

Sur la seconde cause naturelle de l'art poétique chez Aristote

mercredi 28 décembre 2016, par [Bernard Sève](#)

Sommaire

- [Première solution : le plaisir](#)
- [Deuxième solution : la tendance à la mélodie et au rythme](#)
- [Troisième solution : la bonne nature](#)
- [Une philosophie naturaliste de l'histoire de l'art](#)

Cet article a déjà paru dans les Cahiers philosophiques, mars 2000, n° 82, p. 5-22, puis de nouveau dans un numéro [hors-série](#) consacré au « Plaisir », 2012, p. 7-21. Nous remercions les Cahiers et Bernard Sève de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Le chapitre 4 de la *Poétique* indique, dès sa première phrase, que l'art poétique doit sa naissance « à deux causes, toutes deux naturelles ». La première cause est immédiatement précisée et analysée : il s'agit de la tendance à l'imitation, présente naturellement chez tous les hommes (*tois anthropois sumphuton*). Ce point ne pose pas de problème particulier au commentateur, il n'y a pas de doute possible quant à l'identification de cette première cause. Il est en revanche difficile d'identifier, dans le texte d'Aristote, la seconde cause naturelle de l'art poétique. Rien, dans la lettre ou la structure du texte, n'oppose clairement un « premièrement » à un « deuxièmement ». Les interprètes se partagent donc entre plusieurs causes possibles, également candidates aux fonction et dignité de « seconde cause naturelle de l'art poétique ».

Rappelons d'abord le texte d'Aristote. Nous suivrons l'excellente version donnée par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot [1], non sans la modifier quelque peu. Sur un point, nous serons systématiquement infidèle à leur choix, préférant conserver la traduction traditionnelle de *mimésis* par « imitation » plutôt que par « représentation » ; en revanche, nous approuvons vivement leur traduction de *harmonia* par « mélodie », puisque le mot *harmonia* désigne une succession de sons, et non une simultanéité de sons (l'harmonie au sens moderne étant inconnue de la musique antique) ; et nous suivrons leur heureux procédé abrégatif : 48b27 pour 1448b27. La critique que nous serons amené à proposer de leur interprétation de la seconde cause naturelle n'ôte rien à l'admiration que nous inspire leur remarquable travail de traduction et de commentaire de la *Poétique*.

L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à imiter (et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à imiter et qu'il a recours à l'imitation dans ses premiers apprentissages), et une tendance à éprouver du plaisir aux imitations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible

dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose) ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas l'imitation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur, ou d'une autre cause de ce genre. Puisque nous avons une tendance naturelle à l'imitation, à la mélodie et au rythme (car il est évident que les mètres font partie des rythmes), ceux qui au départ avaient les meilleures dispositions naturelles à cet égard firent peu à peu des progrès et donnèrent naissance à la poésie à partir de leurs improvisations. Puis la poésie se divisa selon le caractère de chacun : les auteurs graves imitaient des actions de qualité accomplies par des hommes de qualités, les auteurs plus légers celles d'hommes bas, en composant d'abord des blâmes, comme les autres composaient des hymnes et des éloges.

Aristote, *Poétique*, chap. 4, 1448 b 4-27.

De quelle « seconde cause naturelle » ce texte parle-t-il ? Deux solutions sont généralement proposées. Pour les uns (Hardy, Goldschmidt, Else, Pesce, Neschke), la seconde cause est à chercher dans la « tendance à éprouver du plaisir aux imitations » (*to khairein tois mimémasi*, 48b8-9) ; pour les autres (Dupont-Roc et Lallot, Lucas), cette seconde cause tiendrait à une disposition spécifique, voire un instinct, « à la mélodie et au rythme » (48b20-21). Si certains commentateurs expriment un doute sur la possibilité d'obtenir une solution sûre de ce problème [2], d'autres n'hésitent pas à introduire leur solution dans le texte même d'Aristote, sous forme de numéros d'ordre pour le moins contestables. Gérald Else, dans son édition, numérote : « 1) the habit of imitation is congenital to human beings... » et « 2) the pleasure that all men take in works of imitation... » [3] ; dans un sens tout contraire, R. Dupont-Roc et J. Lallot numérotent : « 1. Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter... » et « 2. Puisque nous avons une tendance naturelle à la représentation, et aussi à la mélodie et au rythme... » [4].

Lucas, qui voit dans cette question un problème majeur de la *Poétique*, résume bien l'alternative : « whether (a) the two causes are the natural tendency to imitate and the natural pleasure in imitations, or (b) the tendency to imitation is one cause with two subdivisions, and the other cause is the instinct for rhythm and melody » [5]. Tous les commentaires récents de la *Poétique* que nous avons consultés se tiennent dans le cadre de cette alternative : si le choix de la branche de l'alternative diffère d'un commentateur à l'autre, il y a accord sur l'existence de l'alternative elle-même. Cet accord nous paraît pouvoir être discuté. Nous sommes en effet dans un type de situation dont Bergson a brillamment critiqué l'illusoire fermeture : le nombre de possibilités serait fixé d'avance, et il n'y aurait plus qu'à choisir entre les seules solutions disponibles. Il nous semble au contraire qu'une troisième solution s'offre, dans le texte d'Aristote même. Cette solution permet, nous semble-t-il, d'éviter les impasses auxquelles mènent les deux lectures reçues. Nous commencerons par exposer ces deux lectures, et les meilleurs arguments dont chacune peut se prévaloir ; nous tâcherons de montrer pour quelles raisons ces interprétations ne peuvent être retenues, et proposerons une solution à nos yeux plus satisfaisante. La discussion n'a pas seulement pour but de résoudre, s'il se peut, une énigme assez intrigante ; il y va aussi de l'interprétation d'ensemble de la *Poétique* d'Aristote, et peut-être de la poétique tout court.

Première solution : le plaisir

Le plaisir serait seconde cause de l'art poétique, en tant que cause finale. « La première cause [la tendance naturelle à l'imitation] explique la création poétique, la seconde le goût du public pour la poésie » explique J. Hardy, dans une note approuvée par V. Goldschmidt [6]. Cette explication est, à certains égards, satisfaisante. Elle peut s'appuyer sur la structure binaire de la deuxième phrase du chapitre 4 (*to gar mimeisthai...kai to khairein*), elle-même reflet d'une symétrie forte : le créateur d'un côté, le spectateur de l'autre. La première cause concernerait le créateur (la tendance à imiter), la seconde le spectateur (la tendance à trouver du plaisir aux imitations produites par autrui). La convergence des deux causes fonderait l'art poétique : un créateur qui travaille pour un public. Les deux causes naturelles seraient ainsi nouées ensemble, dans un seul mouvement argumentatif. Cette façon de donner d'emblée la réponse complète, avant d'en détailler les éléments, est bien dans la manière d'Aristote.

Et pourtant : comment le plaisir du public serait-il cause, cause finale donc, de la *technè poiétikè*, de l'art avec lequel le poète enchaîne mimétiquement des actions et construit une intrigue ? Plus vraisemblable, à tout prendre, serait une explication qui ferait du plaisir du créateur la seconde cause naturelle de l'art poétique - si ce n'est que le plaisir du créateur n'est que le prolongement et le couronnement du bon exercice de sa tendance mimétique naturelle ; et qu'ainsi la seconde cause ne serait pas, dans cette hypothèse, réellement différente de la première.

Il est bien vrai que le chapitre 4 analyse le plaisir pris à regarder les images, plaisir de spectateur donc (48b9-19) ; mais ce plaisir ne nous paraît pouvoir exercer aucune contrainte technique sur le créateur des images, ni lui donner aucune indication sur ce qu'il a à faire. Sans doute le peintre ou le poète cherchent-ils aussi à plaire à un public, mais ce « plaire » n'est pas cause de ce qu'il y a de technique dans leur art. Aristote insiste assez sur la nécessité intérieure de l'œuvre (l'intrigue liée par le double lien spécifiquement poétique du vraisemblable et du nécessaire) et manifeste assez sa défiance devant les séductions du spectacle et de la mise en scène pour qu'on ne puisse s'y tromper : le plaisir du spectateur est certainement un effet de l'œuvre réussie, elle répond à son goût pour l'imitation, mais il n'est pas cause finale de l'art poétique. Ce plaisir peut être cause finale de telle ou telle œuvre concrète (écrite pour un public particulier, tenant compte de son goût ou de ses habitudes, etc.), non de l'art comme tel. Écrire une histoire qui plaise à tel type de public suppose préalablement de savoir composer une intrigue. La maîtrise de l'art poétique est présupposée par toute détermination « finalisée » de telle ou telle œuvre particulière. L'art poétique consiste à bien construire une intrigue, à choisir les caractères convenables et les bonnes figures rhétoriques, à bien nouer et bien dénouer : rien de tout cela ne peut être inféré du plaisir que l'auteur suppose (car ce ne peut être qu'une supposition, une croyance) que son œuvre suscitera.

L'interprétation par le plaisir du spectateur pose un autre problème encore : si elle était exacte, c'est la littérature qui, en un sens, deviendrait sans objet. Le texte littéraire, pour Aristote, est défini par l'action, l'intrigue, il faut donc que la seconde cause naturelle explique précisément cette construction d'intrigue (la *poiësis* est fabrication). Or l'imitation par le langage peut provoquer un plaisir, un grand plaisir même, sans relever du *muthos*, de l'intrigue : nous pensons par exemple aux descriptions, à ce que les Grecs appelaient *ekphrasis*, et dont la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* est l'exemple canonique. Il est des littératures qui donneront à la description un statut esthétique plein, et non pas seulement ornemental : on pense à Flaubert [7], mais aussi aux *Mille et Une Nuits* [8] ; ce n'est pas la position d'Aristote. L'explication par le plaisir, quand bien même elle surmonterait les objections que nous avons proposées, se révélerait trop large pour fonder l'art

poétique dans l'extension exacte qu'Aristote lui donne. Qu'une imitation par le langage procure du plaisir ne suffit pas à l'inscrire sous la juridiction de l'art poétique au sens aristotélicien du terme.

Une autre objection encore peut être opposée à cette interprétation. L'art poétique n'est pas un, mais plusieurs : le talent du poète comique n'est pas celui du poète épique, et seul Homère a su réunir en même temps que fonder la pluralité des arts poétiques. La fondera-t-on sur la diversité des publics, et sur leurs plaisirs respectifs ? Mais n'est-ce pas le même public qui trouve plaisir à entendre l'aède chanter *l'Iliade* comme à voir représenter *Œdipe-Roi* ? Sans doute le plaisir épique est-il différent du plaisir tragique ; mais le public étant identique, il faut qu'à cette différence des plaisirs corresponde une différence dans les œuvres mêmes. Nous sommes donc reconduits à l'œuvre, ou plutôt à sa production. Aristote fonde d'ailleurs la différence des genres poétiques (comédie, épopée, tragédie) sur la différence des caractères des poètes (48b24), non sur la différence des goûts ou préférences du public. Car la cause naturelle de l'art poétique, c'est la cause de la façon dont l'œuvre est produite, non la façon dont elle est reçue (s'il est permis d'employer une distinction quelque peu anachronique). Les règles de construction d'une épopée ne sont pas celles d'une tragédie (statut des épisodes, longueur, etc.) : l'art poétique pense ces différences, et ce n'est pas dans le plaisir du spectateur que l'on peut en trouver la raison.

Faire du plaisir du spectateur la cause finale de l'œuvre, c'est poser la fin de l'œuvre hors d'elle-même [9]. Certes, la tragédie est faite pour être vue ou lue, mais elle est œuvre pour autant qu'elle obéit à sa nature propre. Victor Goldschmidt, pourtant partisan de la thèse que nous discutons, insiste à juste titre sur le fait que le genre poétique (tragédie, épopée, comédie) est pour Aristote un être naturel, comme l'animal ou la Cité [10]. À deux reprises, Aristote fait explicitement de la nature l'agent de la poésie, et comme un auxiliaire voire un moniteur du poète : « la nature trouva elle-même le mètre approprié [à la tragédie] » (chap. 4, 49a24) : « la nature nous apprend elle-même à choisir le mètre qui convient » (chap. 26, 60a4). Cette appropriation du mètre au genre tragique est une nécessité de l'œuvre, ou plutôt de la forme tragique (de la tragédie comme genre littéraire) ; et c'est en tâtonnant que les hommes la découvrent, poussés par la nécessité naturelle de la chose à faire, non par le plaisir du public. Pour le dire autrement, l'esthétique d'Aristote n'est pas une esthétique de la réception. Paul Ricœur le note avec justesse : « À la différence de la *Rhétorique* qui subordonne l'ordre du discours à ses effets sur l'auditoire, la *Poétique* ne marque aucun intérêt explicite pour la communication de l'œuvre au public [...]. La réception de l'œuvre n'est donc pas une catégorie majeure de la *Poétique*. Celle-ci est un traité relatif à la composition, sans presque aucun égard pour celui qui la reçoit » [11].

Le plaisir du spectateur est semblable au plaisir du naturaliste dont parle un texte célèbre des *Parties des Animaux* : si le biologiste a plaisir à observer, jusque dans les entrailles sanguinolentes des animaux, la finalité de la nature, ce n'est pas à dire que cette finalité ait elle-même pour fin le plaisir de l'observateur [12]. C'est bien plutôt parce qu'elle est fermée sur elle-même que cette finalité naturelle peut provoquer, chez le biologiste et l'ami du savoir, ce plaisir supérieur qui naît de l'exacte saisie des causes et de la compréhension de la rationalité des choses. Il y a certes une différence entre l'animal et la tragédie, puisque la tragédie est délibérément produite par le poète, alors que la nature agit sans délibérer ; que l'œuvre poétique produise un plaisir spécifique est certain [13], et l'on peut même dire à bon droit que ce plaisir poétique est cause finale de l'œuvre (ou plutôt l'une de ses causes finales). Mais il ne saurait être cause finale ni des formes esthétiques (de la tragédie comme Forme), ni, *a fortiori*, de l'art poétique.

La suite des idées du début du chapitre 4 (48b4-19) est donc la suivante : le *mimēsthai*, l'imiter, est

naturel, c'est la première cause naturelle de l'art poétique ; un indice, un signe (*sémèion*) de cette naturalité de l'imiter, c'est le plaisir que nous prenons aux imitations (*mimèma*, le produit de l'imitation) et aux images, aux reproductions. Qu'Aristote ne distingue pas nettement ici le plaisir suscité par le fait d'imiter soi-même (plaisir du créateur) et le plaisir pris aux images faites par d'autres (plaisir du spectateur) n'a rien d'étonnant : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'affirmer l'ancrage naturel du *mimeisthai*, non le statut psychologique du plaisir. Lucas voit bien que le problème n'est pas dans la distinction de ces deux formes de plaisir, et les juxtapose dans sa description de la première cause comme « the pleasure in imitating and the pleasure in imitations performed by others » [14]. On pourrait d'ailleurs soutenir que le plaisir pris par le spectateur est commandé par le plaisir pris par l'auteur-acteur. Pour trouver plaisir aux imitations proposées par autrui, il faut que cet autrui ait lui-même pris plaisir à les faire. Le plaisir n'est ici qu'indice ou signe, et non thème de l'analyse. Ce plaisir prouve la naturalité en même temps que l'universalité (chez le philosophe (comme chez les autres hommes) de cette tendance mimétique, il est le moyen terme qui relie *mimésis* et nature, et il n'est envisagé ici que dans cette fonction.

Deuxième solution : la tendance à la mélodie et au rythme

La seconde interprétation pense trouver la seconde cause naturelle de l'art poétique dans la tendance naturelle « à la mélodie et au rythme », qui viendrait ainsi prolonger et spécifier la tendance naturelle à l'imitation en général. Dans leur critique de l'interprétation par le plaisir, R. Dupont-Roc et J. Lallot soulignent que « pour expliquer la naissance de la poésie, comme art représentatif particulier, l'affinité de l'homme avec la représentation est une cause trop générale qui en appelle une seconde plus spécifique » [15] : l'argument est juste, et vient très heureusement compléter notre propre critique. Le plaisir pris à l'imitation ne suffit en effet pas à spécifier cette imitation comme « poétique », puisque les imitations musicales, chorégraphiques ou plastiques procurent également du plaisir. L'argumentation des lignes 4-19 évoquait d'ailleurs très explicitement la représentation picturale. Une tendance particulière « à la mélodie et au rythme » viendrait opérer cette spécification si souhaitable de la tendance mimétique présente de façon indifférenciée dans la nature humaine. Nos auteurs sont donc conduits à chercher la deuxième cause naturelle dans une instance de spécification qui serait une tendance naturelle électivement orientée vers la mélodie et le rythme.

On notera d'abord que cette interprétation conduit nos auteurs à surtraduire un peu le passage : là où Aristote juxtapose simplement les trois termes (*tu mimeisthai kai tès harmonias kai tu rhuthmou*), la traduction introduit un groupement (« à la représentation, et aussi à la mélodie et au rythme », nous soulignons l'ajout), comme si « à la représentation » reprenait la première cause et que « à la mélodie et au rythme », groupés ensemble, indiquait la seconde. La lettre du texte invite plutôt à voir dans la précision « et à la mélodie et au rythme » une simple explicitation de la notion d'imitation, un peu comme dans le chapitre 1 (47a18-27), où cette explicitation est beaucoup plus développée. Ce passage du chapitre 1 fournit la matière de l'argument qui suit.

Sur le fond en effet, et ceci est l'argument principal, on ne voit pas comment la tendance à la mélodie et au rythme pourrait spécifier la tendance à l'imitation du côté de la *poésie*. La poésie est rythmée, elle comporte de la musique (le chœur tragique), mais elle n'est pas seule dans ce cas, puisque c'est bien évidemment, et plus fortement encore, le cas de la danse et de la musique elle-même. Si la tendance (spécifique) à la mélodie et au rythme devait spécifier la tendance (générale) à l'imitation dans la direction d'un art particulier, ce serait pour donner naissance à l'art *musical* ou à l'art *chorégraphique*, et certainement pas (ou pas d'abord) à l'art *poétique* : « C'est de la mélodie et du rythme *seulement* (*monon*) que font usage l'art de l'*aulos* [16], celui de la cithare et tous les

autres qui ont les mêmes ressorts, comme l'art de la syrinx ; c'est au moyen du rythme *seul*, sans la mélodie, que l'art des danseurs imite (en effet, c'est en donnant figure à des rythmes qu'ils imitent caractères, émotions, action) » (*Poétique*, chap. 1,47a23-27, nous soulignons). Le rythme à lui seul constitue la puissance mimétique de la danse, le rythme et la mélodie à eux seuls constituent la puissance mimétique de la musique ; la poésie a, en outre, besoin du langage. Comment, dans ces conditions, la tendance élective à la mélodie et au rythme pourrait-elle être cause naturelle de l'art poétique ?

On pourrait répondre à notre objection que le langage relève des compétences communes de l'homme (animal doué de *logos*), et qu'ainsi Aristote n'avait pas à le mentionner explicitement ; on pourrait faire valoir, dans ce sens, la précision rattachant le mètre au rythme (48b21) ; le mètre étant « un trait distinctif de fait du langage poétique grec » [17], la référence au mètre désignerait ainsi une instance spécifiant la première cause naturelle. Cette réponse, forte, n'emporte pas notre conviction. Il est déjà remarquable que les traducteurs favorables à l'interprétation par le rythme et la mélodie traduisent entre parenthèses seulement cette précision concernant le mètre ; détail, sans doute, mais significatif : Aristote n'entend pas mettre l'accent sur la dimension langagière de cette tendance naturelle à l'imitation en général, à la mélodie et au rythme. Plus important est l'argument suivant : le mètre est, en effet, un trait distinctif du langage poétique grec, nous avons même envie de dire « n'est qu'un trait distinctif », « de fait » et non de droit ; il n'est pas l'essence de l'œuvre poétique, de l'histoire entendue comme agencement des actions. La tendance naturelle au mètre, pris dans un ensemble plus vaste (rythme en général, mélodie, et même l'imitation prise en bloc) dans l'énumération duquel il entre sans privilège, ne nous paraît pas pouvoir assurer les fonctions de seconde cause naturelle de l'art poétique.

Troisième solution : la bonne nature

Il faut revenir au problème précis traité par Aristote dans ce chapitre 4. Trois choses sont à considérer : l'œuvre (par exemple *Oedipe-Roi*), la forme, c'est-à-dire le genre littéraire (par exemple la tragédie), et l'art poétique (l'ensemble des procédés normatifs qu'expose et justifie la *Poétique*). L'œuvre est singulière, et, comme toute singularité chez Aristote, ne peut être entièrement et scientifiquement fondée. La forme est naturelle, comparable, nous l'avons dit, à l'animal ou à la Cité ; il n'y a donc pas lieu d'exposer une genèse de la forme (la forme est inengendrée [18], mais plutôt d'indiquer les moments de sa découverte progressive, de son *inventio*. L'art poétique, lui, est produit d'une histoire ; il a des causes, « toutes deux naturelles » ; et c'est de cet art poétique que nous recherchons la seconde cause naturelle. Bien sûr, cet art poétique se donne, concrètement, dans les œuvres mimétiques les plus réussies ; Aristote en dégage réflexivement et analytiquement les principes et les règles dans son traité [19] ; mais c'est bien une capacité technique, un savoir-faire, un don pour la construction mimético-poétique que vise Aristote sous le chef des « causes naturelles ». La première capacité est commune à tous les hommes (tous les hommes imitent), la seconde sera moins communément partagée (tous les hommes ne sont pas poètes). Quelle est-elle ?

L'interprétation par le plaisir manque à expliquer qu'il s'agisse de l'*art*, et l'interprétation par le rythme et la mélodie qu'il s'agisse de l'*art poétique*. Cette dernière, à certains égards moins plausible que la première, offre pourtant davantage de ressources. Elle reconduit en effet la question de la cause de l'art poétique à la question de la production de l'œuvre, et non poétique à celle de sa réception ; elle cherche donc du bon côté. La cause naturelle de cette technique singulière qui produit ces œuvres presque naturelles que sont les tragédies, les épopées et les comédies, ce ne peut être que la nature travaillant dans l'artiste. La tendance mimétique est agissante en tout homme, « dès l'enfance » (48b7) précise Aristote. Cette notation, d'apparence

anodine, nous semble indiquer une voie. La nature de l'homme n'est pas de rester enfant, et l'imitation enfantine n'est assurément pas plus la vérité de l'imitation que l'enfant n'est la vérité de l'homme. De la tendance naturelle à l'imitation se distinguerait une tendance plus savante, plus technique. La technique mimétique se démarquerait de l'immédiateté imitative comme une nature plus développée d'une nature qui l'est moins, comme l'homme de l'enfant, comme le poète doué de « l'homme du commun ». C'est ce que dit la phrase suivante, décisive pour notre problème : « Puisque nous avons une tendance naturelle à l'imitation, à la mélodie et au rythme (car il est évident que les mètres font partie des rythmes), ceux qui au départ (*ex archès*) avaient les meilleures dispositions naturelles à cet égard (*oi pephukotes pros auta malista*) firent peu à peu des progrès et donnèrent naissance à la poésie à partir de leurs improvisations » (48b20-24) [20]. C'est dans cette phrase que R. Dupont-Roc et J. Lallot cherchaient la seconde cause naturelle ; nous l'y trouvons également, mais un peu plus loin qu'eux.

C'est en effet dans la seconde partie de cette phrase qu'est indiquée la seconde cause naturelle de l'art poétique. Cette cause *naturelle* tient aux meilleures dispositions *naturelles* que manifestent certains hommes pour « ces choses-là », l'imitation, le rythme (y compris les mètres), la mélodie (*oi pephukotes pros auta malista*) ; plus doués, ces hommes peuvent dépasser les improvisations (*ta autoschediasmata*) auxquelles sont limitées les natures moins favorisées ; dépassant le stade de la simple improvisation, ces hommes peuvent faire des progrès (*proagontes*), et ainsi, « ils donnèrent naissance à la poésie » (*egénnèsan tèn poïesin*). Le verbe *egénnèsan* est capital : il désigne une genèse quasi biologique, il connote ce qui est pour Aristote la cause naturelle par excellence, la génération. Il fait d'ailleurs écho au *gennètai* du début de ce chapitre 4, comme le remarquent également R. Dupont-Roc et J. Lallot [21] ; la reprise du même verbe confirme que c'est bien du côté des natures plus douées (*oi pephukotes malista*) qu'il faut chercher la deuxième cause naturelle de l'art poétique. Dans le parfait *pephukotes* résonne aussi la naturalité de la cause : *péphukôs* désigne le fait d'être né avec une certaine disposition donnée par la nature (*phusis*). Aristote rappelle, au début de cette phrase, la tendance naturelle à l'imitation, première cause naturelle, ici détaillée, de manière non exhaustive, en imitation (le genre), mélodie et rythme (les espèces de moyen), mètre (une sous-espèce de l'espèce « rythme »), tendance *kata phusin*, « dès l'enfance », qui concerne « nous », nous les hommes, tout le monde ; ce rappel opéré, il désigne une seconde cause naturelle, une capacité naturelle (naturalité deux fois exprimée, « dès le début » et « les meilleures dispositions naturelles »), capacité de passer de l'improvisation à l'art poétique (*poïesis*) qui n'est donnée qu'à quelques-uns. La symétrie des deux causes s'exprime jusque dans leur dimension temporelle, la première étant donnée *ek paidôn*, dès l'enfance, la seconde *ex archès*, dès le début.

Le contexte, opposant l'improvisation à la *poïesis*, autorise à (et même enjoint de) donner le sens d'« art poétique » à *poïesis*. Nous assistons ici à la naissance, à la genèse (*egénnèsan*) de la poésie à partir des improvisations. *Autoschédiastô*, « improviser », signifie « agir ou parler sans préparation », « prendre à la hâte les mesures nécessaires », voire « agir avec précipitation, sans réflexion, à la légère » ; c'est agir ou parler sur le champ, sans recul, sans technique. Ce qui sépare l'improvisation poétique (cette sorte de fabulation spontanée dont tous les hommes, y compris et surtout les enfants, sont capables) de l'œuvre poétique (réservée aux plus doués), c'est précisément cette dimension de réflexion, de maîtrise, d'apprentissage, d'élaboration, bref de technique. Cette technique s'enracine dans une nontechnique, qu'elle dépasse et accomplit, comme le note justement Ada Neschke [22] ; l'improvisation correspond au moment naturel de l'imitation, la construction d'une œuvre à son moment technique. Comme le dit D. Pesce, « l'improvvisazione costituisce una sorta di fase intermedia tra l'istinto dell'imitazione e la poesia vera e propria, un qualcosa di mezzo dunque tra la natura e l'arte » [23] ; ce moment intermédiaire entre l'art proprement dit et la nature correspond à la première cause naturelle. La seconde cause correspond au moment où l'improvisation se fait

œuvre, où la spontanéité se fait texte. Cette seconde cause naturelle n'existe que dans certaines natures particulièrement douées - d'autant plus « nature » qu'elles seront davantage capables de porter l'improvisation à la hauteur de l'art, de lui donner une forme. L'improvisation esquisse des formes évanescences, l'œuvre seule est la forme qui dure. Dans un contexte très différent, l'abbé Batteux écrira « Chercher la poésie dans sa première origine, c'est la chercher avant son existence » [24] ; appliquons cette formule remarquable au problème qui nous occupe : la première origine de l'art poétique est certainement à chercher dans la tendance naturelle à la *mimésis*, première cause naturelle ; mais l'existence de l'art poétique demande autre chose, une seconde cause non moins naturelle, mais seconde déjà en ce qu'elle vient après la première et introduit la dimension du temps, le don naturel d'élever l'imiter au construire et l'improvisation qui passe à l'œuvre qui dure.

Il est à cet égard intéressant de noter que, lorsque Guillaume de Moerbeke traduit en latin la *Poétique*, il est arrêté et comme embarrassé par le mot *autoschediasma* (improvisation) ; il le traduit par *informibus* en 48b24 ; en 49a10, il le translittère purement et simplement, en commentant par « *id est informi* » [25] (*informis* signifie : à l'état brut, non élaboré). Il entend donc dans l'improvisation l'absence de cette forme que seul l'art peut donner aux imitations. Sans prêter au grand traducteur notre interprétation, disons que son commentaire (« *id est informi* ») a l'intérêt de mettre l'accent sur ce dont l'improvisation est privée, la forme ; l'improvisation, c'est l'imitation spontanée et informe, ou plutôt, osons gloser la glose de Moerbeke, c'est l'imitation en défaut ou privation de forme ; absente de l'improvisation (dont on ne peut douter qu'elle corresponde à la première cause naturelle, au déploiement spontané de la tendance naturelle à l'imitation), donnée par et dans l'artiste doué qui fait une œuvre, la forme est ce qui fait que l'œuvre est œuvre. Le don de l'artiste est donc bien la seconde cause naturelle, et, en fait, la seule qui soit complète : la cause donne la forme, la définition de l'objet ou de l'œuvre. Et sans doute ce don sera-t-il spécifié (c'est la part de vérité de la seconde interprétation), mais c'est en tant que don naturel et non en tant que spécifié qu'il est seconde cause naturelle.

Or cette nature douée a chez Aristote un nom, qui apparaît plus loin dans la *Poétique*, au chapitre 22, lorsqu'il indique que savoir faire les métaphores est signe d'une « nature bien douée », *euphuia* (59a7). *Euphuia* est le nom de la seconde cause naturelle de l'art poétique, *phusis mimètikè* étant celui de la première.

Un autre argument nous paraît pouvoir conforter notre thèse. Si Aristote parle de deux causes naturelles, avec un effet d'insistance rhétoriquement frappant (*aitiai duo tines kai autai phusikai*, « il y a deux causes, et toutes deux sont naturelles », 48b4-5), c'est que ces causes sont, au moins en partie, indépendantes l'une de l'autre. On doit pouvoir penser la première cause sans la seconde. Or il est difficile de supposer un monde où existerait la tendance mimétique (première cause naturelle) mais non le plaisir pris à l'imitation (seconde cause, selon la majorité des commentateurs). Il n'est pas de tendance naturelle, chez Aristote, dont l'exercice ne provoque un plaisir ; et peut-on supposer des imitations qui ne susciteraient aucun plaisir chez les spectateurs ? Mais on peut fort bien, en revanche, supposer un monde où chez personne ne se manifesterait de capacité poétique (constructive) ; ce serait un monde sans œuvre d'art, un monde d'improvisations fugitives, plaisantes et joyeuses, mais ne faisant pas œuvre. Un monde de fabulations sans lendemain, d'histoires oubliées aussitôt qu'inventées, de déguisements d'occasion, et de châteaux construits en sable et coquillages que la marée va recouvrir. Un tel monde existe : c'est le monde des enfants. Le monde ludique de l'enfance est celui de la première cause naturelle, active dès notre plus jeune âge, *ek paidôn* (48b6), avant l'âge du sérieux qu'apporte avec elle la seconde cause.

Cet argument porte contre la première interprétation reçue. Peut-on soutenir, en faveur de la seconde, qu'il est possible de concevoir un monde sans tendance à la mélodie et au rythme ? Cela paraît difficile : la tendance mimétique est immédiatement détaillée, dès le chapitre 1 de la *Poétique*, selon la tripartition des moyens (langage, couleurs et figures, mélodie, rythme), des objets et des modes. La tendance à la mélodie et au rythme ne s'ajoute donc pas tant à la tendance mimétique en général comme un principe de spécification qu'elle n'est immédiatement contenue dans sa définition même.

On cherche la seconde cause naturelle de l'art poétique. À l'art s'oppose l'improvisation, toute en spontanéité et en immédiateté. L'improvisation ne demande que la tendance générale à l'imitation ; la capacité proprement poétique, c'est-à-dire technique, demande un don supplémentaire, qui n'est dévolu qu'à quelques hommes, et qui ne se déploie que dans le temps. La poésie est d'abord *muthos*, « mise en intrigue » comme traduit heureusement P. Ricoeur [26] ; le *muthos* est lui-même défini comme *è tôn pragmatôn sunthêsis*, agencements des faits en système (chap. 6, 50a5), et l'objet de l'art poétique est défini, au début du traité, comme « la façon de composer les intrigues » (chap. 1, 47a9, *pôs dei sunistasthai tous muthous*). Or la composition se distingue nettement de l'improvisation : deux temporalités sont séparées dans le premier cas (temps de la construction, temps immanent à l'œuvre) qui sont indistinctes dans le second [27]. L'intrigue poétique, de par sa complexité (nœud, dénouement, renversement, reconnaissance, etc.) suppose d'être objectivée et fixée dans un texte (exceptionnellement, dans une mémoire soutenue par des procédés mnémotechniques) ; l'improvisation reste inobjectivée [28]. Si la poésie doit être naturellement causée, il faut donc une cause naturelle spécifique de cette capacité de construction et d'objectivation, que la capacité d'improvisation ne contient pas par elle-même. Cette capacité, c'est l'*euphuïa*, la bonne nature de l'homme doué ([*kalôs*] *pephukôs*). Ce concept de bonne nature, qui signifie une intensité supérieure du naturel, est typiquement aristotélicien, et l'homme doué pour la construction poétique, l'*euphuês* [29], demanderait à être rapproché de figures aristotéliciennes voisines : le *soudaios*, le *phronimos*, l'*eugênês* [30].

Aristote nous fait ainsi assister à la naissance de l'art poétique : le moment où l'art se constitue est celui où l'improvisation naturelle se dépasse en production réfléchie. Ce dépassement n'a rien de miraculeux, il est enraciné dans la nature. Dans la nature du poète d'abord, capable d'améliorer peu à peu (*kata mikron*) ses improvisations spontanées ; dans la nature du genre poétique ensuite (la tragédie, la comédie, l'épopée), qui travaille et fermente lentement, pour trouver sa forme propre.

Cette interprétation est confirmée par un texte situé un peu plus loin dans le chapitre 4 ; il porte sur la naissance de la tragédie, mais on peut étendre sa validité à la naissance de l'art poétique en général. « [La tragédie] est née, au début, de l'improvisation [...] ; puis la tragédie s'épanouit peu à peu, les auteurs développant tout ce qui se faisait jour en elle ; enfin, après de multiples transformations, elle se fixa lorsqu'elle eut atteint sa pleine nature » (49a9-14). Le vocabulaire reprend celui des lignes 48b20-24 : improvisation (*autoschédiastikês*), progrès (*proagontôn*), amélioration progressive (*kata mikron*). On notera le jeu combiné, la co-causalité, du poète et de la forme poétique : d'un côté, un genre qui tend à accomplir ses potentialités ; de l'autre, un poète, sollicité par cette forme, et « développant ce qui se fait jour » en elle ; à la bonne nature du poète répond la nature de la forme elle-même - ou plutôt, à celle-ci répond celle-là. « Lorsque la tragédie et la comédie furent apparues, chaque poète fut entraîné, par sa nature propre, vers l'une ou l'autre sorte de poésie » (chap. 4, 49a2-4) : à la répartition des genres poétiques correspond une répartition des génies individuels. Du poète au genre littéraire, du genre au poète, la nature se répond à elle-même.

Il y a donc un progrès qui permet de sortir de l'âge des improvisations pour entrer dans celui de la poésie adulte. Ce progrès est lui-même enraciné dans la bonne nature, la nature douée, l'*euphuia* des grands poètes. Il est, à cet égard, frappant de noter qu'Aristote évoque Homère, la plus douée des natures poétiques et le plus divin des poètes, immédiatement après avoir exposé ce qu'était cette seconde cause naturelle, comme si un exemple (qui est l'exemple même et le modèle en personne) venait, à point nommé, attester la réalité du concept.

Une philosophie naturaliste de l'histoire de l'art

« Tout art », pour Aristote, « repose sur un fondement naturel : même une technique qui procède par mouvements violents, comme la balistique, ne fait que perfectionner et prolonger les 'armes' que l'homme tient de la nature », remarque justement V. Goldschmidt [31]. Il y a une façon, spontanée et non technique, d'user de la dialectique [32], que suppose, prolonge et dépasse la *technè dialectikè*. C'est un mouvement en deux temps du même type que propose le chapitre 4 de la *Poétique*. L'improvisation correspond au moment non technique de la poésie, supposé et dépassé par le moment proprement technique dû aux natures bien douées. Nulle rupture entre les deux causes naturelles, leur lien étant au contraire assuré par le concept de progrès contenu dans le verbe *proagô*, verbe dont l'importance n'a pas été assez remarquée.

Il y a donc une triple naturalité de la poésie (qu'elle soit tragédie, épopée, ou comédie). La première naturalité est celle de la *mimésis*, tendance probablement enracinée dans les fonctions imaginatives de l'âme, puisque certains animaux même en connaissent quelque chose. La deuxième naturalité de la poésie tient aux dispositions naturelles du poète, et comporte elle-même deux aspects : le talent mimétique et constructeur qui fait de lui un poète (un poète en général, si l'on ose dire), et son génie singulier qui l'oriente plutôt vers l'épopée ou vers la comédie par exemple. La troisième naturalité tient aux genres littéraires eux-mêmes, êtres naturels qui n'attendent que du génie des hommes l'occasion de leur développement.

On voit que cette conception naturaliste de l'œuvre d'art ne conduit nullement Aristote à un quelconque fixisme. La nature est principe de mouvement, cela est également vrai de la nature poétique. Cette nature est principe d'une histoire qui, comme la tragédie, connaît son *acmé* : pour l'épopée, Homère ; pour la tragédie, Sophocle. Avant eux, des prédécesseurs ou précurseurs, méritants mais imparfaits ; après eux, des successeurs en retrait, imparfaits et décevants. Une philosophie de l'histoire de l'art s'esquisse ainsi, au sein même de ce naturalisme intégral. Le chapitre 13 de la *Poétique* oppose un « autrefois » où les poètes enregistraient n'importe quelles histoires, et un « aujourd'hui » où l'on choisit avec discernement les bons sujets de tragédie (53a17-20). Le chapitre 26 opposera, selon un ordre inverse d'évaluation, les « anciens acteurs », sobres et mesurés, et les nouveaux, excessifs et bouffons (61b32-62a2). L'autrefois est valorisé ou dévalorisé, par rapport au présent, selon le problème traité, et sans doute aussi selon l'extension que l'on donne à la notion de présent. Ces indications suggèrent une histoire naturaliste des œuvres esthétiques : composées de « matière » et de « forme », engendrées, elles seraient corruptibles, comme le sont tous les êtres naturels. Après le temps de l'enfance et celui de la maturité (Homère, Sophocle) viendrait, inexorable, le temps de la dégradation. La discrète réprobation qu'Aristote manifeste parfois à l'encontre d'Euripide [33] semble suggérer que la corruption du genre s'esquisse dès après Sophocle. Il ne convient cependant pas de solliciter outre mesure la *Poétique* sur ce point, mais plutôt de noter les divers indices de l'existence d'une historicité, fondée en nature et donc intelligible, de l'art poétique.

Nous voudrions conclure cette étude par deux remarques. La première concerne l'esthétique générale en germe dans la *Poétique* : ce qui est vrai de l'art poétique doit l'être aussi de l'art musical ou des arts plastiques. Là aussi, une tendance naturelle à l'imitation est, chez certains hommes, prolongée et relayée par une tendance à la création artistique (spécifiée selon les moyens, les objets, les modes). Comme chez Bergson, la nature prédispose certains hommes à être artistes, selon des capacités différentes qui les feront musiciens, poètes, peintres ou sculpteurs [34].

La deuxième concerne l'articulation du moment naturel et du moment technique chez Aristote. L'art imite la nature dans son mouvement plus que dans ses produits : le thème de l'*euphuia* donne un poids très remarquable à cette thèse commune de l'aristotélisme. La *bonne* nature est plus nature encore que la nature quelconque ; l'artiste est en un sens plus naturel que « l'homme du commun », au sens où Aristote peut dire de l'homme qu'il est « le plus naturel des animaux » [35], parce qu'en lui la nature va plus loin et s'accomplit davantage. Dans l'artiste, la nature va plus loin que dans les autres hommes, parce que l'artiste approfondit et complexifie délibérément le mouvement d'improvisation mimétique que tout un chacun esquisse spontanément. L'art parachève la nature, parce que la nature est à son principe, et, comme le dira Kant dans une perspective assurément différente, « lui donne ses règles » [36]. Le poète, chez Aristote non moins que chez Kant, est un favori de la nature.

Notes

[1] Aristote, *La Poétique*, Éditions du Seuil, 1980.

[2] « Il testo [...] non consente una riposta sicura », Domenico Pesce, Aristotele. *La Poetica*, Rusconi, 1981, p.75 ; « le texte [...] ne permet pas une réponse assurée ».

[3] Aristote, *Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, *ad loc.* ; « 1) la disposition à imiter appartient par nature aux êtres humains... » ; « 2) le plaisir que prennent tous les hommes aux œuvres d'imitation... ».

[4] *Op. cit.*, *ad loc.*

[5] Aristote, *Poetics*, by D. W. Lucas, Oxford. Clarendon Press. 1968, p. 74 ; « soit a) les deux causes sont la tendance naturelle à l'imitation et le plaisir naturel pris à l'imitation, soit b) la tendance à l'imitation est une cause avec deux subdivisions, et l'autre cause est l'instinct pour le rythme et la mélodie ».

[6] J. Hardy, Aristote, *La Poétique*, Budé, note 78 à la p. 33, ligne 9 ; V. Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin, 1982, p. 214.

[7] Voir Gérard Genette, « Silences de Flaubert » in *Figures I*, Seuil, 1969 ; voir aussi, du même, « Frontières du récit », in *Figures II*, Seuil, 1969.

[8] Voir par exemple les cent-unième et cent-deuxième Nuits, entièrement consacrées à la description de sept robes et sept parures différentes ; Antoine Galland renonça, pour cette raison, à les traduire : le goût des dames nobles des années 1710 n'était pas celui de l'auditoire populaire de Damas.

[9] En évoquant la ligne 1462b14 (*op. cit.*, p. 210), Goldschmidt surinterprète le passage. Aristote y soutient deux idées : l'effet de l'art n'est pas un plaisir quelconque, mais un plaisir spécifique ;

la tragédie atteint mieux cet effet (le plaisir spécifique) que l'épopée. Cela ne revient nullement à dire que le plaisir soit la fin (et donc la cause finale) de la tragédie.

[10] *Op. cit.*, p. 212.

[11] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, 1983, t. 1, p. 79-80. Pour Ricœur, le plaisir du spectateur « est à la fois construit dans l'œuvre et effectué hors de l'œuvre », *ibid.*, p. 80.

[12] *Partie des Animaux*, I, 5, 644b22 - 645a36.

[13] *Poétique*, chap.13,53a36 ; chap.14,53b11 ; chap.23,59a21 ; chap.26,62b12-14.

[14] *Op. cit.*, p. 71 ; « le plaisir d'imiter et le plaisir pris aux imitations faites par autrui ».

[15] *Op. cit.*, p. 166. Rappelons que, sous la plume des deux auteurs, « représentation » traduit *mimésis*.

[16] Il serait heureux que les traducteurs d'Aristote, des textes grecs en général, renoncent enfin à traduire *aulos* par *flûte*, ce qui est un contresens musicologique et organologique très fâcheux, et dénoncé depuis longtemps. L'*aulos* est un instrument à anche double, et s'il fallait lui trouver un équivalent moderne, il faudrait évoquer le hautbois, en plus aigre et plus mordant. Voir A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Éd. de l'EHESS, 1994 [1^{re} éd. 1968], notamment p. 270-279 et 289-292 ; J. Chailley, *La musique grecque antique*, Les Belles Lettres, 1979, p. 60-65. Annie Bélis a pu reconstituer de manière convaincante l'instrument.

[17] R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 166.

[18] *Métaphysique*, Z,8,1035b5 ; *De la génération et de la corruption*, I, 4.

[19] Ce qui explique et justifie l'intrication, dans la *Poétique*, du discours normatif et du discours descriptif, sur laquelle insistent à juste titre R. Dupont-Roc et J. Lallot.

[20] Il est curieux que R. Dupont-Roc et J. Lallot ne traduisent pas *pros auta*, « à cet égard » : cette précision d'Aristote va en effet dans le sens de leur interprétation, si du moins on interprète *auta* comme renvoyant à *tès harmonias kai tou rhuthmou* (avec le sens donc de « à l'égard de la mélodie et du rythme »). Il est à vrai dire plus raisonnable de penser que *auta* renvoie aux trois éléments réunis par *kai* au début de la phrase, soit *tou mimeisthai kai tès harmonias kai tou rhuthmou*, l'imiter, la mélodie et le rythme. Hardy traduit « ceux qui étaient les mieux doués à cet égard », Magnien « ceux qui avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine » (*Poétique*, Livre de poche, 1990, *ad loc.*). Goldschmidt ne commente pas cette phrase décisive, mais y fait implicitement allusion p. 218, en un passage où il semble bien près de notre propre thèse : « l'instinct d'imiter et, plus précisément, à l'aide du rythme et de l'harmonie, suscite des improvisations qui, progressant petit à petit, engendreront la poésie ». Mais n'est-ce pas justement les principes de cet engendrement, de cette « genèse naturelle » (*ibid.*, p. 219) que recherchait Aristote sous le nom de « causes naturelles de l'art poétique » ? L'engendrement complet de la poésie suppose les improvisations spontanées et le progrès à partir de ces improvisations.

[21] *Op. cit.*, p. 166-167 ; notre lecture diverge de celle des deux auteurs quant au point précis du parallélisme, ou, mieux, de la symétrie. Il y a symétrie entre *gennésai* et *egénnèsan* ; *gennésai* (48b4) renvoie à la première cause naturelle ; à quel élément, dans le texte, renvoie *egénnèsan*

(48b23), lequel élément doit donc être identifié comme la seconde cause naturelle ? Tel est le problème, que nous posons dans les mêmes termes qu'eux. R. Dupont-Roc et J. Lallot trouvent cet élément dans la formule « nous avons une tendance naturelle à l'imitation, à la *mélodie et au rythme* » (nous soulignons) ; nous le trouvons dans la formule « *ceux qui au départ avaient les meilleures dispositions naturelles* [...] donnèrent naissance à la poésie ». Le parallèle proposé par les deux auteurs ne va pas au bout de sa logique : le sujet de « donnèrent naissance à la poésie » n'est pas le « nous » initial indéterminé (tous les hommes), mais un « ils » parfaitement déterminé (ceux qui avaient au départ les meilleures dispositions naturelles).

[22] « Die Uebergänge von untechnischen zu einem technischen Darstellen sind in der ersten drei Kapiteln nur angedeutet [...]. So deutet sich schon hier an, dass die Kunst aus Nicht-Kunst entstanden ist » (*Die Poetik des Aristoteles ; I : Intepretationen*, Klostermann, 1979, p. 90) : « les transitions qui font passer de la représentation non technique à une représentation technique ne sont qu'indiquées dans les trois premiers chapitres [...]. Il est ici bien indiqué que l'art procède du non-art ».

[23] *Op. cit.*, p. 76, note 5 ; « L'improvisation constitue une sorte de phase intermédiaire entre l'instinct d'imitation et la poésie véritable, la poésie au sens propre du terme, une sorte de milieu donc entre la nature et l'art ».

[24] Abbé Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, édition de J.-R. Mantion, Aux amateurs de livres, 1989, p. 222.

[25] *Aristoteles latinus, De arte poetica, Guillelmo de Moerbeke interprete*, Desclée de Brouwer, 1953, *ad loc.*

[26] P. Ricœur, *op. cit.*, t. 1, p. 55-84.

[27] Ricœur soutient qu'Aristote s'intéresse peu à la seconde de ces temporalités (temps de l'œuvre elle-même), *ibid.*, p. 55, 67-68. Cet avis pourrait, dans une certaine mesure, être contesté.

[28] Qu'il y ait des cas intermédiaires où l'improvisation se prépare et se travaille. au théâtre (*commedia dell'arte*) comme en musique, ne pose aucun problème de principe et ne saurait servir d'objection à l'opposition aristotélicienne de l'improvisation et de la construction.

[29] Ce terme, qui correspond à *euphuïa*, ne se trouve pas dans la *Poétique*, mais on le trouve par exemple dans la *Rhétorique*, III, 10, 1410b7, avec le même sens d'« homme naturellement doué ».

[30] Voir notamment P. Aubenque, *La prudence chez Aristote*, PUF, 1963, p. 41-63, où le caractère à certains égards ambigu de ces concepts est relevé ; et l'édition commentée, par J. Aubonnet, J. Brunschwig et J. Pépin des fragments conservés du *De la noblesse* d'Aristote, in *Aristote, Cinq œuvres perdues*, PUF, 1968, p. 79-133.

[31] *Op. cit.*, p. 213.

[32] Aristote, *Réfutations sophistiques*, 11,172a30-32 ; *Rhétorique*, I,1,1354a4-7.

[33] À propos de la moindre importance accordée par Euripide au chœur (chap. 18,56a25-28) ; mais au chap. 4, le recul du chœur est déjà imputé à Eschyle (49a15-18), comme l'introduction du troisième acteur à Sophocle (*ibid.*) ; le chap. 5 est plus évasif sur le même sujet (49b5). On notera

cependant qu'Euripide est déclaré être « le plus tragique des poètes » (cf. 13,53a30).

[34] *Le Rire*, PUF, p. 115-121 ; Centenaire, p. 458-462 ; pour d'autres motifs, V. Goldschmidt propose également un rapprochement avec Bergson, *op. cit.*, p. 402-403.

[35] *Mouvement des Animaux*, 4, 706a18 ; cf. *Parties des Animaux*, IV, 3, 695b.

[36] Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46.