

**ARISTOTE A L'EPREUVE DE PLATON OU LE CAS MIMESIS:
La Poétique chez quelques théoriciens de la fin du XVI^e siècle**

Teresa Chevrolet
Université de Genève

Resumo: O termo *mimesis*, usado por Aristóteles na *Poética*, foi por muito tempo o tema capital em estética. Primeiramente, usado por Platão como uma qualificação negativa para artes representativas, ganhou crédito e valor com Plotino e, subsequentemente, na Renascença, com Ficino, que liderou uma defesa crucial das artes miméticas. Para os teóricos italianos da literatura da Renascença, a visão aristotélica da *mimesis* na *Poética*, bastante diferente embora similar à de Platão, apareceu como uma oportunidade de restabelecer os sentidos da palavra para criar uma teoria global da poesia. Usando o *Sofista* de Platão como uma referência emblemática, alguns deles – a saber, Mazzoni, Segni e Tasso – alternando livremente entre Platão e o neoplatonismo e Aristóteles, cuidaram de redefinir a *mimesis* poética colocando a ênfase neoplatônica tanto na *fantasia* quanto na verdade intelectual, abrindo, então, o campo de aceitação de Aristóteles a um domínio mais amplo de critérios.

Palavras chave: *mimesis*, Platão, Aristóteles, neoplatonismo, fantasia

Abstract: The term *mimesis*, used by Aristotle in the *Poetics*, has long been a major issue in aesthetics. First used by Plato, as a negative qualification for representational arts, it gained credit and value with Plotinus and subsequently, with Ficino in the Renaissance, who led to a crucial defense of mimetic arts. For the Italian literary theorists of the Renaissance, Aristotle's view of *mimesis* in the *Poetics*, very different and at the same time very akin to Plato's, appeared as an opportunity to restate the meanings of the word in order to create a global theory of poetry. Using Plato's *Sophist* as an emblematic reference, some of them, namely Mazzoni, Segni and Tasso, freely switching from Plato and Neo-platonism to Aristotle, managed to redefine poetic *mimesis* by putting a neo-platonic emphasis both on *phantasy* and intellectual truth, thus opening Aristotle's acceptations to a wider range of criteria.

Keywords: *mimesis*, Plato, Aristotle, neoplatonism, phantasy

I. LA MIMÈSIS ENTRE PLATONISME ET NÉO-PLATONISME

Aucun concept poétique ne paraît, à la Renaissance, plus labile, plus problématique, plus controversé que celui de *mimèsis* (et son verbe *mimèisthai*) employé par Aristote au chapitre 4 de la *Poétique*. C'est que, comme le dit Else, Aristote avait préféré conserver ce concept platonicien, déjà complexe, en « lui faisant faire un tour de 180°, plutôt que d'en forger un nouveau » (Else, 1986, p. 74), ce qui, naturellement, porta les interprètes de la

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

Poétique à penser constamment ce terme à la lumière des acceptions que son maître lui avait attribuées. Platon, comme on le sait, avait employé le concept de *mimesis* dans plusieurs sens et plans différents. Comme l'explique Paul Ricoeur, « chez Platon, [le concept de *mimèsis*] reçoit une extension sans borne ; il s'applique à tous les arts, aux discours, aux institutions, aux choses naturelles qui sont des imitations des modèles idéaux, et ainsi aux principes mêmes des choses » (Ricoeur, 1975, p. 54). Dans le *Timée*, pensées et arguments sont *mimèsis* des « mouvements divins » (47b-c) ; dans le *Cratyle*, caractères d'écriture et syllabes articulées sont des *mimèmata* de l'essence même des choses (423e-424b) ; dans le *Critias* (107b), « tout ce qui est dit par nous doit être à tous les coups *mimèsis* et création d'images » ; on peut dire encore que les lois, les gouvernements, le temps lui-même sont, d'une certaine façon, *mimèsis* (Verdenius, 1962, p. 16-17). Sur un plan ontologique, le monde lui-même est étagé comme une série de *mimèseis* dégressives : si le réel est une *mimèsis* de l'Idée nouménale, la fabrication utilitaire des artisans l'est aussi, et, au troisième degré, les arts représentatifs, dont la poésie, sont, au bas de l'échelle, le domaine de la contrefaçon la plus méprisable¹. Ainsi, pour Platon, la *mimèsis*, clef d'un système métaphysique, d'une pensée ordonnée et hiérarchique du monde, entraîne parallèlement, pour les imitateurs que sont les artistes et les poètes, une invariable disgrâce : la *mimèsis* des artistes, telle qu'elle est conspuée par la *République*, est foncièrement illusionniste et, dans le meilleur des cas, essentiellement réduplicative (Somville, 1975, p. 48-49). L'art humain est tout au plus une imitation-miroir, à tous coups dégradante ; copie du réel, qu'il déforme par défaut et non par choix, il ne permet jamais d'accéder, dans ses dérisoires brouillons, à la plénitude lumineuse des originaux² : « ce sont des apparences, non des réalités, dit Platon dans la *République*, qui sont la matière des poèmes » (X, 598a) ; et plus loin, « la peinture et la mimétique réalisent dans l'œuvre qui

¹ Selon le célèbre exemple platonicien, l'artisan du Lit-Idée ou Modèle est Dieu ; le second, « faiseur de lits », est l'ouvrier qui fabrique matériellement le lit, mais aussi, plus généralement, la Nature, qui « produit tout sans exception : ce qui pousse sur la terre, tous les animaux sont son œuvre, lui-même y compris... » ; le troisième sera le peintre, qui imitera les produits de la Nature ou de l'artisan pour les reproduire : « un peintre, un faiseur de lits, un Dieu, voilà les trois préposés à la fabrication de trois espèces de lits. » (Platon, *Rép.*, X, 596-97).

² Comme l'explique G. Sörböm, même si les œuvres d'art, chez Platon, peuvent « idéaliser » le réel (*Rép.* 472d), elle ne « représenteront » jamais les Idées platoniciennes ; cela, parce que les *mimèmata* produits par le peintre ne peuvent être perçus que par les sens (Sörböm, 1966, p. 133, 143).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

est la leur une existence qui est loin de la réalité » (X, 603a). Imitateurs d'imitations, poètes et artistes, condamnés à n'imiter qu'une Nature aussi imparfaite que sensible, piétinent donc irrémédiablement « dans l'illusion, la confusion et l'irrationalité » (Havelock, 1963, p. 25), incapables d'atteindre par leur art au hiératisme des Modèles³. Coupé de la vérité, l'art, pour Platon, demeure coupé de la Beauté.

Cependant, de tels schèmes, si réducteurs pour l'art, sont en partie dépassés par le « retournement néo-platonicien » qui s'opère avec Plotin dès le III^e siècle de notre ère. Pour Plotin, et c'est une nouveauté, « l'ascèse spirituelle peut prendre appui sur la contemplation des œuvres d'art » (Chastel, 1954, p. 64). Certes, l'ouverture est prudente; le philosophe, dans sa 5^e *Ennéade* (8, 1-2) se servait de la sculpture comme d'une métaphore, un *analogon* pour donner à entendre ce que pouvait signifier *contempler les intelligibles* ; mais, par ce geste, il offrait à sa postérité une idée remarquable : la conviction que l'artiste peut bel et bien réaliser dans la pierre un *eidōs* présent dans son esprit, emprunté aux modèles idéaux. En outre, Plotin, guidé par son estime de l'homme, considère celui-ci comme l'essence et la suprême beauté de l'univers. Réunissant ces paramètres, « Plotin, dit Halliwell, parvient à reconfigurer la *mimēsis* artistique en des termes bien supérieurs qu'une conformité aux apparences, en la convertissant en un mouvement vers le haut en direction des principes formateurs, les *logoi*, qui sous-tendent le monde des simples phénomènes. » (Halliwell, 2002, p. 318). Lecteur de Plotin, Marsile Ficin, guidé de surcroît par l'humanisme hyperbolique du *Corpus hermeticum*, fait ressortir la beauté à l'activité créatrice de l'homme, elle-même agissant sur le mode de la création divine (Ficin 1576, p. 309) ; il reprend l'idée plotinienne que les arts, peinture, sculpture, musique, architecture, n'imitent pas seulement ce qu'ils voient, mais remontent, par un causalisme mathématique qu'ils partagent avec eux, jusqu'aux principes d'où dérive la Nature (Plotin, 1991, p. 136 ; Chastel, 1954, p. 67). Par l'action conjuguée de sa vision « mimétique » et de sa volonté, l'*humanus artifex* ficinien parvient ainsi à saisir et à s'approprier les idées rationnelles, les noumènes, la part divine des choses : « *videndo replicat formas intus, volendo eas explicat extra, videndo respicit verum [...] volendo attingit bonum* » (Ficin, 1576, p. 108). Ainsi,

³ J.-P. Vernant fait remarquer que l'imitation du peintre est toujours imitation du lit visible produit par l'artisan et jamais de l'Idée ou essence de Lit (Vernant, p. 140).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

exhaussant à un remarquable statut la puissance créative de l'homme, Ficin retourne *de facto* la perspective axiologique dans laquelle s'inscrivaient pour Platon l'art et la poésie, provoquant un vrai « coup d'état à l'intérieur du platonisme » (Chastel, 1975, p. 66).

Dès lors, le Platon *néo-platonisé* de la Renaissance est un Platon désormais rendu favorable aux arts d'imitation. Dans la foulée, le terme de *mimèsis* se voit affecté désormais d'un coefficient *positif* ; autrement dit, il paraît désormais possible de concevoir une *mimèsis* en accord avec la *vérité* des Modèles supra-sensibles, une sorte de *mimèsis* de l'intellect, soutenue par la force incoercible du *furor*. Sans doute cette *mimèsis*-là est-elle inspirée à Plotin, comme elle le sera plus tard à Ficin, par le cas-limite, imaginé par le *Banquet* de Platon (212a), dans lequel le poète, habilité par sa soif d'amour à contempler réellement la Beauté avec les yeux de l'esprit, n'exprimera plus dans ses vers des imitations ou des « simulacres de vertu », mais bien directement la « vertu authentique » elle-même (Bundy, 1927, p. 26). L'herméneutique ficinienne —et en particulier sa vulgarisation de l'idéalisme plotinien— réserve dès lors à l'imitation de très hautes performances ; on en veut pour preuve la théorie de l'« *imitatio duplex* », développée dans sa célèbre lettre à Pellegrino Agli intitulée « *De divino furore* », qui dédouane les vrais poètes du discrédit platonicien, les distinguant des simples « imitateurs humains » ; comme musique, *mimèsis* de l'« harmonie céleste », la poésie est en outre porteuse des « sens oraculaires les plus profonds », qui procurent à « l'esprit même une nourriture d'une extrême douceur, afin qu'il puisse se trouver *apte à accéder à la divinité* » (Ficin, 1576, p. 614). Chez Ficin, tout concourt à suggérer que l'homme, sans abandonner ses sens et son individualité créatrice —son *âme*, hypostase de l'*Ame du monde*— détient le précieux pouvoir en effet d'imiter les Idées. Ainsi, un passage de la *Théologie platonicienne* (XIII, 3), reconnaissant les talents inouïs des artistes, leur cède bel et bien une permission inespérée de requalifier l'art : « Les arts humains fabriquent par eux-mêmes tout ce que crée la Nature elle-même, comme si nous n'étions pas les esclaves de la Nature, mais ses émules ! Zeuxis peignit des raisins avec un art si grand qu'ils attirèrent les oiseaux. En un mot, l'homme *imite* toutes les œuvres de la Nature divine, et exécute, corrige, perfectionne les ouvrages de la Nature inférieure » (Ficin, 1576, p. 295). L'artiste et la Nature sensible rivalisent alors de talent : « *quasi non servi simus naturae, sed aemuli* ». Dès lors, la *mimèsis* décrite par Platon

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

adopte un autre visage : l'artiste est l'imitateur non pas des réalités illusoires, l'imitateur d'imitations, triplement éloigné du modèle, mais bien, comme la Nature elle-même, l'imitateur immédiat des Idées, dont il s'approche de manière vertigineuse, amendant au passage l'imperfection des copies sensibles. Là où Platon instituait la recherche de la vérité dans une confrontation entre le sensible et l'idéalité, d'où les simulacres humains restaient forclos et rabattus dans l'inessentiel, Ficin introduit maintenant un face-à-face absolument nouveau entre l'Idée et le simulacre artistique, ce que le livre X de la *République* et le *Sophiste* appellent l'« idole », instaurant ainsi la légitimation de la *mimèsis* par les factures artistiques, susceptibles désormais de révéler en toute chose les scintilles fugaces de l'Idée⁴. C'est cette « nouvelle *mimèsis* » qui se répandit aussitôt dans le néo-platonisme du XVI^e siècle. Comme Plotin, comme Ficin lui-même, le philosophe renaissant Melanchthon considère que l'Idée de Platon est « analogue à l'image incomparablement belle du corps humain qui se trouve enfermée dans l'esprit d'Apelle » (Panofsky, 1983, p. 22). L'allusion au peintre grec n'est pas anodine: l'art et la poésie acquièrent enfin une fonction de médiation vers l'être, la *mimèsis* venant s'inscrire dès lors dans un contrat de nature eidétique qui corrige, et dans le meilleur des cas congédie, la nature aléatoire du sensible.

Une telle puissance anagogique de l'art, et en particulier de la poésie, est magistralement exprimée, dans ses *Leçons à l'Académie florentine* de 1573, par le poéticien néo-platonicien Agnolo Segni, qui déclare explicitement la supériorité absolue des œuvres de l'Art sur les œuvres de la Nature, intervertissant purement et simplement les termes 2 et 3 du célèbre exemple platonicien des trois lits : « Je dis, affirme Agnolo Segni, que quand le poète contemple l'Idée même de la force ou de la beauté, et qu'en général, il élève l'esprit aux Idées des choses et les imite dans ses fables, alors la poésie n'est pas la troisième, mais la seconde après la vérité des choses divines auxquelles elle rend semblable son idole. Dans ce cas, ce que dit le poète, étant selon l'Idée, est d'une certaine manière l'Idée des choses en regard de celles-ci, et leur parfait exemplaire » (Segni, 1972, p. 41). On ne saurait être plus clair : une conception comme celle-ci fait faire une volte-face

⁴ Dans sa *Theologie platonicienne* (XI, 6), Ficin dit par exemple qu'il y a « moins de distance entre cheval figuré et idée de cheval qu'entre cheval réel et idée de cheval ». (Chastel, 1954, p. 65). Certains interprètes modernes, comme A. Ruge en 1832, ont cru trouver cette idée chez Platon lui-même (Sörböm, 1966, p. 133).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

radicale au platonisme orthodoxe, accréditant l'idée que la poésie est un vecteur gnoséologique absolu, susceptible de « viser l'essence » (Vernant, 1975, p. 140). De fait, elle introduit la poésie dans la théorie des Idées, la rendant participative de la vérité. Même jugement dans le dialogue *Il Figino overo del fine della pittura*, de Gregorio Comanini, de 1591 ; en commentant le passage des « trois mors », qui suit la théorie des « trois lits » au livre X de la *République*, le théoricien explique que l'objet de ce « troisième art », l'« art d'imitation », propre au poète et à l'artiste, effectivement appelé l'*idole*, n'est pas le résultat d'une piètre déficience humaine mais « tire son origine de l'artifice de l'homme, de son imagination et de son intellect, par sa volonté et son choix » (Comanini, 1962, p. 251). C'est donc l'artiste qui détermine maintenant l'écart entre son œuvre et son modèle, qui choisit de déformer, voire de reformer ce qu'il se propose de dépeindre. En exaltant la valeur heuristique de ces puissances de l'âme —volonté, choix, imagination, intellect—, Comanini bouleverse la démonstration platonicienne qui faisait de l'imitation picturale une simple imitation spéculaire des choses, et renie la position « avilie » où Platon plaçait cet « art d'imitation » : « Platon, par cette assertion qui veut que l'imitateur produise une chose triplement éloignée de la vérité, dégrade la peinture et la poésie comme deux arts dont les œuvres seraient des imitations non pas de la vérité mais des images apparentes [...] ; et je sais que vous, Figino, vous êtes si docte en ces matières et si féru amateur de peinture, que vous ne sauriez souffrir patiemment de telles médisances. » (Comanini, 1962, p. 250-51). Ainsi, parmi d'autres, Melanchthon, Comanini et Segni attestent le crédit que la Renaissance, par la médiation ficinienne, offre désormais aux artistes ; contre les « médisances » de Platon, la *mimèsis*, mieux nommée *idolopoïèse* au livre X de la *République* et dans le *Sophiste*, s'intronise dans la mentalité du siècle, non plus réprouvée mais adulée comme une prérogative inaliénable de l'artiste et du poète, désormais exaltés comme peintres des essences.

II. MIMÈSIS D'ARISTOTE, MIMÈSIS DE PLATON

Cependant, le XVI^e siècle poéticien, familier de Platon et des perspectives artistiques ouvertes par le néo-platonisme, est littéralement étourdi par l'arrivée de la *Poétique* sur les presses italiennes, et surtout par la diffusion de ses commentaires dès 1548.

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

Maintenant liée au *vraisemblable*, comme elle l'avait été au *faux* chez Platon et à la *vérité* pour le néo-platonisme, la *mimèsis* aristotélicienne ne pouvait pas être comprise des poéticiens en dehors de sa référence à ces systèmes ; de plus, le vraisemblable, son outil-clé, posait un problème de positionnement épistémologique (relativement à la *science* ou à l'*opinion*) et psychologique (relativement au *sensus*, à la *ratio* ou à la *phantasia*).

Aristote proposait une *mimèsis* bien éloignée de celle de son maître, drastiquement redimensionnée à l'aune de la représentation littéraire ; certes, Platon lui aussi parlait, au livre III de la *République*, des modes littéraires de la *mimèsis* en distinguant le *narratif*, le *dramatique* et le *mixte* ; mais les poéticiens de la Renaissance, soucieux de rendre compte de toutes les implications philosophiques de ce concept, refusèrent de s'en tenir à ces seules distinctions. Ils sentirent, par exemple, que la *mimèsis*, dans sa puissance heuristique et cognitive (tout savoir, selon Aristote, commence par la *mimèsis*) était susceptible, par certains biais, de rejoindre celle qu'avaient inaugurée les *Ennéades* : dans la *Poétique*, l'imitation, « tendance naturelle à l'homme » (Aristote, 1990, p. 88), pouvait permettre à ce dernier de connaître et d'agir sur la Nature, ainsi que de créer des représentations de son cru. Par ailleurs, en imposant l'idée de *vraisemblable*, la *Poétique* proclamait solennellement l'habileté de la poésie à saisir l'« universel » (*to katholou*)⁵, quand le réalisme historique, en exposant des faits vrais, ne saisit tout au plus que les particuliers. La *mimèsis* était-elle donc aussi une disposition à la *philosophie*? Du coup, bien des poéticiens, comme Fracastor dans son *Naugerius*, lisant *platonico more* les qualificatifs aristotéliciens de *philosophôteron kai spoudaioteron* (1451b) prirent les « universels » aristotéliciens pour les Idées de Platon, réalisant par là une image à la fois hybride et englobante de l'imitation poétique⁶. Certes, en parlant des « universels », Aristote entendait condensation et généralité, « abstraction de la vie humaine de tout ce qui est accidentel » (Butcher, 1951, p. 163), nullement supériorité hiérarchique; les néo-platoniciens, par contre, concevaient l'Idée comme un paradigme, un absolu, une réalité ontologique supérieure. La différence était de taille mais l'analogie bonne à saisir, car, aux yeux de ces

⁵ Ch. IX, 1451b ; Magnien, comme Dupont-Roc et Lallot, traduit par « le général » ; mais les poéticiens rendent cela par « l'universale », ce qui force la notion dans la connotation métaphysique.

⁶ Pour d'autres exemples de cette interprétation cf. Chevrolet, 2007, p. 326-28.

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

poéticiens bercés d'une sorte d'irénisme théorique, les uns comme les autres, finalement, entendaient l'art comme écart, dans ce qu'il réalise de reformulation, de restructuration du réel, et cela seul, était déjà gage d'une possible pactisation entre la *mimèsis* d'Aristote et l'*idolopoïèse* redorée de Ficin. En outre, si pour Aristote, imiter revenait à « construire des structures » (Else, 1986, p. 75), à opposer aux aléas du réel la cohérence et l'organisation structurelle de l'œuvre d'art, rendue vraisemblable à la fois par sa ressemblance aux modèles et par son fonctionnement autonome, comme un admirable *zoon*, telle était aussi, opportunément, la vision ficinienne de l'art, basée sur une mathématique intrinsèque en parfaite cohérence avec celle des noumènes. Rien d'étonnant si les poéticiens, dans leur souci de comprendre Aristote, sollicitèrent le néo-platonisme pour tenter une reformulation synthétique des arts d'imitation. Ainsi, la *mimèsis* devint une notion polarisée, ambivalente, susceptible de tous les compromis (Chevrolet, 2007, p. 351-80), en particulier en ce qui concerne ses rapports avec la vérité et avec la fiction.

A un pôle, en faisant adroitement converger le Platon de la *République* et l'Aristote de la *Poétique* dans l'assomption générale que « tout art est *mimèsis* », les poéticiens assignèrent à la poésie une position sans possible commerce aucun avec le vrai, et, en forçant la notion nouvellement en vogue de *vraisemblable*, l'assujettirent péremptoirement à la catégorie logique du *faux*, de l'*inventé*, du *fabuleux*, tout en entendant bien inscrire cette catégorie parmi les procédés d'inférence logique ou les dispositions de l'esprit, l'appelant ici *sophistique*, là *phantasia*, selon un lexique ouvertement platonicien. Mais cette perspective comportait un risque inadmissible : celui d'interdire à une pléiade d'écrivains majeurs (Lucain, Aratos, Dante, Pétrarque, Pontano) le statut de poètes, ce que fit jadis Aristote, par un décret inverse, pour Hérodote et Empédocle. A l'autre pôle, certains interprètes, nostalgiques du néo-platonisme, soumirent la *mimèsis* et le vraisemblable à un réexamen éclectique, en tentant de ménager à la fois l'obligation de fictivité promulguée par la *Poétique* et leur foi en la valeur fondamentalement aléthérique de la poésie, basée sur le primat du *furor poeticus*, mais aussi sur les théories de l'allégorie, utilisées naguère pour exempter du mensonge la poésie païenne. Telle avait été, de fait, la position du néo-platonicien Proclus, figure familière aux poéticiens de la Renaissance, qui

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

entendait, dans son *Commentaire de la République*, réconcilier poésie et philosophie, et montrer l'affinité profonde entre Platon et Homère (Halliwell, 2002, p. 323-34).

Cette double attitude (affirmer le côté fabuleux de la poésie et ménager son fondement philosophique) est patente chez bien des poéticiens, qui firent de leur indécision foncière la matière de dissertations protéiformes. Dans sa *Difesa della Commedia di Dante*, de 1587, Jacopo Mazzoni, par exemple, mobilise ainsi tous les *loci*, platoniciens ou aristotéliens, qui font de la poésie un art de fiction ; mais, d'un même geste, il resserre de mille noeuds ses liens fonciers avec la vérité : Platon, dans la *République* et les *Lois*, défend, dit-il, « cette sorte de poésie qui raisonne sur les Dieux conformément au vrai, et estime que le vrai n'est pas incompatible avec la poésie » (Mazzoni, 1982, p. 62) ; et Aristote lui-même autorise occasionnellement les poètes à parler de faits réellement survenus sans que cela nuise au précepte général du vraisemblable (Mazzoni, 1982, p. 62). Du reste, le poéticien s'évertue à montrer que l'apparement de la poésie à la *sophistique* n'implique nullement qu'on fasse d'elle un art fondé sur l'imposture : dans l'histoire, dit-il, la *sophistique* était primitivement un discours de vrais philosophes qui exprimaient obliquement la vérité. Segni, quant à lui, familier de Proclus, séduit par le caractère divin de l'inspiration poétique, s'aventure à définir la poésie comme « une imitation des choses humaines et divines, faite par un discours fabuleux, en vers, suivant la fureur divine, afin de purger les âmes humaines de leurs affects » (Segni, 1972, p. 93). Alliée au *furor*, capable de saisir les réalités divines, tendue vers le bien social offert par la *catharsis*, la *mimèsis* consomme ainsi aux râteliers les plus hétérodoxes pour assurer sa complétude et son universalité.

Par de tels discours de compromis, d'un éclectisme déroutant, ces poéticiens entendaient fortement remettre en cause l'étroitesse dogmatique de la *Poétique*, inapte à rendre compte des spécificités génériques des littératures vernaculaires, et en particulier la *Divine Comédie*, le *Canzoniere* de Pétrarque, l'*Orlando furioso* ou la *Jérusalem délivrée*, œuvres qui ne ressortissaient pas toujours au « vraisemblable » au sens strict où Aristote l'entendait. En effet, chacune de ces œuvres comportait des éléments de véridicité ou au contraire de merveilleux débridé, que l'on ne savait plus comment plier aux lois d'Aristote : l'outre-tombe de l'Enfer dantesque, difficile à remettre en question pour un chrétien,

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

n'était-elle pas une construction purement *aléthéique*, un rêve prophétique plutôt qu'une fiction ? De même, l'amour personnel de Pétrarque, n'était-il pas plus « autobiographique » que fictif ? Et que dire, enfin, de la Première Croisade du Tasse, purement « événementielle » ? Ces auteurs contrevenaient gravement à l'impératif fictionnel d'Aristote. A l'inverse, la littérature vernaculaire, à l'image d'innombrables exemples antiques, regorgeait de situations jugées *non vraisemblables*, car d'un merveilleux exacerbé : le voyage d'Astolphe dans la lune, la figure de l'hippogriffe ou les sortilèges d'Armide, susceptibles de contrevenir à la règle aristotélicienne⁷. En vérité, la littérature italienne était le creuset d'une remarquable *varietas*, qui débordait largement la poétique corsetée que proposait Aristote aux poètes. Pour la plupart de ces poéticiens, qui rêvaient d'une clef universelle de lecture des œuvres, il s'agissait alors de « réinventer » en quelque sorte le concept de *mimèsis*, l'adaptant non seulement à la grande poésie toscane, mais encore à la poésie à venir, refusant d'ores et déjà de s'en tenir à l'uniformité objectale et à la taxinomie modale proposées Aristote, et se disposant au contraire à valoriser davantage tout un jeu infiniment complexe de critères.

III. LA MIMÈSIS D'ARISTOTE À L'ÉPREUVE DU NÉO-PLATONISME

Ce n'est donc pas un hasard si les poéticiens ne congédient jamais Platon de leurs analyses d'Aristote. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le néo-platonicien Agnolo Segni apparaît comme le grand conciliateur entre *mimèsis* platonicienne et *mimèsis* aristotélicienne. Si son contemporain Francesco Patrizi déclarait la guerre à Aristote, notamment sur la *mimèsis*, Segni, aristotélicien convaincu, s'obligeait à des solutions de compromis. C'est que, pour lui, Aristote et Platon parlaient le même langage : « Aristote ne cherche et ne dit nulle part ce qu'est l'imitation ; il se sert seulement de ce nom prononcé par son précepteur » (Segni, 1972, p. 24). Empressé de préciser l'imprécision, Segni assimile alors la *mimèsis* aristotélicienne à la « fabrication d'idoles », l'*idolopoïèse* ou « fabrication d'images » telle qu'elle est définie par le *Sophiste* (235-36), ou par la

⁷ Il est vrai qu'Aristote reconnaît (*Poétique*, 25) le droit de parler de fictions qui peuvent sembler « irrationnelles » (*a-loga*). Mais du moment que ces fictions sont attestées par la *tradition*, comme la mythologie ou la topographie infernale, elles sont considérées comme vraisemblables (Aristote, 1990, p. 129).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

République (X, 599a-b). Du coup, l'imitation est posée, comme chez Platon, dans un rapport dynamique à « la chose véritable, l'exemplaire, auquel l'idole est semblable », rapport auquel, comme on le sait, la *Poétique* s'intéresse peu⁸. La *mimèsis* aristotélicienne est introduite ainsi tacitement dans le vaste complexe de la métaphysique platonicienne fondée sur le rapport fondamental de l'idole et de l'exemplaire. Mais, en employant le mot « *idolo* » au lieu de se contenter de termes comme « *rassomiglianza* » ou « *imitazione* », Segni, d'une part, souscrit à l'implication métaphysique suggérée par la traduction ficinienne du mot *eidolôn*, et, d'autre part, semble concéder au poète quelque chose de plus qu'une simple allégeance au modèle : là où le mot *mimèsis* (*imitatio*, *imitazione*) quelque peu inerte, insiste sur le résultat de la réduplication, il y a dans le mot *idolo*, certes davantage qu'en grec *eidolôn*, comme un surcroît créatif, une qualité dynamique, qui force l'entreprise imitative vers une idée de travail, de formation, de création, ou même, obliquement, de symbole.

Cette idée se confirme si l'on sait que le *Sophiste* laisse à l'artiste un choix sur le mode imitatif, qui permet aux poéticiens de dépasser le dilemme *fictivité/vérité* et d'élargir l'acception aristotélicienne. Dans ce dialogue, Platon reconnaissait en effet deux sortes d'imitation: « l'art de la copie [*eikastikèn*] et l'art du simulacre [*phantastikèn*] » (236c). La *mimèsis icastique* —de *eikona*, les images— est utilisée par le peintre lorsqu'il rend le réel au plus juste ; en revanche, la *mimèsis phantastique* —de *phantasmata*, les apparences— est celle qu'utilise l'artiste qui « corrige », voire falsifie, la reproduction par des effets d'optique ; c'est celle aussi, sur le plan cette fois de la parole, qu'emploie le sophiste « magicien », dont l'art discursif travaille sur les apparences de la vérité. Platon reconnaît donc l'*imagination* comme une restitution du vrai (« *imagination* » signifie ici production d'images, *eikasia*), et la *phantasia*, au contraire (il apparente à cette notion l'*opinion* ou le *discours*, toutes activités du « sophiste ») comme une imagination fallacieuse (Bundy, 1927, pp. 29-30 ; Allen, 1989, p. 118). Le sophiste serait ainsi le contraire du vrai philosophe et du vrai artiste qui viseraient à rendre les choses dans leur vérité. Une telle distinction permet opportunément à Segni de dédoubler la notion aristotélicienne de

⁸ « ...et nous ne devons jamais considérer l'idole seule, mais toujours passer à l'exemplaire de la chose véritable. » (Segni, 1972, pp. 24-25).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

vraisemblable et de la glisser dans l'édifice mimétique du *Sophiste*. D'un côté, idole vraie, *omoiôma tou ontos* : telle serait celle de l'Évangile, dont les images sont forcément *aléthéiques* (version « chrétienne » des dithyrambes d'Aristote) ; de l'autre côté, idole fautive, celle des fables d'un Boccace ou d'un Lucien, littérature de *fiction*. L'une vraie, l'autre vraisemblable. Or, continue le poéticien, citant à l'unisson la *République* et la *Poétique*, *l'idole vraie n'est pas de la poésie* : « c'est le propre de l'histoire, ou d'une autre science », la poésie n'opérant pas suivant les processus de l'intellect, mais suivant le *sensus* et la *phantasia*, spécifiques de l'imitation. La fameuse rame plongée dans l'eau de la *République* (602c), exemple absolu d'illusion sensorielle, est un leurre qui « nous fait dire souvent le contraire de la vérité » (Segni, 1972, p. 71), contre la raison et l'intellect, susceptibles de rectifier, par l'établissement de vérités virtuelles (étalons, chiffre, longueur, poids) l'exacte identité des objets. Aristote et Platon sont formels et coïncident sur ce point : la *mimèsis* (écartée de la véridicité par la *Poétique* et du jugement des Gardiens-philosophes par la *République*) est le règne privilégié de la *phantasia* et du *sensus*. Mais, et c'est là une nouveauté, la poésie, amie des simulacres et des « idoles », art d'imitation déformante par excellence, en vient à être exaltée comme une force créative, dynamique, capable de réhabiliter, n'en déplaise à Platon, les jouissances de l'*opinion* et les puissances irrationnelles de l'âme : « [la poésie] laisse la raison de côté et se tourne tout entière vers les sens, comme vers ce qui concerne l'illusion ; et c'est avec les sens qu'elle négocie » (Segni, 1972, p. 74). Et il ajoute : « l'imitation poétique qui feint des fables et des choses semblables au vrai, à qui les fait-elles paraître vraies ? Pas à l'intellect ; mais c'est la fantaisie qui les accepte comme vraies et qui jouit des mensonges des poètes »⁹.

Cependant, une telle valorisation de l'illusion et de la fiction ne sauve pas Pétrarque, ses sentiments vrais, son lyrisme non feint. Pour résoudre ce problème, qui est explicitement le propos de ses *Lezioni*, le poéticien va devoir retremper la *mimèsis* aristotélicienne dans son contexte majeur, celui de la *mimèsis* universelle, c'est-à-dire dans des formulations élargies qui sont le fait du platonisme. Très habilement, Segni va ainsi

⁹ Segni laisse toutefois une possibilité « néo-platonicienne » à l'imitation intellectuelle : « Je n'entends pas dire que cet intellect n'ait aucune part à l'imitation : [...] l'imitation est très ample [...] ; l'on peut dire que chaque chose imite excepté Dieu, car toute créature est image du Créateur... » (Segni, 1972, 72).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

dédoubler la notion « globale » de *mimèsis* en deux composantes essentielles, l'*orazione* de l'*azione*, la première concernant les discours, les *verba*, la seconde concernant les choses, ou plus précisément les actions, les *praxeis*, au sens où les concevait Aristote. Un poète, dit-il, produit toujours *orazione falsa*; les mots, les images, les concepts sont imitations des choses, ainsi que Platon l'affirme dans le *Cratyle*. Si tout art s'exprime comme une « *idolopoièse* », une fabrication de simulacres, c'est d'abord par le langage ; le parler poétique est, par essence, cette expression fabuleuse (de *for, fari*, parler) ; il équivaut à « *favoleggiare* », à faire fable, à user de simulacre : il est donc idole. Tel est, dit-il, le message essentiel du Platon de *République*, pour qui la poésie n'est autre chose que « *facimento d'idoli con l'orazione* », un « dire faux », une fabrication d'idoles par le discours (Segni, 1972, p. 29). Cependant, ce n'est point tant à cette sorte de *mimèsis* que la *Poétique* s'intéresse; celle d'Aristote est en effet, selon Segni, bien plus qu'une *mimèsis* de langage. Si elle suppose, dans sa formulation extensive, l'exigence d'une énonciation fabulaire, qui est le propre de tout *discours-image-des-choses*, elle postule également, dans la forme plus « restreinte », que ses *énoncés* soient des « actions humaines », agencées de telle sorte qu'on les croie imités de la vie courante, de la réalité des hommes : telle est l'imitation *vraisemblable*, productrice de *comme si*, de « faire semblant », d'événements qui « pourraient être ». Or, pour parvenir à cette illusion, il ne suffit pas d'imiter simplement *une* action ; il faut une suite d'actions nouées par une logique propre, par une nécessité fictionnelle. Ainsi appréhendée, la *mimèsis* aristotélicienne n'impliquera pas seulement une *mimèsis* « oratoire » ; c'est par ce que Ricœur appelle « mise en intrigue » (Ricœur, 1983, p. 66-104) c'est-à-dire par l'instauration d'un causalisme actanciel, que la *mimèsis* produira le poème. Elle sera non seulement *idolopoièse* par le langage, mais encore filage d'actions mimétiques, *dramatopoièse*: Aristote l'appelle, précisément, une *mimèsis praxeôs*, qui exige et commande que ses propositions poétiques représentent et enchaînent les « actions humaines », dans une temporalité réinventée qui imite celle de la vie même. Voilà ce que, selon Segni, Aristote entend par *azione falsa*, et voilà ce qui le distingue de Platon, dont la *mimèsis* est une *orazione falsa*. La *mimèsis* d'Aristote apparaît ainsi à Segni comme un double actanciel de celle de Platon. Pétrarque, écrivant par « *orazione falsa* » et non par « *azione falsa* » puisque son amour pour Laure est véritable, garde ainsi le nom de

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

poète, vu que par le discours « on peut imiter autre chose que les actions », que ce soient pensées, coutumes ou concepts, y compris à la première personne (Segni, 1972, pp. 95-96).

Cependant, certains poéticiens trouvèrent d'autres voies pour établir une telle « concorde différentielle » entre la *mimèsis* de Platon et celle d'Aristote. Les distinctions du *Sophiste*, on l'a vu, présentaient l'avantage d'articuler la notion d'imitation à la fois à une allégeance à la vérité nouménale et/ou phénoménale (l'icasticité), et à la subjectivité artistique de la représentation (la *phantasia*), fondant par là même la possibilité d'une connexion précieuse entre une *mimèsis* « intellectuelle »/réaliste de type ficinien, et la *mimèsis* aristotélicienne, fondamentalement « imaginative » et centrée sur l'exigence du feint et du fabuleux. Autrement dit, le *Sophiste* promettait une possibilité d'accord entre néo-platonisme et aristotélisme. Dans son analyse là aussi très éclectique, Jacopo Mazzoni, distingue, d'après la *République*, les arts imitatifs des *arti utenti* (comme l'architecture, qui vise l'*idea* d'un édifice) et des *arti operanti* (qui visent, comme l'art du maçon, la réalisation concrète, l'*opera*) ; la poésie, comme la peinture, seraient des *arti imitatrici*, qui visent l'*idole* en tant que telle, prise pour elle-même sans aucune autre finalité. Comme Segni, Mazzoni ne hiérarchise pas, il ne fait pas de l'art d'imitation une catégorie discréditée ; bien au contraire, il se prend à l'exalter, car, contrairement aux *arti utenti* qui « ont un type d'imitation très restreinte et particulière » (lits, mors, maçonnerie), les *arti imitatrici* ont « pour sujet toutes les choses du monde, pouvant imiter les choses naturelles, humaines et divines » (Mazzoni, 1587, 393). C'est dans cette catégorie des arts d'imitation que Mazzoni intègre les deux *mimèsis* du *Sophiste*, cela, avec une nouveauté par rapport à Segni : il considère notamment l'*icastique* comme « une imitation de l'objet extérieur » (*mimèsis tou ontos*, d'après le *Sophiste*, *mimèsis* de ce qui est, comme quand le peintre fait le portrait d'un homme qu'il copie à l'identique) et la *phantastique* comme ne représentant « rien d'autre que ces espèces qu'il a conçues dans sa *phantasia* », et donc finalement, si l'on veut, comme une sorte de *mimèsis ex nihilo*, sans modèle, image du monde intérieur de l'artiste : « le poète n'imité pas un objet venu du dehors, mais seulement son caprice et sa *phantasia* » (Mazzoni, 1587, p. 394). Le terme de *caprice*, employé à propos de la poésie *phantastique*, évoque bien sûr au XVI^e siècle la riche production maniériste qui oppose au

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

canon de la proportion le subjectivisme et la relativité de la vision artistique¹⁰, quand ce ne serait pas l'invention dans ses dérives mêmes, grotesques, chimères, corps hybrides ou têtes arcimboldiennes. Reste qu'en introduisant ce clivage « psychique » intérieur/extérieur, Mazzoni tisse un lien entre l'imitation fabulaire d'Aristote, qu'il identifie à la *mimèsis phantastikè* du *Sophiste*, et le primat de l'*intérieurité* suggéré naguère par la théorie plotinoficinienne de l'*eidos*. A cela viennent du reste s'ajouter d'autres sources : la *Vie d'Apollonius de Tyane* de Philostrate¹¹, par exemple, apportait aux théoriciens renaissants une toute nouvelle valorisation de l'imaginaire. Et, comme le montre Allen, le *Commentaire du Sophiste* par Marsile Ficin, en reconnaissant dans les signes étranges du monde — ombres, reflets, démons ou rêves — rien moins que des expressions de la *phantasia* de Dieu, définissait l'*art phantastique* comme une espèce de performance mystique dont les artistes accomplissaient la réplique en créant leurs œuvres (Allen, 1989, p. 168-210). Imprégnée de ces alluvions fondamentalement néo-platoniciens, la *mimèsis* aristotélicienne prit ainsi l'allure d'une sorte de « *mimèsis* de l'imaginaire », Mazzoni réaffirmant bien, comme Segni, sa rupture avec l'intellect, imposant par là le rôle capital de la *phantasia* dans la poésie, même si l'Aristote de la *Poétique*, refusant de mêler esthétique et psychologie, ne l'avait jamais ouvertement affirmé. Pour faire une juste place à l'imaginaire, Mazzoni forge alors pour la poésie un critère tout nouveau: le *crédible merveilleux* (Mazzoni, 1973, p. 78-81). Ce terme de *crédible* est préféré par Mazzoni au terme de *vraisemblable*, parce que, dit-il, il est capable d'intégrer aussi bien le *vraisemblable* lui-même que le *vrai* et le *faux* (Mazzoni, 1973, p. 64). Mais il y a peut-être à ce choix une raison implicite plus intéressante. Par ce terme de *crédible*, Mazzoni semble mettre l'accent sur l'opération intérieure d'adhésion effectuée par l'auditeur ou le

¹⁰ Par exemple, les proportions toutes personnelles du corps humain d'un Michel-Ange, d'un Rosso ou d'un Pontormo. Cette « désobéissance » au canon a un illustre précédent : P.-M. Schuhl explique que la réprobation de Platon vise surtout les peintres et sculpteurs « maniéristes » de son temps, comme Lysippe, qui modifia le canon de Policlète et basa son art sur les apparences plutôt que sur la « vérité ». Schuhl relève une remarque importante de Plinie sur ce sculpteur : « Vulgoque dicebat ab illis [les Anciens] factos esse quales essent homines, a se [Lysippe] quales viderentur esse », et rapproche cela du *Sophiste* : « N'est-il donc pas vrai que les artistes, maintenant, envoient promener la vérité, et donnent à leurs œuvres non les proportions qui sont belles, mais celles qui paraîtront l'être ? » (235d-236c, Schuhl, 1933, pp. 6-8). En lisant Schuhl, on ne peut s'empêcher de songer à la *Poétique*, qui affirme que la poésie imite *ce qui devrait être* (1451a).

¹¹ « L'imagination est une plus grande artiste que l'imitation ; en effet, l'imitation représentera ce qu'elle a vu, l'imagination représentera même ce qu'elle n'a pas vu. » (Philostrate, 1995, p. 215).

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

spectateur, davantage que sur la référentialité de l'icône. Il attire l'attention sur la démarche psychique de l'activité imaginante, ce que ne fait pas le terme de *vraisemblable*, qui évoque tout au plus une reconduction au vrai. Or, l'hippogriffe de l'Arioste, comme les cyclopes et les sirènes homériques, sont *invraisemblables* et cependant *crédibles* : je peux —et même : *je veux*— croire ce qui est invraisemblable, suivant mon imagination que commande la logique de mise en intrigue du poète. Ou, comme le dit remarquablement Butcher, « les soi-disant *adunata* sont les *dunata* mêmes de l'art, la matière et l'étoffe même dont est faite la poésie » (Butcher, 1953, p. 170-71). Je peux et veux croire en l'hippogriffe, parce que le système poétique tramé par le poème me le fait sembler nécessaire. *Crédible* suppose ainsi un affinement subtil du *vraisemblable*, qui intègre une force de persuasion, une qualité *psychagogique*, et fait une confiance absolue au système de l'œuvre, susceptible de toucher un public dans les replis mêmes de son imaginaire. Faire croire, faire adhérer au merveilleux, « choisir le crédible impossible plutôt que l'incroyable et le possible » (Mazzoni, 1973, p. 64), voilà le propre de la poésie. Ainsi conçue, la notion de crédible ouvre toutes grandes ses portes au merveilleux —alors qu'Aristote ne lui réserve qu'une part prudente—, cela, pour autant que ce merveilleux découle naturellement de l'enchaînement de causalités, internes à la structure de l'œuvre, qui l'entraîne et même exige sa présence (Mazzoni, 1973, p. 407).

Toutefois, comme Segni, Mazzoni, qui n'est pas néo-platonicien pour rien, souhaite encore récupérer la poésie icastique. Il imagine alors, comme chez Aristote, un poète qui, dans ses inventions, serait par accident tombé dans la description de faits exacts ou réellement survenus. Ce poète, nous dit-il, serait alors *phantastique* par son invention, « ignorant qu'il s'agissait d'une histoire réelle » (Mazzoni, 1973, p. 396), mais accidentellement *icastique*, sa fiction étant par hasard identique à l'histoire. Ainsi, dit-il, Justin, Tatien ou Clément d'Alexandrie ont cru discerner la chute du ciel de Lucifer dans certains vers d'Homère décrivant la fable d'Ate. Ces vers, dit Mazzoni, relèvent de l'imitation *phantastique* car Homère les a composés suivant son invention ; mais ils relèvent de l'*icastique* par accident, vu l'ignorance d'Homère en matière biblique, et parce que par hasard ils coïncident avec la vérité des Ecritures. Ainsi, pour préserver la fictivité et sauvegarder l'icasticité, Mazzoni théorise maintenant tacitement les procédés de l'*allégorie*

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

(fable et vérité réunies) exaltée par les néo-platoniciens dans le sillage de Proclus et nullement admise par Aristote. Car finalement, la plus parfaite poésie n'est-elle pas celle qui sait mêler, dans le miracle d'une vision, et comme Dante l'a peut-être fait, les révélations à tous coups prophétiques de la fureur inspirée, avec un exceptionnel génie inventif ?

Tel est précisément le défi que relève le Tasse, le premier à théoriser vraiment, après l'intuition de Fracastor, cette *mimèsis intellectuelle*, ou *noétique*, capable de reconduire à l'Idée, comme l'avaient suggéré Plotin et Ficin. L'originalité du Tasse, qui est par ailleurs très profondément aristotélien, c'est de faire redémarrer en force les théories néo-platoniciennes qui affiliaient la poésie à la vérité. Le fait que sa *Jérusalem délivrée* soit basée sur un fait historique réel, ainsi que la profondeur de son allégeance au néo-platonisme, le poussèrent à dégager, de son aristotélisme même, l'*icasticité* foncière de la poésie, par le biais de tout un dispositif qui, lui aussi, mettait en avant l'imaginaire.

Réprouvant les arguments de Mazzoni qui plaçait la plus haute poésie sous le signe de la *phantasia*, le Tasse démontre, dans ses *Discours du Poème héroïque*, que la poésie la plus parfaite est au contraire la poésie *icastique*, celle qui véhicule le vrai. Si l'on admet la distinction entre *âme sensitive* et *âme intellectuelle*, telle qu'elle est posée par le *De Anima*, on peut penser du même coup que, puisque l'âme sensitive et divisible possède sa propre *phantasia*, l'âme intellectuelle doit pouvoir elle aussi disposer d'une sorte d'imaginaire supérieur qui lui soit propre, une *phantasia intellettiva*, sise dans la « partie indivisible de l'âme », qui permette la saisie fulgurante d'un vrai supérieur inaccessible aux sens. Une telle *phantasia*, dit le Tasse, n'est reconnue ni par Aristote, ni par le *Sophiste* (Le Tasse, 1997, p. 176) ; le poète a donc conscience de la nouveauté de sa théorie, qui dépasse et absorbe les subdivisions devenues caduques d'*icastique* et de *phantastique*. Car la vérité, pour le Tasse, n'est pas nécessairement de l'ordre du phénomène visible ; elle est bien plutôt dans l'être nouménal. Saisir cette vérité, cette image absolue de la beauté, comme le fait le poète évoqué par Platon dans le *Banquet* (212a), équivaut certes à l'*imaginer*, à œuvrer suivant la *phantasia*, s'agissant de choses non visibles. Mais c'est aussi vivre une vision de l'ordre de l'*icastique*, puisque nous sommes ici dans le domaine de l'être pur, et que l'être pur ne peut être que vrai : ainsi, « [l'imitation poétique] est bien plutôt icastique

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

que fantastique ; et, si on a pu y voir une opération de la fantaisie, cela doit être entendu au sens d'imagination intellectuelle, impossible à distinguer de l'imagination icastique. » (Le Tasse, 1997, p. 177).

En postulant une *fantasia intellettiva*, compromis d'une surprenante habileté, et qui témoigne d'une réelle volonté de fusion entre Platon et Aristote, le Tasse parvient à brouiller les catégories mêmes du vrai et de l'imaginaire, réconciliant l'*Idea* et la *mimèsis* aristotélicienne dans le geste créateur de l'artiste. Le Tasse postule ainsi paradoxalement un *vraisemblable* en parfaite concordance avec la *vérité de l'Idée*, au sens platonicien du terme. Le Tasse, dit Weinberg, « voit derrière tout poème ou partie de poème une Idée que le poète essaye d'imiter par une heureuse combinaison de matière et de forme. » (Weinberg, 1961, p. 341). Mais cette vérité éidétique n'exclura pas non plus le *merveilleux*, trop souvent vu comme un ennemi de la vérité et même du vraisemblable. « Il faut l'art d'un excellent poète pour les accoupler » dira le Tasse dans son *Art poétique*. Qu'à cela ne tienne : le poète s'aventure alors à concevoir un « merveilleux vrai », qui s'offre à son esprit d'abord comme une qualité intellectuelle, sans aucune incidence sur la perception sensible : les Anges, créatures vraies pour le chrétien, sont merveilleux et vrais, comme le Bestiaire des Evangélistes. Le merveilleux vrai, c'est finalement celui que Mazzoni avait pressenti en parlant de l'allégorie : celui-là même que l'*alta fantasia*, mélange de prophétie et de génie créateur, faisait voir à Dante dans les fulgurances de son voyage. « Faiseur d'images », d'*idoles*, le poète l'est bel et bien, mais non pas comme les sophistes, magiciens de la parole, tricheurs et créateurs d'apparences : il l'est comme le théologien et le dialecticien, des *imitateurs icastiques*, fondateurs de vérité.

Je conclurai en reposant la question : *la Poétique : tradition ou inflexion ?* et en répondant que paradoxalement c'est peut-être la tradition qui entraîne l'inflexion, pour autant que l'on entende par « tradition », toute l'histoire de la taxinomie poétique qui avait parcouru l'humanisme, depuis la redécouverte de Platon par Marsile Ficin. Lecture intertextuelle s'il en est, la lecture de la *Poétique* est une lecture, pour cette raison, fondamentalement infléchie. Résultat sans doute du destin exceptionnel de ce texte, de la foncière polyvalence des concepts qu'il manipule, de la densité de ses formulaires, qui

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

demandent à chaque mot, à chaque ligne, de jeter ses regards en-deçà, au-delà, très près et très loin, dans le fonds même de la culture.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALLEN, M. J. B. *Icastes : Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1989.

ARISTOTE. *Poétique*. Introd., trad. nouvelle et annotation de M. Magnien. Paris : Le Livre de poche classique, 1990.

BUNDY, M. W. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Urbana, Illinois : The University of Illinois Press, 1927.

BUTCHER, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. New York : Dover, 1951.

CHASTEL, A. *Marsile Ficini et l'art*. Genève : Droz, 1954.

CHEVROLET, T. *L'Idée de fable, théories de la fiction poétique à la Renaissance*. Genève : Droz, 2007.

COMANINI, G., *Il Figino overo del fine della pittura*. In : *Trattati d'arte del Cinquecento*. Ed. P. Barocchi. Bari : Laterza, Vol. III, p. 241-379. 1962.

ELSE, G. F. *Plato and Aristotle on Poetry*. Ed. with Introduction and Notes, by P. Burian, Chapel Hill and London : The University of North Carolina Press, 1986.

FICIN, M. *Marsilii Ficini Opera*. Bâle : 1576.

HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge Mass. and London : Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

MAZZONI, J. *Introduzione alla Difesa della « Commedia » di Dante*. Ed. crit. par E. Musacchio et G. Pellegrini. Bologne : Cappelli, 1982.

MAZZONI, J. *Difesa della « Commedia » di Dante*. Cesena : 1587.

PANOFSKY, E. *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Trad. fr. par M. Joly. Paris : Idées Gallimard, 1983.

PHILOSTRATE. *Vie d'Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges*, trad. fr. par A. Chassang, prés. et notes par G. Racht. Paris : Sand, 1995.

PLATON. *Œuvres complètes*. Trad. fr. par L. Robin. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

PLOTIN. *Ennéades*. Paris : Les Belles-Lettres, 1991.

RICOEUR, P. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

Chevrolet, Teresa
Aristote à l'épreuve de Platon ou le cas *mimesis*

RICOEUR, P. Temps et récit. Paris : Seuil, 1983.

SEGNI, A. Lezioni sulla poesia, in : B. WEINBERG. Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, Bari : Laterza, vol. III, pp. 5-100, 1973.

SOMVILLE, P. Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité. Paris : Vrin, 1970.

SÖRBÖM, G. Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary. Bonniers : Svenska Bokförlaget, 1966.

SCHUHL, P.-M. Platon et l'art de son temps (Arts plastiques). Paris : Félix Alcan, 1933.

TASSO, T. Discours du Poème héroïque. trad. fr., par F. Graziani. Paris : Aubier, 1997.

VERDENIUS, W. J. Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us. Leiden : E. J. Brill, 1962.

VERNANT, J.-P. « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimèsis* ». Journal de Psychologie, n°2, p. 136-175, avril-juin 1975.

WEINBERG, B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 1961.

[Recebido em setembro de 2008; aceito em outubro de 2008.]