



HAL
open science

Entre rhétorique et esthétique : la poésie dans le traité Du Sublime

Alain Billault

► **To cite this version:**

Alain Billault. Entre rhétorique et esthétique : la poésie dans le traité Du Sublime. Revue des études anciennes, 2017, 119 (1), p. 167-180. hal-01948333

HAL Id: hal-01948333

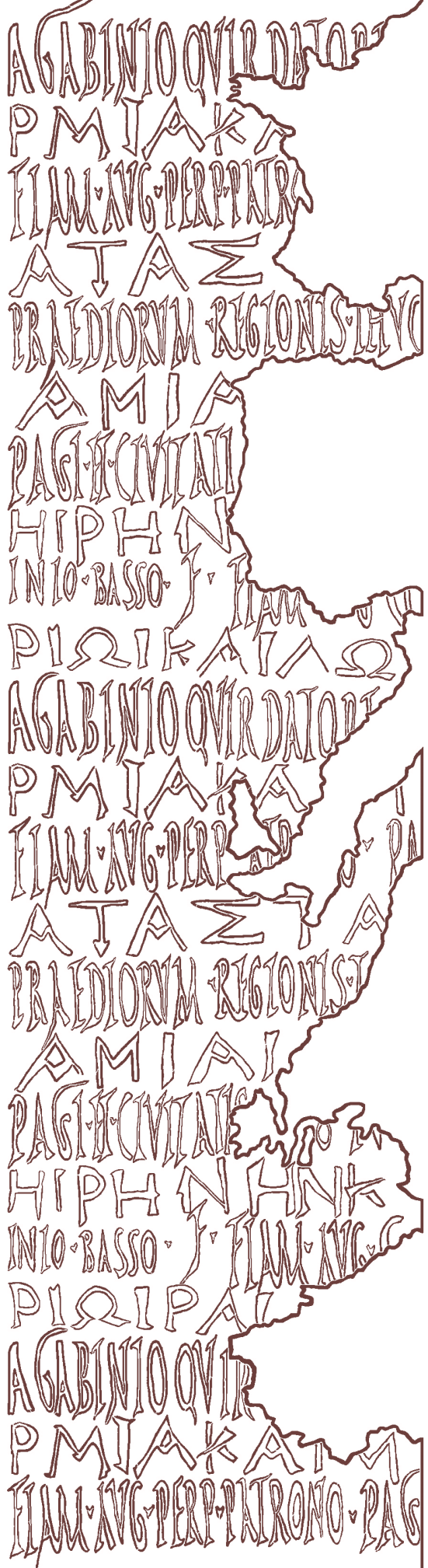
<https://hal.science/hal-01948333>

Submitted on 23 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 119
2017 - N°1

ENTRE RHETORIQUE ET ESTHETIQUE :
LA POESIE DANS LE TRAITE *DU SUBLIME*

Alain BILLAULT*

Résumé. – L’auteur de traité *Du sublime* utilise la poésie comme un gisement d’illustrations et de preuves pour ses démonstrations relatives à la rhétorique, mais aussi comme une source de beauté qui lui inspire des jugements et des théories esthétiques. Cette utilisation de la poésie révèle sa situation comme ensemble de données textuelles disponibles pour tout projet intellectuel et comme littérature vivante. Elle nous permet aussi d’apercevoir le double visage de Longin, théoricien de la rhétorique et critique littéraire.

Abstract. – The author of *On the Sublime* uses poetry as a fount of illustrations and arguments for his discussions of rhetoric, but also as a well-spring of beauty from which he derives aesthetical judgments and theories. This use of poetry reveals its situation as a bulk of textual data available for any intellectual project and as living literature. It also enables us to catch a sight of the two faces of Longinus, a theoretician of rhetoric and a literary critic.

Mots-clés. – Esthétique, Longin, poésie, rhétorique, sublime.

* Université de Paris-Sorbonne ; alainbillault@orange.fr

« J'estime quant à moi, Socrate, dit-il, qu'une part très importante de l'éducation pour un homme digne de ce nom, consiste à être un connaisseur habile des vers des poètes, je veux dire, être capable de comprendre, dans leurs productions, ce qui est bon et ce qui est mauvais, de le discerner et d'en donner la raison quand on la demande¹. » (Platon, *Protagoras* 338e-339a).

En attribuant ces paroles à Protagoras dans le dialogue qui porte son nom, Platon met en évidence le statut de la poésie tel qu'un sophiste de l'époque classique pouvait le concevoir. Pour Protagoras, la poésie est à la fois le sujet d'un savoir et l'objet de jugements de goût. Il considère qu'un homme éduqué doit la connaître et être capable de l'apprécier en justifiant ses avis. Cette conviction le conduit d'ailleurs tout de suite après à discuter longuement avec Socrate du sens d'un poème de Simonide (339a-347b). En tant que sophiste et maître de rhétorique, il ne considère donc pas la poésie comme un continent isolé de la rhétorique, mais comme un domaine qui peut relever d'elle. C'est une conception largement partagée dès l'époque classique et qui perdurera jusqu'à la fin de l'Antiquité. Les orateurs citent les poètes dans leurs discours et les théoriciens de la rhétorique en parlent dans leurs traités. Le traité *Du sublime* donne un exemple singulier et particulièrement intéressant du rôle que la poésie peut jouer dans un ouvrage théorique consacré à l'art oratoire.

Ce traité fut sans doute écrit vers le milieu du I^{er} siècle de notre ère. Son auteur est inconnu. Par convention, nous l'appellerons Longin, l'un des deux noms qui figurent en tête de l'unique manuscrit par lequel nous connaissons le texte². Longin précise dès le commencement le but du traité qu'il destine à Postumius Terentianus : « Eh bien, lui dit-il, examinons s'il te semble que j'ai fait quelque observation utile aux hommes politiques » (1, 2)³. Longin veut écrire pour rendre service aux hommes politiques que leur activité destine à prendre la parole en public. Il compose donc un traité de rhétorique. Mais en même temps, il traite d'une notion, le sublime, τὸ ὑψος, qu'il définit comme « un sommet et une excellence du langage », ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων, avant d'ajouter que « les plus grands des poètes et des prosateurs n'ont pas tiré leur suprématie d'une autre source que lui qui les a revêtus d'une gloire éternelle » (I, 3). Pour Longin, le sublime se trouve à l'origine de la supériorité reconnue des grands auteurs. Il est le critère qui permet de les reconnaître. Le traité de Longin relève donc à la fois de la rhétorique et de l'esthétique. La poésie y est présente sur ces deux plans. D'une part, elle y apparaît comme un élément qui vient illustrer les conceptions et étayer les raisonnements de l'auteur en matière d'art oratoire. D'autre part, elle constitue aussi parfois le sujet de son discours et révèle alors ses idées en matière de beauté littéraire. Le traité de rhétorique devient alors un traité sur la poésie. La poésie a donc, dans le traité *Du sublime*, un double statut qui reflète les deux orientations qu'y prend la réflexion de Longin.

1. Je cite la traduction de M. TREDE ET P. DEMONT, *Platon Protagoras*, Paris 1993.

2. Pour un point sur ces questions, voir D. A. RUSSELL, « Longinus » *On the Sublime*, Oxford, rééd. 1970 (1^{ère} éd. 1964) ; C. M. MAZZUCCHI, *Dionisio Longino Del Sublime*, Milan 1992.

3. Je cite et je traduis le texte de l'édition de W. H. FYFE révisée par D. A. RUSSELL, Cambridge Mass.-Londres 1995.

En désignant le sublime comme la source de la suprématie des grands auteurs, Longin n'introduit aucune différence entre les poètes et les prosateurs. Il considère que la puissance d'émotion dégénère en peinture de caractères « chez les grands prosateurs et les grands poètes » (9, 15), que l'une des sources du sublime est « l'imitation qui cherche à rivaliser avec les grands prosateurs et les grands poètes du passé » (13, 2) et que « beaucoup de prosateurs et de poètes » dont la nature était étrangère à la grandeur ont pourtant atteint au sublime en travaillant sur l'agencement des mots (40, 2). Longin traite donc sur un pied d'égalité les poètes et les prosateurs⁴. Cette égalité de traitement a des conséquences sur la situation de la poésie dans le traité. On y trouve un équilibre remarquable entre la prose et la poésie. Longin cite vingt-quatre prosateurs et vingt-quatre poètes, dont quatre sont anonymes. Il les considère tous dans une même perspective. Lorsqu'il cite les orateurs, il ne dit rien des circonstances dans lesquelles ils se sont exprimés ni de leur action oratoire. Ainsi, alors qu'il célèbre à maintes reprises l'éloquence de Démosthène, il reste silencieux sur la bête de tribune évoquée par Eschine⁵. De même ne parle-t-il jamais des récitals, des concours, des représentations théâtrales où l'on avait pu entendre les poèmes qu'il cite. Pour lui, les prosateurs et les poètes sont des auteurs de textes qu'il envisage uniquement dans leur littérature, sans considérer le contexte des prestations où ils sont apparus. En ce sens, il a une conception abstraite de la prose comme de la poésie. Cette conception est liée à son idée du sublime. Il n'attache, en effet, le sublime à aucun genre littéraire particulier. Il l'envisage comme une réalité esthétique universelle qui peut être présente partout, en poésie comme en prose, et qui est indépendante de toute forme littéraire spécifique. Le sublime se situe donc en l'air, au-dessus des oeuvres où il peut apparaître⁶.

La perspective adoptée par Longin dans son traité correspond à cette conception stratosphérique du sublime. Longin se situe au-dessus des formes d'expression et des genres littéraires qu'il embrasse dans leur diversité et sur une très longue durée qui va d'Homère au I^{er} siècle de notre ère. Cette vision panoramique ne l'empêche pas d'être attentif au détail des auteurs et des oeuvres. On le voit bien dans le cas de la poésie lorsqu'il l'utilise comme illustration de ses démonstrations.

Longin utilise d'abord la poésie en intégrant directement dans un développement une citation brève qui vient le continuer ou le conclure. Il affirme ainsi qu'en imitant les grands auteurs anciens et en essayant de rivaliser avec eux, on peut parvenir au sublime. Il en donne pour exemple Platon qui « alors qu'il coule en un courant silencieux », τοιούτοι τινὶ χεύματι ἀψοφητὸ ῥέων, « n'en atteint pas moins à la grandeur » (13, 1). Ce « courant silencieux » qui a inspiré à R. Hunter le titre d'un livre récent⁷, provient pour une bonne part des poèmes

4. Voir S. HALLIWELL, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, 2011, p. 329.

5. Pline le Jeune, *Lettres* II, 3, 10.

6. Voir S. HALLIWELL, *op. cit.*, p. 354.

7. *Plato and the Traditions of Ancient Literature: The Silent Stream*, Cambridge 2012.

homériques, si l'on en croit Longin. Celui-ci écrit, en effet, que Platon « a opéré d'innombrables dérivations pour détourner vers lui le flot homérique » (13, 2). Il a ainsi procédé à une imitation créative, car s'il a beaucoup emprunté à Homère, c'était pour lui disputer la première place. Longin l'en félicite en citant Hésiode : « C'est là une bonne querelle pour les mortels », ἀγαθὴ ἔρις ἥδε βροτοῖσι (13, 4)⁸. Cette brève citation vient conclure son développement. Longin ne précise pas son contexte initial qui est pourtant assez analogue à celui de son propre discours, puisque, dans *Les travaux et les jours*, Hésiode oppose à la mauvaise querelle, qui est source de guerre, la bonne querelle qui enrichit ses protagonistes. Ce vers d'Hésiode apporte au raisonnement de Longin un argument d'autorité, puisque le poète passe pour un grand auteur. Il constitue également un ornement porteur de variété. C'est aussi de l'ornement que relève la présence, plus loin, d'un vers extrait d'une épitaphe célèbre censée avoir été composée pour le roi Midas, mais dont la date aussi bien que l'auteur sont inconnus⁹. Longin le cite comme une sorte de proverbe quand il affirme qu'on a décerné à Homère, à Démosthène et à Platon la couronne de la victoire en raison de leurs réussites et qu'ils la conserveront toujours, « tant que l'eau coulera et qu'il y aura de grands arbres florissants », ἔστ' ἂν ὕδωρ τε ρέη καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλη (36, 2). Il en va de même pour deux autres citations poétiques qui apparaissent à la fin du traité bien que leur contexte soit sans rapport avec le sien. Lorsque Longin rapporte les propos que lui a tenus un philosophe pour qui l'absence de liberté explique le déclin de l'éloquence, il lui prête une citation d'Homère (44, 4-5). Celui-ci fait dire à Eumée, à propos des serviteurs restés sans maîtres : « le fait est qu'un jour de servitude enlève la moitié de la vaillance »¹⁰. Et lorsque Longin a réfuté le point de vue du philosophe, il conclut par un vers de l'*Électre* d'Euripide¹¹ où Oreste, après avoir souligné combien il est difficile de juger les hommes, conclut : « Le mieux est de laisser ces affaires au hasard ». Ces quatre citations relèvent du premier degré, le plus simple, de la pratique citationnelle de Longin. Elles sont brèves et isolées de leur contexte. Aucune explication, aucun commentaire ne les accompagne. Elles interviennent dans un développement pour le conclure et pour l'orner en lui apportant l'autorité et la lumière de la poésie.

Longin utilise aussi la poésie pour étayer ses analyses. Il soutient ainsi que, puisque « le sublime est l'écho d'une grande pensée » (9, 2), la grandeur d'une idée peut atteindre au sublime sans même qu'une parole soit prononcée. Il en donne comme exemple le silence de l'ombre d'Ajax qui, dans l'*Odyssée* (XI, 541-567), refuse de répondre à Ulysse qui interroge les habitants des Enfers. Longin ne cite pas le texte d'Homère. Il se réfère à un épisode célèbre de l'*Odyssée* qu'il ne commente pas, soit parce qu'il le considère comme bien connu, soit parce qu'il l'a commenté dans l'autre ouvrage où il déclare avoir déjà développé la même idée. Il emprunte encore au chant XI de l'*Odyssée* un autre passage où Ulysse raconte comment Ôtos et Ephialte, les géants fils d'Iphimédée et de Poséidon, défièrent les dieux et tentèrent

8. *Les travaux et les jours*, 24.

9. Voir H. YUNIS, *Plato Phaedrus*, Cambridge 2011, p. 193-194.

10. *Odyssée* XVII, 322.

11. *Électre*, 379.

d'atteindre leur séjour céleste avant qu'Apollon ne les tue (8, 2). Cette fois, il cite trois vers (315-317) qui montrent, à ses yeux, qu'il peut exister un sublime sans émotion, mais il ne les commente pas pour le prouver. Il est aussi laconique lorsqu'il cite plus loin (38, 5) un vers dont il n'indique ni l'auteur ni la provenance et qui est peut-être extrait d'une comédie, comme exemple d'une hyperbole qui réduit son objet au lieu de le grandir. Mais ce laconisme d'illustration ne lui suffit pas toujours. Il peut choisir aussi de citer plusieurs textes à l'appui de ses vues.

Ces séries de citations, parfois accompagnées de commentaires, montrent à quel point la poésie grecque est familière à Longin et donnent à penser qu'il lui prête un pouvoir de persuasion accru par l'accumulation des références. Au terme d'un développement sur l'asyndète qu'une lacune du texte nous empêche de connaître en entier, Longin cite (19, 2) deux vers de l'*Odyssee* (X, 251-252) après un court passage des *Helléniques* de Xénophon (IV, 3, 19). Ces deux références sont disparates mais, pour Longin qui, comme nous l'avons vu, associe sans réticence la poésie à la prose, elles illustrent le pouvoir expressif de l'asyndète. Pour illustrer celui du polyptote, Longin recourt à une série de quatre citations (23). Il y a d'abord deux vers qui semblent relatifs à la pêche au thon, mais dont il n'indique ni l'auteur ni la source. Viennent ensuite six vers de l'*Œdipe Roi* de Sophocle (1403-1408) où Œdipe déplore les unions monstrueuses qui ont scellé son destin. Longin commente en quelques mots l'emploi du pluriel par Sophocle avant de citer un autre vers tragique d'origine inconnue, puis un passage du *Ménexène* de Platon (245d) qui exalte les origines purement grecques des Athéniens. Outre qu'elle comporte un nouveau cas d'association de la poésie et de la prose, cette série révèle mieux encore que la précédente la manière dont Longin peut utiliser la poésie. Il la cite souvent telle quelle, sans donner aucune précision sur son origine. Les deux citations que nous ne savons pas identifier aujourd'hui nous font mesurer tout ce que nous ignorons de la poésie grecque. À coup sûr, elles proviennent de textes assez connus de Postumius Terentianus pour que Longin ne les accompagne d'aucun rappel. Et lorsqu'il mentionne les noms de Sophocle et de Platon, Longin ne précise pas non plus lesquelles de leurs œuvres il cite. Cette manière d'écrire dénote une rapidité et une désinvolture adaptées au dessein de Longin. Il n'entend pas informer le lecteur sur la poésie qu'il cite, mais tirer d'elle sur l'instant une preuve ou un argument requis par le raisonnement qu'il est en train de développer. Dans cette perspective, il évolue dans la poésie grecque comme dans sa bibliothèque personnelle où il va puiser ce dont il a besoin au gré de ses associations d'idées et de son inspiration du moment. Il n'indique pas non plus quels personnages parlent dans ces citations. Dès lors chacune d'entre elles, ainsi privée de son contexte originel, se trouve entièrement disponible pour être inscrite dans celui du traité. Longin se l'approprie et la transforme en instrument à son propre service en l'intégrant dans une série.

La même dynamique annexioniste préside à deux autres séries de citations dans le traité. Pour illustrer l'effet produit dans un texte par le passage des verbes à la deuxième personne du singulier (26), Longin cite successivement deux vers de l'*Illiade* (XV, 697-698) qui évoquent

l'ardeur du combat près des nefs achéennes auxquelles Hector donne l'assaut, un vers d'Aratos¹² sur les dangers de la navigation en hiver, un passage d'Hérodote (II, 29) relatif au voyage vers les sources du Nil et un vers de l'*Iliade* (V, 85) qui peint le comportement de Tydée sur le champ de bataille. Longin, parce qu'il est sûr qu'on le reconnaîtra, ne mentionne pas Homère et, à nouveau, il n'explique pas le contexte des vers qu'il cite. Il réserve ses commentaires à Hérodote qui est aussi le seul prosateur de la série. Il répète la combinaison d'une citation en prose avec trois citations poétiques. Il en modifie l'équilibre tout de suite après en associant deux poètes et deux prosateurs (27). Cette nouvelle série sert à illustrer le passage soudain d'un récit à la troisième personne à un discours à la première personne et ses conséquences dans un texte. On y trouve un extrait de l'*Iliade* (XV, 346-349) où Hector ordonne aux Troyens, sous peine de mort, de partir à l'assaut des nefs achéennes en cessant de dépouiller les ennemis qu'ils ont tués, quelques lignes d'Hécatee de Milet où Ceyx, roi de Trachis, s'adresse aux Héraclides, une interpellation d'Aristogiton par Démosthène¹³ et une autre des Prétendants par Pénélope¹⁴. Longin, toujours silencieux sur le contexte de ces citations, commente la première et la troisième et utilise les deux autres comme des confirmations du procédé qu'il analyse. Il montre comment Démosthène a su créer l'émotion en interpellant Aristogiton avec indignation. D'autre part, il soutient que si Homère avait rapporté les paroles d'Hector dans un récit à la troisième personne, il aurait fait preuve de froideur, ἐψύχετο (27, 1), c'est-à-dire de cette raideur maladroite propre aux élèves quand ils font des exercices d'école. Il prononce ainsi un jugement de goût. S'il utilise la poésie pour illustrer les effets rhétoriques induits par le brusque recours à la première personne, voilà qu'il la considère aussi, pour un instant, comme un objet esthétique dont la qualité a dépendu du choix par le poète de ce recours. Cette émergence intattendue de la beauté littéraire au sein d'une analyse rhétorique prouve que, si les deux domaines sont distincts, ils ne peuvent pas être séparés. On le voit bien dans les pages que Longin consacre à la visualisation.

Pour Longin, la visualisation, φαντασία, apparaît « lorsque ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de l'émotion, tu as l'air de le voir et tu le mets sous les yeux du public » (15, 1). Cependant, la visualisation n'est pas la même en rhétorique et en poésie. En poésie, le but de la visualisation est l'étonnement, ἐκπληξίς, en rhétorique, c'est la clarté, ἐνάργεια (15, 2). Pour le démontrer, Longin parle d'abord de la poésie. Il l'utilise donc comme une source de preuves destinées à établir *a contrario* ce qu'est la visualisation en rhétorique. Mais il en parle si longuement que le rôle argumentatif de la poésie se trouve progressivement éclipsé par sa qualité esthétique. Longin commence par citer deux passages d'Euripide. Dans le premier, extrait d'*Oreste* (255-257), Oreste, en proie au délire, se croit attaqué par les Érinyes envoyées par Clytemnestre. Le second appartient à *Iphigénie en Tauride* (291) où les paroles d'Oreste en délire sont rapportées par un berger. Ces textes montrent, selon Longin, qu'Euripide a vu lui-même les visions qu'il attribue à Oreste et prouvent qu'il est meilleur que les autres poètes

12. *Phénomènes*, 287.

13. *Contre Aristogiton*, 27-28.

14. *Odyssée* IV, 681-689.

pour représenter la folie et l'amour (15, 2-3). Longin porte donc un jugement esthétique qu'il élargit tout de suite après en affirmant qu'Euripide, « bien qu'il n'ait guère de grandeur d'âme, a forcé sa nature à devenir tragique dans bien des passages » (15, 3). Longin ne démontre pas l'absence de grandeur d'âme d'Euripide. Il la considère comme un fait acquis. Il semble se faire ainsi l'écho d'une idée installée dans la réflexion grecque sur la littérature depuis les *Grenouilles* d'Aristophane où la grandeur apparaît comme l'apanage d'Eschyle, et non d'Euripide. Longin donne un instant à penser qu'il partage les réticences d'une certaine tradition critique à l'égard d'Euripide, mais c'est pour les dépasser aussitôt en louant Euripide d'avoir forcé sa nature afin d'atteindre au sublime tragique. Il le compare au lion décrit par Homère dans l'*Illiade* (XX, 170). Il fait suivre cette citation homérique d'une autre série de citations d'Euripide (15, 4). Les deux premières proviennent du *Phaéthon*¹⁵ où Hélios donne des conseils à Phaéthon avant de lui confier les rênes de son char, la troisième d'une tragédie où Cassandre parle et qui est peut-être l'*Alexandre*. Nous possédons seulement quelques fragments de ces pièces. Longin les considère comme assez connues pour qu'il puisse les citer sans en rappeler le contexte. Il justifie ces citations de la même façon que pour les précédentes : elles montrent, à ses yeux, « que l'âme de l'écrivain, montant à bord du char et prenant sa part des dangers, a partagé le vol des chevaux » (15, 4). Quant au vers prononcé par Cassandre, « eh bien, ô Troyens qui aimez les chevaux »¹⁶, il exprime une expérience analogue. Longin n'oublie donc pas qu'il est en train d'illustrer sa conception de la visualisation poétique en citant Euripide. Mais, par la même occasion, il porte aussi sur ce poète un jugement de goût qui finit par occuper le premier plan dans sa démonstration rhétorique. La dimension esthétique de son propos s'accroît à mesure qu'il se prolonge.

Elle devient prédominante lorsque le jugement sur Euripide s'élargit à une comparaison avec Eschyle, puis avec Sophocle et Simonide (15, 5-7). Longin compare Eschyle, quand il aborde les visualisations héroïques, à ses propres personnages des *Sept contre Thèbes* lorsqu'ils prêtent serment en trempant leurs doigts dans du sang de taureau. Il cite le passage¹⁷, mais sans en tirer la même leçon que pour Euripide. Il préfère la manière plus douce de ce dernier dont il cite encore un vers des *Bacchantes*¹⁸ qui évoque la possession de la montagne par Dionysos. Ce vers lui plaît davantage qu'un autre consacré par Eschyle, dans les *Édoniens*, à la possession par le même dieu du palais du roi Lycurgue¹⁹. Pour compléter sa démonstration, Longin se réfère encore à d'autres textes qu'il ne cite pas : la description par Œdipe de ses propres funérailles dans *Œdipe à Colone* de Sophocle (1586-1666), l'apparition d'Achille au-dessus de sa tombe dans la *Polyxène* du même poète²⁰ et ce même épisode traité avec une

15. *TrGF*, vol. 5. 2, Fr. 779.

16. *TrGF*, vol. 5. 1, Fr. 62f.

17. *Les Sept contre Thèbes*, 42-46.

18. *Les Bacchantes*, 726.

19. *TrGF*, vol. 3, Fr. 58.

20. *TrGF*, vol. 4, Fr. 523.

clarté suprême par Simonide²¹. Il conclut alors : « Mais il est impossible de tout citer » (15, 7). Mais il a déjà beaucoup cité, transformant, à mesure qu'il déroulait sa série de citations, sa démonstration rhétorique en analyse esthétique. Cette transformation est d'autant plus frappante qu'elle semble résulter de la dynamique propre au texte, comme si Longin devait tout naturellement déboucher sur le territoire de l'esthétique après avoir traversé celui de la rhétorique. Il revient vers ce dernier pour souligner que la visualisation poétique possède en propre des caractéristiques qui rendent impossible son transfert dans la visualisation rhétorique, car la visualisation poétique relève de la fable, alors que la visualisation rhétorique relève de la réalité et de la vérité (15, 8). Cette évidence est ignorée par certains orateurs qui ne comprennent pas que lorsqu'Oreste interpelle les Érinyes – et Longin cite l'*Oreste* d'Euripide (264-265) –, il est en proie à la folie. L'analyse de la visualisation poétique s'achève donc, comme elle avait commencé, par une citation d'Euripide, un poète sur qui Longin porte un jugement plus élogieux que sur Eschyle. C'est une des conclusions principales qu'on peut en tirer. À mesure qu'il développait son analyse rhétorique, Longin y a introduit des commentaires esthétiques qui concernent la poésie. Ces derniers peuvent donc apparaître alors même que Longin utilise seulement la poésie pour démontrer une idée relative à l'art oratoire. Mais à d'autres moments, l'esthétique occupe entièrement le devant de la scène. La poésie cesse alors d'être l'auxiliaire de la théorie rhétorique pour devenir le sujet principal du traité.

Longin ne réserve pas une partie de son ouvrage à la poésie comme objet esthétique. Mais il la considère ainsi à plusieurs reprises dans le cours de sa réflexion et selon des modalités particulières. Elle peut lui inspirer des jugements de goût négatifs lorsqu'elle lui fournit des contre-exemples, ou positifs lorsqu'il y trouve des modèles à suivre. Elle peut aussi lui faire concevoir des théories porteuses d'une interprétation de son histoire.

Nous avons vu que Longin préférait Euripide à Eschyle. Il trouve chez ce dernier des exemples de ce qu'il ne faut pas faire. La première citation poétique du traité est d'autant plus frappante qu'elle intervient juste après la première lacune dans le texte, au début du chapitre 3. Elle n'est même pas complète, il en manque le début. Ce sont cinq vers d'*Orithyie*, une tragédie d'Eschyle que nous n'avons pas conservée²² :

« ...et ils tiennent le très haut éclat de la cheminée.
Car si je vois un maître du foyer seul,
En tissant un tourbillon torrentiel de feu,
Je brûlerai sa demeure et je la carboniserai.
Mais pour le moment, je n'ai pas encore crié mon chant véritable »

Longin porte un jugement sévère sur ce passage :

« ce n'est plus là de la tragédie, mais de la pseudo-tragédie. Les tourbillons et le fait de vomir vers le ciel et de faire de Borée un joueur de flûte, et le reste après. En effet, il a un phrasé

21. Fr. 557 (= 52 PAGE).

22. *TrGF*, vol. 3, Fr. 281d.

trouble et ses visions sont plus confuses qu'impressionnantes. Et si tu examines chacun de ces éléments à la lumière du jour, il s'éloigne peu à peu de l'effrayant pour s'enfoncer dans le méprisable. Or puisque dans la tragédie, genre majestueux par nature et qui admet l'emphase, le style boursoufflé qui détonne est pourtant impardonnable, il ne saurait absolument pas, à mon avis, convenir à des discours réels » (3, 1-2).

Ces lignes nous apprennent que, dans les vers d'Eschyle, c'est Borée qui parle et que le poète a fait de lui un joueur de flûte. Elles nous révèlent aussi que, dans les vers précédents que nous n'avons pas conservés, il était question de « vomir vers le ciel ». Longin voit dans cette expression une faute de goût, comme dans tout le reste du passage. S'il conclut à la nécessité de bannir de la rhétorique l'outrance qui est déjà déplacée dans la tragédie, c'est bien cette dernière qu'il considère dans sa critique d'Eschyle. Celui-ci lui fournit, en matière de style, un contre-exemple marqué du sceau de l'excès. C'est ce même travers que Longin retrouve tout de suite après dans une série de citations où, à côté de références à Gorgias, Callisthène, Clitarque, Amphicratès, Hégésias et Matris, la poésie réapparaît avec Sophocle dont un vers, peut-être réécrit par Longin pour les besoins de son propos²³, vient exprimer la faute commise par tous ces auteurs qui soufflent « dans de petits pipeaux, mais sans embout pour adoucir le son » (3, 2). Sophocle échappe donc à la condamnation qui frappe Eschyle. Celui-ci, aux yeux de Longin, a manqué aux principes esthétiques propres à la tragédie, ce qui l'a conduit à écrire des vers pseudo-tragiques. Longin a une conception précise de la tragédie qui admet l'emphase, mais non l'excès. Cette conception fonde son jugement négatif sur Eschyle. Longin n'est donc pas seulement un théoricien de la rhétorique. Il a aussi des idées sur la littérature, et en particulier sur la poésie.

On le voit bien lorsqu'il parle de Sappho à propos du choix et de l'agencement des éléments qui concourent au sublime parce qu'ils sont inhérents à sa substance (10, 1-3). Cette fois, la poésie ne fournit pas un contre-exemple, mais un modèle à imiter. C'est le texte le plus célèbre de Sappho, le fragment 31 que nous connaissons grâce à cette citation de Longin²⁴. Ce dernier formule d'abord un jugement général sur la poétesse « qui à chaque fois emprunte les émotions qui surviennent avec les folies de l'amour à leurs conséquences et à la vérité elle-même. Et où démontre-t-elle son excellence ? Dans son habileté à choisir parmi elles les plus extrêmes et les plus intenses et à les combiner entre elles » (10, 1). Il cite ensuite les vers de la poétesse et les commente en réitérant son jugement sur l'art de Sappho :

« N'admires-tu pas comment, pour les introduire dans la même unité, elle va chercher l'âme, le corps, l'ouïe, la langue, la vue, la peau, toutes choses, comme des éléments étrangers et séparés et comment, vivant des contradictions, à la fois elle gèle, brûle, déraisonne, réfléchit pour ne pas sembler la proie d'une émotion unique, mais d'une convergence d'émotions ? Les amoureux éprouvent toutes les impressions de ce genre, mais c'est le choix des plus extrêmes, comme je le disais, et leur assemblage dans la même unité qui a assuré la supériorité de la poétesse » (10, 3).

23. *TrGF*, vol. 4, Fr. 768.

24. Sur ce fragment, voir D. A. RUSSELL, « *Longinus* » *On the Sublime*, *op. cit.*, p. 100-103.

Longin juge l'art de Sappho avec un enthousiasme qu'il veut faire partager à Postumius Terentianus. Il l'exprime dans une sorte de paraphrase euphorique, mais qui repose sur une conception dialectique de l'unité du poème. Il estime que l'art suprême de Sappho consiste dans la réalisation de la coexistence, au sein du même texte, de la multiplicité contradictoire et disloquée des émotions et des sensations que fait naître la passion amoureuse. Il considère ce schéma de composition comme un modèle à suivre pour atteindre au sublime par l'agencement dans le discours des éléments appropriés. Le but est « pour ainsi dire de créer un corps unique », καθάπερ ἔν τι σῶμα ποιεῖν (10, 1) à partir de matériaux divers. Pour Longin, la corporéité du discours doit être l'horizon de l'orateur qui vise au sublime. Mais cet horizon rhétorique est ici éclipsé par l'analyse du texte qui est censé l'illustrer. Longin considère le poème de Sappho comme un objet esthétique en soi qui lui procure des émotions et lui inspire de l'admiration. Le théoricien du sublime s'efface derrière le critique littéraire enthousiasmé par l'art de Sappho, et la théorie du style cède le pas à l'évocation exaltée de ses effets.

Cette exaltation donne son élan à la série de citations qui suit le commentaire du poème de Sappho. Longin pense que l'art de la poétesse est analogue à celui d'Homère lorsqu'il décrit des tempêtes. Pour mieux faire comprendre le style du poète, il cite d'abord un extrait des *Arimaspées* d'Aristéas de Proconnèse consacré à la solitude des marins en haute mer. Il le juge plus élégant qu'effrayant (10, 4-5). Il pense, en revanche, qu'Homère parvient à évoquer la peur et les dangers que les marins affrontent. Il cite un passage de *Illiade* (XV, 624-628) où l'assaut d'Hector contre les Troyens est comparé au déferlement d'une vague sur un bateau. Il le compare à un autre passage, plus bref, d'Aratos²⁵ sur le même thème. Il le juge charmant, mais pas effrayant. C'est un jugement nuancé. Longin qui, comme nous l'avons vu, cite sans le commenter un autre passage des *Phénomènes*, n'a pas une mauvaise opinion d'Aratos alors que, comme nous le verrons, d'autres poètes hellénistiques, Apollonios de Rhodes et Théocrite, lui inspirent plus de réserves. C'est peut-être parce qu'Aratos est le poète de l'astronomie, de ces feux du ciel que Longin désigne comme un des spectacles favoris du genre humain (35, 4). Mais c'est sur Homère qu'il concentre son propos. Le poète a su épurer son texte de tous les éléments inutiles, un mérite que Longin retrouve aussi chez Archiloque, qu'il ne cite pas, et chez Démosthène dont il rappelle les premiers mots pour évoquer, dans le discours *Sur la couronne* (169), la réaction des Athéniens à l'annonce de la prise d'Élatée (10, 6-7). Ce passage très célèbre est le seul exemple rhétorique de la série où la poésie, envisagée comme objet esthétique, occupe le devant de la scène. Longin cite et commente trois poètes pour illustrer le principe de composition qu'il avait énoncé avant de parler de Sappho. Il reformule ensuite ce principe à propos d'Homère qui, selon lui, a donné à ses vers la plus grande force expressive en faisant à la langue grecque une violence vertueuse :

« Il a infligé à sa poésie un tourment analogue au fléau qui menace, par la compression de sa poésie il a modelé une représentation magnifique de ce fléau et c'est tout juste s'il n'a pas apposé sur ses mots le sceau de la forme particulière à ce danger » (10, 6).

25. *Phénomènes*, 299.

Homère a donc contraint ses vers à ressembler à ce qu'ils évoquent. Longin n'exprime pas cette fois son admiration pour cette réussite en formulant un jugement enthousiaste, mais en développant une analyse stylistique minutieuse. Cette analyse aboutit à une conclusion assez proche de l'idée que Dion Chrysostome exprimera un peu plus tard. Ce dernier fait dire à Phidias dans le Discours XII, l'*Olympique*, qu'Homère « s'est révélé un créateur non seulement de vers, mais aussi de mots », αὐτὸν ἀπέφαινεν οὐ μόνον μέτρων ποιητήν, ἀλλὰ καὶ ῥημάτων (68). Longin dépeint lui aussi Homère comme un artisan du verbe, capable de lui donner la forme appropriée à ce qu'il représente. À partir d'une réflexion sur la composition stylistique de ses vers, il en vient à l'esthétique d'Homère. En fait, le poète lui inspire même une véritable théorie.

Les éléments de cette théorie apparaissent peu à peu, à mesure que se développe une longue série de citations commentées. Celle-ci commence (9, 5) par un vers du *Bouclier* (267) qui décrit la Brume et ses narines d'où coule du mucus (9, 5). Longin note que l'attribution de ce poème à Hésiode est hypothétique, mais il ne doute pas que le vers qu'il cite soit de mauvais goût. Il lui oppose les vers de l'*Illiade* (V, 770-772) où Homère évoque le saut immense des chevaux d'Héra. Longin comprend le passage comme une exaltation de la grandeur propre aux divinités et le commente avec enthousiasme :

« Il donne à leur bond la mesure d'une distance vaste comme l'univers. Qui n'aurait raison de dire, à cause de cette immensité extraordinaire, que si les chevaux des dieux font deux bonds de suite, ils ne trouveront plus de place dans l'univers ? » (9, 5)

Il éprouve une admiration semblable devant d'autres épisodes : « Extraordinaires aussi les visions de la bataille des dieux » (9, 6). Pour justifier ce jugement, Longin produit une citation qui résulte du montage de deux passages différents de l'*Illiade* (XXI, 388 et XX, 61-65). Il ne respecte donc pas la lettre du texte d'Homère. Il le cite sans doute de mémoire, en suivant sur le moment le mouvement de sa réflexion. Ce mouvement le porte ensuite à paraphraser les vers qu'il vient de citer et qui évoquent le risque d'une dislocation de l'ordre du monde si Poséidon, l'ébranleur de la terre, vient à dévoiler à la lumière du jour le royaume des morts. Ce passage le frappe de stupeur :

« Ces vers sont effrayants - à moins que, en leur donnant un autre sens, on ne les prenne comme une allégorie - et d'une impiété absolue qui ne respecte pas la décence » (9, 7).

Longin porte donc sur eux un jugement négatif lié à une condamnation religieuse. Mais il dépasse aussitôt cette condamnation en proposant de les lire comme une allégorie :

« En effet, il me semble qu'Homère, en livrant les blessures des dieux, leurs dissensions, leurs vengeances, leurs larmes, leurs détentions, leurs émotions, toutes en vrac, a représenté les hommes de l'*Illiade*, dans toute la mesure de son talent, comme des dieux, et les dieux comme des hommes. Mais dans notre malheur, la mort nous est réservée comme un havre qui nous abrite des maux, tandis que chez les dieux, ce n'est pas leur nature, mais leur infortune qu'il a représentée comme immortelle » (9, 7).

L'interprétation allégorique de Longin le conduit jusqu'à l'exposé d'une métaphysique d'Homère. S'il considère sa poésie comme un objet esthétique, il y distingue un sens pathétique qui n'est pas incompatible avec la grandeur des scènes et des images créées par le poète. Il en trouve la preuve dans d'autres moments, qu'il juge encore meilleurs, où Homère « figure la divinité comme véritablement intègre, grande et pure » (9, 8). Longin procède alors à un nouveau montage de plusieurs passages de l'*Illiade* (XIII, 18 ; XX, 60 ; XIII, 19, 27-29) qui décrivent les réactions de l'univers au passage de Poséidon (9, 8). Il note que ces passages ont déjà été commentés par beaucoup d'auteurs avant lui. Ces auteurs sont-ils responsables du montage de ces citations ? En tout cas, Longin n'hésite pas à l'utiliser, sans se soucier qu'il s'écarte de la lettre du texte. À ses yeux, le commentaire esthétique prime décidément sur l'acribie philologique. On le voit encore tout de suite après avec la citation de la Bible (9, 9). Cette référence aux mots de Dieu dans la *Genèse* (1, 3-9) n'est pas plus littérale que la citation d'Homère qui la précède. Elle interrompt brièvement la série de citations poétiques²⁶. Celle-ci reprend avec l'*Illiade* (XVII, 645-647) : Longin cite la prière où Ajax demande à Zeus de dissiper la brume qui obscurcit le champ de bataille afin de pouvoir mourir, s'il le faut, en pleine lumière (9, 10). Il la trouve conforme à la psychologie du héros et y voit le signe du souffle qu'Homère fait passer sur la scène et qu'il compare à la rage d'Hector lancé à l'assaut des nef achéennes. Il adapte au mouvement de sa phrase, en modifiant le temps des verbes, cette nouvelle citation de l'*Illiade* (XV, 605-607). C'est la dernière de la série où Longin se concentre sur la représentation du divin chez Homère, sur l'esthétique qui s'y manifeste et sur la métaphysique qu'elle exprime. Il y dépeint Homère comme un poète sublime et comme un penseur tragique. Tel est le premier volet de sa théorie sur Homère.

Il dévoile le second aussitôt après, en proposant une interprétation globale de son œuvre (9, 11-15). Pour Longin, Homère a composé l'*Odyssée* après l'*Illiade* à laquelle elle se réfère souvent (9, 12). D'autre part, l'*Odyssée* montre le déclin du poète après l'acmé poétique qu'il a connue dans l'*Illiade* :

« Comme il écrivait l'*Illiade* dans la force de son souffle, il a rempli l'ouvrage tout entier d'action et d'ardeur, tandis que la majeure partie de l'*Odyssée* est narrative, ce qui est le propre de la vieillesse » (9, 13).

Longin ne démontre pas que le recours aux récits est, chez les poètes, le signe de la vieillesse. Il formule cette idée comme un postulat. Il développe son opinion sans plus citer Homère, mais en énumérant nombre d'épisodes de l'*Odyssée* dont certains lui paraissent absurdes (9, 14). L'admirateur du poète se transforme alors en censeur sévère. Sa théorie homérique n'a rien d'une hagiographie. Elle comporte une part critique que Longin justifie, devant Postumius Terentianus, par sa finalité :

26. On l'a parfois considérée comme une interpolation, mais les arguments avancés ne sont pas convaincants. Voir D. A. RUSSELL, « Longinus » *On the Sublime*, op.cit, p. 92-94.

« J'ai fait cette digression, comme je l'ai dit, pour montrer que parfois, très facilement, les grandes natures à leur déclin se dévoient dans le radotage » (9, 14).

Et il ajoute qu'il voulait faire comprendre à Terentianus « que l'émotion en déclin chez les grands prosateurs et les grands poètes se dissout dans la peinture de caractères » (9, 15).

La théorie de Longin sur Homère est donc un cas particulier d'une théorie plus vaste et qui concerne tous les auteurs. Au-delà d'Homère, Longin élargit la perspective de son propos à l'ensemble de la littérature. Il interprète celle-ci à la lumière d'une sorte de chronologie analytique où le passage du temps provoque un déclin dont le constat présuppose une hiérarchie des manières d'écrire : après l'action et l'ardeur, vient le récit, après l'émotion la psychologie. Voilà Longin historien de la littérature. Et cet historien dessine plus loin un panorama de la poésie grecque ordonné selon le critère de la grandeur.

Comme on le voit avec Homère, Longin se montre critique même à l'égard des auteurs qu'il admire. Il sait qu'ils commettent aussi des fautes dans leur recherche du sublime. Mais elles ne suffisent pas à les discréditer à ses yeux :

« Je n'en estime pas moins que les plus grandes supériorités, même si elles ne se maintiennent pas en permanence au même niveau, emportent de préférence toujours le vote pour la première place, même s'il n'y a pas d'autre raison, à cause de la grandeur de la pensée qu'elles révèlent » (33, 4).

Pour justifier ce jugement de goût, Longin interroge aussitôt Terentianus (33, 4-5) : Apollonios de Rhodes et Théocrite sont des poètes irréprochables. Mais préférerait-il être Homère ou Apollonios de Rhodes, Ératosthène ou Archiloque, Bacchylide ou Pindare, Ion de Chios ou Sophocle ? Longin trouve la réponse à ces questions oratoires si évidente qu'il s'abstient de la formuler. Il commente simplement les deux derniers choix : Bacchylide et Ion de Chios sont des poètes impeccables et élégants, ils écrivent joliment, alors que Pindare et Sophocle enflamment le paysage, mais connaissent parfois l'échec. Reste qu'aucune personne sensée n'échangerait *Œdipe Roi* contre toute l'oeuvre d'Ion de Chios. Cette conclusion péremptoire s'accorde à la manière expéditive de Longin. Pour la forme, il interroge Postumius Terentianus, mais il ne doute pas que ce dernier partage son avis. C'est pour lui une question de bon sens : Apollonios de Rhodes, à qui il associe Théocrite, Ératosthène, Bacchylide et Ion de Chios sont des poètes sans reproche, mais sans grandeur. Longin en oublie même de préciser ce dernier point tant il lui semble clair. Il ne justifie son opinion par aucune démonstration. Il l'énonce, avec la hiérarchie qu'elle implique. Dans cette hiérarchie, les poètes archaïques et classiques sont supérieurs aux poètes hellénistiques comme les poètes majeurs le sont aux poètes mineurs. Ce classement révèle la passion de Longin pour la poésie. Longin la considère bien aussi comme un objet esthétique générateur d'émotions, d'opinions et de théories dans lesquelles il s'engage tout entier.

Dans le traité *Du sublime*, la poésie relève donc à la fois de la rhétorique et de l'esthétique. Elle est pour Longin alternativement un gisement d'illustrations et de preuves utiles à ses démonstrations et une source de beauté et de réflexion. Longin n'établit aucune hiérarchie entre ces deux fonctions dont l'une conduit parfois à l'autre. Elles dévoilent, d'autre part, deux visages de Longin, théoricien de la rhétorique et critique littéraire. La double image de la poésie dans le traité *Du sublime* contribue donc aussi à en esquisser une troisième, celle de son auteur.

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES
TOME 119, 2017 N°1

SOMMAIRE

ARTICLES :

Thibaut CASTELLI, <i>La chronologie des éponymes rhodiens de la fin du III^e s. et du premier tiers du II^e s. Nouvelles hypothèses</i>	3
Aneurin ELLIS-EVANS, <i>The Coinage and History of Achaïion in the Troad</i>	25
Denis ROUSSET, <i>Considérations sur la loi éphébarchique d'Amphipolis</i>	49
Joëlle NAPOLI, <i>La stèle des saccarii iuvenes de Dyrrachium: une nouvelle figure de docker</i>	85
Jónatan ORTIZ-GARCÍA, <i>Viejo, roto y descosido: nuevos datos sobre la manufactura y uso de sudarios pintados en el egipto grecorromano</i>	99
M ^a Ángeles ALONSO ALONSO, <i>Proyección pública e integración ciudadana de los medici en la Italia romana</i>	113
Patrick ROBIANO, <i>Tous Tyriens ? Réflexions sur l'identité tyro-phénicienne dans l'œuvre de Flavius Philostrate</i>	141
Alain BILLAULT, <i>Entre rhétorique et esthétique : la poésie dans le traité Du Sublime</i>	167

QUESTIONS ET PERSPECTIVES

Claude AZZIZA, <i>L'image de Rome dans la bande dessinée (1946-2016)</i>	181
--	-----

LECTURES CRITIQUES

François LEROUXEL, <i>L'Italie républicaine est-elle encore au centre de l'histoire économique romaine ?</i>	197
Martin GALINIER, <i>Quelle colonne érigeria le peuple romain... ? » 2013, l'Année Trajan</i>	209
Tiphaine MOREAU, <i>L'Antiquité tardive sur le nuancier des couleurs</i>	223
Comptes rendus	237
Notes de lecture	381
Liste des ouvrages reçus	383



9 791030 002027

48€



ISBN 979-10-300-0202-7