnage dise ou fasse tel type de choses, et qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que ceci se produise à la suite de cela. Il est donc évident que le dénouement des intrigues doit aussi avoir lieu à partir de l'intrigue elle-même, et non à l'aide d'un *deus ex machina* comme dans *Médée*, ou dans l'*Iliade* lors du rembarquement<sup>40</sup>. Au contraire, il ne faut se servir du *deus ex machina* que pour ce qui se passe en dehors de l'action dramatique, qu'il s'agisse d'événements qui la précèdent et dont un être humain ne peut avoir connaissance, ou d'événements postérieurs qui ont besoin d'être prédits et annoncés, car nous accordons aux dieux le don de tout voir. C'est qu'il ne doit rien y avoir de totalement incompréhensible (*alogos*)<sup>41</sup> dans les faits, et si ce n'est pas possible, ce doit être en dehors de la tragédie, comme c'est le cas par exemple dans l'*Œdipe* de Sophocle<sup>42</sup>.

## Ch. 24.

**Mais Homère a surtout appris aux autres poètes comment il faut dire des mensonges** (*pseudé legein*). Il s'agit de la fausse inférence. Dans les cas où A existe ou arrive avec pour effet que B existe ou arrive, les hommes pensent que l'existence de B implique que A existe ou arrive, ce qui est faux. Aussi, lorsque A est faux mais implique nécessairement que B existe ou arrive, le poète doit ajouter expressément B : c'est alors en effet que notre esprit, sachant que B est vrai, en déduit faussement que A aussi est vrai. Le Chant du Bain en fournit un exemple type<sup>43</sup>.

### **Le vraisemblable :**

[ 1460a 26] **Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable** (*adunata eikota*), à **ce qui est possible mais pas crédible** (*dunata apithana*). Cependant, il ne faut pas faire entrer dans la construction de l'histoire des parties totalement incompréhensibles (*alogon*). Autant que possible, il ne faut rien y trouver qui soit totalement incompréhensible, - ou alors, que ce soit en dehors du cadre de l'intrigue (comme (30) Œdipe qui ne sait pas comment Laïos est mort), et pas dans le cours de l'action de la pièce elle-même (comme dans *Electre*, avec ceux qui viennent annoncer ce qui s'est passé aux jeux pythiques<sup>44</sup>; ou dans les *Mysiens*, avec celui qui fait le trajet de Tégée jusqu'en Mysie sans pouvoir dire un mot). Il est donc ridicule de prétendre que sans cela, l'intrigue serait anéantie : ce qu'il faut avant tout, c'est ne pas construire pareilles intrigues ! **Néanmoins, si le poète introduit quelque chose de totalement incompréhensible en lui donnant une apparence à peu près rationnelle** (*phainetai eulogôterôs*)<sup>45</sup>, **alors même ce qui est aberrant** (*atopon*) **pourra être admis**<sup>46</sup>. Ainsi, les éléments totalement incompréhensibles dans le passage du débarquement, dans l'*Odyssée*, ne seraient assurément pas tolérables s'ils avaient été composés par un mauvais poète : mais Homère, grâce à ses multiples talents, dissimule ce qui est aberrant en en faisant une source de plaisir<sup>47</sup>.

## Ch. 25 – Les problèmes et objections : l'impossible, l'irrationnel, le nuisible, la contradiction]

<sup>40</sup> A la fin de *Médée*, les spectateurs voient Médée s'envoler sur un char ailé tiré par des dragons vers la terre d'Egée grâce à une 'machine', une sorte de grue munie d'un couffin, qui enlevait le comédien par dessus la scène. *Iliade* II, 155 ss: c'est grâce à une intervention d'Athéna que les Grecs renoncent à reprendre la mer et à quitter le siège de Troie.

<sup>41</sup> Je traduis ainsi *alogos*; le terme est réutilisé en ce sens à de nombreuses reprises aux ch. 23 et 25 (voir surtout 1461b14-15).

<sup>42</sup> Il s'agit de l'ignorance d'Oedipe quant à la mort de Laïos (voir aussi 24, 1460a29-30).

<sup>43</sup> Ce passage est déjà cité en 16, 1454b27-30. Aristote songe vraisemblablement ici à ce qui se passe juste avant le bain proprement dit (*Odyssée* XIX 213-260): Ulysse déguisé en mendiant fait croire à Pénélope que parce qu'il décrit les vêtements d'Ulysse, il doit les avoir vu et donc qu'il a rencontré Ulysse que lui n'est pas.

<sup>44</sup> Il s'agit de la scène d'*Electre* (680-763) où Sophocle fait longuement raconter au pédotribe d'Oreste, déguisé en messager dans le but de tromper Clytemnestre, comment Oreste est mort lors d'une course de char aux jeux pythiques. Comme un scholiaste le suggère, il faut sans doute comprendre que l'absurdité est ici anachronique : les jeux pythiques n'ont été institués que bien après l'époque où le drame est censé se dérouler. Pour un spectateur de l'époque classique, il est impossible de croire que Clytemnestre ait pu se laisser tromper de la sorte.

<sup>45</sup> En donnant l'apparence de plus de rationalité, de logique.

<sup>46</sup> Cette phrase est particulièrement elliptique et ambiguë en grec (et considérée comme inintelligible par Kassel). On pourrait aussi comprendre : "Néanmoins, si le poète introduit quelque chose de totalement incompréhensible alors qu'il y a une alternative plus rationnelle évidente, c'est absurde".

<sup>47</sup> Aristote se réfère au passage où Ulysse est transporté, tout endormi, sur le rivage d'Ithaque par les Phéaciens (XIII 116 ss). Le fait qu'il ne se réveille pas est incompréhensible, mais cela donne l'occasion de voir Ulysse se demander où il est arrivé, et d'éveiller le lecteur ...

Puisque le poète, exactement comme le peintre, ou tout autre artiste figuratif, est celui qui fait une représentation, il représentera toujours et nécessairement (10) l'un de ces trois sujets : **des sujets tels qu'ils ont existé ou existent ou réellement ; ou tels qu'on dit ou qu'on croit qu'ils existent ; ou bien tels qu'ils devraient exister.**

[...]

De manière générale, ce qui est impossible doit être justifié eu égard aux besoins de la poésie, à un idéal ou à l'opinion. **Eu égard aux besoins de la poésie, ce qui est crédible quoiqu'impossible est préférable à ce qui n'est pas crédible quoique possible.** Il est peut-être impossible que les hommes soient tels que Zeuxis les a peints, mais c'est une idéalisation : ce qui sert d'exemple doit être supérieur. Il faut justifier ce qui est totalement incompréhensible par ce que les gens disent ; ou alors, il se peut aussi que cela n'est pas totalement incompréhensible : car **il peut être vraisemblable que de l'invraisemblable se produise.**

Quant aux contradictions, on doit les examiner comme on le fait dans le cas des réfutations dans les arguments (dit-on la même chose par rapport à la même chose et dans le même sens ?) afin de voir si le poète contredit soit ce que lui-même dit par ailleurs, soit ce que n'importe quel homme sensé tient pour évident. Il est juste de critiquer tant ce qui est totalement incompréhensible que la bassesse lorsqu'ils ne sont pas nécessaires et que le poète n'en tire aucun gain (pour ce qui est totalement incompréhensible, il y a l'exemple d'Egée dans Euripide ; pour la méchanceté, il y a Ménélas dans Oreste).

---

**Le travail sera centré sur les chapitres 6, 9, 10-15, 18/24/25**

**Autres textes convoqués :**

Platon, République III 389b et X (601 e-606<sup>e</sup>)  
Aristote : Rhétorique I, 2; II, 21  
Topiques, I, 1 et 10  
Éthique à Nicomaque III, 5, 1113a 30 ; III, 7, VI, 1140 a1  
Métaphysique Θ 3, Δ12



## Texte 1 : Qu'est-ce que la politique ? Aristote, Les Politiques I, 2

« La communauté achevée formée de plusieurs villages est une cité dès lors qu'elle a atteint le niveau de l'autarcie pour ainsi dire complète ; s'étant constituée pour permettre de vivre, elle permet une fois qu'elle existe de mener une vie heureuse. Voilà pourquoi toute cité est naturelle puisque les communautés antérieures [la famille, le village, les premières cités et les tribus soumises à un roi] dont elle procède le sont aussi. [Car elle est leur finalité, et la nature est finalité : ce que chaque chose, en effet, est une fois que sa genèse est complètement achevée, c'est cela que nous disons être la nature de cette chose, par exemple la nature d'un homme, d'un cheval, d'une famille. De plus, le *ce en vue de quoi* [*le but*], c'est-à-dire la fin, c'est le meilleur, et l'autarcie est à la fois une fin et quelque chose d'excellent.] Il est manifeste, à partir de cela, que la cité fait partie des choses naturelles, et que l'homme est un animal politique (*politikon zoon*), et que celui qui est hors cité (*apolis*), naturellement bien sûr et non par le hasard des circonstances, est soit un être dégradé (*phaulos*) soit un être surhumain (*kreittôn*) [...] Car un tel homme est du coup naturellement passionné de guerre, étant comme un pion isolé au jeu de tric trac. C'est pourquoi il est évident que l'homme est un animal politique plus que (*mallon*) n'importe quelle abeille et que n'importe quel animal grégaire. Car, comme nous le disons, la nature ne fait rien en vain ; or seul parmi les animaux l'homme a un langage (*logos*). Certes la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-t-on chez les animaux ; leur nature, en effet, est parvenue jusqu'au point d'éprouver la sensation du douloureux et de l'agréable et de se les signifier mutuellement. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible, et par suite le juste et l'injuste. Il n'y a en effet qu'une chose qui soit propre aux hommes par rapport aux autres animaux : le fait que seuls ils aient la perception du bien, du mal, du juste, de l'injuste et des autres notions de ce genre. Or avoir de telles notions en commun c'est ce qui fait une famille et une cité. »

(Traduction P. Pellegrin modifiée)

§ 8. Ἡ δ' ἐκ πλειόνων κωμῶν κοινωνία τέλειος πόλις, ἥδη πάσης ἔχουσα πέρας τῆς αὐταρκείας ὡς ἔπος εἰπεῖν, γινομένη μὲν τοῦ ζῆν ἔνεκεν, οὔσα δὲ τοῦ εὖ ζῆν.

Διὸ πᾶσα πόλις φύσει ἔστιν, εἴπερ καὶ αἱ πρῶται κοινωνίαι. Τέλος γὰρ αὕτη ἐκείνων, ἡ δὲ φύσις τέλος ἐστίν· οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστι τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαμέν τὴν φύσιν εἶναι ἐκάστου, ὥσπερ ἀνθρώπου ἵππου οἰκίας. Ἔτι τὸ οὗ ἔνεκα καὶ τὸ τέλος βέλτιστον· [1253a] Ἡ δ' αὐτάρκεια καὶ τέλος καὶ βέλτιστον.

§ 9. Ἐκ τούτων οὖν φανερόν ὅτι τῶν φύσει ἡ πόλις ἐστὶ, καὶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῶον, καὶ ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἦτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος· ὥσπερ καὶ ὁ ὑφ' Ὀμήρου λοιδορηθεὶς

Ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος·

Ἄμα γὰρ φύσει τοιοῦτος καὶ πολέμου ἐπιθυμητής, ἅτε περ ἄζυξ ὦν ὥσπερ ἐν πεττοῖς.

§ 10. Διότι δὲ πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος ζῶον πάσης μελίτης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζώου μᾶλλον, δῆλον. Οὐθὲν γὰρ, ὡς φαμέν, μάτην ἢ φύσις ποιεῖ· λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων· ἢ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζώοις (μέχρι γὰρ τούτου ἡ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἴσθησιν λυπηροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνειν ἀλλήλοις), ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δηλοῦν ἐστὶ τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἀδίκον· τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῶα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησιν ἔχειν· ἢ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν.

## Texte 2 : le monde devient humain quand il est authentiquement politique – le débat et le dialogue (Hannah ARENDT, *Vies politiques*)

« Avec le dialogue se manifeste l'importance politique de l'amitié, et de son humanité propre. Le dialogue (à la différence des conversations intimes où les âmes individuelles parlent d'elles-mêmes), si imprégné qu'il puisse être du plaisir pris à la présence de l'ami, se soucie du monde commun, qui reste "inhumain" en un sens très littéral, tant que des hommes n'en débattent pas constamment. Car le monde n'est pas humain pour avoir été fait par des hommes, et il ne devient pas humain parce que la voix humaine y résonne, mais seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue. Quelque intensément que les choses du monde nous affectent, quelque profondément qu'elles puissent nous émouvoir et nous stimuler, elles ne deviennent humaines pour nous qu'au moment où nous pouvons en débattre avec nos semblables. Tout ce qui ne peut devenir objet de dialogue peut bien être sublime, horrible ou mystérieux, voire trouver voix humaine à travers laquelle résonner dans le monde, mais ce n'est pas vraiment humain. Nous humanisons ce qui se passe dans le monde en nous en parlant, et dans ce parler, nous apprenons à être humains. »

## Texte 3 : Hannah ARENDT, *La Crise de la culture* (1965)

« Il semble qu'on puisse affirmer que l'homme ne saurait rien de la liberté intérieure s'il n'avait d'abord expérimenté une liberté qui soit une réalité tangible dans le monde. Nous prenons conscience d'abord de la liberté ou de son contraire dans notre commerce avec d'autres, non dans le commerce avec nous-mêmes. Avant de devenir un attribut de la pensée ou une qualité de la volonté, la liberté a été comprise comme le statut de l'homme libre<sup>48</sup>, qui lui permettait de se déplacer, de sortir de son foyer, d'aller dans le monde et de rencontrer d'autres gens en actes et en paroles. Il est clair que cette liberté était précédée par la libération : pour être libre, l'homme doit s'être libéré des nécessités de la vie<sup>49</sup>. Mais le statut d'homme libre ne découlait pas automatiquement de l'acte de libération. Être libre exigeait, outre la simple libération, la compagnie d'autres hommes, dont la situation était la même, et demandait un espace public commun où les rencontrer - un monde politiquement organisé, en d'autres termes, où chacun des hommes libres pût s'insérer par la parole et par l'action. Or, manifestement, la liberté ne caractérise pas toute forme de rapports humains et toute espèce de communauté. Là où des hommes vivent ensemble mais ne forment pas un corps politique - par exemple, dans les sociétés tribales ou dans l'intimité du foyer - les facteurs réglant leurs actions et leur conduite ne sont pas la liberté, mais les nécessités de la vie et le souci de sa conservation. En outre, partout où le monde fait par l'homme ne devient pas scène pour l'action et la parole - par exemple dans les communautés gouvernées de manière despotique qui exilent leurs sujets dans l'étroitesse du foyer et empêchent ainsi la naissance d'une vie publique - la liberté n'a pas de réalité mondaine. Sans une vie publique politiquement garantie, il manque à la liberté l'espace mondain où faire son apparition. Certes, elle peut encore habiter le cœur des hommes comme désir, volonté, souhait ou aspiration ; mais le cœur humain, nous le savons tous, est un lieu très obscur, et tout ce qui se passe dans son obscurité ne peut être désigné comme un fait démontrable. La liberté comme fait démontrable et la politique coïncident et sont relatives l'une à l'autre comme deux côtés d'une même chose. »

---

<sup>48</sup> H. Arendt fait ici référence au statut politique et juridique du citoyen en Grèce ancienne.

<sup>49</sup> Les nécessités de la vie renvoient notamment ici à ce qui fait la contrainte du travail, souvent réservé aux esclaves. [voir texte complémentaire, pour info]

Texte 4 : La loi est-elle nécessairement l'instrument de la violence ? la loi est l'instrument d'une formation et non une action (Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?*)

« Ce qui est décisif, c'est que la loi, bien qu'elle délimite un espace où les hommes ont renoncé à la violence entre eux, recèle en elle, du fait de sa formation comme par sa nature même, quelque chose de violent. Elle résulte de la fabrication et non de l'action ; le législateur ressemble à l'urbaniste et à l'architecte, et non à l'homme d'Etat ou au citoyen. La loi, en produisant l'espace du politique, contient cet élément de violation et de violence caractéristique de toute production. En tant qu'artifice, elle s'oppose à ce qui s'est développé naturellement et qui pour être n'a nécessité aucune assistance, ni divine ni humaine. [ ... ] Face à l'homme qui lui est soumis, une telle violence s'exprime dans le fait que les lois commandent, qu'elles règnent en maîtresses absolues dans la *polis* où aucun homme n'a le droit de commander ses égaux. Les lois sont ainsi le père et le despote tout à la fois ».

Texte 5 : Qu'est-ce que la sphère publique ? (Hannah ARENDT, *L'Impérialisme*)

Depuis les Grecs, nous savons qu'une vie politique réellement développée conduit à une remise en question du domaine de la vie privée, et à un profond ressentiment vis-à-vis du miracle le plus troublant : le fait que chacun de nous a été fait ce qu'il est - singulier, unique et immuable. Toute cette sphère du strictement donné, reléguée au rang de la vie privée dans la société civilisée, constitue une menace permanente pour la sphère publique qui se fonde sur la loi d'égalité avec la même logique que la sphère privée repose sur la loi de la différence universelle et sur la différenciation. L'égalité, à la différence de tout ce qui est impliqué dans l'existence pure et simple, n'est pas quelque chose qui nous est donné mais l'aboutissement de l'organisation humaine, dans la mesure où elle est guidée par le principe de justice. Nous ne naissons pas égaux ; nous devenons égaux en tant que membres d'un groupe, en vertu de notre décision de nous garantir mutuellement des droits égaux.