

# La liberté créatrice dans la *Poétique* d'Aristote

JÉRÔME PEER-BRIE, *Université Laval*

RÉSUMÉ : La réception moderne de la *Poétique* d'Aristote a permis l'émergence d'un nouveau discours sur l'art, lequel s'est paradoxalement constitué à l'encontre du texte sur lequel il se fonde. En portant une attention particulière à la doctrine des trois unités défendues par les théoriciens du théâtre classique, cet article vise, dans un premier temps, à montrer l'écart qui existe entre les thèses d'Aristote et leur interprétation au début de la modernité. L'objectif poursuivi par cette étude est de mettre en évidence le caractère problématique de la dimension *prescriptive* qu'on donne souvent à la *Poétique*. Pour compléter notre démonstration, nous avons cru bon joindre une étude de la notion de vraisemblable, laquelle se voit indispensable pour comprendre la liberté créatrice qu'accorde Aristote aux poètes. Nous verrons que cette liberté, sans dégénérer en licence, se révèle très grande.

## 1. Introduction

C'est à partir des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qu'Aristote devient l'une des grandes autorités en matière de poésie en Occident. Son influence a perduré jusqu'à nos jours, même si elle s'est considérablement atténuée. L'une des causes de ce déclin est sans contredit redevable à la réception moderne de la *Poétique*, laquelle a mis dans l'ombre la dimension critique, voire émancipatrice, quelle comporte. Au lieu de faire ressortir la libéralité dont fait preuve Aristote à l'égard des poètes et de leur art, les lecteurs modernes comme Racine, Corneille et tant d'autres ont surtout mis l'accent sur les règles de composition poétique qu'on retrouve dans son traité, lisant celui-ci comme un manuel didactique, destiné à encadrer la pratique des poètes. Cette lecture a bien sûr contribué à rendre la posture du philosophe

antipathique aux yeux de plusieurs. Comme on retenait surtout la dimension coercitive de la *Poétique*, celle-ci fut jugée « vermoulue<sup>1</sup> » et même « vampirisante<sup>2</sup> ». Or, une relecture de l'œuvre permet de montrer, au contraire, qu'il s'agit d'un texte encore bien vivant, voire moderne avant l'heure, qui n'a rien, ou presque, du traité prescriptif qu'on a voulu en faire.

Cet article se donne pour but de montrer les limites de la réception moderne de la *Poétique* d'Aristote. Contre les lectures trop rigoristes du traité, nous avancerons des arguments qui permettront de réduire considérablement sa portée prescriptive. Nous utiliserons ainsi Aristote pour réfuter ou, à tout le moins, critiquer ceux qui se l'ont approprié. À cet effet, nous montrerons, avec l'exemple du concept aristotélicien de vraisemblable (*eikos*), jusqu'où la liberté poétique peut s'étendre selon lui.

## 2. Le propos de la *Poétique* d'Aristote

Vouloir déterminer si Aristote traite le sujet de la composition poétique de manière prescriptive ou non revient en quelque sorte à se demander quel est le propos de la *Poétique*. S'interroger sur la nature du traité peut nous aider à mesurer la portée de certaines affirmations qu'on y trouve. Comme l'écrit le philosophe dans la *Physique* : « nous ne croyons connaître rien avant d'en avoir saisi chaque fois le pourquoi<sup>3</sup> ». Posons-nous alors la question : pourquoi Aristote a-t-il écrit la *Poétique*? Quelle est sa visée? S'agit-il d'un manuel didactique à l'attention des poètes, qui vise à leur montrer comment bien réussir leurs œuvres? Est-ce plutôt un traité qui vise à nous apprendre à mieux apprécier les œuvres bien faites, c'est-à-dire à reconnaître ce qui distingue les œuvres réussies de celles qui ne le sont pas? Ou bien, sinon, s'agit-il d'un traité dont le but est de nous faire comprendre la nature de l'art poétique, assumant ainsi une fonction strictement philosophique, à l'instar des autres traités d'Aristote<sup>4</sup>?

### 2.1. La *Poétique* comme ouvrage destiné aux poètes

Penchons-nous, tout d'abord, sur la première option, celle qui propose que la *Poétique* se verrait principalement destinée aux

poètes. Selon cette hypothèse, l'intention d'Aristote serait de fournir les préceptes et les règles qui doivent présider à la composition poétique. Son traité aurait ainsi une visée *pratique*, dans la mesure où elle inviterait les poètes à *appliquer* les conseils techniques qu'on y trouve. Cette lecture de la *Poétique* est loin d'être marginale. On ne compte plus aujourd'hui les artistes, de la Renaissance à l'ère contemporaine, qui se sont ouvertement réclamés du texte d'Aristote de cette façon. Comme l'écrit Pierre Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660), si l'on veut que l'Art atteigne sa fin, c'est-à-dire qu'il produise, chez les spectateurs, le plaisir qui lui est propre, « il faut suivre les Préceptes de l'Art, et leur plaire selon ses Règles », car « il est certain<sup>5</sup> qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art<sup>6</sup> ». Corneille, comme plusieurs à l'époque classique<sup>7</sup>, aspire à connaître ces règles de composition et estime pouvoir les retrouver dans la littérature antique, en particulier dans la *Poétique* d'Aristote et dans l'*Art poétique* d'Horace. Or, cette volonté correspond-elle véritablement à la nature des textes sur lesquels elle se fonde ?

Dans un article consacré à l'histoire de la réception de la *Poétique* d'Aristote, Stephen Halliwell nous explique que les interprètes modernes du traité ont souvent cette tendance à faire du prélèvement, c'est-à-dire à extraire des passages du traité pour les ériger en canons de l'art poétique<sup>8</sup>. Si cette approche peut à la rigueur correspondre au traitement que réserve Horace à la poésie, étant donné qu'il met particulièrement l'accent sur les règles de composition, elle apparaît plutôt étrangère à ce que fait Aristote dans son traité. Pourtant, à cette époque, on ne semble pas remarquer la différence entre les deux auteurs. Comme on retrouve dans l'*Art poétique* d'Horace certains éléments de la *Poétique* d'Aristote, on juge alors que les deux traités possèdent la même visée, celle de légiférer l'art poétique. Ce raccourci, nous dit Halliwell, s'explique en raison de la prééminence dont jouissait l'auteur latin chez les Italiens de la Renaissance, lesquels ont lu traité d'Aristote à la lumière du texte d'Horace<sup>9</sup>. Par la suite, les théoriciens français du XVII<sup>e</sup> siècle n'auraient fait que reprendre la lecture de leurs prédécesseurs italiens, radicalisant

même certaines de leurs positions quant à la teneur prescriptive de la *Poétique*.

Toutefois, si l'approche prescriptive d'Horace ressort clairement au vu des premiers développements de l'*Art poétique*, lequel, rappelons-le, s'ouvre sur la question de la règle de l'unité et de ses implications, cela est loin d'être aussi évident dans le cas du traité d'Aristote. Il est vrai, cependant, comme le soulignent plusieurs commentateurs<sup>10</sup>, qu'on compte quand même un grand nombre de passage de type prescriptif dans la *Poétique*<sup>11</sup>, à commencer par l'introduction :

Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut (dei) composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie (kalōs), en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche<sup>12</sup>.

Les premières lignes du traité annoncent de manière très synthétique ce dont il sera question dans les développements qui vont suivre : le sujet abordé est l'art poétique en lui-même (*poiētikēs autēs*). Aristote poursuit en nous disant qu'il sera aussi question de ses espèces, lesquelles ont chacune une « finalité » (*dunamis*) ou une « potentialité » propre destinée à se réaliser en « acte » (*energeia*)<sup>13</sup>. Puis, il affirme ensuite qu'il traitera « de la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie ». Cette formulation a de quoi renforcer la thèse de la portée prescriptive de la *Poétique*. Elle semble dire que les conditions de la réussite d'une œuvre poétique seront présentées dans le traité.

À supposer que ce dernier ait véritablement voulu qu'on lise son traité comme un catalogue de règles à suivre pour réussir les œuvres poétiques, tâchons, à présent, de voir dans quelle mesure cela correspond à son contenu.

La première chose que l'on remarque, à la lecture de la *Poétique*, est le grand nombre de renvois faits par Aristote aux artistes et à leurs œuvres. De toute évidence, le philosophe s'est familiarisé avec son sujet et multiplie ses sources, comme il l'a fait pour sa

*Politique*, pour laquelle il avait, dit-on, rassemblé 158 constitutions de différentes cités<sup>14</sup>. Il est aussi particulièrement frappant de voir à quel point l'auteur de la *Poétique* fait preuve de bienveillance à l'égard des poètes. Contrairement au traitement que réserve Platon à ceux-ci dans sa *République*, Aristote nous propose une approche différente, laquelle n'a *a priori* rien d'hostile à l'art. Bien au contraire, le philosophe semble même, la plupart du temps, puiser ses remarques sur le théâtre et l'épopée en se référant à ce que les poètes font. Ceux-ci apparaissent dans la *Poétique* comme des figures d'autorité. C'est pourquoi le philosophe se réfère très souvent à leurs œuvres, en citant des exemples précis, pour appuyer ce qu'il avance.

Mais alors, comment comprendre les règles qui figurent dans la *Poétique*? Aristote jugeait-il nécessaire que les poètes lisent ce texte pour réussir leurs œuvres? Étant donné que les poètes comme Homère, Sophocle et Euripide, que le philosophe prend comme modèles, ont très bien pu se passer de la lecture du traité pour y parvenir, on se demande alors comment le philosophe en serait venu à s'imaginer leur être indispensable. De toute évidence, les grands artistes, ceux que le philosophe désigne comme ayant « les meilleures dispositions naturelles<sup>15</sup> », ne requièrent pas les conseils venant d'un philosophe pour produire des œuvres en conformité avec les règles de composition qu'on retrouve disséminées dans la *Poétique*. Comme le laisse entendre Aristote lui-même, à travers les grands poètes, il semble que ce soit « la nature » elle-même qui « apprend à choisir » ce qui « convient<sup>16</sup> ». Nul besoin, donc, pour ceux-ci de se faire initier par Aristote aux « secrets » de leur art. Par ailleurs, si Aristote avait vraiment voulu faire de son traité un manuel didactique à leur attention, il ne se serait sans doute pas permis de rester aussi vague sur des questions plus techniques<sup>17</sup>. À bien y voir, il semble que l'intérêt du philosophe porte davantage sur les grands principes de l'art que sur la mise en application de certaines règles. Même s'il s'appuie souvent sur la pratique des poètes, il appert que son intention ait une portée moins pratique que théorique<sup>18</sup>. Cela ne signifie pas pour autant que la *Poétique* ne possède aucune portée prescriptive. Sans invalider complètement l'idée selon laquelle le traité d'Aristote pourrait servir à guider le travail des poètes, la

nature de l'investigation qui s'y voit menée nous invite cependant à la minimiser. Il est d'ailleurs révélateur de voir que les interprètes qui ont voulu retirer des règles infailibles du traité d'Aristote ont souvent eu besoin de compléter les thèses avancées par ce dernier par celles de l'*Art poétique* d'Horace<sup>19</sup>.

## 2.2. La Poétique comme ouvrage destiné aux spectateurs

Que penser alors de la seconde possibilité que nous avons énoncée, celle qui consiste à faire de la *Poétique* un ouvrage visant à éduquer le public, à le rendre mieux disposé à l'égard des œuvres réussies ? On retrouve, en effet, la mention chez Aristote d'un bon public, auquel s'oppose, tout naturellement, un « mauvais » public. Ce dernier, qualifié de « vulgaire<sup>20</sup> » (*phaulous*), est porté à apprécier les singeries et les gesticulations excessives de certains (mauvais) acteurs, alors qu'il devrait plutôt porter son attention sur ce qui appartient à l'art lui-même, c'est-à-dire la représentation (*mimēsis*) et son principe, l'histoire (*muthos*). Pour Aristote, le mauvais public est celui qui tire son plaisir de ce qui est étranger à l'art poétique, comme, par exemple, le spectacle (*opsis*)<sup>21</sup>, dont « l'exécution technique » dépend davantage de « l'art du fabricant d'accessoires » que de « celui des poètes<sup>22</sup> ». Vu que le philosophe s'efforce de nous montrer ce qui est propre à l'art poétique et ce qui ne l'est pas<sup>23</sup>, en insistant, entre autres, sur la primauté du *muthos*, celui-ci semble vouloir nous éduquer à faire preuve de bon jugement et de bon goût dans les expériences esthétiques que nous faisons. À ce propos, le chapitre XXV de la *Poétique* nous renseigne sur ce qu'Aristote attend du bon spectateur : celui-ci est capable de faire preuve d'une certaine « sagesse » (*phronimos*)<sup>24</sup> à l'égard des œuvres d'art, sachant apprécier ou s'objecter contre ce qu'il voit en visant ce qui relève de l'ordre poétique et non de l'accident. Aujourd'hui, il nous dirait sans doute que le bon cinéphile est celui qui ne fonde pas toutes ses attentes et son appréciation d'un film sur la qualité des effets spéciaux. Ainsi, le philosophe nous montrerait ce sur quoi il faut porter notre attention afin d'accroître le plaisir qu'on peut éprouver à la vue d'œuvres d'art réussies.

Comme pour l'option précédente, celle-ci comporte bien évidemment une part de vérité. Connaître les principes de l'art poétique permet sans conteste d'avoir une appréciation accrue des œuvres d'art. Maintenant, en quoi cela affecte-t-il la lecture qu'on peut faire de la *Poétique*? Est-ce que cela vient réduire ou accroître la portée prescriptive du traité? Si Aristote avait voulu écrire son traité dans cette optique, pourquoi alors aurait-il consacré un chapitre entier aux origines naturelles de l'art poétique<sup>25</sup>? La réflexion qui s'y trouve n'est vraisemblablement d'aucune utilité pour le spectateur, en tant que tel, tout comme elle n'en a pas pour les poètes, par ailleurs. Il est donc fort probable que l'intention du philosophe ait été autre.

### *2.3 La Poétique comme traité philosophique*

Il nous reste maintenant à examiner la troisième option qui se présente à nous, à savoir que le philosophe a voulu écrire un traité à l'attention des philosophes, c'est-à-dire pour ceux qui prennent particulièrement plaisir à apprendre<sup>26</sup>. Ainsi, comme pour ses autres ouvrages, on pourrait tout simplement supposer que la *Poétique* a pour but premier de venir satisfaire une curiosité proprement philosophique, d'étendre, donc, notre connaissance sur un sujet qui est en lui-même digne d'être connu<sup>27</sup>. Cette hypothèse peut sembler aller de soi, tellement elle paraît banale, mais elle comporte néanmoins un certain nombre d'implications que nous aimerions examiner.

Selon cette optique, la *Poétique* aurait une portée *descriptive* plutôt que *prescriptive*, insistant davantage sur le « pourquoi » que sur le « comment ». Sans vouloir s'immiscer dans le travail du poète, elle aurait donc pour fonction de nous révéler les principes qui gouvernent l'art poétique dans son ensemble. Sa fin serait ainsi essentiellement théorique, sans aucune prétention pratique.

Considéré sous cet angle, le traité d'Aristote serait complètement étranger à l'usage qu'on en a fait lors de la modernité émergente, ce qui n'est pas sans poser problème. En effet, il ne suffit pas d'affirmer la portée descriptive du traité pour en exclure toute portée prescriptive. Si l'on estime que les thèses aristotéliennes sur l'art poétique sont fondées, pourquoi alors un artiste ne pourrait-il pas s'y

référer pour guider son travail, comme l'ont fait Ronsard, Corneille, Racine, et tant d'autres? Le « pourquoi » semble intimement lié au « comment », dans la mesure où on ne saurait faire totalement abstraction des répercussions que la théorie peut avoir sur la pratique de l'art poétique. Nous voilà donc revenus au point de départ...

Cela dit, reconnaître que l'opposition entre *descriptif* et *prescriptif* s'avère factice et potentiellement fallacieuse ne doit pas nous amener à conclure que la visée de la *Poétique* serait essentiellement prescriptive. Il serait plus juste de parler de dimension *normative*, qui rend mieux compte du travail effectué par le philosophe dans son traité. Comme ce dernier révèle les conditions de réussite des œuvres poétiques, on peut certes en déduire que certaines règles de l'art y sont énoncées. D'affirmer cependant qu'Aristote souhaite les ériger afin de s'ingérer dans la pratique des poètes est une interprétation qui, pour les raisons que nous avons mentionnées, ne peut être retenue. Les règles qu'il nous présente ne sont donc pas prescriptives, car elles sont trop générales pour pouvoir former quiconque à devenir poète. Néanmoins, elles peuvent fournir, tout au plus, des points de repères, d'où sa dimension *normative*.

Cela semble se confirmer lorsqu'on confronte le texte d'Aristote aux différentes lectures modernes qu'on en a faites. À chaque fois qu'un interprète a souhaité instaurer des règles infaillibles et particulièrement restrictives au nom de l'autorité d'Aristote, il semble que cela se soit fait à l'encontre de ce qu'affirme ce dernier. Il nous reste maintenant à aller voir dans le détail quelques exemples qui confirment cette assertion.

### 3. Aristote et la doctrine des trois unités

La lecture de la *Poétique* qui s'est imposée à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement en France, a beaucoup insisté, comme nous l'avons vu, sur les règles énoncées par Aristote dans son traité. En s'inscrivant surtout dans le prolongement de l'interprétation de Castelvetro, la critique littéraire s'est alors appropriée la fameuse doctrine des trois unités, celles d'action, de temps et de lieu. Or, cette doctrine ne se retrouve pas, à proprement parler, chez Aristote, du moins pas sous la forme qu'elle a prise chez de nombreux théoriciens

du théâtre classique, que ce soit chez Boileau, Racine ou Corneille. Malgré cela, il reste communément admis que la doctrine des trois unités nous vient d'Aristote. Pour essayer de comprendre pourquoi cette idée persiste, penchons-nous maintenant sur chacune de ces règles, en essayant de déterminer dans quelle mesure elles peuvent se réclamer de la *Poétique*. Nous pourrions ainsi déterminer le degré de filiation qu'il est possible de soutenir entre cette doctrine et son soi-disant instigateur Aristote.

### *3.1 L'unité de lieu*

Commençons par la plus infondée des trois unités, celle de lieu. Elle n'est en aucun moment mentionnée dans la *Poétique*. Même les lecteurs qui font le plus appel à l'autorité du Stagirite, comme Corneille, le reconnaissent<sup>28</sup>. Cette règle, qui postule que toute action représentée doit se dérouler dans un même lieu, aurait en fait été déduite d'une autre règle, à savoir celle de l'unité de temps. Considérée comme son corollaire, certains théoriciens, à l'instar de Charles Batteux, nous expliquent qu'il est important de respecter cette règle sans quoi l'illusion théâtrale serait potentiellement mise en péril. Si l'action se déplace de lieu en lieu, alors que le spectateur demeure au même endroit, ce dernier risque, selon les tenants de cette règle, de se rappeler qu'il assiste à une représentation et se mettre à douter de sa réalité<sup>29</sup>. Le règle de l'unité de temps consoliderait ainsi l'adhésion du spectateur au contenu de la représentation.

Du point de vue de la création artistique, il va sans dire que cette règle s'avère particulièrement restrictive. Corneille concède qu'il ne faut pas trop vouloir suivre cette règle à la lettre, que « souvent cela est si malaisé, pour ne dire, impossible, qu'il faut trouver quelque élargissement pour le lieu<sup>30</sup> ». Citant l'exemple de l'*Ajax* de Sophocle, le tragédien français nous montre que le lieu ne doit pas être compris de manière trop stricte, qu'il est permis, par exemple, de représenter des mouvements à l'intérieur d'une même ville, au lieu de se limiter qu'à une seule chambre dans un palais. Si Corneille revendique cet « élargissement », c'est que les histoires qu'il met en scène exigent de ne pas être contenues dans un seul même lieu. Parfois, c'est aussi le caractère des personnages qui l'empêche. Par exemple, Cornélie

et Cléopâtre, nous dit-il, « ont des intérêts trop divers pour expliquer leurs plus secrètes pensées en même lieu.<sup>31</sup> »

Malgré tout, il est difficile d'imaginer qu'Aristote aurait souscrit à cette règle. Les passages où il traite de l'unité de la représentation ne font manifestement aucunement référence au lieu. En matière d'agencement de l'histoire (*muthos*), le philosophe insiste davantage sur l'unité de l'objet, voire de l'action. Prenant pour exemple d'unité les poèmes d'Homère, Aristote vante le génie du poète qui a su s'en tenir à ne raconter qu'une partie de la guerre de Troie ou de ce qui est arrivé à Ulysse<sup>32</sup>. Or, à regarder de près le cas de l'*Odyssée*, où sont racontés les nombreux périples du héros aux mille ruses, il semble bien que l'unité réclamée par le philosophe ne s'en trouve pas affectée. Cela nous porte à croire que la règle du lieu unique n'est pas, à ses yeux, une condition pour assurer l'unité de la représentation.

### 3.2 L'unité de temps

En ce qui concerne maintenant la règle de l'unité de temps, la tradition littéraire s'appuie sur le passage suivant de la *Poétique* pour l'instaurer :

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles qui utilise – mais seul – le grand vers, mais le fait qu'elle a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur : *la tragédie essaie autant que possible (malista peiratai) de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter*; l'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps; sur ce point aussi elles diffèrent, encore qu'au début les poètes en aient usé dans les tragédies comme dans les épopées<sup>33</sup>.

La première chose qui ressort de ce passage est que la prétendue règle de temps, qui contraindrait les tragédies à se dérouler sur une période de 24 heures, puise sa source dans une comparaison entre la tragédie et l'épopée. Ce contexte n'est pas anodin, car il permet de relativiser la portée de l'affirmation qui est tenue à propos de la durée de la représentation tragique. Il faut comprendre qu'Aristote

oppose ici le caractère *illimité* de l'épopée au caractère *limité* de la tragédie, ce qui l'amène tout naturellement à préciser cette limite afin de donner une idée de l'ordre de grandeur de la durée de la tragédie<sup>34</sup>. Sans cette précision, l'affirmation du philosophe quant à la brièveté de la tragédie nous aurait sans doute apparu trop abstraite. Nous nous serions alors demandés si l'action qu'elle représente peut s'étendre sur une heure, une journée, un mois ou même une année. Aristote évite cette ambiguïté en donnant l'indication de la journée, reflétant ainsi l'usage des meilleurs tragédiens, comme Sophocle et d'Euripide<sup>35</sup>. Cela suffit-il cependant pour en conclure qu'il s'agit d'une prescription ? La formulation du philosophe semble à cet égard assez révélatrice. En nous disant que la tragédie « essaie autant que possible » (*malista peiratai*) de se dérouler sur une période d'un jour, le choix des mots employés par Aristote dénote une certaine précaution venant de sa part. Cette nuance, qui n'allait pas dans le sens d'une lecture prescriptive de la *Poétique*, a d'ailleurs été gommée par certains traducteurs. On pense entre autres à Corneille et à l'abbé d'Aubignac qui ont préféré traduire « *peiratai* » par « doit » au lieu de « essaie »<sup>36</sup>. Dès lors, ce qui pouvait apparaître comme une constatation générale de la part du philosophe quant à l'usage habituel des tragédiens en matière d'étendue s'est convertie en une règle à respecter à tout prix<sup>37</sup>.

### 3.3 L'unité d'action

Parmi les trois règles du théâtre classique, il va sans dire que c'est celle de l'unité d'action qui fait le plus écho au texte d'Aristote. Contrairement aux deux autres règles, celle-ci se voit développée par le philosophe, assumant même un rôle de premier plan au point de vue de la composition poétique. L'idée est d'abord introduite au chapitre VI où il est question des six parties de la tragédie qu'un poète doit prendre en compte lorsqu'il en compose une, à savoir l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. Après avoir énuméré ces éléments, Aristote nous indique que, parmi eux, le plus important à maîtriser pour le poète est « l'agencement des faits<sup>38</sup> » (*tēn sunthesin tōn pragmatōn*). Ici, il fait bien sûr référence à l'histoire (*muthos*) qu'il définit un peu plus haut comme tel<sup>39</sup>. Par

« assemblage », le philosophe entend un « tout » (*holon*) qui ne laisse place à aucun « hasard » (*tukon*) et qui voit tous ses éléments « disposés dans un certain ordre<sup>40</sup> ». Or, comme « l'histoire [...] est la représentation de l'action<sup>41</sup> », il en découle nécessairement que celle-ci « doit l'être d'une action une et qui forme un tout<sup>42</sup> », conclut l'auteur de la *Poétique*.

La règle de l'unité d'action concerne ainsi directement le travail de composition et oblige le poète à concentrer l'intrigue dramatique autour d'une même action. L'action unifiée se présente comme un ensemble organisé, lequel se déploie selon un enchaînement causal tendant vers une fin (*teleutē*). Cela dit, comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'Odyssée, cette unité n'exclut pas la diversité des actions accomplies par le protagoniste de l'histoire, mais s'assure plutôt que cette diversité s'agence bien ensemble. Le poète qui remplira cette exigence est celui qui saura réaliser l'effet propre à son art, nous dit Aristote.

Malgré l'insistance marquée avec laquelle le philosophe nous fait part de cette règle de composition poétique, il est surprenant de voir à quel point la réception moderne de la *Poétique* semble avoir négligé son importance. Selon certains, cela serait redevable à la doctrine des trois unités, cadre dans lequel est interprétée l'unité d'action. Comme celle-ci est placée au même niveau que l'unité de temps et de lieu, alors qu'il est clair que chez Aristote l'unité d'action figure au premier plan, cela a grandement contribué, nous dit Halliwell, à faire perdre de vue sa primauté, au point de la rendre triviale<sup>43</sup>. Butcher nous explique, quant à lui, que l'erreur la plus répandue chez les théoriciens du théâtre classique a été d'aller jusqu'à subordonner l'unité d'action à celle de temps et de lieu, renversant ainsi ce qu'Aristote avait énoncé<sup>44</sup>.

Les renvois à l'autorité de ce dernier, par les tenants de la doctrine des trois unités, dissimuleraient en fait une trahison de l'une des thèses les plus importantes de la *Poétique*. Alors que le philosophe élève l'unité d'action comme l'un des principes assurant la cohérence globale de la composition poétique, ses lecteurs modernes ont préféré faire reposer la réussite de l'art poétique sur d'autres critères, lesquels se sont avérés plus restrictifs pour la création poétique. Leur

négligence de la notion de « vraisemblable » (*eikos*) est à cet égard très probante. Lorsqu'on examine les conditions de réalisation de l'unité du *muthos* poétique, on constate qu'Aristote désigne deux critères qui n'ont rien à voir avec l'étendue spatiale ou temporelle : ceux de « nécessité » et de « vraisemblable ». Halliwell fait remarquer que le cadre prescrit par la doctrine des trois unités a significativement réduit les implications de ce second critère, lequel, comme nous le verrons, est déterminant pour mesurer la portée prescriptive de la *Poétique*<sup>45</sup>.

Tournons-nous maintenant vers ce critère de « vraisemblable ». Pour ce faire, il nous faudra prendre nos distances avec ce qu'en disent la plupart des interprètes du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, lesquels ont, de toute évidence, déformé ce qu'Aristote avançait au sujet de la composition poétique. Leur tendance à vouloir codifier le contenu de la *Poétique* les a empêchés de voir la part de liberté qui accompagne la notion de « vraisemblance » ou à en sous-estimer la portée.

#### *4. Le vraisemblable et ses implications pour la création poétique*

La question de la liberté créatrice accordée aux poètes dans la *Poétique* d'Aristote se concentre, comme nous venons de le voir, sur la notion de « vraisemblable ». Étant donné que cette notion se présente comme l'un des deux critères qui assurent l'unité de l'action du *muthos*, il est important de déterminer le sens et l'étendue que lui accorde le philosophe. En commençant par réfléchir aux implications du vraisemblable dans la composition poétique, il nous sera possible d'établir quel type de contraintes il impose à l'artiste. Nous constaterons alors qu'au lieu d'apparaître comme une restriction supplémentaire à son élan créateur, le vraisemblable se présente chez Aristote comme *une condition d'ouverture aux possibles poétiques*. Sans aller jusqu'à dire qu'il vient accorder une licence totale à l'artiste, car celui-ci doit tout de même répondre aux attentes de la réception esthétique, il reste que, par l'introduction de ce critère, Aristote accorde aux poètes une très grande latitude pour la composition de leurs œuvres. C'est ce que nous aurons l'occasion de constater en examinant les derniers chapitres de la *Poétique*, où le philosophe traite des notions comme l'irrationnel (*alogon*),

l'impossible (*adunatai*) et l'absurde (*atopon*), lesquelles s'inscrivent dans la foulée du vraisemblable.

#### 4.1 Le rôle du vraisemblable dans la composition poétique

Aristote mentionne pour une première fois le « vraisemblable » dans le chapitre VII où il est question de l'assemblage de l'histoire en ce qui concerne la tragédie. Le terme apparaît à la toute fin du chapitre et sert à désigner l'enchaînement des événements<sup>46</sup> tels qu'ils doivent se présenter dans toute œuvre poétique<sup>47</sup>. Ceux-ci ne peuvent effectivement pas se succéder de manière arbitraire ; ensemble, ils doivent former un tout cohérent, lequel doit satisfaire l'exigence d'unité qui préside à toute composition poétique<sup>48</sup>. C'est pourquoi il est dit que l'agencement de l'histoire doit se faire « selon le vraisemblable ou le nécessaire », dans la mesure où cela permet d'introduire dans le récit une certaine *causalité* que l'on ne retrouve pas dans la chronique (*historia*). En comparaison, cette dernière ne fait que disposer les « événements réellement arrivés » les uns à la suite des autres uniquement selon leur ordre chronologique, et ce, sans égard pour l'intelligibilité de l'ensemble. Aristote oppose ainsi ce que Dupont-Roc et Lallot qualifient de « diversité aléatoire des événements réels<sup>49</sup> » de la chronique à la logique structurelle du *muthos* poétique. À l'opposé de l'historien, le poète vise, par son art, à s'assurer que chaque événement se produit pour une raison, ne laissant rien au hasard. C'est ce qu'Aristote nous fait savoir en affirmant que dans l'œuvre d'art bien faite (*kalōs*) chaque chose « se produit à cause de cela<sup>50</sup> ».

S'il est facile de saisir, au premier abord, en quoi consiste une causalité « selon le nécessaire » – laquelle s'apparente à la nécessité causale du syllogisme –, en contrepartie, il est moins évident de comprendre ce que peut signifier une causalité « selon le vraisemblable ». On ne trouve en effet aucun passage, dans les chapitres VII à X, consacrés à l'agencement du *muthos*, qui permet d'éclaircir ce qu'Aristote entend par là. Il faut attendre les quelques remarques concernant l'usage du faux raisonnement par Homère, au chapitre XXIV, pour en avoir une idée plus claire :

Par-dessus tout, Homère a appris aux autres la façon dont on doit dire des mensonges (*pseudē legein*), c'est-à-dire du faux raisonnement (*paralogismos*). En effet, les gens s'imaginent que, lorsque tel fait entraîne tel autre ou tel événement tel autre, l'existence du second implique celle du fait ou de l'événement premier — or c'est faux. C'est pourquoi, si un premier fait est faux, mais entraîne nécessairement un autre fait ou événement, il faut ajouter expressément ce dernier ; car, puisque nous savons qu'il est vrai, notre esprit conclut par un faux raisonnement à l'existence du premier aussi<sup>51</sup>.

Ici, nous retrouvons l'idée de causalité introduite un peu plus tôt dans le traité, mais avec cette différence qu'il s'agit d'une « fausse » causalité, laquelle est pourtant estimée « vraie » par la plupart des gens (*hoi anthropoi*). Malgré l'introduction de cet artifice du « faux raisonnement », Aristote nous fait savoir que la cohérence globale de l'œuvre ne s'en trouve pas pour autant atteinte, car le poète habile parvient à le dissimuler aux yeux du spectateur « en relevant le plaisir des autres qualités du texte<sup>52</sup> ». Autrement dit, tant et aussi longtemps que ce dernier n'y voit que du bleu, le *muthos* « semblera » respecter la nécessité logique de la causalité, et fera donc l'affaire, même si, à considérer les choses rigoureusement, celle-ci se voit transgressée.

Le vraisemblable offre ainsi plusieurs avenues au poète, qui n'a pas à se restreindre au seul cadre rigide de la nécessité pour composer ces œuvres. Or, comme le vraisemblable est susceptible d'intervenir dans plusieurs d'aspects de la création poétique, que ce soit en ce qui a trait à l'agencement du *muthos* (chapitres IX à XI), la composition des caractères (chapitre XV) ou à la manière de produire les reconnaissances les plus surprenantes (chapitre XVI), nous pouvons dès lors en déduire l'immensité du champ de possibilités que cela ouvre pour le poète.

#### *4.2 Le vraisemblable considéré à la lumière de son effet sur le spectateur : la persuasion*

La mobilité que le critère de vraisemblable accorde au poète ne doit cependant pas être exagérée. Il est clair qu'Aristote ne le conçoit pas comme un gage de licence absolue qui permettrait au poète

de faire n'importe quoi. N'oublions pas que toute représentation (*mimēsis*) suppose toujours la présence du spectateur, lequel possède des attentes que le poète doit s'efforcer de satisfaire. Pour y parvenir, le poète n'a pas le choix d'avoir recours aux bons artifices afin de l'amadouer, sans quoi la réussite (*kalōs*) de son œuvre s'en verrait compromise. Par conséquent, le vraisemblable implique aussi une part de contrainte redevable aux exigences de la réception esthétique. Il importe, pour cette raison, d'examiner l'effet qu'il exerce sur le spectateur.

Le vraisemblable se voit défini par Aristote dans la *Rhétorique* comme « ce qui arrive fréquemment<sup>53</sup> », à savoir ce qui est le plus probable de se produire. Le vraisemblable, c'est donc ce qui se présente comme le plus habituel, ce qui se rapproche le plus de la nécessité sans l'être. D'un point de vue objectif, on dirait qu'il représente « la réalité statistique », alors que d'un point de vue subjectif, c'est ce qui apparaît aux yeux du spectateur comme « une forme atténuée de la nécessité<sup>54</sup> », conformément à l'attente qu'il s'en fait. C'est pourquoi on peut affirmer dès lors que l'expérience du vraisemblable, pour le spectateur, est toujours vécue sur le mode de la *persuasion*. En d'autres termes, c'est ce que le poète utilise pour renforcer son adhésion au contenu de la représentation.

Tant et aussi longtemps que le spectateur *croit* à ce qui est représenté, le poète peut ainsi faire à peu près ce qu'il veut pour susciter cette impression. Aristote nous dit qu'il peut même intégrer au sein de la représentation (*mimēsis*) des éléments irrationnels (*alogoi*), voire même impossibles (*adunata*), s'il parvient du même coup à atteindre le but de la poésie, car « du point de vue de la poésie un impossible persuasif est préférable au non-persuasif, fût-il possible<sup>55</sup> ».

Cela nous incline à considérer, à la suite de Dupont-Roc et Lallot, la prééminence du vraisemblable « sur toute autre contrainte<sup>56</sup> ». En effet, le critère du vraisemblable est tellement déterminant dans le travail de composition poétique, nous dit Aristote, que même si le poète choisit de représenter des événements qui ont réellement eu lieu, il devra tout de même s'assurer que ceux-ci se présentent selon « l'ordre du vraisemblable<sup>57</sup> ».

À partir de ce qui vient d'être avancé, il est possible de faire un pas de plus en se demandant quelles sont les conditions pour assurer que quelque chose soit perçu comme vraisemblable. En d'autres termes, il est temps de se demander quelles sont les dispositions qui facilitent l'adhésion du spectateur à la représentation (*mimēsis*).

#### *4.3 La dimension doxologique du vraisemblable poétique*

Pour produire le vraisemblable, le poète se doit de prendre en considération les inclinations de son public, en particulier en ce qui regarde son opinion (*doxa*). Celle-ci fournit au poète certaines ressources qui peuvent lui servir pour produire différents effets poétiques. L'opinion s'avère à la fois restrictive et émancipatrice pour le poète, car si parfois il faut qu'il s'y soumette, à d'autres moments, il est mieux pour lui d'aller à son encontre. La dimension doxologique du vraisemblable permet ainsi de nuancer l'étendue que donne Aristote à la liberté créatrice du poète.

De plus, si l'opinion sert ainsi la vraisemblance de l'œuvre poétique, c'est qu'elle fonde son être dans le fait de prétendre à la vérité. Plus exactement, c'est parce que l'opinion cherche à (se) convaincre qu'elle est détentrice de vérité, qu'elle appartient au domaine du vraisemblable. Dans cet angle, sa structure s'apparente à la fiction, car, comme elle, elle a cette capacité de *s'auto-voiler*, de se faire passer pour *autre chose* que ce qu'elle est. Si l'opinion « imite » la connaissance<sup>58</sup>, faisant oublier du coup qu'elle n'est qu'opinion, le vraisemblable, pour sa part, « imite » la nécessité, faisant oublier qu'elle n'est que vraisemblable.

Voilà pourquoi la dimension doxologique dans le vraisemblable joue un rôle crucial dans la composition poétique. On ne doit donc pas s'étonner de voir Aristote intégrer l'opinion (*doxa*) parmi les principaux référents extérieurs sur lesquels les représentations doivent se fixer pour être réussies :

Puisque le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être<sup>59</sup>.

On constate à nouveau que les possibilités qui s'offrent au poète sont très grandes. Le poète a en effet le choix de représenter les choses selon trois modalités : 1. Selon le réel tel qu'il est (*estin*) ou a été (*ēn*); 2. Selon l'opinion (*phasin kai dokei*); 3. Selon le devoir-être (*dei*). Que « l'être-selon-l'opinion », sous la forme du « c'est ce qu'on dit<sup>60</sup> », figure parmi les trois *modalités d'existence* de la représentation poétique dénote bien de son importance. On peut d'ailleurs s'en convaincre assez facilement si l'on se met à compiler les différentes remarques d'Aristote à son sujet dans la *Poétique*.

Par exemple, celui-ci nous dit qu'incorporer des éléments de la culture populaire<sup>61</sup> dans la représentation (*mimēsis*) fait partie des moyens dont disposent les poètes pour rendre leurs œuvres plus convaincantes, comme c'est le cas lorsqu'ils représentent les dieux. Ceux-ci correspondent effectivement à « ce qu'on dit » (*hoti houto phasin*) d'eux<sup>62</sup>. Que cette manière de représenter le divin soit impropre selon les théologiens ou les philosophes importe peu du point de vue de l'art poétique. En effet, il faut satisfaire les attentes du public, lequel a une certaine conception des dieux, conception qu'il doit bien sûr à son éducation et au contexte culturel dans lequel il a grandi. Comme le soulèvent Dupont-Roc et Lallot, « [c]'est précisément dans la mesure où le public reconnaîtra dans l'œuvre poétique des éléments de sa vision du monde, [...] que l'œuvre, étant persuasive (*pithanon*), produira le plaisir (*hēdonē*) que l'homme, de par sa nature (chap. IV), cherche dans les "représentations"<sup>63</sup> ». Que tout cela relève de préjugés ou d'opinions ne nuit en rien à la qualité de la représentation (*mimēsis*). Au contraire, cela permet en effet de la rendre plus crédible et donc plus plaisante pour le public qui s'attend à voir des dieux qui correspondent à l'idée qu'ils se font d'eux. Il en va de même du choix des tragédiens qui préfèrent puiser leurs histoires du folklore, plutôt que d'en inventer de toutes pièces. Cela dit, même si Aristote considère, en donnant l'exemple de l'*Anthée* d'Agathon, où les personnages et les actions sont une pure création du tragédien, « que le charme [n']en est [pas] moins grand », il reconnaît néanmoins que de « s'en tenir aux histoires traditionnelles [...] plaît à tout le monde<sup>64</sup> » et qu'il est plus persuasif de composer des histoires avec des « noms d'hommes qui ont existé<sup>65</sup> », car on est

davantage porté à croire quelque chose qui a déjà eu lieu que ce qui n'a jamais eu lieu.

Puisque nous nous voyons bien plus aisément convaincus par quelque chose lorsqu'elle correspond à l'idée qu'on s'en fait, c'est-à-dire à l'opinion qu'on en a, on peut en déduire que chaque opinion porte en soi une attente de sens qui aspire à être validée. Le poète se doit de prendre en considération cette attente, ou il risque de décevoir son public. Cela dit, il ne faut en conclure trop rapidement que le poète soit entièrement assujéti aux attentes de celui-ci et qu'il doive constamment les satisfaire. Parfois, bien au contraire, il a le devoir d'aller à l'encontre de ses attentes, et ce, au nom du *but de la poésie*, qui est de susciter l'étonnement chez le spectateur. Voici ce que dit Aristote à ce sujet :

La représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente (*para ten doxan*); la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arriver à dessein<sup>66</sup>.

La tâche du poète peut ainsi consister à déjouer l'attente du spectateur (*para ten doxan*) en vue de le surprendre. Cela vient révéler un autre aspect du rôle de l'opinion dans l'expérience esthétique. En suscitant une attente chez le spectateur, elle donne au poète une marge de manœuvre pour la composition du *muthos*, car elle lui donne la possibilité d'aller dans son sens ou de la contrecarrer, selon l'effet dramatique qu'il souhaite créer.

Dans un article consacré à la question de la *doxa* dans la *Poétique*, Ekkehard Eggs nous explique, en s'appuyant sur le passage que nous venons de citer, que l'opinion a pour principale fonction de renforcer la vraisemblance du *muthos*, car dans l'horizon d'attente qu'elle déploie, chaque événement correspond soit à la nécessité, au probable ou au possible<sup>67</sup>. Même lorsqu'un événement semble se produire selon le plus pur des hasards, ce qui n'est pas vraisemblable,

l'opinion qui se trouve dans l'expectative d'une cohérence globale, en vient à octroyer le statut de nécessité à ce qui advient :

Ainsi lorsque la statue de Mitys à Argos tua l'homme qui avait causé la mort de Mitys, en tombant sur lui pendant un spectacle : la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle. Aussi les histoires de ce genre sont-elles nécessairement les plus belles<sup>68</sup>.

Convie à croire à ce qui lui est présenté, le spectateur parvient à supprimer le hasard aveugle en introduisant ce qu'il estime relever de la nécessité. Car selon son opinion, voire même selon la superstition populaire, une coïncidence telle que celle qui mena à la mort de l'assassin de Mitys ne peut s'expliquer autrement qu'en postulant l'intervention d'une justice divine, hypothèse qui apparaît la plus crédible au plus grand nombre. Cela témoigne d'un « goût de l'irrationnel<sup>69</sup> » par le public, lequel aime et s'attend à se faire surprendre par ce genre de trope.

Ce qui fait de l'opinion une source quasiment inépuisable pour le poète est qu'elle se révèle au final assez malléable. Bien sûr, quelques fois, comme lorsqu'il est question des dieux ou autres sujets délicats, aller à l'encontre de la *doxa* peut se révéler risqué. Mais la plupart du temps, vu que « l'opinion s'applique à ce qui, étant vrai ou faux, peut être autrement qu'il n'est<sup>70</sup> », elle s'avère instable, expliquant pourquoi elle peut faire preuve d'une grande flexibilité, au point de pouvoir accueillir en son sein ce qui s'y oppose, voire même parfois ce qui est impossible<sup>71</sup>. Si elle se voit déjouée, selon le dessein du poète, elle a cette capacité de récupérer l'événement invraisemblable qui l'a contredite et à en faire le dépositaire de la nécessité tout en produisant la surprise (*thaumastikon*). On se convainc alors « qu'il est vraisemblable aussi que les choses se produisent contre la vraisemblance<sup>72</sup> », ce qui permet de justifier l'irrationnel. Évidemment, cela ne se fait pas de soi, car il faut un poète habile pour parvenir à rendre l'invraisemblable ou l'impossible persuasif. En fait, dans le cas de l'impossible, le tour de force du poète consiste justement, par l'effet de surprise qu'il suscite, à rendre l'impossible possible aux yeux du spectateur. On pourrait d'ailleurs y voir là une

définition de ce qu'est la surprise poétique pour Aristote, à savoir de *faire l'expérience de l'impossible devenant possible*<sup>73</sup>.

Dans la mesure où le poète dispose d'innombrables ressources pour produire ce genre d'effet, on constate à nouveau à quel point Aristote accorde dans la *Poétique* une grande liberté créatrice aux poètes. Notons d'ailleurs que cette liberté semble s'accroître tout au long du traité, allant jusqu'à culminer dans les chapitres XXIV et XXV, où le philosophe élargit le spectre de l'art poétique de manière à y inclure l'irrationnel (*alogon*), l'invraisemblable (*para to eikos*) et l'impossible (*adunaton*).

### 5. Conclusion

La *Poétique* d'Aristote est une œuvre philosophique remarquable autant pour son caractère innovateur que pour la libéralité dont elle fait preuve à l'égard de la création artistique. Nous avons jugé important de réhabiliter cette dimension face aux interprétations trop restrictives produites lors de sa réception au début de la modernité. En montrant comment la fameuse doctrine des trois unités est hétérogène au texte d'Aristote, alors qu'elle prétend en découler, nous avons pu constater que le philosophe ne partage pas cette volonté de codifier strictement la production littéraire ou poétique. Contrairement à Boileau, Corneille et Batteux, pour ne citer qu'eux, le philosophe grec se veut davantage *descriptif* que *prescriptif*. En dépit des apparences, la *Poétique* est loin d'être contraignante. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir toute l'attention que porte le philosophe aux œuvres singulières, lesquelles lui servent de modèles tout au long de sa réflexion. Certes, il est vrai que sa méthode d'investigation demeure philosophique, mais celle-ci ne s'inscrit pas moins dans la perspective de ce qu'elle aborde. En ce sens, elle est véritablement *methodos* : elle *chemine auprès de son objet*.

- 
1. Cf. Bertholt Brecht, « Critique de la *Poétique* d'Aristote » dans *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, p. 237 sq.
  2. Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

3. Aristote, *Physique*, trad. Henri Carteron, Paris, Belles Lettres, 2002, 194b18-19.
4. On trouve un problème similaire à identifier le propos de la *Rhétorique* d'Aristote.
5. Nous avons ici modifié l'expression employée par Corneille, « il est constant », en la modernisant par « il est certain ».
6. Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 63.
7. Principalement, Daniel Heinsius (1580-1655), René Rapin (1621-1687), Nicolas Boileau (1636-1711) et Jean Racine (1639-1699).
8. Cf. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 286-323.
9. Les plus notables étant celles de Robortello (1548), Maggi (1550), Vettori (1560) et, surtout, Castelvetro (1570), lequel serait, selon Halliwell, le principal responsable de la diffusion de la doctrine des trois unités, qui s'est avérée déterminante dans la réception classique de la *Poétique* d'Aristote. Pour avoir un exemple de lecture horatienne d'Aristote, voir le discours de Pierre Corneille, « Des trois unités », *loc. cit.*, p. 133-152.
10. Cf. Andrew Ford, « The Purpose of Aristotle's *Poetics* » dans *The University of Chicago Press*, vol. 110, n° 1 (janvier 2015), p. 3 et Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 38.
11. Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, 1449b31-33, 1449b36-38, 1450a7-9, 1450a34-36, 1450b32-34, 1451a3-5, 1451a11-12, 1451a32-34, 1451a36-38, 1451b27-29, 1452a18-19, 1452b14-15, 1452b25-26, 1452b28-1453a23, 1453a35-36, 1453b3-6, 1453b15-22, 1454a16-b18, 1455a22-26, 1455a29-32, 1455a34-1455b2, 1456a9-10, 1456a10-12, 1456a25-27, 1456b2-8, 1458a31-b5, 1459a17-28, 1459b8-12, 1459b18-20, 1460a11-14, 1460a27-29, 1460b2-5, 1461b9-12. Toute référence future au texte de *La Poétique*, à moins d'indication contraire, se fera à cette édition.
12. *Ibid.*, 1447a8-12. Nous soulignons.
13. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Notes » dans *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 143.
14. Cf. Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres. I*, trad. Robert Genaille, Paris, Garnier Frères, 1965, p. 238.
15. Aristote, *La Poétique*, 1448b22.
16. *Ibid.*, 1460a4-5.

17. Au sujet des détails en lien avec le nombre d'épisodes que comporte une tragédie, le philosophe se contente de nous renvoyer à la tradition : « Il y a en outre le nombre des épisodes ; pour le reste, la tradition concernant la mise en place de chaque élément, tenons-la pour acquise, car il y aurait sans doute fort à faire pour passer en revue chaque point en particulier. » (*Ibid.*, 1449a22-30.)
18. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 38-39
19. *Ibid.*, p. 295-300.
20. Aristote, *La Poétique*, 1462a4.
21. Ce qui inclut le concours et le jeu des acteurs (cf. *ibid.*, 1450b18-19).
22. *Ibid.*, 1450b19-20. Aristote laisse entendre que le mauvais public, contrairement au bon public, s'attache particulièrement à la « figuration corporelle » (*ibid.*, 1462a2), c'est-à-dire au support physique, dont peut pourtant se passer la tragédie pour réaliser sa finalité (*ibid.*, 1450b18-19).
23. Cf. *ibid.*, 1460b13-21.
24. Cf. *ibid.*, 1461b18.
25. Il est ici bien sûr question du fameux chapitre IV dans lequel Aristote développe sa thèse concernant les causes naturelles de l'art poétique. Sur le sujet, et les débats qui entourent l'interprétation de ce chapitre, voir l'article de Bernard Sève, « Sur la seconde cause naturelle de l'art Poétique chez Aristote » dans les *Cahiers philosophiques*, n° 82 (mars 2000), p. 7-21.
26. Cf. Aristote, *La Poétique*, 1448b13-15.
27. Cela semble bien possible, surtout lorsqu'on sait que pour Aristote « il appartient au philosophe de pouvoir spéculer sur toutes choses » (*Métaphysique*, Γ, 2, 1004a34-b1). Pourquoi alors ne pas étudier l'art poétique ? Cependant, comme nous le fait remarquer Andrew Ford (*op. cit.*, p. 2), ce constat ne nous aide pas davantage pour comprendre le texte de la *Poétique*...
28. Pierre Corneille, « Des trois unités », *loc. cit.*, p. 148 : « Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun Précepte ni dans Aristote, ni dans Horace. »
29. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, Macmillan & Co, 1895, p. 276.
30. Pierre Corneille, « Des trois unités », *loc. cit.*, p. 148.
31. *Ibid.*, p. 149.
32. Aristote, *La Poétique*, 1451a22-29.
33. *Ibid.*, 1449b9-16. Nous soulignons.
34. Au chapitre XXIV, Aristote revient sur cette distinction entre l'épopée et la tragédie. Cette fois, il définit la bonne longueur de la tragédie en

- ces termes plus vagues : « on doit pouvoir embrasser d'un seul regard le début et la fin » (*ibid.*, 1459b19-20).
35. Malgré cela, on dénote aussi de nombreuses exceptions, en particulier dans le théâtre d'Eschyle. Par exemple, la tragédie *Agamemnon*, dans le cycle l'*Orestie*, se déroule sur plusieurs jours. Mieux encore, *Les Euménides* comptent plusieurs mois, voire une année, entre la première scène et la seconde. On trouve même chez Sophocle et Euripide des « transgressions » similaires : parmi les quelques pièces qui nous sont parvenues, on peut citer le cas des *Trachiniennes* de Sophocle et celui des *Suppliantes* d'Euripide. Cf. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 183 et S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 269.
  36. Voici la traduction de Corneille, qu'on retrouve dans son traité sur les trois unités : « La Règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du Soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup. » (« Des trois unités », *loc. cit.*, p. 143.)
  37. Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 267-274 et W. Hamilton Fyfe, « Introduction » dans *Aristotle's Art of Poetry*, Oxford, The Clarendon Press, 1940, p. xxi.
  38. Aristote, *La Poétique*, 1450a15.
  39. *Ibid.*, 1450a4-5. Voir aussi 1450b21-23 et 1459a18-24.
  40. *Ibid.*, 1450b34-36.
  41. *Ibid.*, 1450a3-4.
  42. *Ibid.*, 1451a32.
  43. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 298 : « The loss of Aristotle's concentration on action and unity, and hence on plot-structure, is demonstrated most obviously by the downgrading of 'unity of action' to the same level as the newly invented Unity of time and place. Castelvetro, who was chiefly responsible for making the doctrine of the Three Unities explicit, goes even further by actually subordinating unity of action to the others. »
  44. Cf. S. H. Butcher, *op. cit.*, p. 278-279.
  45. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 298.
  46. Aristote, *La Poétique*, 1451a12.
  47. On peut en effet estimer que ce qui est dit ici ne concerne pas seulement la tragédie, mais la poésie dans son ensemble. C'est pourquoi, par exemple, Aristote parle du « poète » et non spécifiquement du tragédien quand il traite de cette question dans le chapitre IX (cf. 1451b27-1452a1).
  48. Voir chapitre VIII de la *Poétique*.

49. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 221.
50. Aristote, *La Poétique*, 1452a21.
51. *Ibid.*, 1460a18-25.
52. *Ibid.*, 1460b1-2.
53. Aristote, *Rhétorique*, trad. P. Charron, Paris, Flammarion, 2007, 1357a34.
54. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 212.
55. Aristote, *La Poétique*, 1461b11-12.
56. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 382.
57. Aristote, *La Poétique*, 1451b31-32.
58. Aristote, *Seconds Analytiques*, trad. Jules Tricot, I, 33, 89a sq. :  
« l'opinion s'applique à ce qui, étant vrai ou faux, peut être autrement qu'il n'est : en fait, l'opinion est l'appréhension d'une prémisses immédiate et non-nécessaire. Cette manière de voir est d'ailleurs en accord avec les faits observés, car l'opinion est chose instable, et telle est la nature que nous avons reconnue à son objet. *En outre, jamais on ne pense avoir une simple opinion quand on pense que la chose ne peut être autrement : tout au contraire, on pense alors qu'on a la science.* »  
(Nous soulignons)
59. Aristote, *La Poétique*, 1460b7-11.
60. *Ibid.*, 1460b35.
61. Le terme *doxa* en grec possède une dimension sociale que le mot « opinion », par lequel on le traduit habituellement, ne parvient pas à rendre tout à fait. Comme le souligne Eggs : « One essential point is that the Greek word *doxa* does not express a *private belief* but is always the common opinion of a community. » (Ekkehard Eggs, « *Doxa in Poetry : A Study of Aristotle's Poetics* » dans *Poetics Today*, vol. 23, n° 3 (automne 2002), p. 397.)
62. Cf. Aristote, *Poétique*, 1461b35.
63. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 382.
64. Aristote, *La Poétique*, 1451b19-26
65. Aristote, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Paris, Belles Lettres, 2008, 1451b15-16.
66. Aristote, *La Poétique*, 1452a1-7.
67. Ekkehard Eggs, *op. cit.*, p. 396. Précisons tout de même que si le poète ne parvient pas à maintenir l'impression du vraisemblable, le public n'adhérera tout simplement pas à ce qui lui est présenté. L'opinion renforce le vraisemblable seulement si le poète est en maîtrise de son art, s'il parvient à se servir de l'opinion du public à ses fins.
68. Aristote, *La Poétique*, 1452a7-11.

69. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 229.
70. Aristote, *Seconds Analytiques*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 2000, I, 33, 89a2-3
71. Aristote, *La Poétique*, 1461b14-15.
72. Aristote, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, 1461b15.
73. Cf. Philippe Beck, « Logiques de l'impossibilité » dans *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 7-73.