

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ
ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE DIJON

Collection "LES CAHIERS DE LA MSH LEDOUX"
dirigée par Jean-Claude Daumas
n° 9

Série "Transmission, identité, métissage",
Responsable : Thierry Martin
n° 2

UFR des Sciences du Langage, de l'Homme et de la Société
32, rue Mégevand
25030 Besançon Cedex

DIFFUSION

SODIS — 128 AVENUE DU MARECHAL DE LATTRE DE
TASSIGNY—B.P. 142 — 77403 LAGNY CEDEX
N° SODIS : F228080

© ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE DIJON
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ — 2007

EUD — ISBN : 978-2-915552-81-2 — EAN : 9782915552812
PUFC — ISBN : 978-2-84867-192-5 — ISSN : 1771-8988

LE STYLE DES PHILOSOPHES

sous la direction de
Bruno CURATOLO et Jacques POIRIER

*Ouvrage publié avec le concours du Conseil Régional de Franche-Comté, de
la Ville de Besançon, du Conseil Régional de Bourgogne et du Ministère de
la Recherche et des Nouvelles Technologies*

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE DIJON
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ

2007

Le style de la méthode chez Aristote

Sophie KLIMIS

I. Préambule théorique : question de style, question de rythme

Lectio faciliior : parler du « style » des philosophes pourrait laisser entendre que seuls les discours philosophiques présentant des points communs avec les discours dits « littéraires » seraient concernés. Le « style » des philosophes n'aurait dans ce cas rien de spécifiquement philosophique, puisqu'il consisterait à utiliser des moyens d'expression littéraires pour exprimer des « contenus » philosophiques : vers contre prose, fragments *versus* système, invention d'allégories et de mythes, usage des métaphores et de tropes en tous genres... Autant de cas de figures qui autoriseraient à parler du « style » du poème parméniidien, du « style » du dialogue platonicien, du « style » du dithyrambe nietzschéen, du « style » du conte voltairien, etc., et qui justifieraient que ces différents discours se laissent analyser exactement de la même manière que s'ils étaient des discours littéraires.

Lectio difficilior : on trouve chez Merleau-Ponty une première indication permettant de repenser la spécificité du « style » des philosophes. En effet, c'est à la question du *ti esti* de la philosophie elle-même que le « style » est censé fournir un élément de réponse. « Qu'est-ce que la phénoménologie ? » : cette interrogation, massive, inaugure la *Phénoménologie de la Perception*. Merleau-Ponty lui fournit aussitôt une première réponse : « c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences »¹. Définition tout en intériorité, de celui-là même qui va reprendre à son compte la démarche héritée de Husserl. S'ensuivent alors, dans un mouvement de décomposition analytique de la définition de base, une série de définitions qui dévoilent le caractère aporétique de l'entreprise phénoménologique : « une philosophie transcendante qui met en suspens pour les

1. M. MERLEAU-PONTY, « Avant-Propos », in *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris,

comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours "déjà là", avant la réflexion [...] c'est l'ambition d'une philosophie qui soit une science exacte, mais c'est aussi un compte-rendu de l'espace, du temps, du monde "vécus" »². Comme si cette seule précision pouvait permettre de venir à bout de ces apparentes contradictions, Merleau-Ponty ajoute alors : « la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière et comme style, elle existe comme mouvement avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique »³. Le style garant de l'unité, de la cohérence, et donc du sens même de la démarche phénoménologique... On commence à pressentir que le « style » des philosophes pourrait bien être tout autre chose qu'une question d'ornementation formelle du discours, – ce que le « style » n'est d'ailleurs pas non plus dans les discours littéraires.

Afin d'éviter la réduction du « style » à une manipulation technique de ressources tropiques, il me semble plus pertinent de le repenser à partir de la notion de « rythme », telle qu'Henri Meschonnic la définit, comme « l'organisation dans le langage des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout), produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical »⁴. Cette sémantique est appelée par Meschonnic « signifiante » :

c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent la notion de niveau [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours⁵.

Si la notion de « style » pouvait laisser subsister l'équivoque d'une langue envisagée comme matériau pré-donné, dont l'auteur viendrait extraire les tropes/outils nécessaires à l'expression de significations préexistantes à leur mise en forme langagière, la notion de « rythme » montre l'artificialité d'une telle césure : il n'y a pas de pensée hors langage, il n'y a pas de Langue transcendant les sujets parlants. Redécouvrir l'importance du rythme, c'est donc aussi réactiver le sujet créateur : resituer le sujet au centre de son discours, le sujet du discours n'étant pas réductible à l'auteur du discours. Le tout grand discours poétique ou philosophique : les poèmes de Mallarmé réinventent la syntaxe du français, l'*Éthique* de Spinoza celle du latin, inner-vée de l'espagnol et du hollandais parlés et d'une lecture de l'hébreu qui chercherait à retrouver le goût de ses accents (*ta'am*), dont Spinoza « attendait qu'ils soient là pour exprimer les affects de l'âme – *ad animi affectus*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

5. *Ibid.*

exprimandum »⁶. Réinvention du langage commun, mixte de volontaire et d'involontaire, telle est l'aventure du sujet du discours, son pari et sa mise en risque : tout sujet du discours crée son rythme propre, qui inscrit dans le langage une situation nouvelle, et constitue donc nécessairement une expérience inédite.

Dès lors, je propose de considérer que la spécificité du rythme en philosophie consiste à dessiner dans le langage de nouvelles figures du pensable⁷. Comme l'avait déjà souligné Cornélius Castoriadis :

*un grand philosophe crée ses moyens, des « formes » nouvelles de pensée [...] Il ne s'agit pas de style littéraire, ni d'un « style » de pensée – pas plus que, simplement, « d'idées » nouvelles. Les formes, les types, les figures/schémas, les significations sont autres ; de même que sont autres les « problèmes », ce qui fait et ce qui ne fait pas problème. [...] la création de pensée rend pensable ce qui ne l'était pas, ou pas ainsi [...] une nouvelle pensée est une manière nouvelle de penser un objet nouveau*⁸.

Nouvel objet, nouvelle manière, indissociablement liés. Afin d'entendre ce rythme propre au discours philosophique, il nous faut repartir de la mise en question d'une autre césure réifiée en lieu commun : celle qui opposerait la méthode et la doctrine. La méthode, dans cette vision scindée, serait une manière (*pōs*) sans objet, quelque chose de l'ordre d'une application mécanique de règles pré-établies à tout objet possible d'investigation. La doctrine, quant à elle, réduit la philosophie à un objet sans manières : un ensemble d'énoncés déconnectés de leurs contextes et de leurs formes d'énonciation.

En réalité, la dichotomie doctrine/méthode n'est qu'un cas de figure d'un dualisme plus général qui distingue la pensée et le langage. Ce dualisme reflète un phantasme récurrent dans toute l'histoire de la philosophie : celui d'une langue pure (la *mathesis universalis* de Leibniz, par exemple), qui parviendrait à exprimer adéquatement la « pensée pure », débarrassée des scories et des imperfections dont le « vêtement » des langues naturelles ne manquerait jamais de l'entacher. Or, les analyses de Meschonnic ont montré en quoi ce dualisme renvoyait à celui du signe et de la chose, lié à une conception du langage comme système de signes-substituts de choses absentes, elle-même tributaire d'un schéma sacré : celui de la relation à l'Absent, à l'Autre⁹. Dès lors, je souhaiterais poursuivre ce travail critique de désacralisation du rapport entre la pensée et le langage, en montrant en quoi tout grand texte de philosophie est *le penser en travail dans le langage*, d'une façon à chaque fois spécifique et singulière. Dans ce contexte, le « style » n'est plus limité à l'étude de la « forme »¹⁰. Il devient un terme générique permettant de désigner les multiples façons dont les textes font travailler le penser dans le langage. Ceci conduit à poser que tout texte philosophique se caractérise par un « style » singulier, y compris les textes qui ne recourent à

6. H. MESCHONNIC, *Spinoza. Poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 220.

7. C. CASTORIADIS, *Figures du pensable*, Paris, Seuil, 1999, à qui j'emprunte cette belle expression.

8. C. CASTORIADIS, *Carrefours du Labyrinthe*, I, Paris, Seuil, 1978, p. 21 et p. 27. Voir aussi p. 24.

9. H. MESCHONNIC, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

10. Le dualisme fond/forme étant lui aussi ici récusé.

aucun procédé littéraire, aucun usage de la narration, aucun processus de métaphorisation. Meschonnic l'a montré en ce qui concerne Spinoza : si ce dernier construit son *Éthique* en prenant pour modèle la démonstration mathématique, « cette œuvre n'est pas faite de "concepts desséchés", puisqu'elle soude au maximum pensable l'affect et le concept »¹¹. Aussi Meschonnic peut-il aller jusqu'à qualifier l'*Éthique* de Spinoza de « poème de la pensée ».

Je voudrais ici approfondir cette question du style philosophique non littéraire, en me fondant sur l'étude de quelques textes d'un autre philosophe à propos duquel on serait de prime abord peu tenté de parler de « style » : Aristote. À partir d'exemples précis empruntés à la *Poétique* et, dans une moindre mesure, à l'*Éthique à Nicomaque*, je montrerai qu'Aristote thématise la nécessité d'adapter la méthode à la spécificité de chaque objet d'enquête, et que ce qu'il nomme « méthode » désigne la « manière de parler » (*pôis legein*), soit le travail du penser dans le langage. Nous verrons ainsi pour le cas particulier de la théorisation de la *poiësis*, comment Aristote travaille le langage pour inventer un « style » propre à la méthode poétique¹².

II. Le style de la méthode poétique¹³

S'il est évident qu'Aristote accorde une place centrale aux questions de méthode, il est important de relever qu'il ne les limite pas aux seuls ouvrages de logique. En effet, chaque traité aristotélicien contient un ensemble de réflexions concernant la méthode, compte tenu de la spécificité de l'objet d'enquête. Par exemple, l'*Éthique à Nicomaque* thématise la spécificité de la *methodos politikè* : du fait qu'elle s'occupe des choses humaines (*ta anthrôpina*) caractérisées par leur contingence, leur diversité et une fluctuation incessante, on ne peut pas exiger de ses arguments le même degré de rigueur que dans une démonstration mathématique, qui porte sur le nécessaire, « car un homme éduqué a pour principe de réclamer, en chaque genre d'affaires, le degré de rigueur qu'autorise la nature de l'affaire »¹⁴. Il ne faudrait toutefois pas en conclure que la méthode politique serait de moindre valeur que la méthode mathématique. Toutes deux sont en réalité incommensurables, du fait de la différence de leurs objets et de leurs finalités. L'exemple invoqué par Aristote est à cet égard éloquent : « on donne à peu près la même impression lorsqu'on accepte un mathématicien qui débite des vraisemblances et lorsqu'on exige d'un rhéteur des démonstrations »¹⁵. S'il semble évident que le mathématicien ne puisse travailler que dans le registre du vrai, Aristote rappelle en contrepartie que la rigueur de la démonstration n'est pas le

11. H. MESCHONNIC, *Spinoza. Poème de la pensée*, op. cit., p. 47.

12. B. CLÉMENT, *Le Mythe de la méthode*, Seuil, 2005, ainsi que « L'écriture des philosophes », *Rue Descartes*, n° 50, 2005, pour des approches fécondes de la méthode philosophique, en lien avec les questions de la littérarité, de l'écriture, et du style.

13. Cette analyse prolonge une recherche d'ensemble consacrée à la *Poétique* d'Aristote. Cf. S. KLIMIS, *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Ousia, 1997, ainsi que « Voir, regarder, contempler, ou le plaisir de la reconnaissance de l'humain », *Les Études philosophiques*, n° 4, octobre 2003, p. 466-482.

14. *Éth. Nic.*, I, 1094b 10-24, trad. R. Bodéus, Paris, GF/Flammarion, 2004, p. 51.

15. *Éth. Nic.*, I, 1094b 25-27.

meilleur moyen de susciter la persuasion, cette dernière étant la finalité visée par le discours rhétorique. Cela, tout orateur le sait : le vrai n'est pas nécessairement vraisemblable...

Si l'on se tourne maintenant vers la *Poétique*, il vaut la peine de relever que ce traité s'ouvre sur des considérations de méthode :

Nous allons traiter de la poétique (*peri poiètikès autès*) en elle-même, de ses espèces (*te kai eidòn autès*), considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche méthodique (*osa tès autès esti methodou*). Suivant l'ordre naturel, traitons en premier ce qui est premier¹⁶.

En première analyse, Aristote utilise ici une classification de type naturaliste (les « espèces »), qui place implicitement en position de « genre » la poétique¹⁷. Plus précisément, il envisage ces espèces selon le point de vue de la potentialité (*dunamis*), sous-entendant donc qu'il faudra étudier le processus de leur actualisation (*energeia*), ce qui autorise Lallot et Dupont-Roc à traduire *dunamis* par « finalité ». Puis, il adopte un autre référentiel, hénologique, et non plus ontologique : du rapport entre « genre » et « espèce », on passe à celui entre « tout » et « parties », ces dernières devant être envisagées selon la quantité (*ek posòn*) et la qualité (*poiòn*). Ce second registre permet de mettre l'accent sur la manière plutôt que sur l'objet : la question centrale du traité sera celle du « comment composer les mythes (*pòs dei sunistasthai tous muthous*) » pour que la poïesis s'actualise selon son maximum qualitatif.

Une seconde lecture, plus attentive à la signification, relèvera la répétition du *autès*. Rythmant la première ligne de la *Poétique*, ce *autès* nous renvoie à l'objet de ce traité, en dévoilant son caractère problématique : par deux fois, l'insistance sur le fait que cet objet va être envisagé « en lui-même »... Mais de quoi, exactement, Aristote va-t-il nous parler ? *Peri poiètikès* est en effet une formulation lacunaire, puisqu'il manque le nom qualifié par l'adjectif « poétique ». Tout le monde supplée, « naturellement », comme si cela allait de soi : « *peri poiètikès tekhnès* ». L'objet du traité aristotélicien, c'est l'art poétique, la *tekhnè* des poètes. Or, tout au long de l'ouvrage, Aristote va s'efforcer de montrer que les poètes ne la possèdent pas, cette *tekhnè*, à part peut-être Homère¹⁸, et que leurs « productions » sont plutôt dues à un talent naturel¹⁹. L'utilisation d'une terminologie au départ natura-

16. *Poët.*, 1447a 8-13, dans la traduction de J. LALLOT et R. DUPONT-ROC, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 33, légèrement modifiée.

17. Cf. M. HUSAIN, *Ontology and the Art of Tragedy: an Approach to Aristotle's Poetics*, New York, State University of New York, 2002, pour une lecture très stimulante de la *Poétique*, en relation avec le reste du corpus aristotélicien.

18. *Poët.*, 1451a 22-24. Voir aussi 1460a 18-20, où il est dit que « Homère a appris aux autres la façon dont on doit dire des mensonges, c'est-à-dire l'usage du faux raisonnement ». C'est la seule mention dans tout le traité d'un enseignement délivré par un poète à d'autres poètes. Or, l'une des caractéristiques propres de la *tekhnè*, envisagée en tant que savoir, est de pouvoir s'enseigner, contrairement à l'*empeiria* (cf. *Mét.*, A, 981b 7-10). Mais si l'objet de son enseignement est le faux raisonnement, la *tekhnè* du poète apparaît comme l'exact opposé de la *tekhnè* dialectique du philosophe.

19. Voir tout le chapitre 4 pour la « naturalisation » de la production des poètes, notamment 1449a 2-6, sur le choix de la tragédie ou de la comédie en fonction de la nature propre de

liste dévoile ainsi un enjeu important : l'air de rien, elle permet à Aristote d'assigner les poètes dans le registre de la *physis*, et donc de faire du seul philosophe le créateur d'une *tekhnè* objective, capable de thématiser sous une forme argumentée et réfléchie les principes et les règles présidant à l'activité poétique spontanée et « naturelle » – on devrait presque dire, irréfléchie – des poètes.

Ceci est corroboré par la présence, dans les premières lignes de la *Poétique*, d'un troisième *autès* qui est, lui, clairement relié au nom qu'il détermine : *methodou*. Il me semble ainsi que le jeu de la signification attire dans la sphère de gravité de la méthode l'adjectif « poétique », induisant d'entrée de jeu un flou quant à la séparation des registres poétique et théorique. S'il est évident que ce traité est autant normatif que descriptif, Aristote ne se contentant pas de rendre compte de façon neutre de la pratique des poètes, mais les évaluant selon un jugement de valeur et édictant des règles et des normes, on a peut-être été moins attentif au fait que cette théorisation était elle-même « poétique », et plus précisément encore, « mimétique ». Progressons dans la lecture du texte pour étoffer cette hypothèse.

Procéder « selon l'ordre naturel » consiste à commencer par une énumération : « l'épopée, la *poièsis* de la tragédie, la comédie, la dithyrambe, la *poiétique*, et pour la plus grande partie, l'aulétique et la citharistique »²⁰. La signification précède et annonce la thématisation explicite des significations. En effet, l'ordre de cette énumération nous donne d'emblée le « palmarès » du concours théorique orchestré par Aristote entre les différentes formes de la *poièsis*, le vainqueur n'étant explicitement élu qu'au dernier chapitre de la *Poétique*. Car telle est la première forme de *mimèsis* théorique à relever : les tragédies et les comédies étant représentées lors de concours, Aristote recrée un dispositif agonale pour fonder, sur la base de la seule discussion d'arguments, « la meilleure » forme de *poièsis*. Ainsi, le fait de citer l'épopée en premier lieu, mais de n'associer le terme de « *poièsis* » qu'à la seule tragédie, nommée en second, dévoile la rivalité de ces deux formes : dans le chapitre 26, Aristote commence par poser la primauté de l'épopée, compte tenu du fait qu'elle s'adresse au meilleur public²¹. Puis, il nuance son discours pour finalement trancher en faveur de la tragédie : par sa brièveté, son unité et la vivacité des plaisirs procurés par le spectacle, c'est elle qui est déclarée « la meilleure »²².

Si nous revenons à notre énumération, la comédie succède à la tragédie : elle lui est en effet inférieure par son objet (la représentation d'hommes « bas »). Mais on notera que la comédie est la dernière forme poétique à être désignée par un *nom*. Après elle, le dithyrambe est désigné par un adjectif, en composé de *poiètikè*. Puis, deux adjectifs ayant perdu leur « poétique » désignent l'art de la flûte et celui de la cithare. Comment entendre cette modulation du nom à l'adjectif ? Il me semble qu'elle peut s'expliquer en

chaque poète, c'est-à-dire de son caractère. Voir aussi 1459a 8, qui pose que « le plus important, de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores », en faisant dériver cette capacité d'une « nature bien douée ».

20. *Poét.*, 1447a 13-16.

21. *Poét.*, 1461b 26-29.

22. *Poét.*, 1462b 12-15.

référence aux moyens utilisés par ces différentes *poièseis*. Dans la suite du texte, Aristote en distingue trois : le langage, le rythme et la mélodie. Ainsi, ce sont d'abord les formes de *poièsis* qui utilisent principalement le langage qui sont citées. Puis, la forme mixte du dithyrambe, où le rythme et la mélodie prennent une place plus importante. Et enfin, l'art du flûtiste et celui de la cithare, où le langage est secondarisé par rapport au rythme et à la mélodie. Sous l'apparence d'une simple énumération, c'est toute une axiologie qui est signifiée par la grammaire.

Après cette liste poiétique, Aristote pose le constat d'un commun (*to sunolon*) à la multiplicité des *poièseis* : toutes sont des *mimèseis*. Voici que le « genre » implicitement évoqué par les « espèces » de la poiétique en 1447a 8 semble maintenant identifié à la *mimèsis*. Après avoir précisé que ces *mimèseis* peuvent se différencier en fonction de leurs objets, de leurs moyens et de leurs modes, le texte des manuscrits évoque ensuite l'épopée, d'une si singulière façon toutefois que presque toutes les traductions l'effacent :

[...] mais ce (è de *epopoia*) qui fait usage seulement du langage en prose, ou des vers, et qui, dans ce dernier cas, peut combiner entre eux différents mètres ou n'en utiliser qu'un seul, n'a pas reçu de nom jusqu'à présent (*anônumos tugkhanei ousa mekhri tou nun*)²³.

Tous les manuscrits portent è de *epopoia*... Tous les traducteurs, à part Vahlen, suppriment ce nom, tant il semble absurde de lire que « l'épopée est restée anonyme jusqu'à présent » et maladroit de la part d'Aristote de choisir le même mot pour désigner ici toute composition en mots, et là l'« épopée », au sens technique restreint du terme²⁴. Mais Lallot et Dupont-Roc proposent une hypothèse intéressante :

on est tenté d'écrire è de *poiia* (la faute dans la transmission du texte s'expliquerait alors facilement par le redoublement de la syllabe *po*) et de donner à Aristote un vrai néologisme. Morphologiquement, *poiia* serait une forme artificielle issue [...] des composés désignant des genres particuliers (*epo-poiia*, *elegio-poiia*, *dithurambo-poiia*...) : il désignerait alors, non plus telle ou telle espèce littéraire, mais leur genre commun, la « composition » – non spécifiée – pour laquelle la langue n'offre pas de mot. La formation du néologisme aurait été d'autant plus utile, que le nom d'action *poièsis* qu'offrait la langue était déjà spécialisé, et dans le traité lui-même, au sens de « composition en vers ». Dans quelle mesure peut-on admettre cet hapax, si tôt oblitéré par la tradition qu'aucun lexicographe n'a eu le temps de le relever ?...²⁵

Prudemment présentée par ses auteurs comme une rêverie extrapolatoire²⁶, cette hypothèse interprétative met en réalité le doigt sur le travail du penser aristotélicien dans le langage. Rappelons que pour Aristote la démarche argumentative de la philosophie réalise la connaissance (*gnôristikè*), en parvenant à donner une solution (*euporia*) aux problèmes (*aporiai*) mis en évidence par la démarche critique (*peirastikè*) de la dialectique²⁷. Or, la désigna-

²³ *Poét.*, 1447a-b.

²⁴ Cf. J. LALLOT et R. DUPONT-ROC, *op. cit.*, p. 150.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* : « il n'est pas interdit de rêver et de faire d'une difficulté textuelle un tremplin pour la réflexion. »

²⁷ *Mét.*, 2, 1004b 25-26.

tion de « l'anonyme » est le marquage langagier de l'aporie, ce qui dessine le contour d'un problème en l'imprimant comme une place vide dans le langage. En témoigne cet autre exemple, tiré des *Politiques* : « Anonyme est le commun au juge et au membre de l'assemblée, ce quelque chose qu'il faut nommer pour dire ensemble ces deux activités. » (1275a 30-31) Dans cette brève citation, que j'ai essayé de traduire en rendant compte de la concision et de l'indétermination du texte grec, Aristote ne pose pas la définition du citoyen. Il cherche à produire la compréhension discursive de la *praxis* citoyenne en acte, ce qui est très différent. Toujours déjà entendu comme *praxis*, le politique est donc une activité qui n'a pas (encore) de nom, mais qui « se fait » quand même, dans l'au-delà vivant du *logos* théorétique. L'anonyme désigne alors plutôt la difficulté inhérente à l'effort de théorisation de cette *praxis*, l'aporie de sa reformulation théorique. Car comment combler la distance qui sépare celui qui « réfléchit sur » de celui qui agit ? Pourtant, parvenir à repérer un quelque chose indéfini (*ti*) qui n'a pas de nom (*anōnumos*), c'est déjà initier le geste théorétique qui dessine les contours du pensable. Désigner l'anonyme, porter au discours cette place vide, c'est déjà travailler à la remplir. La distance entre le concept (*logos*) et la vie active est amenuisée lorsque la théorisation de la *praxis* vivante n'est pas son observation passive mais sa réinvention dans une activité d'invention langagière.

On aura compris que l'« anonyme » politique est peut-être la clé de voûte de l'entreprise de théorisation de la *praxis*, tout comme notre « anonyme » poétique pourrait bien être celle de la théorisation de la *poiēsis*. On aurait dès lors de bonnes raisons de penser qu'Aristote entreprend d'inventer dans le langage pour donner un nom à l'innommé, première étape pour parvenir à le définir. Après le jeu sur l'énumération en dégradés de noms puis d'adjectifs des diverses formes de *poiēsis* (1447a 13-15), l'hypothèse de « l'extraction » du « *poiia* », commun à la multiplicité des formes poiétiques, se trouverait ainsi confortée par la signifiante. Ceci d'autant plus qu'il existe d'autres cas de figure où Aristote invente des composés pour jouer sur des mises en série terminologiques, équivalents sur le plan langagier de son goût pour les enquêtes (animales, politiques, etc.), mises en série de données objectives, qui constituent le matériau de base de toutes ses théorisations. Ainsi, par exemple, dans l'*Éthique à Nicomaque* :

[...] prendre plaisir est l'une des propriétés de l'âme. Or, chacun prend plaisir à ce dont il est réputé amateur (*philotoioutos*) : par exemple, le cheval, pour qui aime les chevaux (*hippos men tōi philippōi*), le spectacle, pour qui aime les spectacles (*theama de tōi philotheōrōi*). Or, exactement de la même façon, les actes justes sont plaisants pour qui aime la justice (*ta dikaia tōi philodikaiōi*) et globalement les actes vertueux, pour qui aime la vertu (*kai olōs ta kat'aretēn tōi philaretōi*) (1099a 7-11).

Aucune « narration », dans cet extrait, et pourtant, un « style » remarquable : d'abord, l'invention d'un terme générique, qui associe le préfixe commun à un suffixe indéterminé, *philo-toioutos*, « qui aime telle ou telle chose ». Puis, une construction rigoureusement symétrique, qui associe à chaque fois le nom d'« objet » à son composé phil-harmonique. Enfin, une énumération finalisée qui construit une progression depuis le plaisir le plus communé-

ment partagé (l'amour des chevaux), jusqu'à celui que tous devraient avoir en partage (l'amour de la vertu).

L'hypothèse du néologisme à *poiia* se trouve encore corroborée par une autre invention onomastique du traité de *Poétique*, restée inaperçue des commentateurs, du moins à ma connaissance. Ici encore, ce sont les manuscrits qui nous indiquent la voie à suivre, et les traducteurs/interprètes modernes, qui ne savent plus lire. Voici le passage concerné :

[...] la tragédie est née, au début, de l'improvisation (la tragédie elle-même et tout aussi bien la comédie : l'une vient de ceux qui conduisaient le dithyrambe, l'autre de ceux qui conduisaient les chants basphalliques (phaullika/phaulika) qui sont encore en usage aujourd'hui dans nombre de cités) (*Poétique*, 4, 1449a 9-13).

Les éditeurs modernes corrigent par le terme *ta phallika* (les chants phalliques), conjecture attestée dans des manuscrits récents, les deux leçons des manuscrits anciens, qui donnent soit *phaulika*, soit *phaullika*. De prime abord, avec raison : ces deux termes n'existent pas en grec ancien. Dans la traduction française la plus récente de la *Poétique*, B. Gernez se contente de le signaler, comme une rectification allant de soi²⁸. J. Lallot et R. Dupont-Roc, plus finement, relevaient que

phaul(l)ika, fait penser à phaulos, « bas », adjectif désignant l'éthos caractéristique du genre comique ; mais le mot est inconnu par ailleurs, tandis que phallika, indirectement indiqué par le double l de phaullika, peut s'autoriser notamment du vers 261 des *Acharniens* d'Aristophane, où le héros, après avoir organisé la procession du phallus, annonce qu'il va chanter le phallikon, l'hymne phallique. Le passage en question illustre concrètement le lien qu'établit Aristote entre les « chants phalliques » et la comédie ; cela dit, on sait peu de choses sur les phallika et leur rôle réel dans la naissance de la comédie reste difficile à préciser²⁹.

Or, il me semble que l'on dispose de sérieux arguments pour défendre l'hypothèse du néologisme : *phaul(l)ika* me semble en effet pouvoir se lire comme un mot-valise, qui parvient à fonder la théorisation aristotélicienne de la comédie, présentée comme la *mimèsis* de caractères bas, *phauloi*, en créant un lien entre l'objet supposé de la *mimèsis* comique (les *phauloi*) et une origine qui l'ancre dans la « bassesse » d'une forme de *mimèsis* qui est sexuellement connotée (les chants phalliques). Le jeu de mots « théorique » prend d'autant plus de saveur que son « comique » correspond à l'objet théorisé (la comédie), et qu'il moque peut-être aussi au passage en le tournant en ridicule le recours à l'étymologie dont Platon est friand, ledit Platon étant extrêmement présent entre les lignes de la *Poétique*...

III. Mimer le discours poétique pour en produire la théorie

Ainsi, j'espère avoir montré comment Aristote adapte sa méthode à la spécificité de son objet poétique. En effet, la théorisation aristotélicienne propose un regroupement générique des formes poétiques resté anonyme jusqu'alors, car personne n'avait eu l'idée de proposer une classification fai-

28. B. GERNEZ, *Aristote. Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, note 19, p. 16.

29. J. LALLOT et R. DUPONT-ROC, *op. cit.*, p. 170-171.

sant de la *mimèsis* leur « commun », de préférence à l'usage du vers. Dès lors, Aristote peut proposer un néologisme (*poiia*) pour rendre pensable dans le langage ce nouveau découpage du poétique. Par ailleurs, si l'objet de la théorisation méthodique est la *mimèsis*, son mode d'énonciation se doit de la rejouer méta-réflexivement. Ainsi, on relèvera l'usage récurrent de la nécessité (*ex anankès*) pour modaliser les prescriptions normatives que le philosophe adresse au poète³⁰. *Anankè*, la Nécessité, omniprésente dans les tragédies, se voit donc redoublée d'une nécessité théorique. On peut constater la même *mimèsis* théorisante pour l'*hamartia* tragique, encore trop souvent traduite par une « faute » qui déplace anachroniquement l'ombre du péché originel chrétien sur les Grecs, alors que *hamartia* désigne « l'erreur » : erreur d'appréciation du héros, aveuglé par son *hubris* et enfermé dans son penser solipsiste – le *monos phronein* dénoncé dans l'*Antigone* de Sophocle. Dans la *Poétique*, Aristote mentionne très brièvement l'*hamartia* tragique. Il en fait la cause du « renversement de la bonne fortune au mauvais sort » du héros, cette structure étant selon lui la plus apte à éveiller la terreur et la pitié du spectateur³¹. Mais il consacre un chapitre entier (chap. 25) aux erreurs (*hamartēmata*) des poètes, de surcroît le plus long de tout le traité. Sous couvert d'une description, ce chapitre est peut-être celui où la *tekhnè poiètikè* se révèle le plus clairement être une création théorique du philosophe (*poièsis théôrètikè*) pour juger les discours des poètes.

S'agit-il de simples « figures de style », clins d'œil du philosophe au poète ? Rien n'est moins sûr : on se souviendra que le Socrate de la *République* faisait de la constitution de la cité idéale « la meilleure constitution possible, surtout compte tenu des mesures prises à l'encontre de la poésie mimétique »³². Il faut oser entendre cette affirmation, dans toute son énormité : l'exclusion de la tragédie et de la comédie est la condition de possibilité principale d'une cité juste et vertueuse. Mais le dialogue platonicien était lui-même une *mimèsis*, « où l'auteur prononce un discours sous le nom d'un autre [...] quand, retranchant les paroles du poète qui séparent les discours, on ne garde que le dialogue »³³. Platon aurait donc entrepris de traiter le mal par le mal : pour lutter contre l'influence pernicieuse de la poésie mimétique qui court-circuite l'activité de la pensée réflexive des meilleurs citoyens en les conduisant à se laisser submerger sans honte par leurs affects³⁴, il fallait un *pharmakon* qui inocule un poison similaire, mais pour provoquer la réaction inverse : l'hyper-mobilisation du *logos* et de la pensée réflexive du lecteur du dialogue platonicien.

Dès lors, je propose de considérer que la *methodos poiètikè* d'Aristote, qui parvient à être une *mimèsis* tout en restant sur un plan d'énonciation langagier strictement argumentatif, constitue le prolongement de la lutte

30. Voir par exemple le chapitre 6, qui pose la définition de la tragédie : 1449b 31-33, 1449b 36-38, 1450a 7-9. Voir aussi la formule « selon le vraisemblable ou le nécessaire » (*kata to eikos è to anagkaion*), qui caractérise systématiquement la « combinaison des faits » (*sunthesis tôn pragmatôn*).

31. *Poët.*, 13, 1453a 7-10.

32. *Rép.*, X, 595a.

33. *Rép.*, III, 393c et 394b.

34. *Rép.*, X, 605b. Cf. S. KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003, p. 25-40.

entamée par Platon pour fonder la primauté du *logos* philosophique sur le *logos* des poètes. Tout en reconnaissant que l'activité des poètes est de lutter contre l'illimité (*apeiron*), le hasard (*tukhè*) et l'irrationnel (*alogon*) qui caractérisent la vie humaine en reconfigurant cette dernière selon l'unité d'une intrigue placée sous le signe du « vraisemblable ou du nécessaire », Aristote la subordonne à la seule production d'affects (terreur et pitié), visant ultimement à susciter un plaisir. Dès lors, seul le philosophe, devenu un héros du penser, apparaît capable d'affronter ces trois Gorgones qui hantent l'imaginaire grec depuis Homère. Ses armes ? Contre l'illimité, l'activité définitionnelle, *diorizesthai* signifiant à la fois « délimiter » et « définir ». Contre le hasard, la nécessité des enchaînements logiques, dont la forme la plus parfaite, le syllogisme démonstratif de la science, est le paradigme implicite qui hante la théorisation de l'intrigue tragique comme « combinaison des faits ». Contre l'irrationnel : l'hyper-rationalité d'un discours qui n'est plus que *logos*, argumentation pure, et qui, pourtant, réussit le miracle d'inventer son rythme et sa mélodie, bref, toute une musico-logie...

On l'aura compris : la question du style de la méthode est celle de l'essence même de la philosophie.