



POÉTIQUE

Aristote

SOMMAIRE

Chapitre 1 : [!\[\]\(529949c2c3dadbaa4e538e8c643454bc_img.jpg\)](#)

Chapitre 2 : [!\[\]\(3dfb8d66e81160ad61421a3452093d1b_img.jpg\)](#)

Chapitre 3 : [!\[\]\(99f58673407353e96a019fbca558fd72_img.jpg\)](#)

Chapitre 4 : [!\[\]\(0f848bbd71cef6b345273b16f905912a_img.jpg\)](#)

Chapitre 5 : [!\[\]\(339a16584d5da0f0a3ca4e9ec17bf6a1_img.jpg\)](#)

Chapitre 6 : [!\[\]\(a870788d6ed9b8fd294b7654a8c8526b_img.jpg\)](#)

Chapitre 7 : [!\[\]\(de95854c7ee024cfadc48187bbb781b2_img.jpg\)](#)

Chapitre 8 : [!\[\]\(3211b5d1d968fc1665909b34f9f16010_img.jpg\)](#)

Chapitre 9 : [!\[\]\(6059a5aa8b4ca7bb793408023d6c6e42_img.jpg\)](#)

Chapitre 10 : [!\[\]\(c50c8b7b2cc2cf9ff925edec0ee94c0d_img.jpg\)](#)

Chapitre 11 : [!\[\]\(6a9b39b98eb945faa14c645ec99e4eaa_img.jpg\)](#)

Chapitre 12 : [!\[\]\(9c2e8d1b5bd77cb5c9f83b7a9cff79fd_img.jpg\)](#)

Chapitre 13 : [!\[\]\(e3275251d0893157c3584e20c81dc3ba_img.jpg\)](#)

Chapitre 14 : [!\[\]\(f60b7a900783ac3fd531bfd9c111be6d_img.jpg\)](#)

Chapitre 15 : [!\[\]\(f1c5da15572e3e09d343161be98f508d_img.jpg\)](#)

Chapitre 16 : [!\[\]\(235bfe13ebf007ce2eea9e689707fac7_img.jpg\)](#)

Chapitre 17 : [!\[\]\(eabd9f9ababee93effadc3b380fe65fd_img.jpg\)](#)

Chapitre 18 : [!\[\]\(83bbbd261710c59db0214aa27b2edc0d_img.jpg\)](#)

Chapitre 19 : [!\[\]\(166772600a13ad0a433053f90fe45649_img.jpg\)](#)

Chapitre 20 : [!\[\]\(291e070cef6c4d5e78fefe4696ef53be_img.jpg\)](#)

Chapitre 21 : [!\[\]\(a73c1962d20a39dd8fd6a060ae69693f_img.jpg\)](#)

Chapitre 22 : [!\[\]\(f507db636256ac11a5525ef93ec6b8d7_img.jpg\)](#)

Chapitre 23 : [!\[\]\(a8ff699ced33317c53c86f9bf3171905_img.jpg\)](#)

Chapitre 24 : [!\[\]\(066cb4a00c9d9f40edb6f87372ec6f08_img.jpg\)](#)

Chapitre 25 : [!\[\]\(aceb1790ece33f2eac474d4a9431c6d6_img.jpg\)](#)

Chapitre 26 : [!\[\]\(b9742ff0bb3da904abeeee81c2bcb456_img.jpg\)](#)

Chapitre 1

Nous nous proposons de traiter de l'art poétique comme tel, ainsi que des genres poétiques. Quel est le pouvoir propre à chacun d'eux ? Quelle est la façon dont le poète doit construire les intrigues afin que son œuvre soit réussie ? Quels sont le nombre et la nature de ses éléments constitutifs ? Et qu'en est-il des autres sujets qui font partie de la même enquête ? Traitons de tout cela en prenant tout naturellement pour point de départ les notions de base.

L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, la poésie dithyrambique et (dans leur plus grande partie) la musique pour flûte et la musique pour lyre, toutes ont en commun d'être des représentations. Mais ces arts se distinguent les uns des autres de trois façons : ils peuvent représenter avec des moyens différents, représenter des sujets différents et représenter différemment (c'est-à-dire selon des modes différents).

Ainsi, certains (les uns par art, les autres par simple familiarité) utilisent couleurs et formes pour représenter et donner figure à une multitude de choses, tandis que d'autres utilisent leur voix. Il en va de même pour les arts qu'on vient de mentionner : tous font œuvre de représentation au moyen du rythme, du langage et de la mélodie, en les utilisant de manière exclusive ou en les combinant. Par exemple, la musique pour flûte et la musique pour lyre, ainsi que tout autre art musical qui a le même pouvoir (comme la musique pour flûte de Pan), se servent seulement de la mélodie et du rythme, tandis que l'art de la danse utilise le rythme pour lui-même, à l'exclusion de la mélodie (en effet, les danseurs aussi, par le rythme de leurs pas de danse, représentent caractères, expériences subies et actions).

Quant à l'art qui n'utilise que le langage, en prose ou en vers (que ce soit avec une combinaison de différents mètres, ou avec un mètre unique), il n'a pas reçu de nom jusqu'à ce jour : nous n'avons pas de terme commun qui pourrait s'appliquer aux mimes de Sofron ou de Xénarque et aux dialogues socratiques, ni non plus à toutes les représentations que l'on pourrait composer en mètres iambiques, en mètres élégiaques ou en d'autres mètres de ce genre. Les gens, il est vrai, en associant la composition poétique à un type de mètre, parlent de poètes élégiaques et de poètes épiques, et ils les appellent poètes parce que ces auteurs ont en commun de se servir des vers, et non parce qu'ils composent des représentations. Et de fait, même ceux qui publient un traité de médecine ou de science de la nature écrit en vers sont habituellement appelés poètes. Cependant, Homère et Empédocle n'ont rien en commun si ce n'est le mètre qu'ils utilisent, et c'est pourquoi, s'il est légitime d'appeler le premier poète, il faut appeler le second philosophe de la nature, plutôt que poète. En vertu du même raisonnement, même un auteur qui combinerait toutes les formes métriques pour composer une représentation (comme Chérémon a composé son Centaure, qui est un poème de récitation fait de la combinaison de toutes les formes métriques), on doit aussi l'appeler poète.

Telles sont les distinctions qu'il faut faire à propos de ces arts. Mais il y a des arts qui se servent de tous les moyens dont on a parlé – je veux dire le rythme de la danse, le chant et les vers –, comme la poésie dithyrambique et les nomes, ainsi que la tragédie et la comédie. Ces arts se distinguent entre eux dans la mesure où les premiers utilisent tous ces moyens en même temps, tandis que les seconds les utilisent alternativement.

Telles sont donc les distinctions que je formule entre les arts quant aux moyens par lesquels ils effectuent la représentation.

Chapitre 2

Les auteurs de représentations représentent des hommes qui agissent. Or, ceux-ci sont nécessairement ou des gens de valeur ou des êtres vils (en effet, les caractères correspondent presque toujours à l'une de ces deux catégories car, pour tout homme, c'est la vertu ou le vice de son caractère qui le distingue). Ou alors, ce sont soit des gens meilleurs que nous, soit moins

bons, soit tels que nous, comme les peintres les représentent : Polygnote les peint meilleurs, Pauson inférieurs, et Dionysos semblables à nous. Il est donc évident que chacun des types de représentation dont j'ai parlé présentera aussi ces distinctions, c'est-à-dire qu'ils se distingueront dans la mesure où les sujets qu'ils représentent se distinguent de cette façon. Et, de fait, ces différences peuvent aussi intervenir dans la danse, dans la musique pour flûte et dans la musique pour lyre, ainsi que dans les œuvres en prose et la poésie sans accompagnement musical : par exemple, Homère a représenté des hommes meilleurs, Cléophon des hommes semblables à nous, Hégémon de Thasos (le premier auteur de parodies) et Nicocharès (l'auteur de la Poltronade) des hommes inférieurs. Et c'est en vertu du même raisonnement que, dans le cas des dithyrambes et des nomes, on pourrait représenter les gens comme de fait Timothée et Philoxène ont représenté les cyclopes – ce qui est précisément la distinction qui fait la différence entre la tragédie et la comédie également : celle-ci tend à représenter des hommes inférieurs, celle-là des hommes meilleurs que ceux qui existent réellement.

Chapitre 3

En plus de ces deux différences, il y en a une troisième : le mode selon lequel on peut représenter chacun de ces sujets. C'est qu'en effet l'on peut, avec les mêmes moyens, représenter les mêmes sujets ou bien en faisant un récit (tantôt en se mettant dans la peau d'un autre, comme Homère le fait, tantôt en son nom propre), ou bien avec les acteurs qui font la représentation en jouant entièrement l'action.

Tels sont donc, comme nous le disions au début, les trois critères de différenciation qui s'appliquent à la représentation : moyens, sujets et modes. Par conséquent, en un sens, on peut considérer que Sophocle est le même genre d'auteur de représentation qu'Homère, car tous deux représentent des hommes de valeur ; mais, en un autre sens, il est du même genre qu'Aristophane, car tous deux représentent des hommes en action, des hommes qui agissent (drôntas). C'est ce qui explique, au dire de certains, que ces œuvres sont aussi appelées des « pièces dramatiques » (dramata) : elles représentent des gens qui agissent (drôntas). Et c'est pour cette même raison que les Doriens revendiquent l'invention de la tragédie et de la comédie (parmi les Doriens, les Mégariens revendiquent la comédie : ceux d'ici sur la base du fait qu'elle serait née chez eux en même temps que leur démocratie ; ceux de Sicile, parce que c'est de là que provient le poète Épicharme qui est bien antérieur à Chionidès et à Magnès ; quelques-uns, parmi les Doriens du Péloponnèse, revendiquent la tragédie). Ils considèrent les termes utilisés comme autant de preuves : étant donné, affirment-ils, qu'ils appellent les villages qui entourent une ville des « cômes » (kômai) tandis que les Athéniens les appellent des « dèmes », les acteurs de comédie (komôdoi) ne doivent pas leur nom à kômazein, « faire partie d'un cortège dionysiaque », mais bien au fait que, méprisés et rejetés hors des villes, ils faisaient leurs tournées dans les kômai, les « villages » ; et ils ajoutent que dran est le terme qu'ils utilisent pour « agir », tandis que les Athéniens utilisent le terme prattein.

Voilà ce que nous avons à dire au sujet du nombre et de la nature des critères de différenciation qui s'appliquent à la représentation.

Chapitre 4

Il semble bien que, dans son ensemble, l'art poétique doive sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. En effet, les êtres humains sont dès leur enfance naturellement enclins à imiter, et cela précisément les distingue des autres animaux : l'homme est l'être le plus enclin à imiter, et il fait ses premiers apprentissages au moyen de l'imitation. Et, tous, ils prennent naturellement plaisir aux imitations ou représentations, comme les œuvres d'art en témoignent : nous prenons

plaisir à contempler les figurations, réalisées avec la plus grande exactitude, de choses qui, pour elles-mêmes, sont pénibles à voir, comme c'est le cas de l'apparence extérieure d'animaux particulièrement ignobles ou de cadavres. Ici aussi, la raison en est que comprendre procure un très vif plaisir non seulement aux philosophes, mais aussi, de la même façon, aux autres hommes, même s'ils n'y ont qu'un accès limité. En effet, voir des figurations donne du plaisir pour la raison que, en les contemplant, on comprend par inférence ce qu'en est chaque élément, par exemple que ce personnage-ci, c'est Untel. S'il se trouve qu'on ne l'a pas vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que cet élément donnera du plaisir, mais c'est en raison du fini de son exécution, de ses couleurs ou d'autres choses du même genre.

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

La poésie se divisa selon le caractère propre des poètes : les plus nobles représentaient de belles actions, c'est-à-dire celles de gens comme eux ; les plus vulgaires représentaient celles de gens de peu de valeur. Tout comme les premiers composaient des hymnes et des éloges, ceux-ci composèrent tout d'abord des satires. Nous ne pouvons citer aucun poème de ce genre d'un prédécesseur d'Homère, quoiqu'ils fussent vraisemblablement nombreux à en composer. En revanche, si l'on commence avec Homère, on peut citer par exemple son *Margitès*, entre autres poèmes du même genre. C'est d'une manière qui leur est tout à fait appropriée que le mètre iambique fit aussi son entrée dans ces poèmes ; de fait, ce mètre est aujourd'hui appelé « iambique » car c'est ce mètre-là que l'on utilisait pour se lancer mutuellement des quolibets (*iambizein*).

C'est donc ainsi que les anciens poètes devinrent, pour les uns, auteurs de vers héroïques et, pour les autres, auteurs de satires en mètres iamboïques (*iamboi*). Quant à Homère, de même qu'il excella en tant que poète des sujets nobles (en effet, il est le seul non seulement à avoir bien composé, mais aussi à avoir composé des représentations de forme dramatique), il fut le premier à faire entrevoir le genre comique, non pas en composant une satire, mais en donnant forme dramatique au ridicule. Et, en effet, avec le *Margitès* on a un rapport d'analogie : ce que l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont à la tragédie, c'est ce que lui est à la comédie.

À peine tragédie et comédie eurent-elles été entrevues que chacun selon sa nature propre se lança dans la composition de ces deux genres poétiques : les uns devinrent des auteurs de comédies, et non plus de satires, tandis que les autres devinrent des auteurs de tragédies, et non plus d'épopées, parce que ces nouveaux genres avaient plus d'ampleur et de prestige que les précédents. (Quant à savoir si la tragédie a maintenant acquis la pleine maturité dans ses différentes espèces ou non, et s'il faut juger de leur valeur de manière absolue ou bien eu égard à leur succès dans les théâtres, c'est là un autre sujet de discussion.)

En tout cas, pour ce qui est de son origine, la tragédie est née d'improvisations – et cela est vrai de la tragédie aussi bien que de la comédie, la première provenant de ceux qui menaient le dithyrambe, et la seconde de ceux qui dirigeaient les chants phalliques (qui sont encore aujourd'hui une coutume en vigueur dans de nombreuses cités). Puis elle se développa peu à peu, les poètes progressant au fur et à mesure que chacun de ses traits se révélait. Et c'est après être passée par de nombreuses transformations que la tragédie cessa de se développer, puisqu'elle avait atteint sa nature propre : Le nombre des acteurs : Eschyle, le tout premier, le porta de un à deux ; il diminua les parties du chœur, et fit jouer aux dialogues le rôle principal. Sophocle introduisit un troisième acteur et les décors peints.

L'étendue : la tragédie gagna en étendue après avoir connu des histoires courtes et un mode d'expression grotesque – deux traits qu'elle devait au genre satirique à partir duquel elle se transforma –, ce qui lui donna finalement de la solennité.

Son mètre : l'iambe apparut, qui remplaça le tétramètre. Les poètes avaient d'abord utilisé le tétramètre parce que la poésie était satirique et plus proche de la danse. Mais, après l'apparition du dialogue, c'est la nature même de la tragédie qui fit trouver le mètre approprié : l'iambe est en effet le mètre le plus proche du ton de la conversation. À preuve, nous utilisons très souvent des iambes lorsque nous parlons ensemble, mais rarement des hexamètres, et seulement lorsqu'on quitte le ton de la conversation.

Le nombre des épisodes : il augmenta.

Enfin, la tradition rapporte que d'autres éléments ont été ajoutés en vue de son embellissement ; mais tenons-nous-en à cette simple mention, car il serait sans doute trop long de les passer chacun en revue.

Chapitre 5

La comédie, nous l'avons déjà dit, est la représentation d'hommes inférieurs : inférieurs non pas en un sens qui impliquerait tous les vices – le ridicule n'est qu'une partie du laid. Le ridicule consiste en effet en une certaine erreur ou une laideur qui n'entraîne ni souffrance ni mort, comme on le voit immédiatement d'un masque de comédie : c'est un objet laid et difforme, mais qui n'exprime aucune souffrance.

Nous ne sommes pas sans ignorer les différents changements qui ont affecté le développement de la tragédie, ni leurs causes. Mais nous ignorons tout cela dans le cas de la comédie, parce que, à ses débuts, on ne lui reconnaissait pas de valeur. De fait, ce n'est qu'à une époque tardive que l'archonte a accordé le financement d'un chœur de comédie ; auparavant, c'étaient des amateurs. Et les premiers noms de poètes comiques dont on ait gardé le souvenir appartiennent à une époque où la comédie avait déjà acquis certains de ses traits constitutifs. Mais qui a introduit l'usage des masques, des prologues, de plusieurs acteurs, et d'autres choses de ce genre ? Nous n'en savons rien. Quant à la composition des intrigues, elle provient originellement de Sicile (Épicharme et Phormis) et, parmi les poètes athéniens, Cratès est le premier à avoir délaissé le genre de la satire en vers iambiques pour composer des histoires avec une structure générale, c'est-à-dire des intrigues.

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

Quant à leurs éléments constitutifs, certains leur sont communs, d'autres sont propres à la tragédie. Voilà pourquoi celui qui sait faire la différence entre une bonne et une mauvaise tragédie le sait aussi dans le cas de l'épopée, car ce qui appartient à l'épopée appartient également à la tragédie, tandis que tous les éléments de la tragédie ne se retrouvent pas dans l'épopée.

Chapitre 6

Nous allons traiter plus tard de l'art de la représentation épique et de la comédie. Maintenant, traitons de la tragédie en nous concentrant sur la définition de son essence telle qu'elle émerge de ce qui vient d'être dit : la tragédie est la représentation d'une action grave et sérieuse, complète et d'une certaine étendue, dans un langage attractif dont chacune des formes est utilisée séparément dans les différentes parties de l'œuvre, exécutée par des acteurs et pas au moyen d'un récit, et qui, au moyen de la pitié et de la peur, effectue la purgation des vécus émotionnels de cette nature.

(Par « langage attractif », j'entends celui qui comporte rythme ou mélodie [c'est-à-dire du chant] ; et, en disant que « ses formes sont utilisées séparément », je veux dire que certaines parties de l'œuvre sont exécutées au moyen de la versification seulement, tandis que d'autres le sont aussi au moyen du chant.)

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

Toute tragédie comporte donc nécessairement six éléments constitutifs, ce qui la qualifie en tant que tragédie. Ces éléments sont l'intrigue, les caractères, l'expression, le raisonnement, le spectacle et le chant. Deux éléments sont les moyens de la représentation, un élément en est le mode, trois en sont les sujets ; et il n'y en a pas d'autre en dehors d'eux. D'ailleurs, ces éléments, une majorité de poètes les ont utilisés, puisque pratiquement toute pièce tragique comporte pareillement spectacle, caractères, intrigue, expression, chant et raisonnement.

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

En outre, il ne saurait y avoir de tragédie sans action, alors qu'on pourrait avoir une tragédie sans caractères. De fait, les tragédies de la plupart des auteurs récents ne font pas de place aux caractères et, de manière générale, c'est le cas de nombreux poètes ; en peinture également, Zeuxis se distingue ainsi de Polygnote : Polygnote est un bon peintre de caractères, tandis que la peinture de Zeuxis ne fait aucune place aux caractères.

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

Enfin, on en a une preuve en ce que même les poètes débutants sont capables de rendre expression et caractères avec beaucoup d'exactitude bien avant de pouvoir construire les faits, comme c'était aussi le cas de presque tous les premiers poètes !

Bref, l'intrigue est le principe et, pour ainsi dire, l'âme de la tragédie, tandis que les caractères y tiennent la seconde place. Et, en effet, il en va à peu près de même en peinture : celui qui badigeonnerait au hasard une surface avec les plus beaux pigments ne nous donnerait pas autant de plaisir que celui qui s'en tiendrait à esquisser un dessin au crayon noir sur fond blanc. La tragédie, c'est la représentation d'une action, et c'est d'abord et avant tout en raison de l'action qu'elle est représentation de gens qui agissent.

Le raisonnement tient la troisième place. C'est la faculté de dire ce qu'il en est d'une situation et la réponse appropriée qu'elle requiert, ce qui, dans le domaine des discours, relève de la fonction de l'art politique et de l'art rhétorique ; et, de fait, si les anciens poètes faisaient parler leurs personnages à la manière des hommes politiques, nos poètes contemporains les font parler à la manière des orateurs.

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

L'expression dans les parties parlées tient la quatrième place. Comme cela a été dit plus haut, j'entends par « expression » la communication verbale au moyen de mots choisis, laquelle a le même pouvoir dans les textes en vers et dans les textes en prose.

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

Chapitre 7

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

Nous avons établi que la tragédie est la représentation d'une action complète, c'est-à-dire formant un tout, et qui a une certaine étendue – c'est qu'une chose peut former un tout sans avoir d'étendue. Un tout, c'est ce qui a un début, un milieu et une fin. Un commencement, c'est ce qui, selon un rapport de nécessité, ne vient pas après autre chose, mais ce après quoi quelque chose d'autre est ou devient naturellement. Par contre, la fin est ce qui vient naturellement après

autre chose, soit par nécessité, soit le plus souvent, et que rien d'autre ne suit. Le milieu est à la fois ce qui suit autre chose et ce qui est suivi par autre chose. Bref, pour être bien construites, les intrigues ne doivent ni commencer ni finir de manière arbitraire, mais doivent suivre les normes qui viennent d'être énoncées.

De plus, qu'il s'agisse d'un être vivant ou de tout autre objet constitué de parties, toute chose, pour être belle, doit non seulement avoir de l'ordre entre ses parties, mais elle doit aussi avoir une étendue qui ne soit pas arbitraire. Le beau consiste en effet dans l'étendue et l'ordre : c'est pourquoi un être vivant minuscule ne saurait être un bel être vivant (et, de fait, sa contemplation, qui confinerait à une durée imperceptible, resterait confuse) et un être vivant gigantesque, non plus. (Sa contemplation ne serait pas d'un seul tenant, et ses spectateurs, en le contemplant, en perdraient le sens de l'unité et de la totalité : imaginez un être qui aurait plusieurs kilomètres de long !) Par conséquent, de même que les objets et les êtres vivants doivent avoir une étendue que l'on peut, sans difficulté, entièrement embrasser du regard, les intrigues doivent avoir une longueur que la mémoire peut retenir aisément.

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

Chapitre 8

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

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

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

Chapitre 9

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

On le comprend immédiatement dans le cas de la comédie : c'est seulement après avoir construit leur intrigue avec des faits vraisemblables que les poètes comiques ajoutent à leurs personnages des noms de manière arbitraire, et cela, contrairement aux poètes satiristes qui prennent pour sujet un individu particulier pour composer leurs œuvres. Dans le cas de la tragédie, les poètes s'en tiennent aux noms existants ; la cause en est que ce qui est possible est crédible : les événements qui ne sont pas arrivés, nous ne croyons pas d'emblée qu'ils soient possibles, alors que ceux qui sont arrivés sont manifestement possibles (de fait, s'ils avaient été impossibles, ils ne seraient pas arrivés). Dans certaines tragédies, il est vrai, seuls un ou deux noms sont bien connus, et les autres ont été inventés ; et, dans quelques-unes même, pas un seul nom n'est connu, comme dans l'Anthée d'Agathon : dans cette pièce, les faits aussi bien que les noms ont été inventés, et pourtant elle n'en procure pas moins de plaisir. Par conséquent, il ne faut pas vouloir à tout prix s'en tenir aux intrigues traditionnelles qui sont le sujet des tragédies. C'est même là un vœu ridicule, car ce qui est bien connu ne l'est en fait que de quelques-uns, et pourtant cela donne du plaisir à tout le monde.

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

Parmi les intrigues et les actions incomplètes, celles qui sont épisodiques sont les pires. Par « épisodique », je veux dire une intrigue dans laquelle les épisodes se suivent sans vraisemblance ni nécessité. De telles pièces, les mauvais poètes en composent parce que ce sont de mauvais poètes, et les bons poètes en composent en raison des acteurs : à composer des pièces d'apparat pour les concours, c'est en tirant leurs intrigues en longueur bien au-delà de ce qu'elles peuvent admettre qu'ils se trouvent souvent contraints d'en déformer le cours.

Mais la représentation n'a pas seulement pour sujet une action complète ; elle doit aussi être celle d'événements qui suscitent peur et pitié, ce qui a lieu surtout et d'autant plus fortement quand ils se produisent contre notre attente, tout en découlant les uns des autres. Et, de fait, il y a ainsi un effet de surprise plus grand que s'ils se produisaient spontanément ou par hasard, puisque même les événements dus au hasard, nous les trouvons plus surprenants lorsqu'ils

semblent être arrivés à dessein – par exemple lorsque, à Argos, la statue de Mityls tomba sur le meurtrier de Mityls au moment où il la contemplait, et le tua : de tels événements donnent l'impression de n'être pas fortuits. Par conséquent, ce sont de telles intrigues qui sont nécessairement les plus réussies.

Chapitre 10

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

Chapitre 11

Le revirement de situation est un renversement où le cours des événements se trouve inversé de la manière qu'on a dit. Et cela, conformément à notre formule : selon un rapport de vraisemblance ou de nécessité. Ainsi, dans *Œdipe roi*, le messager arrive en croyant réjouir *Œdipe* et le délivrer de sa peur au sujet de sa mère ; mais, en lui révélant sa véritable identité, il produit l'effet inverse. Ou encore, dans *Lyncée*, c'est *Lyncée* qu'on mène à la mort et *Danaos* qui l'accompagne pour l'exécuter ; mais le déroulement des faits a pour conséquence la mort de ce dernier tandis que le premier a la vie sauve.

La reconnaissance est un renversement où l'on passe, comme son nom l'indique, de l'ignorance à la prise de connaissance, révélant ainsi une relation de parenté ou aboutissant à un sentiment de haine entre des personnages dont le sort, heureux ou malheureux, semblait scellé.

La reconnaissance la plus réussie est celle qui a lieu en même temps qu'un revirement de situation, comme celle qu'on a dans *Œdipe roi*. Il y a bien sûr d'autres sortes de reconnaissance aussi : il peut y avoir reconnaissance, au sens qui vient d'être défini, tant à la faveur d'objets inanimés, même les plus banals, qu'à partir du constat qu'Untel est, ou n'est pas, l'auteur de tel acte. Mais la reconnaissance qui convient le mieux à l'intrigue, c'est-à-dire celle qui convient le mieux à l'action, c'est celle que j'ai dite : une telle reconnaissance accompagnée d'un revirement de situation suscitera la pitié ou la peur (la tragédie étant la représentation de faits de ce type, avons-nous admis, et, de plus, c'est d'une telle combinaison que surviendra le malheur ou le bonheur).

Maintenant, comme la reconnaissance est une reconnaissance entre des personnes, il peut s'agir dans certains cas d'une reconnaissance de l'une des deux par l'autre seulement, lorsque l'identité de cette dernière est évidente. Mais, dans d'autres cas, il faut qu'intervienne une reconnaissance de part et d'autre : ainsi, c'est la remise de la lettre qui a permis à *Oreste* de reconnaître *Iphigénie* ; mais, pour que lui-même fût reconnu d'*Iphigénie*, il a fallu une autre reconnaissance.

Voici donc deux éléments constitutifs de l'intrigue : revirement de situation et reconnaissance. L'événement douloureux en est un troisième.

Nous avons déjà parlé du revirement de situation et de la reconnaissance. Quant à l'événement douloureux, il consiste en une action impliquant mort ou souffrance, comme celles que l'on voit sur scène : morts violentes, tourments extrêmes, blessures ouvertes et autres choses du même genre.

Chapitre 12

Les éléments constitutifs de la tragédie dont il faut se servir comme autant de normes à suivre, nous en avons parlé plus haut. Voici maintenant, en termes quantitatifs, les parties qui permettent de la diviser en sections distinctes : prologue, épisode, finale (exodos), partie chorale. Celle-ci est divisée en parodos (chant d'entrée en scène) et stasimon (chant de scène) ; ces chants sont communs à toutes les tragédies, tandis que le chant des acteurs sur scène et le thrène (kommos) sont particuliers à certaines tragédies seulement.

Le prologue est la partie de la tragédie formant un tout qui précède l'entrée en scène du chœur.

Un épisode est une partie de la tragédie formant un tout qui se situe entre les chants du chœur.

Le finale est la partie de la tragédie formant un tout qui n'est suivi d'aucun autre chant du chœur.

Dans la partie chorale, le parodos est la première expression du chœur formant un tout ; le stasimon est un chant du chœur qui n'utilise pas le vers anapestique ou trochaïque ; le thrène est une plainte qui est commune au chœur et aux acteurs sur scène.

Les éléments constitutifs de la tragédie dont il faut se servir comme autant de normes à suivre, nous en avons parlé plus haut. Voilà maintenant indiquées, en termes quantitatifs, les parties qui permettent de la diviser en sections distinctes.

Chapitre 13

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

La construction de la tragédie la plus réussie ne doit pas être simple mais complexe, et celle-ci doit être la représentation de faits effrayants et pitoyables, car c'est ce qui est le propre d'une telle représentation. Ainsi, il est clair, tout d'abord, que l'on ne doit pas y voir des hommes particulièrement vertueux subir un renversement de fortune en passant du bonheur au malheur (car ce n'est pas effrayant ni pitoyable, mais c'est révoltant), ni des hommes dénués de vertu passer du malheur au bonheur (ce cas serait en effet le moins tragique de tous, car il n'a rien de ce qui est requis : il ne suscite ni satisfaction morale, ni pitié, ni peur), ni non plus un homme franchement immoral tomber du bonheur dans le malheur (une telle construction susciterait sans doute de la satisfaction morale, mais pas la pitié ni la peur – en effet, l'une la pitié porte sur celui qui ne mérite pas un sort malheureux, l'autre la peur sur un homme semblable à nous, ce qui fait que ce cas-là ne sera ni pitoyable ni effrayant).

Reste donc l'homme qui occupe une place intermédiaire. C'est le type d'homme qui, tout en n'étant pas un parangon de vertu ou de justice, tombe dans le malheur non pas à cause d'un vice moral ou de sa perversité, mais à cause d'une forme d'erreur, lui qui fait partie des gens jouissant

d'une grande renommée et d'une heureuse fortune, comme Œdipe, Thyeste ou d'autres hommes réputés issus de ce type de famille.

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

La tragédie la plus réussie selon les règles de l'art est donc celle qui est créée à partir d'une telle construction. Aussi commettent-ils la même erreur, ceux qui reprochent à Euripide de procéder ainsi dans ses tragédies et de leur donner souvent un dénouement malheureux. Car, comme je l'ai dit, c'est la bonne manière de procéder. En voici la meilleure preuve : une fois portées sur scène lors des concours, ce sont de telles pièces qui sont tenues pour les plus tragiques, pour autant qu'elles soient bien interprétées ; et, alors même qu'il n'en maîtrise pas aussi bien les autres aspects, Euripide est bel et bien considéré comme le plus tragique des poètes.

La tragédie qui tient le second rang mais que certains prétendent être de premier rang est celle qui a une construction double, comme dans l'Odyssée, avec un dénouement opposé pour les gens vertueux et ceux qui ne le sont pas. C'est le manque de jugement du public qui la fait considérer comme tenant le premier rang ; et de fait, lorsqu'ils composent leurs pièces, les poètes se laissent guider par le souhait des spectateurs. Mais ce n'est pas le plaisir qu'on attend d'une tragédie : c'est davantage un plaisir propre à la comédie. Ici, en effet, ceux qui sont les pires ennemis tout au long de l'intrigue, comme Oreste et Égisthe, quittent finalement la scène une fois devenus amis, et aucun d'eux ne meurt sous les coups de l'autre.

Chapitre 14

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

Examinons donc quels sont les types d'incidents que l'on considère comme terribles ou déchirants. Pour sûr, de tels actes doivent nécessairement être le fait de gens qui sont parents, qui sont ennemis, ou qui ne sont ni l'un ni l'autre. Entre des ennemis réciproques, il n'y a rien qui soit digne de pitié dans un acte que l'on commet ou que l'on s'apprête à commettre, sauf

pour ce qui est de l'événement douloureux lui-même. Et pas davantage entre des gens qui n'ont aucune relation entre eux. Par contre, le surgissement d'événements douloureux entre parents comme un frère qui tue ou s'apprête à tuer son frère, un fils son père, une mère son fils ou un fils sa mère – ou qui commettent un autre acte de ce genre –, voilà ce qu'il faut rechercher.

Sans doute n'est-il pas possible de modifier complètement les histoires qui nous ont été transmises, je veux dire par exemple le fait que Clytemnestre soit tuée par Oreste, ou Ériphyle par Alcéméon. Mais le poète doit faire preuve d'inventivité et faire un usage réussi des données de la tradition. Expliquons plus clairement ce que nous entendons par « usage réussi » : cet acte peut avoir lieu à la manière dont les anciens poètes composaient, en faisant agir leurs personnages en pleine connaissance de cause (comme Euripide l'a également fait de Médée tuant ses enfants) ; mais les personnages peuvent aussi agir sans savoir qu'ils commettent un terrible forfait, et ne reconnaître leur lien de parenté qu'après coup, comme dans l'Œdipe de Sophocle (ici, le forfait a lieu en dehors de l'action dramatique, mais il y a des cas où le personnage le commet à l'intérieur de la tragédie, comme Alcéméon dans la pièce d'Astydamas ou Télégonos dans Ulysse blessé) ; et il y a encore une troisième possibilité en plus de celles-là : quelqu'un est sur le point de commettre l'irréparable à cause de son ignorance mais, juste avant de le faire, il reconnaît son lien de parenté.

Il n'y a pas d'autre possibilité en dehors de celles-ci : nécessairement, les personnages commettent un tel acte ou non, et cela, en connaissance de cause ou non.

La moins bonne de ces possibilités est celle où le personnage est sur le point de commettre un tel acte en connaissance de cause, mais ne le fait pas : c'est révoltant, et ce n'est pas tragique car il n'y a rien de douloureux. Aussi aucun poète ne compose-t-il de cette manière, ou du moins rarement (on a par exemple l'attitude d'Hémon vis-à-vis de Créon dans Antigone).

Une possibilité moins mauvaise est celle où le personnage commet l'acte – mais il vaut mieux qu'il agisse sans savoir ce qu'il fait, et qu'il y ait reconnaissance après l'acte : il n'y a rien de révoltant ici et la reconnaissance produit un effet de stupeur.

La meilleure des possibilités est la dernière : je pense par exemple à Mérope qui, dans Cresphonte, est sur le point de tuer son fils, mais qui ne le fait pas car elle l'a reconnu ; ou, dans Iphigénie, à la sœur qui reconnaît son frère ; ou, dans Hellé, au fils qui, sur le point de livrer sa mère, la reconnaît.

C'est la raison pour laquelle – ce que j'ai dit tout à l'heure – les tragédies ne portent pas sur un grand nombre de familles. Dans leurs essais, ce n'est pas un art, c'est un heureux hasard qui a fait découvrir aux poètes comment produire un tel effet dans leurs intrigues. Ils sont donc maintenant obligés de recourir à ces familles où de tels événements douloureux se sont produits.

Mais en voilà assez sur la construction des événements et sur les qualités que doivent avoir les intrigues.

Chapitre 15

Quant aux caractères, on doit viser quatre objectifs : l'un d'eux, celui qui vient en premier lieu, c'est qu'ils soient vertueux. Comme on l'a dit, il y aura caractère lorsque le discours ou l'action font apparaître clairement quelle est la nature d'une décision, et il est vertueux quand cette décision est vertueuse. Il peut y avoir caractère pour tous les types de personnage : de fait,

même une femme peut être vertueuse, et un esclave aussi, même s'il est vrai que la première est sans doute un être inférieur, et le second, de manière générale, un être sans valeur ; le deuxième objectif, c'est qu'ils soient appropriés. Une femme peut être courageuse de caractère, mais il n'est pas approprié pour une femme d'être courageuse ou intelligente à la manière des hommes ; le troisième objectif, c'est qu'un caractère soit ressemblant, ce qui est autre chose que de composer un caractère vertueux et approprié ; le quatrième objectif, c'est qu'un caractère soit constant. Si celui qui est représenté est inconstant et que tel est le caractère qu'on lui donne, il doit néanmoins être constamment inconstant.

Comme exemple type d'une bassesse de caractère qui n'est pas nécessaire, il y a Ménélas dans Oreste ; pour un caractère incongru et inapproprié, il y a la lamentation d'Ulysse dans Scylla et la tirade de Ménalippe ; pour le manque de constance, il y a Iphigénie à Aulis, car l'Iphigénie suppliante du début ne ressemble pas du tout à celle qui apparaît dans la suite.

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

Puisque la tragédie est une représentation de gens meilleurs que nous, on doit imiter les bons portraitistes : pour rendre l'apparence singulière de quelqu'un, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau. De la même façon, le poète qui représente des gens irascibles ou indifférents, ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit aussi les faire vertueux par ailleurs, comme Homère a fait d'Achille un homme valeureux et un exemple type d'opiniâtreté.

On doit donc veiller à ces points, et aussi, en plus de ceux-là, aux réactions du public qui sont nécessairement liées à l'art poétique, car ici aussi on peut souvent faire des erreurs. Mais il en a été suffisamment question dans mon œuvre publiée.

Chapitre 16

Qu'est-ce que la reconnaissance ? Cela a été dit antérieurement. Voici ce qu'il en est des différents types de reconnaissance : le premier, le moins propre à l'art poétique et qu'on utilise le plus souvent par manque d'inventivité, est celui qui a lieu au moyen de signes distinctifs. Ces signes sont soit innés – par exemple « la lance que portent les fils de la terre », ou des étoiles comme celles que Carcinus utilise dans Thyeste –, soit acquis : ce sont des signes corporels (par exemple des cicatrices), ou des signes extérieurs (par exemple les colliers, ou, dans Tyrô, il y a la reconnaissance qui a lieu au moyen du couffin). Ces signes, on peut en faire un usage plus ou moins réussi (ainsi, Ulysse est reconnu au moyen de sa cicatrice, mais c'est d'une manière différente par sa nourrice et par les porchers) : les reconnaissances qui ont pour but de convaincre, et toutes les autres du même type, obéissent moins aux règles de l'art ; par contre, celles qui proviennent d'un retournement de situation, comme celle qui a lieu dans le Chant du

Bain, sont bien meilleures ; deuxièmement, les reconnaissances qui sont des inventions ad hoc du poète et qui, par conséquent, ne relèvent pas de l'art : dans Iphigénie, par exemple, Oreste se fait reconnaître en disant qu'il est Oreste ; Iphigénie le fait au moyen de la lettre alors qu'Oreste, lui, dit ce que le poète, et pas l'intrigue, exige qu'il dise. On n'est donc pas loin de la faute qui vient d'être mentionnée, puisque Oreste aurait pu tout aussi bien porter certains signes de reconnaissance. Autre exemple : la « voix du métier à broder » dans Térée de Sophocle ; troisièmement, la reconnaissance qui a lieu au moyen du souvenir, lorsque la vue de quelque chose provoque une réaction, comme dans Les Cypriens de Dicéogène, où la vue du tableau le fait pleurer ; ou encore, dans le récit d'Alcinoos, c'est l'écoute de l'aède accompagné de la lyre qui provoque le souvenir et les pleurs. C'est cela qui a fait que ces personnages ont été reconnus ; quatrièmement, celle qui provient d'une inférence, comme dans Les Choéphores : quelqu'un qui me ressemble est arrivé ; or personne ne me ressemble si ce n'est Oreste ; donc c'est lui qui est arrivé. Il y a aussi la reconnaissance que Polyidos le Sophiste a utilisée dans le cas d'Iphigénie : en effet, il est vraisemblable qu'Oreste infère de ce que sa sœur avait été sacrifiée que lui aussi devait l'être. Ou encore, celle qui a lieu dans Tydée de Théodecte : de ce qu'il est arrivé là pour retrouver son fils, il infère qu'il doit mourir. Ou la reconnaissance dans Les Filles de Phinée : c'est en voyant le lieu où elles avaient été exposées qu'elles en inférèrent que c'était leur destin d'y mourir. Il y a aussi une reconnaissance complexe qui provient d'une fausse inférence faite par le spectateur, comme dans Ulysse le faux messager (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 aille se faire reconnaître à partir de celle-ci et non à partir de celle-là, c'est compter sur une fausse inférence) ; de tous les types de reconnaissance, la meilleure est celle qui résulte des faits eux-mêmes et lorsque l'effet de stupeur a lieu au moyen de faits vraisemblables, comme dans Œdipe et dans Iphigénie de Sophocle (car il est vraisemblable qu'elle veuille lui donner une missive) : seules ces reconnaissances-là ont lieu sans le moyen de signes forgés ou de colliers. Les reconnaissances qui proviennent d'inférences occupent la seconde place.

Chapitre 17

Le poète doit construire les intrigues et en achever l'effet au moyen de l'expression en se mettant les faits le plus possible devant les yeux. En les visualisant ainsi de la manière la plus vive comme s'il assistait à leur déroulement, il trouvera ce qu'il y a de plus approprié et aucune incohérence ne saura lui échapper. Preuve en est la critique qu'on a faite à Carcinus : son Amphiaros remontait du sanctuaire – un fait qui a dû échapper au poète qui ne l'avait pas visualisé – et, une fois mis en scène, cela choqua les spectateurs et la pièce fut un échec. Et il doit aussi en achever l'effet au moyen de la gestuelle : c'est en vertu d'une même affinité naturelle que ceux qui sont pris par les émotions sont les plus convaincants, et que celui qui éprouve du désarroi ou de la colère suscite le désarroi ou l'indignation de la manière la plus authentique. C'est pourquoi l'art poétique appartient à un homme naturellement doué plutôt qu'à un homme exalté – les premiers étant capables de prendre des postures différentes tandis que les seconds sont portés au délire.

Quant à l'histoire de la pièce, qu'il reprenne une histoire déjà composée ou qu'il en invente une, le poète doit d'abord la formuler de manière générale et, ensuite, lui ajouter des épisodes et la développer. Pour la façon dont le poète visualisera une telle structure générale, voici ce que je veux dire, avec l'exemple d'Iphigénie : « Alors qu'elle allait être sacrifiée, une jeune fille disparaît des yeux des sacrificateurs sans laisser de traces ; transportée dans un autre pays, où c'est la coutume de sacrifier des étrangers à la déesse, elle en devient la prêtresse ; plus tard, il se fait que le frère de la prêtresse arrive en cet endroit (le fait que c'est l'oracle du dieu qui lui a dit de venir là, et pour quel motif, est en dehors de l'intrigue) ; capturé dès son arrivée et sur le

point d'être sacrifié, il se fait reconnaître (que ce soit comme chez Euripide ou comme chez Polyidos où il dit – selon la vraisemblance – que ce n'était donc pas seulement le destin de sa sœur mais aussi le sien que d'être sacrifié) et c'est à cela qu'il doit la vie sauve. »

C'est après cela, et une fois que les personnages ont reçu leur nom, que le poète doit introduire des épisodes. Il doit veiller à ce que ceux-là soient propres à l'intrigue : ainsi, dans le cas d'Oreste, l'accès de folie qui provoqua sa capture et la fuite qui le sauva grâce à la purification. Dans les pièces de théâtre, les épisodes sont brefs, tandis que, pour l'épopée, ce sont eux qui lui donnent de l'étendue. L'histoire de l'Odyssée n'est pas longue : « Un homme erre loin de sa patrie pendant de nombreuses années, surveillé de près par Poséidon et isolé du monde, tandis que chez lui la situation est telle que ses biens sont dilapidés par les prétendants et que son fils est menacé par eux ; lorsqu'il revient après avoir enduré vents et tempêtes, il se fait reconnaître de quelques-uns, puis attaque ses ennemis : lui a la vie sauve, eux sont tous tués. » C'est l'essentiel de l'intrigue ; tout le reste n'est qu'épisodes.

Chapitre 18

Il appartient à toute tragédie d'avoir un nœud et un dénouement. Ce qui est extérieur à l'intrigue, et souvent aussi ce qui est à l'intérieur d'elle, c'est ce qui constitue le nœud ; le restant constitue le dénouement. J'appelle « nœud » ce qui va du point de départ jusqu'au point à partir duquel se produit le changement de fortune, heureux ou malheureux, et « dénouement » ce qui va du début de ce changement de fortune jusqu'à la fin. Ainsi, dans Lyncéede Théodecte, le nœud couvre les faits qui précèdent l'intrigue, ainsi que le rapt de l'enfant, puis la découverte des parents, tandis que le dénouement va de la condamnation à mort jusqu'à la fin.

Il y a quatre types de tragédie, autant que les éléments constitutifs dont on a parlé : la tragédie complexe, qui est tout entière retournements de situation et reconnaissances ; la tragédie pathétique, par exemple les Ajax et les Ixion ; la tragédie de caractère, par exemple Les Femmes de Phthie et Pélée ; et, quatrièmement, la tragédie simple, par exemple Les Filles de Phorcys, Prométhée et toutes celles qui se déroulent au royaume des morts.

Les poètes doivent tâcher de combiner tous ces éléments constitutifs de la tragédie ou, s'ils n'y arrivent pas, du moins les plus importants et les plus nombreux, surtout qu'ils sont aujourd'hui sous le feu des critiques : comme il y a eu des poètes excellant dans chacun de ces éléments, on attend d'un seul homme qu'il surpasse chacun d'eux dans leur talent propre ! Mais, pour pouvoir bien comparer les tragédies entre elles, il n'est rien de tel que d'en comparer les intrigues, c'est-à-dire les trames elles-mêmes et leurs dénouements. Nombreux sont ceux qui savent bien composer cette trame, puis composent un mauvais dénouement : mais les deux doivent aller de concert !

Les poètes doivent aussi se souvenir – cela a déjà été dit plusieurs fois – de ne pas composer de tragédie avec une structure épique (par « structure épique », je veux dire celle qui a plusieurs intrigues), par exemple en composant une intrigue portant sur la totalité de l'Iliade. Car, si l'étendue de la poésie épique permet à ses parties de recevoir la longueur qui convient, cela va à l'encontre de ce que l'on attend dans le cas des pièces de théâtre. À preuve, ceux qui ont composé sur le sac de Troie tout entier et non pas sur l'une de ses séquences (comme l'a fait Euripide), ou sur l'histoire tout entière de Niobé (contrairement à ce qu'Eschyle a fait), ou bien échouent totalement, ou bien n'obtiennent qu'une mauvaise place dans les concours : même Agathon échoua un jour à cause de ce seul défaut !

C'est dans les revirements de situation que les poètes visent à obtenir les effets de surprise qu'ils recherchent : c'est ce qui a lieu, par exemple, lorsqu'un homme intelligent mais fourbe est berné (comme Sisyphé), ou qu'un homme courageux mais injuste est vaincu (de fait, cela est à la fois tragique et moralement satisfaisant). Ces cas sont même vraisemblables car, comme le dit Agathon, il est vraisemblable que de nombreux cas se produisent même contre toute vraisemblance.

Quant au chœur, il faut le considérer comme l'un des acteurs ; il doit former une part constitutive du tout et participer à l'action sur scène – et cela, non pas comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle. Chez la plupart des autres poètes, les parties chantées ne font pas plus partie de leur intrigue que de n'importe quelle autre tragédie : d'où la pratique d'avoir des chants en guise d'intermèdes, dont l'origine remonte à Agathon. Mais quelle différence y a-t-il donc entre avoir des chants en guise d'intermèdes et transposer une tirade ou un épisode tout entier d'une pièce à l'autre ?

Chapitre 19

Maintenant que nous avons parlé des autres éléments constitutifs, il nous reste à traiter de l'expression et du raisonnement.

Pour ce qui est du raisonnement, on peut en laisser la discussion à mes ouvrages sur la rhétorique, car c'est un sujet qui appartient davantage à ce domaine de recherche. Relève du raisonnement tout ce qui peut être produit par un discours : ses éléments sont démontrer, réfuter, susciter des émotions (comme la pitié, la peur, la colère ou d'autres émotions du même genre), plus l'amplification ou l'atténuation. Il est évident que, dans la construction des faits également, il faut se servir de ces mêmes normes à chaque fois qu'on doit créer des effets de pitié, de peur, d'amplification ou de vraisemblance. La seule différence, c'est que, dans ce cas-là, ces effets doivent apparaître de manière évidente sans qu'on donne d'explication, tandis que, dans le cas des discours, ces effets doivent être créés par l'orateur et avoir lieu à même son discours. Car que serait la fonction de l'orateur si l'effet qu'il doit créer était manifeste sans même qu'il ait à parler ?

Pour ce qui est de l'expression, l'un des aspects de son étude concerne les modes de l'expression. Mais c'est à l'art de la déclamation et à ses professeurs qu'il appartient de les connaître, par exemple ce qu'est un ordre et ce qu'est une demande, ou encore une menace, une question, une réponse ou toute autre chose de ce genre. En effet, ce n'est pas sur la base d'une connaissance ou d'une méconnaissance de cela que l'on peut faire des critiques à l'art poétique qui soient dignes de considération. Car pourquoi devrait-on tenir pour une faute la critique qu'a faite Protagoras à Homère, à savoir d'exprimer sur le ton d'un ordre, « Chante, déesse, la colère... », ce qu'il voulait dire sur le ton de la demande ? (C'est que prier quelqu'un de faire ou de ne pas faire quelque chose, disait Protagoras, cela équivaut à un ordre.) Aussi, laissons là cet objet d'étude qui relève d'un art différent de l'art poétique.

Chapitre 20

Quant à l'expression dans son ensemble, voici ses éléments constitutifs : la lettre, la syllabe, la particule de liaison, l'article, le nom, le verbe, la flexion et l'énoncé.

La lettre est un son vocal indivisible – pas n'importe lequel, mais celui qui par nature sert à former un son composé. En effet, les sons vocaux indivisibles appartiennent aussi aux animaux,

mais je n'appelle aucun d'eux une lettre. On classe le son vocal en voyelle, semi-voyelle, et muette. La voyelle, c'est un son audible qui ne suppose pas de mouvement en avant de la langue ; la semi-voyelle (par exemple, S et R) est un son audible qui suppose ce mouvement ; la muette (par exemple, G et D) suppose ce mouvement mais n'a aucun son par elle-même et ne devient audible que lorsqu'elle est combinée avec un autre élément qui produit un son. Ces lettres diffèrent entre elles par les formes que prend la bouche et par les endroits de la bouche d'où elles sont prononcées, par l'aspiration ou le manque d'aspiration, par la longueur ou la brièveté, par l'intonation aiguë, grave ou intermédiaire. L'étude de chacun de ces aspects appartient à l'art de la versification.

La syllabe est un son dépourvu de signification, composé d'une muette et d'une lettre produisant un son (par exemple, GR est une syllabe sans le A, ou avec le A – c'est alors GRA). Mais l'étude de ces distinctions appartient aussi à l'art de la versification.

La particule de liaison est un son vocal dépourvu de signification qui n'empêche ni ne cause la formation d'une unité sonore signifiante à partir d'une pluralité de sons, et qui se place naturellement à la fin ou au milieu d'un énoncé, mais qu'il n'est pas approprié de placer pour elle-même en son début (par exemple men, dê, toi, de). Ou bien, c'est un son vocal dépourvu de signification qui par nature produit une unité sonore signifiante à partir de la liaison qu'il effectue entre différents sons vocaux signifiants (par exemple, « ou », « parce que », « mais »).

La préposition est un son dépourvu de signification qui marque le début, la fin ou la division d'une proposition, et que l'on place naturellement aux extrémités ou au milieu d'un énoncé (comme « autour de » ou « au sujet de », et les autres prépositions).

Le nom est un son composé signifiant sans indicateur de temps, et dont aucune partie n'est signifiante pour elle-même. Car, dans les noms doubles, nous n'utilisons pas l'une de ses parties comme étant signifiante pour elle-même : par exemple, dans le nom « Dieudonné », « donné » n'est pas signifiant.

Le verbe est un son vocal composé et signifiant avec indicateur de temps, et dont aucune partie n'est signifiante pour elle-même (tout comme dans le cas des noms). « Homme » ou « blanc » n'indique pas le temps, mais « se promène » ou « s'est promené » ajoute l'indication du présent dans le premier cas et du passé dans le second.

La flexion est une propriété du nom ou du verbe indiquant tantôt un cas (« de lui » ou « à lui », etc.), tantôt le singulier ou le pluriel (« hommes » ou « homme »), tantôt encore des modes dans la déclamation, comme l'interrogation ou l'ordre (« s'est-il promené ? » ou « promène-toi ! » est une flexion verbale selon cette classification).

L'énoncé est un son vocal signifiant dont certaines parties sont signifiantes pour elles-mêmes. Tout énoncé ne consiste pas en une composition de verbes et de noms, mais, par exemple dans la définition de l'homme, on peut avoir un énoncé sans verbe ; cependant, la partie signifiera toujours quelque chose : par exemple, dans « Cléon se promène », Cléon signifie quelque chose. L'énoncé peut être un de deux manières : soit il signifie une chose une, soit il est issu d'une liaison entre des choses multiples ; par exemple, l'Iliade est une au moyen d'une liaison, tandis que la définition de l'homme est une par le fait de signifier une seule chose.

Chapitre 21

Quant aux classes de mots, il y a le mot simple (j'appelle simple le mot qui n'est pas composé de parties signifiantes, comme « sol » [gê]) et le mot double. Le mot double peut être composé d'une partie signifiante et d'une partie non signifiante (bien que, dans le mot lui-même, il n'y ait pas de distinction entre partie signifiante et partie non signifiante), ou de parties signifiantes. On peut même avoir un nom à trois ou quatre parties, ou davantage encore (comme le sont la plupart des mots qui sont propres aux habitants de Marseille, comme Hermocaïcoxanthos).

Tout mot est soit un mot courant, soit un mot rare, une métaphore, un ornement, un mot inventé, un mot allongé, un mot écourté, ou un mot adapté.

J'appelle « courant », un mot dont chacun de nous se sert ici ; « rare », un mot utilisé par ceux qui ne sont pas d'ici. Aussi est-il évident qu'un même mot peut être à la fois un mot courant et un mot rare, quoique pour des gens différents : en effet, *sigunon* [lance] est un mot courant pour les Chypriotes, mais un mot rare pour nous.

La métaphore est un transfert de sens d'un mot : un transfert du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien un transfert par analogie. Par transfert du genre à l'espèce, je veux dire, par exemple : « Mon navire se trouve arrêté là », car le fait de mouiller au port est une sorte d'arrêt. Par transfert de l'espèce au genre, je veux dire, par exemple : « Oui, Ulysse a accompli dix mille exploits », car « dix mille », c'est un grand nombre, et il est utilisé ici pour dire « beaucoup ». Par transfert de l'espèce à l'espèce, je veux dire, par exemple : « Ayant puisé sa vie avec le bronze » ou « ayant découpé l'eau des cinq fontaines avec le bronze indestructible » ; ici, en effet, il dit « puiser » pour « découper », et « découper » pour « puiser », car dans les deux cas il s'agit de retirer quelque chose. Je parle d'« analogie » dans les cas où le deuxième terme est au premier ce que le quatrième est au troisième : ici, on nommera le quatrième au lieu du deuxième, ou le deuxième au lieu du quatrième, et parfois on ajoute aussi le terme qui se rapporte à celui qu'on a remplacé. Voici ce que je veux dire : par exemple, la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Arès ; on appellera donc la coupe « bouclier de Dionysos », et le bouclier « coupe d'Arès ». Ou encore, la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour ; on appellera donc le soir « vieillesse du jour » (comme fait Empédocle), et la vieillesse « soir de la vie » ou « crépuscule de la vie ».

Dans certains cas, il n'y a pas de mot pour un des deux termes de l'analogie, mais on peut tout de même utiliser le même type d'expression : par exemple, alors que, pour répandre des graines, on dit « semer », il n'y a pas de mot correspondant au fait de venir du Soleil en parlant de la lumière ; il y a cependant le même rapport entre cette lumière et le Soleil qu'entre les graines et le fait de les répandre : c'est pourquoi le poète dit « semant la lumière divine ». On peut utiliser ce type de métaphore encore autrement : appeler une chose d'un autre mot tout en le privant de ce qui lui est propre, par exemple si, pour bouclier, on disait non pas « la coupe d'Arès », mais « la coupe sans vin ».

Le mot inventé est celui qu'absolument personne n'utilise, mais que le poète institue de son propre chef. Et de fait il semble bien qu'il y ait quelques mots de ce genre, par exemple « branchons » (*ernuges*) pour les cornes, et « invocateur » (*arêtêr*) pour le prêtre.

Il y a mot allongé ou écourté lorsqu'il est utilisé avec une voyelle plus longue que la sienne propre ou avec une syllabe supplémentaire, ou lorsqu'il est écourté de quelque chose qui lui est propre. Comme mot allongé, on a par exemple *polê os* pour *pole ôs* [venant de la ville], ou *Pêlêia deô* pour *Pêleidou* [du fils de Pélée] ; comme mot écourté, on a par exemple *kri* [pour

krithê, orge], dô [pour dôma, maison], ou ops [pour opsis, regard] dans « de leurs deux yeux naquit un seul regard ».

Il y a mot adapté lorsque le poète en garde une partie mais en invente une autre : par exemple, dans « le sein de droite », on a « de droite » (dexiteros) à la place de « droit » (dexios).

Les noms, quant à eux, sont masculins, féminins ou neutres. Sont masculins ceux qui se terminent par les lettres N, P ou Σ, ou par les lettres contenant un Σ (il y en a deux : Ψ et Ξ). Sont féminins ceux qui se terminent par les voyelles qui sont toujours longues (comme H ou Ω) ou (parmi celles que l'on peut allonger) par A. Aussi le nombre des terminaisons possibles pour les noms masculins et féminins est-il le même, car le Ψ et le Ξ ne font qu'un avec le Σ. Aucun nom ne se termine par une muette ou une voyelle brève. Seuls trois noms se terminent par un I : meli [miel], kommi [gomme], peperî [poivre]. Il y en a cinq qui se terminent par Y : doru [lance], pôu [troupeau], napu [moutarde], gonu [genou]. Les noms neutres se terminent par ces mêmes lettres, ou alors par N ou Σ.

Chapitre 22

Ce qui fait l'excellence de l'expression, c'est d'être claire sans être triviale. La plus claire est l'expression faite de mots courants, mais elle est triviale : la poésie de Cléophon et celle de Sthénélos en sont l'exemple type. L'expression est solennelle et sort de l'ordinaire lorsqu'elle utilise des mots inhabituels. (J'appelle « inhabituel » un mot rare, une métaphore, ou un mot allongé – bref, tout ce qui s'écarte de l'usage courant.) Mais, si l'on devait composer un texte avec de tels mots uniquement, ce serait une énigme ou du charabia : avec des métaphores, une énigme ; avec des mots rares, du charabia. En effet, le propre de l'énigme, c'est d'associer des choses qui ne peuvent pas l'être pour décrire ce qui est. Or il est impossible de faire cela en assemblant des noms inhabituels, sauf avec la métaphore : ainsi, on peut dire : « J'ai vu un homme coller du bronze sur un homme avec du feu », et autres exemples du même genre. Avec des mots rares, on fait du charabia. Il faut donc faire le bon mélange de ces mots, pour ainsi dire : le mot inhabituel – mot exotique, métaphore, ornement et toute autre forme dont on a parlé – évite de créer une impression de trivialité, tandis que le mot usuel va donner de la clarté.

Par ailleurs, ce qui contribue d'une manière non négligeable à la clarté de l'expression sans tomber dans la banalité, ce sont les allongements, les abrégements et les modifications de mots : ce qui s'écarte de l'usage courant et qui va contre l'habitude crée une impression d'insolite, mais l'utilisation de mots habituels préserve la clarté. Ils ont donc tort, ceux qui critiquent le poète Homère en lui reprochant d'utiliser un tel langage et le tournent en ridicule, comme Euclide l'Ancien l'a fait : puisqu'il est si facile, disait-il, de composer en allongeant les mots à sa guise, il composa des vers satiriques en le parodiant dans son mode d'expression (« J'ai vu Épicharès se rendre à Marathon »). Certes, utiliser de manière aussi visible cette manière de s'exprimer est ridicule : la juste mesure doit être commune à toutes les formes d'expression. Et de fait on emploierait hors de propos métaphores, mots rares et autres formes d'expression avec le dessein de faire rire qu'on n'aboutirait pas à un autre résultat !

Pour voir combien en diffère l'usage approprié, il suffit de voir en poésie épique l'effet que cela ferait d'introduire des mots courants dans les vers. Substituez des noms courants aux mots rares, aux métaphores et autres formes d'expression, et vous verrez que je dis vrai. C'est ainsi par exemple qu'Eschyle et Euripide ont composé le même vers iambique, sauf qu'Euripide y a remplacé un mot – un mot courant et habituel – par un mot rare : le résultat est que l'un paraît beau, l'autre vulgaire ! En effet, Eschyle avait écrit dans son Philoctète : « L'ulcère qui mange

les chairs de mon pied », où Euripide a remplacé « mange » par « se régale ». De même si, dans le vers : « Mais c'est un nain, un freluquet, un gueux qui vient me... », on remplaçait ces mots par des mots courants : « Mais c'est un homme petit, faible et laid qui vient me... » Ou encore si, à la place de : « Ayant disposé un méchant siège et une table naine », on disait : « Ayant disposé un mauvais siège et une petite table. » Ou encore si, à la place de : « Les rumeurs du bord de mer », on disait : « Le bruit du bord de mer. »

Ajoutons qu'Ariphradès tournait en ridicule les auteurs de tragédies parce qu'ils utilisent des mots que jamais personne n'utiliserait dans la conversation, par exemple : « Loin de ma demeure », plutôt que : « Hors de chez moi » ; ou : « Quant à toi précisément... », « Quant à moi, lui, je le... » ; ou encore : « Pour ce qui relève d'Achille », plutôt que : « À propos d'Achille », et les autres tournures de ce genre. En fait, c'est bien parce qu'elles ne sont pas courantes que toutes ces tournures créent un effet opposé à la banalité dans l'expression – mais cela, Ariphradès l'ignorait !

C'est une grande chose d'utiliser avec à-propos chacune des formes d'expression dont on a parlé – et aussi les mots doubles et les mots rares –, mais la plus grande, et de loin, c'est de savoir créer des métaphores : cela seul, on ne peut le tenir d'un autre, mais c'est la preuve d'un don naturel, car faire de bonnes métaphores, c'est apercevoir les similarités.

Les mots doubles conviennent surtout aux dithyrambes, les mots rares à la poésie héroïque, et les métaphores aux dialogues des pièces de théâtre. Dans la poésie héroïque, on peut utiliser toutes les formes de mots dont j'ai parlé ; dans les dialogues au théâtre, parce qu'ils imitent au plus près l'expression de la langue parlée, ceux qui conviennent sont tous ceux qu'on utiliserait aussi dans une conversation (le mot courant, la métaphore et l'ornement).

En voilà donc assez sur la tragédie, c'est-à-dire sur la représentation où l'action est jouée.

Chapitre 23

Pour ce qui est de l'art de la représentation en mode narratif et produite au moyen du vers déclamé, il est évident qu'il faut construire les intrigues tout comme dans les tragédies, c'est-à-dire de manière dramatique, avec une action une et formant un tout complet (avec un début, des parties médianes et une fin), afin que, tout comme un tableau un et formant un tout, cette représentation procure le plaisir qui lui est propre. Et il est évident que ces constructions ne doivent pas ressembler aux récits historiques qui requièrent de faire l'exposé non d'une action une, mais d'une période de temps une, avec tout ce qui est arrivé durant cette période à une seule ou plusieurs personnes, et où ces événements n'ont entre eux que des liens de pure coïncidence. Car, tout comme la bataille navale de Salamine et la bataille de Sicile contre les Carthaginois eurent lieu à la même époque sans qu'elles aient eu en vue la même fin, il peut arriver que des événements aient lieu les uns à la suite des autres de manière consécutive sans pourtant aboutir à une seule et même fin. Et pourtant c'est ainsi que font presque tous ces poètes épiques.

C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà dit, on peut voir que, sur ce point aussi, Homère est un poète extraordinaire par rapport aux autres : alors même qu'elle a un début et une fin, il n'a pas essayé de composer un poème sur la guerre de Troie dans sa totalité. En effet, son intrigue aurait été trop étendue pour pouvoir être facilement embrassée du regard et, même s'il en avait modéré la longueur, il aurait composé un poème trop compliqué à force de diversité. Bien plutôt, il n'en a sélectionné qu'une seule partie, et s'est servi du reste comme épisodes (comme le

catalogue des vaisseaux ou de nombreux autres épisodes) par lesquels il varie la composition de son récit. Les autres poètes épiques, eux, composent autour d'un seul personnage, d'un seul temps, ou d'une seule action faite de parties multiples, comme l'ont fait par exemple l'auteur des Chants cypriens et celui de la Petite Iliade. Voilà donc pourquoi on peut composer une ou deux tragédies seulement à partir de l'Iliade ou de l'Odyssée, mais plusieurs à partir des Chants cypriens, et plus de huit à partir de la Petite Iliade : Le Choix des armes, Philoctète, Néoptolème, Eurypyle, Le Mendiant, Les Lacédémoniennes, Le Sac de Troie, Le Retour des vaisseaux, ainsi que Sinon et Les Troyennes.

Chapitre 24

De plus, la poésie épique doit comporter autant de types que la tragédie : simple ou complexe, centrée sur les caractères ou sur les souffrances. Et, hormis le chant choral et le spectacle, ses éléments constitutifs aussi doivent être les mêmes, car elle requiert également retournements de situation, reconnaissances et scènes de douleur. En outre, il faut que le raisonnement et l'expression y soient réussis.

Homère fut le tout premier à utiliser tous ces éléments, et cela, d'une façon excellente. De fait, chacun de ses poèmes a une construction différente : l'Iliade est un poème simple et centré sur les souffrances ; l'Odyssée est un poème complexe (il est reconnaissance d'un bout à l'autre) et centré sur les caractères. Et chacun d'eux l'emporte aussi en expression et en raisonnement sur tous les autres poèmes épiques.

En revanche, la poésie épique diffère de la tragédie pour l'étendue de sa construction et la forme métrique. La définition de l'étendue adéquate est celle qui a été donnée : il faut pouvoir embrasser du regard le début et la fin. Ce serait le cas avec des constructions plus courtes que celles des poèmes épiques anciens, ce qui équivaldrait à peu près à la longueur totale des tragédies que l'on donne lors d'une seule séance. Toutefois, l'épopée a une propriété importante qui lui permet d'augmenter son ampleur : dans la tragédie, il n'est pas possible de représenter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement celle que jouent les acteurs sur scène ; dans la poésie épique, étant donné son mode narratif, il est possible de le faire pour des parties qui sont accomplies en même temps – et, à condition que ces parties soient appropriées, elles rendent le poème plus majestueux. De la sorte, cet avantage lui permet d'atteindre à la grandeur, et de procurer à l'auditeur le plaisir du changement en introduisant des épisodes variés : c'est que l'uniformité produit rapidement la lassitude et fait échouer les tragédies à la scène.

Quant à la forme métrique, l'expérience a montré que le mètre héroïque convenait bien à l'épopée. De fait, si un poète composait une représentation narrative dans un autre mètre ou une combinaison de mètres divers, on verrait immédiatement que c'est incongru. En effet, de tous les mètres, le mètre héroïque est le plus posé et le plus majestueux, et c'est pourquoi il peut accueillir au mieux les mots rares et les métaphores – et, de fait, sur ce point aussi, la représentation narrative l'emporte sur toutes les autres. En revanche, le vers iambique et le tétramètre sont propres au mouvement : le premier à celui de la danse, le second à celui du jeu des acteurs. Et il serait encore plus absurde de mélanger ces formes métriques, comme l'a fait Chéréphon. C'est pourquoi aucun poète n'a fait de longue construction épique dans un autre mètre que le mètre héroïque. Au contraire, comme nous l'avons dit, c'est la nature même de la poésie épique qui apprend aux poètes à choisir le mètre qui lui est adapté.

Homère a de nombreuses raisons de mériter nos éloges, mais il a surtout le mérite d'être le seul poète épique à ne pas ignorer là où il doit intervenir en son nom propre. En effet, le poète doit en dire le moins possible en son nom propre, car ce n'est pas cela qui fait de lui un auteur de représentation. Les autres poètes épiques se mettent personnellement en scène d'un bout à l'autre et ne représentent que peu de personnages, et peu souvent. Homère, lui, n'a besoin que de peu de mots en guise de préambule, avant de faire immédiatement monter en scène un homme, une femme ou un autre être – et, aussi, aucun d'eux n'est sans caractère propre, mais chacun a ses traits de caractère.

Dans les tragédies, on l'a dit, il faut créer de la surprise. Mais l'épopée admet bien plus aisément ce qui est totalement incompréhensible – ce grâce à quoi on obtient le plus fortement l'effet de surprise –, parce qu'on ne voit pas le personnage qui agit. Porté à la scène, ce qui se passe lors de la poursuite d'Hector paraîtrait ridicule : les soldats qui restent là sans bouger et Achille qui, d'un simple signe de tête, les retient de le poursuivre ; mais, dans l'épopée, cela passe inaperçu. Or l'effet de surprise donne du plaisir : à preuve, lorsqu'ils colportent une nouvelle, tous les hommes en rajoutent afin de plaire à leurs auditeurs.

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

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

Quant à l'expression, il faut la travailler avec soin dans les parties sans action qui n'impliquent ni caractère ni raisonnement, car, inversement, une expression trop brillante laisse dans l'ombre les caractères et les raisonnements.

Chapitre 25

Pour ce qui est des problèmes et de leurs solutions, l'étude qui suit permettra de voir clairement quels sont leur nombre et leur nature.

Puisque le poète, exactement comme le peintre ou tout autre artiste figuratif, est celui qui fait une représentation, il représentera toujours et nécessairement l'un de ces trois sujets : des sujets

tels qu'ils ont existé ou existent réellement ; ou tels qu'on dit ou qu'on croit qu'ils existent ; ou bien tels qu'ils devraient exister.

Ces sujets, il en fait l'exposition au moyen de l'expression qui comprend des mots rares, des métaphores et de nombreuses modifications de mots. Et de fait nous accordons cela aux poètes.

De plus, ce n'est pas le même critère de correction qui s'applique dans l'art de la politique et dans l'art poétique, ni non plus dans un autre art et dans l'art poétique. Pour ce qui est de l'art poétique, il peut y avoir deux types d'erreur : celle qui est inhérente à l'art poétique, ou celle qui lui est accidentelle. Si le poète a choisi de représenter quelque chose, mais qu'il ne le fait pas correctement par incompetence ..., l'erreur est inhérente à son art. Si, au contraire, il n'a pas choisi correctement le sujet de sa représentation et qu'il veut représenter un cheval qui avance les deux jambes droite en même temps (ou qu'il fasse une autre erreur relative à un autre art comme la médecine, ou n'importe quel autre art), l'erreur n'est pas inhérente à son art poétique.

C'est en faisant l'examen des problèmes à partir de ces postulats qu'il faut répondre aux critiques.

Commençons par les critiques qui visent l'art poétique lui-même : si un poème contient des impossibilités, c'est une erreur ; mais c'est une manière correcte de procéder si l'art poétique atteint sa fin propre (on a parlé de cette fin), si cela rend ainsi plus frappante cette partie du poème ou une autre : un exemple type, c'est la poursuite d'Hector. Si cependant on peut mieux atteindre cette fin, ou pas moins bien, en respectant les règles de cet art, commettre une erreur n'est pas la manière correcte de procéder. On doit en effet, si c'est possible, ne jamais commettre aucune erreur ; de plus, il faut examiner à quelle catégorie appartient l'erreur : à celle qui se rapporte à l'art lui-même, ou à celle qui s'y rapporte accidentellement ? Car c'est une erreur moins grave de n'avoir pas su qu'une biche n'a pas de corne que de l'avoir peinte de manière non représentative ; en outre, si on critique un manque de vérité, on peut répondre de cette façon ; c'est ainsi que cela doit être, comme Sophocle faisait déjà cette réponse en disant que lui représente les gens tels qu'ils doivent être, tandis qu'Euripide les représente tels qu'ils sont ; si aucune de ces deux solutions ne convient, on peut répondre que c'est ainsi qu'on le dit. C'est le cas, par exemple, des histoires au sujet des dieux ; de fait, il est bien possible que, dans ces histoires, on n'en parle ni en mieux ni de manière vraie (il en va peut-être en réalité comme le dit Xénophane) : mais c'est ainsi qu'on en parle ; il est bien possible que d'autres choses encore, on ne parle pas en mieux : mais c'est ainsi qu'elles avaient lieu jadis. C'est le cas par exemple de ce qui est dit au sujet des armes : « Leurs lances étaient plantées droit, la pointe en l'air » ; c'était ainsi qu'on avait coutume de faire alors, comme les Illyriens le font encore de nos jours ; quant à la question de savoir si un personnage a bien parlé ou agi, ou non, il faut non seulement se demander si l'acte accompli lui-même ou ce qu'il a dit est bon ou mauvais, mais aussi qui est l'agent ou le locuteur, envers qui il a agi ou à qui il a parlé, à quel moment, avec quels moyens et en vue de quelle fin (par exemple, afin de produire un plus grand bien, ou d'éviter un mal plus grand).

Passons aux critiques qui visent l'expression ; voyons comment y répondre : par exemple, un mot rare explique l'expression : « Les mules tout d'abord ! » : le poète ne désigne sans doute pas les mules mais les sentinelles. Et, avec Dolon « dont l'apparence extérieure était affreuse », il ne veut pas dire que son corps était contrefait, mais bien que son visage était laid, car les Crétois appellent la beauté du visage la « beauté de l'apparence ». Et « mélange ! – plus fort ! » ne veut pas dire préparer un vin plus fort pour les ivrognes, mais de le faire plus rapidement ; certaines choses sont dites par métaphore. « Tous, dieux et hommes, dormirent toute la nuit »,

dit Homère alors qu'il dit au même moment : « Regardant la plaine troyenne, il fut frappé d'entendre les doubles-flûtes et les flûtes de Pan » : « tous » est utilisé de manière métaphorique pour « beaucoup », car la totalité suppose un grand nombre. De même, « seule, sans partager un commun destin » est dit par métaphore car on considère que la chose la plus connue est unique ; d'autres impliquent l'accentuation : ainsi, Hippias de Thasos répondait à la critique contre les vers : « Nous lui accordons de réaliser son ambition », et « La partie de l'arbre pourrie par la pluie » ; l'on peut aussi répondre aux critiques en divisant les vers, comme ceux d'Empédocle : « Aussitôt devinrent mortelles les choses qui auparavant étaient connues pour être immortelles, et des choses non mélangées auparavant mélangées » ; ou encore en montrant l'ambiguïté : par exemple, dans « plus des deux tiers de la nuit ont passé », car « plus de » est ambigu ; d'autres critiques impliquent l'usage courant dans l'expression. Par exemple, on utilise couramment le mot « vin » pour le mélange d'eau et de vin : d'où le vers que le poète a composé, « une jambièrre d'étain neuf ». Ou encore, on appelle « bronziers » ceux qui travaillent le métal : d'où le poète qui dit que Ganymède était celui qui « verse le vin » à Zeus, alors que les dieux ne boivent pas de vin. (À vrai dire, ce cas-ci pourrait bien être aussi une métaphore) ; à chaque fois qu'un mot semble avoir un sens contradictoire, on doit examiner en combien de sens il pourrait être compris dans ce qui est dit. Par exemple, dans « C'est ainsi que la lance fut stoppée » : en combien de sens peut- on dire qu'ainsi elle fut arrêtée ? Quel que soit son sens, c'est en faisant de la sorte que l'on comprendra le mieux ce passage. C'est faire le contraire de ce que Glaucon décrit : c'est, de manière absurde, en partant d'une idée préconçue que certains concluent de manière autoritaire du sens d'un passage ; s'ils trouvent alors quelque chose de contradictoire par rapport à cela, ils critiquent le poète pour avoir dit ce que eux croient qu'il a dit ! C'est ce qui arrive dans le cas d'Icare : on s'imagine qu'il est Spartiate, et donc il est absurde que Télémaque ne le rencontre pas lorsqu'il va à Sparte. (Mais les Céphalléniens ont peut-être raison lorsqu'ils disent qu'Ulysse s'est marié avec une des leurs et que son nom est Icade, et non Icare. Il est donc vraisemblable qu'une faute soit à l'origine de ce problème.)

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

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

Il y a donc cinq types de critique que l'on fait : qu'il y a des choses impossibles, totalement incompréhensibles, heurtantes, contradictoires ou incorrectes par rapport aux règles de l'art. Quant aux réponses à leur donner, il faut les examiner d'après ce qui a été énuméré : il y en a douze.

Chapitre 26

De la tragédie ou de l'épopée, laquelle de ces deux représentations est-elle la meilleure ? C'est une question dont on peut débattre.

Si la moins vulgaire est la meilleure, et si une telle représentation est toujours adressée à de meilleurs spectateurs, il est parfaitement évident que celle qui cherche à tout représenter est vulgaire. De fait, supposant que les spectateurs ne peuvent pas suivre si on n'en rajoute pas de sa propre initiative, les acteurs multiplient leurs mouvements sur scène : par exemple, les mauvais joueurs de double-flûte font des tours sur eux-mêmes quand ils doivent représenter le lancer du disque, ou ils entraînent de force le chef du chœur s'ils doivent jouer dans Scylla. Eh bien, la tragédie est dans ce cas, comme le montre ce que les anciens acteurs pensaient de leurs successeurs : c'est parce qu'il jouait en exagérant de manière excessive que Mynniscos traitait Callipidès de singe, et Pindare aussi avait cette réputation. La tragédie tout entière est ainsi à l'épopée ce que ceux-ci sont par rapport aux anciens acteurs. Bref, on prétend que l'épopée s'adresse à des spectateurs distingués, eux qui n'ont nul besoin de gestes, tandis que la tragédie s'adresse à de mauvais spectateurs. Par conséquent, si la tragédie est vulgaire, il est évident qu'elle doit être inférieure.

Mais, premièrement, cette accusation ne concerne pas l'art poétique mais celui de l'acteur, puisqu'on peut aussi faire des gestes excessifs lorsqu'on présente un récital en tant que rhapsode (comme Sosistrate le faisait) ou un récital de chant (comme Mnasiheus d'Oponthe).

Ensuite, ce n'est pas le mouvement scénique comme tel qu'il faut condamner, puisqu'on ne condamne pas la danse, mais celui des mauvais acteurs, comme ce fut le cas de Callipidès et, aujourd'hui, celui d'autres acteurs à qui l'on reproche que ce ne sont pas des femmes de condition libre qu'ils représentent.

En outre, tout comme l'épopée, la tragédie produit son effet propre même sans le mouvement scénique, car sa simple lecture permet de faire voir quelle en est la qualité.

Étant donné, donc, qu'elle est supérieure à l'épopée sur certains points, il n'y a aucune nécessité de lui attribuer ce défaut.

Or elle lui est supérieure car : elle a toutes les propriétés que possède l'épopée (dont elle peut même utiliser le mètre) et elle possède en plus, ce qui n'est pas un élément négligeable, la musique et le spectacle, qui procurent des plaisirs très intenses ; de plus, elle a aussi de l'intensité tant à la lecture qu'à la scène ; et, en outre, elle atteint le but de la représentation avec une étendue moindre. En effet, ce qui est plus concentré est plus agréable que ce qui est dilué dans un temps plus long : imaginons par exemple qu'un poète récrive l'Œdipe de Sophocle en autant de vers que l'Iliade ; enfin, la représentation que composent les poètes épiques a moins d'unité ; à preuve, on peut tirer plusieurs tragédies de n'importe quelle représentation épique. Par conséquent, s'ils composent une intrigue unique, elle paraîtra ou trop menue si elle est courte, ou trop délayée si elle a la longueur conforme aux poèmes épiques (je pense au cas où l'épopée est composée de plusieurs actions, comme l'Iliade qui a ainsi plusieurs parties, et l'Odyssée également, chacune de ces parties ayant pour elle-même de l'étendue) ; et pourtant ces poèmes-là sont construits de la meilleure façon qu'il est possible, et sont la représentation d'une action qui a le plus d'unité possible.

Bref, si la tragédie se distingue sur tous ces points, et aussi pour ce qui est de l'effet de l'art (car ce n'est pas n'importe quel plaisir que ces représentations doivent procurer, mais celui qu'on a dit), il est évident qu'elle est supérieure à l'épopée dans la mesure où elle atteint cette fin mieux qu'elle.

Voilà donc ce que nous avons à dire à propos de la tragédie et de l'épopée – de celles-ci en tant que genres, aussi bien que de leurs types et de leurs éléments constitutifs (leur nombre et ce qui les distingue entre eux) –, des raisons pour lesquelles elles sont réussies ou non, des critiques et de nos réponses.