



# CANON ET ANTI-CANON (I): L'HÉRITAGE D'ARISTOTE

Corin BRAGA

Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca  
Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca  
E-mail: corinbraga@yahoo.com

CANON & ANTI-CANON (I): ARISTOTLE'S INHERITANCE

**Abstract:** Western culture and literature have been moulded, in their main aesthetic conceptions and creative practices, by Aristotle's principles. Starting from his seminal text *Poetics*, ancient, medieval, and modern (from Renaissance to the twentieth century) aesthetics, poetics, rhetorical and grammatical theories have reiterated, amplified, adapted and reshaped the concepts of imitation (*mimesis*), subject (*mythos*), meaning (*dianoia*), order (*taxis*), unity of the whole and harmony of the parts, etc. On this basis, they demanded that literary works should have - as a prerequisite of aesthetic value and artistic success - a structure, a unitary composition, a centred form, a *logos*, a *cogito*, a synopsis or any other formal pattern. This brought about the exclusion from the canon of the works failing to comply with these criteria. In this paper I retrace the Aristotelian tradition, from Horace, Cicero and Quintilian to Bede and Dante, from Minturno and Scaliger to du Bellay and Boileau, from Sydney, Dryden and Pope to Mathew Arnold, the Chicago School and Northrop Frye.

**Keywords:** Literary canon, *Poetics*, Aristotle, *mimesis*, *dianoia*, Minturno, Scaliger, Boileau, Sydney, Pope, Mathew Arnold, Northrop Frye.

**Citation suggestion:** Braga, Corin. "Canon et Anti-Canon (I) : L'Héritage d'Aristote." *Transilvania*, no. 9 (2023): 11-29. <https://doi.org/10.51391/trva.2023.09.02>.



À partir d'Aristote, la grande majorité des esthétiques et poétiques dominantes ont imposé comme critère de réussite artistique et de valeur littéraire la présence d'une structure, d'une organisation compositionnelle, d'une forme centrée, d'un sens unitaire, d'un *logos*, d'un *cogito*, d'une synopsis ou de toute autre catégorie formelle similaire. Cette tradition a formé un paradigme trans-temporel et donné le canon dominant de la littérature européenne, voire mondiale<sup>1</sup>. Dans cette étude nous envisagerons une courte biographie de la tradition aristotélique.

Dans son traité sur la *Poétique*<sup>2</sup>, Aristote se propose d'éclaircir « comment on doit constituer les fables [les mythes] pour que la poésie soit bonne » (« πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς εἶεν ἢ ποιήσιν »)<sup>3</sup>. Des six composantes d'une œuvre - la fable (*mythos*) ou le sujet, les mœurs (*ethos*) ou les caractères, le langage (*lexis*), la pensée (*dianoia*) ou le jugement, le spectaculaire (*opsis*) ou l'appareil scénique et la mélodie (*melopoiia*) ou la musique (*melos*) - la plus importante est la première, « la constitution des faits » (VI, IX). Puisque « une chose parfaite est celle qui a un commencement, un milieu et

une fin » (VII, III) et puisque « la tragédie est l'imitation d'une action parfaite et entière, ayant une certaine étendue » (VII, II), il s'ensuit qu'il ne faut, « pour que les fables soient bien constituées, ni qu'elles commencent avec n'importe quel point de départ, ni qu'elles finissent avec n'importe où, mais qu'elles fassent usage des formes précitées » (VII, IV). Enfin, « comme le beau, que ce soit un être animé ou un fait quelconque, se compose de certains éléments, il faut non seulement que ces éléments soient mis en ordre, mais encore qu'ils ne comportent pas n'importe quelle étendue ; car le beau suppose certaines conditions d'étendue et d'ordonnance » (VII, V). Pour respecter ce principe d'ordre (*taxis*), il faut que la fable, « puisqu'elle est l'imitation d'une action, soit celle d'une action une et entière, et que l'on constitue les parties des faits de telle sorte que le déplacement de quelque partie, ou sa suppression, entraîne une modification et un changement dans l'ensemble ; car ce qu'on ajoute ou ce qu'on retranche, sans laisser une trace sensible, n'est pas une partie (intégrante) de cet ensemble » (VIII, IV). Une fable bien constituée doit être unique, et non pas double ou multiple (XIII, IV), le sujet d'une œuvre doit

« rouler sur une action unique, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblable à un animal unique et entier, elle cause un plaisir qui lui soit propre » (XXIII, I).

Au critère d'organicité, Aristote ajoute un critère de rationalité, qui contribue au processus fondamental de la mimesis artistique. Une autre des six composantes d'une œuvre est *dianoia*, la connaissance discursive. L'« enchaînement du discours » doit mettre en place des raisonnements et des opérations intellectuelles comme la démonstration ou la réfutation (XIX, III). Pour remplir cette fonction, il ne faut pas « constituer des fables composées de parties que la raison réprouve, et en somme n'admettre rien de déraisonnable » (XXIV, XII). En d'autres mots, la structure du sujet fonctionne comme un *logos* capable de donner à une œuvre son caractère de cosmos. En son absence, l'œuvre va échouer : les fables le moins convaincantes sont celles auxquelles manque l'unité d'action, car composées de plusieurs péripéties ; la fable épisodes est « celle où la succession des épisodes ne serait conforme ni à la vraisemblance, ni à la nécessité » (IX, X). Les auteurs de tragédies qui combinent plusieurs sujets n'auront pas de succès devant le public (XVIII, VIII). Dans le jugement d'Aristote, la tragédie, qui exploite une action simple, est supérieure à l'épopée, « car ce qui est plus resserré donne plus de plaisir que ce que l'on répand sur une longue période de temps » (XXVI, IX).

La théorie d'Aristote a été assumée, avec des innovations plus ou moins importantes, par les auteurs grecs et latins ultérieurs. La dimension philosophique esthétique a été doubl e d'autres approches, de facture poétique (et critique littéraire), rhétorique, stylistique et grammaticale. Pour les Grecs, on peut citer les traités *Du style* de Demetrius (II siècle av. J.-C.), *De la composition littéraire* de Dionysius (~30 ap. J.-C.), *Du Sublime* (I siècle ap. J.-C.) traditionnellement attribué à (un Pseudo-) Longinus<sup>4</sup>, ou les *Saturnalia* de Macrobe (~431 ap. J.-C.).

Les théoriciens de l'Antiquité latine, comme Cicéron dans *De oratore* (55 av. J.-C.)<sup>5</sup>, *Pro Archia Poeta* (~62 av. J.-C.) et *Rhetorica ad Herennium* (traité qui lui est erronément attribué), Horace dans *Ars poetica* (23-13 av. J.-C.), ou Quintilien dans *Institutio Oratoria* (~95 ap. J.-C.)<sup>6</sup>, développeront surtout les critères formels de l'art de bien écrire, qui se rapportent à la rhétorique et aux techniques de l'orateur, à la grammaire et à la versification, au style et aux tropes, etc. Horace, par exemple, qui se propose de parler non pas en poète, mais en critique et assistant des poètes (« moi-aussi, quoique n'écrivant rien, j'enseignerai l'art d'écrire et le devoir d'un écrivain »), donne pour conseil principal : « Scribendi recte, sapere est et principium et fons » (« Pour bien écrire, le savoir est le principe et la source »)<sup>7</sup>. Traduit en français comme le bon sens, la raison, *sapere* correspond à la *dianoia* d'Aristote, le savoir discursif, la logique de l'argument. Tout au long de son *Art poétique*,

Horace plaide pour la bonne mesure, l'harmonie entre les composantes d'une œuvre. Un auteur doit toujours choisir un sujet qui corresponde à ses forces littéraires, à son « génie » (« Le sujet est-il proportionné aux moyens de l'auteur : aussitôt il trouve sous sa plume l'expression juste, la clarté, et l'ordre »<sup>8</sup>). Chaque forme littéraire a un discours et un style spécifiques, qu'il ne faut pas mélanger, « chaque genre doit garder la place que lui a si bien marquée la nature »<sup>9</sup>. L'artiste doit être doublé d'un critique intérieur sans pitié, qui l'oblige à garder la bonne mesure en tout : « critique judicieux, il n'a ni pitié ni excuse pour les vers lâches ou durs ; les vers négligés, il les efface d'un revers de plume ; il supprime l'emphase ambitieuse ; la phrase est un peu obscure : il vous force à l'éclaircir ; il fait le procès aux mots équivoques ; il marque tous les changements à faire »<sup>10</sup>. Le critère décisif pour la réussite littéraire est « que la simplicité, que l'unité règne avant tout dans un ouvrage »<sup>11</sup>.

Au Moyen âge, les efforts des pères de l' glise, comme Donatus dans *Interpretationes Vergilianae*, Fulgentius, B d  le Vénérable dans son *De arte metrica*, se concentreront sur l'adaptation du genre épique et de la prosodie aux sujets de la Bible, conservant les principes de l'unité et de l'harmonie de la construction. Au moment de la « Petite Renaissance », Dante va encore plus loin, se proposant de transposer les sujets religieux du latin dans la langue italienne commune. Il s'enorgueillit cependant de rehausser la langue vulgaire inférieure à une langue « vulgaire illustre », en puisant dans les arts poétiques de l'Antiquité et de la scolastique médiévale. Son *De vulgari eloquentia* (~1302-1305) prépare en quelque sorte la *Divine Comédie*, posant les instruments esthétiques et rhétoriques pour la création et la réception de son chef-d'œuvre à venir.

Dante procède à la définition de la littérature de manière déductive, en descendant du général au particulier. Des préceptes d'Aristote, il laisse de côté la théorie de la *mimesis*, vu que sa « comédie » illustre prendra comme modèle le corpus de visions, apocalypses, *fisi* et autres psychanodies médiévales ; en revanche, il assume les préceptes de l'art de bien écrire. De manière que la poésie « nihil aliud est quam fictio rhetorica musicamque poita »<sup>12</sup> (« nient'altro che creazione fantastica espressa secondo le norme della retorica et della musicalt  »<sup>13</sup>).   savoir, la poésie est de la fiction (religieuse, mystique) mise en forme poétique et musicale. A partir des genres, il fait la distinction entre trois styles : tragique, comique et élégiaque, qui correspondent respectivement aux langages vulgaires illustre, moyen (*mediocre*) et bas (*humile*)<sup>14</sup>. Et parmi les formes poétiques, *canzoni*, *ballate*, *sonetti*, et « *alias inlegitimos et irregulares modos* »<sup>15</sup>, il pose que « quella delle canzoni sia la pi  eccellente »<sup>16</sup>.  videmment, la *Comédie* sera écrite dans le mode de la chanson, dans le langage italien illustre.

L'art de la chanson se soumet à trois principes de



composition : *cantus divisionem* (« divisione melodica »), *partium habitudinem* (« disposizione delle parti »), *numerum carminum et sillabarum* (« numerum dei versi e delle sillabe »)<sup>17</sup>. Si le premier correspond à la mélodie (*melopoia*) ou musique (*melos*), et le troisième à l'art métrique, le deuxième renvoie à « la constitution des faits » aristotélique. Dante estime que, dans la littérature contemporaine, il y a autant de compositions congruentes que de constructions incongruentes. Or, dans la bonne tradition du maître grec, il pose comme critère d'excellence les constructions congruentes, dont il donne pour exemples à suivre « les poètes qui suivent les règles », tels Virgile, Ovide des *Métamorphoses*, Statius, Lucan, ou encore Titus Livius, Pline, Frontinus et Orosius<sup>18</sup> ; alors que les *ydios* (« gli ignoranti ») ne se lassent pas de composer des chansons incongruentes<sup>19</sup>. Bien que le principe d'organisation s'applique en tout premier lieu à la versification, Dante continue néanmoins de clamer la nécessité d'imposer une raison discursive (*dianoia*) et un ordre formel (*taxis*) au sujet de l'œuvre.

Pendant la Renaissance, et surtout du temps de la Contre-Réforme, Aristote, tout autant que Thomas d'Aquin, (re)devient l'autorité incontestable pour aligner l'art aux valeurs de la religion. La *Poétique* est traduite du grec en latin par Giorgio Valla, en 1498, et Alessandro Pazzi, en 1536. Par les commentaires de Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), puis Vincenzo Maggi et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica : communes explanationes* (1550)<sup>20</sup>, les préceptes d'Aristote reçoivent une valeur morale et une utilité sociale mises au service de la propagande religieuse de la Contre-Réforme. Un cas symptomatique pour le passage d'une conception plutôt néoplatonicienne à une tradition aristotélique assumée est représenté par les deux traités de Antonio Sebastiano Minturno *De poeta* (1559) et *L'arte poetica* (1564)<sup>21</sup>. Si le premier évoque des concepts tirés de Longin et Plotin, un peu trop proches du néoplatonisme émergent qui devient la base philosophique de la pensée magique de la Renaissance, le deuxième adopte une position plus conforme aux besoins idéologiques du catholicisme militant.

Par rapport à l'Antiquité, le paysage littéraire et le tableau des genres renaissants sont beaucoup plus riches, ce qui oblige les théoriciens à soumettre aux critères poétiques les nouvelles formes comme la chanson épique, le roman (*romanze*), la pastorale, le drame, etc. Dans son *Arte poetica*, Minturno définit trois macro-genres littéraires (« tre maniere di Poesia ») : *Epica*, *Scenica*, et *Melica* ou *Lirica*, se proposant ainsi de rehausser le genre lyrique à la même position que ceux épique et dramatique. De surcroît, en combattant la préférence d'Aristote pour la tragédie, il milite pour l'excellence du genre épique, parce que il est « pur », c'est-à-dire qu'il ne nécessite pas d'adjoints comme la scène, les décors, la musique, la danse, etc.<sup>22</sup>

Quand il en vient à la définition de la « poésie » (qui correspond dans nos termes d'aujourd'hui à la littérature en général), il s'attache au concept de *mimesis*. L'art imite la réalité, elle présente les personnes sous des modes divers, qui correspondent aux trois genres épique, dramatique et lyrique : avec des paroles, avec des temps (actes), ou avec de la musique<sup>23</sup>. Plus spécifiquement, la poésie épique est « imitation d'actes graves et clairs », qui provoquent la *catharsis* par des sentiments de piété et de peur<sup>24</sup>. Le manque de véracité de la fable (« favola ») nuit non seulement à l'effet cathartique, mais aussi à la qualité de l'art. Celui qui invente des Hippocentaures ne serait pas digne du titre de poète<sup>25</sup>. Ainsi, du coup, sur ce critère thématique (art mimétique vs. art fantastique), toute fiction qui s'éloigne du monde primaire est rejetée hors de la littérature.

Au principe mimétique Minturno ajoute le critère structurel. Parmi les parties composantes de l'épique, la fable, les affects, les costumes, les sentiments, les paroles, etc., la « favola » (le *mythos* d'Aristote) est « l'âme de la poésie »<sup>26</sup>. Autant que l'histoire (l'historiographie), la poésie épique est, pour les théoriciens de la Renaissance, imitation non pas tant des hommes et des caractères (selon la définition aristotélique), mais des actes, des faits de la vie. Cependant, à la différence de la « storia », qui est obligée de reproduire la masse d'événements tels qu'ils se sont produits au cours de plusieurs années, décades ou siècles, la « epica » doit restreindre la matière de la fable à une action principale, qui ne dépasse, si possible, l'intervalle d'un an<sup>27</sup>. Et à Minturno de s'ingénier à démontrer que les grandes épopées d'Homère et de Virgile se soumettent à cette norme, présentant « une matière entière et parfaite faite uniquement de choses survenues pendant moins d'une année »<sup>28</sup>.

En d'autres mots, en opposition avec la « storia », la fable doit avoir une structure : elle se doit d'avoir un commencement, un milieu et une fin. Évidemment, la narration des choses peut comprendre, à part la fable, aussi bien des épisodes et des digressions<sup>29</sup> ; néanmoins, dans les épopées prises comme modèle, les épisodes sont tous, argumente Minturno, étroitement liés à la fable<sup>30</sup>. Il s'agit bien de l'idée d'Aristote selon laquelle l'épopée comprend plusieurs intrigues, qui peuvent faire la substance de plusieurs tragédies, mais chez Minturno le critère d'organicité des composantes surclasse celui de l'unicité de l'action, de manière que la poésie épique puisse remplir elle aussi le critère de l'intégralité. La composition parfaite, l'ordre et la juste proportion entre les parties sont les critères de la beauté<sup>31</sup> et donc de la réussite artistique.

Cette position, qui doit faire place dans la grande littérature à des œuvres nouvelles comme celles de Dante, l'Arioste ou le Tasse, est commune aux théoriciens de la Renaissance. Comme le souligne **Rodrigo** Cacho Casal, « le néo-aristotélisme régnant au XVI<sup>e</sup> siècle a été obligé d'éviter cet obstacle en adaptant

les idées de la *Poétique*, véritable Bible de la théorie littéraire, avec la priorité absolue concédée à l'épique, reine des genres poétiques »<sup>32</sup>. José Pellicer, par exemple, dans son *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625), affirme que « le poème héroïque est une imitation simple d'une action grave pour supprimer les passions de l'âme par l'intermédiaire de la compassion et de la peur [...] Il est composé de plusieurs tragédies, qui sont cependant tissées de telle manière qu'elles réalisent une unité épique »<sup>33</sup>.

Pendant, cette assimilation dans le canon des épopées cultes (avec bien des efforts pour l'Arioste) ne s'étend pas aux « romances » et aux romans de chevalerie, malgré leur succès auprès du grand public. Minturno est des premiers à critiquer ce genre très populaire, pour lequel il donne aussi une explication génétique intéressante (le nom en viendrait du fait que ces chansons épiques étaient récitées et écrites dans les langues vulgaires dérivant du latin). Les critères de la vertu poétique, repris à Aristote, Horace et autres autorités, « la brevità, la chiarezza, la similitudine del vero »<sup>34</sup>, se plaint Minturno, sont constamment bafoués dans ces textes indolents. Les « erreurs de faiseurs de romances » sont d'inventer une multitude de personnages et de raconter une série d'épisodes sans relation entre eux et manquant de véracité : « les fables avec la pire réputation sont celles dans lesquelles figurent beaucoup de choses qui ne sont ni vraisemblables ni nécessaires »<sup>35</sup>. Défaillant aux préceptes de l'art poétique, les *Romanzi* sont indignes d'être intégrées dans le canon de la grande littérature.

Le traité poétique le plus compréhensif du XVI<sup>e</sup> siècle est peut-être *Poetices libri septem* de Julius Caesar Scaliger (1561). Contrairement aux nouvelles tendances de la littérature contemporaine, il voit dans Aristote l'« empereur » de la théorie esthétique et entreprend de promouvoir ses principaux critères, la *mimesis* et le *logos*. Ou, dans les mots de Maria Nieves Muñoz Martín, « the imitation of nature and the authority of reason. Not only the works by Aristotle on science and art theory, but also the methodological methods suggested by him, were applied to theoretical treatises and criticism of artistic and natural products: knowledge organicity, the possibility of an empirical-rationalist method applied to every discipline, and the exhaustive and rational interpretation of the universe. Julius Caesar Scaliger was perhaps the author most intensively, originally and rigorously dedicated to this task »<sup>36</sup>.

Néanmoins, confronté à la richesse des œuvres et des genres nouveaux, il se voit obligé aussi bien d'adapter ou de modifier les thèses du maître. Si Aristote considérait que l'imitation s'applique principalement aux actions et non aux caractères, Scaliger rectifie cette théorie accordant à la littérature le rôle de présenter différentes « dispositions mentales » des personnages, manifestées par des actions<sup>37</sup>. Ces actions peuvent être bonnes et

prises pour modèles, quand elles sont dirigées par la raison, ou mauvaises ou indifférentes, quand la raison leur manque. De ce fait, l'imitation a pour but de faire apprendre la bonne conduite. En accord avec l'esprit de l'époque, Scaliger ajoute ainsi à la fonction de divertissement de la littérature celle éducative : *docere* et *delectare*. L'objectif de la *mimesis* est d'offrir un enseignement dans une forme plaisante<sup>38</sup>.

Tandis que l'imitation renvoie au sujet, aux *res* (les choses de la réalité), la forme plaisante revient au langage. Scaliger réussit ainsi à coupler la *mimesis* aristotélique à la riche tradition antique et médiévale de la rhétorique et de la grammaire (bien qu'il n'ait pas d'estime pour les grammairiens, qui se tiennent au niveau superficiel de la poésie). Revenant au sujet, Scaliger reprend la distinction entre l'histoire, qui présente les choses réelles dans leur séquence temporelle, et la poésie, qui ajoute aux événements historiques des éléments de fiction<sup>39</sup>. Il est un des théoriciens de la Renaissance qui promeut le rôle de l'innovation dans la création poétique, récupérant ainsi la fonction de l'imagination et de la fantaisie, qu'Aristote avait délaissée ou ignorée dans une grande mesure. Par cette désobéissance au principe de la *mimesis* pure et dure, il octroie au poète une dignité équivalente à celle de l'historien et du scientifique, qui étudient les choses réelles, celle de produire des images de choses qui n'existent pas. Le poète décrit une autre nature et d'autres fortunes, ce qui le transforme dans une sorte de demiurge au second degré<sup>40</sup>.

La fonction de la raison dans l'art littéraire se reflète dans la structure de l'œuvre. Scaliger commence par une classification des genres, dans laquelle il corrige Aristote afin de pouvoir accorder la souveraineté à l'épique, le genre le mieux représenté dans la tradition où il puise ses nombreux exemples. Dans sa classification de la poésie, il fait la distinction entre la poésie descriptive ou narrative (hymnes, péans, odes, scholies), la poésie dialogique ou dramatique (la tragédie et la comédie), et la poésie mixte ou composée (l'épique, la chanson héroïque). Si dans l'ordre de « l'excellence » les espèces de la première catégorie occupent la première et deuxième places, l'épique en occupe la troisième, cependant que la comédie et tragédie qu'après, en quatrième et cinquième positions<sup>41</sup>, dans un ordre chronologique imaginé par Scaliger la poésie épique (dont une première espèce serait la pastorale) est l'archétype qui propose les règles de composition pour toutes les autres espèces<sup>42</sup>.

Aussi, le modèle original parfait de l'épique héroïque est-il la norme et le standard pour tous les autres genres. La caractéristique principale en est l'organicité. De même que dans la nature (que l'art doit imiter) un corps se divise dans ses parties organiques, un livre doit à son tour avoir une forme complète et incontournable<sup>43</sup>. Scaliger reprend à Aristote la liste des composantes de la tragédie, de la comédie (la Renaissance essaie de compléter ce chapitre que le maître n'avait guère



développé) et de la *fabula* épique : intrigue ou structure interne, complication ou péripéties, digressions ou déviations, dénouement, etc.<sup>44</sup> Des quatre attributs du bon poète, la première place revient à la raison discursive (la *dianoia* d'Aristote) : la conception unitaire et l'auto-consistance (*prudencia*, dans une terminologie qui résonne avec la morale tridentine), la variété (*varietas*), la vivacité et la force du discours (*efficacia*) et la tempérance du style (*suavitas*)<sup>45</sup>. Dans son ensemble, la poétique de Scaliger n'est ni une reproduction docile de celle d'Aristote, ni même une alternative à celle-ci<sup>46</sup>, mais plutôt un développement et une mise-à-jour en accord avec l'expérience littéraire et le riche corpus de textes accumulés depuis l'Antiquité et avec l'idéologie de la Contre-Réforme.

Toujours en Italie, pour défendre sa propre littérature, en concurrence avec l'épopée de l'Arioste, Torquato Tasso (dit le Tasse) publie ses *Discorsi dell'arte poetica* (1587) et *Del poema eroico* (c. 1590). Les trois principes qu'un auteur doit observer lorsqu'il se propose d'écrire un poème héroïque sont : le choix du sujet (*fabula, materia, argomento*), la mise en forme (la structure) et le style (la rhétorique)<sup>47</sup>. Dans ces trois directives esthétiques, il fait profession de foi aristotélique, bien que, d'une manière plus ou moins ouverte, il prenne des libertés pour faire place aux innovations de la tradition littéraire accumulée<sup>48</sup>.

En ce qui concerne le sujet (les actions), le Tasse assume le concept aristotélique de *mimesis* : « La poesia non è in sua natura altro che imitazione (e questo non i può richiamare in dubbio) »<sup>49</sup>. Pour le choix de la fable, le poète doit rechercher dans l'histoire des faits et des intrigues non explorés par d'autres. Cependant, en dépit des sujets communs, l'histoire et la poésie épique se distinguent par la distance entre la vérité et la vraisemblance. L'introduction du concept de *verisimile* (« l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, peroché tanto significa imitare, quanto far simile »<sup>50</sup>) lui permet de conférer une certaine autonomie et liberté à l'inspiration poétique, qui n'est plus tenue à représenter la réalité historique, mais à créer l'impression de réalité, à donner l'illusion de vraisemblance, même à « inganare al lettore » de manière délibérée<sup>51</sup>. Jusqu'où peut aller cette indépendance de l'invention poétique ? Le Tasse met en discussion l'imaginaire fantastique des « romances » et des romans de chevalerie, qui donnent libre jeu à la fiction, se demandant si le merveilleux (*maravilloso*) qui va au-delà du vraisemblable peut être accepté dans le canon. Sa réponse, astucieuse, reprend une distinction de facture religieuse, que la Contre-Réforme ne pouvait qu'approuver, entre les miracles chrétiens et les merveilles païennes. Le fantastique de facture chrétienne (endossé par la foi) est véridique, alors que le fantastique se référant à des divinités et figures païennes ne l'est pas et devrait être rejeté.

L'indépendance de la vraisemblance par rapport à

la vérité confère au poème héroïque une possibilité supplémentaire : si le discours historique est censé reproduire l'ordre objectif des faits, le poème à la liberté de réorganiser la fable selon des critères structurels. Le fondement philosophique de cette attitude vient de Plotin qui, à la différence de Platon, ne voyait pas dans les arts une copie de deuxième degré, mais une représentation directe des idées. Si l'histoire est tenue à reproduire la vérité factuelle, la poésie doit refléter la vérité générale. Le Tasse en arrive ainsi au deuxième grand critère de la création, la forme et la disposition poétique. Il évoque les préceptes d'Aristote, l'unicité de la fable, son organicité ou intégrité (elle doit avoir un commencement, un développement et un final), la proportion des parties (« *determinata grandezza* »), la logique discursive ou le logos qui organise le sens global (« *intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria* »<sup>52</sup>). Depuis cette position, Le Tasse critique les romances de Boiardo et de l'Arioste, qui contiennent une multitude d'actions et ne se referment pas sur eux-mêmes, *Orlando innamorato* étant repris dans *Orlando furioso*. Cette indétermination est encore plus évidente dans les romans de chevalerie de la Renaissance, dont le premier de la série, *Amadis de Gaula*, ouvre un corpus rhizomique qui peut continuer à l'infini (« *e può questo progresso andare in infinito* »<sup>53</sup>).

Les arts poétiques et les rhétoriques latins et italiens ont influencé assez tôt les autres littératures de l'époque. En Espagne, par exemple, le concept de *mimesis* a trouvé une grande audience, non seulement en tant qu'imitation des actions humaines, comme le définissait Aristote, mais aussi en tant qu'imitation des modèles artistiques, en tant que condition indispensable de la réussite poétique<sup>54</sup>. C'est ainsi que la rhétorique, en tant que discipline de formation des poètes, a été raffinée par de nombreux théoriciens, à partir de Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium* (1531) et en continuant avec Andrés Sempere, *Prima grammaticae latinae institutio* (1546), Fadrique Furió Ceriol, *Institutionum rhetoricarum libri tres* (1554), Juan Lorenzo Palmireno, *De vera et facili imitatione Ciceronis* (1560), Alfonso García de Matamoros, *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi styli ratione commentarius* (1570), Pedro Juan Núñez, *Tabulae institutionum rhetoricarum* (1578), Juan Jacobo de Santiago, *De arte rhetorica libri quatuor* (1595), Bartolomé Bravo, *De arte oratoria* (1596).

L'un des plus représentatifs traités dans ce sens, ce fut *De imitatione seu de informandi styli ratione*, publié par Sebastián Fox Morcillo à Anvers en 1554. Il était dédié à don Alfonso de Bobadilla Mendoza, évêque de Burgos, grand humaniste espagnol, connaisseur du grec et du latin. Délégué au Concile de Trente, il a participé à la création de l'« Académie aristotélique », qui posait le Stagirite en esprit tutélaire de la Contre-Réforme. Fox Morcillo se déclare un disciple du « prince des péripatéticiens », à qui il confesse emprunter tant

l'exigence d'appuyer toute opinion par un argument rationnel, que la force argumentative dans le combat contre les erreurs et l'affirmation de ses propres idées<sup>55</sup>. En accord avec l'intérêt accordé à l'art rhétorique, le concept d'imitation de la nature est utilisé pour définir la faculté imitatrice de l'esprit, « el ingenio »: « Y así como la fuerza principal de la elocuencia está fundada, según Cicerón, en la naturaleza, del mismo modo creo también que debe haber en ello cierta facilidad del ingenio, memoria y similitud de naturaleza, para que se pueda imitar a otro diestramente »<sup>56</sup>.

Dans la définition du génie imitatif, Fox Morcillo combine joyeusement Platon et Aristote. Ainsi, la *mimesis* artistique a une origine idéale. De même que l'artisan platonicien commence à façonner son meuble à partir de l'idée de ce meuble, et que l'architecte dessine un plan de l'édifice futur, le poète doit élaborer d'abord un modèle mental, la « forma total del discurso ». C'est cette idée intellectuelle qui sera imitée dans une image discursive, le poète remplissant les formes abstraites par les mots et les phrases les plus appropriés : « aquella idea la siguen como si a su imagen todo lo escribieran, pulieran, construyeran, adornaran y embellecieran »<sup>57</sup>. Pour bien imiter les auteurs il faut savoir premièrement imiter « el ingenio » du modèle, reproduire dans son esprit l'idée de la source, et puis mettre en accord son propre génie avec le pouvoir d'expression, car « toda expresión concuerda en gran manera con el ingenio de cada cuál »<sup>58</sup>. Subséquemment Fox Morcillo élabore dans les termes d'Aristote le concept de « forme totale », qui se retrouvera au vingtième siècle, *mutatis mutandis*, dans celui de *Gestalt*. Les parties de l'œuvre (l'exorde, le développement, la conclusion) doivent se combiner organiquement dans le tout, qui régit à son tour, par similitude entre l'idée et l'image, l'harmonie du style. Ainsi, l'art poétique implique-t-il simultanément « la forma completa del discurso, después, las partes individuales, y por último, la armonía y colocación de las cláusulas »<sup>59</sup>.

En France, les poètes de la Pléiade, à l'instar de ce qu'avaient fait Dante, Pétrarque, Boccace pour la langue italienne, ont promu le français « vulgaire » au rang de langue poétique. L'« élégance d'oraison » offerte pour modèle comprend les règles du bien écrire d'Aristote, Horace, Hieronyme Vide et d'un « si grand nombre d'excellents philosophes et orateurs »<sup>60</sup>. Les maîtres en étaient, selon Joachim du Bellay, Aristote et Platon, « la vérité si bien par eux cherchée, la disposition et l'ordre des choses, la sentencieuse brièveté de l'un, et la divine copie de l'autre »<sup>61</sup>. En fait, Aristote ne semble pas être évoqué directement, mais à travers son adaptation par Scaliger dans *Poetices libri septem*. En tout cas, les poètes de l'époque partagent une « communis opinio »<sup>62</sup> un art poétique combinant l'idée aristotélique de structure unifiée et les préceptes rhétoriques d'Horace. Joachim du Bellay dans *La Défense et illustration de la langue française*

(1549), Jacques Peletier dans son *Art poétique* (1555), ou Ronsard dans son *Abrégé de l'art poétique français* (1572) continuent de travailler le concept d'imitation pour assurer l'autonomie de l'invention poétique. De même que le Tasse fait la distinction entre l'épique héroïque et l'histoire, les auteurs français accentuent la différence entre le poète et l'orateur : tandis que le second est réduit à utiliser comme matière des faits particuliers qui soient vrais, le premier a la liberté de choisir des sujets généraux et l'obligation de produire le sentiment de vraisemblance<sup>63</sup>.

Après le « crépuscule » de la Pléiade, dont les poètes seront par ailleurs critiqués par Malherbe et Boileau, au dix-septième siècle les classiques reprennent et canonisent la plupart des prescriptions d'Aristote, bien qu'assaisonnées au goût du jour. Boileau, par exemple, « traduit du grec Longin » le *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* (1674). Dans son *Art poétique* (1674), en syntonie avec l'âge de la raison, il reprend la *dianoia* d'Aristote sous le concept de « bon sens », « droit sens » et encore « joug de la raison ». Les auteurs sont invités à aimer la raison : « que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix ». Les poètes italiens du Baroque sont critiqués pour leurs « excès », « faux brillants » et « éclatante folie » qui les égarent, alors que « La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie »<sup>64</sup>. À l'encontre des esprits possédés par de « sombres pensées », Boileau clame « le jour de la raison », aboutissant à la célèbre formule « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement »<sup>65</sup>.

Guidé par la *dianoia*, l'auteur est censé organiser les parties de son sujet dans un tout cohérent, proportionné et harmonieux : « Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu ; / Que le début, la fin, répondent au milieu ; Que d'un art délicat les pièces assorties / Ne forment qu'un seul tout de diverses parties »<sup>66</sup>. C'est ainsi que, louant le bon sens du discours, Boileau revitalise l'unité d'action imposée par Aristote dans l'encore plus célèbre règle des trois unités : « Mais nous, que la raison à ses règles engage, / Nous voulons qu'avec art l'action se ménage : / Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »<sup>67</sup>.

Les effets psychologiques qu'Aristote attribue au théâtre, la peur, la pitié, la catharsis, sont traduits par Boileau dans les termes de l'« utile dulci » d'Horace. La littérature doit avoir non seulement une valeur d'amusement, mais aussi une fonction éducative : Que « votre muse fertile / Partout joigne au plaisant le solide et l'utile »<sup>68</sup>. Ainsi, le tremblement tragique est adouci par les artifices de l'art, devenant « agréable fureur », « douce terreur », « pitié charmante »<sup>69</sup>. De plus, l'« artifice agréable » est nécessaire pour tenir sous contrôle la fonction imitative de la littérature, transformant les « monstres odieux » en des « objets aimables »<sup>70</sup>. Le précepte de la vérité factuelle est remplacé par le pacte de vraisemblance, que l'auteur doit observer



pour pouvoir importer dans son œuvre des sujets de l'histoire. Néanmoins, le critère de véracité exclut de la bonne littérature le fantastique, le merveilleux : « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable : / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. Une merveille absurde est pour moi sans appas : / L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas »<sup>71</sup>. Cette prescription résonne bien avec la susceptibilité des philosophes classiques envers la fantaisie, considérée comme la « mère de toutes les erreurs ».

En fait, ce à quoi Boileau s'attaque, ce sont les actions qui font défaut à la vraisemblance, les intrigues et épisodes qui ne rentrent pas dans le « jugement », la *dianoia*. Il est prêt à admettre que la poésie épique « se soutient par la fable et vit de fiction »<sup>72</sup>. Le poète doit produire « mille inventions » et « nobles fictions » pour enrichir et embellir son texte, sinon, « Sans tous ces ornements, le vers tombe en langueur, / La poésie est morte, ou rampe sans vigueur », et « Le poète n'est plus qu'un orateur<sup>73</sup>. Cependant, bien qu'il concède que la poésie épique soit un vaste récit, avec une longue action, dans lequel la fable historique se combine avec la fiction et le merveilleux, Boileau pense que « trop d'abondance appauvrit la matière », qu'un « un sujet d'incidents trop chargé »<sup>74</sup> nuit à la bonne poésie épique. L'auteur doit se tenir à une « juste étendue », à un « début simple », à une unité structurelle, telle celle présente chez Homère, dont « le sujet de soi-même et s'arrange et s'explique »<sup>75</sup>, à la différence des poètes nouveaux comme Sannazzaro, Camões ou l'Arioste, trop prodigieux à son goût. De plus, dans de telles œuvres, Boileau, à la différence du Tasse, qui admettait le merveilleux chrétien mais non pas celui païen, critique aussi bien le mélange de l'art avec la piété religieuse.

Corneille, quant à lui, ne se laisse pas arrêter par le critère de la vraisemblance, invoquant la différence entre le nécessaire d'Aristote et le vraisemblable : « Lorsqu'elles [les actions] sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours. Tout ce qui s'est fait manifestement s'est pu faire, dit Aristote, parce que, s'il ne s'était pu faire, il ne se serait pas fait »<sup>76</sup>. Il considère que, bien que difficilement crédibles, des sujets *abominables*, comme les meurtres en famille, reçoivent leur autorité de l'histoire et de la tradition. Des trois critères d'Aristote, la vérité historique, la tradition reçue, et la vraisemblance, Corneille pense que la tragédie, à cause des contraintes de la représentation scénique, devrait trouver sa justification dans le nécessaire, alors que le roman, qui n'a point à respecter aucune règle (de lieu, de temps, etc.), peut se donner le loisir de ne suivre que la vraisemblance, « parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter »<sup>77</sup>. Face au théâtre, le poème épique et le roman reçoivent ainsi l'autorisation de s'éloigner de la nécessité formelle.

En général, Corneille fait confession d'obéissance

aristotélique : « Je tâche de suivre toujours le sentiment d'Aristote dans les matières qu'il a traitées », bien qu'il concède que « peut-être je l'entends à ma mode »<sup>78</sup>. Quoique respectueux du maître, il négocie avec ses critères pour défendre les entorses aux règles de ses propres pièces de théâtre. Comme le remarque Jules Lemaitre, « L'œuvre critique de Corneille n'est dans son ensemble qu'un commentaire subtil et tour à tour triomphant et désespéré de la poétique aristotélique, ou, pour mieux dire, un long duel avec Aristote »<sup>79</sup>. Pour commencer, il assume sans hésitation tant la fonction cathartique, que l'idée de structure unitaire. Ainsi, bien qu'il énumère quatre fonctions du théâtre, qui doivent concilier le plaisir avec la pédagogie morale, le fondement psychologique de la tragédie reste celui défini par Aristote : « Outre les trois utilités du poème dramatique dont j'ai parlé dans le discours précédent, la tragédie a celle-ci de particulière que *par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions*. »<sup>80</sup>

Quant à la structure, après avoir passé en revue les parties composantes identifiées par Aristote (de quantité ou d'extension : le prologue, l'épisode, l'exode, et le chœur ; et intégrantes : le sujet, les mœurs, les sentiments, la diction, la musique, et la décoration du théâtre<sup>81</sup>), Corneille s'arrête sur le sujet. Si la tragédie diffère de la comédie par la nature de l'action (« illustre, extraordinaire, sérieuse » vs. « commune et enjouée »), en revanche « Toutes les deux ont cela de commun que cette action doit être complète et achevée »<sup>82</sup>. Non seulement l'action doit être complète, mais elle « doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire qu'elle ne doit être ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination »<sup>83</sup>. Bien que, surtout dans son troisième Discours, il se débâte pour relâcher le joug des trois règles, Corneille reste un des principaux défenseurs du canon aristotélique.

En Angleterre, la poétique et la rhétorique antiques pénètrent surtout à travers les traités des auteurs italiens et français comme Mintourno, Castelvetro et Scaliger. Toutefois, autant l'idéologie protestante puritaine que le rationalisme naissant, nourrissent un « sentiment antipoétique »<sup>84</sup>. Les critiques accusent la littérature de favoriser la superstition et l'hérésie, l'anarchie sociale et l'immoralité. Évoquant l'argument platonicien contre la poésie en tant qu'imitation de second degré, beaucoup de théoriciens hostiles imputent aux poètes de mentir et de créer des illusions pernicieuses : Leonard Cox, *The Art or Crafte of Rhetorique* (1532), Richard Rainolde, *A Book Called the Foundation of Rhetorike* (1563), Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (1579), ou Thomas Gainsford, *The Rich Cabinet* (1616). En réponse, une autre série d'auteurs se sont érigés en défenseurs de la poésie et des arts, dont Thomas Wilson, *Arte of Rhetorique* (1553), Thomas Lodge, *A Defence of poetry, music and stage plays* (1579), William Webbe, *A Discourse of English Poetry* (1586),



ou encore Samuel Daniel, *Defence of Ryme* (1603).

Le plus fameux est Philip Sidney, qui écrit vers environ 1580 *An Apology for Poetry* (connu ainsi comme *A Defence of Poesie* ou *The Defence of Poetry*, publié post-mortem en 1595). Pour défendre l'art littéraire, il reprend le concept aristotélique de *mimesis*<sup>85</sup>, mais il le modifie en accord avec les poétiques néoplatoniciennes, hautement estimées par la Renaissance occulte et artistique : « Poesy, therefore, is an art of imitation; for so Aristotle termeth it in the word μίμησις; that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth: to speak metaphorically, a speaking picture, with this end, to teach and delight »<sup>86</sup>. Cependant, bien qu'invention (voire contrefaçon), la poésie est supérieure à l'histoire, qui représente la vérité, et à la philosophie, qui présente les concepts moraux, car elle a le pouvoir et le devoir de transformer la réalité chaotique, brutale et immorale dans une fiction plaisante : « as Aristotle saith, those things which in themselves are horrible, as cruel battles, unnatural monsters, are made, in poetical imitation, delightful »<sup>87</sup>. Ainsi, à partir du précepte horatien « utile dulci », Sidney met l'accent sur le plaisant, le poète étant le mieux placé, plus que l'historien et le philosophe, pour transmettre de manière convaincante les vertus morales.

Cette louange de la poésie est étayée par un argument néoplatonicien, qui anticipe les Platoniciens de Cambridge du siècle suivant. De la définition aristotélique de la *mimesis*, Sidney privilégie le nécessaire face à la vérité et à la vraisemblance : la poésie est une imitation « of things as they ought to be ». Dans l'esprit de Plotin, il récupère le poète face au blâme platonicien, considérant que son inspiration est une faculté transcendante, qui le connecte aux formes idéales. Et, dans le sillage de Longin, il attribue au poète une « god-like creativity » : « a poet no industry can make, if his own genius be not carried unto it. And therefore is it an old proverb, *orator fit, poeta nascitur* »<sup>88</sup>. Le poète est un petit démiurge, capable de créer des univers d'imagination. De ce fait, Sidney n'encourage pas l'imitation exagérée des classiques et des modèles et applaudit l'inspiration et l'originalité. Aussi bien, il clame que le sujet (la fable) de la poésie épique ne se résume pas à la vérité historique, mais peut comprendre « imagined characters and events, mythical, legendary, fictitious, quasi-historical or historical », qui peuvent être narrés non seulement selon la convention réaliste, mais aussi dans les termes de la « romance » et de l'allégorie<sup>89</sup>.

Un siècle plus tard, les débats autour de la poésie restent tout aussi hardis, mais ce sont les mises qui changent : cette fois, les batailles se portent entre les Anciens et les Modernes et entre la littérature anglaise et celles étrangères. John Dryden, dans son *Essay of Dramatic Poesy* (1695), met en scène une sorte de tournoi poétique dans un dialogue entre quatre théoriciens (dans lesquels les commentateurs ont identifié les figures de Sir Robert Howard, le Earl of Dorset, Sir Charles Sedley,

et Dryden lui-même), à savoir Crites et Eugenius, qui sont les avocats des deux belligérants de la première polémique, et Lisideius et Neander, les combattants de la seconde.

Pour juger des arguments de chacun, Dryden prend pour point de départ les critères des poétiques d'Aristote et d'Horace. Ainsi, pour fixer le cadre du premier débat, Lisideius donne une définition, ou plutôt une description, précise-t-il avec modestie, d'une pièce de théâtre canonique, où se retrouvent les éléments de la vulgate aristotélique-horatienne (*mimesis, utile dulci*, etc.) : « A just and lively Image of Humane Nature, representing its Passions and Humours, and the Changes of Fortune to which it is subject; for the Delight and Instruction of Mankind »<sup>90</sup>. Et à Crites de soutenir ces critères, en arguant que l'imitation suppose, sinon la vérité historique, au moins la vraisemblance du sujet : « For a Play is still an imitation of Nature; we know we are to be deceiv'd, and we desire to be so; but no man ever was deceiv'd but with a probability of truth, for who will suffer a grose lie to be fasten'd on him? »<sup>91</sup>. Or, à l'encontre des anciens, qui savaient donner un « semblant parfait » de la nature, les écrivains contemporains, des épigones médiocres (« ill copyers »), l'ont rendue « monstrueuse et défigurée ». Alors que les Anciens respectaient les critères aristotéliques de la « justesse et symétrie de l'intrigue », de l'unicité et complétude de l'action, les Modernes « have added nothing of our own, except we have the confidence to say our wit is better »<sup>92</sup>. Jugées sur ces critères, peu de pièces modernes passeraient indemnes le jugement<sup>93</sup>.

À cette plaidoirie, Eugenius oppose l'argument de la nécessité de mettre à jour les préceptes des Anciens avec l'évolution de la littérature et du savoir en général. Fier des progrès en philosophie, en optique, en médecine, en anatomie, en astronomie, il loue tous les « nobles secrets » découverts par les Modernes, qui contrastent avec les théories crédules et curieuses du temps d'Aristote. En accord avec le programme baconien de reconstruction de la science, il est convaincu que « nothing spreads more fast than Science, when rightly and generally cultivated »<sup>94</sup>. Il en va de même pour la littérature. C'est surtout en ce qui concerne la profondeur des personnages, les sentiments humains, en premier lieu le sentiment amoureux, que Eugenius « maintains [that] the Moderns have acquir'd anew perfection in writing »<sup>95</sup>.

La bataille pour la prééminence des auteurs français ou anglais est encore plus acerbe. Crites avait déjà montré que le théâtre classique français a réussi à formaliser les préceptes d'Aristote dans la règle des trois unités, de temps, de lieu et d'action. Boileau a clairement défini « the end or scope of an action: that which is the first in Intention, and last in Execution: now the Poet is to aim at one great and compleat action, to the carrying on of which all things in his Play, even the very obstacles, are



to be subservient »<sup>96</sup>. Sur ces bases, Lisideius admire le fait que « The unity of Action in all their Plays is yet more conspicuous, for they do not burden them with under-plots, as the English do »<sup>97</sup>. Les auteurs français « ne s'encombrent et ne s'accablent avec trop d'intrigues », ils représentent une seule histoire qui constitue une action aussi grande que complète, suffisante pour une pièce de théâtre, alors que les Anglais et les Espagnols racontent deux, voire de multiples aventures, qui ne se trouvent pas dans un rapport causal, qui conviendraient pour plusieurs pièces et ne font que confondre l'audience<sup>98</sup>.

Finalement, c'est le tour de Neander de défendre le théâtre anglais. Il le fait en remettant en question le concept d'imitation, qui, bien que critère ultime pour la réussite poétique, admet plusieurs acceptions. Les auteurs français sont en effet les maîtres des conventions poétiques, rhétoriques, linguistiques, métriques, etc. Toutefois, ces perfections « are indeed the Beauties of a Statue, but not of a Man, because not animated with the Soul of Poesie, which is imitation of humour and passions »<sup>99</sup>. Contrecarrant le précepte aristotélique d'une vraisemblance construite de manière rationnelle, selon des critères de perfection formelle qui ne produisent que des personnages abstraits, Neander évoque le concept plutôt néoplatonicien d'« âme de la poésie ». En donnant libre cours à l'invention et à la fantaisie, les dramaturges anglais comme Shakespeare, Fletcher ou Johnson seraient plus proches et mieux placés pour refléter les humeurs et les passions obscures de l'âme, pour mettre sur scène des figures bien plus convaincantes et poignantes.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le tour d'Alexander Pope d'affirmer la nécessité d'une orientation aristotélique de la poésie épique. Dans son *Essay on Criticism* (1711), il entreprend une satire mordante des auteurs de son temps, qu'il flétrit autant pour leur morale corrompue que pour leur art poétique défaillant. Pour corriger cette dérive, il propose d'attribuer le rôle de tuteurs et de juges aux critiques littéraires, philosophes, poéticiens, rhétoriciens. Le premier en est Aristote : « Such once were critics such the happy few, / Athens and Rome in better ages knew. / The mighty Stagirite first left the shore, / Spread all his sails, and durst the deeps explore; / He steered securely, and discovered far, / Led by the light of the Maeonian star. »<sup>100</sup> Et la liste des critiques continue avec Horace, Dionysius, Pétrone, Quintilien, Longin, Érasme, Boileau.

Pope part toujours du concept de *mimesis*, en tant que principe configurateur des représentations poétiques : « First follow nature and your judgment frame / By her just standard, which is still the same. / Unerring nature still divinely bright, / One clear, unchanged and universal light, / Life force and beauty, must to all impart, / At once the source and end and test of art / Art from that fund each just supply provides, Works without show and without pomp presides »<sup>101</sup>. Ce qu'il y a de

nouveau dans son argumentation est l'idée, développée par Descartes et par toute la philosophie rationaliste, que l'intellect humain est modelé d'après et adapté au *logos* qui régit la création, le monde naturel. La *dianoia* d'Aristote, l'enchaînement ou la logique du discours poétique, devient la raison naturelle que l'auteur doit imiter et prendre comme cadre du jugement discursif. Les règles de la création identifiées par les philosophes et poéticiens ne sont pas des inventions arbitraires, elles dérivent de la réalité externe prise pour modèle. Les critiques ne font qu'identifier ces lois et les transformer en méthode, pour donner un guide clair et incontestable aux poètes : « Those rules, of old discovered, not devised, / Are nature still, but nature methodized; / Nature, like liberty, is but restrained / By the same laws which first herself ordained. »<sup>102</sup> Appliquer les principes d'Aristote devient une nécessité incontournable, car « To copy nature is to copy them »<sup>103</sup>.

Parmi ces principes, l'unité et l'harmonie du sujet occupent la place centrale. Les belles proportions de la Chapelle Sixtine devraient servir de modèle pour toute œuvre poétique : « Thus, when we view some well proportioned dome / (The worlds just wonder, and even thine, O Rome!), / No single parts unequally surprise, All comes united to the admiring eyes; No monstrous height or breadth, or length, appear; / The whole at once is bold, and regular »<sup>104</sup>. Pope prend la précaution de signaler que le sens et la perfection reviennent au tout, et non pas aux parties. Les règles d'Aristote ne doivent pas être suivies dans chaque partie, car cela nuirait à l'ensemble, par excès d'ornements stylistiques, éloquence fautive, etc. Le secret de la juste mesure est d'éviter les exagérations et les extrêmes : « Avoid extremes, and shun the fault of such, / Who still are pleased too little or too much »<sup>105</sup>.

Le secret du bon discours poétique tient à la clarté du sens. Pope évoque en fait le précepte de Boileau, bien penser pour s'exprimer clairement : « But true expression, like the unchanging sun, / Clears and improves what'er it shines upon; / It gilds all objects, but it alters none. / Expression is the dress of thought, and still / Appears more decent, as more suitable »<sup>106</sup>. La poésie n'est pas de la rhétorique, elle ne se nourrit pas de figures de style, mais du *wit* du poète, de son génie, de son inspiration. Et puisque l'intellect du poète est en correspondance avec le *logos* de la nature, à respecter les règles du jugement, la poésie n'en sera que la meilleure représentation du monde. Le rôle du critique est justement celui d'aider le créateur à appliquer ces lois de la nature et de la création mises en évidence par Aristote et ses continuateurs. Et aussi de les rendre évidentes pour le grand grand public, pour que les lecteurs puissent comprendre et admirer les beautés de l'art : « The generous critic fanned the poet's fire, / And taught the world with reason to admire. / Then criticism the muse's handmaid proved, / To dress her charms, and make her more beloved »<sup>107</sup>.

Au dix-neuvième siècle, avec le développement d'une

critique littéraire de plus en plus « scientifique » et autonome, le rôle de défenseur des règles (aristotéliques à l'origine) doit être assumé, comme le recommandait déjà Alexander Pope, par les critiques et les théoriciens. Un des avocats les plus ardens de cette idée, pendant l'époque victorienne, est Matthew Arnold. Dans son essai « The function of criticism at the present time », il affirme que, dans la création d'une œuvre, deux éléments se combinent, le génie du poète et l'esprit du temps. Le poète n'invente pas ses sujets, il doit être capable de saisir les idées générales de son époque et de les exprimer « in the most effective and attractive combinations: because the creation of a master-work of literature two powers must concur, the power of the man and the power of the moment »<sup>108</sup>. Le pouvoir d'invention et de création revient au poète, mais le devoir d'identifier et de clarifier les lignes de force de la *Weltanschauung* est à la charge du critique.

Bien que considéré supérieur au pouvoir critique, le pouvoir créateur doit s'allier à la réflexion théorique sur la société et la civilisation. Sans lui, les sujets restent insignifiants, sans écho dans la conscience publique. La « fonction de la critique » est « to see the object as in itself it really is »<sup>109</sup>. Elle doit pouvoir appréhender et hiérarchiser les tendances d'une époque, en écartant les opinions puériles et éphémères, elle « tends to establish an order of ideas, if not absolutely true, yet true by comparison with that it displaces; to make the best ideas prevail »<sup>110</sup>. Les grandes périodes culturelles, comme l'Antiquité et la Renaissance, ont trouvé leurs miroirs dans des couples de créateurs et théoriciens comme Sophocle et Aristote, ou Shakespeare et Érasme. Dans la contemporanéité, l'Allemagne aurait trouvé ses interprètes dans la grande philosophie classique, tandis que la littérature anglaise se retrouverait dans une étape encore « prématurée », effervescente mais chaotique, où manque une vision critique claire. C'est pourquoi Goethe est supérieur à Byron : bien que les deux aient chacun une « great productive power, but Goethe's was nourished by a great critical effort providing the true materials for it, and Byron's was not »<sup>111</sup>. C'est à partir de cette position rationaliste, évidemment hostile à la poésie romantique, que Matthew Arnold juge Byron vide de contenu, Shelley – incohérent, et Wordsworth – manquant de complétude et variété.

Ce qui est sous-entendu dans ce plaidoyer, c'est que le bout de l'art est la représentation correcte et révélatrice du monde et de la société, c'est-à-dire la *mimesis* d'Aristote. Pour remplir ce *desideratum*, le poète doit être doublé d'un critique, soit qu'il assume lui-même un esprit critique actif, soit qu'il se laisse guider par d'autres personnes, peut-être sans talent créatif, mais avec pouvoir réflexif. Le critique doit manifester un « ardent zeal for seeing things as they are »<sup>112</sup> et communiquer aux créateurs et au grand public ses réflexions et découvertes. De ce fait, on voit

que le « jugement discursif » d'Aristote, la *dianoia*, la *logos*, reçoit une fonction sociale, en accord avec le rationalisme triomphant des Lumières. Cependant, le travail critique doit rester « désintéressé », orienté vers la « sphère intellectuelle pure »<sup>113</sup>. Quand il s'implique dans la vie pratique, quand il devient politique et idéologie, il perd sa clairvoyance et cesse de nourrir la réflexion des créateurs, comme il s'est passé, dans l'opinion de Arnold, lors de la Révolution française. Le devoir, presque platonicien, de la critique est de rester « a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world »<sup>114</sup>.

Le fondement aristotélique de la pensée de Matthew Arnold se révèle autant dans ses écrits à visée sociale, comme « Culture and anarchy », dans lequel sont évoqués la *Politique* et *l'Éthique à Nicomaque*, que dans la *Préface* dont il accompagne ses propres *Poèmes* en 1853. Dès le début, il affirme que l'objet de la poésie est l'imitation de la nature et de l'homme. En accord avec son idéal cognitif, il donne pour première fonction de l'art le développement du savoir, donc l'utilité pédagogique : « We all naturally take pleasure, says Aristotle, in any imitation or representation whatever: this is the basis of our love of Poetry: and we take pleasure in them, he adds, because all knowledge is naturally agreeable to us; not to the philosopher only, but to mankind at large »<sup>115</sup>. Afin de compléter la formule *utile dulci* d'Horace, il attribue à l'art, à la différence des autres sciences et savoirs, la fonction de produire du plaisir : « Any accurate representation may therefore be expected to be interesting; but, if the representation be a poetical one, more than this is demanded. It is demanded, not only that it shall interest, but also that it shall inspire and rejoice the reader: that it shall convey a charm, and infuse delight »<sup>116</sup>.

À côté de la *mimesis*, Arnold pose comme principe tout aussi important de l'art poétique la structure unitaire. Comme le démontre Mark Taylor, la *Préface* est inspirée par le concept du « tout unitaire » évoqué par Goethe dans ses *Conversations* avec Eckermann. L'unité esthétique (« architectonique ») goethéenne, qui, plus que l'imitation, est censée provoquer les sentiments de peur, terreur et pitié, se retrouve dans le concept arnoldien de « power of execution, which creates, forms, and constitutes »<sup>117</sup>. Pour Arnold, par rapport aux écrits de ses contemporains (surtout ceux de facture romantique), les œuvres antiques ont pour qualités le bon choix du sujet, la construction correcte, l'expression adéquate. L'impression poétique la plus forte est celle engendrée par « a great action treated as a whole ». Ce qui fait la grandeur des poètes anciens est la signification intense, la simplicité noble, le pathos calme, l'unité et la profondeur du sentiment moral<sup>118</sup>. En donnant son opinion sur les traductions d'Homère en anglais, les qualités du grand poète épique grec, qu'il cherche mais ne trouve pas dans l'art de ses traducteurs, sont



la rapidité (concision) de l'action, la clarté et la qualité de sa pensée, le style direct et naturel, la noblesse de la vision<sup>119</sup>. C'est en assumant cette véritable profession de foi aristotélique que Matthew Arnold fait la sélection et la critique de ses propres poèmes et offre des exemples de sa propre traduction d'Homère.

Au vingtième siècle, malgré l'explosion de théories et méthodologies critiques, les principaux concepts d'Aristote – *mimesis*, *dianoia*, structure unitaire, harmonie des parties composantes de l'œuvre, etc. – restent en vigueur, bien que sous des formes et adaptations diverses. L'idée que l'art poétique implique un *pattern*, une forme cohésive, un tout indivis, se retrouve dans la plupart des approches esthétiques et poétiques.

Pour un très bref panorama des conceptions dominantes dans ce sens, on devrait commencer par l'École de Chicago, qui se proclame aristotélique ou « néo-aristotélique ». Les membres du groupe, Richard McKeon, Ronald Salmon Crane, Elder Olson, Bernard Weinberg, Norman Maclean, associés à l'Université de Chicago, ont adopté une critique formaliste, centrée sur les formes et les genres littéraires. Dans un recueil significatif pour l'orientation de l'école, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, édité par R. S. Crane en 1952, sont passés en revue les représentants les plus importants de l'aristotélisme de l'Antiquité, du Moyen Âge et de l'Âge moderne, à partir d'Aristote et Longin, en passant par Robortello et Castelvetro, à I. A. Richards et William Empson. Le philosophe Richard McKeon ancre les préoccupations du groupe dans la tradition aristotélique dans pas moins de trois études : « Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity », « Aristotle's Conception of Language and the Arts of Language », et « The Philosophic Bases of Art and Criticism »<sup>120</sup>. Quoique clamant le pluralisme des méthodes critiques, R. S. Crane, dans son volume *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953), plaide de manière radicale pour le divorce entre poétique et rhétorique et pour la nécessité d'armer la première d'une méthode formaliste, capable d'identifier la « structure de la poésie »<sup>121</sup>. Ce travail sera continué par des successeurs d'une deuxième génération, comme Wayne C. Booth dans son travail monumental *The Rhetoric of Fiction* (1961). Une autre lignée qui part des mêmes présuppositions théoriques mais prend une direction différente est la critique archétypale, dont l'un des plus importants représentants est Northrop Frye. Les commentateurs ont bien relevé la relation que le théoricien de Toronto a entretenue avec les Néo-Aristotéliens de Chicago, surtout l'influence jouant dans les deux sens entre lui et R. S. Crane<sup>122</sup>. Dans la « Préface polémique » à son volume *Anatomie de la critique* (1957) dont on connaît les échos, Frye se donne comme point de départ la *Poétique* d'Aristote et comme tâche, celle de continuer la démarche du philosophe

grec, qui n'aurait plus connu de vrais progrès et s'est arrêtée, voire embrouillée, dans la théorie des genres. Le critique canadien se propose donc d'aller plus loin que l'École de Chicago dans la construction d'un système théorique général et d'amplifier la poétique aristotélique par « une théorie de la critique dont les principes s'appliquent à la littérature dans son ensemble et justifient tous les procédés critiques valides »<sup>123</sup>. Si Aristote cherchait les formes abstraites de l'art poétique, Frye désire identifier la configuration (« l'anatomie ») de l'art critique même. La critique, affirme-t-il, a besoin de s'armer d'un principe ordonnateur, d'une hypothèse centrale. Ce cadre conceptuel, à l'instar de la théorie évolutionniste en biologie, lui permettrait de voir les phénomènes littéraires comme les parties d'un tout at assurerait la « cohérence totale » de la discipline.<sup>124</sup>

Pour discerner le noyau central de la théorie critique qui fonde la poétique des genres, Frye part du concept de *mimesis*, qu'il élargit de manière spectaculaire ; de l'imitation d'une action il passe à l'imitation de la nature et de l'activité humaine en général : « Narrative is studied by the archetypal critic as ritual or imitation of human action as a whole, and not simply as a *mimesis praxeos* or imitation of an action »<sup>125</sup>. La civilisation humaine, quant à elle, n'est en fait qu'une imitation de la nature<sup>126</sup>. En conséquence, les schémas profonds de la culture, de la littérature, des arts, sont à rechercher dans la nature objective, dans le monde extérieur. Ces schémas sont les archétypes, que Frye comprend comme des universaux à existence ontologique, à la différence des néokantiens et de C.G. Jung qui les définissent comme des universaux psychologiques et anthropologiques. D'ailleurs, Frye ne rejette pas l'apport que l'anthropologie (l'analyse des rituels religieux, pour laquelle il cite Frazer) et la psychologie (l'interprétation symbolique des rêves, pour laquelle il évoque Jung) puissent offrir à la recherche littéraire, il prévient seulement contre l'introduction d'un déterminisme psychique trop rigide<sup>127</sup>.

En fait, les deux acceptions ne sont pas opposées, mais complémentaires, puisque les réalités extérieures sont reflétées dans les représentations culturelles. Les archétypes, en tant que invariants itératifs, coagulent autour des centres de sens, dans des mythes, issus de la codification des rêves par des rituels<sup>128</sup>. Le rituel serait l'aspect archétypal du *mythos* et le rêve l'aspect archétypal de la *dianoia*<sup>129</sup>. Frye raccorde ainsi sa conception archétypale aux concepts d'Aristote. Le sujet aristotélique (justement, le *mythos*) correspond au mythe, que le théoricien canadien comprend comme intrigue, action, narration, et le raisonnement (la *dianoia*) – au sens, à l'idée poétique, voire au thème même<sup>130</sup>. Ce sont l'unité d'action et de sens qui confèrent la cohérence de l'œuvre : « A well constructed imitation of an action... has a dianoia or thought form as well as an event form, or rather, these are two aspects of the same thing. The dianoia is the total internal idea of the poem,



and it exists both in mimetic and didactic poetry »<sup>131</sup>.

Pour Aristote, les catégories de la poétique suffisaient pour construire le système des genres littéraires. Northrop Frye se propose d'exploiter plus à fond le principe de l'imitation, en rapprochant de manière plus serrée les catégories poétiques aux *realia* du monde *largo sensu*. Ainsi, combinant Platon et Aristote, il pose que « the *dianoia* of poetry represents a form, pattern, ideal, or model in nature », et encore « *dianoia* as a manifestation of the true form of nature, the true form being assumed to be ideal »<sup>132</sup>. Les sens et les idées poétiques reflètent les paradigmes, les *noëta* ou les idées métaphysiques, la *dianoia* de l'œuvre est à l'image du *logos* universel. En introduisant cette correspondance globale, Frye désire sublimer les catégories de l'art poétique en des catégories plus abstraites, celle de l'art critique, qui assume le rôle détenu par la philosophie chez Platon. Au delà des genres d'Aristote, Frye pose l'existence de quatre catégories ou modes poétiques : le comique, le romantique (dans le sens de *romance*), le tragique et l'ironique. Et, en vertu de la relation mimétique entre art et *realia*, ces modes engendrent des sujets ou narrations (des mythes) qui sont les correspondants d'une configuration archétypale de la nature objective. Frye choisit comme modèle pour les modes animiques du créateur les quatre saisons du calendrier. Au mythos du printemps appartiendraient les œuvres du genre comique, au mythos de l'été, celles du genre romanesque, au mythos de l'automne – du genre tragique et au mythos de l'hiver – du genre ironique et satirique.

La critique archétypale organise donc les grands thèmes de l'art selon des systèmes de catégorisation du monde physique. Gaston Bachelard, par exemple, dresse une carte de la littérature (spécialement de la poésie) en regroupant les thèmes, symboles et images lyriques selon les quatre éléments de la physique aristotélique, le feu, l'air, l'eau et la terre<sup>133</sup>. Dans son *Traité d'histoire des religions*, Mircea Eliade réunit les principaux symboles religieux de l'humanité selon une échelle cosmique descendante, à partir des étoiles et du ciel astronomique, le soleil et les planètes, le milieu atmosphérique, la faune, la flore, les eaux douces et marines, la terre, les rochers et les minéraux, les abîmes chtoniens, etc.<sup>134</sup> En principe, toutes les classifications et taxinomies qui structurent la réalité contingente ou métaphysique, à l'instar des douze cases du Zodiaque, des sept planètes, des substances primaires de l'alchimie, des espèces végétales et animales ou des types caractériels et moraux humains (comme dans les « physiologues ») peuvent ou pourraient servir pour dresser des typologies de la fiction.

L'archétypologie ne se restreint pas aux archétypes ontologiques (dans l'hypothèse médiévale *Universalia sunt realia*), mais couvre aussi les archétypes dans leur acception psychologique ou anthropologique (selon l'hypothèse opposée *Universalia sunt nomina*). À

partir de I. Kant, qui situe les invariants non pas dans les choses-en-soi, mais dans les *catégories aprioriques* de la connaissance, les néokantiens ont réattribué les archétypes à la psyché humaine. C. G. Jung a élaboré la théorie des archétypes de l'inconscient collectif, communs à toute la race humaine<sup>135</sup>. Il a ouvert ainsi la possibilité de classer les types non seulement psychologiques mais aussi mythologiques, littéraires et artistiques selon la série des archétypes mentaux : l'ego (le héros), l'ombre (le double maléfique), l'anima et animus (la femme ou l'homme idéal), le sens (le vieux sage), le soi (la figure divine, le Christ), etc. En histoire des religions, Karl Kerényi a traité les diverses figures de la mythologie grecque tels Zeus et Héra, Déméter et Perséphone, Dionysos ou Prométhée comme des personifications des *imagos* du Père et de la Mère, de la Mère et de la Fille, de la Libido, ou du moi (Ego) actif humain<sup>136</sup>, alors que Joseph Campbell a dégagé d'un grand corpus mythologique un scénario initiatique archétypal qu'il appelle le « mono-mythe du héros », ainsi que les variantes (« masques ») d'une divinité commune<sup>137</sup>. Pour ce qui est des études en littérature, Maud Bodkin s'est penchée sur les patterns archétypaux dans la poésie<sup>138</sup>, alors que Pierre Brunel a dirigé un *Dictionnaire des mythes littéraires*<sup>139</sup>.

Utilisant un autre découpage de la psyché, celui de la réflexologie de W. Bechterev, N. Kostyleff et E. Minkowski, Gilbert Durand a créé lui aussi un tableau des « structures anthropologiques de l'imaginaire », dans lequel les trois reflexes dominants (postural, digestif et sexuel) sont les patrons des trois régimes de l'imaginaire (diurne, nocturne et cyclique) et de leurs constellations d'images et de symboles<sup>140</sup>. Bien que la psychologie de Jung ou la réflexologie de Bechterev aient été critiquées et rejetées par les théories psychologiques contemporaines, le cognitivisme, les neurosciences et le néo-évolutionnisme actuel posent à leur tour l'existence des invariants mentaux : *schemata* (Leonard Talmy<sup>141</sup>), primitifs (P. N. Johnson-Laird<sup>142</sup>), schémas-images (George Lakoff, Mark Johnson<sup>143</sup>), universaux humains (Joseph Carroll, Mark Turner<sup>144</sup>), qui, à la limite, pourraient servir de critères de classification pour la littérature et les arts.

L'archétypologie, telle qu'elle a été définie et pratiquée par ces chercheurs, se propose d'ordonner les *realia* (objets extérieurs) ou les *nomina* (objets mentaux), c'est-à-dire les thèmes, motifs, images et symboles présents dans les œuvres mythologiques, littéraires ou artistiques. Elle est une sorte de carte topographique du « contenu » des univers imaginaires, elle vise donc la sémantique. Une autre approche structurelle possible est celle qui cible « la forme » des œuvres, les constantes configurationnelles, visant donc la dimension plutôt sémiotique des œuvres. Dans ce sens, Teun A. van Dijk et Walter Kintsch font la distinction entre macrostructures et superstructures<sup>145</sup>. Les macrostructures représentent





les noyaux d'invariants de facture thématique des univers fictionnels, les superstructures – les invariants formels des genres et de divers types de discours.

Les superstructures de la littérature ont fait l'objet d'une autre branche importante de recherches théoriques, le formalisme et le structuralisme. Partant des analyses sur le langage de l'École de Prague et de Saussure, ces théoriciens ont transporté les méthodes de la linguistique, de la grammaire et de la syntaxe, au niveau des structures de la narration et du discours. Vladimir I. Propp a étalé une *Morphologie du conte fantastique*, isolant une série de trente et une fonctions narratives et de sept types de personnages qui interfèrent dans la performance du texte<sup>146</sup>. A. J. Greimas transpose cette approche dans un plan paradigmatique plus abstrait, celui de la logique structurelle, et ambitionne à en faire émerger la matrice générative des récits et une grammaire universelle de la narration<sup>147</sup>. Dans *La Logique du récit*, Claude Bremond met en relief, à son tour, une matrice triadique du récit, composée par les étapes de la virtualité, de l'actualisation et des résultats d'une action, ainsi que des principaux rôles narratifs<sup>148</sup>. Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Gérard Genette ont élargi encore plus les concepts et les taxinomies de la narration et du discours<sup>149</sup>. Par leur ambition de ramener toutes les formes du discours littéraire à une « anatomie » structurelle complète, le formalisme et le structuralisme, en dépit de leur apparence de nouveauté

conceptuelle, émergent, comme le démontre Patrick Sériot, des présuppositions post-romantiques et non-darwiniennes qui subordonnent la « structure » au « tout »<sup>150</sup>.

En conclusion, les esthétiques et les poétiques dominantes du XX<sup>e</sup> siècle continuent, pour leur grande majorité, de conditionner la valeur d'un texte de son organicité structurelle et d'un sens unificateur. Les auteurs des grandes synthèses archétypales, que ce soient thématiques ou formelles, suggèrent, de manière plus ou moins explicite, qu'ils ne prennent en compte que les œuvres compatibles avec les grandes typologies qu'ils ont établies. Northrop Frye, par exemple, critique Whitman pour avoir plaidé pour une poétique anti-archétypale en littérature. Il voit dans son dessein d'adapter la poésie à la contemporanéité et d'éviter les sources classiques un préjugé du mode mimétique inférieur et critique le poète de ne pas comprendre que les thématiques traditionnelles, comme la Guerre de Troie, sont un patrimoine culturel qui ne saurait pas être contourné sans sortir du canon<sup>151</sup>. L'avertissement implicite est que seule une poétique archétypale peut garantir la valeur d'un texte.

**Acknowledgement:** This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research, Innovation and Digitalization, UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-1234.

---

## Note

1. Pour un rapide panorama historique de la tradition poétique aristotélique, voir Heather Dubrow, *Genre*, (New York : Routledge Revivals, 2014) (première édition 1982).
2. J'utilise l'édition Aristote, *Livre de la Poétique*, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilare (Paris : Ladrance, 1838), Œuvre numérisée par J.P. Murcia, Nouvelle édition numérique, 2008.
3. Pour le texte grec, voir <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm#01>.
4. Ps.-Longin, *Traité du sublime*, éd. H. Lebègue (Paris : Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1939).
5. Cicéron, *De l'orateur (De oratore)*, éd. É. Courbaud (Paris : Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1927).
6. Quintilien, *Institutio oratoria*, t. VI, éd. J. Cousin (Paris : Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1979).
7. *Les Auteurs Latins*, expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises (...), avec des sommaires et des notes par une société de professeurs et de latinistes. Horace, *Art poétique* (Paris : Librairie Hachette, 1877), 38.
8. Ibid., 6.
9. Ibid., 12.
10. Ibid., 56.
11. Ibid., 4.
12. Dante, *De vulgari eloquentia*, II, IV, edited and translated by Steven Botterill (Cambridge : Cambridge University Press, Coll. Cambridge Medieval Classics 5, 1996), 56.
13. Dante, *L'eloquenza in volgare*, a cura di Giorgio Inglese (Milano : Storia d'Italia Einaudi, 1998), 36.
14. Dante, *De vulgari eloquentia*, II, IV, 56.
15. Ibid., II, III, 54.
16. Dante, *L'eloquenza in volgare*, 34.
17. Dante, *De vulgari eloquentia*, II, IX, 72; Dante, *L'eloquenza in volgare*, 47.
18. Ibid., II, VII, 66.
19. Dante, *L'eloquenza in volgare*, 40-41.

20. Vincenzo Maggi & Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica: communes explanationes* [1550] (Padeborn : Wilhelm Fink Verlag, 1969).
21. Pour un aperçu sur le stade actuel des recherches sur Minturno, voir Bernhard Huss, « Antonio Sebastiano Minturno between Poetry and Poetics: The *Rime* and the *Arte Poetica* », *Italian Studies* 75, no. 3 (2020): 257-275.
22. Antonio Minturno, *L'arte poetica*, nella quale si contengono i precetii Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogni altra Poesia, In Napoli, Nella Stamperia di Gennaro Muzio, MDCCXXV, 3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108195p/f15.item.zoom>
23. « Imitazione di varie maniere di persone, in diversi modi, o con paroli, o con armonia, o con tempi ; separatamente, o con tutte queste cose insieme, o con parte di loro ». Ibid., 2.
24. « Imitazione di atti gravi e chiari, de' quali un contest perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza Musica e senza ballo, or narrando semplicemente, or introducendo in atto, ed in parole altrui; acciocchè e per la pietà, e par la paura delle cose imitate e deserite l'animo purghi di talli affeti con mirabil piacere ». Ibid., 9.
25. « Anzi se alcuno di tutte le maniere de' versi qualche poema facesse, como si scrive, che fè Cheremone il suo Ippocentauro, dov' egli non imitasse, non sarebbe veramente degno, che Poeta si nominasse ». Ibid., 4.
26. Ibid., 14.
27. Ibid., 25.
28. « Una intera e perfetta materia solamente di cose infra uno ano avvenute ». Ibid., 12.
29. Ibid., 18.
30. Ibid., 13.
31. « Niente è perfetto, le cui parti non sieno ordinatamente composte e congiunte, e con eccellente forma, e niente è bello, a cui manchi ordine, e grandezza, (conciò sia che in queste due cose la bellezza consista) non è da dubitare ». Ibid., 10.
32. Rodrigo Cacho Casal, « Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro », *Criticón*, no. 115, *La poesía épica en el Siglo de Oro* (2012) : 5-10. <https://journals.openedition.org/criticon/77?lang=fr>.
33. Apud Ibid.
34. Minturno, *L'arte poetica*, 22.
35. « Quelle Favole sono pessime riputate, nelle quali nè verisimilmente, nè per necessitè veruna intraposte molte cose veggiamo ». Ibid., 25-26.
36. Maria Nieves Muñoz Martín, « Views of Love in Julius Caesar Scaliger's *Poetics* », *Humanitas*, no. 63 (2011) : 573.
37. Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, *Poetices libri septem*, Livre VII, Part I. 3, Ad Sylvium filium, Apud Antonium Vincentium, MDLXI. Voir aussi Frederick Morgan Padelford, *Select Translations from Scaliger's Poetics* (New York : Henry Holt and Company, 1905).
38. Ibid., Livre I, chap. 1.
39. Ibid.
40. Ibid.
41. Ibid., Livre I, chap. 3.
42. Ibid., Livre III, chap. 96.
43. Ibid.
44. Ibid., Livre III, chap. 97.
45. Ibid., Livre III, chap. 25.
46. Marijke Spies, *Rhetoric, Rhetoricians and Poets: Studies in Renaissance Poetry and Poetics* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 1999), 27.
47. Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e Del poema eroico*, a cura di Luigi Poma (Bari : Gius. Laterza & Figli, 1964), 3.
48. Ibid., 11.
49. Ibid., 7.
50. Ibid.
51. Ibid., 6.
52. Ibid., 19.
53. Ibid., 24, 26-27.
54. Voir Victoria Pineda, *La imitación como arte literaria en el siglo XVI español*, con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de Sebastián Fox Morcillo (Sevilla : Diputación Provincial de Sevilla, 1994), 11.
55. Ibid., p. 185.
56. Ibid.
57. Ibid., 218.
58. Ibid., 186.
59. Ibid., 225.
60. Joachim de Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, avec une Notice biographique et un Commentaire historique et critique par Léon Séché (Paris : Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot & Cie, MCMV), 151.



61. Ibid., 100.
62. Marijke Spies, *Rhetoric, Rhetoricians and Poets*, 6.
63. Voir Rocío Gutiérrez Sumillera, *The Concept of Poetic Invention in Sixteenth-Century England*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011, 110-115.
64. Boileau, *Art poétique*, publié avec des notes par É. Geruzez (Paris : Librairie Hachette, 1881), 2-3.
65. Ibid., 10.
66. Ibid., 11.
67. Ibid., 27.
68. Ibid., 53.
69. Ibid., 26.
70. Ibid., 25.
71. Ibid., 27-28.
72. Ibid., 34.
73. Ibid., 35-36.
74. Ibid., 38.
75. Ibid., 41.
76. *Œuvres de P. et Th. Corneille*, Précédées de la *Vie de Pierre Corneille* par Fontenelle, et des *Discours sur la poésie dramatique* (Paris : Garnier Frères Libraires Éditeur, 1857), Discours II, 27.
77. Ibid., Discours II, 26.
78. Ibid., Discours I, 18.
79. Voir Jules Lemaître, *Corneille et la poétique d'Aristote. Les Trois Discours, les Préfaces et les Examens* (Paris : Librairie h. Legèze et. H. Oudin, 1888).
80. *Œuvres de P. et Th. Corneille*, Discours II, 18.
81. Ibid., Discours I, 10.
82. Ibid., 11.
83. Ibid., 12.
84. Voir Rocío Gutiérrez Sumillera, *The Concept of Poetic Invention in Sixteenth-Century England*, 122.
85. Voir Brendan Riley, « Aristotelian Politics in „The Defense of Poesy” by Sir Philip Sidney », <https://pdfcoffee.com/apology-for-poetry-pdf-free.html>, consulté le 3.09.2022.
86. *A Defence of Poesie and Poems*, by Sir Philip Sidney, edited by Henry Morley, transcribed from the 1891 Cassell & Company edition by David Price, Release Date: October 8, 2014 [eBook 1962], <https://www.gutenberg.org/files/1962/1962-h/1962-h.htm>, consulté le 3.09.2022.
87. Ibid.
88. Ibid.
89. Ibid.
90. John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesie* (1668), online text edited by Jack Lynch, 6. <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/08/ENGL404-Dryden-AN-ESSAY-Of-Dramatick-Poesie.pdf>.
91. Ibid., 46.
92. Ibid., 7-8 et 9.
93. Ibid., 10.
94. Ibid., 7.
95. Ibid., 19.
96. Ibid., 9.
97. Ibid., 21.
98. Ibid., 23.
99. Ibid., 29.
100. The Project Gutenberg eBook of *An Essay on Criticism*, by Alexander Pope, With Introductory and Explanatory Notes, p. 17.
101. Ibid., 4.
102. Ibid.
103. Ibid., 5.
104. Ibid., 8.
105. Ibid., 11.
106. Ibid., 9.
107. Ibid., 5.
108. *Essays* by Matthew Arnold, including *Essays in Criticism*, 1865, *On Translating Homer* (with F. W. Newman's *Reply*) and five

- other *Essays* now for the first time collected, Humphrey Milford (London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne, Bombay : Oxford University Press, 1914), 12.
109. Ibid., 9.
110. Ibid., 12.
111. Ibid., 13.
112. Ibid., 25.
113. Ibid., 21, 22.
114. Ibid., 34.
115. Ibid., 3.
116. Ibid., 4.
117. Mark Taylor, "Matthew Arnold and Critical Practices", publié sur le site Representations, le 28 mai 2020, <https://www.representations.org/matthew-arnold-and-critical-practices/>.
118. Matthew Arnold, *Essays*, 24. « the all-importance of the choice of a subject; the necessity of accurate construction; and the subordinate character of expression. He will learn from them how unspeakably superior is the effect of the one moral impression left by a great action treated as a whole, to the effect produced by the most striking single thought or by the happiest image. As he penetrates into the spirit of the great classical works, as he becomes gradually aware of their intense significance, their noble simplicity, and their calm pathos, he will be convinced that it is this effect, unity and profoundness of moral impression, at which the ancient Poets aimed; that it is this which constitutes the grandeur of their works, and which makes them immortal. »
119. Ibid., 250, 303-304.
120. Ronald S. Crane, éd., *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (Chicago & London : The University of Chicago Press, 1952).
121. Ronald S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto : University of Toronto Press, 1953).
122. Voir Robert Denham, « Northrop Frye and R.S. Crane », *University of Toronto Quarterly* 86, no. 1 (February 2017) : 14-36.
123. « A theory of criticism whose principles apply to the whole of literature and account for every valid type of critical procedure. » Northrop Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, with a new foreword by Harold Bloom (Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2000), 14.
124. Ibid., 16.
125. Ibid., 105.
126. « The archetypal critic studies the poem as part of poetry, and poetry as part of the total human imitation of nature that we call civilization. » Ibid.
127. Ibid., 193.
128. Ibid., 118.
129. Ibid., 107.
130. Ibid., 52.
131. Northrop Frye, *"The Educated Imagination" and Other Writings on Critical Theory. 1933-1963*, Ed. Germaine Warkentin (Toronto : University of Toronto Press, 2006), 187.
132. Ibid., 59.
133. Voir Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Paris : Gallimard, 1938); *L'eau et les rêves* (Paris : José Corti, 1942); *L'air et les songes* (Paris : José Corti, 1943); *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris : José Corti, 1948); *La terre et les rêveries du repos* (Paris : José Corti, 1948).
134. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (Paris : Payot, 1964).
135. Voir C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 9, Part I *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series (Princeton : Princeton University Press, 1968); Part II *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series (Princeton : Princeton University Press, 1968). En français, *L'homme à la découverte de son âme : Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Préface et adaptation par le Dr Roland Cahen, Nouvelle édition entièrement revue et augmentée (Paris : Albin Michel, 1990); *Problèmes de l'âme moderne*, Préface du Docteur Roland Cahen, Traduction par Yves le Lay (Paris : Buchet / Chastel, 1991); *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, Présentation de Michel Cazenave, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Sous la direction de Roland Cahen (Paris : Librairie générale française, 1995).
136. Voir Karl Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, translated from the German by Ralph Manheim (Princeton : Princeton University Press, 1965); *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*, Translated from the German by Ralph Manheim (New York : Schocken Books, 1967); *Zeus and Hera: archetypal image of father, husband, and wife*, Translated from the German by Christopher Holme (Princeton : Princeton University Press, 1975); *Goddesses of Sun and Moon: Circe, Aphrodite, Medea, Niobe*, Translated from German by Murray Stein (Irving : Spring Publications, 1979); *Prometheus: archetypal image of human existence*, Translated from the German by Ralph Manheim, (Princeton : Princeton University Press, 1997).
137. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York : Pantheon Books, 1949); *The Masks of God* (4 volumes) (New York : The Viking Press, 1959-1968).





138. Maud Bodkin, *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies of imagination* (London : Oxford University Press, 1965).
139. Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires* (Paris : Éditions du Rocher, 1994).
140. Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12<sup>e</sup> édition, Préface de Jean-Jacques Wunenburger (Paris : Dunod, 2016); *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (Paris : Presses Universitaires de France, 1989); *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* (Paris : Albin Michel, 1996).
141. Leonard Talmy, *Toward a Cognitive Semantics*, vol. I, *Concept Structuring Systems* (Cambridge MA & London : A Bradford Book / The MIT Press, 2000).
142. P. N. Johnson-Laird, *Mental Models. Towards a cognitive science of language, inference and consciousness* (Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney : Cambridge University Press, 1983).
143. George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things; What Our Categories Reveal About the Mind*, (Chicago : University of Chicago Press, 1987); Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago : University of Chicago Press, 1987); G. Lakoff & M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York : Basic Books, 1999).
144. Joseph Carroll, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature* (New York & London : Routledge, 2004); Mark Turner, *The Literary Mind* (New York & Oxford : Oxford University Press, 1996).
145. Teun A. van Dijk & Walter Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension* (New York : Academic Press, 1983); Teun A. van Dijk, éd., *Discourse Studies*, vol. I (Los Angeles, London, New Delhi & Singapore : Sage Publications, 2007).
146. Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, Coll. Points, 1965).
147. A. J. Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966 ; *Du sens, essais sémiotiques* (Paris : Seuil, 1970); *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, avec Joseph Courtés (Paris : Hachette, 1979).
148. Claude Bremond, *La Logique du récit* (Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1973).
149. Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Seuil, 1953); *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957); *Éléments de sémiologie* (Paris : Denoël-Gonthier, 1965); *S/Ʒ. Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac* (Paris : Seuil, 1970); Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification* (Paris : Larousse, 1967); *Grammaire du Décaméron* (Paris : Mouton, 1969); *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1971); et Gérard Genette, *Figures*, vol. 1-5 (Paris : Seuil, 1966-2002).
150. Patrick Sériot, *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1999).
151. Frye, *Anatomy*, 101-102.

## Bibliography

- Aristote. *Livre de la Poétique*. Translated by Jules Barthélemy-Saint-Hilare. Paris: Ladrance, 2008 [1838].
- Arnold, Matthew. *Essays*, including *Essays in Criticism*, 1865, *On Translating Homer* (with F. W. Newman's *Reply*) and five other *Essays* now for the first time collected, Humphrey Milford. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne, Bombay: Oxford University Press, 1914.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1943.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942.
- Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.
- Barthes, Roland. *Éléments de sémiologie*. Paris: Denoël-Gonthier, 1965.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Barthes, Roland. *S/Ʒ. Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris: Seuil, 1970.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press, 1965.
- Boileau. *Art poétique*, notes by É. Geruzez. Paris: Librairie Hachette, 1881.
- Bremond, Claude. *La Logique du récit*. Paris: Seuil, Coll. Poétique, 1973.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1994.
- Cacho Casal, Rodrigo. "Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro." *Criticón*, no. 115, *La poesía épica en el Siglo de Oro* (2012): 5-10. <https://journals.openedition.org/criticon/77?lang=fr>.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God*, 4 volumes. New York: The Viking Press, 1959-1968.
- Carroll, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York & London: Routledge, 2004.
- Cicéron. *De l'orateur (De oratore)*, edited by É. Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1927.
- Crane, Ronald S. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto: University of Toronto Press, 1953.
- Crane, Ronald S., ed. *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1952.

- Dante, *L'eloquenza in volgare*, edited by Giorgio Inglese. Milano : Storia d'Italia Einaudi, 1998.
- Dante. *De vulgari eloquentia*, edited and translated by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, Coll. Cambridge Medieval Classics 5, 1996.
- de Bellay, Joachim. *La Défense et illustration de la langue française*, avec une Notice biographique et un Commentaire historique et critique par Léon Séché. Paris: Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot & Cie, MCMV.
- Denham, Robert. "Northrop Frye and R.S. Crane." *University of Toronto Quarterly* 86, no. 1 (2017): 14-36.
- Dubrow, Heather. *Genre*. New York: Routledge Revivals, 2014 [1982].
- Durand, Gilbert. *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Durand, Gilbert. *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12<sup>e</sup> édition, Préface de Jean-Jacques Wunenburger. Paris: Dunod, 2016.
- Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1964.
- Frye, Northrop. *"The Educated Imagination" and Other Writings on Critical Theory. 1933-1963*, edited by Germaine Warkentin. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, with a new foreword by Harold Bloom. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Genette, Gérard. *Figures*, vol. 1-5. Paris: Seuil, 1966-2002.
- Greimas, A. J. *Du sens, essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.
- Greimas, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- Greimas, A. J. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, avec Joseph Courtés. Paris: Hachette, 1979.
- Gutiérrez Sumillera, Rocío. *The Concept of Poetic Invention in Sixteenth-Century England*. PhD Thesis, Universidad de Granada, 2011.
- Horace. *Art poétique*. Paris: Librairie Hachette, 1877.
- Huss, Bernhard. "Antonio Sebastiano Minturno between Poetry and Poetics: The *Rime* and the *Arte Poetica*." *Italian Studies* 75, no. 3 (2020): 257-275.
- Johnson-Laird, P. N. *Mental Models. Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Jung, C.G. *Collected Works*, vol. 9, Part I *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Jung, C.G. *Collected Works*, vol. 9, Part II *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Jung, C.G. *L'homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Préface et adaptation par le Dr Roland Cahen, Nouvelle édition entièrement revue et augmentée. Paris: Albin Michel, 1990
- Jung, C.G. *Les racines de la conscience: études sur l'archétype*, Présentation de Michel Cazenave, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Sous la direction de Roland Cahen. Paris: Librairie générale française, 1995.
- Jung, C.G. *Problèmes de l'âme moderne*, Préface du Docteur Roland Cahen, Traduction par Yves le Lay. Paris: Buchet / Chastel, 1991.
- Kerényi, Karl. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, translated from the German by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Kerényi, Karl. *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*, translated from the German by Ralph Manheim. New York: Schocken Books, 1967.
- Kerényi, Karl. *Goddesses of Sun and Moon: Circe, Aphrodite, Medea, Niobe*, Translated from German by Murray Stein. Irving: Spring Publications, 1979.
- Kerényi, Karl. *Prometheus: archetypal image of human existence*, Translated from the German by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Kerényi, Karl. *Zeus and Hera: archetypal image of father, husband, and wife*, Translated from the German by Christopher Holme. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Lakoff, G., and M. Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Our Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Lemaître, Jules. *Corneille et la poésie d'Aristote. Les Trois Discours, les Préfaces et les Examens*. Paris: Librairie h. Legèze et H. Oudin, 1888.
- Longin. *Traité du sublime*, edited by H. Lebègue. Paris: Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1939.



- Maggi, Vincenzo, and Bartolomeo Lombardi. *In Aristotelis librum de poetica: communes explanationes* [1550]. Padeborn: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Morgan Padelford, Frederick. *Select Translations from Scaliger's Poetics*. New York: Henry Holt and Company, 1905.
- Nieves Muñoz Martín, Maria. "Views of Love in Julius Caesar Scaliger's *Poetics*." *Humanitas*, no. 63 (2011): 573.
- Œuvres de P. et Th. Corneille*, Précédées de la *Vie de Pierre Corneille* par Fontenelle, et des *Discours sur la poésie dramatique*. Paris: Garnier Frères Libraires Éditeur, 1857.
- Pineda, Victoria. *La imitación como arte literaria en el siglo XVI español*, con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de Sebastián Fox Morcillo. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, Coll. Points, 1965.
- Quintilien. *Institutio oratoria*, vol. VI, edited by J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1979.
- Riley, Brendan. "Aristotelian Politics in 'The Defense of Poesy' by Sir Philip Sidney." <https://pdfcoffee.com/apology-for-poetry-pdf-free.html>.
- Sériot, Patrick. *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- Sir Philip Sidney. *A Defence of Poesie and Poems*, edited by Henry Morley, transcribed from the 1891 Cassell & Company edition by David Price, Release Date: October 8, 2014 [eBook 1962], <https://www.gutenberg.org/files/1962/1962-h/1962-h.htm>.
- Spies, Marijke. *Rhetoric, Rhetoricians and Poets: Studies in Renaissance Poetry and Poetics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics*, vol. I, *Concept Structuring Systems*. Cambridge MA & London: A Bradford Book / The MIT Press, 2000.
- Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e Del poema eroico*, edited by Luigi Poma. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1964.
- Taylor, Mark. "Matthew Arnold and Critical Practices." *Representations*, May 28, 2020. <https://www.representations.org/matthew-arnold-and-critical-practices/>.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. Paris: Mouton, 1969.
- Todorov, Tzvetan. *Littérature et Signification*. Paris: Larousse, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.
- van Dijk, Teun A., and Walter Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press, 1983.
- van Dijk, Teun A., ed. *Discourse Studies*, vol. I. Los Angeles, London, New Delhi & Singapore: Sage Publications, 2007.