

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES TERMES DE LA POÉTIQUE

PAR

MIHAIL NASTA

(Bucarest)

1. UN PROGRAMME DE LA MIMÉSIS

Lorsqu'il s'agit d'enseigner les rudiments de la critique littéraire ou l'analyse rationnelle des chefs-d'œuvre classiques, la philologie moderne aura souvent recours aux formules suggestives des anciens. Sans doute, depuis le XIX^e siècle n'est-il plus question de faire valoir les doctrines littéraires de l'antiquité pour écraser les modernes! Mais, le plus souvent, sans s'en apercevoir, on reprend les divisions et les mots d'ordre qui portent l'empreinte d'un *art poétique*: analyse de la *mimésis* comme représentation du réel ou du vraisemblable¹, considérations multiples sur la personnalité de l'*artiste* (alors que la *physionomie* de l'*homme* est souvent maintenue à l'arrière plan), jugements stéréotypés sur l'expression figurée, sur les influences etc, etc.²

¹ L'esthétique marxiste définit pour chaque étape importante dans l'évolution de la société les modalités spécifiques choisies par les arts pour représenter les phénomènes complexes de la vie, les contradictions et les grands problèmes de l'époque; v. Karl Marx, *Contributions à la critique de l'économie politique*, traduction française, Paris, 1928, p. 6, 350, 352.

On accorde une grande importance au concept aristotélique de la *mimésis* dont la théorie marxiste a repris certaines prémisses valables: le phénomène artistique prend la signification d'un acte de connaissance; l'art peut rendre d'une façon plus essentielle, plus philosophique, certaines réalités dont la simple description dénuée de tout caractère artistique nous offre seulement une réplique inconsistante. V. G. Nedochivine, *Études sur la théorie de l'art*, trad. roumaine, Bucarest, 1953 p. 15, 24, 34. — Dans ce qui suit le parallèle avec la *mimésis* chez Platon et les nombreuses incidences du concept aristotélique ne feront pas l'objet d'une discussion spéciale; pour toutes les difficultés on s'en reportera aux travaux consacrés de Fr. Stählin, Rostagni, Gudeman, Bignami, G. F. Else etc. Comme on le verra nous entendons signaler seulement quelques traits qui font saillie dans le processus complexe qui nous mène de la *mimésis* à l'imitation.

² On ne parvient jamais à se libérer des lieux communs dans la caractérisation des auteurs et des styles. La transmission des catégories et des appellatifs représente pour la théorie plus générale de l'art un trait spécifique de l'évolution culturelle. Jusqu'au XIX^e siècle, en Europe, la *Poétique* édifiait son système sur les fondements des traités transmis par une tradition qui

Une succession interminable d'écoles et de courants littéraires a fait toujours s'accroître le nombre des termes qui représentent d'une manière conventionnelle la somme des certitudes acquises aux dépens de l'expérience poétique. Ainsi le jugement des esprits les plus éclairés sera plus d'une fois faussé par l'usage didactique d'un savoir qu'il est vain d'enseigner. Le Moyen-Age et les renaissances classiques multiplièrent en effet les reflets d'une science illusoire : l'art de fabriquer les poèmes, la somme des bienséances en matière de style et de création poétique. Certes l'entreprise garde encore quelque intérêt ; il y a même lieu de blâmer la démarche par trop assurée des jeunes écrivains qui n'auraient pas l'honnêteté de faire leur apprentissage pour user de manière consciente des moyens stylistiques. Par contre, si les réalités font surgir de nouveaux problèmes, sur le plan de l'expression l'artiste pourra toujours oublier certains principes appris ; un effort personnel d'adaptation est appelé à revêtir le contenu d'une forme qui ne doit rien à la tradition (en ce cas à peine faut-il encore parler de licence poétique).¹ Essayons d'évoquer maintenant l'attitude contraire, la mentalité d'un philologue d'Alexandrie toujours content d'attraper son poète en état d'hérésie ! Qu'il s'agisse de faire rentrer le naturel dans ses droits ou de maintenir l'enjeu des nobles compétitions avec un modèle classique, on reconnaîtra partout dans ses jugements *l'esprit des canons*. D'habitude l'histoire littéraire fait remonter les premiers symptômes de ce raidissement aux enseignements des péripatéticiens. On établit de la sorte, une filiation pour déterminer l'origine des préjugés littéraires de l'époque suivante.² Le procédé est assez légitime et nous n'avons pas l'intention de nous engager à ce propos dans une mise au point fastidieuse. Pourtant quelques détails exigent encore un éclaircissement. D'abord on parle souvent de la différence qui sépare la notion courante de l'imitation et le concept aristotélique de la *mimésis*. Cependant, la plupart des exposés semblent ignorer l'évolution réelle qui a fini par transformer effectivement la *mimésis* dans une doctrine de *l'imitation dirigée*.³ Ce dernier aboutissement semble

nous fait remonter des littératures nationales européennes aux théories des grammairiens du Bas Empire, aux préceptes de Quintilien et d'Horace, aux traités d'un Denys d'Halicarnasse, enfin au célèbre prototype de la *techné* d'Aristote. Pour une vue d'ensemble on consultera toujours avec profit la série *Literary criticism* de J. W. H. Atkins, Cambridge et Londres, 1934 et suiv. (deux volumes consacrés à l'antiquité, les trois suivants aux grandes périodes de la littérature anglaise depuis le Moyen Age jusqu'au XVIII^e siècle) et l'ouvrage de Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

¹ Que faut-il entendre par *licence poétique* (s'il y a encore lieu d'employer ce terme) ? C'est une catégorie de l'analyse diachronique pour certains. En effet, une tournure qui nous paraît aujourd'hui normale ou désuète (classée d'une manière ou d'une autre) faisait irruption dans l'usage d'une certaine époque. Il ne s'agit pas toujours de simples dérogations aux règles de la grammaire. Dans son *Précis de stylistique française*, p. 189 et suiv., Jules Marouzeau rapporte des faits de versification (déplacements de la coupe, rejets qui font violence à la syntaxe, rimes féminines en *-iei* combinées avec les rimes en *-i*) qu'on pourrait interpréter comme autant de licences. Un poète didactique du XVIII^e siècle n'aurait pas eu certainement l'idée de déplacer systématiquement la coupe d'un alexandrin pour désarticuler son débit.

² Voir l'exposé magistral d'Augusto Rostagni, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, Firenze, 1921, et le chapitre *Poesia e Poetica da Aristotele a Orazio* dans l'introduction à l'édition de *L'Arte* (Turin, 1930 p. XLI et suiv.). Les successeurs d'Aristotele s'appliquèrent à définir les concepts de *classicisme* et de *genre littéraire*. Quelques particularités de leurs méthodes se trouvaient, comme nous allons le montrer, implicitement contenues dans les théories d'Aristotele.

³ La *mimésis* des grecs tenait lieu d'une conception plus impersonnelle de l'art. Qu'on l'appelle mimétique avec Benedetto Croce ou qu'on lui cherche un autre équivalent, il est certain que les développements d'Aristotele ouvrirent un horizon illimité pour la propagation du concept

commandé par une certaine démarche de l'esprit qui se formait une opinion sur l'art à partir des œuvres et des moyens sans se préoccuper en égale mesure du sentiment, esthétique, de ses besoins et de ses manifestations les plus diverses.

Il n'en était pas toujours ainsi dans les traités d'Aristote, où la théorie des activités créatrices n'est pas envisagée comme un enseignement pratique. Dans la *τέχνη ποιητική*, tout comme dans la *Rhétorique*, on trouvait la somme de ses observations ayant trait à la réalisation de l'œuvre d'art: «les moyens légitimes de produire la vraisemblance, soit dans la poésie, soit dans l'éloquence». ¹ Pourtant il y avait déjà le germe d'un malentendu dans la manière de présenter le chef-d'œuvre comme l'aboutissement d'une évolution nécessaire. La tragédie, par exemple, «grandît peu à peu parce qu'on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre et, après plusieurs changements, elle se fixa lorsque'elle atteignit sa nature propre». ² D'après cette théorie, la nature a suggéré d'elle-même les formes appropriées aux différentes modalités d'expression. Par conséquent, pour les péripatéticiens, il serait vain de rechercher avec trop d'insistance l'origine de certaines innovations qui ont donné aux genres leur physionomie particulière. Point n'est besoin de s'attarder sur l'apport individuel d'une personnalité créatrice, sur les interactions entre le milieu social et la tendance de l'œuvre. Du fait que le genre dramatique était de son temps plus estimé que l'épopée, Aristote est amené à tirer des conclusions hâtives sur la vocation des poètes. «Lorsque la tragédie et la comédie eurent fait leur apparition, ceux qui embrassaient auparavant la poésie iambique devinrent des auteurs de comédie, les autres poètes tragiques au lieu de poètes épiques, parce que ces dernières formes littéraires étaient plus considérables» ³.

Encore, cette façon d'envisager les choses n'aurait-elle pas engagé irrémédiablement la responsabilité du penseur si elle s'était arrêtée à la simple constatation. En réalité, on s'aperçoit très vite que sa méthode vise l'étude comparative du genre épique et de la tragédie pour mieux éclairer la réalisation en acte de certains éléments apparus en puissance dans l'épopée. Les deux genres avaient fourni des productions exemplaires, mais le drame continue et parfait ce qui est encore à l'état d'ébauche dans les œuvres des poètes épiques. L'apport du lyrisme choral, les conditions particulières dans lesquelles s'est produite l'émancipation du culte

(v. note 1 du présent exposé). D'après la *Poétique*, l'homme prend plaisir à l'imitation parce qu'il éprouve une satisfaction naturelle à constater dans une figuration la ressemblance avec des êtres et des objets rencontrés dans la vie, à l'état d'originaux (1448 voir aussi les commentaires dans les éditions de Rostagni, Gudeman, Albergiani; la généalogie du concept chez Butcher, *Aristotle's theory of Poetry*, Londre, 1927, p. 120 et suiv., G. Finsler, *Die Stellung der Poesie in der aristotelische Poetik*, p. 30 et suiv.). Lorsqu'on fait revivre les commandements de la *Poétique* pour étayer le classicisme du XVI^e et du XVII^e siècle c'est la convenance et la «tenue» (*Haltung* et *Gehalt*) qui prêtent une signification spéciale au criterium de la ressemblance et de l'imitation d'après nature. Écoutons plutôt un contemporain de Scaliger cité par Bray: «La poésie est une vive représentation des choses naturelles... Qu'est ce que le poème épique sinon une parfaite imitation des passions généreuses des grands héros? La comédie qu'un miroir des mœurs du temps, qu'une image de la vérité et en un mot qu'une belle et excellente imitation de la vie?... les petites églogues qu'une représentation des actions pastorales». A chaque phénomène de vie son genre et sa place dans cette parfaite organisation de l'art!

¹ Cf. Leon Robin, *La pensée grecque*, Paris, 1923, p. 295.

² *Poétique*, 1449 a 9.

³ *Poétique*, 1449 a 3.

dionysiaque, le monde si riche de l'épopée, voilà autant d'aspects traités d'une façon superficielle¹.

Par la suite, l'héritage du passé apparaîtra considérablement appauvri dans tout exposé d'histoire littéraire. Après la disparition du grand maître, le zèle normatif des péripatéticiens, plus tard les idées préconçues des lettrés, ont contribué largement à séparer les *états de la mimésis*. Retranchez les détails de l'expression (élocution, caractères des personnages dans le drame, disposition des péripéties, chapelet des images), il reste la matière de l'œuvre, le mythe (« la fable », *res, materies*). Du moment que les grands artistes du passé ont déjà trié les aspects de la réalité, tout ce qui est digne d'être représenté, la conception de l'œuvre se définit comme un choix préférentiel dans le domaine des sujets qui se prêtent à l'imitation. Après avoir étudié les survivances de la *mimésis* dans plusieurs littératures européennes, Erich Auerbach insiste sur l'action restrictive de certaines conventions². Selon le principe des trois styles (ou niveaux) de la représentation, on assignait son lot à la réalité quotidienne entre les deux alternatives, du style humble et du style moyen. Par conséquent quand ils ne revêtiront pas la forme d'un divertissement agréable, il convient de réserver ce genre de sujets humbles à la comédie ou à la satire ou bien encore de les affubler d'un habit grotesque ; un autre cadre ne serait pas concevable.

A l'époque alexandrine on peut dire que les conventions de matière, la « typologie » des sujets exerçaient un empire despotique sur la sensibilité des lettrés. Le poète promène son regard olympien dans une galerie de fables en puissance ; ce n'est pas un créateur, il doit simplement fournir un minerai aux forges de l'artisan. Si l'on choisit avec discernement son sujet, le premier état de l'activité mimétique est venu à son terme, celui de *l'inventio* (tout au plus accordera-t-on à *l'artifex* le don de l'invention facile, c'est à dire de la trouvaille). Quand il passe à l'exécution — *elocutio* λέξις φράσις, *forma* — ses regards se reportent sur les chefs d'œuvre du genre. Ainsi, pour l'épopée, Apollonius de Rhodes visait Homère : il a bien fouillé son modèle, éprouvant ses joints, toujours soucieux de surclasser telle description et de rejoindre la trajectoire prodigieuse du grand périple odyséen.³

Les différents états de l'imitation supposent un dénombrement encore plus minutieux des opérations. Pour le fond : disposition des idées — *διάθεσις* —, choix du vocabulaire, des images, des sons. Pour le travail d'agencement (*elocutio*, ἐρμηνεία) : disposition des mots dans le vers, des membres dans la phrase, dosage

¹ La *Poétique* poursuit l'étude de quelques genres représentatifs pour la théorie de la *mimésis* et des styles : épopée, tragédie, poésie dithyrambique. La poésie lyrique ne fait pas l'objet de la *μίμησις*, parce qu'elle prend son origine dans l'expérience subjective. Voir aussi les raisons donnés par Rostagni, *La poetica di Aristotele*, Turin, 1927, p. LXXI–LXXIII de l'introduction.

² Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern, 1955. Nous avons consulté la traduction italienne, Turin, 1956, p. 586 et suiv.

³ Pour les différents types d'imitation chez les anciens on retiendra parmi tant d'autres recherches spéciales ou théoriques, les points de vue exposés par A. M. Guillemin, *L'imitation dans les littératures anciennes*, REL 1924, et les observations pertinentes du chapitre *La forme*, dans *L'Originalité de Virgile*, Paris, 1931, p. 125 et suiv. Tout en imitant Homère, Apollonius limitait son poème à quatre livres ; « évidemment parce que Aristote dans l'intention d'appliquer à l'épopée le modèle du drame (imprimer à la narration la vivacité d'une évolution dramatique) avait suggéré l'emploi de ces unités » (Rostagni, *Arte poetica di Orazio*. Introd. p. LIV).

des figures etc. Faut-il croire que les alexandrins ou les néoteriques — un Catulle un Lycophron par exemple — respectaient une pareille servitude? En tout cas la plupart des poètes n'osent plus répondre aux grandes tentations de la création. On évite le μέγα βεβλίον, effrayé par les risques du métier. Mieux vaut chercher un sujet plus humble et c'est de l'élocution, de la mise en page que va surgir la trouvaille; on fait avancer l'œuvre comme la broderie d'une riche tapisserie¹. Dans les bibliothèques d'Alexandrie, une école inventait le poème-objet (*Oeuf* de Théocrite p. e.); c'était, en général, le terrain des expériences poétiques mais, nous insistons, ces magiciens n'avaient plus assez de passion pour mettre en branle la *mimêsis*; tout au plus, naïvement, ils imitaient.

Voilà donc les répercussions de cet *esprit des canons* sur l'activité des poètes: la forme et la teneur des œuvres parfaites témoignaient des opérations multiples qui ont fait d'une réalité première informe et problématique le produit achevé de la mimêsis, un *legitimum poema*; un artiste qui possédait le *savoir-faire* devait réussir en imprimant dans la glaise des sujets imaginaires ou réels la forme exemplaire du chef-d'œuvre. Le devenir inquiétant des réalités, la marche de l'histoire, les grandes perturbations sociales n'étaient pas censés d'exercer une influence quelconque sur les ambitions d'un imitateur livresque, disciple romain d'Euphronion ou de Ménandre. Par contre, si le même poète doit reprendre l'expérience fascinante d'un prédécesseur qui n'avait pas encore atteint la perfection (les 'motifs' cultivés par un Plaute ou par un Livius Andronicus) c'était là une audace réprovable.² Pour les néoteriques la recherche d'un certain style dans la voie des grandes réussites formelles, l'assemblage des « tropes », la magie des paroles ajustées — σύνθεσις ὀνομάτων — doit produire l'effet du miracle qu'on appelait à tort « l'inspiration », la veine poétique d'un Homère ou d'un Euripide. L'artiste ne choisit plus sa Muse pour faire valoir une vocation naturelle. Il a plutôt besoin d'une gardienne avisée qui lui épargne les erreurs de l'improvisation: muse épique, sylvestre, bucolique, docte parente des autres *arts* (dans les arts plastiques c'étaient des personnages tutélaires, prototypes de la femme inspiratrice, facilement reconnaissables à leurs attitudes sur les bas reliefs hellénistiques).³

¹ Le prétexte du tissu ou d'un objet « *historié* » devient une forme-type de la digression dans la poésie alexandrine et néotérique. Signalons aussi la vogue des *peintures qui racontent* dans l'évolution ultérieure de la civilisation grecque. Ainsi s'explique le sens de *ιστορία* — « peinture », consigné par Estienne dans son *Thesaurus* et par Du Cange dans le *Lexicon mediae graecitatis*. Parmi les exemples célèbres de broderies — digression, à part le précédent homérique du baudrier d'Ulysse, citons le manteau de Jason (au 1^{er} chant des *Argonautiques*) et l'épisode caullien dans un *épyllion* connu (nr. 64, vv. 52—253).

² Horace ne répudiait pas les anciens poètes latins. Pourtant ces critiques sont un indice pour la tendance puriste. Avec le temps tout une période de la littérature latine sera condamnée à l'oubli. On blâmait les rugosités de la versification archaïque et surtout les écarts du langage, jugés à partir d'un étalon de perfection — *latinitas* —. En outre Plaute est pris à partie pour la composition de ces comédies; dorénavant ce genre portant la marque du génie italique, ne trouvera plus de continuateurs. Pour l'ensemble du problème on relira l'*Épître à Auguste*, vv. 61 et suiv.

³ On avait reproché au poète des *Argonautiques* son mépris à l'égard des muses qu'il avait rabaisé pour en faire d'humbles auxiliaires. Un changement d'attitude se fait reconnaître au IV^e chant des *Argonautiques* (vv. 1381 et suiv.) à l'exemple de Théocrite qui s'était reconnu leur subordonné: (cf. XXII, 119: « Dis-le déesse, car c'est toi qui le sais; et moi interprète d'autrui je proclamerai ce que tu veux et de la façon qu'il te plaît ». Voir aussi l'article *Apollonios* de la *RE*, XVI, col. 127).

D'ailleurs le sens figuré de *musa* ('poème') chez les poètes latins de l'empire (v.p.e. Virgile, *Ecl.*, I, 2; Horace, *Odes*, II, 1, 37; *Sat.*, XXVI 17) apparaît comme un emprunt livresque à la poésie grecque justement pour bien signifier la poésie de genre, parfois le 'Genrebild').

2. ELOCUTIO; FORMULES DE L'ÉNONCÉ

Le témoignage des poétiques anciennes nous a livré plusieurs éléments épars d'une querelle de mots qui a sévi longtemps, jusqu'à la confusion totale des notions. Depuis le III^e siècle avant notre ère, la plupart des controverses tiraient leur origine des efforts de systématisation; les jugements pour la plupart portaient sur la réalisation du poème et sur les caractères de l'œuvre conforme.

Dans ce qui va suivre nous présenterons quelques aperçus sur la fluctuation des termes au gré des transformations subies par la doctrine littéraire.

Parmi les appellations forgées pour désigner certaines opérations critiques, le terme ἀκοή — 'l'audition intelligente', en quelque sorte 'l'entendement' — revient souvent dans le vocabulaire des grammairiens: on soumet le poème à l'épreuve de l'ouïe pour s'apercevoir si le ton est juste. Philodème s'est insurgé contre ceux qui avaient fait de l'*acroama* un critérium des plus sûrs dans l'analyse de la composition: «καταγελάστως δ' ἐπιτίθεται καὶ τὴν σπουδαίαν σύνθεσιν οὐκ εἶναι λόγῳ καταληπτὴν, ἀλλ' ἐκ τῆς κατὰ τὴν ἀκοὴν τριβῆς, ἄθλιον μὲν γὰρ καὶ τὸ τὴν ἐπιφανομένην τῇ συνθέσει τῶν λέξεων εὐφωνίαν εἰσάγειν καὶ ταύτης ἀνατιθέναι τὴν κρίσιν τῇ τριβῇ τῆς ἀκοῆς». ¹

Il faut donc se méfier des exclusivistes selon lesquels apprécier la composition dans sa complexité ne serait plus l'affaire de la raison (διάνοια) car le jugement final se prononce d'après l'*euphonia* (le terme est pris dans une acception très large) ².

L'évolution de la société antique dans son ensemble et plus particulièrement l'idéologie des milieux littéraires (entre autres l'activité des bibliothèques, du Mousson p. ex.) rendaient nécessaires ces prises de position.

À l'époque où l'héritage culturel des grecs trouvait un accueil universel par sa diffusion dans plusieurs grands centres du monde civilisé, les formes d'expression cultivées en Hellade par le passé avaient déjà subi une altération profonde. Le

¹ Philodemos, *Über die Gedichte, Fünfter Buch*, ed. Jensen, Berlin, 1923, col. XX, 21—33.

² La doctrine de l'*euphonia* — agencement harmonieux des mots, des membres et des périodes — est très répandue à l'époque hellénistique. On peut la considérer également représentative pour certaines tendances parmi les stoïciens et les peripatéticiens. Cf. Atkins, *Litterary criticism in antiquity*, vol. I, pp. 175—6. À en juger d'après la réfutation qu'on trouve chez Philodème, il est évident que les philosophes-grammairiens désignés par l'appellatif de κριτικοί ont établi les principes de l'analyse formelle du langage qui sera poussée jusqu'à ses conséquences extrêmes dans le *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* de Denys d'Halicarnasse (en ce sens on comparera l'extrait du *Περὶ συνθέσεως* cité par Jensen avec les témoignages stoïciens, cf. *Über die Gedichte*, p. 142). Ce terme lui-même — σύνθεσις — qualifiait l'art d'agencer tous les éléments de la diction en vue d'obtenir un style persuasif et de rendre tout énoncé délectable; *venus*, *Ἀφροδίτη περιποιημένη φράσει*. C'est le trait distinctif du langage poétisé (cf. *De comp. verborum*, ed. Usener-Radermacher cap. 3, 11—12). Dorénavant sous l'empire on donnera cette acception spéciale à la notion de *composition* — 'agencement particulier qui définit la structure de l'expression'. L'ambition d'approfondir cette analyse structurelle de l'expression réagit contre la prépondérance accordée par les anciennes Poétiques aux principes du choix (ἐκλεξις) et de l'invention rationnelle (cf. *De comp. verborum* cap. 2. 8 et 3, 14—20).

poème représenté, créé par l'artiste en étroite collaboration avec ses interprètes pour honorer les dieux et les héros de la cité, ne suscitait plus la même réaction auprès du nouveau public. Chants épiques des rhapsodes, productions du lyrisme choral, spectacles solennels et populaires tout à la fois de la tragédie ne sont que les reflets d'un âge poétique révolu. D'autre part, l'avènement d'une *littérature* (dans le sens propre du mot: diffusion de la parole écrite par l'intermédiaire du livre) changeait de fond en comble les données de la création poétique.¹ Cependant, il ne faut pas l'oublier, d'autres phénomènes particuliers, profondément caractéristiques du génie grec subsistaient à travers toutes ces transformations. Ainsi, de tout temps, *l'audition* des œuvres et, par là-même, un style personnel dans l'agencement des effets sonores semblaient indispensables pour lancer un auteur. Thucydide nous avertit qu'il n'a pas composé ses Histoires εἰς τὸ παράχρημα ἀκούειν — pour l'audition qui retire de l'œuvre une jouissance éphémère. Son étude approfondie et philosophique du passé devra se dispenser du succès facile remporté par une lecture publique (il écrit pour l'éternité: κτῆμα ἐς αἰεὶ²).

En réalité dans l'opinion des Grecs, 'l'orchestration' des phrases — ευφωνία — fournit des signalements très nets pour juger de la composition dans son ensemble; il suffira de comparer des textes comme celui de Philodème, cité auparavant, avec les théories élaborées par Denys d'Halicarnasse pour obtenir des renseignements précieux sur *l'épreuve acromatique*.

Depuis les premières théories du langage élaborées par les sophistes, jusqu'à une date tardive, les préoccupations de critique littéraire sont intimement reliées à l'enseignement des rhéteurs. Par suite un auditoire spécialement instruit considèrerait *l'euphonie* un critérium très sûr pour juger la composition d'ensemble³.

Comme Atkins l'a très bien dit, il y avait dans les ouvrages rhétoriques toute une provision de lectures convenables à l'entraînement de l'orateur⁴. Très souvent pour commenter ces lectures, la poétique s'est forgé un vocabulaire d'emprunt: primitivement les termes s'appliquaient surtout à l'élaboration du discours, aux qualités de l'orateur, à la diction. De ce double emploi il résulte toute une série de malentendus; en même temps se précise l'obligation du poète. Sa condition est modeste, ramenée au niveau des efforts oratoires. Mais il sied à l'artiste de considérer attentivement les moyens comme autant d'arguments qui doivent porter; chaque parole est à sertir dans l'énoncé, le moindre fléchissement jetterait le désor-

¹ Ce processus est analysé avec beaucoup de finesse par Pierre Guillon dans les chapitres de *l'Histoire des littératures*, tome I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956, consacrés à la découverte des principes de la littérature classique dans la Grèce antique (p. 62 et suiv.) et aux caractéristiques de la littérature alexandrine pp. 446 et suiv.

² Thucydide, I, 22.

³ Voir aussi le commentaire de Jensen, *op. cit.* p. 159 et suiv., sur les théories des stoïciens et tout spécialement sur l'enseignement professé par Cratès de Malos. Les mots sont une source de délectation. Secourue par l'expérience et par la nature (φύσει καὶ ἐμπειρίᾳ) l'ouïe est le seul organe capable de percevoir le caractère distinctif et les qualités poétiques du *signifiant* (ὁ τῷ τύπῳ τῆς φωνῆς χαρακτήρ). En ce qui concerne l'auditeur, on trouve cette *pétition de principe* dans la *Rhétorique*, 1358 a—b: « Trois éléments sont à distinguer pour tout discours: celui qui parle, le sujet sur lequel il parle, celui à qui il parle; c'est à ce dernier, j'entends *l'auditeur*, que se rapporte la fin ». Le début harmonieux facilitera la compréhension des idées, mais l'auditeur ne doit pas toujours deviner la suite; une dissonance dans l'agencement des *figures* — translation du sens — mettra sa perspicacité à l'épreuve. Cf. Volkmann, *Rhetorik der Griechen u. Römer*, Leipzig, 1874, p. 389 et suiv.

⁴ Atkins, *op. laud.*, vol. I, p. 6.

dre dans l'esprit d'un auditoire retenu jusque là par cette brillante cohésion du poème (*lucidus ordo*).¹ S'il existe malgré tout des parties creuses, l'artiste aura trouvé de moins les articulations pour son assemblage; il se propose toujours de se remettre au travail pour obtenir l'expression cohérente (*elocutio*) du poème destiné à l'audition. Et c'est Virgile, hanté par la conception de l'*Eneïde*, ayant soutenu par endroits avec des piliers en bois la charpente de l'élocution, avant de mettre en place toutes les colonnes du sanctuaire². C'est le tenace cheminement de son *inventio* à travers les campagnes torrides et, plus tard, son périple vers un rivage lointain qui lui devait sa vérité: la chronique des âges héroïques.³

A part les exemples qui nous renseignent sur la mise en pratique des principes empruntés aux rhéteurs, dans l'évolution sémantique des termes de poétique on relève une tendance vers l'analyse nuancée du langage et de ses fonctions. On ne se rend même plus compte de nos jours à quel point dans la littérature européenne les ouvrages didactiques reprenaient des appellations consacrées par les *partitiones* à l'époque hellénistique et romaine.⁴ Mais il est encore moins évident pour un esprit moderne que les termes spécialisés, employés plus tard d'une façon conventionnelle, comportaient souvent dans l'antiquité plusieurs interprétations selon les différentes fonctions du discours envisagées par la doctrine. *Inventio* nous l'avons hérité pour désigner surtout la faculté d'inventer ou bien la découverte (littéralement 'la trouvaille') et, dans un sens spécial, la fantaisie, un certain don de l'imagination. En France, au XVII^e siècle on louait encore *l'invention des poètes*, une facilité dans l'élaboration du sujet; de même on pouvait qualifier d'*heureuse invention* une trouvaille poétique.⁵ Mais *inventer* c'est trouver dans son esprit une fable, un prétexte pour tromper les

¹ Le poète de l'*Énéïde* a dépeint dans une comparaison célèbre (*Aen.*, I, 148—156) l'empire exercé par l'orateur sur les esprits turbulents d'une assemblée. Il y a dans la parole de l'homme éloquent une vertu psychagogique. La « composition » des éléments de la diction — σύνθεσις ὀνομάτων — est une qualité essentielle du style; elle conduit à la délimitation de ce domaine par rapport au langage ordinaire. La disposition des membres et des parties, l'ordonnance des périodes et des idées font valoir les lieux et les *enthymèmes* que l'orateur met à la base de son discours. L'équilibre de cet agencement suggérerait l'analogie avec les proportions d'un édifice. La comparaison avec l'anatomie du corps humain est encore plus frappante parce que les attaches du discours — composition, ordonnance, suite des arguments — trouvent leur correspondance dans la tension des muscles dont les moindres inflexions amènent un changement d'attitude.

² Cf. Donatus, *Virgiliti vita* dans l'édition de Rostagni; *Suetonio — De poetis* — Turin, 1944, p. 87: « Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit... ac ne quid impetum moraretur, quaedam imperfecta transmisit, alia leuissimè uersibus ueluti fulsit, quos pro iocum pro tibicinibus interponi aiebat ad sustinendum opus donec solidae columnae aduenirent ».

³ V. la collection précitée de biographies, *Suetonio, De poetis*, p. 94, 99, 107. Il est hautement significatif que Virgile ait conçu le projet de polir son travail pendant le séjour en Grèce. Cf. le commentaire de Rostagni au passage qui mentionne son accès de fièvre à Megare (146: « dum Megara... cognoscit... »): « Per quanto fosse prostrata et diruta nel 45 a. C. la capitale della Megaride conservava dovizia di ricordi e di monumenti soprattutto dell'età mitica, a cui s'interessava Virgilio ».

⁴ Pour un aperçu synthétique sur les caractéristiques des partitions dans la poétique des anciens v. Rostagni, *Arte poetica di Orazio*, introd. p. LXVIII.

⁵ Le dictionnaire Littré relevait l'usage du terme au XVI^e siècle chez Ronsard (« invention facile »). On prend les règles de l'invention très au sérieux dans les poétiques du XVII^e siècle quand il s'agit de prescrire les sources de l'inspiration, la délimitation du sujet, le caractère des personnages qui animent l'action; cf. Bray *op. laud.*, p. 308 et suiv.; 338 et suiv.

autres; dans le sens péjoratif l'invention est un mensonge. Très peu de personnes seraient encore capables de situer ce terme parmi les préceptes de la rhétorique. La définition pédante du Larousse ne serre pas de trop près le signifié: « action de trouver les arguments et les faits dont on peut faire usage pour traiter un sujet ». Mais *trouver* c'est rencontrer par surprise, alors que le concept d'une action délibérée suppose la préparation. En fait, pour comprendre le sens primordial il faut examiner en détail cette démarche de l'esprit qui préparait à la trouvaille. L'artiste se trouve engagé dans une recherche laborieuse; il a conçu le sujet, un ordre se précise dans son esprit et l'énoncé doit hâter le moment de son élaboration finale. *Inuentio* n'est pas seulement le résultat de ce travail; c'est le ressort qui l'anime, une découverte progressive des idées, une méditation sur la réalité des arguments ou bien sur leur vraisemblance. Cicéron avec netteté cernait la signification exacte: *inuentio est excogitatio rerum uerarum atque ueri similitum quae causam probabilem reddant, . . . est finis quaestionis (De inuentione I, 9)*. Ailleurs l'invention c'est une « force qui s'enquiert des significations latentes »: *uis quae inuestigat occulta (Tusc. 1; 61)*. Plus tard apparaît aussi la métonymie « don de l'invention » (*Erfindungsgabe* Quint., 10, 2, 12). Comment pouvait-on concilier le terme de rhétorique avec la signification plus générale: trouvaille, aboutissement surprenant de la recherche? L'origine de ces développements plus spéciaux (*inuentio rhetorica*) il faut la chercher dans une période lointaine. Les sophistes s'étaient fait un devoir de glorifier la personnalité des *inuenteurs* auxquels on doit les découvertes les plus différentes: trouvaille occasionnelle des arguments, invention des « tropes » (figures célèbres du style attribuées à Gorgias p. ex.), des mètres (iambe, trochée, combinaisons métriques) sans négliger la découverte des objets les plus courants: le jeu de dés, la roue, le trône, les objets en bronze. ¹

A ces ambitions naïves l'auteur de la *Poétique* substituait une théorie plus abstraite dont il a été question auparavant: évolution naturelle dans l'art vers la *réalisation* des formes qui se trouvent en puissance dans les rudiments. Depuis la diffusion des traités aristotéliques on insiste sur la découverte naturelle et progressive des arguments à partir du moment où le genre du procès ou, respectivement, le domaine de la fable, ont été clairement delimités dans l'esprit de l'auteur. ²

¹ Cf. Walther Kranz, *Stasimon*, Berlin, 1933, p. 4. L'auteur renvoie à la théorie de Gorgias évoquée dans le dialogue platonique (p. 448 c) sur l'origine de l'art dans l'expérience. L'effort de trouver des *inuenteurs* pour tous les arts correspond aux tendances rationalistes des sophistes et à la conscience très vive de leur propre valeur (ainsi Prodicus s'intitulait l'*inventeur* de l'art oratoire usurpant la primauté de Tisias; cf. Platon, *Phèdre*, p. 267 B). Pour les inventions techniques (εὐρήματα) chez le sophiste Kritias, voir les *Vorsokratiker*, Diels-Kranz, 5^e éd., Berlin, 1935, p. 371 et suiv. fragments No. 2 et 6. Le *kottabas* et le char sont d'origine sicilienne, le trône est thésalien, la coupe en or est une trouvaille des Étrusques, les Phéniciens ont découvert les lettres etc. etc.

² Cf. Rhys Roberts, *op. cit.*, p. 50, où l'on définit l'enseignement majeur du premier livre de la *Rhétorique* d'Aristote: « to the man who aspires to oratorical success book I seems to say *Be logical. Think clearly. Reason cogently. Remember that argument is the life and soul of persuasion* ». La théorie de l'*enthymème* devait remplacer les considérations artificielles sur des questions extérieures aux sujets, lieux communs et supercheres dont abusait les sophistes (*Rhét.*, 1354 a, 15-25). Le discours fait sortir le vrai et le vraisemblable de ce que chaque sujet comporte de persuasif (*Rhét.*, 1356 a, 15-20). Ce qui distingue l'*invention* comme élément formatif (partie constitutive de l'*officium oratoris*) chez les successeurs d'Aristote de la *faculté inventrice* envisagée par les sophistes-rhétieurs c'est en premier lieu l'attitude de l'orateur, le but qu'il assignait à son activité. Le traitement psychologique et moral de la persuasion chez Aristote

Pourtant Denys d'Halicarnasse était d'avis qu'il ne fallait plus s'embarasser de ce terme — inventio — lorsqu'on discute le travail achevé: « c'est la *préparation* que les anciens appellent invention — παρασκευὴν ἢ οἱ παλαιοὶ καλοῦσιν εὔρεσιν »¹. Un tel essai de simplifier la terminologie ne change rien aux habitudes. En poétique, invariablement les grammairiens maintiendront une division traditionnelle: les préceptes qui ont trait à l'organisation de la matière, au contenu (*res, inuentio*) seront suivis par la section consacré à la forme (*ornatus — elocutio*). Mais il est toujours assez malaisé d'exploiter l'analogie avec la rhétorique. Parfois, comme on le verra, *inuentio* trouve son équivalent dans un concept de la *poesis* en ce qu'elle a de plus général: choix du sujet et premier état de la composition. Un problème d'ordre philosophique perceait à travers le parallélisme: doit-on considérer cet état de l'œuvre comme une concordance qui s'établit naturellement dès qu'on aura posé avec soin les fondements du sujet (ὑπόθεσις; de là *ponere*)²? Ou bien se rend-on à l'évidence, en admettant que la personnalité de l'artiste, son talent et les hasards de l'inspiration sont les seuls facteurs de réussite. Cette dernière interprétation, la plus accessible, fera tomber en desuétude les autres emplois. *Inuentio* finit par désigner une qualité naturelle de l'esprit, le talent, d'enchaîner les parties (dans les Epîtres de Pline on rencontre à ce sujet l'expression *tardissima inuentio*).

Un terme complémentaire nous permet de saisir plus strictement la tendance de l'évolution sémantique. En latin, *elocutio* est une création artificielle de la rhétorique; nos dictionnaires l'oublent souvent lorsqu'ils font passer dans le tableau des significations, une acception plus générale et concrète avant le

s'oppose au traitement casuiste des lieux dans la technique des premiers rhéteurs: Tisias, Corax, Protagoras, Antiphon. On n'a pas encore attiré l'attention sur une particularité de la terminologie qui nous semble très importante: dans l'enseignement d'Aristote le terme εὔρεσις est évité d'une façon systématique. Le traité cicéronien *De inuentione*, comprend l'héritage traditionnel des *inuenta*, trouvailles de l'argumentation fournies par l'expérience des anciens (cf. II, 2). Une œuvre perdue d'Aristote, *Συναγωγὴ τεχνῶν*, avait rassemblé ces vestiges. Bref exposé des origines de la rhétorique dans Volkmann, *op. cit.*, Munich, 1901 (Handbuch Iwan von Muller, vol. III, Abt. 3, p. 2 et suiv.). Pour la contribution des sophistes et les lieux communs comme procédés de l'invention oratoire chez Antiphon cf. Octave Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris, 1900, p. 124 et suiv. Différentes interprétations du terme chez Quintilien, *Institutio oratoria*, III, 3.

¹ Cf. *De Demosthene* (Opuscula, Usener — Rademacher, p. 51, dans un développement qui se propose de mettre en évidence par quels moyens l'orateur atteignit la virtuosité. Denys nous donne une partition nuancée: le τόπος πραγματικῆς renferme les catégories du contenu. On établit deux subdivisions 1. εὔρεσις, παρασκευή — préparation du matériel, l'invention proprement dite; 2. οἰκονομία, χρῆσις: l'usage qu'on fait de ces éléments préparés (disposition — mise en œuvre). Enfin le τόπος λεκτικῆς, catégorie de l'expression, renferme les deux subdivisions traditionnelles: ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων (choix des procédés) et la σύνθεσις τῶν ἐκλεγέντων, « composition » des éléments de la diction.

² Dès le début de la *Poétique* Aristote annonçait que son traité s'occupera de la façon de composer la fable — πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους. Les autres passages qui se rapportent à cette opération nous font apercevoir que la conformation du sujet est un auxiliaire indispensable de la faculté inventrice (cf. p. ex. 1450 a sur les proportions dans l'assemblage des actions accomplies πραγμάτων σύστασις et 1542 a, 19 μύθου σύστασις, « constitution de la fable »). Par la suite on abandonnera la symétrie σύνθεσις (ou σύστασις) πραγμάτων — σύνθεσις λέξεως (ou ὀνομάτων). La « composition » se limitera aux données de la forme, à la structure de l'énoncé. C'est que pour l'agencement du sujet on avait à sa portée les règles du genre, c'était un fait de l'imitation dirigée, comme nous avons essayé de le montrer dans la première partie de notre exposé.

terme spécialisé¹. On trouve par exemple dans Gaffiot et dans Quicherat, en première ligne, 'action de parler, manière de s'exprimer'; sémantèmes qui représentent l'extension secondaire d'un usage primitif. La situation est plus claire dans le *Thesaurus linguae latinae*. *Eloquor* était déjà une tournure distinguée, c'est le développement de l'enseignement rhétorique qui a dicté la formation d'un substantif dérivé. Selon une célèbre définition du traité *De inuentione*, par l'*élocution* il s'agit d'accommoder les mots et les phrases avec les idées fournies par l'invention: « *est idoneorum uerborum et sententiarum ad inuentionem accommodatio* » (*De inu.* 1, 2, 3 et 3, 11, 19). Le rhéteur Fortunatius attire notre attention sur ce qu'il ne faut pas se préoccuper uniquement des paroles « *sit cura maxima elocutionis, dum sciamus nihil uerborum causa esse faciendum* » (Fortun., 8 proem. 32). *Formule de l'énoncé accommodée à l'invention*, c'est là, nous pensons, une définition primordiale de l'*élocution* qui pourrait figurer dans les dictionnaires. Les rhéteurs attachaient beaucoup d'importance à l'idée de conformité; on pourrait tourner en latin le précepte de Boileau, inspiré par Isocrate: « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement — *quod feliciter inuenitur, plane eloquitur* ». ² Le raisonnement nous semble naturel, mais la réciprocité idéale des termes de rhétorique niait en quelque sorte la subjectivité (à vrai dire ce n'est pas toujours la conformation du sujet qui dictera le style). Par suite le contenu subit l'invention comme un modelage, c'est un fonds qui peut recevoir la superstructure de la phrase. Parfois les mots et les images sont là; par l'*élocution* on devra choisir seulement l'agencement qui leur convienne. Dans son *Art Poétique*, Horace prenait en dérision le déséquilibre entre l'invention et la mise en œuvre du sujet. Comme nous l'avons indiqué, à l'époque alexandrine, si le poète voulait s'illustrer dans un genre fameux qui avait fourni des chefs d'œuvre, la soumission à l'égard du modèle entraînait une espèce d'automatisme dans le choix des procédés. On prend la fable ou plutôt le prétexte qui présente des affinités avec tel genre d'*élocution*, mais on ne sait pas très bien où s'arrêter, quelle sera exactement la physionomie du sujet. Or l'*élocution* exclut un choix arbitraire: tout désaccord entre le contenu et sa forme porte atteinte au principe de convenance (*quod decet, conuenientia*, τὸ πρέπον).³

A un certain degré de généralité il n'y aura plus lieu de restreindre l'usage du terme. Par *elocutio* on peut désigner: 1. une opération technique — l'enchaînement des parties, la mise en page du discours; 2. une aptitude de l'orateur (sens contaminé par le paronyme *eloquentia*); 3. la propriété des mots dans n'importe quel

¹ Le couple *elocutio-inuentione* en tant que nexus dialectiques ne trouve pas son correspondant chez les Grecs. Plus exactement λέξις, φράσις, ἐρμηνεῖα peuvent recouvrir *elocutio*. Mais pour εὐρεσις — *inuentio* on a vu que les témoignages soulèvent des difficultés (Aristote s'occupe surtout de l'aspect dialectique et de la psychologie du discours: τὸ εἰκός, τὸ πιθανόν, théorie de l'enthymème, διάθεσις — disposition de l'auditoire —, τάξις ordre ou disposition du contenu). Chez les Romains on trouve des formules d'une grande netteté; ainsi Cicero, « *De partitione oratoria*, 3: « *in quo est uis oratoris? In rebus et in uerbis; sed et res et uerba inuenienda sunt et conlocanda. Proprie acule in rebus inuenire, in uerbis eloqui dicitur; conlocare autem, et si est commune, tamen ad inueniendum refertur* ».

² Boileau, *L'art poétique*, v. 153.

³ Cf. Denys d'Halicarnasse, *De comp. uerborum* 20, reprend certains éléments de la définition cicéronienne: « Ὁμοιογουμένου δὴ παρὰ πᾶσιν ὅτι πρέπον ἐστὶ τὸ τοῖς ὑποκειμένοις ἀρμόζον προσώποις τε καὶ πράγμασιν, ὥσπερ ἡ ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων, ἢ μὲν τις ἂν εἴη πρέπουσα τοῖς ὑποκειμένοις, ἢ δὲ ἀπρεπής, οὕτω δὴ που καὶ ἡ σύνθεσις ». Pour les types d'ornaments qui conviennent aux trois styles voir *Rhét. ad Herennium* IV, 8, 11 et Cicero, *Orator* 20, 21.

énoncé¹. On dirait que la propriété commune à ces différents sémantèmes se retrouve dans un concept assez moderne: celui du choix nécessaire qui régit parfois les rapports entre le contenu et une forme élue parmi tant d'autres modalités d'expression. Une comparaison avec les formules citées par Jules Marouzeau dans son *Précis* pour définir les *principes du choix* semble concluante: « par le mot style, nous entendons la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue (L. Spitzer); laquelle mise en œuvre comporte une préférence donnée à tels ou tels moyens d'expression (G. von der Gabelentz)²». Une bonne *elocution* s'obtenait facilement à partir de l'*éloquence* comme un poème prend son origine dans le vaste domaine des faits de poétique. Mais l'inverse n'est pas toujours vrai. On ne saurait qualifier « d'éloquente » n'importe quelle réussite du style.³

Après un certain temps, l'enseignement des grammairiens rendit l'opération *elocutio* plus accessible: tantôt son domaine a été limité aux figures (*σχήματα*), tantôt le terme s'applique aux qualités du style. Ainsi Quintilien du style d'Archiloque: *summa in hoc elocutionis vis est*⁴ (un commentateur italien, Arnaldo Beltrami, nous propose la traduction « stile efficacissimo »).

Il était d'usage de collectionner les *figures* d'un auteur pour nous donner l'image de son style; c'était là se préoccuper de phrases (*φράσεις*), caractères expressifs des mots, de l'élocution⁵. Lorsqu'on arrivera à dégager l'analyse grammaticale des considérations esthétiques, ce dernier terme, *phrasis*, reçoit l'acception spéciale qu'on lui donne aujourd'hui. Ainsi les efforts de toute sorte multiplieront les facettes de l'analyse formelle; en même temps *elocutio* s'appauvrit. Diomède le grammairien s'attache aux résultats concrets: l'acte de la phonation (*uocales sunt uersus qui alte producta elocutione sonantibus litteris uniuersam dictionem illustrant*, I, 499, 30).

Certainement, comme l'a très bien remarqué Jules Marouzeau, la stylistique des anciens est tarée par l'abus des classifications et subdivisions. « A force de repartir et de sérier, ils prennent le classement pour une explication et perdent de vue l'interprétation des faits eux-mêmes. »⁶ Néanmoins, on voit se préciser chez les grammairiens une tendance vers l'adaptation de notions plus abstraites créées par la rhétorique. Il en résulte d'habitude un emploi des termes *stricto sensu*, limité aux phénomènes plus concrets du langage (*elocution* — phonation), doublé par des significations plus vagues, propres à qualifier plusieurs aspects de l'expression verbale (*elocutio* = franchise du style, mise en œuvre des moyens).

¹ Après la correction, la *propriété des mots* est la seconde vertu fondamentale d'une diction élégante. Cf. Denys d'Halicarnasse *Lysias* c. 3: ... ἔστι ποιητῆς κρᾶτιστος λόγος, λελομένης ἐκ τοῦ μέτρου λέξεως ἰδίαν τινα εὐρηκῶς ἄρμονίαν.

² Jules Marouzeau, *Traité de stylistique française*, Paris 1946, p. 10.

³ Pourtant par emphase *eloquens*, *eloquentia* sont employés parfois dans ce sens (Cf. *The-saurus linguae latinae*, les articles consacrés aux dérivés de *eloquor*).

⁴ *Institution oratoire*, X, chap. I, 60: *Summa in hoc vis elocutionis, cum ualidae tum uibrantesque sententiae, plurimum sanguinis atque neruorum, ades ut uideatur quibusdam, quod quoquam minor est, materiae esse, non ingenii uitium*.

⁵ Cf. *The-saurus*, s.v. *elocutio* B, *sensu grammaticali*, les exemples tirés du commentaire de Servius à l'*Énéide*. Comme on pourra le constater ci après, plus tard, sous l'empire, on s'intéresse à plusieurs aspects différents de la partition traditionnelle sans distinguer l'élocution de la prononciation (de même on arrivera à confondre l'invention avec la disposition. Dans la Rhétorique à Herennius, II, 2, on énumérait cinq éléments différents de l'*officium oratoris*: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*).

⁶ *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris 1935, Introduction p. XVIII.

En outre les divisions ont le mérite d'avoir créé des termes nouveaux pour nommer des faits négligés auparavant dans la théorie plus abstraite des activités créatrices. L'exégèse traditionnelle avait pris l'habitude de considérer le discours comme une composition artistique mais il n'existait pas un appellatif générique pour les écrits en prose; de même, les genres poétiques étaient définis surtout d'après le mètre (en grec on employait souvent l'expression *ἔμμετρα λέγειν* „débiter des vers“) ¹. Sous l'empire on établit la distinction plus tranchante: l'expression *prosa oratio* et le terme substantivé *prosa* (variantes de l'adjectif *prorsus*, « qui va droit devant soi ») qualifiaient la diction plus directe par opposition avec les *retours* des mêmes rythmes, les rangées de cadences régulières propres à la diction poétique (*uersus*, de *uertere*: faire un retour, faire sa révolution, se succéder.) ²

Prose et vers, récits ou discours offraient pourtant des similitudes; les grecs trouvaient le moyen de faire rentrer tous les accomplissements de la création poétique dans le domaine délimité par les différents emplois de *ποιεῖν* et de ses dérivés ³. Pour certains, le vocable n'exclut pas l'idée d'artifice, les recettes de la versification, la notion du travail élaboré. Il fallait donc nommer les qualités poétiques naturelles, cette fois encore la *cohérence* du langage dont tous les éléments se tiennent comme les mailles d'un tissu. Comme le dit l'anonyme dans son *Traité du Sublime*: „καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως καὶ τὴν τῶν πραγμάτων τάξιν καὶ οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνὸς οὐδ' ἐκ δυεῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους μόλις ἐκφανομένην ὁρῶμεν“ ⁴.

Quintilien emploie cette métaphore, « tissu des mots » (en latin *textum*), pour désigner le style dans ce qu'il a de plus général (*elocutio*, on l'a vu, s'appliquait déjà à la convenance.) ⁵ Plus tard, la comparaison pertinente du tissu empiètera sur le domaine des faits de poétique plus complexes. Même dichotomie pour *textus*, signalée à propos de l'évolution générale des termes. Il y avait certainement des nuances distinctives entre le ὕφος λόγων — *textum uerborum*, « la trame de l'expression verbale » — et le ὕφος ἔργων, « tissu d'une composition poétique ». Cette dernière

¹ Quelle était la forme d'expression la plus naturelle pour les premières compositions littéraires? Cette controverse surgit à l'époque hellénistique; on s'interrogeait sur l'origine des activités intellectuelles et poétiques. Strabon proclamait la priorité des vers; Eratosthène admettait qu'on ait pu donner une forme littéraire aux récits en prose, productions spontanées de la fabulation (cf. Wolf Aly, *Volksmärchen, Sage u. Nouvelle bei Herodot u. seine Zeitgenossen*, Gottingen 1924, pp. 2.3). Pour la première fois Aristote fait ressortir clairement que la distinction *vers* et *prose* n'est pas suffisante pour départir les fonctions de l'historien et, respectivement, du poète (Poétique 1451 b, 1). Στίχος est un terme technique; « l'alignement des mètres qui n'est pas toujours évident pour un auditeur (cf. la nuance du mot chez Aristophane, *Ranae* 1239). Le terme s'applique aussi aux lignes d'un écrit en prose; cf. Denys d'Halicarnasse, *De Thucydide*, 19. Pour d'autres détails concernant l'expression poétique voir Ardizzoni *op. cit.* pp. 114 et suiv.

² Comme on l'a remarqué pour *στίχος*, *uersus* est aussi employé parfois pour désigner les lignes, les rangées d'un écrit en prose; cf. Quintilien X, 38, 41.

³ Cf. Denys d'Halicarnasse *De comp. uerborum* 3, où il est question de *πεποιημένα ὀνόματα* — « *conficta uocabula* » (p. opp. à *ταπεινά*) et *De Isocrate*, « mot recherché » (p. opp. à *αὐτοφυή*). Mais le terme n'a pas toujours comporté cette nuance péjorative. On effleure dans l'usage de *ποιεῖν* l'antinomie entre le *factum*, *facibile* et la création naturelle, le produit de la φύσις.

⁴ Περὶ ὕφους I, 4.

⁵ *Textus*, -us gardait son caractère concret; le sens métaphorique date de l'époque impériale: « teneur d'un récit » (cf. Dictionnaire étymologique Ernout-Meillet s.v. *texere*). Quintilien a constitué le neutre *textum*, la notion plus abstrite du style (*Inst. or.* IX 4. 17).

variante figurait chez Philodème.¹ Nonius Marcellus la reproduit pour définir une œuvre poétique d'une certaine envergure: *poesis et poema hanc habet distantiam; poesis est textus scriptorum, poema inuentio parua*.² Ardizzoni propose à ce sujet une formule satisfaisante: «tessuto di componimenti.»³ Une telle périphrase élargit la sphère de la *ποίησις*, rétrécie par son assimilation avec *inuentio*; nous reprendrons ci-dessous la discussion de cette difficulté. Bornons nous à constater une hésitation quand il faut appeler par leur nom des propriétés plus abstraites.

Horace évitait d'une façon systématique l'emploi des appellatifs usés, forgés par les grammairiens, lorsqu'il décrivait le travail du poète. Parfois le sujet ou la *teneur du poème* sont impliqués par sous-entendu (*denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*; ou bien dans l'expression: *sectantem leuia, professus grandia*). Ailleurs il est question de la matière — *materia, res* —, de l'achevé, — *summa operis* —, de la disposition — *lucidus ordo* —. On ne rencontre jamais *poema* au singulier; à peine peut-on citer un passage où paraît le terme abstrait *poesis*⁴.

Du Bas Empire jusqu'au Moyen Age le goût des périphrases va faire loi dans tous les ouvrages didactiques. Pour les plus élémentaires notions de poétique il n'existe plus d'appellatif sans équivoque. D'une part la refonte de toutes les formes d'expression, l'émergence des nouveaux types de versification n'avaient pas encore amené une délimitation stricte des genres. D'autre part, les hymnes sacrés, le sermon d'église, une rhétorique édifiante travestie en poème, dominaient la production littéraire. Dans son ouvrage sur la littérature européenne et le Moyen-âge latin Ernst Robert Curtius donne un aperçu saisissant de cette situation: «*poesis, poema, poetica, poeta* sont par ailleurs assez rares au Moyen-Age: la poésie en effet n'était pas reconnue comme un art en soi. Au début, il n'existait même pas de mot signifiant 'composer' (*dichten*). Composition métrique, poème métrique, composer en mètres se traduisent par des périphrases: *metrica facundia, metrica dicta, textus per dicta poetica scriptus, dictum metrico modulamine perscriptum, poetico coturno gesta comere, metricare* etc.»⁵ Parmi les appellations non spécialisées qui s'appliquent au poète citons le *dictor* (formé probablement sur le modèle de *scriptor* — *Ars* 120 —, moins suggestif à l'époque des activités laborieuses de chancelerie) et le *positor*, inspiré de même par des passages célèbres de l'*Ars* cf. p. ex. v. 120. . . *Honoratum si forte reponis Achillem*).

Prosa est usurpé pour la poésie rythmée (p.e. '*prosa compositum*' dans le *Poetae*, I, 79); une prose artistique ('*Kunstprosa*') s'appelle *rhetoricus sermo*, la plupart des formes d'expression littéraire sont comprises dans '*ars dictaminis*'. On voit que les prestiges de la parole éloquente — *laus, proconium* — sont les seuls pris en considération pour leur dignité (d'après une autre définition citée par Curtius, la poésie c'est le plus panégyrique des *logoi*). Enfin parmi les seuls genres poétiques auxquels on pourra trouver désormais une parenté avec nos formes d'expression citons la *séquence* «qui est à l'origine du lyrisme moderne tiré de l'esprit de la musique»⁶.

¹ On s'en reportera pour la discussion de ce dernier terme à la section de notre exposé consacrée aux états du *ποιεῖν*.

² Nonius Marcellus, ed. Lindsay p. 691.

³ Anthos Ardizzoni, ΠΟΙΗΜΑ, *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*. Bari, 1953 p. 18 note 1.

⁴ Cf. Ardizzoni *op. cit.* pp. 31 et suiv.

⁵ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, trad. française, Paris 1956 p. 188.

⁶ *Op. cit.*, p. 187.

3. LES ÉTATS DU *POIËIN*

Sommairement, nous avons esquissé, dans le préambule de notre exposé, les démarches qui mènent de la *mimèsis* à l'imitation raisonnée. Ensuite, une comparaison de quelques termes nous renseignait sur leur tendance évolutive: généralisation des notions techniques de la rhétorique, dérivation spéciale des nouveaux sémantèmes pour les besoins de l'analyse grammaticale et de la classification des styles. Sans doute le propre d'une *partition didactique* est de prendre les résultats et les moyens pour des principes fondamentaux de poétique; on étudie les figures, la disposition des parties, les préliminaires du poème sans pénétrer le mécanisme intime de la création... Cependant il ne faut pas conclure de ce fait que la doctrine littéraire se fût irrémédiablement figée dans le dogmatisme. Par endroits, un effort plus sérieux de classement fait son chemin dans les activités du musée ou des bibliothèques, conjointement avec les recherches de principe qui tendent à séparer les composantes du phénomène poétique. Sans renoncer aux divisions conventionnelles, l'homme de lettres pensait les concepts en d'autres termes. L'assimilation de *poesis* avec l'office de l'*inventio* — délimitation du sujet, ordonnance du poème — semble coïncider avec la période où le terme grec εὔρεσις tombait en désuétude dans la terminologie rhétorique. Toutefois, l'ajustement des nomenclatures n'est pas toujours un signe de progrès. Plus l'interprétation d'Homère, le travail des scolastes, le zèle des bibliothécaires fournissaient de résultats positifs pour la sauvegarde d'un héritage précieux, plus s'étendait aussi la portée des méthodes formelles dans l'analyse esthétique.¹ Il en est de même pour la production littéraire: les novateurs toujours à l'affût de curiosités s'avéraient en même temps grands connaisseurs des antiquités et des légendes étimologiques, mais trop soucieux d'éviter les chemins battus, ils n'accédaient jamais à l'universalité. Tant de science était gaspillée vainement pour la recherche d'un style particulier et savant.

Une tentative de renouvellement évitera les impasses à l'époque romaine. Des recherches amorcées pour l'épanouissement de l'art oratoire s'efforçaient de saisir l'affinité des styles, les prestiges de la persuasion et du pathétique. Ceux qui encourageaient l'*invention* avaient recommandé aux poètes les modèles grecs du grand siècle, les vrais *classiques du genre* (Homère, Sophocle, Mimnerme Tyrtée, Alcée, Sapho); on entend ainsi rehausser la dignité des sujets. D'autre part, des ouvrages polémiques se proposaient de ramener le public vers les sources en exaltant les qualités intimes du style: envolée (*sublimitas* — ὑψος, ἀδρεπύβολου, conception hardie, force de persuasion) en un mot tout ce qui faisait la parenté des grands esprits d'Homère à Platon. Le traité anonyme du Sublime déplaçait le critérium des jugements conventionnels (pour la plupart des classifications) vers l'analyse des virtualités poétiques du langage, vers une « esthétique de l'intuition » (Rostagni). Dans son œuvre d'inspiration variée, Horace, toujours attentif à l'usage, compréhensif à l'égard des possibilités naturelles du langage, avait montré une préoccupation surprenante pour la mentalité des individus qui imprime au *parler* le ton spécifique de leur personnalité. Tout en recommandant aux poètes dramatiques l'imitation des caractères avec leurs façons particulières inhérentes aux différents âges, aux situations de la comédie et de la tragédie (donc il s'agit cette fois de la véritable *mimèsis* aristotélique), l'auteur de l'*Ars* donnait lui-même une

¹ Cf. Atkins, *Literary criticism*, vol. I, p. 164 et suiv.

leçon de style en essayant de rendre la vivacité du *sermo cotidianus* dans les *Saturae*, le ton exalté du lyrisme dans les *Carmina*. Ainsi la sphère de la Poétique s'élargit: recettes et canons s'éclipsaient pour faire place aux principes, généralisations de l'expérience.

Une conséquence immédiate de cette nouvelle orientation affectait ce que nous appellerons la *théorie des fonctions créatrices* (les états successifs du ποιεῖν), un programme plus ancien qui reprenait la célèbre division élaborée par les traités de rhétorique. Les préceptes étaient groupés en trois sections dont l'une était consacrée à l'orateur — *artifex* —, les deux autres au métier — *artificium*. A l'intérieur de cette dernière catégorie on distinguait, comme on l'a signalé, le contenu d'un discours — *inuentio* — et son élocution.¹

Bientôt, après l'assimilation de l'*orator* au ποιητής s'est complétée une triade similaire avec ποίησις — *inuentio* et πείημα — *elocutio* au second terme. Ainsi la matière et l'exécution du poème étaient considérées sur le même plan, comme simples catégories de la τέχνη ποιητική. Philodème combattit vivement ces méthodes. Voilà, entre autres, quelques éléments de la polémique dirigée contre Néoptolème de Paros dans le Περὶ ποιημάτων: Ἄλλὰ μὴν ὁ γε Νεοπτόλεμος οὐκ ὀρθῶς ἔδοξε τὴν σύνθεσιν τῆς λέξεως τῶν διανοημάτων χωρίζειν, οὐδὲν ἤττω μερίδα λέγων αὐτὴν ἢ πλειῶν, καθάπερ ἐπενοήσαμεν· ἀτόπως δὲ καὶ τὸν τὴν τέχνην καὶ τὴν δύναμιν ἔχοντα τὴν ποιητικὴν εἶδος παρίστησι τῆς τέχνης μετὰ τοῦ ποιήματος καὶ τῆς ποιήσεως. ποιητικὴν εἶδος παρίστησι τῆς τέχνης μετὰ τοῦ ποιήματος καὶ τῆς ποιήσεως.²

L'esthétique moderne souscrira aux remarques lucides sur la méthode artificielle qui tend à isoler les idées poétiques — διανοήματα — de leur élaboration formelle — σύνθεσις τῆς λέξεως. Le ton est encore plus véhément dans la réfutation des nouveaux développements sémantiques: les termes ποίησις — disposition de la matière et ποιητής — l'artiste — sont rabaissés par ceux qui les considèrent des espèces de la τέχνη. Comment pourrait-on ignorer le domaine de la poésie, ce concept plus général dont il faut dériver toutes les autres données: l'artiste, son métier, son œuvre ?

Grâce à la perspicacité d'Eduard Norden, de Christian Jensen, de Rostagni et d'Ardizzoni, la philologie est à même de préciser l'évolution de cette partition — ποίησις, πείημα, ποιητής — adoptée dans l'*Art Poétique* d'Horace³. Les doctrinaires du néoterisme parmi lesquels il faut ranger Néoptolème de Paros, avaient mis à profit un schéma proposé dans les ouvrages des grammairiens, visiblement influencés par les usages de l'art oratoire. Telle paraît être l'origine de la partition; pour le sens exact du texte précité de Philodème le meilleur commentaire nous semble celui de Ardizzoni (*op. cit.*) que nous allons approfondir. Horace s'est accommodé tant bien que mal de ces limitations. Il retrouvera les principes de

¹ Cf. Rostagni, édition de l'*Ars* précitée, pp. LXVIII et suiv.

² Philodème — Über die Gedichte, Jensen — col. X—XI.

³ Le mérite d'avoir orienté dans la bonne direction l'interprétation des sources grecques de l'épître revient aux deux travaux mémorables: Eduard Norden, *Die Composition und die Literaturgattung der horazischen Epistula ad Pisones*, Hermes XL, 1905 et Chr. Jensen, *Neoptolemos und Horaz*, Abhandl. der preuss. Akad. von Wissensch., 1918 (inclu dans l'édition de Philodème précitée). En ce qui concerne l'assimilation ποίησις — *inuentio*, on pourra toujours s'attarder sur les représentations fuyantes du langage dont il a été question ci-dessus afin de mieux justifier le besoin de symétrie qui hantait les théoriciens du style dans l'antiquité.

l'Aristotélisme dans la première section de son *Ars* où la *ποίησις* — *inuentio* sera définie comme une recherche de l'unité dans la spontanéité et la vraisemblance.¹ Un aveau sincère témoigne de sa remarquable largeur de vues :

*Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni
Decipimur specie recti*

(v.v. 24, 25)

et ailleurs :

*In uitium ducet culpa fugae si caret arte
(v. 31)*

Le travail fourni par l'orateur pour assembler les arguments et les faits propres à convaincre requiert en poétique une connaissance préalable des proportions idéales, l'équilibre du tout (*in operis summa ponere totum*). Si le poète maîtrise son art et ne se laisse jamais séduire par l'élocution, il saura maintenir une concordance admirable entre les développements fictifs et la dimension réelle des faits ou des personnages représentés. Afin de signifier clairement l'opportunité d'une surveillance intelligente pendant toute la durée de l'élaboration, Horace emprunte un exemple au travail du potier qui fait courir sa roue pour modeler une amphore :

*... Amphora coepit
institui : currente rota cur urceus exit*

(v.v. 21—22)

C'est l'attitude de l'*invention active* qui ne se contente pas des premières trouvailles (comme on a pu le constater en examinant les témoignages ou les inférences qui nous montrait Virgile au travail)².

Passons maintenant à la catégorie du *ποιητής*. De nos jours encore on étudie l'action d'une personnalité historiquement définie sur la matière poétique, parfois aussi l'expression du tempérament de l'artiste (*ingenium*, au sens propre du mot). Les solutions équivoques proposées par Horace à plusieurs dates différentes de

¹ Un point de vue différent dans l'article de Pierre Boyancé, *A propos de l'Art poétique d'Horace*. Rev. de Philologie, 1936. Après avoir rappelé que Horace s'est inspiré avant tout de son propre sentiment, l'auteur entend donner la priorité parmi les modèles au passage de Platon, Phèdre p. 264 c, que les commentateurs ne manquent pas de citer à son propos. Posidonius le stoïcien et Varron acceptèrent aussi les définitions générales du critique de Parion pour évaluer correctement le travail de celui qui écrit un court poème et les dons exceptionnels de celui qui s'élève jusqu'à l'épopée où à la tragédie. Il faut encore ajouter que pour M. Boyancé la succession des termes dans l'ordre *ποίημα, ποίησις, ποιητής* offrirait un enchaînement plus logique, conforme à l'usage de Néoptolème. (Voir aussi O. Imisch — *Horazens Epistel über die Dichtkunst*. Philologus Supplementband XXIV, 3, 1932).

² Très représentatif pour cette mentalité le poème d'André Chenier, *l'Invention* :

* l'inventeur est celui
Qui peint ce que chacun peut sentir comme lui ;
Qui, fouillant des objets les plus sombres retraites
Étale et fait briller leurs richesses secrètes ».

Voir à propos de ces derniers vers la définition cicéronienne précitée (*excogitatio rerum* etc. . . .). L'invention nous achemine vers la source des grandes imitations selon la conception classique : traduire la nature avec la perfection de l'art. La dernière partie du poème fait vibrer les plus nobles exhortations qui se détachent sur le fond didactique comme autant de jugements passionnés.

sa carrière pour en venir à bout du célèbre dilemme *ingenium uel ars* nous montrent à quel point l'activité créatrice était entravée par les déterminismes de toute sorte.¹ Du temps des alexandrins on considérait l'artiste comme un simple produit de la doctrine littéraire. Un poète n'était plus cette grande voix divina-toire invoquée pour secourir la cité. Le goût du jour lui imposait sa vocation et, par dessus tout, une contrainte artificielle exerçait sa domination sur les élans de la nature.

L'ars Poetica prescrit au jeune apprenti les études philosophiques pour acquérir le discernement moral et l'authentique compréhension de l'âme humaine. Le sérieux de l'attitude stoïcienne devant la vie sert à former un caractère digne dans la lignée des intellectuels romains (idéal du *uir bonus, dicendi peritus*).² Mais, d'autre part, il faut blâmer les mœurs incultes des citoyens avides de gain, aveuglés par l'utilitarisme. On leur propose l'idéal hellénique du poète qui fait passer avant toute chose la satisfaction d'une reconnaissance publique:

*Grais dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem, nullius auari*

Quand il recommande une imitation de l'universel et des *exemplaires de vie*, Horace continue dans la voie de l'aristotélisme. Le persiflage des poètes « insanes » relève de sa veine satirique, d'une bonhomie discrète qui fait confiance à l'intelligence pour obtenir la faveur des Muses.³ Les préceptes résumés dans la formule « mêler l'utile à l'agréable » (l'idéal du *juste milieu*, à distance égale de la virtuosité sans objet et de la sévérité sans grâce) semblent inspirés par les causeries littéraires cultivées dans un cercle épicuréen. En général, le ton familier de l'épître, sa volonté de renouvellement a beaucoup profité d'un épicurisme hostile aux partitions.

Délivrer le poète de l'esclavage volontaire qui le soumettait aux caprices de la *τέχνη* pour lui faire comprendre sa propre vocation, peser le choix des sujets et de « l'argument », mûrir son projet, c'étaient là des principes salutaires enseignés par les sages du jardin de Naples, un programme transformé en réalité chez Virgile, mis à profit dans l'*Ars Poetica* pour assouplir le schéma de Néoptolème.⁴

¹ Le doctrinaire lucide et averti du travail poétique n'a pas méconnu certainement la « nature mystérieuse » de ces expériences qui font trouver au poète un langage imprévu (cf. le favete linguis et les indices exploités par D. M. Pippidi dans son article *Les deux poétiques d'Horace*, *Revista clasică*, XI—XII, 1939—40, p. 132—146.)

² Cf. le commentaire de Rostagni, *Arte poetica* aux vers 309—332: « Inoltre, ai concetti d'Aristotele si mescola o si sovrappone in Or. una coloritura stoica: per cui la filosofia è intensa in senso specialmente morale; la sapienza è identificata con la virtù. Domina il concetto, essenzialmente stoico, che il bravo poeta debba essere anzitutto un ἀγαθὸς ἀνὴρ (ap. Strab. I. p. 17) ». Comme l'a indiqué Otto Imisch il faut distinguer dans cette section de l'épître quelques généralités sur l'éducation philosophique (« Ausbildung ») et des avertissements plus concrets se rapportant à la vocation du poète, à sa conscience d'artiste (Gesinnungsgrundlage).

³ *Recte sapere* du vers 309 comporte aussi une déterminante naturelle, abstraction faite de l'apprentissage philosophique; un sage inventeur (semantème *sapor-sapientia*) fait contraste avec le *vesanus*, possédé par la « fureur poétique » selon une conception courante illustrée par les théories d'un Platon ou d'un Démocrite (sur l'interprétation de *sapere* cf. D. M. Pippidi, *Horace Art poétique* 309, *Revista clasică* VIII — 1936, p. 48—71).

⁴ Nous n'avons pas été en mesure de consulter l'ouvrage de P. Giuffrida, *L'Epicurismo nella letteratura latina nel I sec. a.c.*, Turin 1940. Un tableau vivant du cercle des Pisons est retracé par Augusto Rostagni dans son *Virgilio minore*, Turin 1933 pp. 180, 205 et suiv.

Délibérément, nous avons laissé de côté la notion du *ποίημα*, troisième terme de la partition.¹ L'équivalence *ποίησις* — invention trouvait son point d'appui dans l'interprétation littérale du nom dérivé grec. Par le suffixe, c'est un nom d'action qui nous reporte à l'état de gènesè, quand le poète est « en train de faire ». Il y avait à franchir une marge très étroite pour transformer *ποίημα*, le nom d'abstrait, en résultat de l'activité créatrice. Comme premier terme, *ποίησις* représentait certainement un état du poème; cependant on le considérait en même temps une fonction de l'*ars*, de la *τέχνη ποιητική*, source primordiale de toute invention. Si l'on se transporte maintenant sur le terrain du *ποίημα*, c'est un autre état du processus créateur: *elocutio*, le travail de finissage sur les fondaments de l'invention. Nuance complémentaire: *ποίημα* serait une fonction de la *ποίησις* et de la *τέχνη*, l'aptitude spéciale de mettre en œuvre des procédés comme la syntaxe, les figures, le rythme, l'imitation des personnages-type (héros de la tragédie, de la comédie etc.) — en un mot tout ce qui produit la *conformité* d'une œuvre.

Qu'advient-il des appellations usuelles? Horace évitait justement l'emploi fréquent des termes *poesis* et *poema* dans leur acception philosophique, tout en développant le schéma dérivé de cet emploi (nous avons déjà examiné le problème de ces périphrases). Philodème a proposé de rétablir l'usage courant mais dans sa définition imagée des concepts on voit surgir de nouveau la métaphore du tissu qui suggère une nuance qualitative: « il (Néopolème) aurait dû appeler *poésies* l'ordonnance des parties (*ἐχρῆν τὰς διαθέσεις ποιήσεις ἐπικαλεῖν*); ou bien il serait préférable de considérer tout simplement les poèmes comme des produits du travail (tel est le sens littéral de *ἔργα*), les poésies comme une espèce de tissus (*τὰς δὲ ποιήσεις εἶον ὕφη*) et le poète celui qui possède la faculté créatrice, œuvrant à partir de celle-ci (*ποιητὴν δὲ τὸν τὴν δύναμιν ἔχοντα καὶ ἀπὸ ταύτης ἐραζόμενον*) ».²

La différence spécifique entre les deux termes — *ποίησις* et *ποίημα* — ne saura être définie d'une façon satisfaisante par un simple rapport quantitatif.³ Il y a encore les propriétés de la trame, une solidarité intime des parties (tout fragment de l'entier trahit la déchirure). Un ensemble comme l'épopée ou la trilogie recevra le qualificatif de *ποίησις* pour désigner l'unité supérieure qui tient les parties (*ποιήματα, ἔργα ποιήσεως*, les trois drames de la trilogie p. ex.) dans sa texture. Philodème illustre d'ailleurs cette vérité par le raisonnement suivant: *ἡ μὲν γὰρ πόησις καὶ πόημά γ' ἐστίν, οἷ ἡ Ἰλιάς, οἱ δὲ πρῶτοι στίχοι τριάκοντα ταύτης πόημα μὲν, οὐ μέντοι ποίησις*.⁴

On saisit l'importance de ce langage figuré pour résoudre un problème délicat de terminologie. L'analyse de la composition perçoit la texture, une qualité rare des ensembles. Ces nuances de terminologie contribuent à détacher les états succes-

¹ Cf. Boyancé *op. cit.* pp. 26—32 sur la place de *ποίημα* dans l'hierarchie des termes. « *Ποίημα*, c'est la faculté de l'expression poétique, de la *σύνθεσις τῆς λέξεως*, de la *λέξις εὐρυθμος*. Comme cette faculté suffit à réaliser de courtes œuvres ou les parties, prises une à une des œuvres importantes, *ποίημα* sert aussi à désigner ces courtes œuvres, ou ces parties (p. 29) ».

² Philodème, *Περὶ ποιημάτων* Jensen, XI, 15.

³ La plupart des ouvrages qui portent le titre *Περὶ ποιημάτων* (citons Philodème et Hephestion parmi les auteurs attestés de semblables opuscules) s'occupent des problèmes qui ont trait à la forme — mètres, figures, couleurs du style — ou bien ils engagent un débat sur les principes de l'art poétique.

⁴ Cf. Philodème, *loc. cit.* 30—36.

sifs du *poiein*. Pourtant les données analytiques n'ont pas encore la valeur d'une expérience vécue. Voilà pourquoi on recommandait l'*audition* intégrale pour soumettre la texture du poème à l'épreuve acroamatique. D'autre part une célèbre comparaison « *ut pictura poesis* » met en balance les réactions du public.¹ Quand on jouit du poème (il convient de rapeller la formule « *poema inuentum animis iuuandis* ») la sensibilité et l'esprit seront assaillis par toute une gamme d'impressions: l'enchaînement des parties vous en impose autant que l'accord des paroles et la véracité des images. Voilà pourquoi il faut revenir plusieurs fois pour vérifier le souvenir d'une œuvre, contempler le tableau du poème en plein jour et dans la pénombre. L'impression d'unité se révèle avec le temps, dans la durée, reflétant ainsi l'aspect dynamique du *poiein*; 'un poème se fait, et la poésie n'est pas une donnée immuable. Il est plus aisé d'apprécier l'aboutissement concret de l'activité créatrice, son résultat immédiat — ποιήμα —, mais nous devons contempler à plusieurs reprises une vue d'ensemble avant de recueillir cette impression de poésie qui fait durer les chefs-d'œuvre.

Cependant on s'engage déjà avec ces commentaires dans l'exegèse des théories antiques sur la réceptivité au poème. On quitterait ainsi le sillage de nos réflexions qui s'étaient proposé en premier lieu d'éclairer certains concepts de poétique souvent obscurcis par une interprétation approximative des termes.

¹ Le postulat dérivé d'une célèbre comparaison de Simonide rapportée par Plutarque, *De gloria Atheniensium* p. 346 F — sert à qualifier communément certaines affinités de structure entre les différents arts (caractères communs d'un langage de signification). Mais son application plus vraie est à découvrir dans les corollaires de Lessing: perception simultanée et perception successive, loisirs du spectateur, événements irréversibles de l'audition