



**HAL**  
open science

## Le sublime, comme valeur fondatrice de l'imaginaire romain. L'exemple de l'Enéide

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Le sublime, comme valeur fondatrice de l'imaginaire romain. L'exemple de l'Enéide. Sublime et sublimation dans l'imaginaire gréco-romain, Mireille Courent, Mar 2017, Perpignan (France), France. pp.223-238. hal-04562046

**HAL Id: hal-04562046**

**<https://hal.science/hal-04562046>**

Submitted on 28 Apr 2024

**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.

## **Le sublime, comme valeur fondatrice de l’imaginaire romain. L’exemple de l’*Énéide*.**

Joël THOMAS

Pr. émérite à l’université de Perpignan-*Via Domitia* (France)

« Le monde ne vaut que par les extrêmes et ne dure que par les moyens »

(P. Valéry, *Tel Quel*).

« Lorsque je relie les expériences spirituelles à la neurobiologie des sentiments, je ne cherche pas à réduire le sublime au mécanique, et ainsi à en rabaisser la dignité. Il s’agit plutôt de suggérer que ce qu’il y a de sublime dans le spirituel est incarné dans le sublime biologique, et que nous pouvons commencer à comprendre le processus sous-jacent en termes biologiques. »

(A. Damasio, *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 292).

On s’accorde souvent à considérer que les Romains sont un peuple pragmatique, réaliste, et sans imagination, dont la vocation serait d’exceller à produire des juristes et des guerriers. C’est faire peu de cas de leur aspiration au sublime, ce moteur essentiel de leur imaginaire, qui les a poussés dans l’accomplissement de ce qu’ils voulaient être.

La vieille distinction entre le livre d’Albert Grenier, *Le génie romain*<sup>1</sup>, et celui de Henry Bardon, *Le génie latin*<sup>2</sup>, prend là toute sa valeur. Le peuple romain a toujours été pris entre deux tropismes : ses origines latines, qui l’enracinaient dans une force tellurique faite de réalisme, de pragmatisme et de bon sens ; et d’autre part son aspiration vers un modèle idéal, qu’on pourrait appeler la romanité : ce qu’ils ont voulu être. C’est là que le sublime trouve sa place : il est le moteur qui les pousse.

La force des Romains est sans doute d’avoir trouvé un équilibre, une complémentarité entre ces deux tropismes, cette prise de terre et ce regard vers le ciel. On serait tenté de donner à cet équilibre le nom de classicisme, perçu comme une harmonie. On verra que les choses sont plus complexes : il y a dans le sublime des éléments indescriptibles, qui relèvent d’une rupture cognitive ; ce constat est confirmé par les neurosciences, où les IRM fonctionnelles repèrent les mêmes zones du cerveau activées dans l’évocation du sublime, et dans la méditation profonde. J’en dirai un mot dans la conclusion de ce colloque.

---

<sup>1</sup> Paris, Albin Michel, 1969.

<sup>2</sup> Bruxelles, Latomus, 1963.

Le sublime privilégie donc le sentiment de la différence et de la déférence, tandis que le beau encourage un esprit d'unité et d'harmonie. Quant on définit le classicisme romain, on pense d'abord à cet équilibre, mais on exclut implicitement le sublime. Notre propos sera de lui rendre sa place dans l'imaginaire des Romains.

Il revient à Longin d'avoir donné sa juste importance à cette notion de sublime dans son *Traité du Sublime*. D'emblée – et c'est ce qui est révolutionnaire dans le *Traité* – Longin rejette la conception classique du sublime, qui le ramenait à un domaine purement rhétorique, à un procédé de l'orateur ou de l'écrivain. Il lui substitue la notion – certes un peu floue – de « grandeur d'âme », *megalophrosynê*, qui touche à la fois à l'élévation de la pensée, à celle des sentiments, à l'éclat des images, et, plus traditionnellement, à la force de la composition et de l'expression, qui vont avec. « Ce n'est point à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais au ravissement. » (I, 3).

Ce que nous en retiendrons, c'est que le sublime apparaît clairement comme un tropisme ascensionnel, en même temps que comme un refus de la banalisation du quotidien. Ainsi, dans le syndrome de Stendhal, l'âme humaine confrontée au sublime connaît une *ekstasis*, un choc nerveux presque insupportable, mais aussi un ravissement qui l'immerge dans l'immensité de la nature. L'étymologie est claire là-dessus : *sublimis* est composé de *sub-*, et de *limen*, le linteau, le plafond. Le sublime, étymologiquement parlant, c'est ce qui est « au delà du plafond », ce qui va au-delà de notre vision des apparences. Le sublime, c'est donc ce qu'on regarde d'en bas, par en dessous. Chez Longin, le sublime, c'est donc ce qui se risque à la transgression, ce qui s'approche des limites : à la fois un saut dans le vide, comme celui du plongeur de Paestum, et un bond vers les sommets – avec, comme corollaire, le risque de la chute. Le sublime est promesse de transcendance, conduisant à la limite du gouffre. Cette métaphysique et cette esthétique de la démesure s'opposent donc à l'esthétique plus classique de la juste mesure et du juste milieu, dans la mesure où elles touchent à l'innommable, à l'indicible, à l'inconnu. Cette attitude, cette posture ne sont pas sans danger, comme le monde dionysiaque qu'elles évoquent. En ceci le sublime évoque l'art du funambule, sur sa corde, entre deux précipices.

Longin souligne d'ailleurs que c'est d'abord l'œuvre d'art qui nous donne à voir ce qu'est le sublime. Elle n'est pas analogue du monde de la transcendance, mais elle nous en donne l'intuition, et elle le fait par la primauté de l'imaginaire : la *phantasia*, l'apparition d'un

autre monde, plus que sa représentation, comme le fait remarquer J. Pigeaud<sup>3</sup>, c'est précisément la capacité de faire croire à la présence de la chose, en son absence, *in absentia*. C'est pour cela qu'une des caractéristiques du sublime pour Longin, c'est de tendre au silence (IX, 2), un silence éloquent, en forme d'oxymore, dans la mesure où ce qu'on découvre est indicible, appartient à un autre monde. Parce qu'il passe les limites, le sublime est silencieux, il ne relève plus des catégories de la représentation et de l'interprétation. La représentation est toujours insuffisante. Tel est le paradoxe du sublime : alors même qu'il est la mise en évidence et l'expression de l'absolu, il conduit à l'occultation de l'image de l'absolu, comme condition paradoxale de son dévoilement. Apparition et disparition sont les deux faces d'une même réalité janiforme. C'est typiquement cette situation d'aorasia, d'« impossibilité de voir » si frustrante dont Énée fait l'expérience tout au long de l'*Énéide* : il voit sa mère Vénus, il l'entend, mais il ne peut l'étreindre, la toucher comme il le voudrait, car elle appartient à un autre ordre du réel que celui des humains<sup>4</sup>.

Il y a donc toute une promotion des forces du sublime, et de leur place dans l'imaginaire des Romains, à laquelle nous invite Longin. Cela ne veut pas dire que l'idéal grec d'harmonie, dans le prolongement duquel on situe le plus souvent le génie romain, soit absent. Bien au contraire. Mais il est enrichi, vivifié par ce souffle du sublime.

Le classicisme romain prend alors toute sa dimension, comme maîtrise de forces occultes. Il n'est pas un simple académisme, il bouillonne des forces sauvages qu'il canalise, et en même temps il se projette vers un idéal irrespirable. Si nous reprenons l'image du funambule, celui-ci est traditionnellement souriant. Mais, pour ne pas être crispé, ce sourire gardé ne s'obtient qu'au terme d'un long travail. Ainsi le torero appuie l'apparente facilité et la grâce sublime, presque surhumaine, du *duende* sur une longue technique : vienne celle-ci à manquer, et c'est la mort qui survient<sup>5</sup>.

Sublime et réalisme ; inspiration et travail : c'est peut-être parce que l'imaginaire des Romains avait en lui ces deux composantes que Rome est allée si loin dans sa réussite comme peuple et comme civilisation. La complémentarité de cet élan vers l'idéal et de cette prise de terre, de cette volonté et de cette nature, a été la condition de son essor, en évitant le

---

<sup>3</sup> J. Pigeaud, édition et traduction du *Traité du Sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 28 sq. et p. 136 note 40.

<sup>4</sup> Cf. J. Thomas, « L'aorasia, ou la leçon de ténèbres. Du sens caché dans l'*Énéide* », in *Être Romain. Hommages in memoriam. Charles-Marie Ternes* (R. Bedon et M. Polfer éd.), Remshalden, Greiner, 2007, p. 19-26.

<sup>5</sup> Cf. J. Thomas, « Passer la limite : le *duende*, une rencontre entre les mythes gréco-romains et notre imaginaire contemporain », *Latomus*, 66, fasc. 3, Bruxelles, 2007, p. 718-726.

déséquilibre. Tant que Rome s'est souvenue, elle a vécu. Elle est morte, par dépoliarisation (le terme est de G. Durand), quand son histoire s'est coupée de sa légende, et de ce lien avec le sublime qui était entretenu par la relation avec la légende fondatrice. Le sublime apparaît bien alors, dans l'histoire de Rome, comme le moteur qui entretient la marche en avant, et qui lui permet de ne pas être un simple mouvement anecdotique et dépourvu de sens, dans toutes les valeurs de ce terme ; il est comme l'irrigation secrète qui relie l'action des grands hommes politiques de Rome, et celle des personnages de la légende. Il est cet élan qui, comme Lamartine le dit de la poésie dans *Des Destinées de la Poésie*, « ...plane sur la société et la juge et qui, montrant à l'homme la vulgarité de son œuvre, l'appelle sans cesse en avant, en lui montrant du doigt des utopies, des républiques imaginaires, des Cités de Dieu, et lui souffle au cœur le courage de les atteindre. ».

Prenons à l'appui l'exemple de l'auteur de l'histoire de la fondation de Rome, et en même temps de l'épopée fondatrice des Romains : Virgile, et son *Énéide*.

Dans l'*Énéide*, il y a 16 occurrences du mot *sublimis*<sup>6</sup>, toutes évoquant les notions d'élévation, de montée vers les cieux, d'élancée vers le haut et les sommets. C'est beaucoup, si l'on songe que le mot appartient à un registre bien particulier, et n'est pas d'un emploi banal. Cela prouve à l'évidence la valeur symbolique dont Virgile chargeait cette notion, explicitement, mais aussi lorsqu'elle est implicite, sans que le mot *sublimis* soit prononcé, comme dans cette évocation de la flèche d'Aceste . Voici l'anecdote : lors des Jeux du Ve Livre, les Troyens exercent leur adresse en visant une colombe attachée à un mât. Certains manquent leur but, l'un d'eux touche sa cible ; quant à Aceste, dépité d'avoir eu son tour après le vainqueur, et donc de ne pouvoir montrer son adresse, il lâche sa flèche sans viser ; mais il est le seul à qui il est donné de voir celle-ci se perdre dans le ciel, s'enflammer et disparaître :

« *Namque volans liquidis in nubibus arsit harundo*  
*Signavitque viam flammis tenuisque recessit*  
*Consumpta in ventos : caelo ceu saepe refixa*  
*Transcurrunt crinemque volantia sidera ducunt.* »

---

<sup>6</sup> I, 259, 415; IV 240; V 255; VI 357, 720; VII 170, 285; IX 682; X 144, 664; XI 67, 602; XII, 133, 788. La fréquence des occurrences augmente à mesure que l'on avance dans le récit. En se construisant et en avançant dans son initiation, le héros touche plus fréquemment au sublime. Le sublime est bien ce vers quoi tend la sublimation.

« La flèche de roseau qui volait dans la nuée limpide prit feu, marqua de flammes sa voie et se dissipa en souffles impalpables. C'est ainsi que souvent, déclouées du ciel, des étoiles volantes le traversent en traînant leur chevelure. » (V 525-28 ; trad. P. Veyne).

Par rapport aux autres flèches, seulement habilement lancées, la combustion de cette flèche qui s'élève, et qui passe dans l'autre monde, est bien le signe de la présence du sacré, signe sublime, au sens où nous avons défini cette notion.

Plus généralement, ce sont les caractères des personnages qui, dans l'*Énéide*, participent du sublime. Ils le font dans deux registres, celui de la tragédie et celui de l'épopée.

D'abord, et plus particulièrement au livre IV, dans le registre tragique. Les accents du désespoir de Didon, ses plaintes d'être abandonnée, touchent au sublime en même temps qu'au plus profond de l'humain. Cela n'a pas échappé aux créateurs d'opéras, qui en ont fait un thème de prédilection, de Purcell à Berlioz. Sur la nature même de ce sublime tragique de Didon, c'est encore Longin qui nous éclaire. Dans son *Traité*, il parle, à propos de la poétesse Sappho (XI, 1-3), d'un sublime au féminin. Contrairement à l'imaginaire héroïque et épique dont nous allons parler, qui repose sur la séparation, cet imaginaire féminin repose sur le sentiment de la fusion, de l'immersion océanique<sup>7</sup>. Pour Sappho, l'amour est sublime parce qu'il fait fusionner les identités des amants, plutôt qu'il ne les sépare. Le sublime est alors le résultat d'une *coïncidentia oppositorum* : il relève nettement d'un imaginaire nocturne mystique, dans la typologie de Gilbert Durand. C'est bien sous ces traits que Virgile nous décrit Didon au livre IV : son souhait ultime est d'être aimée d'Énée, pour pouvoir réaliser son rêve de fusion, et sa déchirure est de voir s'agrandir la faille de la séparation qui brise son rêve. Ensuite, comme dans la tragédie grecque, le sublime originel s'inverse : le héros est aspiré vers le bas, et vers les forces infernales et mortifères.

On retrouve alors, très concrètement, cette expression tragique du sublime à travers un paroxysme de douleur, dans le célèbre groupe du Laocoon du musée du Vatican : c'est une sorte de hurlement figé dans la pierre, sublime au sens étymologique de « projeté vers le haut » (il suffit de voir l'orientation de la tête et du corps de Laocoon), un peu à la manière du

<sup>7</sup> Plus tard, Bachelard nous apprendra – déjà... - que sexe en « genre » ne se confondent pas, et que la psyché de chaque individu, homme ou femme, est à la fois masculine et féminine. Mais Longin parle ici de principes plus généraux.

cheval, dans le *Guernica* de Picasso. Cette douleur est tellement atroce qu'elle sort le personnage de l'humanité, devient extra-ordinaire. Nombre de critiques d'art, de Schiller à Lessing ont d'ailleurs employé le terme « sublime » pour désigner le groupe du Laocoon. Quant à Virgile, quand il décrit Laocoon, au livre II de l'*Énéide*, il est dans le même registre :

« *Clamores simul horrendos ad sidera tollit* »,

« Il jette jusqu'aux cieux des cris épouvantables » (II, 222, trad. P. Veyne).

Virgile nous donne là, en poète, une image du sublime qui sera reprise par Sénèque évoquant la souffrance de l'homme de bien et sa grandeur stoïcienne :

« Il y a un couple [au sens de : une paire de gladiateurs] digne de Dieu : celui de l'homme fort aux prises avec la mauvaise fortune. » (*De Providentia*, II, 8) .

Pour reprendre une expression de Virgile (*Énéide*, XI, 641), « *sic itur ad astra* », « c'est ainsi qu'on touche aux étoiles ». Le sublime est dé-mesuré, et, avec la figure de Laocoon, nous en avons typiquement l'expression dans sa dimension tragique. Le héros tragique, comme le héros épique, ont un sort particulier : ils échappent à l'humanité ordinaire ; c'est en ceci qu'ils sont sublimes.

Quant au caractère sublime d'Énée, le héros masculin, de l'*Énéide*, il est associé, lui, à la trame épique, et il a tous les traits de ce que G. Durand désigne comme l'imaginaire diurne : le moteur de son action repose sur la séparation, l'opposition entre le bas et le haut ; en plus, ce monde est un labyrinthe, terriblement ambigu et trompeur, car les formes y ressemblent mystérieusement à leur contraire. La trajectoire du héros est polarisée entre un monde « banal », horizontal, et un monde sublimé, vertical, lui-même polarisé entre ciel et enfers. Ces deux axes constituent la trame horizontale mouvante et la chaîne axiale, immobile, ancrée dans le sacré, par rapport à laquelle le héros situe son effort. Il avance, tourné vers le ciel : concrètement, pour s'orienter d'après les astres ; et symboliquement, pour interpréter les présages de l'autre monde : les apparitions de divinités, les comètes, les étoiles et les arcs-en-ciel.

Il y a dans cette tension vers le ciel quelque chose qui arrache le héros à une vie ordinaire. Énée ne s'arrête nulle part, même pas devant le bonheur. Didon lui offre son amour,

la royauté dans une cité prospère, une famille à fonder. Mais il continue sa route. Il ne veut rien de ce monde, tant qu'il n'aura pas accompli son destin, sur le site de Rome. Décidément, l'épisode de la flèche d'Aceste, qui s'enflamme au firmament, est archétypal : de la même façon, l'arc toujours tendu des forces et de la volonté du héros lance ses flèches vers l'inaccessible. C'est pour cela qu'Énée est toujours en mouvement : une marche en avant, et en même temps une course vers les cimes. Vers les cimes ou vers l'abîme, puisque, à chaque instant, le héros peut se perdre, et tomber dans une chute d'autant plus terrible qu'il tombe de haut. Nous ne sommes plus dans les collines riantes des *Bucoliques*. Une des vérités que Virgile a découvertes, dans sa maturité d'homme et de poète, c'est que le monde est polarisé dans une double postulation entre le haut et le bas, entre les cimes et l'abîme, et que celui qui veut aller jusqu'au bout de son destin ne peut pas rester dans les vallées riantes. C'est le sens de cet épisode grandiose et inquiétant où Énée et Didon consomment leur union, au terme d'une partie de chasse, dans la montagne, dans la solitude et dans l'orage, contrairement à Ascagne qui, avec l'insouciance de la jeunesse, « au milieu de la vallée, tout joyeux de son cheval, devance à la course tantôt les uns tantôt les autres » (IV, 156-157). Pendant ce temps, Énée et Didon affrontent l'inaccessible, l'irrespirable :

« *Postquam altos ventum in montis atque invia lustra,  
ecce ferae saxi dejectae vertice caprae  
decurrere jugis... »*,

« Quant on fut arrivé dans les hautes montagnes et dans les retraites où tous les chemins cessent, voici que les chèvres sauvages, se jetant de leurs escarpements, dévalent sur la pente des sommets » (IV, 151-153 ; trad. A Bellessort).

Virgile est clair là-dessus : « *Ille dies primus leti* », « ce jour là fut l'origine d'un malheur » (IV, 169). Il aurait pourtant dû consacrer le bonheur de leur union et de leur couple. Mais le bonheur n'est pas pour les héros virgiliens, ils sortent – par le haut ou par le bas – de l'humanité ordinaire, et c'est en ceci qu'ils touchent au sublime. On le voit, l'*Énéide* est une œuvre sombre, grave, tendue, où il n'y a guère de place pour le rire ou le sourire<sup>8</sup> : un monde de douleur, mais un monde où, quand on a touché le fond (comme dans l'épisode de la Tempête, au 1er livre), il est possible, si l'on en a l'énergie, de remonter à la surface ; un

---

<sup>8</sup> Cf. J. Thomas, « Le rire de Virgile », in *La grâce de Thalie, ou la beauté du rire* (Ph. Heuzé et Ch. Veyrard-Cosme dir.), Actes du colloque international de Paris III-Sorbonne Nouvelle des 17-18 novembre 2006, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 47-55.



monde de résilience, où de tout désespoir naît l'espoir, et où, pour paraphraser Nietzsche, « tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort ».

Donc, dans l'*Énéide*, le sublime permet de découvrir une vérité plus haute, cachée sous l'épiderme des choses. Mais comment l'atteindre ? C'est précisément dans ce contexte de tension héroïque vers le sublime que nous pouvons évoquer la notion de sublimation : la sublimation, c'est le moteur qui pousse le héros vers le sublime, et c'est le mouvement de sa métamorphose. Dans l'*Énéide*, sublime et sublimation sont donc clairement associés à un processus de quête initiatique et de transformation spirituelle : la naissance d'un homme nouveau, d'un homme ultime, de même que Rome sera une seconde Troie. Puisque le sublime est ce vers quoi tend l'homme, il est indissociable d'une dynamique. Nous sommes alors incités à poursuivre et enrichir notre investigation du sublime à travers la notion de sublimation. Comme je le disais en introduction, nous ne l'envisagerons pas dans le sens que lui donne la psychanalyse depuis la seconde Topique de Freud (le processus de transformation de l'énergie sexuelle, en particulier dans la création artistique), mais plutôt dans le sens que lui donnaient les alchimistes : la distillation des éléments volatils de l'œuvre, qui se condensent dans la partie supérieure du vase. Transposé dans le domaine psychique, l'objectif de la sublimation devient alors : comment parvenir à s'extraire de la banalité pour toucher au sublime ? C'est tout le sens de la trajectoire du héros ; elle passe par une forme d'inversion de l'exil qui, de sentiment négatif, devient un moteur qui aide le héros à se reconstruire. Il garde certes le souvenir de sa terre natale, mais l'histoire d'Énée n'est ni une conquête *ex nihilo*, ni une projection nostalgique du passé dans l'avenir (comme la petite Troie reconstruite par Hélénius, et où vit Andromaque (III 294-355) : c'est une régression stérile dans le passé). Au contraire, la trajectoire d'Énée est une reliance<sup>9</sup> au sens psychanalytique, et une forme d'émergence. Elle réalise le rêve d'identité, entre passé et futur. C'est pour cela qu'Énée décrit Rome à construire comme *Troia melior*, Troie, mais en mieux. Cette conquête est légitime, car elle n'est pas due au hasard, elle est méritée par tous les efforts consentis par le héros. C'est tout le sens de son voyage, qui va le relier à ses compagnons, mais aussi aux forces du sacré lui permettant de se transformer en transformant le monde. Le plan même de l'*Énéide* en est le reflet, dans sa tripartition en trois fois quatre livres :

---

<sup>9</sup> Cf. J. Thomas, « Liance, déliance, reliance : l'émergence du héros. Construction de soi et construction du monde, des *Bucoliques* à l'*Énéide* de Virgile et à la *Pharsale* de Lucain », in *Héros voyageurs et constructions identitaires* (G. Jay-Robert et C. Jubier-Galinier dir.), Perpignan, Presses Universitaires, 2014, p. 167-183.

- une séparation par rapport au monde ancien (livres I-IV),
- une découverte du sublime et de l'au-delà, où il prend connaissance des révélations majeures pour lui : l'avenir de Rome, le site de Rome à fonder (livres V-VIII) ;
- et enfin un retour parmi les siens (livres IX-XII), pour communiquer ces révélations et réaliser l'alliance entre Troyens, Étrusques et Latins.

Séparation, révélation, réalisation : c'est précisément le schéma de tout rituel initiatique, des peuples premiers jusqu'à la Franc-Maçonnerie ; et l'*Énéide* est bien l'histoire d'une initiation, comme anthropologie de la métamorphose, et comme *introrsum ascendere*, au sens où l'entendent les mystiques du Moyen Âge : entrer en soi pour sortir par le haut et faire l'expérience du sublime.

À ce stade, le moi individuel touche à l'universalité : l'isolement a cessé, les barrières et les limites de l'individu, ses « passions tristes », comme les appelle Spinoza, sont abolies ; c'est ce qu'affirme Énée dans sa belle prière du livre XII (v. 190) : « *non mihi regna peto* », « ce n'est pas pour moi que je demande le royaume ». En ceci, Énée est à la fois un passeur et un transgresseur, un destructeur de frontières.

Une fois établie cette place du sublime dans l'*Énéide*, on comprend mieux que l'esthétique virgilienne ne puisse pas seulement se ramener à la beauté, dans sa définition classique. Longin n'est pas d'accord avec l'*Art Poétique* d'Horace, dont les valeurs cardinales sont la mesure et le bon goût. Pour l'auteur du *Traité*, on l'a vu, l'intensité l'emporte sur la sobriété. A mon sens, l'*Énéide* vérifie plus les assertions de Longin que celles d'Horace. Bien sûr, la beauté, dans sa dimension d'équilibre et d'harmonie, est bien présente dans l'*Énéide*, elle est même le moteur de son architecture. Mais la *mediocritas* d'Horace ne rend pas compte de l'épopée virgilienne ; car celle-ci est d'abord le lieu symbolique d'une projection vers le sublime et l'absolu, perceptible à travers cette esthétique du sublime qui ose évoquer les images de chaos, d'illimité, de désordre, parce qu'elles font aussi partie du cosmos. La violence n'en est pas absente, car, comme le dit G. Durand, « Le terrible, le macabre – et parfois même le sadique – sont partie prenante [du sublime]. »<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> G. Durand, « Notes pour l'étude de la romanomanie. De la *Ratio Studiorum* à Napoléon Bonaparte », in *Les Imaginaires des Latins* (J. Thomas éd.), Perpignan, Presses Universitaires, 1992, p. 201.

On retrouverait les mêmes scènes de transgression dans le théâtre de Sénèque. Mais je me sépare là-dessus de l'interprétation de F. Dupont. Pour elle, les monstres de Sénèque sont, d'abord, des créations qui parlent à notre imagination, et il n'y a rien à chercher, comme sens, dans les tragédies latines, seulement une esthétique et une représentation. Dans sa préface à sa nouvelle traduction de l'*Énéide*, P. Veyne tient des propos assez semblables, appliqués, cette fois à l'épopée romaine : pour lui, Virgile écrit d'abord son poème pour donner à ses lecteurs du plaisir et de la beauté<sup>11</sup>. Je pense au contraire que la préoccupation de Virgile a bien été de renoncer effectivement dans l'*Énéide* à l'art classique du beau et de l'harmonie, mais dans un sens inverse à celui qu'évoquait F. Dupont, y compris au IV<sup>e</sup> Livre : il ne s'agit pas pour Énée – et pour Virgile - de descendre avec complaisance dans les abîmes de la monstruosité, mais au contraire de monter dans les cimes de la spiritualité. Dans les deux cas, celui de Sénèque et celui de Virgile, mais pour des raisons opposées, il faut renoncer à une esthétique du beau et du « raisonnable », et intégrer la violence, le désordre, le chaos, comme composantes intrinsèques d'un monde tendant vers ce qu'on pourrait peut-être désigner comme une préfiguration de l'esthétique baroque ou, pour reprendre une bonne formule de Ph. Hardie, un « classicisme baroque »<sup>12</sup>. En ceci, le sublime est plus grand que le beau ; ou plus précisément, le beau ne peut atteindre à sa plénitude que s'il se charge des valeurs du sublime : cela, les Romains l'ont bien compris. En particulier, et comme le soulignera Kant dans son *Analyse du sublime*, une des limitations du beau, c'est la forme. Un bel objet a des formes. Le sublime est au-delà des formes ; donc, selon Coleridge, rien de ce qui a une forme ne peut être sublime, sauf par métaphore. Quant à Virgile, il réussit ce tour de force de dire l'au-delà du corps sans renoncer à montrer le corps. C'est pour cela que, comme l'a bien montré Ph. Heuzé, l'*Énéide* est en même temps le monde de la beauté des corps, et celui des corps désincarnés<sup>13</sup> : Virgile représente à la fois l'âme au moyen du corps, et le corps au moyen de l'âme. Il y a là un trait de génie qui est l'apanage des plus grands, et que l'on retrouvera plus tard chez Shakespeare, Victor Hugo ou Dostoïevski : accoupler la réalité et le sublime, nous faire sentir le divin dans ce qui est terrestre, le fantastique dans le réel (y compris dans la plus morne banalité) ; mais aussi garder la saveur du monde et de sa chair incarnée : on sent les fumées du soir, on respire le vent, on a le goût du sel sur la peau. C'est

<sup>11</sup> Virgile, *Énéide* (présentation et traduction de P. Veyne), Paris, Albin Michel-Les Belles Lettres, 2012, p. 11 sq.

<sup>12</sup> *Augustan Poetry and the Irrational* (Ph. Hardie éd.), Oxford University Press, 2016, p. 32.

<sup>13</sup> Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Coll. de l'École française de Rome, Paris, De Boccard, 1985. Cf. aussi J. Thomas, « Corps humilié et corps de transfiguration dans l'*Énéide* », in *Le Corps dans les Cultures méditerranéennes* (P. Carmignani, M. Courrént, T. Eloi et J. Thomas dir.), Perpignan, Presses Universitaires, 2007, p. 67-75.

sans doute pour cela que Virgile est si sensible aux images de réversibilité du monde, comme dans cette évocation des Énéades remontant le Tibre, et se confondant avec leur double inversé qui se reflète dans le fleuve : « *viridisque secant placido aequore silvas* », « ils coupent sur les eaux paisibles le reflet des forêts vertes » (VIII, 96) ; le réel et son double s'interpénètrent, dans une vision à la fois apaisée, donc rassurante, mais aussi proche du fantastique.

\*\*\*

En conclusion, je soulignerai que la meilleure preuve de cette valorisation du sublime dans l'imaginaire des Romains, c'est la conscience qu'en ont eue, plus tard, non pas tellement les critiques littéraires, mais les acteurs de la vie artistique et politique de l'Europe, c'est-à-dire les créateurs qui se sont sentis en coïncidence avec cette composante de la romanité, qu'ils ont reconnue et identifiée à leurs préoccupations. Je pense bien sûr à Corneille, et à la place qu'il a donnée aux figures du sublime identifiées aux grands hommes de l'histoire et de la légende romaines : Horace, Auguste, Polyeucte ; mais je pense aussi à Saint-Just écrivant dans son *Rapport sur Danton* : « Le monde est vide depuis les Romains ; mais leur mémoire le remplit et prophétise le nom de liberté ». Longin soulignait déjà que le sublime ne peut se faire entendre que dans les temps de liberté, quand l'homme atteint sa pleine mesure, et non dans les temps de servitude, étouffés par la flatterie. Enfin, ce qu'ont reconnu, par delà les siècles, Corneille et Saint-Just, c'est ce qu'affirmait déjà Longin : l'importance, dans le style sublime, de la *phantasia* ; la *phantasia* rend présent ce qui est absent, et indicible, irréprésentable. C'est le principe même de l'hypotypose, telle que la définit Quintilien (IX, 2, 40) : une figure qui rend vivants les personnages dont on parle. Ainsi sublimé, l'imaginaire prend toute la force d'un agir, puisqu'il a la capacité de faire croire à la présence de la chose. Le réel apparaît alors comme une émergence de l'imaginaire. C'est bien cela, la force de l'imaginaire : modeler, puis créer le réel. Le créateur de génie, mais aussi le politique inspiré, tous deux possédés par cet esprit de grandeur qu'ils évoquent dans la Nature mais aussi dans les actes fondateurs de l'Histoire en train de s'écrire, sont démiurges, et deviennent ainsi les maîtres du monde. Virgile était l'un d'eux, et il a su donner cette dimension sublime à la fondation de Rome. Il y a en lui de l'alchimiste, qui attend que ses héros soient chauffés au rouge pour les forger ; et il y a aussi en lui quelque chose du mage, du médium, du *vates* (dont on sait qu'en latin, il désigne aussi bien le devin que le poète), quelque chose de l'enchanteur qui déchire l'écorce pour trouver la sève.



## Bibliographie

- Burke E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009.
- Freeman B. C., *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley, Univ. of California Press, 1995.
- Hardie Ph., *Lucretian Receptions: History, the Sublime*, Knowledge, Cambridge, 2009.
- Hardie Ph. (éd.), *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford University Press, 2016.
- Heuzé Ph., *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Coll. de l'École française de Rome, Paris, De Boccard, 1985.
- Ishizu T. et Zeki K., « A neurobiological Enquiry into the Origins of our Experience of the sublime and beautiful », <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4227571/>
- Kant E., *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1992.
- Longin, *Du Sublime* (éd. et trad. J. Pigeaud), Paris, Rivages, 1991.
- Onfray M., *Cosmos*, Ve partie: « Le Sublime. L'Expérience de la vastitude », Paris, Flammarion, 2015.
- Richardson A., *The Neural Sublime. Cognitive Theories and Romantic Texts*, John Hopkins University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_, *British Romanticism and the Science of Mind*, Cambridge, Cambridge university Press, 2001.
- Saint-Girons B., *Fiat lux : une philosophie du sublime*, éd. Quai Voltaire, 1993 .
- \_\_\_\_\_, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.
- Shaw Ph., *The Sublime*, London-New-York, Routledge, 2006.
- Sircello G, "How is a Theory of the Sublime possible?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 4, 1993, p. 545-50.
- Thomas J., « Corps humilié et corps de transfiguration dans l'Énéide », in *Le Corps dans les Cultures méditerranéennes*, P. Carmignani, M. Courrént, T. Eloi et J. Thomas dir., Perpignan, Presses Universitaires, 2007, p. 67-75.
- Vion-Dury J., « Peut-il exister une interprétation neurobiologique de l'expérience esthétique du sublime ? », <http://jean.vion-dury.pagesperso-orange.fr/Sublimeetneurosciences.pdf>