

## L'έντελέχεια ou l'essence du classicisme

Julien Bouvier

Au principe de tout classicisme se trouve nécessairement *l'idée d'une récurrence*, le renvoi à une période ou à un auteur définis comme classiques. Ainsi par « classicisme français », on entend habituellement le XVII<sup>e</sup> siècle, le « grand siècle », dans sa référence appuyée à la *Poétique* d'Aristote. Une autre période, débutant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pourrait cependant recevoir à juste titre cette désignation, bien que le fait n'ait pas encore été signalé. Elle regroupe des esprits très différents, comme Ravaisson ou Valéry, aussi opposés même que Bergson et Alain, mais dont la parenté réside dans *une situation intellectuelle commune, à l'intersection des arts, de la littérature et de la philosophie*, ou, plus brièvement, *de l'esthétique et de la philosophie*<sup>1</sup>. Toute pensée étant liée non seulement à un espace mais encore à un temps déterminés dans lesquels elle se déploie, ces différents esprits se caractérisent en outre par une temporalité spécifique, structurée sur le mode de la récurrence, et enveloppant une référence à l'esprit classique<sup>2</sup>. *L'objet de cette inter-*

1. Bergson l'a maintes fois affirmé en ce qui le concerne : « La philosophie, telle que je la conçois [...], se rapproche davantage de l'art que de la science. [...] L'art et la philosophie se rejoignent [...] dans l'intuition qui est leur base commune. Je dirai même : *la philosophie est un genre dont les différents arts sont les espèces.* » (*Mélanges*, p. 843) Dans le texte qu'il consacre à la « la vie et l'œuvre de Ravaisson » (*La Pensée et le Mouvant*, IX, p. 253), il relève semblablement deux influences chez cet auteur : d'un côté Aristote, de l'autre, « l'accompagnant à travers la vie comme un démon familier », les arts plastiques (pp. 263-266 ; 276-286). Est-il besoin d'insister sur le double statut, poète et philosophe, de Valéry ? Quant à Alain, réfléchissant sur « le divorce entre les beaux-arts et la pensée », il dit aussitôt que « ce n'est qu'apparence » (*Système des Beaux-Arts*, Avant-propos, p. 12). Le critère de la vérité de la pensée, qu'il propose alors, est des plus instructifs : « L'on peut remarquer que les éclairs de beauté de la vraie prose offrent une vérité sans preuves, au sens où la belle musique est sans preuves et la Vénus de Milo sans preuves. ».
2. Bergson, en rendant compte de *l'Essai sur la Métaphysique d'Aristote* de Ravaisson, se résume en écrivant : « Telle fut la doctrine d'Aristote. Telle est la discipline intellectuelle dont il apporta la règle et l'exemple. En ce sens, Aristote est le fondateur de la métaphysique et l'initiateur d'une certaine manière de penser qui est la philosophie même. » (*La Pensée et le*

vention sera de montrer le lien qui unit l'un de ces systèmes de coordonnées à l'autre, l'aspect spatial à l'aspect temporel. Ce double positionnement permet en effet de dessiner, en regroupant ces auteurs dans l'espace intermédiaire entre l'esthétique et la philosophie, *une figure du classicisme* peu connue et des plus intéressantes. De son existence témoigne ce discours que Bergson prononça pour la défense des études gréco-latines en France, en 1922, et dans lequel il met en avant le « classicisme » français, et la nécessité de le préserver. Selon le schéma indiqué, il le définit en nous renvoyant à la Grèce antique, qu'il crédite, suivant son vocabulaire, de deux « inventions » décisives, la science et la prose : « Sans les Grecs, l'humanité eût encore eu le lyrisme et la fantaisie et l'humour ; nous aurions sans doute eu la poésie : aurions-nous eu la prose ? Sans eux se fût développée une connaissance empirique du monde où nous vivons : aurions-nous eu la science ? Ce sont des qualités identiques ou complémentaires, qui sont à l'origine de la science grecque et de la littérature grecque. Elles constituent, réunies, l'esprit classique »<sup>3</sup>. Quelles sont ces qualités ? Avant de le dire, essayons de préciser les *rappports* entre ces deux créations, la prose et la science. Pourquoi sont-elles survenues simultanément ? Quelle est leur commune racine ? Est éclairante à cet égard ce que j'appellerai désormais *l'analogie plastique* : elle est utilisée par les quatre auteurs mentionnés<sup>4</sup>, et définit l'espace intermédiaire qu'ils occupent.

### 1. La beauté et l'œil de l'esprit

Dans un passage de *l'Évolution créatrice*, Bergson met ainsi en rapport l'art et la science grecs, qu'il oppose à la photographie et à la science moderne. Il y a cependant entre ces deux sciences « une différence de degré plutôt que de nature »<sup>5</sup>, différence que les arts plastiques et la photographie permettent de caractériser. « Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop : c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même

*Mouant*, IX, p. 258) Valéry quant à lui remarque que nous devons à la Grèce antique « le meilleur de notre intelligence, la finesse, la solidité de notre savoir, — comme nous lui devons la netteté, la pureté et la distinction de nos arts et de notre littérature. » (*Variété*, pp. 45-46) Citons enfin cette pensée d'Alain, qui s'éclaircira par la suite : « l'Olympe de marbre mérite encore le culte. » (*Système des Beaux-Arts*, VII, VI, p. 227).

3. BERGSON, H., *Mélanges*, p. 1370.

4. Pour Bergson et Alain, cfr. les citations qui suivent. Pour Ravaisson, on remarquera, avec Bergson, « la ressemblance entre [l'] esthétique de Léonard de Vinci et la métaphysique d'Aristote telle que M. Ravaisson l'interprète » (*La Pensée et le Mouant*, IX, pp. 265-266). Valéry développe pour sa part une longue comparaison entre la géométrie grecque et « la structure des temples » (*Variété*, p. 48).

5. BERGSON, H., *L'Évolution créatrice*, IV, p. 331.

rang »<sup>6</sup>. Or ce passage vient peu après un long exposé sur « Platon et Aristote », qu'il regroupe, en dégageant une conception de la forme qui leur serait commune<sup>7</sup>. La forme évoquée dans le texte cité n'est cependant pas identique à l'εἶδος. Disons plutôt qu'elle constitue un point de passage vers elle, un moyen d'accéder à son concept, dont Bergson nous met en possession. Mais l'analogie plastique est aussi bien susceptible d'informer la prose que la science grecques. Elle sera ainsi à leur jointure ; entre la forme que revêt l'une et celle dont l'autre fait son objet. Pour prendre un exemple, elle pourra s'appliquer aussi bien à la forme même des traités aristotéliens qu'au traitement scientifique de leurs objets. L'esprit classique qu'elle caractérise apparaîtra aussi bien dans l'idée du Beau dont Aristote fait le sujet des mathématiques, que dans celle qui se découvre dans la *Poétique* : un traité, sinon de littérature, qui du moins pour la première fois comprend la prose non comme l'opposée de la poésie versifiée, mais comme un art resté anonyme, dont l'examen reste à faire, et dont un représentant éminent est Platon<sup>8</sup>. Alain, en fin connaisseur, avait bien senti ce double statut de la forme aristotélienne, à la fois objet de science et mode d'écriture, articulés l'un à l'autre par l'analogie plastique : « l'écriture seule a discipliné les sons ; et la première écriture fut sculpture et dessin. Le style écrit dépend donc de la sculpture, comme le mot forme, dans son sens si riche, l'indique bien. Et il n'est pas inutile d'ajouter que, dans le langage d'Aristote [...], la définition est dite forme encore, et forme substantielle [...]. Il faut penser à la mobilité de l'imagination, à sa puissance, à ses instables créations »<sup>9</sup>. La forme pourrait-elle être atteinte par des moyens esthétiques ? Pour le dire autrement, quel est le rapport entre la composition littéraire, l'analogie plastique et l'εἶδος ? Quelle relation peut-on faire apparaître entre la matérialité de l'écriture ou de la sculpture d'une part, et le caractère intelligible d'autre part ? N'est-elle pas portée, chez Platon du moins, par la Beauté, tout spécialement investie de la fonction de relier le sensible et l'intelligible ? Telles sont les questions que permet de soulever cette figure du classicisme que nous avons esquissée. Mais elle nous met aussi sur la voie d'une première réponse.

Que faut-il en effet entendre par ces qualités constitutives de l'esprit classique dont nous parlait Bergson ? Écoutons-le : « Ordre, proportion, mesure,

6. BERGSON, H., *L'Évolution créatrice*, IV, p. 332.

7. BERGSON, H., *L'Évolution créatrice*, IV, pp. 313-328.

8. Cfr. Aristote, *Poétique*, 1, 1447a28-b 13 : « l'art qui procède seulement par paroles dépourvues de musique ou tout au plus mises en vers [...] est resté sans dénomination jusqu'à présent [ἡ δὲ μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις ... ἀνόνημοι τυγχάνει οὔσα μέχρι τοῦ νῦν]. En effet, nous n'avons pas de terme commun [οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχομεν ὀνομάσαι κοινόν] pour désigner les mimes de Sophron et de Xénarque et les dialogues socratiques [τοὺς Σωκρατικούς λόγους], pas plus que pour les représentations que l'on peut faire à l'aide du trimètre, du vers élégiaque ou d'autres vers de ce genre. » Pour la première phrase, nous suivons la traduction proposée par V. Goldschmidt (*Temps physique et temps tragique chez Aristote*, pp. 200-201).

9. ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Livre septième, VI, p. 226 (Gallimard, Paris 1999).

justesse et souplesse d'une forme qui s'adapte exactement à ce qu'elle veut exprimer, plénitude et rigueur d'une composition qui rend le tout immanent à chacune des parties, mais dessine nettement chaque partie dans le tout, tels sont les traits qui frappent d'abord dans ce que les Grecs ont fait. Ils caractérisent ce que j'appellerais l'esprit de précision »<sup>10</sup>. La partie réfléchit le tout, celui-ci laisse apparaître celle-là : l'un transparait dans l'autre, et réciproquement. Cette double relation de transparence caractérise aussi la relation de la forme et du contenu : la première dévoile les articulations du second, qui à son tour se reflète en elle. Ordre, proportion et mesure sont les relations qui rendent possible *cette transparence démultipliée, à quoi se ramène donc l'esprit classique*. Remarquons encore que la forme ainsi désignée est aussi bien celle de la science que de la prose : c'est ce double développement, dans deux directions différentes, qui en fait la difficulté, en même temps qu'elle en assure peut-être la croissance, selon un schéma bien des fois repris par Bergson<sup>11</sup>. Or cette dualité se retrouve dans l'Idée platonicienne du Beau, comme dans la conception aristotélicienne de la beauté. Le *Phèdre* est ainsi un dialogue portant sur « la Beauté [περὶ καλοῦ] », si l'on en croit son sous-titre : un dialogue qui concède une large place à la question de savoir ce qu'est bien dire et bien écrire, « καλῶς ἔχει λέγειν τε καὶ γράφειν »<sup>12</sup>, mais qui donne en même temps un statut objectif à la Beauté : seule parmi les Formes intelligibles, elle « était visible dans toute sa splendeur, en ce temps où [...] nous contemplions cette vision bienheureuse et divine »<sup>13</sup>. Il existe en outre, parmi les vivants d'ici-bas, des images de cette Beauté, susceptibles de nous permettre d'accéder à elle : tel est le bien-aimé, auquel l'érauste dresse en lui-même « comme une statue [οἷον ἀγάλματι] »<sup>14</sup>. La Beauté dite « objective », en ce sens qu'elle est objet de la pensée, comporte donc essentiellement une médiation sensible, un apparaître, lesquels sont caractérisés au moyen d'une analogie plastique. Peut-on en dire autant de la Beauté dans les discours ? Voici comment Socrate la définit : « tout discours doit être considéré comme un être vivant ; il doit avoir un corps qui lui appartient, qui ne manque ni de tête ni de pieds, et présente un milieu et des extrémités, écrits de manière à établir une juste proportion entre eux et avec l'ensemble »<sup>15</sup>. On retrouve cette fois les idées de proportion et de totalité harmonieuse données par Bergson pour caractéristiques de l'esprit classique. La comparaison avec « un être vivant » confère aussi un apparaître sensible à cette forme de beauté. L'analogie plastique n'est pas loin non plus, puisqu'elle figure peu après dans le tex-

10. BERGSON, H., *Mélanges*, p. 1369.

11. Bergson décrit toute évolution d'après le schéma d'une tendance primitive se scindant en deux tendances antagonistes et pourtant complémentaires. Voici quelques exemples de ces couples de contraires : matière/esprit ; instinct/intelligence (chap. II de *l'Évolution créatrice*) ; morale close/morale ouverte (chap. I des *Deux Sources*).

12. Platon, *Phèdre*, 259e. D'après l'étymologie qu'en donne le *Cratyle*, le Beau [καλόν] est lié à la parole, qui donne leur appellation [καλοῦν] aux choses (cfr. 415b-d).

13. Platon, *Phèdre*, 250b.

14. Platon, *Phèdre*, 252d (cfr. aussi 251a).

15. Platon, *Phèdre*, 264c.

te, dans l'építaphe de Midas le Phrygien, qui sert de contre-exemple. Le texte donne la parole à la statue qui lui sert de support<sup>16</sup>. Le texte renvoie à l'image, l'image au texte : l'un se réfléchit dans l'autre. Cependant, comme l'indique Socrate, « n'importe lequel de ces vers peut être à la première ou à la dernière place »<sup>17</sup>. C'est donc ici l'absence d'ordre, de composition, qui est pointée. Mais, que l'analogie plastique serve à caractériser la laideur, comme ici, ou, comme ci-devant, la beauté, elle confère toujours à celle-ci une dimension esthétique, c'est-à-dire une manière d'apparaître sensiblement, médiatisée par des artefacts. La Beauté platonicienne n'est donc pas autre chose que ce qui est dénommé par Bergson « esprit classique » : cette transparence de l'enveloppe sensible relativement à son contenu, articulée en un tout, et ainsi démultipliée. Elle est l'objet de l'œil de l'esprit<sup>18</sup>.

La définition aristotélicienne du Beau reprend des caractéristiques semblables, tout en s'écartant aussi, sur certains points, de cette vue trop schématique : elle permet donc de poser à nouveau le problème de l'identification de l'esprit classique. Commençons par les similitudes. D'abord la dualité entre Beauté objective et beauté de l'œuvre parlée ou écrite : elle est en effet développée en deux points très différents des traités, au livre M de la *Métaphysique* et au chapitre 7 de la *Poétique*. Dans le premier de ces textes, Aristote prend position en déclarant que le Beau est l'objet des mathématiques ; dans le second, il est question de la beauté d'un animal, dans le but de définir ce que doit être la composition tragique. D'après le livre M de la *Métaphysique*, « les formes les plus hautes du Beau sont l'ordre, l'harmonie, le défini [τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὄρισμένον], et c'est là surtout ce que font apparaître les sciences mathématiques »<sup>19</sup>. Le défini, c'est ce qui est objet de définition, c'est la « forme substantielle » dont nous parlait Alain : les mathématiques en fournissent le modèle. On remarque qu'il est associé à l'ordre et à l'harmonie : les parties de la définition devront donc être coordonnées et adaptées les unes aux autres. Comme le montre A. Jaulin, « la structure de l'énoncé de définition est [...] la détermination progressive de la matière générique par les différences spécifiques qui sont des déterminations du genre ; la dernière différence énonce l'état accompli de la différenciation qui est la forme et la substance »<sup>20</sup>. L'ἐντελέχεια (l'état accompli) est atteinte lorsque la définition forme un tout dont aucune partie ne manque, et auquel on ne peut en ajouter aucune, ce qui selon Aristote caractérise la perfection<sup>21</sup>. C'est ainsi que le tout est rendu « immanent à chacune des parties », comme le veut Bergson :

16. « Vierge d'airain, sur le tombeau mydien [χαλκῆ παρθένος εἰμί, Μίδα δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι] / [...] / Aux passants je dirai : «Midas ici repose» » (Platon, *Phèdre*, 265d).

17. Platon, *Phèdre*, 265 e.

18. Pour cette image, cf. Platon, *République*, VII 518c.

19. Aristote, *Métaphysique*, M 3, 1078a, trad. modifiée pour « συμμετρία » rendu par « harmonie » au lieu de « symétrie ».

20. JAULIN, A., *Aristote. La Métaphysique*, p. 113.

21. Cfr. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II 5, 1106b.

il y est contenu comme leur critère d'appartenance ou de non-appartenance à la définition. La remarque est d'importance, car elle va permettre d'articuler le Beau dont il s'agit ici, et qui règne dans les sciences, au Beau « littéraire ». Celui-ci est défini comme totalité harmonieuse : « une belle chose composée de parties — qu'il s'agisse d'un animal ou de tout autre chose — suppose non seulement de l'ordre dans ses parties, mais aussi une étendue qui ne soit pas n'importe laquelle : en effet la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre [τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν...] et c'est pourquoi un animal ne saurait être beau s'il est très petit (la vision devient confuse lorsqu'elle ne s'exerce qu'un court instant) ni s'il est très grand (la vision d'ensemble en est empêchée, l'unité de la totalité échappe à la vue des spectateurs ; comme si un animal mesurait dix mille stades) »<sup>22</sup>. Il s'agit cette fois de la beauté du discours, d'un certain discours, la composition poétique, comparée à celle qui peut appartenir à un tout organisé, comme l'est un animal. Elle est envisagée du point de vue de sa réalisation matérielle, à laquelle renvoie l'idée d'étendue, et elle est commentée par sa faculté d'être perçue, comme chez Platon. Ce qui est visé c'est l'ajustement entre la forme du tout et la matière qui est la sienne, leur correspondance. Alors que le premier texte mettait en évidence les qualités intrinsèques de la forme belle, ses relations constitutives, ordre et définition, le second insiste sur son adaptation à sa matière, et sur la totalisation de ses parties qu'elle implique. Mais l'affirmation qu'« il y a toujours de la matière dans les définitions », précédemment rappelée, « pousse Aristote à former le concept de « matière intelligible » (1045 a 34). Par ce concept de matière intelligible, un isomorphisme est posé entre la constitution de la substance composée et celle de son énoncé »<sup>23</sup>. Cet isomorphisme vaut aussi entre l'œuvre poétique, composée de matière et de forme, objet de la seconde définition du Beau, et la définition scientifique, composée d'une matière générique et de différences, objet de la première. Il repose sur la notion d'adaptation ou d'ajustement : la forme doit convenir à la matière et réciproquement, comme le requiert Bergson dans sa notion de l'esprit classique. Telle pourrait être aussi la justification du parallèle effectué par Alain dans le texte cité au début de cette section, entre forme littéraire et forme substantielle. Cependant, il est certain que nous n'avons pas à notre disposition d'œuvres poétiques composées par Aristote, mais seulement *des traités*. Toutefois la réflexion aristotélicienne sur la composition poétique n'est pas une pièce étrangère dans l'ensemble de l'œuvre conservée : au contraire, on peut dire que, dans une certaine mesure, elle la reflète tout entière, comme le soutient à juste titre V. Goldschmidt dans les conclusions qu'il tire de son enquête concernant la *Poétique*<sup>24</sup>. C'est pourquoi la composition des traités pourra obéir, dans ses gran-

22. Aristote, *Poétique*, 7, 1450 b 35-1451a2.

23. JAULIN, A., *Aristote. La Métaphysique*, p. 113.

24. « Le livre contient comme un condensé de la philosophie même de l'auteur, et peut se comprendre comme une transposition de cette philosophie sur le plan de la poésie. » (GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Conclusion, §93, p. 403).

des lignes, aux exigences comprises dans l'idée du Beau. De plus la recherche des définitions est une préoccupation constante d'Aristote : en quoi il se réfèrera nécessairement au Beau qui est l'objet des mathématiques, et qui consiste dans l'ordre, l'harmonie, le défini. D'après ce premier aperçu, il semble donc assez naturel que l'œuvre aristotélicienne manifeste ces qualités constitutives de l'esprit classique dont parle Bergson : ordre, proportion, mesure, ajustement ou adaptation de la forme au contenu, idée d'une totalité achevée, complète, bien rendue par la notion aristotélicienne d'ἐντελέχεια. Parallèlement, l'énoncé de définition, qui est l'objet de la science, aura aussi son état accompli, résultant des mêmes propriétés. L'esprit classique caractérise donc la « forme substantielle » comme la forme des traités. Il est pourtant une lacune par rapport aux observations précédentes : l'analogie plastique ne paraît pas informer la représentation aristotélicienne du Beau. Si l'idée de l'apparaître sensible reste bien présente, en revanche elle ne trouve pas à s'exprimer dans les mêmes termes que chez Platon. *Le classicisme dont nous sommes partis, avec Bergson et Alain, nous aurait-il mis sur une fausse route, en nous montrant, dans l'analogie plastique, le moyen terme qui relie le Beau objectif et la beauté de la forme, le caractère intelligible et le sensible ?* Cette transparence de la forme relativement au contenu, cette réflexion de la partie dans le tout et du tout dans la partie, déjà repérées dans l'Idée platonicienne du Beau, trouvent-elles une expression chez Aristote ? *En d'autres termes, l'ἐντελέχεια, par laquelle se caractérise la version aristotélicienne de l'esprit classique, peut-elle être décrite comme un objet plastique offert au regard ?* Pour s'en rendre compte, il convient, laissant là les réflexions générales sur le Beau, d'en venir à des exemples particuliers. Comparant les traitements platonicien et aristotélicien de questions semblables, nous pourrions décider si une définition commune de l'esprit classique leur est applicable.

## 2. Schéma dynamique et classicisme

L'esprit classique étant défini par la transparence de la forme s'oppose au voile que constitue la perception ordinaire, soumise aux exigences de l'action, et au caractère approximatif du langage commun, composé d'idées générales servant de guides ou de points de repère aux deux premières. De même, nous dit Bergson, « l'enfant n'aperçoit dans la nature extérieure que ces formes grossières et conventionnelles dont il jette le dessin sur le papier dès qu'il a un crayon en main : elles s'interposent, chez lui, entre l'œil et l'objet »<sup>25</sup> ; *la fonction de l'esprit classique comme de l'art est de « nous ouvrir les yeux sur la nature »*<sup>26</sup>. Or Platon avait parfaitement modélisé cette dualité

25. BERGSON, H., *Mélanges*, p. 367.

26. BERGSON, H., *Mélanges*, p. 367. C'est moi qui souligne. Le thème de l'élargissement de la perception par l'art est surtout développé dans *La Pensée et le mouvant*, V, pp. 149-153. Bergson en tire une définition de la philosophie qui rappelle étrangement l'ἐπιστοφί

voilement/dévoilement, cette opposition entre *une forme grossière, conventionnelle*, et *une forme lumineuse, transparente* : le silène sculpté auquel Alcibiade compare Socrate dans le *Banquet* en est la transposition littéraire. Les « discours de Socrate sont tout à fait pareils aux silènes que l'on ouvre. [Ils] donnent au premier abord l'impression d'être parfaitement ridicules ; ces mots et ces phrases qui forment une enveloppe extérieure, on dirait la peau d'un satyre insolent. [...] Mais une fois ces discours ouverts, si on les observe et si on pénètre en leur intérieur, on découvrira d'abord qu'ils sont les seuls à avoir du sens, et ensuite qu'ils sont on ne peut plus divins, qu'ils recèlent une multitude de figurines de l'excellence [πλεῖστα ἀγάλματα ἀρετῆς], que leur portée est on ne peut plus large, ou plutôt qu'ils mènent à tout ce qu'il convient d'avoir devant les yeux si l'on veut devenir un homme accompli [καλῶ κάγαθῶ] »<sup>27</sup>. Le langage est double : d'un côté une enveloppe stérile, de l'autre des figurines laissant transparaître un idéal de perfection morale, une philosophie de l'excellence humaine<sup>28</sup>. En même temps il est clair que l'un ne se conçoit pas sans l'autre, si bien que ces contraires sont aussi complémentaires. Cette dualité du langage est, selon Platon, comparable à celle du dieu Pan : « ce qu'il a de vrai est poli et divin, et habite là-haut avec les dieux, tandis que le faux reste en bas et habite avec le commun des hommes, rude et rappelant le bouc »<sup>29</sup>. Elle est ici liée à la « statuaire morale » qui caractérise ce philosophe, à ces ἀγάλματα ἀρετῆς qu'il s'efforce de nous livrer : l'analogie plastique est bien l'opérateur utilisé. Existe-t-il passage comparable chez Aristote ? Après avoir critiqué l'Idée platonicienne du Bien (I 4), et indiqué à son tour sa conception du Bien suprême (I 5-6), le Philosophe se retourne en direction du chemin parcouru (I 7) : « voici donc dûment tracée une esquisse de la définition du bien suprême [περιγεγράφθω μὲν οὖν τὰγαθὸν ταύτη]. Le sculpteur ne doit-il pas commencer par dégrossir le bloc [δεῖ γὰρ ὑποτυπῶσαι πρῶτον], quitte à compléter ensuite le dessin [εἶθ' ὕστερον ἀναγράψαι] ? D'ailleurs, n'importe qui, on le sait, est capable de pousser et de figoler ce qui a été esquissé de main de maître [τῇ περιγραφῇ] ! Le temps lui-même, lorsqu'il ne s'agit que de cela, invente, ou au moins y aide-t-il beaucoup. Ainsi s'expliquent les progrès des arts : une fois créés, il n'est personne qui ne soit capable de leur ajouter le détail qui pourrait manquer »<sup>30</sup>. On peut aussi tra-

platonicienne (cfr. *République*, X 620e) : « Le rôle de la philosophie ne serait-il pas ici de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention ? Il s'agirait de détourner notre attention du côté pratiquement intéressant de l'univers et de la retourner vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien. Cette conversion de l'attention serait la philosophie même. » (p. 153).

27. Platon, *Le Banquet*, 221d-222a .

28. On comprend ici ce que signifie la phrase un peu énigmatique d'Alain, où se manifeste son attachement à l'esprit classique : « l'Olympe de marbre mérite encore le culte. » (*Système des Beaux-Arts*, VII, VI, p. 227) Les « ἀγάλματα θεῶν [figurines de dieux] » (215 b) contenus dans le silène sculpté sont aussi des « ἀγάλματα ἀρετῆς », des images de l'excellence qu'il vaut la peine d'étudier et de pratiquer pour se modeler sur l'idéal qu'elles désignent..

29. Platon, *Cratyle*, 408c.

30. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I 7, 1098a21-26.

duire « δεῖ γὰρ ὑποτυπῶσαι πρῶτον, εἶθ' ὕστερον ἀναγράψαι », par « puisqu'il faut sans doute esquisser d'abord et ensuite, reprendre le dessin »<sup>31</sup>. Si l'image platonicienne de la statue transparait encore dans ce texte, ce n'est donc que faiblement : *seule en est conservée l'idée d'un dessin ou d'un schéma*. Cependant, dans la mesure où Aristote dialogue ici avec Platon, et où l'analogie plastique est malgré tout présente, on peut dire qu'il en opère la réduction à l'essentiel : le schéma précisément. Aristote se présente comme ayant mis au jour, dévoilé, ce qu'est le Bien suprême. En matière de commencement, « plus, en effet, ses possibilités sont riches, plus son étendue actuelle est faible, et, par suite, plus il est difficile à voir »<sup>32</sup> : comme le veut Bergson, la découverte consiste à mettre en lumière ce qui était déjà là, mais que nous n'apercevions pas. Aussi, pour n'être qu'une esquisse, l'exposé d'Aristote n'en est que plus lumineux et transparent, par contraste avec l'obscurité où était placé l'objet révélé au regard. A l'intérieur du schéma général voilement/dévoilement, il en découvre donc un second, comme emboîté dans le premier. Là où Platon éprouvait le besoin d'associer à l'un et à l'autre une image, celle du silène sculpté d'un côté, et celle des ἀγάλματα ἀρετῆς de l'autre, qui venait comme remplir le schéma, Aristote vide en quelque sorte celui-ci, nous le livrant à l'état nu. Il nous présente ainsi sa découverte dans les termes mêmes où Bergson décrit l'effort d'invention : « on se transporte d'un bond au résultat complet, à la fin qu'il s'agit de réaliser : tout l'effort d'invention est alors une tentative pour combler l'intervalle par dessus lequel on a sauté, et arriver de nouveau à cette même fin en suivant cette fois le fil continu des moyens qui la réaliseraient. Mais comment apercevoir ici la fin sans les moyens, le tout sans les parties ? [...] Force nous est donc bien d'admettre que le tout s'offre comme un schéma, et que l'invention consiste précisément à convertir le schéma en image »<sup>33</sup>. Platon ajoute au schéma, à la fois l'image au sens bergsonien, c'est-à-dire la réalité concrète, en l'occurrence la vie de Socrate, et l'image au sens de transposition poétique, en l'occurrence le silène sculpté. Aristote nous laisse le soin d'effectuer la première de ces démarches, qu'il nomme induction, et s'abstient généralement de la seconde. Malgré cette opposition, les deux textes cités ne laissent pas d'avoir d'importants points communs. Ils fonctionnent en effet en miroir, ils réfléchissent la structure du discours tenu, et, ce faisant, délivrent une clé de lecture : essentiellement double, cette structure est fondée sur l'opposition voilement/dévoilement. *Elle est gouvernée chez Platon par des images, chez Aristote par un simple schéma, chargés de recueillir une vision morale de l'existence humaine, laquelle s'illustre donc à chaque fois au moyen d'une analogie plastique, dont le trait est plus ou moins appuyé. Aristote se présente lui-même comme sculpteur (ou dessinateur) du Bien, tandis que Platon assigne ce rôle à Socrate, et le pourvoit d'une véritable « statuaire morale », expression par laquelle je vou-*

31. Trad. R. Bodéüs, Flammarion, Paris 2004.

32. Aristote, *Réfutations sophistiques*, 34, 183b.

33. BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, VI p. 174.

*drais traduire ces « πλεῖστα ἀγάλματα ἀρετῆς », qu'il place sous la garde de notre regard. La formule de l'un semble donc avoir servi de trame ou de support à la réponse de l'autre. Agissant en législateur des noms, puisqu'il s'agit d'associer une nouvelle signification au Bien, tout se passe comme si Aristote avait utilisé, comme matière, non de simples sons ou lettres, comme le voulait Platon dans le *Cratyle* (389a-391a), mais une analogie riche de sens, tout en se référant, au titre de forme, au schématisme qu'il souhaitait associer à ce concept. L'analogie utilisée est donc doublement plastique : par sa référence à la statuaire, et parce qu'elle se modèle elle-même. Elle possède une plasticité à la seconde puissance, ce qui est significatif de l'importance de son rôle. Quelle relation possède-t-elle plus précisément avec l'esprit classique, défini précédemment comme cette transparence démultipliée reliant le tout aux parties, la forme au contenu ? Comment peut-on d'autre part affirmer que sous les ἀγάλματα ἀρετῆς platoniciens se tient un schéma auquel Aristote les réduirait, de la même façon qu'il ne retient du silène sculpté que sa structure duale ? L'une et l'autre questions sont liées : leur solution commune réside dans la conception grecque de la statue, dont Aristote lui-même paraît bien avoir fait usage, à la suite de Platon.*

Dans le livre Z de la *Métaphysique*, après avoir rappelé la conception platonicienne de l'οὐσία, au chapitre 2, le Philosophe propose « une représentation schématique de la substance [ὑποτυπωσαμένοις τὴν οὐσίαν πρῶτον τί ἐστιν]<sup>34</sup> », qu'il va illustrer au moyen de l'exemple de la statue. D'après cette représentation, le substrat semble devoir être la substance. Or il peut se prendre en trois sens : comme matière, comme forme, ou comme composé de l'un et de l'autre. Reste à préciser chacune de ces trois significations. Aristote emploie à cet effet l'induction, qui consiste à lire, sur une instance particulière, le caractère contenu en celle-ci<sup>35</sup> : « J'entends par matière, par exemple l'airain (λέγω δὲ τὴν μὲν ὕλην οἷον χαλκόν), par forme, la configuration qu'elle revêt (τὴν δὲ μορφήν τὸ σχῆμα τῆς ἰδέας), et par le composé des deux, la statue, le tout concret (τὸ δ' ἐκ τούτων τὸν ἀνδριάντα [τὸ σύνολον]). Il en résulte que si la forme est antérieure à la matière, et si elle est plus être qu'elle, elle sera aussi, pour la même raison, antérieure au composé de la matière et de la forme »<sup>36</sup>. Aristote conclut ce passage en reprenant la racine — τύπος — du mot employé pour désigner cette représentation schématique, le verbe ὑποτυποῦν : « Nous avons maintenant donné un exposé schématique [νῦν μὲν οὖν τύπῳ εἴρεται] de la nature de la substance »<sup>37</sup>. On pourrait dire qu'à nou-

34. Aristote, *Métaphysique*, Z 2, 1028b31-32.

35. « L'universel présupposant l'instance particulière, à la fois pour en être dégagé (car il y est contenu entièrement, sans qu'il soit besoin de l'induction dite complète de la tradition) et, en retour, pour y être actualisé. » (GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Deuxième partie, B, IV, 3, §27, p. 257) Il faut en effet « écarter la fausse interprétation extensionnelle de la logique d'Aristote (et de Platon). » (§28, p. 260).

36. Aristote, *Métaphysique*, Z 3, 1028b32-1029a7.

37. Aristote, *Métaphysique*, Z 3, 1029a7-8.

veau, suivant la traduction précédemment retenue, le Stagirite, à l'instar d'un sculpteur, vient de « dégrossir le bloc » : *le même verbe* (ὑποτυπῶν) *est en effet employé. C'est à nouveau un schéma qu'il nous livre.* Toutefois il présente cette fois moins une découverte, qu'une grille interprétative du réel, ce qui est, selon Bergson, une autre fonction du schéma utilisé dans l'effort intellectuel<sup>38</sup>. Après l'exposé des difficultés, au chapitre 2, le chapitre 3 du livre Z offre un passage progressif à la lumière, qui ne saurait être dévoilée tout d'un coup : « de même, en effet, que les yeux des chouettes sont éblouis par la lumière du jour, ainsi l'intelligence de notre âme est éblouie par les choses les plus naturellement évidentes »<sup>39</sup>. Pour surmonter l'obscurité suscitée, par exemple, par les images dans lesquelles s'enveloppait le dualisme métaphysique de Platon<sup>40</sup>, il faut ménager des médiations. L'image de Socrate-silène reflétait ainsi l'opposition du sensible et de l'intelligible : d'un côté le voile de l'apparence, à laquelle en restent la plupart des hommes, de l'autre la réalité, dévoilée par le philosophe, dont Socrate est le paradigme<sup>41</sup>. *L'obscurité à lever venant cette fois de ces images platoniciennes, Aristote leur oppose un schéma susceptible de nous reconduire à la « lumière du jour ».* Pour parler en termes bergsoniens, le Philosophe fournit ici le « schéma dynamique » à partir duquel construire sa notion de la substance, d'une façon propre à nous la faire retenir : en nous donnant moyen de l'actualiser, donc d'en faire usage, ils nous permet de nous l'approprier, au détriment, bien entendu, du dualisme platonicien qui vient d'être critiqué. C'est qu'en effet, selon Bergson, le schéma dynamique qui se découvre dans l'effort d'invention remplit également deux autres rôles essentiels. Il fournit la matrice de l'effort de rappel intelligent (opposé à l'association mécanique des idées)<sup>42</sup>, et nous sert aussi à interpréter le réel, à le lire : à partir des points de repère que nous y prélevons, nous nous reportons au schéma le mieux approprié, qu'ensuite nous remplissons au moyen de nos souvenirs. Le schéma dynamique est une grille de lecture de la réalité en même temps qu'une structure mnémonique : il est le principe qui nous permet de reconstruire le réel, en même temps que de nous construire nous-mêmes. Aristote, en nous fournissant de schémas, s'adresse donc au cœur de l'intelligence, à ce qui la met en mouvement. C'est pourquoi Bergson a pu dire : « Je vois justement dans l'éducation classique,

38. Cfr. BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, VI, pp. 167-174.

39. Aristote, *Métaphysique*, α 1, 993b.

40. S'opposant à Platon en *Métaphysique* A, 9, Aristote avait d'ailleurs repris tant l'image de la statue que l'exemple de Socrate en des termes éloquents : « Quant à dire que les Idées sont des paradigmes et que les autres choses en participent, c'est prononcer des mots vides [κενολογεῖν] et faire des métaphores poétiques [μεταφορὰς λέγειν ποιητικὰς]. Où donc travaille-t-on en fixant les yeux sur les Idées ? Il peut se faire, en effet, qu'il existe et devienne quelque être semblable à un autre être, sans se trouver modelé [εἰμαζόμενον] sur cet autre ; ainsi Socrate existant ou non, il pourrait naître un homme semblable à Socrate ; et il en serait évidemment ainsi, quand bien même on supposerait un Socrate éternel. » (991a20-27).

41. Cfr. Platon, *Le Banquet*, 215a-b et 216e-217a.

42. Cfr. BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, VI, pp. 155-167.

avant tout, un effort pour rompre la glace des mots et retrouver au-dessous d'elle le libre courant de la pensée. [...] Et puis, jamais effort comparable à celui des anciens Grecs fut-il tenté, pour donner à la parole la fluidité de la pensée ? »<sup>43</sup> Le mouvement de la pensée, qui rend intelligibles les formes prises par le réel, consiste à prendre appui sur le schéma dynamique approprié dans chaque cas, pour le remplir ensuite d'images concrètes, par des inductions, ou pour le développer en images verbales, en des relations, par des déductions.

L'exemple de la statue choisi par Aristote paraît avoir pour fonction de mettre en lumière cette idée, en associant, en une expression étonnante, le schéma à la forme : « τὴν δὲ μορφήν τὸ σχῆμα τῆς ἰδέας, par forme j'entends la configuration que la statue revêt »<sup>44</sup>. Pour éviter la redondance que crée ἰδέα par rapport à μορφή, J. Tricot choisit de ne traduire qu'un terme. A. Jaulin préfère au contraire marquer la répétition : « j'appelle [...] forme la figure de la forme »<sup>45</sup>. On peut aussi souligner la différence, en traduisant : « par forme extérieure, j'entends le schéma de la forme intérieure »<sup>46</sup>. *Le propre de la statue, et peut-être de l'œuvre d'art en général, est de rétablir la continuité entre la μορφή et l'εἶδος (identique à l'ἰδέα), de rendre visible la seconde par la première : c'est cette transparence de l'imitation qui la rend intéressante sur le plan épistémologique, pour la connaissance de l'objet imité.* Quel monde peinture et sculpture rendent-elles ainsi visible ? Celui-là même que nous habitons, la nature dans son ensemble. L'analogie plastique, dans le cadre de l'esprit classique, intervient dans ce but précis : montrer que le monde est intelligible (et comment il l'est), montrer la raison à l'œuvre dans les choses. Comme chez Bergson, l'art a une double signification : il montre qu'un élargissement de la perception est possible<sup>47</sup>, et, grâce au schéma interprétatif du réel qu'il nous délivre, il nous révèle le mécanisme de la connaissance<sup>48</sup>. V. Goldschmidt avait déjà indiqué l'étroite parenté entre les deux philosophes sur ces deux points<sup>49</sup>. Pour en revenir au texte de la *Métaphysique*, Aristote

43. BERGSON, H., *Mélanges*, p. 368.

44. Aristote, *Métaphysique*, Z 3, 1029a4-5.

45. JAULIN, A., *Aristote. La Métaphysique*, Paris, P. U. F., 1999, p. 40.

46. « Le terme le plus large pour désigner une forme en grec semble être *morphè*. Fondamentalement ce mot désigne l'aspect d'une chose, et plus précisément son aspect beau, plaisant, harmonieux, et s'applique souvent au corps humain. [...] Chez Aristote le mot *morphè* aura donc tendance à être employé pour désigner quelque chose de plus superficiel que ce qui est désigné par *eidōs*, qui est le terme principal pour indiquer la réalité formelle. La forme comme *eidōs* entend révéler, derrière ce qui est visible, ce qui constitue la vraie nature de la chose. Il y a donc une inversion du sens étymologique d'*eidōs*, puisque le mot vient du verbe *eidō* [...] qui signifie «voir». L'*eidōs* renvoie à la structure rationnelle d'une réalité, et s'oppose ainsi à la matière. » (PELLEGRIN, P., *Le Vocabulaire d'Aristote*, pp. 26-27).

47. Cfr. BERGSON, H., *La Pensée et le mouvant*, V, pp. 149-153.

48. Cfr. BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, VI, p. 175.

49. Cfr. GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Conclusion, §92, c), pp. 402-403.

nous indiquerait donc ici, par le biais de l'exemple de la statue, le moyen de nous saisir de la forme de la substance, c'est-à-dire de son être même, à partir du schéma qui en règle l'organisation. Ce schéma est en effet ce que rend visible la statue, à travers ses proportions : elles lient organiquement ses parties, et constituent un principe de composition<sup>50</sup>. *La forme d'une statue grecque de l'époque classique donne à voir la forme humaine, dans son état accompli : son ἐντελέχεια ; elle se caractérise donc par cette relation de transparence de la forme au contenu, constitutive de l'esprit classique, au point d'en être devenue l'emblème pâle et décoloré, Grèce classique et statuaire étant associées dans notre imaginaire collectif. En réduisant l'image platonicienne de la statue à l'idée d'un schéma, Aristote nous présente ainsi la formule la plus pure de l'esprit classique, son état accompli ou ἐντελέχεια ; il reconduit ainsi le classicisme de l'examen duquel nous sommes partis à sa source ou à son essence. L'ἐντελέχεια, terme forgé par Aristote, désigne donc l'essence du classicisme à ce titre, et aussi, comme l'objet rendu visible sous son enveloppe sensible, par le biais du schéma dynamique, qu'il revient à Aristote d'avoir mis en lumière, et qui est apte à jouer de multiples rôles, possédant une transversalité intellectuelle qui lui est propre.*

### 3. Poétique et classicisme

*Le schéma dynamique est en effet pour Bergson au principe de la création artistique, qui est ainsi mise sur le même plan que l'invention d'une machine ou la découverte scientifique : il est au centre de cet espace intermédiaire entre l'art et la science, entre la composition littéraire et la philosophie, que nous nous sommes donnés pour tâche d'explorer.* On vient de montrer son rôle dans l'ordre de la connaissance : il repose sur la fonction esthétique que lui accorde Bergson. « L'écrivain qui fait un roman, l'auteur dramatique qui crée des personnages et des situations, le musicien qui compose une symphonie et le poète qui compose une ode, tous ont d'abord dans l'esprit quelque chose de simple et d'abstrait, je veux dire d'incorporel. [...] On travaille sur un schéma représentatif du tout, et le résultat est obtenu quand on arrive à une image distincte des éléments »<sup>51</sup>. Ce schéma, étant représentatif du tout, lorsqu'il se développe en parties, est cause que celles-ci reflètent le tout, tout en se dessinant nettement en lui. Il est aussi cause que la forme qu'il se donne reflète le contenu qui est le sien. En un mot, il produit seul cette transparence démultipliée qui a été donnée pour caractéristique de l'esprit classique. C'est pourquoi Aristote présente lui-même des représentations schématiques des conceptions qu'il souhaite

50. Tel semble être la signification du *Canon* de Polyclète d'Argos, l'un des plus parfaits représentants du classicisme grec. Il « commençait par dessiner un personnage — un athlète victorieux, ou peut-être le vainqueur d'un concours de beauté masculine — et ensuite il essayait de comprendre comment les éléments de ce corps, que tout le monde s'accordait à juger beau, étaient reliés entre eux. » (SPIVEY, N., *L'Art grec*, 4, pp. 198-199).

51. BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, VI, p. 175.

développer, qu'il s'agisse du bien ou de la substance. En quoi il se conforme à cette prescription adressée au poète : « qu'il s'agisse de sujets déjà traités ou que le poète les compose lui-même, il faut d'abord exposer l'idée générale [καθόλου], puis introduire des épisodes et développer »<sup>52</sup>. *Et telle paraît bien être la forme des traités. Le fait qu'ils ressemblent à des notes de cours*<sup>53</sup> *ou qu'ils paraissent inachevés*<sup>54</sup> *serait l'effet de ce style d'écriture, qui s'apparente à l'esquisse, au dessin, et qui aspire à la rigueur de l'épure, comme à sa perfection, son achèvement. C'est ce qui lui confère cette clarté originelle, cette transparence déjà notée.* Alain, en fin connaisseur, l'avait bien compris. Bergson, qui obtint le prix Nobel de littérature, le mit en pratique.

La visée de la poétique d'Aristote n'est pas différente : l'œuvre poétique la plus belle, la plus réussie, aura elle aussi le caractère d'une épure. De ce fait, la *Poétique* fournit de précieux renseignements sur la nature du schéma, et sur ses liens avec l'analogie plastique. Dès sa première phrase, elle met l'accent sur la composition du mythe<sup>55</sup> : elle est à la poésie ce que le schéma est à l'intellect, ou plutôt, elle constitue la partie proprement intellectuelle de la poésie, à distinguer des images qui s'y joignent, de la symbolique qu'elle organise. C'est pour cette raison qu'on doit, semble-t-il, traduire « μῦθος » par « mythe » : on entend en effet essentiellement par ce mot une « structure permanente, qui se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur »<sup>56</sup>. Aristote en affirmera logiquement la primauté, en tant que structure de l'œuvre, relativement à toutes les autres composantes de la création poétique<sup>57</sup> : « Le mythe est [...] le principe et comme l'âme de la tragédie ; les caractères viennent en second »<sup>58</sup>. Or l'âme est l'ἐντελέχεια d'un corps naturel organisé<sup>59</sup>, et il

52. Aristote, *Poétique*, 17, 1455a35-b 2.

53. Le groupe des œuvres conservées d'Aristote « est constitué par une masse de manuscrits [...], représentant pour la plus grande part, semble-t-il, les notes dont il se servait pour professer ses cours au Lycée. Ces œuvres sont dites ésotériques ou, mieux, acroamatiques (c'est-à-dire destinées à l'enseignement oral). » (AUBENQUE, P., art. « Aristote », 2, p. 158) Les traités auraient donc eu pour fonction de fournir des points de repère à l'exposé, d'en marquer les grandes lignes, ou encore, d'en donner une vue d'ensemble. Mais telles semblent être les caractéristiques du style aristotélicien.

54. « La *Métaphysique* et les autres œuvres d'Aristote se présentent le plus souvent comme des recueils d'études plus ou moins indépendantes, sans progression saisissable de l'une à l'autre, comportant des redites et parfois même des contradictions. Mais il ne faut pas en faire grief à Aristote, qui, sans aucun doute, n'aurait jamais livré ces ouvrages au public *sous une forme aussi inachevée*. » (AUBENQUE, P., art. « Aristote », 2, p. 159. C'est moi qui souligne.).

55. Cfr. Aristote, *Poétique*, 1, 1447a8-10 : « Nous allons traiter [...] de la manière dont il faut composer le mythe afin que l'œuvre soit réussie. » Cfr. GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Deuxième partie, A, I, p. 193 : « En mettant en relief, dans ce sommaire, la composition des fables, Aristote indique d'emblée le principal objet de la *Poétique*, auquel huit chapitres (au moins) seront consacrés. ».

56. SOURIAU, E., *Vocabulaire d'esthétique*, art. « Mythe », p. 1049.

57. Cfr. Aristote, *Poétique*, 6, 1450a15 : « Le plus important de ces éléments est l'assemblage des faits » ; et 7, 1450b22-24 : « l'assemblage des faits [...] est la première et la plus importante des parties de la tragédie. ».

58. Aristote, *Poétique*, 6, 1450a38-39.

59. Aristote, *De l'âme*, II 1, 412b.

faut entendre par là sa fonction, ou l'ensemble de ses fonctions<sup>60</sup> : semblablement la structure du mythe est ce en vue de quoi la tragédie existe, et ce par quoi elle accomplit son effet propre<sup>61</sup>. Toutes ses autres parties sont comme des organes, c'est-à-dire des instruments, au regard du mythe qui seul leur confère sens. Le mythe est ce qui achève l'œuvre, en lui donnant son contour, son tracé<sup>62</sup>, et qui pourtant doit présider à sa formation<sup>63</sup>. Il est un schéma représentatif du tout et donc lui préexiste, mais il est cause aussi que ce tout existe comme tel, une fois l'œuvre réalisée : il est comme l'ἐντελέχεια de l'œuvre poétique. Or cette ἐντελέχεια est décrite par Aristote comme un objet pictural offert au regard. C'est en effet l'analogie plastique (omniprésente dans la *Poétique*) qui lui permet d'affirmer la primauté de la structure du mythe (comparée au dessin) relativement aux caractères (comparés aux couleurs) : « c'est presque comme en peinture : si quelqu'un répandait sans ordre les plus belles couleurs, il charmerait moins qu'en dessinant un simple contour blanc [εἰ γὰρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα]. La tragédie est une imitation de l'action et c'est surtout en fonction de l'action qu'elle imite des hommes agissant »<sup>64</sup>. De même que le schéma dynamique, comme principe de la connaissance, était conçu comme un dessin, de même la structure du mythe, comme principe de l'œuvre poétique. Cette analogie vient redoubler et compléter celle qui, un peu plus haut, avait servi à montrer la possibilité d'une tragédie dépourvue de caractères : « les tragédies de la plupart des auteurs modernes sont sans caractères et, de manière générale, c'est le cas pour de nombreux poètes ; de même, en peinture, Zeuxis se trouve, de ce point de vue, en mauvaise position par rapport à Polygnote, car Polygnote est un bon peintre de caractères alors que la peinture de Zeuxis ne laisse aucune place au caractère »<sup>65</sup>. En posant ce principe, Aristote permet d'éclairer la conception platonicienne de l'œuvre poétique, centrée sur l'expression des caractères<sup>66</sup>, et qui elle aussi s'explicite au moyen de l'analogie plastique : Platon est un ἀγαθός ἠθογράφος.

60. Cfr. Aristote, *De l'âme*, II 1, 412 b-413 a. On notera qu'il s'agit d'une « esquisse de l'âme ».

61. Cfr. Aristote, *Poétique*, 6, 1450a22 : « les actes et le mythe sont la fin [τέλος] de la tragédie », et 1450 a 29-33 : « si on met à la suite les unes des autres des tirades qui expriment les caractères [...], on ne réalisera pas l'effet propre à la tragédie [ὅ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον], alors qu'on le réaliserait bien mieux avec une tragédie inférieure de ces points de vue, mais qui comporterait un mythe, un assemblage de faits. »

62. Le chapitre 7 de la *Poétique*, consacré à « l'assemblage des faits », détermine celui-ci comme un tout, qui, pour être beau, doit comprendre un certain ordre et une certaine étendue (cfr. ci-dessus section 1), c'est-à-dire une limite (ὄρος) qui en arrête le tracé (1451a6-15).

63. Cfr. Aristote, *Poétique*, 17, 1455a35-b 2, cité ci-dessus : l'idée générale (τὸ καθόλου) et la structure du mythe sont identiques : il s'agit d'un tout ordonné, d'après le chapitre 7, qui a une valeur universelle, d'après le chapitre 8.

64. Aristote, *Poétique*, 6, 1450a39-b2 (trad. modifiée).

65. Aristote, *Poétique*, 6, 1450a25-29.

66. « Alors que Platon définit le choix de l'action par le choix du caractère et centre son examen de l'objet mimétique sur les caractères et les discours des personnages, Aristote, lui, prend soin de promouvoir l'action et de n'envisager les caractères que sous sa stricte dépendance. » (GERNEZ, B. [2002], p. XVI) Cfr., par exemple, *République*, III 395 c-396 e ; 400 c-402a et *Poétique*, 6, 1450a20-1450b3.

Qu'elle ait ou non pour objet les caractères, la *ποίησις* possède une valeur éducative, selon Aristote comme selon Platon. Selon ce dernier, « nous avons [...] recours aux mythes, devant les enfants, avant d'avoir recours à l'exercice nu. [...] Or ajoute Socrate tu sais que le commencement est le plus important, en particulier pour tout ce qui est jeune et tendre ? Car c'est surtout à ce moment-là que chaque être se modèle [*πλάττεται*], et que s'enfonce le mieux le caractère [*τύπος*] qu'on veut imprimer en lui »<sup>67</sup>. On retrouve dans ce texte le *τύπος* qui chez Aristote caractérise le schématisme inhérent à la pensée. Mais au lieu d'être opposé au caractère comme le dessin à la couleur, il lui est uni, au point de devoir précisément être traduit par « caractère ». Il possède cependant aussi le sens de forme, de structure donnée à l'objet. On pourrait donc dire que le *τύπος* platonicien est une *figure* : il comprend, d'une part, un certain schéma qui le structure et lui confère son unité, et, d'autre part, la ressemblance avec un personnage agissant. C'est le cas, par exemple, du silène sculpté, qui possède une structure duale, et qui est conçu à l'effigie de Socrate. La figure est donc essentiellement double : le schéma, qui est concept, pensée, y revêt une enveloppe matérielle, qui est offerte à l'œil de la pensée, étant image, métaphore. Elle est donc en relation directe avec la nature double du langage, et la statue de Socrate-silène, qui la représente. Or, de même qu'en philosophie Aristote expurgeant l'image du schéma nous avait permis de reconnaître en celui-ci le principe de la connaissance, de même son interprétation de la poésie, subordonnant le caractère à la structure du mythe, va nous conduire à en reconnaître la valeur cognitive et philosophique, et ainsi à mieux comprendre l'usage qu'en fait Platon. Cette immanence du schéma à l'œuvre poétique permet en effet à celle-ci de constituer une bonne propédeutique à la philosophie. La fonction cognitive de l'image ou plus généralement du *μίμημα* est bien marquée au chapitre 4 de la *Poétique*. Tout d'abord, la *μίμησις* s'enracine dans la nature de l'homme, et lui procure « ses premières connaissances »<sup>68</sup>. L'analogie plastique est alors convoquée au titre d'« indice [*σημεῖον*] » : « nous prenons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité [*ἄ γὰρ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες*], comme les formes des monstres et les cadavres »<sup>69</sup>. On notera dans ce passage l'idée de précision, caractéristique, on l'a vu, du classicisme. Aristote assigne ensuite à ce fait sa cause. « Et la raison en est qu'apprendre n'est pas seulement agréable aux philosophes, mais également aux autres hommes, même si, de ce point de vue, ils ont peu de points communs. En effet, on aime regarder les images parce qu'en même temps qu'on les contemple on apprend et on raisonne [*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*] sur chaque chose comme lorsque l'on conclut : cette image-ci, c'est celui-là [*οἷον ὅτι οὗτος ἐκείνος*] »<sup>70</sup>. Dans ce cas l'image n'a

67. Platon, *La République*, II 377a-b.

68. Aristote, *Poétique*, 4, 1448b7-8.

69. Aristote, *Poétique*, 4, 1448b9-12.

70. Aristote, *Poétique*, 4, 1448b12-17 (trad. modifiée).

pas pour fonction de véhiculer un concept, ou de servir de principe à sa mise en œuvre, comme c'était le cas pour le schéma dynamique relativement aux idées de bien et de substance. Elle n'en donne pas moins lieu à une connaissance, qui trouve à s'accomplir dans la forme du *syllogisme*<sup>71</sup>. Or qu'est-ce qui peut nous permettre de reconnaître l'image dans le modèle, si ce n'est « le schème interprétatif »<sup>72</sup> que nous délivre l'œuvre d'art ? A partir de là, on reconstitue le syllogisme dont Aristote ne nous livre que la conclusion : sa majeure consiste à reconnaître le schème dans l'image, quand sa mineure déchiffre le modèle par son moyen. Ainsi la subsomption de celui-ci sous celle-là est rendue possible par le schème interprétatif du réel contenu dans l'image, délivré par elle, et qui est susceptible de s'appliquer à une multiplicité d'objets. N. Spivey, après avoir cité le début du chapitre 9 de la *Poétique*, décrit le processus inverse, qu'on pourrait donc nommer induction : « si chaque fois qu'Aristote parle de «poésie» et de «poète», on remplaçait ces mots par «art» et «artiste», on expliquerait de façon très cohérente l'ornementation de certains des plus beaux monuments de la Grèce classique : le temple de Zeus à Olympie, le Parthénon et le temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole, enfin celui d'Apollon à Bassae [...]. En fait, ce symbolisme du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. est comparable à l'idéal poétique d'Aristote. Les événements historiques — essentiellement inspirés de la guerre contre les Perses — généraient l'art, mais les artistes n'essayaient pas d'immortaliser les anecdotes de cette guerre. Grâce à un processus de généralisation et d'abstraction, ils cherchaient au contraire à donner de la guerre des images ayant une valeur universelle »<sup>73</sup>. L'auteur analyse ensuite plusieurs μμήματα, tel le magnifique fronton ouest du temple de Zeus à Olympie, en montrant comment il peut se relier aux guerres médiques — les Lapithes représentant les Grecs, les Centaures les Perses, et Apollon l'ordre et la civilisation, menacés par ces derniers, qui doivent être rétablis dans leurs droits : mais il ne s'y réduit évidemment pas<sup>74</sup>. On pourrait ainsi montrer, quoique ce doive être assez long, comment Socrate, dans l'*Alcibiade*, joue le rôle d'Apollon face au jeune homme aux prises avec ses ambitions et bientôt avec le peuple athénien et ses concurrents<sup>75</sup>. D'une manière générale, il semble que l'examen des mythes et des images développés par Platon, doive s'a-

71. Cfr. GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Conclusion, §92, p. 402 : « la transposition artistique, bien loin de nous tromper sur l'original, nous le fait mieux connaître ; elle exige, de la part du spectateur, un effort de raisonnement qu'Aristote [...] ne craint pas de caractériser par le terme technique de *syllogisme*, qui conclut à la subsomption du modèle sous la représentation : «Ceci est cela». Or le syllogisme est le raisonnement par la cause, et c'est parce qu'elle s'attache «plutôt à l'universel» que la poésie est plus philosophique qui, elle, ne sait que relater les *faits* [...], alors que la poésie nous livre le *pourquoi*. [...] En réalité, donc, l'art n'imité pas les choses : il les *interprète*, et nous en découvre la cause ».

72. L'expression est empruntée à V. Goldschmidt (Conclusion, §92, p. 403).

73. SPIVEY, N., *L'Art grec*, 5, pp. 212-213.

74. Cfr. SPIVEY, N., *L'Art grec*, 5, pp. 217-225.

75. Ce sera la matière d'une prochaine communication, qui s'intitulera « La statue du Juste », en référence à *République*, II 361d et VII 540c.

vérer des plus féconds au plan épistémologique, en étant accompli à partir de ce point de vue aristotélicien.

Car Platon soumet certes le mythe et ses fabricants<sup>76</sup> à l'investigation philosophique, mais c'est en en racontant lui-même : « allons dit Socrate, comme le feraient des gens qui racontent une histoire à loisir, éduquons ces hommes en paroles »<sup>77</sup>. Au contraire, Aristote rejette les images en dehors de la philosophie, n'en conservant que l'aspect formel : le schéma ou le dessin. Dès lors, c'est d'un point de vue philosophique (au sens où nous l'entendons aujourd'hui) qu'il traite de la poésie, et non d'une manière mythologique comme le fait Platon. L'esprit classique, qui trouve son expression achevée en Aristote, tend à la séparation des genres : or Platon y déroge. Ainsi, d'après Diogène Laërce, au livre III des *Vies*, « Aristote remarque que le style des dialogues de Platon se trouve à mi-chemin entre la poésie et la prose. »<sup>78</sup> (*Fr. 73 Rose*) Un autre passage du même auteur, justement intitulé par L. Brisson « forme littéraire : dialogue et dialectique », peut servir à commenter et développer cette brève indication. Le dialogue y est défini par quatre caractères : c'est « (1) un discours, où se mêlent questions et réponses (2) sur un sujet philosophique ou politique, (3) avec le façonnement moral approprié aux personnages mis en scène [μετὰ τῆς προεπούσης ἠθοποιίας τῶν παραλαμβανομένων προσώπων], (4) qui interviennent avec une expression choisie [καὶ τῆς κατὰ τὴν λέξιν κατασκευῆς] »<sup>79</sup>. Les deux premiers éléments renvoient à la définition de la dialectique qui vient immédiatement après<sup>80</sup>, et où sont employés « deux termes typiquement aristotéliciens : κατασκευάζειν et ἐνασκευάζειν »<sup>81</sup>. Elle est donc nettement « influencée par Aristote »<sup>82</sup> : quant à la dialectique, elle peut servir à définir la philosophie platonicienne, par opposition à la péripatéticienne<sup>83</sup>. Reste donc, pour la partie non-philosophique des dialogues, le mystérieux

76. Pour Platon comme pour Aristote le poète est essentiellement un fabricant de mythes, μυθοποιός ou μύθων ποιητής : cfr. Platon, *La République*, II 377b-c et Aristote, *Poétique*, 9, 1451b27-28.

77. Platon, *La République*, II 376 d-e.

78. « Φηοὶ δ' Ἀριστοτέλες τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου » (Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, livre III §37).

79. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, livre III §48 (trad. modifiée pour les deux derniers caractères).

80. « Quant à la dialectique c'est l'art du discours [τέχνη λόγων] qui nous permet de réfuter ou d'établir une thèse au moyen des questions que posent et des réponses que font les interlocuteurs. » (Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, livre III §48, p. 426).

81. BRISSON, L., *Introduction, traduction et notes du Livre III des Vies*, p. 426, n. 3.

82. SEGONDS, A. P., *Introduction, traduction et notes du Livre III des Vies*, p. 84, n. 5.

83. « S'il est vrai qu'au cours de son histoire mouvementée, le mot de dialectique a reçu bien des significations différentes, il semble avoir connu peu de vicissitudes aussi brutales que celle qu'il a subie en passant des mains d'un maître nommé Platon à celle d'un disciple nommé Aristote [...]. Platon n'a jamais cessé de confier à ce qu'il appelait la dialectique les intérêts les plus vitaux de la connaissance et de l'esprit [...]. En revanche, [...] dans [la] stratégie intellectuelle d'Aristote, elle rétrograde du rang de phalange d'élite à celui de corps auxiliaire. » (BRUNSCHWIG, J., *Introduction aux Topiques d'Aristote*, p. X).

« façonnement moral », locution par laquelle j'ai traduit littéralement « ἠθοποιία », afin de la rattacher aux πλεῖσθα ἀγάλματα ἀρετῆς du *Banquet*, c'est-à-dire à la « statuaire morale » de Platon, et la λέξις, c'est-à-dire l'expression, le style ou la forme. Or Aristote, pour se démarquer de son maître Platon, souligne constamment, dans sa *Poétique*, que la μίμησις poétique doit avoir pour objet les actes et non les caractères, si bien que, *a contrario*, la μίμησις des caractères, l'éthopoétique, peut servir à définir la manière platonicienne. Quant à la λέξις, elle joue, dans la définition aristotélicienne de la poésie tragique, un rôle équivalent à la μίμησις des actions : c'est donc un élément de tout premier plan<sup>84</sup>. Appliquée aux Dialogues, elle signifie que la μίμησις platonicienne prend en charge non seulement le caractère des personnages, mais encore la manière dont ils s'expriment, leur style propre<sup>85</sup>. La double définition du §48 est donc bien un commentaire aristotélicien de la remarque attribuée à Aristote au §37, qu'on pourrait entendre désormais de la manière suivante : *les dialogues platoniciens sont un mixte de philosophie (prise au sens de dialectique) et de statuaire morale (revêtue d'une expression poétique). Leur forme est ainsi tout à fait comparable à la « vie mixte » qui est identifiée au Souverain Bien dans le Philèbe (61 a-b), d'autant que sa partie poétique pourrait prendre en charge le plaisir (de la lecture ou de l'écoute), tandis que sa partie dialectique serait au service de la pensée et de l'intellect.*

Platon s'est employé à forger des mythes « philosophiques », en raison de ce qu'il trouvait de blâmable dans la poésie traditionnelle, et qui vient de ce qu' « on représente mal, par la parole, ce que sont les dieux et les héros, comme un dessinateur dont le dessin ne ressemblerait en rien à ce dont il voudrait dessiner la ressemblance »<sup>86</sup>. Les ἀγάλματα ἀρετῆς, qui sont aussi des ἀγάλματα θεῶν, ont pour fonction de se substituer à ces représentations erronées, en fournissant à l'âme les τύποι d'après lesquels elle aura à se modeler. *Les τύποι aristotéliciens n'ont aucune fonction morale ; mais ils ont un rôle épistémologique tout à fait éminent, qui permet d'articuler l'esthétique à la philosophie, et confère son sens au classicisme. Le schéma dynamique, comparé au dessin, est au principe de la poésie aussi bien que de la connaissance,*

84. « Au lieu d'expliquer à la file, à la manière d'un maître d'école, les "six" parties de la tragédie, Aristote, ayant déjà renvoyé hors de l'Art, le spectacle et le chant, concentre tout son effort sur ce qu'il juge essentiel : la fable, où sont intégrés les caractères), et, des deux parties restantes, n'étudie que le style (*lexis*) : l'étendue matérielle de cette étude indique assez la portée qu'il lui reconnaît ; autrement dit : le style est, avec la fable, la seule partie qui relève véritablement de l'Art poétique. » (GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Deuxième partie, B, VII, 2, §59, p. 330).

85. « Le dialogue, loin de confronter seulement des thèses, des écrits, des objets de discours, met en présence des gestes, des pratiques discursives, avec leurs codes, leurs règles, leurs procédures : le dialogue constitue une scène d'emblée méta-discursive, où le sens, l'effet de vérité, n'apparaît pas seulement lié à ce que les discours soutiennent ou énoncent, mais tout autant à la façon dont ils l'énoncent et sont amenés, du même coup, à jouer différenciellement les uns sur les autres. » (LHOMME, A., « Le fils d'Hermès », p. 159, in COSSUTTA, F., NARCY, M., *La forme dialogique chez Platon. Évolution et réception*, pp. 155-187).

86. Platon, *La République*, II 377e.

*et permet de les caractériser comme deux manifestations, divergentes certes, mais également complémentaires, de l'esprit classique.* Platon s'y rattache par sa conception de la Beauté, de telle sorte que les ἀγάλματα qu'il sculpte et les μῦθοι qu'il façonne doivent être interprétés du point de vue de leur contenu épistémologique, c'est-à-dire sous le rapport de leur structure. Et, *de même que C. Lévi-Strauss a pu étudier des structures de mythes en les rapprochant de formes musicales*<sup>87</sup>, *de même y aurait-il à examiner le schématisme des images et des mythes platoniciens, en se servant de l'analogie plastique qui a permis de le mettre au jour : en les comparant, autrement dit, à des représentations picturales (particulièrement à l'abondante documentation fournie par la peinture sur vases) et plastiques (la statuaire grecque).*

## BIBLIOGRAPHIE

- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris 1999 (1<sup>ère</sup> éd. 1926).
- ARISTOTE, *De l'âme*, trad. R. Bodéüs, Flammarion, Paris 1993.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Gauthier-Jolif, Publications universitaires de Louvain, Paris 1970.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. J. Tricot, Vrin, Paris, 1991.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Classiques en Poche, 2002.
- BERGSON, H., *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, P. U. F., Paris 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1919). Chapitres cités : « V. La perception du changement » (conférences de 1911), pp. 143-176 ; « IX. La Vie et l'œuvre de Ravaisson » (notice parue en 1904), pp. 253-291.
- BERGSON, H., *L'Énergie spirituelle*, P. U. F., Paris 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1919). Chapitre cité : « VI. L'Effort intellectuel » (étude parue en 1902), pp. 153-190.
- BERGSON, H., *L'Évolution créatrice*, Paris, P. U. F., 1991 (1<sup>ère</sup> éd. 1907).
- BERGSON, H., *Mélanges*, textes publiés et annotés par A. Robinet, P. U. F., Paris 1972. Textes cités :
- « Le bon sens et les études classiques », 1895, pp. 360-372.
- « Une heure chez Henri Bergson » par Georges Aimel », 1910, pp. 843-844.
- « Les études gréco-latines et la réforme de l'enseignement secondaire », 1922, pp. 1366-1379.
- CAUQUELIN, C., *Aristote. Le Langage*, P. U. F., Paris 1990.
- COSSUTTA, F. - NARCY, M., edd., *La Forme dialogique chez Platon. Évolution et réceptions*, Jérôme Millon, Grenoble 2001.
- DESCLOS, M.-L., « Idoles, icônes et phantasmes dans les Dialogues de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale* 3, 2000, pp. 301-327.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. du Livre III par L. Brisson, Le Livre de Poche, Paris 1999.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vie de Platon* (Livre III des *Vies et doctrines des philosophes*

87. LÉVI-STRAUSS, C., *L'Homme nu*, p. 161.

- illustres*), trad. A.P. Segonds, Les Belles Lettres, Coll. Classiques en poche, Paris 2002.
- DUCHEMIN, J., « Platon et l'héritage de la poésie », *Revue des Etudes Grecques* LXVIII, 1955, pp. 12-37.
- GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote. Commentaire sur le Quatrième livre de la Physique et sur la Poétique*, Vrin, Paris 1982.
- HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis : Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- JAULIN, A., *Aristote. La Métaphysique*, P. U. F., Paris 1999.
- LÉVI-STRAUSS, C., *L'Homme nu*, Plon, Paris 1971.
- LISSARRAGUE, F., « Image (fonctions de l') » in *Dictionnaire de la Grèce antique*, Albin Michel, Paris 2000, pp. 735-742.
- NORTH, H. G., « Opening Socrates : the speech of Alcibiades », *Illinois Classical Studies* 19, 1984, pp. 89-98.
- PELLEGRIN, P., *Le Vocabulaire d'Aristote*, Ellipses, Paris 2002.
- PLATON, *La République*, trad. P. Pachet, Gallimard, Paris 2002.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. L. Brisson, Flammarion, Paris 2000.
- PLATON, *Phèdre*, trad. C. Moreschini et P. Vicaire, Les Belles Lettres, Coll. Classiques en poche, Paris 1998.
- SCHUHL, P.-M., *Platon et l'art de son temps*, P. U. F., Paris 1952 (2<sup>ème</sup> éd.).
- SOMVILLE, P., art. « Poétique », in BRUNDSCHWIG, J. et LLOYD, J., edd., *Le Savoir grec. Dictionnaire critique*, Flammarion, Paris 1996, pp. 478-490.
- SOMVILLE, P., *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Vrin, Paris 1975.
- SOURIAU, E., *Vocabulaire d'esthétique*, P. U. F., Paris 2004.
- SPIVEY, N., *L'Art grec*, trad. F. Guiramand, Phaidon, Paris 2001.
- STEINER, D.T., « For love of a statue : a reading of *Symposium* 215 a-b », *Ramus* 25, 1996, pp. 89-111.
- STEINER, D.T., *Images in mind : statues in archaic and classical Greek literature and thought*, Princeton University Press, Princeton/Oxford 2001.
- SVENBRO, J., *La Parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Studentlitteratur, Lund 1976.
- VALÉRY, P., *Variété*, Gallimard, Paris 1924.
- VERNANT, J.-P., « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », in *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, La Découverte, Paris 1998, pp. 325-338 (1<sup>ère</sup> éd. 1962).
- VERNANT, J.-P., « Naissance d'images », in *Raisons, histoires, religions*, Maspéro, Paris 1979, pp. 105-137.
- VERNANT, J.-P., « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, La Découverte, Paris, 1998, pp. 339-351 (1<sup>ère</sup> éd. 1983).
- VERNANT, J.-P., « Figuration et image », *Mètis* 5, 1990, pp. 225-238.