Chaînes causales et fictions dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* d'Aristote

Cristina Viano

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/philosant/615>

DOI : 10.4000/philosant.615

ISSN : 2648-2789

Éditeur

Éditions Vrin

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2016

Pagination : 131-149

ISBN : 978-2-7574-1472-9

ISSN : 1634-4561

Référence électronique

Cristina Viano, « Chaînes causales et fictions dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* d'Aristote », *Philosophie antique* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 01 novembre 2018, consulté le 05 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/philosant/615> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philosant.615>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CHAÎNES CAUSALES ET FICTIONS DANS LA *POÉTIQUE* ET DANS LA *RHÉTORIQUE* D'ARISTOTE

Cristina VIANO

CNRS, UMR 8061 - Centre Léon Robin

RÉSUMÉ : Dans la *Poétique*, Aristote définit l'intrigue comme « le principe et l'âme » de la tragédie car elle a comme objet les actions humaines ; or la tragédie est l'imitation des actions et de la vie. Dans la *Rhétorique*, la démonstration ou enthymème est définie comme le « corps de la persuasion » ; elle est particulièrement appropriée aux discours judiciaires qui portent sur des actions accomplies dans le passé. Le discours poétique et le discours judiciaire décrivent tous les deux des actions humaines agencées selon des chaînes causales qui leur ont valu la qualification de fictions car ils représentent des univers clos, fondés sur une sélection de faits liés selon la vraisemblance et la nécessité. Cet article se propose d'analyser ces deux formes d'enchaînement causal et « fictionnel » et de montrer que le principe fondamental selon lequel sont ordonnés les événements s'identifie à la finalité propre à chacune des deux disciplines : la persuasion dans la rhétorique judiciaire et la production du plaisir esthétique dans les compositions poétiques.

SUMMARY : In the *Poetics*, Aristotle identifies the *muthos* as “the principle and the soul” of tragedy, for it deals with human actions, now tragedy is an imitation of actions and life. In the *Rhetoric*, demonstration or enthymema is defined as “the body of persuasion”. It corresponds particularly well with forensic speeches for they concern past events. Both poetic and forensic speeches connect human actions in causal chains called fictions for they represent closed universes based on a selection of facts according to verisimilitude and necessity. The aim of this article is to analyse those forms of causal and “fictional” chains of events and to show that the main principle of their arrangement is the specific end of each discipline, i.e. persuasion in forensic rhetoric and aesthetical pleasure in poetic compositions.

1. Fictions aristotéliennes*

Dans la *Poétique*, Aristote définit l'intrigue (*muthos* : fable, récit, narration), comme « le principe et l'âme » de la tragédie car elle a comme objet les actions humaines ; or la tragédie est l'imitation des actions et de la vie. De même, dans la *Rhétorique*, la démonstration ou enthymème est définie comme le « corps de la persuasion » et constitue l'instrument technique le plus important, légitime et efficace de l'art rhétorique. L'enthymème est particulièrement approprié aux discours judiciaires qui portent sur des actions accomplies dans le passé, car le passé, dit Aristote, est régi par la nécessité (*Rh.* III, 17, 1418a1) et, en raison de son obscurité, demande une cause et une démonstration (*Rh.* I, 9, 1368a31).

Or, le discours poétique et le discours judiciaire décrivent tous deux des actions humaines agencées selon des chaînes causales qui entretiennent un rapport particulier avec la réalité, ce qui leur a valu la qualification de fictions car ils représentent des mondes parallèles, des univers clos, construits autour d'une action unitaire selon les critères de la nécessité et de la vraisemblance.

L'intérêt pour le discours poétique associé au discours juridique comme fiction, est né dans le milieu de la critique littéraire, en particulier au XVI^e s., avec la défense de la poétique écrite par Sir Philip Sidney¹, intellectuel et personnage politique célèbre à l'époque élisabéthaine. Sidney y défend la méthode des poètes contre celle des historiens (et des philosophes) : les

* Des versions précédentes de cette recherche ont été présentées à Venise Ca' Foscari, lors du séminaire doctoral « Lavori in corso nella storia della filosofia antica » (2012), à Palma de Mallorca, à l'occasion du II^e Congrès international de la Sociedad Ibérica de Filosofía Griega (2012) et à l'Université de Paris-Sorbonne, lors du colloque international « Le discours causal dans l'antiquité : enchaînements, récits, fictions », organisé dans le cadre du GDRI AITIA/AITIAI. *Le lien causal dans le monde antique : origines, formes, transformations* (2014). Je tiens à remercier tous les amis et collègues qui dans ces occasions m'ont fait bénéficier de leurs suggestions ainsi que le lecteur anonyme de *Philosophie antique* pour ses remarques précises et stimulantes.

1. *An Apology for Poetry*, rédigée entre 1579 et 1583 et publiée en 1595 (cf. Shepherd 1965).

historiens peuvent fausser la vérité alors que les poètes, de même que les avocats, visent un genre différent de vérité, exprimé justement par la fiction². Par la *fictional method*, l'auteur tragique et le rhéteur visent à donner une « juste » représentation de l'action humaine du passé, action qui est souvent une « erreur » (*hamartia*). Ils cherchent donc à transformer une série désordonnée d'événements en une suite logique de causes et d'effets dans le but essentiellement éthique et éducatif d'inciter les hommes à la vertu. S'inspirant de l'ouvrage de Sidney, K. Eden cherche plus récemment à montrer les points communs entre la tragédie et le discours judiciaire, qui appliquent tous deux la *fictional method*³.

Après avoir montré la convergence entre les procédures de la « reconnaissance » tragique (*anagnorisis*) et les procédures des tribunaux pénaux, et notamment la présentation des preuves dans un procès⁴, Eden explique la théorie de la fiction poétique aristotélicienne en la ramenant à la notion éthique et légale d'équité (*epieikeia*)⁵ : la fiction de la *Poétique* est considérée par Eden comme l'analogie littéraire de l'équité en vertu de sa vocation à ramener le particulier à l'universel. De même que l'équité a pour fonction d'ajuster l'universalité de la loi au cas individuel, de même la poétique projette l'erreur individuelle dans une dimension universelle et supérieure, ce qui du point de vue psychologique opère la transformation de la peur en pitié. Or, selon Eden, la structure logique de la fiction tragique détermine un plaisir psychologique particulier qui correspond aux processus logiques et psychologiques qui au tribunal déterminent le jugement équitable. Le but commun de la représentation tragique et de la procédure judiciaire serait donc de produire une forme de jugement « correct ».

Mais l'attribution d'un but et d'un plaisir communs à la tragédie et à la rhétorique est difficile à soutenir chez Aristote, qui distingue clairement les principes des *technai*. De même, l'analogie entre équité et fiction tragique est discutable car il s'agit de termes hétérogènes, appartenant l'un au domaine de l'éthique, l'autre à celui de la méthode de la *techné* poétique. Toutefois, au-delà des simplifications de ce genre, l'intérêt fondamental de cette approche qui définit le discours judiciaire de la rhétorique et l'intrigue de la poétique (de la tragédie ou de l'épopée) comme des fictions, réside dans le fait qu'elle les présente comme des constructions causales orientées selon des

2. Dans *Po.* 9, 1451a 38, Aristote considère la poésie comme plus « philosophique » que l'histoire parce qu'elle vise l'universel alors que l'histoire porte sur le particulier. Le rapport différent que ces deux disciplines entretiennent avec la réalité consiste dans le fait que le poète décrit des événements qui pourraient arriver alors que l'historien raconte des événements qui sont arrivés. Mais Aristote ne mentionne pas la possibilité de la part de l'historien de fausser les faits.

3. Eden 1986.

4. Eden 1986, ch. 1.

5. Eden 1986.

règles et des principes. Or, ces règles et ces principes n'ont pas d'implications éthiques mais sont propres à chacune de ces deux *technai* et correspondent à leurs buts respectifs.

Je me propose ici d'analyser et de comparer la construction du discours poétique et du discours judiciaire et, en particulier, de l'intrigue (*muthos*) et de la démonstration (enthymème), afin de déterminer ce qui associe, distingue et surtout ce qui caractérise ces deux formes d'enchaînement causal et « fictionnel » chez Aristote et quels sont les principes spécifiques qui les règlent.

2. Le discours poétique

Au début de la *Poétique*, nous lisons :

[1] Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même et de ses espèces, de la capacité propre à chacune, de la manière dont il faut composer l'intrigue si l'on veut que l'œuvre poétique soit bien réussie (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύνανται ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξεναι ἢ ποιῆσαι) (...). L'épopée donc, et la poésie tragique, ainsi que la comédie, la poésie dithyrambique et, pour une bonne partie, l'art de la flûte et celui de la cithare, ont tous ceci de commun qu'ils sont de manière générale, des imitations (μιμήσεις)⁶. (*Po.* I, 1447a1-16)

Aristote attribue à chaque forme poétique une *dunamis* propre et montre que la composition du *muthos*, de l'intrigue, joue un rôle fondamental en vue de la bonne réussite de l'œuvre poétique. Enfin, il définit en général toutes les formes poétiques comme imitations. Ces lignes rappellent la définition de la *technē rhetorikē* du début de la *Rhétorique* :

[2] Définissons la rhétorique comme la capacité de discerner dans chaque cas ce qui est potentiellement persuasif. Ce n'est la tâche, en effet, d'aucune autre technique (Ἔστω δὴ ἡ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρησαί το ἐνδεχόμενον πιθανόν. Τοῦτο γὰρ οὐδεμιᾶς ἐτέρας ἐστὶ τέχνης ἔργον)⁷. (*Rh.* I, 2, 1355b25-26)

On peut supposer que la *dunamis* de chacune des formes poétiques signifie également l'*ergon*, la tâche, la fonction propre. Mais tandis que dans la *Rhétorique* Aristote dit tout de suite clairement que cette fonction consiste à saisir ce qui est persuasif, dans les premières lignes de la *Poétique* il déclare simplement qu'il s'agit de produire une œuvre bien réussie (*kalos...poiesis*) et que cette œuvre résulte d'une imitation. Mais que signifie bien réussir une œuvre ? En d'autres termes, si la persuasion est la fin et la fonction propre de la rhétorique, quelle est celle de l'art poétique ?

6. La traduction de la *Poétique* adoptée ici est celle de Gernez 1997, parfois légèrement modifiée.

7. La traduction de la *Rhétorique* adoptée ici est celle de Chiron 2007, parfois légèrement modifiée.

2. 1. Les causes naturelles : mimesis et plaisir

Aristote attribue à la poétique une origine naturelle :

[3] Il semble que l'art poétique, dans son ensemble, doive son origine à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter (et l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il y est plus enclin qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation) et tous les hommes trouvent du plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se produit dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité comme les formes des monstres les plus répugnants et des cadavres. Et la raison en est qu'apprendre n'est pas seulement agréable aux philosophes, mais aussi aux autres hommes, même si, de ce point de vue, ils se ressemblent peu. En effet, on aime regarder les images parce qu'en même temps qu'on les contemple on apprend et on conclut par le raisonnement ce que chacune est, par exemple que celle-ci est cet homme-là. Si on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, il ne produira pas le plaisir en tant qu'imitation mais par la technique de l'exécution, la couleur ou par une autre raison de ce genre (ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν).

(Po. 4, 1448b4-20)

Dans ce passage éminemment aitiologique Aristote détermine deux causes naturelles⁸ de la poétique : la tendance des hommes à l'imitation et le plaisir lié à l'imitation. On éprouve du plaisir aussi bien à imiter qu'à contempler (*theorein*) des choses imitées parce que cette contemplation nous fait apprendre. Aristote semble distinguer deux voies par lesquelles la contemplation des images produit du plaisir : la reconnaissance par un raisonnement (*sullogizesthai*) d'un sujet individuel précédemment connu et, le cas échéant, la technique d'exécution, la couleur ou d'autres attributs. De fait, cette deuxième voie ne semble pas une voie alternative mais plutôt une précision qui s'ajoute à la première, comme si Aristote répondait à une objection : comment peut-on éprouver du plaisir face à une image quand on ne reconnaît pas le sujet représenté ? Face à une image, le plaisir n'est pas produit seulement par l'imitation mais il y a aussi un plaisir particulier qui provient de la technique de l'exécution, de sa précision, de ses détails. En effet, si l'on éprouve du plaisir face à la belle reproduction d'une chose qui dans la réalité nous serait pénible à voir, comme un cadavre par exemple, ce n'est pas seulement parce qu'on la reconnaît mais aussi parce qu'elle est bien faite. La finalité de l'objet représenté semble bien être de donner plaisir à qui le contemple. On peut ainsi identifier la tendance à l'imitation avec la cause efficiente, et le plaisir que la production poétique doit susciter avec la cause finale de l'art poétique. Aristote explique de manière semblable le plaisir produit par un

8. Il y a un long débat sur l'identification de ces deux causes. L'interprétation la plus plausible et partagée est celle qui les identifie à la tendance à l'imitation et au plaisir qui s'ensuit. Cf. Donini 2008, p. 19 n. 32.

objet bien représenté par un art poétique (peinture, sculpture, poésie) dans *Rhétorique* I, 11. Le contexte est celui de la rhétorique judiciaire où Aristote analyse le désir de l'agréable en tant que mobile de l'acte injuste. Aristote ici soutient une théorie du plaisir comme rétablissement de l'état naturel⁹. Il ajoute au plaisir de l'apprentissage celui de l'étonnement (*thaumazein*) et apporte justement l'exemple poétique de la péripétie comme source de cela.

[4] Le fait d'apprendre et le fait de s'étonner sont choses plaisantes, dans la plupart des cas, car dans l'étonnement réside le désir d'apprendre, si bien que l'étonnant est désirable, tandis que dans le fait d'apprendre il y a rétablissement dans l'état naturel (ἐν δὲ τῷ μανθάνειν <τὸ> εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι). (...) Puisque apprendre et s'étonner sont choses plaisantes, les choses de cet ordre nécessairement le sont aussi, comme ce qui est représenté (par exemple, par la peinture, par la sculpture, par la poésie) et généralement tout ce qui est bien représenté, même si l'objet représenté en lui-même est désagréable. Ce n'est pas cet objet qui réjouit mais le raisonnement selon lequel on se dit : ceci, c'est telle chose, et il en résulte qu'on apprend quelque chose. De même les péripéties (περιπέτεια) et le fait d'échapper de justesse à des dangers, car tout cela est étonnant. (*Rh.* I, 11, 1371a32-b12)

2. 2. « Le principe et l'âme » de la tragédie

Mais qu'est ce que la poésie imite ? Dans sa célébrissime et problématique définition « cathartique » de la tragédie, Aristote précise que l'imitation est réalisée par des hommes en action et porte précisément sur une action (*praxis*) noble, accomplie et limitée dans le temps.

[5] La tragédie est donc l'imitation d'une action noble et achevée (μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας), ayant une certaine étendue, dans un langage adouci par des embellissements, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; cette imitation est exécutée par des personnages agissants et n'utilise pas la narration, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère la purification des émotions de ce genre (δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν). (*Po.* 6, 1449b24 -28)

N'abordons pas ici l'épineuse question de la *katharsis* tragique des émotions¹⁰ et concentrons nous sur l'objet de l'imitation. Aristote considère l'assemblage des faits comme la partie la plus importante car la tragédie est l'imitation de la vie :

[6] Le plus important de ces éléments est la composition des faits (τῶν πραγμάτων σύστασις) car la tragédie est l'imitation non pas d'hommes mais

9. Cf. *Rh.* I, 11, 1369b33-36 : « Faisons l'hypothèse que le plaisir est un mouvement de l'âme et un retour total et sensible à l'état naturel, et que la peine est l'inverse ». Dans le fait d'apprendre, le rétablissement de l'état naturel correspond à l'accomplissement de l'excellence intellectuelle propre à la nature humaine.

10. Pour une synthèse récente des différentes interprétations *pro* et *contra* de la *katharsis* tragique, à savoir l'éthique et la médicale, voir Rapp 2015, p. 448-451.

d'actions, de vie, de bonheur <et de malheur ; le bonheur> et le malheur sont dans l'action, et la fin que l'on poursuit n'est pas une qualité mais une certaine action (καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης) ; or, si les hommes sont d'une certaine qualité grâce au caractère, c'est grâce aux actions qu'ils connaissent le bonheur ou son contraire. Ce n'est pas pour imiter des caractères que les personnages agissent, mais ils reçoivent leur caractères en même temps et dans la mesure où ils agissent. De sorte que les actes, c'est-à-dire l'intrigue, est la fin de la tragédie ; or, la fin est la chose la plus importante (ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων). (Po. 6, 1450a14-24)

Aristote présente une conception dynamique du bonheur en le reliant à l'action et à la vie. L'intrigue est désignée ici comme le *telos* de la tragédie mais il faut comprendre qu'il s'agit de la cause finale du point de vue « technique » du procédé du poète, qui vise à réaliser une composition des faits adéquate¹¹.

Or, des six parties de la tragédie (l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et la composition du chant, cf. 1450a8), la plus importante est justement l'intrigue (*muthos*), à savoir l'assemblage des faits et donc l'imitation propre à l'action¹², qu'Aristote définit comme « le principe et l'âme de la tragédie » :

[7] L'intrigue est donc le principe et comme l'âme de la tragédie (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας) ; les caractères viennent en second. En effet, c'est presque comme en peinture : si quelqu'un répandait au hasard les plus belles teintures, il ne charmerait pas de la même manière que s'il dessinait une image en noir et blanc. (Po. 6, 1450a38-b3)

De fait, il s'agit de l'élément constitutif fondamental non seulement de la tragédie mais de toutes les compositions poétiques (comme le suggèrent les premières lignes de l'ouvrage aristotélicien à propos de la réussite d'une *poiesis*, cf. [1]).

La comparaison de l'intrigue avec le dessin d'une image en noir et blanc par opposition avec un mélange de belles couleurs répandues au hasard souligne son caractère de composition structurée et harmonieuse. En effet, dit Aristote, toute belle chose composée, qu'il s'agisse d'un être vivant ou d'un objet, suppose l'ordre des parties et une juste étendue (Po. 7, 1450b34).

11. Cf. Donini 2008, p. 45 n. 80.

12. Cf. Po. 6, 1449b36-1450a6 : « Puisqu'il s'agit de l'imitation d'une action qui est exécutée par des personnages agissants, lesquels sont nécessairement tels ou tels en raison du caractère et de la pensée (c'est en effet par référence à ces deux éléments que nous disons des actions qu'elles sont telles ou telles), il y a deux causes naturelles des actions - la pensée et le caractère - et c'est dans ces actions que tous les hommes réussissent ou échouent. Dès lors, puisque j'appelle intrigue l'assemblage des faits, c'est l'intrigue qui est l'imitation de l'action » (ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων).

L'intrigue est donc une composition qui doit présenter des caractéristiques bien précises.

(1) L'action représentée doit être unique et complète, et constituer un tout organique avec ses parties :

[8] Il faut donc, comme c'est aussi le cas dans les autres arts d'imitation, que l'unité de l'imitation corresponde à l'unité de l'objet ; ainsi en est-il également pour l'intrigue : puisqu'elle est l'imitation d'une action, il faut que celle-ci soit une et forme un tout (μιάς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης) ; et en ce qui concerne les parties des faits, elles doivent être construites de telle sorte que si l'on en déplace une ou si on la supprime, l'ensemble diffère et soit bouleversé, car ce que l'on peut ajouter ou ne pas ajouter sans que cela se remarque n'est pas une partie du tout. (*Po.* 8, 1451a30-36)

(2) Son étendue doit être limitée. Aristote donne l'exemple de l'*Odyssée* au sujet de l'épopée : l'histoire n'est pas longue, ce sont les épisodes qui la rendent telle. Il est curieux de voir comment Aristote en synthétise l'histoire (*logos*) en quelques lignes :

[9] Or, dans les drames, les épisodes sont brefs tandis que dans l'épopée, ce sont eux qui donnent de l'étendue. En effet, l'histoire de l'*Odyssée* n'est pas longue : un homme erre loin de son pays pendant de nombreuses années, surveillé de près par Poséidon et isolé ; de plus, chez lui, les choses se passent de telle sorte que ses biens sont dilapidés par les prétendants et que son fils est victime de leurs complots ; il arrive alors, après avoir souffert une tempête, se fait reconnaître par quelques-uns, il attaque, et il se sauve pendant que ses ennemis périssent. Voilà ce qui est propre à l'histoire, le reste, ce sont des épisodes. (*Po.* 17, 1455b15-24)

(3) La suite des événements doit être structurée selon un ordre causal. En précisant justement les limites de l'étendue, Aristote dit qu'elle doit permettre le renversement du bonheur au malheur ou l'inverse (cf. *Po.* 7, 451a10-16).

[10] Tout cela <le renversement issu de la reconnaissance et/ou de la péripétie> doit découler de l'assemblage même de l'intrigue (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου) c'est-à-dire résulter des événements antérieurs et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance (ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς) ; il y a en effet une grande différence entre les événements qui se produisent l'un à cause de l'autre et ceux qui se produisent l'un après l'autre (διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε). (*Po.* 10, 1452a18-22)

La nécessité et la vraisemblance, présentées par une formule disjonctive¹³, sont les critères de l'enchaînement causal des événements décrits.

Selon Donini¹⁴, Aristote aurait conçu la nécessité comme une combinaison de deux modalités. La première est celle du présupposé, en tant que conditionnement imposé par ce qui s'est produit dans le passé, comprenant la situation donnée et le caractère personnel. La deuxième est celle de la perspective, en tant que nécessité conditionnée par la détermination d'une cause finale, qui est la projection dans le futur du but que le personnage veut atteindre, à savoir le bonheur.

L'autre critère de la succession causale qu'Aristote pose en alternative est l'*eikos*, la vraisemblance, qui intervient pour remplacer la nécessité quand on ne peut pas l'utiliser. Le vraisemblable est persuasif¹⁵. Selon Donini la vraisemblance représente l'interprétation commune que la plupart des hommes donnent aux cas accidentels, produits par le croisement des chaînes causales indépendantes, qui parfois sont pourtant à l'origine d'événements décisifs. Ainsi on pourrait lire le résumé de l'*Odyssée* [9] en distinguant les liens nécessaires et les liens vraisemblables : par exemple, les conséquences de la colère de Poséidon sont nécessaires, alors que la situation de dissipation des richesses d'Ulysse dans sa maison est plutôt vraisemblable¹⁶.

2.3. *Le telos de la poétique*

Nous avons vu dans [6] que l'agencement des faits, l'intrigue, constitue la cause finale de la composition poétique du point de vue du poète. Mais les enchaînements causaux de l'intrigue sont orientés eux-mêmes par une finalité que leur auteur se propose d'atteindre et qui est, de fait, le but de son art. Or, comme nous l'avons vu, l'effet visé par la composition tragique consiste à produire un effet dans le public :

[11] Or, la crainte et la pitié peuvent naître du spectacle (τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως), mais elles peuvent aussi résulter de l'agencement même des faits (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων), et c'est là ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut, en effet, que, même sans les voir, l'intrigue soit agencée de telle sorte que l'auditeur (τὸν ἀκούοντα) en apprenant les faits qui s'accomplissent frissonne et soit pris de pitié devant ce qui

13. Cette formule est fréquente dans la *Poétique* : 7, 1451a12-13 ; 8, 1451a27-28 ; 9, 1451a38, b9, b35 ; 10, 1452a 20 ; 11, 1452a 24 ; 15, 1454a 34-37. Cf. Donini 2008, p. XLII, n. 93e.

14. Donini 2008, *ad loc.* n. 97 p. 55 et p. XLII sq. et XLIX sq.

15. Cf. *Po.* 24, 1460a26 : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais pas persuasif » (προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατόα ἀπίθανα) ; 25, 1460b : « Puisque le poète est imitateur, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il doit nécessairement toujours imiter l'une de ces trois situations : ou bien les choses qui ont été ou existent, ou bien les choses qu'on dit et qui semblent exister, ou bien celles qui doivent exister ».

16. Donini 2008, p. LV.

se passe : ce que l'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe.(...) En effet, ce n'est pas tout type de plaisir qu'il faut chercher dans la tragédie, mais celui qui lui est propre. (...) Et puisque le poète doit susciter le plaisir (δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν) qui vient de la crainte et de la pitié par le biais de l'imitation, il est clair qu'il doit produire cela au moyen des faits.

(*Po.* 14, 1453b1-14)

[12] Pour ce qui est de l'imitation narrative et en vers, il est clair qu'il faut, comme dans les tragédies, élaborer des intrigues dramatiques centrées sur une action complète et achevée, qui possèdent un commencement, un milieu et une fin, afin que semblable à un être vivant un et complet, elle procure le plaisir qui lui est propre (τὴν οἰκείαν ἡδονήν). (*Po.* 23, 1459a17-22)

Ces passages montrent que les règles relatives à l'agencement de l'intrigue qu'Aristote énonce afin de réaliser une composition poétique réussie convergent vers une fin commune et unique qui est de produire le plaisir qui lui est propre. Il reste à comprendre le mécanisme psychologique de ce genre de plaisir et son lien avec la *katharsis*, mais contentons-nous de remarquer que dans ces passages il est présenté comme la véritable tâche de la composition poétique (cf. « ...le poète doit susciter le plaisir » ; « ... afin qu'elle procure le plaisir qui lui est propre »). On remarquera que dans [11], Aristote considère que les compositions tragiques les plus réussies du point de vue artistique sont celles qui produisent la crainte et la pitié par la simple écoute des faits en vertu de leur agencement dans l'intrigue.

3. Le discours rhétorique et « le corps de la persuasion »

Si l'intrigue est « le principe et l'âme » de la composition poétique, l'élément le plus important du discours rhétorique, et notamment du discours judiciaire, est l'enthymème, qu'Aristote définit comme « le corps de la persuasion ». Aristote l'introduit tout au début de la *Rhétorique*, en prenant ses distances avec les orateurs contemporains qui fondent leurs discours principalement sur des instruments de persuasion extra-techniques (*atechnoi*), non professionnels dirions-nous, comme l'appel abusif et déréglé aux passions :

[13] Mais en fait, de nos jours, ceux qui ont composé des traités d'art oratoire n'ont produit pour ainsi dire qu'une petite partie de cet art. Car les moyens de persuasion constituent le seul élément technique, les autres sont extérieurs. Or ils ne disent rien des enthymèmes, ce qui précisément constitue le corps de la persuasion (ὅπερ ἐστὶ σῶμα τῆς πίστεως), et ils traitent pour l'essentiel de ce qui est extérieur au fait. Car la suspicion, la pitié, la colère et autres passions de l'âme ne portent pas sur le fait, mais ne concernent que le juge. (*Rh.* I, 1, 1354a11-18)

La métaphore du « corps » exprime ici le rôle « substantiel »¹⁷ de l'enthymème, de même que la métaphore de l'« âme » exprimait le rôle substantiel du *muthos* dans la composition poétique. Aristote fera figurer par la suite l'appel aux passions dans le livre II parmi les preuves techniques après l'avoir inséré dans le discours¹⁸. Mais ce qui nous intéresse maintenant est le fait qu'Aristote identifie le « corps » de la persuasion, en tant que finalité de l'art rhétorique, à une forme de démonstration et qu'il définit l'instrument fondamental de la persuasion comme un syllogisme d'un certain type :

[14] Puisque, de toute évidence, la méthode proprement technique concerne les moyens de persuasion et que la persuasion est une sorte de démonstration (car nous donnons surtout notre approbation à ce que nous tenons pour démontré), que la démonstration rhétorique est l'enthymème et que ce dernier est - pour parler simplement - le plus décisif des moyens de persuasion (καὶ ἔστι τοῦτο ὡς εἰπεῖν ἀπλῶς κυριώτατον τῶν πείσεων), que l'enthymème est une sorte de syllogisme et que l'examen de tout syllogisme, de manière indifférenciée, relève de la dialectique - soit de la dialectique entière, soit de l'une de ses parties -, il est clair que le plus capable de discerner les sources du syllogisme et la manière dont il naît devrait aussi être le plus apte à l'enthymème, pourvu qu'il sache également sur quoi porte l'enthymème et ce qui le distingue des syllogismes logiques. Car l'examen du vrai et du semblable au vrai relève de la même capacité et, en même temps, les hommes sont par nature suffisamment doués pour le vrai et ils arrivent la plupart du temps à la vérité : en conséquence, celui qui a déjà l'aptitude à viser la vérité possède aussi l'aptitude à viser les opinions communes (*Rh.* I, 1, 1355a3-18).

Or, l'enthymème est un syllogisme dont les prémisses sont vraisemblables (*cf.* aussi la définition dans *APr.* II, 27, 70a9-10 : Ἐνθύμημα δὲ ἐστὶ συλλογισμὸς ἐξ εἰκότων ἢ σημείων : « L'enthymème est un raisonnement issu de vraisemblances et de signes »). Il appartient aux syllogismes dialectiques et se distingue des syllogismes scientifiques (logiques) qui eux, ont des prémisses vraies. Mais il s'agit néanmoins d'un argument valable dans lequel le lien entre prémisses et conclusion est nécessaire, comme l'énonce la définition du syllogisme des *Premiers Analytiques*¹⁹.

17. *Cf.* Cope 1988, p. 5-6, *ad loc.* : « *"The body" [is] the actual, logical, direct and substantial proof of the case. What is here called "the body", meaning the substance as opposed to accidents, we usually represent by "the soul" in this same relation; the body in its turn now standing for the accidents and non-essentials of a thing* ».

18. De fait, la démonstration restera un instrument alternatif à l'appel aux passions, *cf.* III, 17, 1418a11 : « Quand tu cherches à produire l'émotion, ne parle pas par enthymème. Car soit l'enthymème chassera l'émotion, soit il aura été énoncé en vain, car les mouvements simultanés se chassent l'un l'autre et soit ils masquent, soit ils affaiblissent » (καὶ ὅταν πάθος ποιῇς, μὴ λέγε ἐνθύμημα· ἢ γὰρ ἐκκρούσει τὸ πάθος ἢ μάτην εἰρημένον ἔσται τὸ ἐνθύμημα· ἐκκρούουσι γὰρ αἱ κινήσεις ἀλλήλας αἱ ἅμα, καὶ ἢ ἀφανίζουσιν ἢ ἀσθενεῖς ποιοῦσιν).

19. *APr.* I, 1, 24b18-20 : « Le syllogisme est un discours dans lequel, certaines choses étant posées, quelque chose d'autre qu'elles en résulte nécessairement, par le seul fait qu'elles soient ».

L'enthymème de la *Rhétorique* a été souvent considéré comme un « syllogisme faible ». Je suis, ici, la position de Burnyeat²⁰, qui le réévalue et le considère comme une « expression positive de la raison humaine²¹ ». En effet, selon Burnyeat l'enthymème n'est pas « une espèce de syllogisme » (*a kind of sullogismos*) mais plutôt « un syllogisme d'une certaine espèce » (*a sullogismos of a kind*)²², qui possède le sens plein de raisonnement valable, et par lequel Aristote adapte sa théorie logique aux phénomènes de la pratique et de la rhétorique. La différence entre le syllogisme dialectique et le syllogisme rhétorique est déterminée uniquement par les contextes dans lesquels ils sont employés. Par ailleurs, Burnyeat relève les origines judiciaires de l'enthymème en y retrouvant justement le principe de la procédure judiciaire, qui consiste à ne pas prononcer le verdict sans avoir auparavant écouté les parties adverses²³.

Esquissant en outre une histoire de ce terme, Burnyeat montre que les *enthymemata* sont, chez certains auteurs comme Alcidas, Xénophon ou Sophocle, des pensées, des réflexions, des considérations que l'orateur communique aux auditeurs pour les influencer lorsque, sur un problème donné, il n'y a pas d'argument décisif à donner²⁴. J'ajouterai que le verbe *enthumeomai* est un terme très fréquent chez les orateurs attiques, en particulier chez Lysias où il est souvent employé sous la forme d'une exhortation adressée aux juges.

De fait, Aristote dit à plusieurs reprises que les enthymèmes s'appliquent très bien aux discours judiciaires. En effet, ils portent sur le passé et le passé, d'une part « demande une cause et une démonstration »²⁵ du fait de son obscurité, d'autre part, étant le domaine de ce qui est ou n'est pas, est régi par la nécessité²⁶. Ainsi, le fait de se référer à des événements passés attribue aux enchaînements du discours judiciaire une double exigence causale : l'explication de ce qui est obscur car non actuel et la démonstration des liens entre des événements qu'on ne peut plus changer.

Ainsi discours judiciaire et *muthos* poétique ont-ils en commun d'être des discours causaux dont l'enchaînement des éléments implique nécessité

20. Burnyeat 1996.

21. Burnyeat 1996, p. 91 : « *a positive expression of human reasonableness* ».

22. Burnyeat 1996, p. 96.

23. Cf. *Rh.* I, 1, 1354a27 : « En outre, il est évident que chaque partie n'a rien d'autre à faire sinon démontrer que le fait est ou n'est pas avéré, s'est produit ou ne s'est pas produit. Mais que le fait soit grave ou de peu d'importance, juste ou injuste, dans tous les cas que le législateur n'aura pas distingués, c'est bien le juré lui-même qui doit l'apprécier, sans l'apprendre des parties adverses ».

24. Burnyeat 1996, p. 93.

25. Cf. *Rh.* I, 9, 1368a31 : αἰτίαν γὰρ καὶ ἀπόδειξιν μάλιστα δέχεται τὸ γεγονός διὰ τὸ ἀσαφές.

26. *Rh.* III, 17, 1418a1 : « Les enthymèmes conviennent mieux au judiciaire (...) ; le judiciaire porte sur ce qui est ou n'est pas, ce qui fait davantage place à la démonstration et à la nécessité, car le passé est régi par la nécessité ».

et vraisemblance, ces deux modalités s'articulant néanmoins différemment dans les deux cas.

Dans *Rh.* III, 13, Aristote décrit la composition des discours rhétoriques en général. Ils sont constitués de quatre parties : exorde, proposition (ou exposition), argumentation, épilogue (*prooimion, prothesis, pistis, epilogos*, 1414b8). Mais les deux parties principales sont l'exposition et l'argumentation :

[15] Un discours a deux parties. Il est nécessaire en effet de dire de quoi il est question, et de fournir la démonstration requise. Aussi bien est-il inconcevable de ne pas démontrer quand on a dit de quoi il s'agissait ou de démontrer sans avoir présenté le problème au préalable, car une démonstration porte sur un objet, et une présentation est orientée vers une démonstration. De ces deux parties, l'une est l'exposition (ou proposition), l'autre l'argumentation. Cela revient à distinguer d'un côté le problème, de l'autre la démonstration (ὥσπερ ἂν εἴ τις διέλοι ὅτι τὸ μὲν πρόβλημα τὸ δὲ ἀπόδειξις).

(*Rh.* III, 13, 1414a30-37)

Le discours judiciaire y ajoute la narration ; il comporte l'exorde mais souvent n'a pas d'épilogue. Aristote attribue aux exordes du judiciaire la même fonction que les prologues des pièces de théâtre et les exordes des épopées : faire savoir à quoi tend le discours²⁷.

Quant à la narration (*diegesis*), son rôle est de raconter les faits ; il s'agit donc d'une partie non technique, alors que la démonstration est technique, à savoir produite par l'art de l'orateur. Nous lisons en 16, 1416b16 (le contexte est celui de l'épidictique, mais les principes de la narration restent les mêmes que pour le genre judiciaire) :

[16] Car il faut raconter les actions qui font l'objet du discours. Le discours en effet est fait d'un côté d'une manière non technique (l'orateur n'est pour rien dans les actions qu'il raconte), de l'autre d'une manière technique, qui consiste à montrer que la chose existe, si elle est incroyable, ou qu'elle est de telle nature, ou qu'elle est de telle importance, ou tout à la fois (τοῦτο δ' ἐστὶν ἢ ὅτι ἔστι δεῖξαι, εἰς ἣν ἢ ἀπιστον, ἢ ὅτι ποιόν, ἢ ὅτι ποσόν, ἢ καὶ ἅπαντα).

Ce passage est célèbre. Ici Aristote montre que la démonstration rhétorique est structurée selon les catégories. Dans son analyse des origines de la notion des *status causae*, Quintilien fait remonter justement aux dix catégories aristotéliennes la première formulation des éléments sur lesquels porte toute question²⁸. Il observe que les quatre premières (substance, qualité, quantité, relation) semblent concerner les *status*, les autres les preuves de raisonnement. Quintilien renvoie à ce passage de la *Rhétorique* dans lequel Aristote dit que l'orateur doit enquêter sur l'existence (*an sit*), sur la qualité

27. *Rh.* III, 14, 1415a22 : « La fonction la plus nécessaire de l'exorde, celle qui lui est propre, est donc de faire savoir à quoi tend le discours » (τὸ μὲν οὖν ἀναγκαϊότατον ἔργον τοῦ προοιμίου καὶ ἴδιον τοῦτο, δηλῶσαι τί ἐστὶν τὸ τέλος οὗ ἕνεκα ὁ λόγος).

28. *Inst. Or.* III, 6, 23.

(*quale*), sur la quantité et sur la mesure (*quantum et quam multus sit*²⁹). Mais le passage le plus important est *APo.* II, 1, 89b24-35, dans lequel Aristote distingue les quatre directions communes à l'enquête scientifique et à l'enquête dialectique (*to hoti, to dioti, ei esti, ti esti*).

Par la suite, Aristote énonce certaines règles pour la narration judiciaire qui sont toutefois valables aussi bien pour l'exorde que pour l'argumentation. D'un point de vue quantitatif et chronologique, l'exposition des faits doit répondre à une juste mesure et il faut les présenter dans la perspective de ce que l'on veut démontrer, à savoir selon l'accusation ou la défense :

[17] Il ne faut pas narrer trop longuement, de la même façon qu'il ne faut pas faire un exorde trop long, un exposé de preuves trop long (...). La bonne formule <de la narration>, ici aussi, n'est ni la rapidité ni la concision, mais la juste mesure (ἀλλὰ τὸ μετρίως). Cela consiste à dire tout ce qui éclairera le fait (τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ λέγειν ὅσα δηλώσει τὸ πρᾶγμα) ou tout ce qui donnera à entendre qu'il s'est produit, qu'il fut cause de dommage ou de préjudice ou eut l'importance qu'on veut lui prêter ; pour l'adversaire c'est le contraire. (...) En défense, la narration est plus courte. Car les points de contestation sont ou bien que le fait n'a pas eu lieu, ou qu'il n'a pas causé de dommage, ou qu'il n'était pas injuste (...). (*Rh.* III, 16, 1416b33-1417a17)

4. Les effets du discours poétique et du discours rhétorique

La convergence entre le discours poétique et le discours rhétorique est exprimée explicitement par Aristote dans un passage de la *Poétique* concernant la *dianoia* (pensée) qui est l'une des parties constitutives de la tragédie et qui concerne tout ce qui doit être établi par le langage. La *dianoia* désigne la capacité de dire ce que chaque situation implique³⁰. Aristote ici renvoie à la *Rhétorique* et dit que cette notion appartient principalement à cette recherche :

[18] Puisqu'on a déjà parlé des autres parties, il reste à parler de l'expression et de la pensée (περὶ λέξεως καὶ διανοίας). Ce qui concerne la pensée, se trouvera dans les livres sur la rhétorique ; en effet, cela appartient plutôt à cette discipline. Dépend de la pensée tout ce qui doit être produit par le discours. On distingue comme parties : le fait de démontrer, de réfuter, de produire des émotions comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les émotions de ce genre, et, de plus, l'élévation et l'abaissement. Il est évident que dans les actions dramatiques, il faut se tenir aux mêmes formes lorsqu'il faut produire la pitié, la frayeur, l'élévation ou la vraisemblance. La seule différence, c'est que dans un cas ces effets doivent apparaître sans explication, tandis que dans le cas où ils sont exprimés dans le discours, ils doivent être suscités par l'orateur et se produire du fait de son discours. En effet, quelle serait la tâche de

29. *Inst. Or.* III, 6, 49.

30. Cf. *Po.* 6, 1450a1 et b4 où *ethos* et *dianoia* sont les causes naturelles de l'action. Voir aussi Wartelle 1982, p. 103, s. v. *Dianoia* : « intelligence, pensée, raison discursive ».

l'orateur (τοῦ λέγοντος ἔργον) si la pensée se manifestait même sans le moyen du discours ? (*Po.* 19, 1456a33-b9)

En d'autres termes, la *dianoia* exprime la capacité de produire des effets sur l'auditeur par le discours. Dans les discours des orateurs et dans les représentations tragiques les effets sont les mêmes : démontrer, réfuter, produire les émotions, manifester la vraisemblance ; la différence consiste dans le fait que l'orateur produit ces effets par son discours et l'auteur du drame en mettant en scène les actions. Le passage n'est pas facile à comprendre. Aristote semble vouloir ici marquer la différence entre expression rhétorique et expression poétique en disant que, même si les effets qu'on cherche à produire sont les mêmes (émotions, persuasion, réfutation, convaincre par le vraisemblable, amplifier ou abaisser), la première le fait par le *logos* et la deuxième par le *phainesthai*, sans explication. Aristote fait allusion ici à la démonstration et à l'intrigue, qui sont justement les deux éléments fondamentaux respectivement du discours rhétorique et de la composition poétique.

Mais nous avons vu aussi Aristote dire que les meilleures compositions poétiques sont celles qu'il suffit d'écouter pour éprouver la pitié et la crainte (*cf.* [11]). En fait, je ne crois pas qu'Aristote oppose ici la démonstration à la forme visuelle de la représentation dramatique. Je pense que l'opposition est plutôt entre la démonstration, qui demande une intervention de l'orateur (technique) et l'intrigue qui se limite à « faire parler » les faits, qu'ils soient mis en scène, écrits ou racontés.

5. Fictions, chaînes causales, causes finales

Le discours poétique et le discours judiciaire présentent indéniablement plusieurs éléments en commun.

Aristote lui-même signale à plusieurs reprises des correspondances entre les deux disciplines : ainsi à propos de l'exorde dans les discours judiciaires, qui correspond au prologue des drames, ou des effets de la *dianoia*, comme la production de certaines émotions. De fait, on remarquera qu'Aristote mentionne la pitié, la crainte et la colère (*Po.* 19, 1456a33), qui sont les émotions paradigmatiques des deux *technai*. Un aspect commun à souligner concerne justement la manière « indirecte » de produire ces passions : elles ne sont pas les mêmes que celles que l'on éprouve de façon immédiate quand elles nous concernent dans la réalité. En effet, dans un tribunal, les émotions que l'on cherche le plus fréquemment à provoquer sont la pitié et l'indignation, des émotions que l'on peut définir au deuxième degré par rapport à la peur et à la colère. Et même si l'on cherche à provoquer la colère chez les juges, ce n'est pas exactement la même que celle de celui qui a subi une offense *in propria persona*. De même, la crainte et la pitié provoquées par la tragédie ne sont pas des réactions émotionnelles simples et directes, mais elles constituent la composante de cette réaction psychologique complexe qu'est le plaisir « esthétique ».

Quant à leur association en tant que formes de « fictions », le discours poétique et le discours judiciaire présentent trois traits caractéristiques communs : (1) leurs objets sont les actions humaines (en général, il s'agit d'erreurs et d'actes injustes, cf. *hamartemata*) ; (2) ils présentent une structure organisée, unitaire, complète et accomplie, limitée dans le temps selon un enchaînement causal serré et unidirectionnel, où le nécessaire et le vraisemblable interviennent comme critères ; (3) ils représentent un univers clos, parallèle à la réalité des faits, fondé sur une sélection d'événements.

On a vu que le nécessaire et le vraisemblable jouent un rôle essentiel dans les chaînes causales de ces deux formes de discours mais que leur articulation et leur fonction présentent dans chaque cas des différences spécifiques. En effet, dans le discours poétique, la nécessité ou la vraisemblance sont posées en alternative pour expliquer les liens entre les faits représentés. Dans le judiciaire, les deux modalités jouent à plusieurs niveaux et coexistent³¹. En effet, le nécessaire ne concerne pas seulement le conditionnement inévitable imposé par ce qui s'est produit dans le passé, mais aussi la succession logique entre les parties de l'enthymème alors que le vraisemblable est un lieu fondamental des prémisses de l'enthymème.

La fiction judiciaire, tout comme la fiction poétique, présente une action unitaire limitée dans le temps ; il s'agit d'un monde parallèle, qui correspond à une sélection vraisemblable des faits et des actions orientées par le but à atteindre.

Dans le cas de la rhétorique judiciaire, l'enchaînement causal est choisi parmi les innombrables chaînes qui constituent les événements du passé, afin de mettre en lumière un aspect de la réalité qui permette la persuasion quant à l'innocence ou à la culpabilité. Le procès se déroule à l'intérieur d'un univers clos formé par les données présentées par les deux parties adverses. Comme le montre bien Rapp³², l'emploi « technique » des émotions dans le judiciaire a pour fonction de modifier le jugement des jurés. Et cela non pas pour offusquer la raison qui évalue les chaînes causales des événements mais pour les amener à se concentrer sur un seul aspect de la question. La fiction judiciaire aristotélicienne est sans doute une manipulation de la réalité mais ne comporte pas, du moins de façon explicite, la falsification des faits. Il s'agit plutôt d'en mettre en lumière certains et d'en laisser d'autres dans l'ombre.

Dans la poétique, il s'agit en revanche de présenter une chaîne d'événements qui imitent la réalité, qui pourraient arriver et qui sont possibles selon le nécessaire ou le vraisemblable³³.

Le noyau commun de ces deux fictions consiste à mon avis dans la composition d'un enchaînement causal fondé sur une sélection des faits : il s'agit de

31. Cf. par exemple, *Rh.* II, 25 sur l'emploi du vraisemblable et du nécessaire dans la réfutation des enthymèmes.

32. Rapp 2005, p. 323.

33. Cf. *Po.* 9, 1451a37.

construire une structure essentielle et dépouillée d'éléments accidentels et non significatifs qui détournent du résultat préfixé. D'où les métaphores du corps et de l'âme pour exprimer l'enthymème et l'intrigue. Aristote résume en peu de mots la structure essentielle de l'histoire de *l'Odyssée*, de même qu'il dit que la juste mesure de la narration dans le genre judiciaire consiste à dire uniquement tout ce qui éclairera le fait en cause.

Le principe d'ordre selon lequel sont rangés les événements n'est rien d'autre que la finalité propre à chacune des deux disciplines et correspondant à sa fonction spécifique : la persuasion quant à la culpabilité ou à l'innocence dans la rhétorique judiciaire et la production du plaisir propre à la poétique, dans les compositions poétiques³⁴. Comme le dit Aristote à propos du but spécifique de la *techne rhetorike* : « ce n'est la tâche d'aucune autre *techne* »³⁵.

34. Rien n'empêche que le plaisir soit provoqué intentionnellement par un discours rhétorique. Cf. *Rb.* III, 14, 1415b1 : parmi les choses qui rendent les auditeurs attentifs, Aristote mentionne les choses extraordinaires et celles qui leur procurent du plaisir (mais tous ces procédés visent l'auditeur médiocre et attentif à ce qui est hors sujet) ; de même la persuasion joue son rôle dans un texte poétique (cf. *Po.* 1455a31 où Aristote dit que sont plus persuasifs les poètes qui « ressentent les émotions ».)

35. *Rb.* I, 2, 1355b 26 : τοῦτο γὰρ οὐδεμιᾶς ἑτέρας ἐστὶ τέχνης ἔργον.

BIBLIOGRAPHIE

- BURNYEAT, M. 1996 : « Enthymeme : Aristotle on the Rationality of Rhetoric », dans *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996 (Philosophical traditions, 6), p. 88-115.
- COPE, E. M. 1988 (éd.) : Aristotle, *The Rhetoric of Aristotle* with a commentary, revised and ed. for the syndics of the University Press by J. E. Sandys, 3 vol., Salem, 1988 [1877] (Philosophy of Plato and Aristotle).
- CHIRON, P. 2007 (trad.) : Aristote, *Rhétorique*, Paris, 2007 (G.F., 1135).
- DONINI, P. 2008 (trad.) : Aristotele, *Poetica*, Torino, 2008 (Piccola Biblioteca Einaudi, 412).
- EDEN, K. 1986 : *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton, 1986.
- GERNEZ, B. 1997 (trad.) : Aristote, *Poétique*, Paris, 1997 (Classiques en poche, 9).
- RAPP, Ch. 2005 : « L'arte di suscitare le emozioni nella *Retorica* di Aristotele », *Acta Philosophica*, 14/2 (2005), p. 313-325.
- 2015 : « Tragic Emotions » dans P. Destrée & P. Murray (éd.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester, 2015 (Blackwell Companions to the Ancient World), p. 438-454.
- SHEPHERD, G. 1965 (éd.) : Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*, London, 1965 (Nelson's Medieval and Renaissance Library).
- WARTELLE, A. 1982 : *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*, Paris, 1982 (Collection d'études anciennes).