



Plan national de formation 2020-2021

Rencontres philosophiques

Langres, 8, 9, 10 octobre 2020

« De quelle expérience la poétique est-elle le nom ? »

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

Intervenante du séminaire F « Aristote et le *logos* »

« Feindre, ce n'est pas proposer des leurre, c'est élaborer des structures intelligibles » J. Rancière

Il s'agit ici de s'intéresser à la poétique comme correspondant à un régime de signification et peut-être de vérité spécifique. Le *logos* décrit et analysé comme unité d'une « intrigue » et unité d'un mouvement (d'accomplissement, nouement/dénouement, etc.) fait du *mythos* poétique une forme de « totalité » très particulière (*katholou*) – qu'Aristote n'hésite pas à rapprocher, au ch. 20, de l'unité articulée que constitue une *définition* (*horismos*) : ce *logos* ne se laisse pas décrire seulement comme le déroulé (comme récit par ex.), la syntaxe d'une série de propositions – comme quand on étudie les énoncés dans leur prétention *apophantique*, prétention à faire connaître quelque chose, en en « disant » justement quelque chose, pour la vérité, la connaissance ; **ce *logos* n'est ni énoncé à prétention épistémique, mesuré selon l'alternative stricte entre vérité et fausseté [qui suppose qu'on parle pour révéler], mais il n'est pas non plus voué à ne rien faire connaître**, comme s'il s'agissait d'un pur divertissement émotionnel par exemple (à la façon dont Platon range les effets du savoir-faire tragique du côté de la production – manipulation de la partie la plus instable de l'âme (voir *République* X, par ex. 605b et sq.)

On s'interroge donc sur le statut de ce que *République* III désigne sous la formule du « dire faux » (*pseudé légein*) mais qui n'aborde la poésie et la fiction que pour mieux déterminer, à terme, une éventuelle nécessité/légitimité d'un certain type de *dire faux en politique* (législateur)¹. La question de la finalité de ce dire faux justifie l'examen du cas d'Homère, et des mythes, sous les auspices de cette question « qu'as-tu apporté de bien à la cité ? ». Platon interroge en même temps ce que ce

¹ III, 389b « c'est donc à ceux qui gouvernent dans la cité, si vraiment on doit l'accorder à certains, que revient la possibilité de mentir, que ce soit à l'égard des ennemis ou à l'égard des citoyens quand il s'agit de l'intérêt de la cité ».

« dire faux » signifie – si c’est comme dans le *Sophiste*, « dire ce qui n’est pas », « pas comme c’est vraiment » (cf. 263a-d), ce qui est reproché à Homère c’est de ne pas donner une image correcte des dieux, de ce qu’ils sont = le faux s’inscrit dans une problématique générale de la représentation, image révélant ce dont elle est l’image², et il interroge la *finalité* (Platon dira les intentions) d’une telle fiction : qu’est-ce qu’une *mimésis* acceptable, qui ne cherche pas *l’illusion* pour elle-même, ou pour tromper ? (c’est entre autres le problème du politique, qui pourrait avoir besoin de *ne pas dire exactement ce qui est*, si les hommes à qui il s’adresse ne peuvent pas savoir/comprendre/juger le bon en politique).

À quel régime de valeur et à quel régime de vérité le poétique est-il mesuré, et rapporté ici ? La poésie, composant des histoires, prend en charge un certain *matériau* ou un certain régime de réalité, qui suppose en elle-même la contingence comme son mode essentiel – la poésie s’installe et formule, articule et se prononce sur des enjeux humains, des questions qui en elles-mêmes ne sauraient toujours pouvoir se *dire* selon un régime de la vérité apodictique : non seulement ce qui vaut pour un héros demeure tendu entre particularité indépassable de ce qui est vécu et universalité potentielle de « types » d’hommes, d’action, mais les questions qui se posent au héros, à l’homme à travers lui, ne relèvent guère d’une somme de vérités immuables, démontrées de toute nécessité : de ce qui est contingent, peut-on espérer dire mieux que le seulement probable ? Quelle est la valeur du « vraisemblable » ? Quelle vérité peut-on alors espérer de ces fictions ? En quoi ont-elles éventuellement un intérêt philosophique ?

La question mise sous cette forme : « de quelle expérience la poétique est-elle le nom ? » vise à interroger ensemble l’*activité* qui est mise en œuvre, ce qui est exercé peut-être, dans la complexité d’une expérience « poétique » - ce qui pourrait renvoyer à une expérience ou une activité herméneutique au sens strict (l’activité de représentation, ou d’imagination, de pensée, etc.), d’un côté, et ce qui pourrait se dégager comme un bénéfice, le *gain* de telles expériences, de l’autre. Forme et contenu de l’expérience. On voudrait faire la place à la complexité d’une telle expérience, entre deux perspectives trop réductrices : une lecture « émotionnelle », de la *catharsis* notamment, qui tend à faire de l’expérience poétique une décharge et/ou une satisfaction « imaginaire », et une lecture intellectualisante qui voudrait rabattre l’expérience en question sur une sorte d’apprentissage – l’expérience n’étant plus alors qu’un instrument *didactique*, par exemple pour dégager des *leçons* de portée éthique.

1) L’expérience poétique doit mobiliser selon Aristote inséparablement émotions et *dianoia* (pensée discursive) et suppose d’articuler et de distinguer plusieurs modes d’intelligibilité des faits, des réalités : dans l’histoire se croisent plusieurs **régimes de causalités (le nécessaire, le seulement possible, le probable)** – voire plusieurs nuances ou degrés relatifs de liens entre des faits. Comment distinguer l’in vraisemblable, l’impossible, l’apparemment probable, etc. ? Ce sont aussi plusieurs *natures*, pourrait-on dire, de causalités qui se combinent : le caractère, le hasard/l’accident, l’ignorance, l’erreur (*hamartia*), la faute. Des **rythmes différents de l’advenir se conjuguent** également : ce qui est attendu/ce qui survient « contre toute attente » d’un côté, et ce qui est « nécessaire » de l’autre, les renversements, les diverses temporalités (le passé, le présent, et le futur), les oppositions entre intentions, finalités, mobiles et *effets* des actions font expérimenter des conflits de signification, et même des « renversements » de sens. Ce qui est en jeu ici c’est quelque chose comme l’expérience que font les hommes de la contradiction *dans le réel*.

² Ce qui renvoie chez Platon à l’opposition, dans la *mimésis*, entre deux modes de l’image : *eikon* –image copie, et *eidolon* – simulacre, fantôme de présence. L’*eidon* (forme) intelligible est dans cette configuration l’idée, lieu réel où la pensée peut voir, en elle, le reflet de ce qu’est la chose (cf. Phédon 100a-b).

2) On tentera de préciser *le statut* et le sens de ce qui est ainsi *pratiqué*, et peut-être ne saurait se constituer ailleurs que dans/par ces expériences des fictions, de la littérature (et pas seulement la tragédie pour le coup) dans lesquelles l'imagination aide à penser, où se dessine des contours de ce qui sans elle, demeure littéralement impensable – le poète est celui qui doit permettre de saisir le *possible humain*, et on y apprend peut-être à le rendre pensable – mais sans que, par définition, ne préexiste totalement hors de la fiction, aucun référent complet, déjà déterminé, de ce possible.

I - Matériau et modalités de l'expérience poétique : l'homme en action, la contingence et la vérité « autant qu'il est possible » ?

Le but de l'expérience, et la « finalité propre » la plus aboutie selon Aristote, ne saurait consister en une évaluation morale des actions, ni à dégager une sorte de « typologie » éthique des hommes – « l'injuste, le courageux, etc. », des généralités éthiques = les personnages ne sont pas destinés, selon Aristote à être des « modèles » à imiter par exemple, - même si on devra éclairer ce qu'Aristote entend par le statut de l'exemple (*paradeigma*), pour comprendre *comment* un héros, un personnage peut constituer un support de représentation pour penser des traits humains « en général ». Il ne s'agit pas de faire des portraits « fixes », au sens qu'on pourrait donner à des peintures de caractères, comme si un personnage était seulement *l'image (illustration)* ou le portrait schématique d'une valeur éthique ou d'un « caractère » (éthos). S'intéresser à des « hommes en action », via la représentation d'une histoire, engage toute une série de *médiations*, en cascades, qui constituent l'accès à l'objet poétique :

1) L'action et ses causes (herméneutique de l'action : inférer le caractère ou saisir la pensée)

- La tragédie est représentation **d'actions**, de personnages en action, (*prattontes*) : les « faits » consistent essentiellement en des actions et non pas en des « caractères » (les personnages « n'agissent pas pour représenter des caractères », mais c'est « au travers de leurs actions » que se « dessinent » ce qu'on appelle des caractères : le tempérant, le méchant, etc. ch6, 50 a15 sq.).
- Le « **caractère** » lui-même apparaît ici, dans la temporalité herméneutique, comme ce qui est dégagé, « dessiné » ou comme le dit le **ch.15** « stylisé », schématisé en une « forme propre » (*idian morphèn*, 54b8- ce qu'on pourra alors appeler *tel ou tel caractère*), à partir de l'action, et non avant ou en dehors d'elle ; ce qui fait la consistance d'un « caractère », et constitue alors un support de « qualités » déterminées c'est précisément que tout en étant parfois inféré à partir des actes, ceux-ci apparaissent bien pourtant comme la manifestation et le produit, l'aboutissements de « choix déterminés » (*proairêsis*). Le caractère est, dans la réalité, une des « causes d'action » (ch.6, 50a), avec la pensée entendue comme manière de « déterminer son action, » de délibérer ; mais il n'apparaît, dans l'action, que comme ce qui est dessiné par/en elle, ce dont elle donne la couleur – ou plutôt la forme justement.
- Des actions des personnages, il s'agit de constituer les *caractères* dont l'action pourra apparaître comme *l'effet naturel*, et comme ce au titre de quoi l'action a telle ou telle « qualité » (noble, injuste).
- De la même manière, les paroles des personnages sont ce par quoi on saisit parfois « **une pensée** » **cause motrice de l'action** ; lorsque la pensée du personnage s'exprime pour justifier son action, cela équivaut dit Aristote à entendre une sorte de « démonstration » (de quelque chose) ou l'énoncé d'une maxime (*apodeiknutai ti*, ou *apohainontai gnomen* ch. 6, 50a-6). Dans ce cadre herméneutique de l'histoire, les paroles, (*en plus de ce qu'elles servent*

à adresser éventuellement directement à un autre personnage, dans le cadre d'une communication) signifient, formulent, une sorte de principe général d'action - ce qu'on pourrait énoncer universellement, à propos du préférable, de l'utile, par ex. Une « maxime » c'est selon **Rhétorique II, 21** « la formule ou formulation exprimant (*apophansis* : une affirmation, une prise de position) sur un mode général (*katholou*) et non pas « d'un point de vue du particulier (*per itou kath'ekastou*) ce qui concerne les actions (*ai praxeis*)».

- Les actions manifestent toutes également une certaine manière **d'envisager le bonheur**, de penser comment l'atteindre : les hommes désirent les choses en tant qu'elles leur apparaissent bonnes, des moyens ou des conditions du bonheur, et c'est « dans leurs actions que les hommes réussissent ou échouent », à réaliser cet état qu'on peut définir comme se suffisant à lui-même (l'aboutissement pour lequel tout le reste est moyen), par les actions qu'ils sont heureux ou l'inverse (*Poétique* ch.6, 50a20).
- Les actions (et les énoncés) apparaissent donc comme le matériau dans lequel sont signifiées des manières **de délibérer**, c'est-à-dire de **raisonner, de déduire ou d'inférer**, concernant « **ce qui dépend de nous et est faisable** » (*Ethique à Nicomaque*, III, 5, 1113a30-31), et à propos de quoi s'exercent le désir (disons la faculté de se représenter certains objets comme « bons », ou **agréables** = tout ce qui renvoie à notre manière de nous orienter ou nous tourner vers des objets qui pourront devenir des *fins, des buts*), la « délibération » et l'intelligence « pratique », le *calcul* (*sylogismos*) des « moyens » d'atteindre cette fin. Certes, selon les tempéraments, les caractères, nous serons plus ou moins sujets aux passions pour nous orienter, et accentuer nos préférences : on voit à l'œuvre dans le personnage ce que c'est que choisir, souhaiter, vouloir, préférer, toutes les modalités d'analyse de l'action « volontaire » (cf. *Eth. Nic.* III, 3 et III, 6 en particulier pour l'action selon la contrainte, l'ignorance, l'erreur)³ : « **il y a raisonnement (*dianoia*) dans les parties où les personnages démontrent que ceci est ou n'est pas ainsi, ou qu'ils énoncent quelque maxime générale** » (*Poétique* ch.6, 50b10). [Cf. aussi Ch.19, 56a36-b7]

2) La contingence

L'action et la pensée se meuvent dans la dimension du *délibérable*, c'est-à-dire ce qui est marqué du sceau de la contingence mais qui situe aussi l'espace des potentialités humaines : ***Ethique à Nicomaque*, III, 5 « on ne délibère pas sur n'importe quoi, par ex les choses éternelles, l'ordre du monde ou l'incommensurabilité de la diagonale** », pas davantage sur les choses qui sont en mouvement [qui changent] mais qui se produisent toujours de la même façon, soit par nécessité soit par nature, soit par qq autre cause (solstices ou lever des astres) », ni pas non plus sur ce qu'il serait totalement impossible d'anticiper ou de saisir selon un principe interne *propre* – ce qu'on appelle précisément « fortune » (*tuchè*), *chance ou hasard*. « On délibère sur (certaines) les choses qui dépendent de nous et que nous pouvons réaliser » : ces choses-là sont en fait tout « ce qui reste » en dehors de nature, nécessité, fortune. « **la délibération a lieu dans les choses qui, tout en se produisant avec fréquence, demeurent incertaines dans leur aboutissement, ainsi que là où**

³ Cela induit notamment le fait que l'on ne peut *juger* (au sens judiciaire ou éthique) un personnage avant que l'action soit totalement accomplie. Cf. *Poétique* **chapitre 14**, 53b35 le rôle joué par le fait de « savoir ou non » lorsqu'une action est accomplie, « car nécessairement on agit ou on n'agit pas, en sachant ou bien sans savoir » (*eidotas kai mê eidotas*). Ch. **13**, la question de la « faute », qui est centrale, à la frontière d'un sens éthique et juridique et judiciaire, comme ressort du « renversement » du bonheur au malheur – la valeur du caractère « méchant » ou « juste » ne peut être totalement séparée de la manière d'agir. Voir également **ch. 25**, 61a4-9 : « pour établir si ce qui a été dit ou fait par quelqu'un est bien ou non (*peri de tou kalôs hé mê kalôs*), il ne faut pas se contenter de considérer en eux-mêmes l'acte ou les paroles pour voir s'ils sont nobles ou bas, il faut encore considérer celui qui agit ou parle, à qui il s'adresse ou quand et pourquoi il le fait, par exemple pour obtenir un plus grand bien ou pour éviter un plus grand mal ».

l'issue est indéterminée ». Aristote précise que sur ces sujets il est nécessaire de « se faire aider », en somme de délibérer à plusieurs⁴, et que l'on délibère généralement non pas sur les fins mais sur les moyens d'atteindre les fins ». Le « choix », c'est finalement (1113a5) l'aboutissement de la délibération : la chose « choisie » c'est « la chose jugée préférable à la suite de la délibération ». Les actions, pour autant qu'on puisse les rapporter à un « choix » volontaire⁵, apparaissent donc comme la manière dont les hommes ont prise sur l'*endechomenon*, le contingent, mais aussi bien sûr, la façon dont celles-ci se jouent avec/selon un coefficient d'adversité potentielle : le personnage en action est dans un état de connaissance nécessairement incomplète, face à un coefficient d'indétermination irréductible dans l'ensemble des choses sur lesquelles il doit « prendre position », faire ou produire (*poiein*) et agir, sur ce qui « peut être autre qu'il n'est » (*Eth.Nic.VI*, 1140a1).

3) La délibération ...

... désigne donc l'activité de **raisonner** au sens le plus général du terme sur des enjeux, des questions ou des réalités qui sont « simplement fréquentes et possibles », *ta de hos epi to pollu sumbainonta endechomena* (*Rhétorique I*, 2, 1357a27) et moins souvent sur « des propositions nécessaires », des vérités qui découleraient de propositions elles-mêmes déjà nécessaires : « nous ne délibérons que sur des questions qui sont manifestement susceptibles de recevoir des solutions opposées, quant aux choses qui dans le passé, l'avenir ou le présent ne sauraient être autrement, nul n'en délibère, s'il les juge telles, car cela ne lui servirait à rien » (1357a 5), ainsi « c'est sur les actions que portent les délibérations et examens (*bouleuontai kai skopousi*) », à savoir précisément sur ce qui *par définition* pourrait recevoir plusieurs solutions opposées, car « il n'y en a pour ainsi dire aucune de nécessaire » (1357a22) : les sujets en question peuvent se ramener à l'enjeu et au raisonnement qui, dans sa forme, consiste à déterminer « comment agir », (comme pour conseiller ou déconseiller) « dans le but de déterminer l'utile et le nuisible »⁶ ; on délibère sur le futur.

C'est là raisonner selon la compétence dialectique au sens le plus général :

1. **Topiques I, 1** : « être capable de raisonner déductivement (*sylogyzesthai*) en prenant appui sur des idées admises (*endoxa*), sur tous les sujets qui peuvent se présenter. (...) Un raisonnement déductif est une formule d'argumentation dans laquelle, certaines choses étant posées, une chose distincte de celles qui ont été posées s'ensuit nécessairement (*ex anankes sumbainei dia tôn keimenôn*). [C'est une démonstration (*apodeixis*) quand les points de départ de la déduction sont des affirmations vraies et premières, ou du moins des affirmations telles que la connaissance qu'on en a prend naissance par l'intermédiaire de certaines affirmations premières et vraies. C'est au contraire une déduction dialectique (*dialektikos sullogismos*) quand elle prend pour points de départ des idées admises » (100a-100b)⁷.

⁴ Par où le champ politique se trouve ainsi mobilisé, mais aussi, comme on va le voir, l'idée d'une compétence dialectique générale mobilisée sur tous ces sujets.

⁵ Mais précisément, une « vie » n'est pas constituée totalement ni exclusivement de « choix » volontaires, et même les choix volontaires *n'ont pas nécessairement l'effet escompté, voulu*, en plus de se confronter à une part par définition irréductible et indéterminée –un risque- d'événements non nécessaires *mais néanmoins possibles, voire dans certains cas probables*.

⁶ par exemple (*Rhét. I*, 4,1360b) sur les sujets tels que « le bonheur », ou de questions de forme explicitement « politique » : délibération collective sur les revenus, la guerre et la paix, la protection du territoire, la meilleure politique (dans les Assemblées), mais plus généralement on délibère sur les biens, l'utile, le préférable.

⁷ On distinguera les affirmations vraies et premières comme celles qui tiennent en elles-mêmes le moyen de montrer leur véracité : « emportent la conviction (*pistin*) par elles-mêmes, et non pour une raison extérieure à elles » ; sont des idées admises des idées *qui ne sont pas nécessairement non vraies, donc*, mais des opinions « réputées » (« admises par tous les hommes ou presque tous, ou ceux qui représentent opinion éclairée »).

2. On raisonne sur les questions pour lesquelles on doit choisir entre des idées « admises » (*endoxa*) soit par la plupart, soit par des opinions éclairées (**Top. I, 10**) sans pouvoir espérer mieux, en somme, précisément pour des questions sur lesquelles il n'est pas possible d'établir de manière absolument nécessaire, une vérité. Le champ pratique est par essence le champ dans lequel on s'interroge sur des propriétés « accidentelles » des choses – qui peuvent « être le cas », mais sans appartenir toujours comme un attribut nécessaire aux choses : par exemple en *Top. III, 1*, on détermine entre des choses laquelle est « préférable », ou laquelle est la meilleure, ce qui est souhaitable. (ex : avoir des amis justes est préférable à avoir des ennemis justes p.62, les qualités sont préférables à la chance p.63, ce qui contribue au bonheur est-il préférable à ce qui contribue à la sagesse ? p. 63 édition Brunschwig).
3. Sur certains « problèmes » i.e. là où il y a enjeu de choix pratique (fuir ou choisir), ou des questions pour lesquelles, même si l'enjeu est d'acquérir vérité et connaissance, il existe des argumentations opposées (**Top. I, 11**)⁸ – [on peut donc espérer légitimement aboutir à vérité sur une question dialectique] : mise sous forme interrogative d'idées admises, notamment sur des sujets pratiques, ou éthiques.
4. Cela consiste à raisonner « déductivement » ou en « montrant » de manière plus ou moins nécessaire mais le plus souvent dans le régime **du vraisemblable** : il s'agit de « juger » ou d'« admettre » (*hupolêpsis*, croire, adhérer, ce qui suppose de « trancher » (*krinein*)) c'est-à-dire « déduire » ou conclure à partir de/à propos de ce qui *semble* être le cas du fait de « **ce que l'on sait devenir ou ne pas devenir, être ou ne pas être le cas la plupart du temps (ex. haïr qui vous haït ou aimer qui vous aime)** » (= définition du vraisemblable, *eikos*, en *Analytiques Premiers*, II, 27), ou bien devoir **conclure à quelque chose par induction**, c'est-à-dire en « **s'appuyant sur plusieurs cas semblables pour montrer qu'il en est de même dans le cas présent** » (*Rhét. I, 2, 1356b15*).

4) À quoi correspond ce caractère « persuasif » (*to pithanon*) ...

... de la causalité, des liens de consécutives ou des liens logiques d'enchaînements⁹ ? la Rhétorique traite de ces modes essentiels du raisonnement, du « mouvement » dianoétique appelé 'persuasion' dans le domaine des affaires humaines. En poétique, le personnage se meut dans cette forme de connaissance et de détermination qui implique un régime délicat de vérité. Pour le spectateur, acteur par procuration, la vraisemblance = est-ce seulement ce qui vaut parce que c'est le plus communément admis ? En écoutant le personnage, s'agit-il de faire avec lui des inférences, à partir d'indices, et de juger ? Articuler les faits entre eux, dans l'histoire, est-ce faire des « enthymèmes » potentiels, i.e. des **déductions vraies « la plupart du temps », probables, quelques fois vraies universellement**, mettre en œuvre des objets et formes logiques ? Mais qu'apprenons-nous alors, éventuellement, et en quel sens ?

Sans doute la *mimêsis*-représentation permet-elle à la fois de *reconnaître* et d'identifier des notions universelles ou générales dans le caractère particulier des faits imités¹⁰. Mais s'il faut que le personnage, ou le fait, soit lui-même « vraisemblable », que les manières de penser, de juger, etc.

⁸ Aristote définit ici la dialectique comme activité, « pratique » ou exercice appliqué à certains modes d'interrogation – il montre aussi qu'elle désigne une *compétence (dunamis)* intellectuelle très générale – ce qui ne veut pas dire « vague », puisqu'elle est précisément une capacité à saisir de manière transversale des principes généraux, quels que soient les genres sur lesquels portent ensuite des « sciences » éventuelles.

⁹ Evoqués dès le ch.7, 50b26sq, ch.9, 51a36 sq, ch.10, 52a20, ch.15, 54a33, ch. 18,56a24, ch.24.

¹⁰ L'induction renvoie ainsi naturellement à la façon dont nous percevons/distinguons quelque dimension générale, une unité, dans le particulier même des sensations : « bien que l'acte de perception ait pour objet l'individu, la sensation n'en porte pas moins sur l'universel » (*Analytiques Post. II, 19,100a16*).

soient « crédibles », pour autant le personnage ne peut pas toujours ni ne *doit pas même être* la réplique « vérifiable » ou la copie d'un existant déterminé empirique dont il serait alors l'image « vraie ». **Faire l'expérience de la « vraisemblance »** : c'est moins reconnaître, dans la fiction, une sorte de degré suffisant de « semblance », ce qui ressemble au réel, que **reconnaître à travers des mouvements et des enchaînements de faits, la causalité dans ses diverses modalités**. La vraisemblance renvoie à une exigence de *consistance*, pour la pensée, ou la représentation – ce qui « semble » (croyable), c'est ce qui ici *vaut pour « raison » d'admettre comme possible ou croyable*, moteur de déduction/induction. Qu'est-ce que produire la perception du « possible », du vraisemblable, du probable ? Qu'est-ce que et comment mesure-t-on ces différences dans l'expérience poétique ?

II. La multiplicité des causalités (natures, rythmes) : Donner la mesure du nécessaire, possible, probable/vraisemblable

La fiction développe notre faculté de distinguer ces différents degrés, modes, de la causalité, et de nécessité ou de « vérité ». Qu'est-ce que donner la mesure de « ce qui pourrait avoir lieu » (*ta dunata*) à partir de la fiction, dont Aristote précise que le poète doit l'émanciper de la « chronique » (ch. 9) ? Comment donne-t-on la mesure du *possible humain*, dans un régime de contingence ?

1. **« Dire ce qui pourrait avoir lieu » (Chapitre 9 : 51b5)** au lieu de faire comme le chroniqueur qui s'en tient à « ce qui a eu lieu » (*ta ginomena legein*), le poète est réellement poète quand il compose quelque chose qui « pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable (*eikos*) et du nécessaire » : cela renvoie d'abord à la capacité de saisir non pas l'individualité ou la particularité en tant que telle, mais de montrer justement un comportement, ou une action qui a une portée « généralisable » (*katholou*) – en cela le poète est « plus philosophe » qu'historien ; la poésie a une portée non pas certes purement « intellectuelle », mais certainement permet de connaître un peu mieux un objet dont les contours se laissent mal saisir, même pour le philosophe, « ce qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement ».
2. Mais la difficulté (et la puissance poétique) vient de ce que précisément ce « certain type d'homme », ce *katholou* (cette généralité¹¹) n'est pas seulement *ce qui est déjà dessiné dans les figures héroïques* – supposées réelles, parfois : en puisant dans le fond de certaines histoires données/tenuës pour « réellement attestées », comme celles des « grandes familles », les poètes induisent une forme de persuasion dans le spectateur, pour créditer l'histoire d'un coefficient de *potentialité*, de « possibilité ». Car en effet, « ce qui n'a pas eu lieu nous ne croyons pas encore que cela soit possible, tandis que ce qui a eu lieu il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu) » 51b18. A la limite, le poète doit donc plutôt montrer **pourquoi certains événements, par ailleurs peut-être réels, « pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible¹² »** (51b30) : composer, et en cela être « plus philosophe », ce n'est pas seulement créer des liens de causalité¹³ mais faire paraître *en quoi, par quoi, comment, et à quel degré ils sont possibles dans le champ humain*.
3. Les divers degrés d'enchaînement causal (nécessairement, probable, vraisemblable, possible) renvoient à divers degrés ou modes de « *pistis* » (persuasion) qu'il faut moins décrire comme degré de *croyance ou d'adhérence à une illusion par ex.* (confusion entre

¹¹ Il faut ici entendre une nuance entre l'universel (support de nécessité logique) et le général (mesurant seulement l'ensemble dominant des cas), au sujet des affaires humaines, sujettes à délibération.

¹² « Rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver » (51b30-31)

¹³ Au-delà de liens de simple « consécution », ch. 10.

le vrai et le seulement semblant) que comme ce qui, pour la *dianoia* qui déduit ou infère, vaut comme *ressort, raison de/moyen* dans un enchaînement logique. La *pistis*, la persuasion que le poète doit savoir produire tient moins à l'allure de ressemblance avec ce qu'on saurait déjà être le cas, qu'à la manière même dont une chose *parait/i.e se donne comme entraînant une autre* - modalités mêmes de *l'hypolêpsis* (opinion, croyance), *causes* mêmes des mouvements qui constituent la pensée¹⁴.

4. **Ch. 10-15** : L'exigence de vraisemblance/nécessité/probabilité porte toujours sur la manière dont sont reliées causalement des actions ou des conséquences qui font changer le sens de *ce que le personnage* attendait ou croyait savoir, et sont les points de bascule logique des significations (éthiques, pratiques) : révélation, passage de l'ignorance à la connaissance (Œdipe), renversements (*métaballein*) » (11, 52a29) où en saisissant « ce qui se produit à cause de cela » on saisit aussi, littéralement, les causes qui font « survenir » le bonheur ou le malheur¹⁵. On comprend ici le rapprochement de cette causalité de ce qui se produit avec le modèle donné dans le vivant, l'organicité, et une causalité « naturelle »¹⁶. Au **ch. 15**, on retrouve cette exigence appliquée aux **caractères** « chercher toujours le nécessaire ou le vraisemblable : qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel homme dise ou fasse telle chose, nécessaire ou vraisemblable que ceci se produise après cela ». Quel *critère* permet véritablement de mesurer, d'évaluer la vraisemblance ou la probabilité d'un « fait » humain ? S'agit-il vraiment, pour juger de ce qui est « vraisemblable » de se référer à une sorte de connaissance empirique, *savoir* d'abord que c'est le cas, et ce *souvent*, pour juger correctement de la vraisemblance d'un fait ?
5. La question se pose d'autant plus qu'Aristote, pointant des **« interdits », des fautes poétiques (l'absurde, l'abérrant ou l'incompréhensible) : atopos, alogon**¹⁷ montre en même temps que le plus important est le sentiment d'une nécessité dont la mesure se trouve largement donnée par l'histoire elle-même, et peut-être par ce qu'on pourrait appeler un besoin, la tendance naturelle (donnant forme au plaisir au cœur de la connaissance, ou du désir de connaissance) à vouloir percevoir des causes - le besoin de finalité par ex., qui s'exprime là ? ainsi le « persuasif » peut consister en des **enchaînements fautifs, « paralogismes » ou causalité « apparente »** - voire même être satisfait par des enchaînements en réalité impossibles :
 - Au **ch. 16**, Homère est ainsi présenté en maître sachant utiliser les « paralogismes », les « fausses inférences » non pas pour produire une apparence ou une illusion de vérité, mais finalement pour satisfaire l'intelligibilité générale, au détriment de la vraisemblance « réaliste » disons¹⁸. Cela peut aussi

¹⁴ L'exemple final pris par Aristote, qui concerne la chute de la statue de Mitylès à Argos, qui tombe sur le meurtrier, indique très clairement que *c'est parfois le sentiment d'un sens – ici d'une sorte de finalité éthique*, qui fait que même un événement « qui se produit contre toute attente » pourra apparaître comme *signifiant*, en dépit même de son caractère improbable en réalité.

¹⁵ Ch.11, 52b : bonheur et malheur arrivent avec (*sumbêsetai*) ces « péripéties ».

¹⁶ Voir ch. 7, et ch. 23, la métaphore de l'être vivant : l'histoire, « semblable à un vivant qui forme un tout ».

¹⁷ Ch. 15 (54b6) : « il ne doit rien y avoir d'irrationnel [ou d'incompréhensible] (*alogon*) dans les faits », ch. 17, « il ne faut laisser place à aucune contradiction interne (*ta hupenantia*) » entre des faits, ch. 24, à propos du recours à l'irrationnel (*alogon*) pour « produire l'effet de surprise » (la poursuite d'Hector), ch. 24 « les sujets ne doivent rien comporter d'irrationnel, sinon, que ce soit en dehors de l'histoire racontée – par ex le fait qu'Œdipe ne sache pas comment Laïos est mort ».

¹⁸ 16, 1454b27-30. Aristote songe vraisemblablement ici à ce qui se passe juste avant le bain proprement dit (*Od.* XIX 213-260) : Ulysse déguisé en mendiant fait croire à Pénélope que *parce qu'il décrit les vêtements d'Ulysse, il doit les avoir vu et donc qu'il a rencontré Ulysse* que lui n'est pas »

renvoyer à l'épisode de l'arc, dont on présuppose qu'Ulysse était bien le seul à pouvoir le bander ¹⁹ (16, 55a12).

- Au chapitre 24, on justifie d'aller dans le sens cohérent avec **une fausse inférence**, qui confond la nécessité de la conséquence et la nécessité de la cause : « les gens s'imaginent que, lorsque tel fait entraîne tel autre ou tel événement tel autre, l'existence du second (*ei husteron estin*) implique celle du fait ou de l'événement premier (*kai to protéron einai hé ginesthai*) – or c'est faux » ; Aristote invite alors à « ajouter expressément le fait qui en découle nécessairement » *de manière à induire l'existence du premier* (qui paraîtra vrai). Une rationalité apparente vaudra encore mieux qu'une absence totale de cohérence, de lien causal. Ainsi « il faut préférer ce qui est **impossible mais vraisemblable** à ce qui est **possible mais non persuasif** » 60a 26 (*proairesthai te dei adunata eikota mallon hé dunata apithana*) si cela « donne l'apparence de plus de rationalité (*eulogoteros 60a35* ²⁰) » - à moins de pouvoir faire mieux, bien sûr. Une chose peut évidemment être *impossible* (ontologiquement) mais néanmoins *paraître vraisemblable*, être « persuasive », et dans ce cas, un gain d'intelligibilité se produit en dépit de l'impossibilité réelle.

6. La vraisemblance de l'in vraisemblable : Au chapitre 18, et au chapitre 25 Aristote emprunte la formule attribuée à Agathon : « **il est vraisemblable** » justement « **que beaucoup de choses se produisent contre le vraisemblable** »²¹ il s'agit d'abord de justifier, pour certains auteurs, des événements (des coups de théâtre) dans les histoires, qui pourraient paraître invraisemblables du point de vue de l'attente, mais qui paraîtraient après coup justifiés sur le plan « éthique » notamment²² : Mais surtout, il arrive aux mortels des choses invraisemblables ; « l'in vraisemblable arrive » non pas au sens ou, *absolument*, n'importe quel invraisemblable *est toujours possible dans l'absolu*, ou que toute invraisemblance supposée équivaut finalement d'un certain point de vue à une autre « vraisemblance » (dans une démonstration éristique), de sorte qu'on ne pourrait alors jamais prétendre plus faire aucune *différence* entre vraisemblable et invraisemblable – mais plutôt que beaucoup de choses se produisent *contre le vraisemblable*, qu'« il est vraisemblable qu'il se produise de l'in vraisemblable » (*eikos gar para to eikos ginesthai*, 25, 61b14) parce que le vraisemblable (pas plus que le possible) ne désigne un « ensemble » ou un domaine de choses ou de faits qui peuvent être totalement déterminés par avance : la vraisemblance est relative à l'opinion, se module selon les circonstances, au présent et sous l'effet de (en tension avec) des suppositions (*hupolambanein, hupolépsis*), selon un coefficient de *singularité irréductible* dont on ne

¹⁹ « il y a un raisonnement faux (*paralogismou*) du public » au principe de la reconnaissance d'Ulysse par le biais de l'arc. « Le fait que lui seul, et personne d'autre, puisse tendre l'arc est forgé par le poète et utilisé comme supposition et aussi la supposition qu'il va reconnaître l'arc qu'il n'a jamais vu : faire en sorte qu'Ulysse va se faire reconnaître à partir de celle-ci et non à partir de celle-là, c'est compter sur une fausse inférence ». (Traduction inédite Pierre Destrée). Aristote distingue ce type de reconnaissance « par raisonnements » de celle qui a lieu par des « signes distinctifs » (cf. les cicatrices).

²⁰ Destrée (trad. citée) « en lui donnant une apparence à peu près rationnelle ».

²¹ La formule se retrouve également en *Rhét.* II, 23, §21.

²² « lorsqu'un héros habile mais méchant comme Sisyphe, est trompé, ou lorsqu'un héros, courageux mais injuste, est vaincu ». Aristote paraît dessiner ici l'idée d'une sorte de vraisemblance « éthique », qui irait éventuellement *contre* la vraisemblance pragmatique première (le sentiment que le héros va s'en sortir), contre une première forme de « probabilité » ou d'attente, ou une manière antérieure d'envisager le *possible* ; néanmoins ce qui « éveille le sens de l'humain » (*philanthropos* 53a) ce serait plutôt le cas « intermédiaire » (53a7) d'un homme qui sans être excellent en vertu et en justice doit pourtant son malheur à autre chose que sa méchanceté – ex à une « faute ».

peut « faire la science »²³ : c'est là toute la gageure qu'il y a à vouloir dégager des contours ou des principes de ce qui est jugé « probable » ou du « persuasif » (*pithanon*) (ce qui entraîne à admettre), car (*Rhét.* I, 2) « le persuasif est persuasif pour quelqu'un, tantôt persuasif dès l'abord et de soi, tantôt parce qu'il semble démontré par des raisons persuasives et croyables, d'elles-mêmes (...) or c'est là ce qui est technique, l'individuel est indéterminé et n'est pas objet de science ».

7. Ainsi dans le champ poétique, **ce qui paraît impossible doit pouvoir être référé à et mesuré à la poésie (ch.25), et l'impossibilité réelle de quelque chose n'est pas forcément une objection valide contre la poésie** ; mais au-delà des enjeux de « crédibilité » ce qui se donne à voir c'est que l'expérience elle-même est le lieu **de contradictions possibles, réelles**, là même où peut-être des énoncés, portant sur des universels, n'impliqueraient pas une contradiction du point de vue de l'alternative vrai/faux – Ainsi, il est possible *en même temps* qu'une chose soit impossible dans un cadre de représentation donné, et possible dans un autre, que les choses *deviennent possibles*, qu'on les découvre possibles en général, alors qu'elles n'avaient même jamais eu lieu.

- **On distingue intellectuellement les modalités et les causes du possible – mais on éprouve la contingence** : le possible au sens *absolu*, logique ou ontologique, peut se définir comme une sorte de non-contradiction *réelle* entre faits ou « dans l'être » c'est-à-dire est « possible » ce qui, compte tenu de la réalité – ou de tel être déterminé, *se produit sans contradiction*, ou n'entraîne aucune impossibilité (*Mét.* □ 3,1047a25). Mais d'une part le possible dans l'action humaine est largement relatif aux circonstances, et à une pluralité de causes, et d'autre part il s'agit moins dans l'ordre de l'action de vouloir « démontrer » des propositions sur le futur, vouloir déterminer absolument *ce qui arrivera*, que de faire l'épreuve de ce que tout n'est pas de l'ordre du nécessaire mais néanmoins *arrive* : on éprouve la contingence comme modalité même de l'être tendue entre nécessité stricte et hasard. On éprouve souvent la réalité comme ce qui de fait *est*, ce qui *survient*, quel que soit son caractère prévisible, ou indépendamment de son degré de nécessité. Le possible s'offre parfois *après coup* comme étant de l'ordre de ce qui n'est (alors) pas impossible. Mais le possible n'est pas même toujours ce qu'on peut rapporter à l'actualisation d'une « potentialité » préalable.²⁴

8. On distinguera alors le possible comme **enjeu épistémique** et comme délimitation d'un champ **d'expérience potentielle** : analysant le sens de la *potentialité (dunamis)* en *Mét.* □ 12, Aristote rappelle qu'un des sens de l'opposition entre capacité/incapacité est l'opposition entre *possible/impossible*, mais celle-ci peut se comprendre tantôt sur le plan épistémique du rapport de contradiction entre propositions (« l'impossible c'est ce dont le contraire est nécessairement vrai »²⁵, et le possible signifie alors « ce qui n'est pas nécessairement faux »), tantôt comme une manière de désigner ou de se représenter des

²³ Rhétorique I, 2, 1356b27

²⁴ Le possible peut désigner ce qui est *potentiel*, au sens de l'être ou de la capacité de faire *en puissance*, relativement à ce qui est susceptible de s'actualiser. Il ne s'agit alors pas seulement du possible au sens logique, où une affirmation par exemple n'entraîne aucune contradiction.

²⁵ On applique à des propositions le qualificatif d'impossible, mais en réalité cela signifie que si un fait est le cas (ici, si la diagonale est incommensurable) *alors* la proposition qui dit « la diagonale est incommensurable » est vraie, et en conséquence, on peut dire que la proposition qui *nie cela*, ou affirme le contraire est fautive ; on peut dire qu'il est *impossible* de la mesurer.

états de choses, des faits, ou des manières de se produire pour des faits : d'un côté on se préoccupe d'un **degré de vérité** (s'il est vrai que la diagonale du carré est incommensurable, alors *nécessairement* la proposition opposée est fautive, ce qui peut aussi se *dire* « il est impossible de mesurer la diagonale du carré »), et le possible désigne seulement, par rapport à la vérité, *ce dont le contraire n'est pas nécessairement faux* (s'il est seulement possible, et non nécessaire, à un homme d'être assis, alors le contraire – ne pas être assis – n'est pas nécessairement faux) ; de l'autre on cherche à déterminer ce qui peut s'affirmer **comme réalité**. Dans l'ordre de la vérité, pour ce qui est seulement possible et non de l'ordre du nécessaire, précisément une contradiction stricte ne peut pas toujours être formulée *a priori*. Il n'y aura contradiction entre deux énoncés portant sur le même fait qu'au présent : Socrate est assis/ Socrate n'est pas assis. Mais le possible c'est aussi « **ce dont on peut dire que c'est** », ce dont **il est vrai de dire que c'est le cas** par exemple, sans devoir forcément mesurer cette vérité à un degré de nécessité : le possible correspond ici à ce qui, sans être évalué par un degré de nécessité déductive, ou causale, sans être rapporté à une nécessité défailante ou une carence, désigne la formulation *vraie* à propos de ce qui ne pourrait cependant *être entièrement ou nécessairement déduit*²⁶. Dans l'action, et du point de vue du sens ou de la valeur des actes, de leurs effets, l'enjeu n'est pas la réfutation, ni la démonstration ; en revanche, il y a une consistance réelle de ce qui, épistémologiquement n'est pourtant pas nécessaire ou strictement universel. L'expérience du possible dessine les contours *vrais* de ce qui *peut* être.

9. Le « possible » humain n'existe pas véritablement en dehors des existences et faits contingents où il prend forme particulière, au mieux « généralisable » - c'est-à-dire du vrai, peut-être, mais dont la connaissance même ne fournit en aucun cas une assurance de *domination* de la contingence. Le registre même de la vérité, dans le réel, suppose en son sein un **coefficient d'intelligibilité, d'incomplétude de la détermination** - le possible humain inclût en lui ce qui paraît impossible mais ne l'est pas, était impossible mais *temporairement* ou relativement à autre chose, ce qui prétend l'être...etc. La poétique permet de donner à expérimenter (à distance) ces modalités contingentes du réel qui *implique* d'inclure en lui, dans l'avenir, un coefficient d'imprévisibilité – voire la possibilité du *renversement* comme une possibilité inhérente ; ce qui implique aussi d'admettre que ni le futur, ni le possible ne sont totalement *déductibles* du présent ou du passé. On perçoit toute la fragilité même de la mesure donnée par le « vraisemblable », si même ce dont *on sait* que cela se produit « le plus souvent » n'est pas pour autant nécessairement support de déduction ferme, ni d'induction pertinente.

Conclusion :

La poétique est l'espace dans lequel on fait fonctionner certes « **à distance** », **dans l'action des personnages fictifs**, mais **en acte**, ces différences et ces modalités ontologiques et épistémiques identifiables, articulées à la pratique. On les applique aussi sans doute à l'effort pour généraliser quelque chose, à partir des fictions : le « sens de l'humain » (*philanthrôpon*, ch. 13,

²⁶ Ainsi, *Mét.* § 3 : le *possible* désigne tantôt ce qui est potentiellement actualisé relativement à une *capacité*, une *compétence* (par ailleurs elles-mêmes diversement naturelles ou acquises, plus ou moins durables etc.) – et même alors le seulement possible a une consistance ontologique, ce n'est pas un non-être absolu ; tantôt le possible recouvre plutôt tout ce qui est *compatible* dans l'ordre de la connaissance (ce qui peut être *véridiquement affirmé*) avec d'autres déterminations affirmées ou faits connaissables : ainsi il est possible que certains hommes soient (selon certains) par nature des esclaves légitimes (cf. *Politiques* I, 5 et suivants). C'est ce qui *peut être vrai*, si l'on trouve des types d'hommes dont la manière d'agir n'est pas capable d'autonomie et qui seraient « serviles ».

ch.18) ou sa mesure. L'expérience (et la compétence) exercées empruntent ces régimes de signification et de vérité potentielle qui correspondent aux logiques du **vraisemblable**, de l'**indice**, et de l'**exemple** par lesquels seuls le particulier et l'universel peuvent s'articuler, dans le réel humain. *Rhét.* I, 2, 1357a 34 : « le vraisemblable est ce qui se produit le plus souvent, non pas absolument parlant comme certains le définissent, mais ce qui dans le domaine des choses pouvant être autrement, est relativement à la chose par rapport à laquelle il est vraisemblable dans la relation de l'universel au particulier » = le vraisemblable est alors, loin de désigner **un régime de l'apparence, cet appui logique donné par une généralité qui peut venir, à défaut d'universel nécessaire, suffire** (paraître suffire !) à *autoriser* une déduction, à propos d'un particulier. L' « **indice** » est le nom de cette *relation* (supposée) entre un particulier et une généralisation (ainsi « un indice que les doctes sont justes c'est que Socrate était docte et juste », 1357b10), « signe » ou indice valide pour une représentation générale, mais néanmoins réfutable ; Aristote le distingue d'autres types de *semeia* (signes) tel celui nommé « *tekmêrion* », un signe irréfutable d'autre chose (ex : un indice qu'elle enfanté c'est qu'elle a du lait) – il y a là une relation *nécessaire* du particulier à un universel mais cela n'exclut nullement le risque d'illusions ! A ces instruments ou modalités du persuasif *par soi* – logique, disons, propre au contingent, au régime de la *praxis* et ne dépendant pas en tant que tel de l'auditeur ou de son état²⁷, il faut ajouter **l'exemple : le paradeigma** est ce particulier autorisant une induction pour un autre particulier (dans le même genre, ou semblable, ou à titre de partie égale à une autre partie) lorsque l'un est plus connu que l'autre (ex. Denys aspire à la tyrannie, puisqu'il demande une garde ; autrefois en effet Pisistrate en demandait une, et quand il l'eut obtenue ; il devint tyran, de même Théagène, ...) = manière de glisser, sans véritablement généraliser, ni abstraire dans un universel englobant, d'un individuel à un autre, mais en gagnant en intelligibilité grâce à une similitude avec le premier. Littéralement un *transfert, par contiguïté*, (à partir de la saisie d'une similitude, ou d'un rapport identique à autre chose. N'est-ce pas le régime exact selon lequel les héros (des histoires) fonctionnent, tout en demeurant de strictes individualités, comme des supports possibles de connaissance, des moyens de produire de l'intelligibilité *elle-même irréductiblement singulière* ? Non pas des référents, ou des principes de cause (expliquer l'homme), mais des paradigmes singuliers de l'humaine condition vouée à l'impossibilité d'une détermination absolue.

L'humain, à partir de « ce qui dépasse » l'humain : Le tragique délimite aussi la mesure de l'humain en dessinant cette fois l'humain *dans son rapport à/par relation à ce qui « dépasse » l'humain* : ainsi *Eth. Nic.* III, 7, 1115b7-11 évoque les fléaux qui donnent aux hommes le sentiment de « dépasser la mesure humaine (*huper anthropon*) » et situe alors justement par les exemples de « courage » ce qui pourrait être l'assurance trouvée *en tant qu'homme*, face au redoutable – le courageux est celui qui demeure assuré « autant qu'un homme puisse l'être (*anekplêktos hôs anthrôpos*) » : les maux humainement redoutables, par définition « sont d'ampleur différentes », même si « tout le monde, pour peu qu'il ait de l'intelligence » éprouve que le redoutable (*to phoberon*), c'est ce qui « se présente comme un fléau qui dépasse la mesure humaine (*huper anthropon*) ». (trad. Bodéüs). Celui qui affronte cet indéterminé potentiel *donne une idée de ce que peut être agir « en tant qu'homme »*. Les contours de cet « en tant qu'homme » ne préexistent pas aux actes humains.

²⁷ Même si l'état de l'auditeur peut évidemment déterminer la sensibilité aux arguments, Aristote imagine des principes du persuasif « par soi » : I, 2, 1356a « les preuves administrées par le moyen du discours sont de trois espèces, d'abord le caractère de l'orateur (qui rend le discours persuasif *par son caractère, son style ou son autorité, la confiance qu'il inspire*), ensuite les dispositions où l'on met l'auditeur (*on persuade en fonction et au moyen de l'état produit dans l'auditeur, grâce au discours : haine, amitié...*), mais enfin : certaines preuves sont dans le discours même (*en autô tô logô*) par lequel (*dia tou*) on démontre ou paraît démontrer (*deiknetai*) » ; dans ce dernier cas, c'est le **discours qui produit la persuasion quand nous faisons sortir (*deixomen – dekomai*) le vrai et le vraisemblable (*alethês hé phainomenon*) de chaque sujet** » (1356a20).

Loin de n'être que des héros à imiter, dans une *mimêsis* qui demeurerait structurée comme un *désir* (Socrate, mis en théâtre par Platon, faisant *pour la cité, mieux qu'Homère*, un usage de la fiction qui sert la vérité, la connaissance et l'éthique²⁸), les héros de la poétique d'Aristote sont autant de mesures *non pas de référence*, mais des exemples – conservant toujours le sceau de la singularité qu'ils « stylisent », et n'ayant qu'une valeur de potentialité, dont le sens n'est précisément pas totalement clôturable. Cela engage l'étude de l'homme dans la dimension proprement politique, là où précisément il se découvre lui-même comme n'étant « ni une bête ni un dieu » (*Pol.* I, 2, §8) - et rarement (si ce n'est même jamais) un être « supérieur » aux autres hommes (*Pol.* III, 13, §13).

III. Pistes pour situer le plaisir poétique : acribie et actualisation des différences

« *Feindre, ce n'est pas proposer des leures, c'est élaborer des structures intelligibles* »

J. Rancière

On peut maintenant tenter de situer un peu ce qui serait le bénéfique associé à cette « expérience » poétique, en précisant du même coup ce en quoi elle consiste véritablement : manière de faire le lien avec la référence au plaisir qui ouvre la poétique et qui justifie d'abord d'une manière générale la valeur à accorder aux images, aux représentations, mais qui pourrait marquer une spécificité humaine. Après avoir traversé et parcouru un peu le texte, il semble clair que le plaisir évoqué au chapitre 4 (to *kairein*, 48b8) n'est pas réductible à une expérience émotionnelle, ni non plus à une sorte de « satisfaction morale » (*via* les émotions de pitié et frayeur) tirée des exemples des héros, ni même à un apprentissage de type strictement intellectuel, même si l'évocation de la capacité à « comprendre et à conclure » *manthanein kai sullogizesthai* « ce qu'est chaque chose », en 48b16, pourrait sembler englober des imitations envisagées comme support pour des leçons « d'éthique »²⁹. Cette expérience ne se laisse décrire ni comme une « contemplation » détachée ni toutefois comme la simple capacité animale à percevoir, voire à reconnaître et « identifier » des choses. Comment s'articulent donc, finalement, ce qu'Aristote place d'emblée sous les enjeux d'un plaisir, et qu'il relie aussi, plusieurs fois au fait d'éveiller le sens de l'humain : *philanthropôs* (ch. 13, à propos du « plaisir propre à la tragédie » : éveiller le sens de l'humain, la pitié, la frayeur, 53a1-6 ; ch.18, 56a19, où il est question aussi, assez spécifiquement, du plaisir pris dans le caractère *tragique* d'une aventure ou d'une histoire) ?

1. Sans reprendre ici le détail des discussions contemporaines sur le thème de la « *catharsis* »³⁰ et surtout sur les analyses de la *mimêsis* comme « croyance fictive », « faire semblant », etc.³¹, peut dire que, les émotions éprouvées sont toujours pour Aristote reliées

²⁸ *République* III, 398a-b après avoir exclu le poète capable « de se transformer de mille manières et d'imiter toutes sortes de choses », envisage un « poète plus austère et moins plaisant, et un raconteur d'histoires utile, qui n'imiterait pour nous que la manière de s'exprimer de l'homme vertueux » et qui proposerait ses discours « selon ces modèles que nous avons inscrits dans nos lois dès l'origine ». La critique de l'imitation *illusionniste* pratiquée par les poètes, qui donnent de surcroît des *mauvaises choses* à imiter, évoque le risque qu'il y a à faire « prendre goût [aux citoyens] à ce qui constitue la réalité dont provient l'imitation (395c-d) », à savoir les choses basses, viles, etc. Il faut au contraire utiliser ce même « goût » pour des choses réellement bonnes à imiter. *République* X, 606 e, « les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité » – à savoir, la philosophie ? - 601e « l'amour de la sagesse ».

²⁹ Pour le rappel et la critique des thèses privilégiant l'idée que la poétique devrait selon Aristote servir à des leçons d'éthique, voir Pierre Destrée, « Aristotle on the paradox of Tragic Pleasure », in Jerrold Levinson, *Suffering art gladly, the Paradox of Negative Emotion in Art*, éd. Palgrave Macmillan, 2014. pp.3-28

³⁰ Je renvoie ici aux travaux et analyses de Claudio Veloso, à sa critique du passage qui mentionne la *catharsis*, et à son intervention du jeudi 30 mai sur le fonctionnement du verbe « *mimêsthai* » dans la Poétique.

³¹ Voir Lorenzo Menoud, « Qu'est-ce que la fiction ? », Vrin, coll. Chemins philosophiques, Paris, 2005, qui rappelle et situe les perspectives contemporaines sur les relations entre enjeux de croyance, d'émotion, de connaissance, dans la « fiction » ; par exemple : Searle, *Sens et expression*, 1974, Paris, Minuit, 1982 (« Le statut logique du discours de la fiction »), Kendall Walton, *Mimesis as make believe*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990, « Appreciating fiction : suspending Disbelief or Pretending Belief », (réf complètes ?), R. Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, Paris 1993, Schaeffer, *Pourquoi*

au fait d'être éprouvées « **via la représentation** », c'est-à-dire selon la formule complexe du ch.14 *ten [apo eleou kai phobou dia mimêseôs] dei hêdonên paraskeuazein ton poiêtên* (« le plaisir que le poète doit produire vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative ») : les émotions liées aux aventures des héros « tragiques » sont indissociablement liées à la manière dont arrive ce qui leur arrive, c'est-à-dire tiennent d'une part à l'articulation plus ou moins « surprenante », attendue, accidentelle, éprouvée comme « juste », etc. entre son action, son caractère, et les autres faits, et elles tiennent donc à l'effectuation même d'une histoire dont le mouvement apparaît comme signifiant ou manifestant un « nouement/dénouement », se produisant *par* des « péripéties » signifiantes, donnant les faits comme aboutissements d'ordre causal, l'« unité » désignant cette systématisme même. La consistance poétique tragique nomme précisément cette double intrication : entre qualité de l'action, du personnage, et sens de ce qui lui arrive d'une part, et entre « valeur » des faits et *advenue, production, manière d'arriver* d'autre part³². En aucun cas les émotions ne sauraient désigner des états séparables de l'intelligibilité même, *éprouvée comme telle*, d'une « histoire », du degré ou du mode de « causalité » qu'elle donne à saisir comme ce qui la *fait advenir* – leur intérêt éventuel ne saurait être séparable, donc, de la conscience de saisir tout cela *dans/par* une représentation : l'émotion n'est peut-être pas seulement une émotion *par procuration* mais l'expérience de la fiction peut très bien combiner réalité des émotions et reconnaissance d'une fiction *en tant que fiction*. Le plaisir éprouvé vient en partie de la distance, du fait de pouvoir éprouver « à l'abri », les épreuves que les personnages feignent de vivre, mais en un sens alors les émotions sont *précisément la manifestation* de cette distance, de cette non immédiateté de la sensation par exemple ; elles sont peut-être aussi la manifestation d'une conscience d'avoir à faire à des représentations d'enjeux plus généraux, au travers de ce singulier, « exemple » : le plaisir viendrait alors du fait de saisir l'émotion en tant qu'émotion, dans un sorte d'objectivation possible.

Même si l'on veut insister sur la **dimension « éthique »**, de satisfaction éthique éventuelle qui se joue dans le plaisir propre à la tragédie (cf. ch.18, le héros habile mais méchant, est trompé, le courageux mais injuste, est vaincu, 56a22³³), il faut dire que la satisfaction précisément est inséparablement « formelle » (ou motrice, venant du sentiment d'un accomplissement) et morale³⁴, liée toujours à la saisie d'un mouvement de quelque chose qui se produit avec une certaine intelligibilité, la saisie d'un degré de nécessité, de son unité et de son sens. C'est bien **l'activité représentative**, la manière dont est *comprise l'action*, son effectuation et sa nécessité, qui produit et procure à la fois émotions et « satisfaction » éventuellement morale (justice). Ce qu'Aristote décrit du

la fiction, G. Dickie, *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil 1992, N. Carroll, *The philosophy of horror*, NY-London Routledge, 1990, R. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Pennsylvania State University Press 1999, R. Pouivet « Emotions, fictions et vertus », *Revue Francophone d'esthétique*, 2, 2004, pp.88 sq.

³² « C'est évident que c'est dans les faits que le poète doit inscrire cela en composant » *Poétique* ch. 14, 53b13, elles naissent du système des faits lui-même.

³³ Aristote illustre en fait ici « l'effet de surprise », et les coups de théâtre. Le héros « courageux mais injuste » est vaincu, alors que son courage pouvait faire croire à sa maîtrise des circonstances, un héros « habile mais méchant » est trompé en dépit de son habileté. Cela illustre en fait moins la justice éthique que la saisie de la vraisemblance de ce qui se produit sur le mode de la surprise, de l'inattendu, de l'invraisemblable d'abord. cf. 56a24, la référence à Agathon.

³⁴ Ainsi de manière plus complexe que le méchant puni, ou le rusé vaincu, le cas « intermédiaire » (*metaxu*) évoqué au ch. 13, est celui d'un homme « qui sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice doit, non au vice et à la méchanceté mais à quelque faute, de tomber dans le malheur » ; ce n'est pas la satisfaction éthique simple, d'une sorte de « justice » tragique mais au contraire on voit ici un plaisir inséparable du sentiment que *c'est tragique parce que précisément le héros n'a pas totalement « mérité » ce qui lui arrive comme une punition* – la faute commise est sa responsabilité mais n'est pas le simple produit ou effet d'une méchanceté éthique. En somme ce qui lui arrive n'est pas seulement le produit attendu et justifié moralement d'un vice éthique. Aristote évoque ici le modèle d'Œdipe ou de Thyeste.

plaisir lié à l'étude de la nature, au début des *Parties des Animaux*, peut ici s'appliquer de manière métaphorique : évoquant le plaisir que nous éprouvons à regarder les images des êtres (vivants), comme au ch.1 de Poétique, Aristote insiste sur la nécessité (et la pertinence logique) qu'il y a à passer du plaisir des images à la joie plus grande encore « de saisir l'enchaînement des causes (*tas aítias gnorizein*)³⁵ » - le plaisir pris aux images *déjà est plaisir car nous apprécions* le talent du sculpteur (*plastikên*) et du peintre, mais « en examinant [les vivants] en eux-mêmes », en biologiste et en philosophe, donc, nous saisissons une merveille (= *taumaston*) à savoir ce pouvoir de *finalité* en le voyant si l'on peut dire « à l'œuvre », plastiquement, dans le vivant. C'est la beauté (*tou kalou*) à laquelle le regard « philosophe » est sensible³⁶. Sans appliquer ici la thèse d'une finalité « générale », aux actions humaines, on peut dire que si la poésie sait être « plus philosophique » c'est en tant qu'elle fait apparaître et donne à saisir des modes de la causalité - et spécifiquement de la causalité *humaine* – en tant justement que celle-ci ne saurait se laisser décrire en une *epistémé*. C'est en effet peut-être là qu'il y a alors dans le poétique, un « travail » sur les causes permettant de dessiner ce qu'on appelle alors « l'humain », et dont l'individualité, la contingence, obligent à articuler toujours plusieurs causalités, de plusieurs natures, de plusieurs rythmes, degrés, et sens. Seule la fiction poétique compose ces articulations en les donnant à voir à *l'oeuvre*, en faisant apparaître, en rendant *perceptibles et pensables*, les enjeux qui définissent l'humain. En prenant au sérieux l'analogie avec la biologie, que j'emprunte aux *Parties des Animaux*, on dirait qu'il s'agit pour les hommes en action, d'admirer, dans leur histoire bien composée (mais pas nécessairement tragique), non pas tant *une* finalité (générale), que leurs prises avec les causes, et l'ingéniosité humaine avec laquelle les hommes *deviennent ou sont ce qu'ils sont*.

Sans doute le théâtre, considéré aussi comme activité et expérience collective, politique, donne-t-il ainsi un miroir aux hommes pour se définir dans cette conscience même – se voir conscients de leur pouvoir ambigu sur leur propre existence. [Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*³⁷, et J.P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*]

2. On insistera alors, pour saisir ce plaisir pris au poétique, sur une analyse de la faculté de « représentation » comme **activité** : sans la rabattre sur une activité d'emblée intellectuelle, la *fantasia* mise en jeu face à des « représentations » entendues comme *mimountai*, ou « images » (si l'on conserve ce syntagme) se situe à la croisée de la perception et d'une

³⁵ *Parties des Animaux*, 645b 15.

³⁶ Et par laquelle les vivants naturels sont une source de contemplation qui pourrait presque faire concurrence aux « choses divines et impérissables » : ces dernières sont à la fois largement *insaisissables* par le biais des sens en tous cas (« nos observations sont incomplètes, nos sens nous révèlent excessivement peu de choses ») mais « le peu que nous en apprenons » nous cause « plus de plaisir que ce qui nous environne ». Toutefois, cet hommage aux objets dont la connaissance est « sublime » n'empêche pas Aristote de justifier l'étude détaillée des êtres vivants du monde sublunaire, pour lesquels il emprunte la formule d'Héraclite « les dieux sont ici comme partout ».

³⁷ *Le partage du sensible* (Ed. La Fabrique, 2006) p.22 « la scène tragique permet de redéfinir la politicalité de la *mimêsis* théâtrale, et lui donne la valeur d'un partage de l'expérience commune ». Voir également J.P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* : « la tragédie prend naissance quand on commence à regarder le mythe avec l'œil du citoyen », t.II, ch. 7, Œdipe à Athènes, p.152. [Voir la fin de notre article.] On remarquera qu'Aristote, en Politiques VIII (aux chapitres 3 à 7) s'interroge sur la valeur et la place qu'il faut accorder à la musique, et à la danse, et qu'il distingue notamment (VIII, 7, §1) les pratiques qui peuvent se rapprocher du jeu (*paidia*) en vue de la détente, ou de l'éducation (*paideia*) en vue de la vertu, et celles qui se situe plus directement du côté d'un passe-temps intellectuel, « *pros diagogê kai pros phronêsis* » (VIII, 5, 1339a26) [cf. C. Veloso pour la discussion sur le passage qui ne peut servir à justifier une lecture « cathartique », 1341b37]. Le théâtre n'est pas évoqué dans les passages qui concernent (ici) les enfants, ni les exercices « pratiques ». Il correspond à ce que C. V traduit par « passe-temps intellectuel » (la *phronêsis* ayant ici un sens général, capacité de discernement, degré minimal de la pensée théorétique), délié d'avoir une *fonction* éducative. La musique en revanche, certes ne tire pas sa valeur d'être « quelque chose d'indispensable » (1337b7), ni être réductible à une utilité (1338a12, d'ailleurs « le fait de rechercher partout l'utile ne convient pas du tout aux gens magnanimes et libres » et la « musique est par nature chose des plus agréables » (1340a § 24), elle semble bien liée à l'idée d'une vie de loisir, et sous certaines conditions elle est utile à l'éveil éthique : les mélodies sont « des imitations des dispositions éthiques » -, elle peut contribuer à l'éducation.

saisie éventuellement plus intellectuelle. Dans le *De Anima*, Aristote situe la *fantasia* comme une activité qui, dans la perception, « actualise » les formes dont les sentis sont à entendre comme la matière – ici en un sens fonctionnel et métaphorique : sous l’effet d’un sens en activité (429a), la représentation sera cette distinction *en acte*, de *ce qui* est à représenter/le représentable. « Les contenus de la représentation sont comme des données des sens, sauf *qu’ils sont sans matière* » (III, 8, 432a10, traduction R. Bodéüs). La *fantasia* est donc, relativement aux données sensibles, l’actualisation formelle de ces « contenus » sensibles. C’est le cas pour la perception sensible, mais bien sûr la *fantasia* est aussi faculté d’imagination ou de représentation en un sens plus radical, au sens où elle permet littéralement de « *penser quelque chose* » en se le représentant : sans être confondue avec un jugement, ni même avec une « croyance » (*hypolépsis*), la *fantasia* est pouvoir de figuration d’objets à concevoir, à réfléchir, d’objets que nous cherchons à *déterminer* précisément ; « lorsqu’on pense, se produit le même phénomène que lorsqu’on trace une figure : bien que dans ce dernier cas nous n’ayons pas besoin que la grandeur du triangle soit déterminée, nous dessinons pourtant un triangle d’une grandeur déterminée, et celui qui fait ça, même s’il ne pense aucune grandeur déterminée, il visualise (*tithétai pro ommatôn*) une grandeur mais ne la pense pas comme grandeur » (*De la Mémoire, Petits traités d’histoire naturelle*, 450a). Ainsi dire qu’il n’y a « pas de pensée sans image », revient aussi à dire qu’en un sens la *fantasia* est bien une sorte d’intellection – non pas qu’elle pense comme un jugement, mais elle est figuration du quelque chose à penser : elle peut d’ailleurs « tenir lieu de sensations », ou servir ainsi d’images-supports de mémorisation³⁸, mais on retiendra donc qu’elle désigne une capacité *formelle*, même s’il relève ensuite de la réflexion ou de la faculté plus directement intellectuelle de « saisir les formes immanentes » aux représentations. Formalisation qui n’est pas tellement ni seulement « abstraction », mais plutôt actualisation de *différences* – à la racine du plaisir qu’il y a à penser, Aristote place ce plaisir à *faire des différences* : en **Métaphysique A,1**, le plaisir naturel d’*eidenai* se joue dès les sensations, qui sont un plaisir (*âgapê*) « en dehors même de l’utilité », du seul fait d’offrir la saisie d’une foule de différences » (*pollas dêloi diaphoras*) – le privilège reconnu à la vue sur les autres sens importe peu ici – sauf à y entendre justement que l’intellect se laisse lui aussi décrire comme actualisation, comparable à la vision (à cause de sa parenté avec la lumière³⁹), du visible. L’« activité représentative », même menée dans le cadre fictionnel de la poésie, est bel et bien actualisation *formelle* de « contenus », support pour d’autres « évaluations », jugements, croyances, (opinions). Elle peut à son tour fournir une matière à l’actualisation de *raisonnements* potentiels, y compris « pratiques ». De ce point de vue l’exercice de cette faculté liée à la représentation a des chances de développer aussi, à partir des *exemples*, cas, l’exercice de jugement éthique sur les actions : apprendre à comprendre ce qui arrive, comment, et déterminer les intentions, les motifs – bref tout ce qui relève des « causes » de l’action, pouvant entrer en ligne de compte pour un enjeu *judiciaire* par exemple (les causes de l’action, rappelle *Rhét. I*, 1369a5- la chance, la nature, la contrainte, l’habitude, la réflexion, la colère, le désir). Cette activité prise à l’interprétation des objets composés, et à identifier dans les imitations, est en tous cas support possible de *phrônesis* : sans rabattre

³⁸ III, 3, 427b19. On pourrait ajouter qu’Aristote reconnaît très clairement que « certaines images et pensées » ont le même pouvoir que les objets, cf. *Mouvement des animaux*, 7, 701b18.

³⁹ (A1, 980a22-24 « indépendamment de leur utilité les sensations sont aimées pour elles-mêmes et par-dessus tout celles que permettent les yeux »), *De Anima* 429a2 « par ailleurs, dès lors que la vue constitue le sens par excellence, le nom [grec de la représentation *phantasia*] se trouve aussi tiré du mot qui signifie « lumière » (*phaos*) parce qu’on ne peut voir sans lumière ».

les objets « imités », au sens des objets complexes composés par la *mimêsis*, sur des objets totalement intellectuels, « cognitifs », on doit les rapporter à l'exercice d'un discernement, en acte, mené par le lecteur – ne serait-ce que pour déterminer et identifier et comprendre *ce qui* précisément est « configuré » par la fiction.

3. Le plaisir éprouvé dans l'activité (représentative), est ainsi lié à **une activité qui parachève, (et dans le meilleur des cas) exerce au mieux, au plus les facultés** : il y a dans l'**acribie** même un plaisir, en tant que l'acribie correspond à l'état le plus épanoui des capacités – **plaisir qui survient à l'occasion de l'être en acte de dispositions, d'activités** (Mét. → ☞ 📖) la poésie rend possible cet exercice. **Ethique à Nicomaque VII, 13** définit ce plaisir comme l'absence d'empêchement d'une activité, le fait que ne soit pas entravée « une disposition naturelle » (1153a14-15), en sachant qu'une activité ne se mesure pas à une fin extérieure à elle-même, mais peut être à elle-même sa propre fin. Cela permet à Aristote de définir le bonheur comme l'état déterminé par l'activité qui contient en soi un plaisir, à savoir la vertu. Mais on retiendra ici que le plaisir est ce qui vient parfaire une activité, étant à la fois l'état de perfection de cette activité, *et comme quelque chose qui dépasse, ou viendrait en plus, de cette « perfection »* (Ethique à Nicomaque X, 4) : « le plaisir achève l'acte non pas comme le ferait une disposition immanente au sujet mais comme une fin survenue par surcroît, de même qu'aux hommes dans la force de l'âge vient s'ajouter l'éclat de la jeunesse. Aussi longtemps donc que l'objet intelligible ou sensible est tel qu'il doit être, ainsi que le sujet qui discrimine (to *krinon*) le plaisir résidera dans l'acte (...) ». Dans l'exercice poétique nous prenons plaisir à la fois à exercer nos facultés (avec d'autant plus d'acribie que l'histoire est bien composée), et à saisir des objets que l'on peut alors aussi considérer « par soi », ce que ne peuvent les animaux : **Ethique à Eudème III, 2**⁴⁰. ex. conscience morale peut admirer le courage, vanter tel caractère, telle vertu, et même valoriser *sa propre « pitié »* éprouvée pour le héros par ex. (à son endroit ou à son occasion).
4. Indépendamment de l'enjeu du plaisir lié spécifiquement au « tragique », on doit donc rappeler que ce qui distingue précisément les hommes des animaux c'est que non seulement ils « reconnaissent » et identifient des choses même sur des images, mais que précisément ils peuvent aussi apprécier **une image en tant qu'image** – ce qu'on racontait des raisins peints par Zeuxis, à savoir que les oiseaux s'y trompaient, montre évidemment qu'eux ne saisissent pas la représentation comme représentation. Au contraire, ce que les hommes apprécient (cf. ch. 15, devant les « bons portraitistes ») ce n'est pas seulement d'évaluer une ressemblance entre l'image et le référent, mais de saisir **a)** que dans l'image il y ait *l'idian morphé*, une stylisation qui révèle quelque chose que le réel brut ne permet pas de voir peut-être, et **b)** que précisément *cette différence qu'ils font* est l'écho de leur propre capacité à saisir. Ils peuvent donc apprécier l'écart même qui leur permet de comparer l'image et ce dont elle est « représentation », en l'occurrence ce qui par elle est *composé* (et non pas copié)⁴¹. Ainsi peindre comme le fait Zeuxis, en se référant au

⁴⁰ « Face au plaisir qu'apportent les sensations les animaux sont visiblement tous à peu près insensibles – par exemple si l'on considère l'harmonie et la beauté, la contemplation d'objets esthétiques ou l'audition de sons harmonieux ne les affecte évidemment pas d'une manière digne d'être signalée, à moins que ne survienne quelque prodige ; entre bonnes et mauvaises odeurs, point de différences, quoique tous leurs sens aient une acuité suffisante. Ils prennent certes plaisir à certaines odeurs mais de manière accidentelle et non pas intrinsèquement (...) » et ici Aristote donne comme preuve et exemple de notre capacité à apprécier intrinsèquement certaines sensations. Ex parfum de fleur, dont on hésiterait à dire s'il est « bon », ou « beau ».

⁴¹ Cf. Claudio W. Veloso, pour la lecture du verbe *mimeomai* qui dans la composition poétique signifie une simulation dont l'objet (à l'accusatif) est le contenu intellectif de la simulation, et celle-ci doit « se faire l'émule » des bons producteurs

« mieux » (*to beltion*), c'est viser peut-être l'acribie la plus fine de la faculté qui identifiera, reconnaîtra ce qui est dessiné, représenté.

5. Comment cela donne-t-il les contours, voir quelque chose comme une *idian morphén* de l'humain, disons comment se dessinent là les contours paradigmatiques de ce que pourrait signifier vivre « *hōs anthropōs* », *en homme* (ce qui ne se définit pas autrement que selon une modalisation et dont il n'existe pas un référent extérieur dénoté, et comparable à ce qui est *simulé, dans une composition*) ? C'est le moment de revenir sur le sens de ce *philanthropos* (cf. *Il de cet article*). Cette expérience poétique décrite ici, est inséparable du caractère politique que revêt l'expérience partagée, collective, institutionnalisée dans la cité, du théâtre (et de la tragédie en particulier) : comme le montre J.P. Vernant⁴², analyser le phénomène tragique grec comme un phénomène culturel complet suppose d'y lire entre autre les signes d'un travail plastique (comme dirait Nietzsche) par lequel se sont élaborées, dans la tragédie, les nouvelles conceptions de l'homme : élaboration de la notion de volonté, au croisement des problématiques judiciaires, religieuses, ou symboliques, et politiques – réélaboration, ainsi, des notions de *faute* (*l'hamartia* désignant tantôt l'ancestrale culpabilité liée aux destin⁴³, tantôt ce qui est imputable à l'individu par une « erreur » ou un forme d'ignorance, etc.), réflexion sur l'ordre et le désordre (la violence, le crime), sur les modalités de l'intention, de la décision, sur la place du sacré dans la cité.

On dira que la tragédie permet ainsi de constituer en partie l'homme comme cette conscience de *sa propre ambiguïté*, de l'ambiguïté ou de l'énigme de sa condition (dont Œdipe, ambigu à lui-même, est de ce point de vue le paradigme absolu), et du sens même à donner à ses actes ; mais aussi de penser, en acte, en miroir, l'homme comme *citoyen* – *se voyant* « *savoir* » *ce qu'il est*, ou ce qu'il *doit être* comme le dit Aristote en **Politique I, 2** à savoir « ni dieu ni bête » (1253a29)⁴⁴, sans doute rarement un héros, celui dont l'existence trouve sa temporalité propre dans cette contingence qu'il peut façonner, partiellement au moins.– la *politeia* est cette *activité* dans laquelle les hommes dessinent en commun le sens de la différence entre *juste et injuste*, au-delà de la capacité à « éprouver la sensation » de l'agréable ou du pénible individuel, en élaborant la différence pertinente entre « l'avantageux et le nuisible » (et les conditions pratiques communes qui en seront l'instrument). De ce point de vue la cité, *via* les exemples et les histoires, ne se donne pas seulement des modèles à imiter, ou à fuir, mais doit élaborer les conditions d'une conscience « éthique », la discursivité éthique, épictique, et judiciaire : elle se donne ainsi des *types* d'agir à discuter, des manières d'envisager le préférable, l'utile, le juste, etc. Ce ne sont donc pas tant des normes, que des « règles » potentielles, discutables – des maximes, des *vérités inscrites dans/et pour la contingence*.

'images (*eikonographous*) », en rendant, comme eux, la « configuration appropriée (*oikeian morphén*) » de ce dont ils donnent une simulation, en composant notamment les personnages ou les faits en « plus nobles » (*kallious*). [Poétique ch.15, 1454b10, traduction inédite de C.W. Veloso, à paraître].

⁴² J.P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La découverte/Poche, 2001 (Maspero, Paris, 1972). Cf. notamment, t.I, les chapitres 1 à 4.

⁴³ La faute comme souillure, la faute comme maladie de l'esprit ou délire envoyé par les dieux, engendrant le crime// la faute comme résultat d'un choix (Agamemnon).

⁴⁴ Au sens éthique, mais aussi au sens politique – celui qui n'est pas « un dieu parmi les hommes par ex. VII, 14.

Développer l'expérience collective du théâtre de ce point de vue c'est moins faire de la pédagogie éthique que développer des compétences chez les citoyens, tout comme Aristote adresse sa description des ressorts « logiques » des persuasions de la technique rhétorique à tous ceux qui ne voudraient pas laisser les juges et les orateurs manipuler seuls de tels instruments – ceux-là même qui sont supposés délibérer en commun dans les Assemblées, et juger dans les tribunaux. L'humain, c'est l'opposé du barbare, mais surtout de l'esclave, figure inversée du citoyen qui, tout en étant homme (au sens biologique), ne serait pas en mesure d'exercer sa capacité à *agir* de façon raisonnée.

Philanthropos, c'est donc en un sens aussi développer le sens de l'autre homme comme *ami*, égal, citoyen (Politiques III, 9, 1280b39).