



**HAL**  
open science

## Poètes et orateurs dans le Traité du sublime

Sophie Conte

► **To cite this version:**

Sophie Conte. Poètes et orateurs dans le Traité du sublime. Hélène Vial; Anne-Marie Favreau-Linder. Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques, 13, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp.259-279, 2013, ERGA, 978-2-84516-500-7. hal-03481227

**HAL Id: hal-03481227**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-03481227v1>**

Submitted on 15 Dec 2021

**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.

POÈTES ET ORATEURS DANS LE *TRAITÉ DU SUBLIME*

Sophie Conte

Le *Traité du Sublime*, écrit par un auteur que l'on pense être un juif hellénisé vivant à Rome à l'époque de Néron, est contemporain de la « littérisation » de la rhétorique<sup>1</sup>. Ce texte n'est pas une rhétorique générale, mais il est organisé autour d'une question, la définition du sublime, et se présente comme une réponse au traité écrit sur le même sujet par Caecilius de Caleacte.

Par son sujet, par sa forme, il échappe à première vue aux cadres rhétoriques classiques, pour avoir comme terrain d'exercice le littéraire au sens large. Il ne s'interdit pas les références à la poésie<sup>2</sup>. Il les cultive même : Homère est l'auteur le plus souvent convoqué. Les citations d'orateurs et de rhéteurs ne sont pas négligeables, ce qui montre que l'orateur constitue un horizon d'attente<sup>3</sup>. D'autres prosateurs, philosophes et historiens, figurent aussi dans [259/260] le traité<sup>4</sup>. Ainsi, auteurs de prose et de poésie se côtoient, en nombre à peu près équivalent. Il est habituel dans les traités de rhétorique anciens de trouver des références poétiques, les poètes constituant à la fois des modèles et des contre-modèles pour l'orateur<sup>5</sup>. Le rapport n'est cependant pas du même ordre dans ce texte-ci.

Il y a plusieurs manières d'envisager le *Traité du Sublime*. L'auteur s'appuie sur des analyses de textes appartenant à des genres divers et revendique lui-même une double perspective : il étudie les ressorts du sublime, ce qui relève de l'analyse littéraire, pour savoir ensuite comment le faire naître, ce qui est propre au traité de rhétorique qui énonce des règles. Les références empruntées à la prose et à la poésie se mêlent, chaque analyse ayant sa valeur en soi et pouvant contribuer à l'étude du texte dont le passage est issu, tel ou tel chant d'Homère, par exemple. Mais on peut aussi s'interroger sur la dimension strictement rhétorique de cet ouvrage et envisager dès lors d'un autre œil la présence des références poétiques. Nous nous proposons d'étudier la rencontre de la poésie et de la rhétorique dans ce texte subtil, et de nous interroger sur la nature de la rhétorique ainsi définie.

---

<sup>1</sup> Principales éditions et traductions : H. LEBÈGUE (ed., trad.), *Du Sublime*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1939 ; D. A. RUSSELL (ed.), *On the sublime*, Oxford Clarendon Press, 1970 (1964) ; O. IAHN, I. VAHLEN (edd.), *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, Stuttgart, Teubner, 1967 ; C. M. MAZZUCCHI, *Dionisio Longino Del Sublime*, Milan, 1992. Voir aussi : J. PIGEAUD (trad.), *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991 ; N. BOILEAU (trad.), *Traité du Sublime*, édition présentée par F. Goyet, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 1995. Par commodité, nous appellerons l'auteur du *Traité du Sublime* Longin, bien que cette attribution ne soit pas exacte.

<sup>2</sup> Les poètes cités dans le *Traité du Sublime* se répartissent selon les genres suivants : poésie dramatique (Aristophane ; Eschyle ; Eupolis ; Euripide ; Ion de Chios ; Sophocle), poésie lyrique et élégiaque (Anacréon ; Archiloque ; Bacchylide ; Ératosthène ; Pindare ; Sapho ; Simonide de Céos ; Stésichore), poésie épique (Apollonios de Rhodes ; Aristée ; Homère), poésie didactique (Aratos ; Hésiode), poésie bucolique (Théocrite).

<sup>3</sup> Démosthène, Pseudo-Démosthène, Gorgias, Hégésias de Magnésie, Hypéride, Isocrate, Lysias, Matris de Thèbes.

<sup>4</sup> Amphicrate, Callisthène, Clitarque, Hécateé de Milet, Hérodote, Philistos, Théopompe, Thucydide, Timée, Xénophon. En dehors des historiens, un seul autre auteur de prose est cité : Platon.

<sup>5</sup> Voir dans ce volume l'article de Ch. Guérin.

## Le *Traité du Sublime* : un traité de rhétorique

Le *Traité du Sublime* appartient à l'histoire de la rhétorique : le chapitre XLIV est une dissertation sur les causes de la décadence de l'éloquence, que l'on a mise à juste titre en parallèle avec le *Dialogue des orateurs* de Tacite. Cependant il est ainsi fait que le lecteur perd parfois de vue l'orateur *stricto sensu*.

Nous pouvons reprendre la question de Knut Kleve et nous demander si Longin est « trop bon pour être un rhéteur »<sup>6</sup>. En effet, malgré ses propres affirmations, bien des chercheurs le trouvent trop fin pour être associé aux auteurs de traités techniques. Selon Knut Kleve, cela révèle surtout de la part de nos contemporains une conception trop étroite de la rhétorique. L'enjeu est ici de réfléchir à la délimitation du champ rhétorique, dans un contexte de littérisation de celle-ci, en étudiant le vocabulaire employé par Longin<sup>7</sup>. [260/261]

### *Un traité technique*

L'auteur présente d'emblée l'ouvrage comme un traité didactique (ἐπι πάσης τεχνολογίας) se proposant deux buts : « montrer le sujet » et montrer par quels moyens (δι' ὧν τινῶν μεθόδων<sup>8</sup>) y arriver (I, 1)<sup>9</sup>. C'est sur ce second motif qu'il entend surtout se démarquer de Caecilius<sup>10</sup>. Toutefois, il tient aussi à se distinguer des auteurs de travaux didactiques (τῶν τεχνογράφων) (XII, 1).

Le terme τέχνη ou ses dérivés sont employés à plusieurs reprises dans la problématique de l'art et de la nature<sup>11</sup>. Le sens péjoratif de τέχνη apparaît au chapitre XVII pour évoquer les soupçons que font naître les figures<sup>12</sup>. Le vocabulaire « technique » est particulièrement riche dans les parties consacrées aux figures de style (XVI-XXXVIII) et à la composition (XXXIX-XL).

Certains termes évoquent la rhétorique dans son expression politique. L'auteur s'adresse tout d'abord aux orateurs en tant qu'hommes politiques (ἀνδράσι πολιτικοῖς) (I, 2). On note aussi l'emploi de πολιτικόν pour décrire une qualité dont est dépourvu le style d'Homère dans l'*Odyssée* (IX, 13). Ailleurs, certaines figures de style sont qualifiées de « tout à fait propres au débat oratoire (πάνυ ἀγωνιστικά) » (XXIII, 1). Bien entendu, le contexte politique est présent dans le dernier chapitre<sup>13</sup>.

### *L'orateur*

L'orateur est désigné le plus souvent par le mot ῥήτωρ. L'emploi de ce terme précis, sans exclure absolument le poète (certains des conseils auxquels il est associé peuvent éventuellement s'appliquer à ce dernier), fait résonner le nom de l'orateur par excellence.

<sup>6</sup> K. KLEVE, « Longinus. Too good to be a rhetorician ? » (*Symbolae Osloenses* LV, 1980, p. 71-74).

<sup>7</sup> Outre les différents index des éditions consultées, voir R. NEUBERGER-DONATH, *Longini De sublimitate Lexicon*, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zürich-New York, 1987.

<sup>8</sup> On trouve une autre acception du terme μέθοδος en II, 2.

<sup>9</sup> Nous citons le texte et la traduction d'H. Lebègue.

<sup>10</sup> Le début du texte comporte un certain nombre d'expressions comportant cette dimension technique : τέχνη ; τεχνικά παραγγέλματα ; ταῖς τεχνολογίας (II, 1).

<sup>11</sup> II, 3 (passage incertain) ; VIII, 1 ; XVII, 3 ; XXII, 1 ; XXXVI, 3 ; XXXVI, 4.

<sup>12</sup> XVII, 1 : « On a vite fait de s'indigner si, tel qu'un enfant sans raison, on se voit berné par les misérables figures d'un artisan de paroles (εἰ ὡς παῖς ἄφρων ὑπὸ τεχνίτου ῥήτορος σχηματίος κατασοφίζεται)... ». XVII, 2 : ἢ τοῦ πανουργεῖν τέχνη: J. Pigeaud traduit « la technique du piégeage » (*op. cit.*, p.87). Ces termes sont associés dans le même passage à l'expression τὰ τῆς ῥητορικῆς σοφίσματα (« les artifices de la rhétorique »).

<sup>13</sup> XLIV 1 : « à notre époque où l'on voit des talents doués à un degré éminent de l'art de persuader, de briller dans les causes publiques (πολιτικά) ». Voir aussi XVI, 2 : « Démosthène apporte la justification de sa politique (ὑπὲρ τῶν πεπολιτευμένων) ».

Certains passages ne comportent aucune ambiguïté. Ainsi, ῥήτωρ est employé dans un contexte où il est question d'un orateur déterminé, Hypéride (XV, 10) ou Démosthène (XVI, 4 ; XVII, 2 ; XX, 2 ; XXXII, 2 ; XXXIV, 4). De même, l'auteur oppose, à propos de la passion, deux sortes [261/262] d'orateurs, les panégyristes et les orateurs pathétiques (VIII, 3). Dans le chapitre sur le soupçon lié à l'emploi des figures, il est question de « l'artisan de paroles » (τεχνίτου ῥήτορος) dont on se méfie (XVII, 1). Le contexte est clairement oratoire : « et cela quand on parle devant un juge souverain, et surtout devant des tyrans, des rois, des chefs militaires <et en général devant tous ceux> qui occupent une situation dominante ». Enfin, le dernier chapitre du traité évoque le déclin de l'éloquence (XLIV, 3-4).

Des expressions autres que ῥήτωρ désignent aussi l'orateur : αὐτός ὁ λέγων (XVIII, 2) ; τῷ λέγοντι (XXXII, 4). Dans ces deux cas, d'après le contexte, le terme désigne probablement l'orateur. L'expression τῷ λέγοντι πάθος (XXXIX, 3) renvoie certainement à l'orateur : le texte mentionne le principe de la contagion des émotions, qui se transmet de « celui qui parle » à l'auditoire, par l'effet de l'harmonie sonore. Il en est de même pour le terme τοῖς λέγουσι employé dans un passage reposant sur une comparaison entre la poésie chantée et l'art oratoire (XLI, 2). Signalons enfin l'expression οἱ περὶ λόγους δεινοὶ (XLIV, 2).

Il arrive à l'inverse que Longin dise « orateur » (ῥήτωρ), comme il dirait le cas échéant « auteur », « écrivain », voire « poète » : « <le sublime> montre les forces de l'orateur concentrées ensemble (τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν [...] δύναμιν) » (I, 4) ; « Il est donc dès l'abord absolument nécessaire de poser en principe ce fondement de la sublimité, que le véritable orateur (τὸν ἀληθῆ ῥήτορα) ne saurait avoir de sentiments bas et vils » (IX, 3)<sup>14</sup> ; « Que l'amplification serve, soit au développement d'un lieu commun, soit à une discussion passionnée [...] soit à une reprise de la distribution de la matière et des passions [...], l'orateur doit toutefois savoir que (χρὴ γινώσκειν ὁμῶς τὸν ῥήτορα), sans le sublime, aucune de ces espèces ne saurait être parfaite en soi » (XI, 2).

#### *Celui qui écrit : l'orateur et les autres écrivains*

Le *Traité du Sublime* comporte d'autres termes évoquant « celui qui écrit », personne susceptible de bénéficier de ses conseils ou dont l'œuvre fait l'objet de ses analyses.

Au sein de la prose, l'orateur est mis en quelques endroits en concurrence avec le philosophe. C'est le cas dans une comparaison entre Démosthène et Platon : « De là vient, à mon sens, que par analogie l'orateur (ὁ μὲν ῥήτωρ) étant plus habile dans le jeu des passions est plein d'ardeur, de véhémence embrasée, et que l'autre (ὁ δὲ) demeurant dans une sphère de grandeur et de gravité magnifique n'est pas froid, certes, mais il n'est pas aussi mobile » (XII, 3). Ailleurs, c'est Lysias qui est comparé à Platon : « car il [262/263] met Lysias devant Platon, sous prétexte que l'orateur est sans faute et sans taches, tandis que l'autre se fourvoie souvent » (Ὡς γὰρ ἀναμάρτητον καὶ καθαρὸν τὸν ῥήτορα προφέρει πολλαχῆ διημαρτημένου τοῦ Πλάτωνος) (XXXII, 8). Si on raisonne en termes génériques, les deux passages ont des visées contradictoires : le premier établit la supériorité de Démosthène par rapport à Platon, tandis que le second sous-entend qu'il ne faut pas croire Lysias supérieur au philosophe. Démosthène est supérieur à Platon au regard du sublime, qui est l'apanage de l'art oratoire plus que de la philosophie, mais ce dernier, auteur en soi exceptionnel, arrive à atteindre au sublime, mieux que ne le font certains orateurs attiques du type de Lysias.

L'orateur est parfois tacitement assimilé aux autres prosateurs, au sein d'un couple qui oppose le poète et l'écrivain (ποιητής / συγγραφεύς). On peut relever les expressions suivantes : « les plus grands poètes et prosateurs » (καὶ ποιητῶν τε οἱ μέγιστοι καὶ συγγραφέων) (I, 3) ; « les chefs-d'œuvre en vers et en prose » (ἐπὶ τῶν διημμένων ἐν

<sup>14</sup> Nous verrons plus loin que malgré tout le sens restrictif est préférable.

ποιήμασι καὶ λόγοις) (VII, 1) ; « chez les grands écrivains et chez les grands poètes » (ἐν τοῖς μεγάλοις συγγραφεῦσι καὶ ποιηταῖς) (IX, 15) ; « C'est l'imitation, l'émulation des grands génies du passé, tant en prose qu'en vers » (<H> τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις) (XIII, 2) ; « dans les écrits en vers et en prose » (ἐν ποιήμασι καὶ λόγοις) (XXXIII, 1) ; « parmi les prosateurs et les poètes » (πολλοὶ καὶ συγγραφέων καὶ ποιητῶν) (XL, 2). À cela s'ajoute le chapitre XV, qui établit explicitement la différence entre le traitement des images en poésie et dans l'éloquence.

Certaines expressions, enfin, dépassent les oppositions entre les différents genres ou sous-genres littéraires. Une première remarque concerne un passage qui associe l'orateur à l'écrivain : « le choix des termes propres et magnifiques [...] constitue par excellence l'étude de tout orateur, de tout écrivain (πᾶσι τοῖς ῥήτορσι καὶ συγγραφεῦσι κατ'ἄκρον ἐπιτήδευμα), car il procure aux discours (τοῖς λόγοις<sup>15</sup>) à la fois grandeur, beauté, belle patine d'antiquité, gravité, force, vigueur » (XXX, 1). Cela signifie que si l'orateur est le premier visé par le traité, la perspective de l'auteur est en fait plus large. Il est ici distingué des autres écrivains, mais dans d'autres passages, cette distinction n'existe même plus.

Parmi ces catégories, citons d'abord les écrivains « supérieurs » : « chez les écrivains supérieurs » (παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι) (XXII, 1) ; « l'écrivain » (ὁ συγγραφεύς) (XXVII, 1) ; « chez Homère et chez les plus grands écrivains » (καὶ Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ὅσοι μέγιστοι) (XXXIII, 4) ; « ces esprits divins qui, visant à ce qu'il y a de plus grand [263/264] dans l'art d'écrire » (οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορευόμενοι τῆς συγγραφῆς) (XXXV, 2).

Un autre réseau signifiant tourne autour des héros : « ces héros de la littérature, je veux dire les Xénophon, les Platon, bien que sortis de l'école de Socrate » (οἱ ἥρωες ἐκεῖνοι) (IV, 4) ; « devant de si grands héros appelés comme juges et comme témoins » (ἐν τηλικούτοις ἥρωσι κριταῖς τε καὶ μάρτυσιν) (XIV, 2) ; « Parmi ces hommes fameux (ἐκείνων τῶν ἀνδρῶν) [...] les défaillances d'un Homère, d'un Démosthène, d'un Platon, et celles des autres écrivains supérieurs (τῶν ἄλλων ὅσοι δὴ μέγιστοι) [...] ce ne sera pas même un tout petit point trouvé dans les beautés accomplies par ces héros » (τῶν ἐκείνοις τοῖς ἥρωσι πάντη κατορθουμένων) (XXXVI, 2).

Dans l'Antiquité, le « lecteur » est un « auditeur », terme qui réunit les publics respectifs de l'art oratoire et de la littérature. La fréquence et la variété de ces termes marquent l'intérêt de l'auteur du traité pour la réception, pour l'effet produit par le sublime. On note ainsi de nombreuses occurrences du terme ἀκροατής<sup>16</sup>. Le participe substantivé du verbe ἀκούω est également très usité<sup>17</sup>. Il en est de même d'autres formes du verbe ἀκούω et de ses composés<sup>18</sup>. Nous pouvons ajouter le substantif ἀκοή<sup>19</sup> et le verbe ἀκροῶμαι<sup>20</sup>.

Si souvent l'orateur se perd parmi les autres prosateurs ou même les écrivains au sens large, l'éloquence garde une place de choix au sein du traité.

### Les lieux de rencontre entre rhétorique et poésie

Poésie et rhétorique se côtoient dans le texte : parfois les références se succèdent, parfois elles se mêlent, dans des passages qui se prêtent diversement à la confrontation.

<sup>15</sup> Le mot λόγος est lui-même employé dans des acceptions très différentes dans le *Traité* : il n'évoque pas systématiquement un contexte oratoire.

<sup>16</sup> IX, 9 ; X, 1 ; XII, 5 ; XV, 9 ; XVI, 2 ; XVI, 4 ; XVIII, 2 ; XXII, 4 ; XXVI, 1 ; XXVI, 2 ; XXXII, 4 ; XXXIV, 4 ; XXXIX, 2 ; XLI, 2.

<sup>17</sup> XV, 1 ; XVI, 2 ; XVI, 3 ; XXII, 2 ; XXII, 3 ; XXX, 1 ; XXXVIII, 2 ; XXXIX, 3 ; XLI, 2.

<sup>18</sup> VII, 2 ; VII, 3 ; XIV, 2 ; XIV, 3 ; XV, 11 ; XXIII, 4.

<sup>19</sup> VII, 3 ; XXVI, 2 ; XXXIX, 3.

<sup>20</sup> I, 4 ; XXXIX, 2.

*La « concentration des effets » : une problématique commune*

Dans le chapitre X, pour illustrer le phénomène de la concentration des effets, Longin analyse tout d'abord avec sensibilité un poème de Sappho, et conclut cette étude par un rapprochement avec Homère, qui procède de même pour les tempêtes (X, 1-3). Longin passe ainsi du mode lyrique au mode épique. Vient ensuite un diptyque épique relatif à l'expression de [264/265] la peur, commençant par un contre-exemple emprunté à Aristée, auteur des *Arimaspes* (ὁ μὲν γὰρ τὰ Ἀριμάσπεια ποιήσας), auquel s'oppose la comparaison de la tempête chez Homère, exprimant l'effroi suscité par Hector s'attaquant aux Grecs : Ὁ δὲ Ὅμηρος πῶς ; (X, 4-5). Un deuxième diptyque s'inscrit dans la continuité du précédent : Ἐπεχείρησεν καὶ ὁ Ἄρατος τὸ αὐτὸ τοῦτο μετενεγκεῖν. Il est constitué par un contre-exemple emprunté aux *Phénomènes* d'Aratos, dont la faiblesse sert de levier pour démontrer la puissance des effets de l'exemple homérique cité juste avant (X, 6). Le dernier diptyque réunit Archiloque et Démosthène dans un chiasme expressif : Οὐκ ἄλλως ὁ Ἀρχίλοχος ἐπὶ τοῦ ναυαγίου, καὶ ἐπὶ τῇ προσαγγελίᾳ ὁ Δημοσθένης (X, 7). Le poète élégiaque et l'orateur sont rapprochés par leur art de la concision et du choix des éléments significatifs, malgré la différence de genre et de sujet, respectivement un naufrage et l'annonce d'une nouvelle. La citation de Démosthène est extrêmement brève : Ἐσπέρα μὲν γὰρ ἦν (*De Cor.* 169) et correspond à un passage très dense qui traduit en peu de mots l'affolement provoqué à Athènes par l'annonce de la prise d'Élatée par Philippe<sup>21</sup>.

Dans l'ensemble du passage, la démonstration, qui part de Sappho pour arriver à Démosthène, se fait sur les auteurs poétiques, tout d'abord Sappho puis Homère, mis en valeur par des contre-exemples poétiques. La poésie lyrique, l'épopée et l'éloquence se rejoignent dans la production d'un effet identique procédant de l'intensité de l'expression et lié à l'art de la narration.

Dans plusieurs paragraphes consacrés aux figures se succèdent aussi des exemples poétiques et prosaïques. La plupart du temps, il y a une continuité, les exemples allant dans le même sens. C'est le cas à propos de l'asyndète, dans un chapitre où sont réunis des extraits de Xénophon et d'Homère (XIX). Il n'y a pas plus d'enjeu entre prose et poésie dans le passage concernant les effets sur le nombre, qui cite successivement un poète non identifié, Sophocle, un fragment tragique et un extrait de Platon (XXIII), ni, à quelques nuances près, dans celui qui évoque les changements de personne, et convoque Homère, Aratos puis Hérodote et de nouveau Homère (XXVI).

Dans le chapitre consacré à la figure du serment (XVI), l'analyse d'un passage de Démosthène (*De Cor.* 208 : « j'en jure par ceux qui à Marathon... ») est interrompue par un contre-exemple fourni par le poète comique Eupolis. Or les vers d'Eupolis, prononcés par Miltiade, seraient une parodie d'Euripide (*Médée*, 395 sq.)<sup>22</sup>. Le mauvais usage du serment fait pleinement partie de l'effet parodique et comique. Il n'y a donc pas de solution de continuité dans l'utilisation de l'exemple. [265/266]

*Rhétorique et tragédie : le style « poétique » de Gorgias et d'Eschyle*

Au début du traité, Longin dénonce l'enflure, d'abord chez Eschyle, puis à travers l'exemple de Gorgias et d'autres auteurs moins connus (III, 1-2)<sup>23</sup>. Il établit explicitement le

<sup>21</sup> Démosthène lui-même semble avoir désigné le passage à Longin, vu qu'il l'introduit de la façon suivante : μικρὰ δ' ἀκούσαθ' ὅμως αὐτὰ τὰναγκαιότατα.

<sup>22</sup> D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 130.

<sup>23</sup> Les autres auteurs mis en cause après ce parallèle sont Callisthène, Clitarque, Amphicrate, Hégésias et Matris. Les deux premiers sont des historiens d'Alexandre, ayant une mauvaise réputation auprès des critiques antiques, le troisième est un historien dont on sait peu de choses. Hégésias, historien et orateur tout à la fois, et

rapport entre la tragédie, genre poétique, et l'art oratoire : Si dans la tragédie qui, par nature, est un genre pompeux et qui admet l'emphase (πράγματι ὀγκηρῶ φύσει ἐπιδεχομένῳ στόμφον), une enflure de mauvais goût ne laisse pas d'être impardonnable, à plus forte raison, elle serait, selon moi, incompatible avec l'expression de la réalité (λόγοις ἀληθινοῖς). Les deux premières références se rapprochent l'une de l'autre par l'ancienneté par rapport au genre. Eschyle est le plus ancien des trois grands tragiques grecs, comme Gorgias fait partie des précurseurs de l'art oratoire<sup>24</sup>. Longin dénonce ici, comme on le fait traditionnellement, l'abus des figures gorgianiques, empruntées au style poétique<sup>25</sup>.

Aristote établit lui aussi explicitement un parallèle entre le style de Gorgias et la tragédie :

Or comme les poètes disaient des choses naïves et semblaient donc devoir leur gloire au style, le style fut d'abord poétique, tel celui de Gorgias. Encore maintenant, la plupart des gens incultes pensent que ceux qui s'expriment ainsi parlent très bien. Il n'en est rien : le style de la prose et celui de la poésie sont des choses différentes. Le cours des choses le prouve : les auteurs de tragédies ne recourent plus au même mode d'expression, mais de même qu'ils sont passés des tétramètres au mètre iambique, parce que ce dernier est celui qui plus que tous les autres ressemble à la prose, de même ils ont laissé de côté tous les mots étrangers à l'usage de la langue parlée, dont les premiers poètes ornaient leurs œuvres et dont se servent encore aujourd'hui ceux qui font des hexamètres. Aussi est-il ridicule d'imiter ceux qui n'utilisent plus eux-mêmes ce mode d'expression<sup>26</sup>. [266/267]

Le Stagirite refuse le mélange des genres, lui qui a pris la peine d'écrire deux traités distincts, la *Rhétorique* et la *Poétique*, comme il le rappelle peu après<sup>27</sup>. Le langage de la tragédie s'est progressivement infléchi vers la prose, l'expression purement poétique restant l'apanage de la poésie héroïque. Cela correspond à l'évolution de la tragédie grecque d'Eschyle à Euripide, le premier étant plus riche en images, le second étant plus « rhéteur ».

La confrontation de ces deux passages suggère que ce qui est reproché à Eschyle et à Gorgias est un excès de tournures poétiques, ou plus exactement un manque d'à propos : trop d'effets signifie trop d'effets poétiques<sup>28</sup>.

### *Homère ou l'exemple absolu : rhétorique et épopée*

La définition du sublime comme « la résonance d'une grande âme » est étayée par l'exemple du silence d'Ajax dans l'*Odyssée* (IX, 2). Le héros est présenté en modèle, dans un exemple extrême qui confine au paradoxe : la parole sublime est l'absence de parole. Si le procédé a été repris avec succès par Virgile, la transposition dans la réalité ne va pas de soi : on ne saurait conseiller le silence à un orateur, sauf dans une situation exceptionnelle. Nombreux sont les cas dans lesquels le silence de l'orateur a été une forme de dérobade, d'incapacité, de démission. L'exemple n'en est pas moins pertinent, dans sa concision même,

---

représentant de l'asianisme, était lui aussi très décrié pour son style ampoulé et excessif. Matris a écrit des éloges, sans doute en prose. Selon D.A. Russell, le fait de réunir ces auteurs dans cet ordre-là implique que Longin, et il n'est pas le seul à raisonner ainsi, établit une continuité entre l'asianisme et les pires défauts des premiers sophistes (D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 70).

<sup>24</sup> Sur le style de Gorgias, voir par exemple Denys d'Halicarnasse : « C'est lui le premier qui [...] introduisit un vocabulaire poétique et dithyrambique (τὴν ποιητικὴν καὶ διθυραμβώδη λέξιν) dans l'éloquence politique » (*L'imitation*, F. 4 in G. Aujac (ed., trad.), DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques*, IX, t. V, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1992), p. 28). « Gorgias a transporté l'expression poétique (τὴν ποιητικὴν ἐρμηνείαν) dans l'éloquence politique, refusant d'aligner l'orateur sur l'homme du peuple. Lysias a fait l'inverse : il a cherché un style clair pour tous, un langage usuel » (*L'imitation*, Fgt. 5, *ibidem*).

<sup>25</sup> Voir par exemple DENYS D'HALICARNASSE, *Démosthène*, 4, 4 (à propos d'Isocrate) ou *Démosthène*, 25, 4 (à propos de Platon).

<sup>26</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*, 1404 a 24-35, trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 429.

<sup>27</sup> Sur la place de la poésie dans la théorie rhétorique d'Aristote et des premiers rhéteurs, voir R. GRAFF, « Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style », *Rhetorica* 23 (4/2005), p. 303-335.

<sup>28</sup> À propos d'Eschyle, voir le passage sur la *phantasia* (XV, 5-6).

car il vise à conseiller à l'orateur la grandeur d'âme, admirablement évoquée de la sorte par Homère. L'exemple poétique est utilisé comme un concentré de réalité.

Longin s'empresse d'appliquer ce principe à l'orateur : « Il est donc dès l'abord absolument nécessaire de poser en principe ce fondement de la sublimité, que le véritable orateur (τὸν ἀληθῆ ῥήτορα) ne saurait avoir de sentiments bas et vils » (IX, 3). D'après H. Lebègue et D.A. Russell, le passage est en effet imité de Démosthène<sup>29</sup>. La réplique d'Alexandre à Parménion (Arr. II, 25, 2), évoquée ensuite, s'en rapproche comme appartenant à la catégorie des mots historiques. Après une importante lacune, Longin revient à la poésie. Homère est mis en valeur par un contre-exemple rapide emprunté à Hésiode, prétexte à développer de nouveau le Poète : « Mais Homère, quelle majesté donne-t-il aux choses divines ? ». Il y a un léger glissement dans le raisonnement de Longin : ce n'est plus directement la grandeur d'âme qui est en cause, en tant qu'elle [267/268] fournit les idées, mais les sujets sublimes en eux-mêmes, à savoir ce qui a trait aux dieux. L'auteur peut donc tout à la fois aborder un sujet sublime en soi, ce qui confère de la noblesse, et manquer aux convenances. C'est le cas d'Homère dans la *Bataille des dieux* : il a atteint le grand, mais il a manqué aux convenances. D'autres exemples sont cités, où Homère a représenté la divinité comme il se doit. C'est ainsi que tous les passages d'Homère sont également soumis à l'admiration du lecteur, d'un point de vue esthétique et rhétorique, indépendamment de critères moraux ou théologiques<sup>30</sup>. Cette thématique divine engendre la citation de la *Genèse*. Après les dieux, il est tout à fait naturel, comme le remarque D.A. Russell, en revenant à Homère, de retrouver les héros, Ajax en l'occurrence, dans un exemple commenté exaltant la noblesse du héros, ce qui fait écho à la mention du silence d'Ajax au début du passage<sup>31</sup>. Le chapitre se termine sur la comparaison entre l'*Iliade* et l'*Odyssée* qui constitue une digression. Longin s'éloigne de l'orateur au profit de la critique littéraire, même s'il reste une constante : la grandeur (τὸ μέγεθος), que l'on aperçoit, même dans l'*Odyssée*, œuvre qui par plusieurs indices marque le déclin du Poète<sup>32</sup>.

Si la justification première est oratoire, ce qui est renforcé par le parallèle que l'on peut faire avec Démosthène, l'exemple initial, dans sa manifestation paradoxale, est à la limite (pratique, non théorique), de l'art oratoire, tandis que la suite du passage montre que le point d'horizon est Homère. Ce qui est sous-entendu c'est que l'auteur par excellence, le Poète, est celui qui a, plus que tout autre, possédé cette grandeur d'âme indispensable à la production des chefs d'œuvre. C'est une argumentation par le résultat : ces passages empreints de grandeur ne peuvent être l'œuvre que d'un esprit supérieur. L'exemple poétique domine la référence oratoire, qu'il englobe, parce qu'il manifeste plus complètement, plus radicalement, le génie et la grandeur d'âme. Ce chapitre, dans la démonstration de Longin, occupe une place importante, première même : l'idée de la grandeur d'âme submerge toute la création littéraire, qu'elle soit poétique ou prosaïque, dans le domaine du réel ou de la fiction. Or Homère met en scène des héros, dont la noblesse est archétypale, alors que la parole de Démosthène s'inscrit dans l'histoire. Homère donne la parole à un héros de sa fabrication, tandis que Démosthène est lui-même l'objet de son propre artisanat. C'est tout ce qui sépare l'idéal et la réalité. Ajax

<sup>29</sup> « En vérité, je ne saurais admettre qu'aucune fierté, aucune audace soient possibles, quand on ne fait rien que de mesquin et de méprisable. Telle manière de se conduire, tels sentiments ; il ne peut en être autrement ». Ἔστι δ' οὐδέποτ' οἶμαι, μέγα καὶ νεανικὸν φρόνημα λαβεῖν μικρὰ καὶ φαῦλα πράττοντας· ὅποι' ἄττα γὰρ ἂν τὰπιτηδεύματα τῶν ἀνθρώπων ἦ, τοιοῦτον ἀνάγκη καὶ τὸ φρόνημ' ἔχειν. (Dem., *Olynth.*, 3, 32, ed. et trad. M. Croiset, Paris, Les Belles Lettres, CUF).

<sup>30</sup> Voir D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 91.

<sup>31</sup> D.A. RUSSELL, *op. cit.*, introduction, p. xv.

<sup>32</sup> D.A. Russell remarque que si la comparaison entre les deux épopées homériques est bien une digression, elle est soigneusement justifiée car elle montre comment la capacité à créer ὕψος et πάθος peut descendre à des considérations moins nobles, comme la vie de tous les jours. Dès lors, cela complète le propos de IX, 3-5, où ὕψος est défini par contraste avec οὐχ ὑψηλά (D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 95).



est un être de papier, et le contexte oratoire est marqué par son caractère irréel, hors du temps et de l'espace connu : la scène se passe aux enfers. En déplaçant ses réflexions dans le monde [268/269] des héros homériques, Longin donne à voir un idéal qu'il tend comme un miroir aux orateurs en puissance.

### *Homère, le modèle par excellence ?*

Le modèle par excellence est Homère, l'auteur premier et accompli tout à la fois. Longin mentionne Hérodote, imitateur d'Homère entre tous (ὁμηρικώτατος), et d'autres auteurs ayant suivi le même chemin : Stésichore, Archiloque et surtout Platon (XIII, 3). On peut s'interroger, après les critiques antiques, sur la nature du caractère homérique de l'écriture d'Hérodote et des autres auteurs cités : vocabulaire et expressions, scènes de bataille, tempérament héroïque, méthodes de narration ou de digression, usage du discours direct, dialecte, rythmes, thèmes épiques, mètre dactylique<sup>33</sup>. C'est à propos de Platon, rival et émule d'Homère, que Longin développe sa conception de l'imitation (XIII, 4)<sup>34</sup>.

Si cette énumération dépasse les catégories génériques : un historien, deux poètes, un philosophe, on n'y trouve pas un orateur. En revanche, pour illustrer la figure consistant pour l'écrivain à changer d'allocutaire au milieu d'une phrase, l'exemple homérique est présenté comme le modèle du discours de Démosthène : « Il emploie le même procédé que Pénélope » (XXVII, 4)<sup>35</sup>.

Quand il en vient aux modèles particuliers, Longin en désigne un par genre littéraire. Leur rôle premier est l'émulation : « Comment, le cas échéant, Homère aurait dit la même chose ? avec quelle grandeur l'auraient exprimée Platon ou Démosthène, ou, dans l'histoire, Thucydide ? » (XIV, 1). Chacun de ces auteurs représente un genre : poésie épique, philosophie, éloquence et histoire. Le deuxième rôle des modèles est d'être des juges fictifs : « Comment Homère, s'il était présent, ou Démosthène entendraient-ils telle ou telle chose que je dis ? quelle impression leur laisserais-je ? » (XIV, 2). Il ne reste plus, à ce stade, que les deux genres de référence : la poésie épique et l'art oratoire. Les deux phares sont Homère et Démosthène. [269/270]

### *Les images : rupture fondamentale entre art oratoire et poésie*

Le chapitre XV, qui traite des images (αἱ φαντασίαι), se fonde sur un traitement différent de l'art oratoire et de la poésie<sup>36</sup> : « Tu ne saurais l'ignorer : les images tendent à une fin autre chez les orateurs que chez les poètes : en poésie leur but est l'étonnement, dans le discours c'est l'évidence. Poésie et éloquence recherchent néanmoins le <pathétique> et l'émotion communicative. »<sup>37</sup> C'est pourquoi le chapitre s'organise en deux mouvements inégaux,

<sup>33</sup> D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>34</sup> Sur les rapports entre Platon et les poètes, voir P. VICAIRE, *Platon critique littéraire*, Paris, 1960 ; G.R.F. FERRARY, « Plato and poetry », G.A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1 (Classical Criticism), Cambridge University Press, 1989, p. 92-148.

<sup>35</sup> D'après la leçon retenue par D.A. Russell, il faudrait comprendre : « Pénélope ne procède pas autrement ». Voir S. DUBEL, « Démosthène et Pénélope : sur l'apostrophe homérique », communication prononcée lors du colloque « Homère rhétorique I : Lectures et commentaires rhétoriques d'Homère par les Anciens », organisé par S. Dubel, A-M Favreau-Linder et E. Oudot (27-28 mai 2010), actes à paraître : *Lectures et exégèses rhétoriques d'Homère par les Anciens (Homère rhétorique I)*, Turnhout, Brepols, « Recherches sur les Rhétoriques religieuses de l'Antiquité ».

<sup>36</sup> Voir J.-P. AYGON, « Imagination et description chez les rhéteurs du 1<sup>er</sup> siècle », *Latomus*, 2004, 63 (1), p. 108-123.

<sup>37</sup> Ὡς δ' ἕτερόν τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπληξίς, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια, ἀμφοτέραι δ' ὁμῶς τό τε \* ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον. (XV, 2).

consacrés respectivement à la poésie (2-7) et à l'éloquence (9-11), moyennant un paragraphe de transition (8). Longin privilégie ici la tragédie. Il reconnaît tout d'abord à Euripide, malgré une aptitude relative pour le sublime en général, quelques passages tragiques pleinement réussis, et il les cite en exemple avec admiration (XV, 2-4). S'il accorde à Eschyle un don pour la visualisation héroïque, il l'utilise essentiellement comme faire-valoir d'Euripide<sup>38</sup>. Il souligne en effet les défauts auxquels ses tentatives donnent lieu pour aussitôt montrer en Euripide un émule plus inspiré (5-6)<sup>39</sup>. Il donne un exemple de Sophocle, qu'il ne cite pas (7), mais constate aussitôt que dans le même genre le poète Simonide a fait mieux. Le traitement des exemples tragiques est donc ambigu, et, par rapport à d'autres passages du traité, moins approfondi.

Le paragraphe de transition interroge les frontières entre poésie et éloquence :

Au reste, les poètes ont, comme je l'ai dit, une tendance à l'exagération dans le fabuleux qui dépasse toute croyance, tandis que l'efficacité et la vraisemblance constituent toujours les plus belles qualités de l'imagination oratoire. Les digressions ont un air étrange et bizarre dans un discours où le style a une allure poétique et fabuleuse et qui aboutit à un ensemble d'impossibilités. C'est ce que font, par Zeus, les fameux orateurs de notre temps ; comme les auteurs tragiques, ils voient les Érinées.<sup>40</sup> [270/271]

Longin condamne l'orateur qui se comporte en poète. L'expression οἱ καθ' ἡμᾶς δεινοὶ ῥήτορες est sans doute ironique et désigne les sophistes de l'époque impériale qui à force d'orner leurs discours d'images et de figures produisent des monstres invraisemblables. La bonne rhétorique doit être du côté du vrai ou en l'occurrence du vraisemblable (ἐνάληθες). Deux citations, empruntées respectivement à Démosthène (*C. Timocr.* 208) et Hypéride (fr. 28), sans commentaire mais allant dans le même sens, suffisent à illustrer le propos. Il apparaît donc qu'une frontière entre rhétorique et poésie et même plus largement entre prose et poésie recouvre celle qui sépare la réalité de la fiction<sup>41</sup>. Nous avons observé la même distinction entre réalité et fiction à propos du passage sur le sublime écho de la grandeur d'âme (IX)<sup>42</sup>.

La frontière n'est toutefois pas aussi grande qu'il y paraît. Comme le remarque Jacques Bompaire, Longin emploie à propos de Simonide le terme ἐναργέστερον (XV, 7) qu'il avait réservé aux orateurs quelques lignes plus haut, tandis qu'il parle d'images qui frappent (τὸ κατὰ φαντασίαν ἐκπληκτικόν) à propos des orateurs (XV, 11)<sup>43</sup>. Ce détail permet de souligner qu'il y a un lien plus étroit, dans le sublime, entre la rhétorique et les poésies lyrique ou épique, tandis que la mention de la tragédie sert de repoussoir (Gorgias et Eschyle) ou marque une différence avec la rhétorique (les images). Si le modèle épique l'emporte avec la figure d'Homère, la poésie lyrique « demeure une voie privilégiée vers le sublime et vers le cœur du sublime » et trouve sa place dans l'exemple fulgurant<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Denys d'Halicarnasse lui reconnaît pourtant une aptitude à la grandeur : « Eschyle, le premier en date des tragiques, a de l'élévation et possède de la grandeur (ὕψηλός τε καὶ τῆς μεγαλοπρεπειᾶς ἐχόμενος) » (*L'imitation*, IX, 2, 10, in. G. Aujac, *ed. cit.*, p. 34).

<sup>39</sup> Nous reprenons ici l'interprétation de D.A. Russell, mais le passage est difficile à comprendre (D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 124).

<sup>40</sup> Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, ὡς ἔφην, καὶ πάντη τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν, τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας κάλλιστον αἰεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐνάληθες. Δειναὶ δὲ καὶ ἔφυλοι αἱ παραβάσεις, ἠνίκ' ἂν ἡ ποιητικὸν τοῦ λόγου καὶ μυθῶδες τὸ πλάσμα καὶ εἰς πᾶν προσεκπίπτον τὸ ἀδύνατον, ὡς ἦδη νῆ Δία καὶ οἱ καθ' ἡμᾶς δεινοὶ ῥήτορες. (XV, 8).

<sup>41</sup> Voir D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 121-122 : note sur XV, 2.

<sup>42</sup> Voir aussi III, 1-2 : λόγοις ἀληθινοῖς.

<sup>43</sup> J. BOMPAIRE, « La place de la poésie lyrique dans le *Traité du Sublime* », in *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommages à Georges Roux* (Roland Etienne ed.), CMO 19, Lyon, 1989, p. 159-162 [p. 161].

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 162.

## Démosthène et la rhétorique du sublime

La méthode de Longin, qu'il partage avec Denys d'Halicarnasse, repose sur l'analyse littéraire. Le *Traité du Sublime* relève d'une esthétique fragmentaire, au-delà des aléas de la transmission du texte. Si le traité obéit à une composition rigoureuse, qui étudie successivement les cinq sources du sublime, c'est un des textes de rhétorique les plus souples et vivants qui soient<sup>45</sup>. Longin tourne autour de son objet, et multiplie les éléments de définition. Le propre du sublime est d'être hors de soi : il échappe donc à la délimitation.

Le sublime se rencontre dans presque tous les genres littéraires et oratoires et se manifeste par surprise, parfois où on ne l'attend pas, en [271/272] vertu du *kairos*. Les chapitres XIII-XIV attirent l'attention sur les quatre figures majeures qui planent sur le *Traité*. Platon apparaît comme le génie inspirateur. Thucydide est à la fois un représentant du genre historique et un modèle de la prose. Les deux grands modèles sont Homère et Démosthène, désignés comme chefs de file respectifs de la poésie et de la prose. Les deux genres sublimes par excellence sont en effet l'épopée ou poésie héroïque, et la grande éloquence, celle qui déchaîne les foudres, c'est-à-dire l'éloquence politique.

L'orateur qui incarne le mieux le sublime est Démosthène<sup>46</sup>. Son éloquence réunit trois caractéristiques majeures : elle est véhémence et passion, ce qui la rend vibrante, elle vise plus l'extase que la simple persuasion, et enfin elle est inspirée, ce qui lui donne un supplément d'âme.

### *Passion et véhémence ou les liens entre le style sublime et le style δεινός*

À la charnière du II<sup>e</sup> et du I<sup>er</sup> siècle, le rhéteur Démétrios définit quatre styles de référence : simple (ισχνός), grand (μεγαλοπρεπές), élégant (γλαφυρός) et puissant (δεινός), auxquels correspondent quatre styles fautifs : sec, froid, affecté, disgracieux. Le sublime longinien tient à la fois du grand style et du style puissant<sup>47</sup>. Nous ne parlerons pas ici de la grandeur, présente dans tout le traité sous la forme de nombreux composés<sup>48</sup>.

Longin fait figurer parmi les sources du sublime « la véhémence et l'enthousiasme de la passion (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος) » (VIII, 1)<sup>49</sup>. L'idée de véhémence à l'œuvre dans le *Traité* est donc comprise dans la notion de πάθος<sup>50</sup>. Elle s'exprime à travers un réseau lexical varié, [272/273] qui ne se limite pas à la δεινότης<sup>51</sup>. Les images qui lui sont associées sont essentiellement la foudre et le torrent.

<sup>45</sup> Cf. J. BOMPAIRE, « Le pathos dans le *Traité du Sublime* », *REG*, 1973, p. 323-343.

<sup>46</sup> Démosthène est cité à de nombreuses reprises : II, 3 (*Arist.* 113) ; X, 7 (*Cor.* 169) ; XII, 3 ; XII, 4 ; XIV, 1 ; XIV, 2 ; XV, 9 (*Timocr.* 208) ; XVI, 2 (*Cor.* 208) ; XVIII, 1 (*Phil.*, I, 10) ; XVIII, 1 (*Phil.* I, 44) ; XX, 1 (*Mid.* 72) ; XXII, 3 ; XXIV, 1 (*Cor.* 18) ; XXVII, 3 (*Aristog.* I, 27) ; XXXII, 1 ; XXXII, 2 (*Cor.* 296) ; XXXIV, 1 ; XXXIV, 2 ; XXXIV, 3 ; XXXVI, 2 ; XXXIX, 4 (*Cor.* 188). Sur la fortune de Démosthène dans la critique antique, voir J. BOMPAIRE, « L'apothéose de Démosthène, de sa mort jusqu'à l'époque de la II<sup>e</sup> Sophistique », *BAGB* (1/1984), p. 14-26.

<sup>47</sup> G. LOMBARDO, « Sublime et *deinotès* dans l'Antiquité gréco-latine », *RPhilos* [Revue philosophique de la France et de l'étranger], 194, (4/2003), p. 403-420.

<sup>48</sup> Voir la liste des emplois de μέγας et de ses composés, R. NEUBERGER-DONATH, *op. cit.*, p. 48, ou encore les occurrences de ὄγκος (III, 4 ; VIII, 3 ; XV, 1 ; XXX, 2 ; XXXIX, 3 ; XL, 2 ; XLIII, 5).

<sup>49</sup> Voir aussi : XV, 1 (« la majesté, la magnificence et la véhémence du style » : ὄγκου καὶ μεγαληγορίας καὶ ἀγῶνος) ; ou encore XVI, 2 (« expression sublime et pathétique du plus haut degré » : ὑπερῶλλον ὕψος καὶ πάθος).

<sup>50</sup> Les occurrences des mots πάθος et παθητικός sont nombreuses : voir R. NEUBERGER-DONATH, *op. cit.*, p. 60. Voir aussi les emplois de ἐμπαθής (*ibid.*, p. 28) et ἐκπάθεια (*ibid.*, p. 27).

<sup>51</sup> Les termes suivants expriment l'idée de véhémence ou lui sont associés : ἀγών (XV, 1) ; ἀγωνιστικός (XXII, 3) ; ἀδρός (XL, 4) ; δεινότης (XII, 4 ; XXXIV, 4) ; δεινωσις (XI, 2 ; XII, 5) ; διάπυρον (XII, 3) ; δύναμις (I, 4 ; VIII, 1 ; XXXIV, 4) ; δυναστεία (I, 4) ; ἐκβολή (XXVII, 1 ; XXXIII, 5) ; ἐμψυχος (XXXIV, 4) ; ἐναγώνιος (IX, 13 ; XV, 9 ; XXII, 1 ; XVIII, 2) ; σφοδρός (VIII, 1 ; XII, 5 ; XXXII, 4) ; σφοδρότης (IX, 13) ;

C'est précisément la passion qui différencie Démosthène de Platon, dans le registre de la grandeur :

De là vient, à mon sens, que par analogie l'orateur [Démosthène] étant plus habile dans le jeu des passions (παθητικώτερος) est plein d'ardeur, de véhémence embrasée (πολὺ τὸ διάπυρον ἔχει καὶ θυμικῶς ἐκφλεγόμενον), et que l'autre demeurant dans une sphère de grandeur et de gravité magnifique (ἐν ὄγκῳ καὶ μεγαλοπρεπεῖ σεμνότητι) n'a pas froid, certes, mais il n'est pas aussi mobile. (XII, 3).

La véhémence distingue Démosthène de Cicéron, le premier étant comparé à un orage ou à la foudre, tandis que le second n'a que les effets de l'incendie : « notre compatriote, grâce à la force, grâce aussi à la rapidité, à l'élan, à la violence irrésistible qui le mettent en état de tout brûler, de tout mettre en pièces en même temps, pourrait être comparé à une trombe (σκηπτρῶ) ou à la foudre (κεραυνῶ) » (XII, 4).

Les figures sont utiles : « toutes contribuent à donner au style plus de pathétique et de fortes émotions (παθητικώτερος καὶ συγκεκινημένους) » (XXIX, 2). L'hyperbate constitue « le caractère le plus vrai d'une passion violente (χαρακτήρ ἐναγωνίου πάθους ἀληθέστατος) » (XXII, 1), figure dont Démosthène a beaucoup usé : « par l'emploi de l'hyperbate, il donne à son discours une puissante impression de véhémence (πολὺ τὸ ἀγωνιστικὸν) et aussi, par Zeus, un air d'improvisation » (XXII, 3). Il en est de même pour la figure du changement d'allocutaire : « Démosthène parlant contre Aristogiton a d'une autre façon porté au pathétique le changement de personnes et la véhémence (ἀγχίστροφον) » (XXVII, 3). L'orateur athénien sert aussi de référence pour la multitude des métaphores, la passion étant alors comparée à un torrent (χειμάρρου) (XXXII, 1)<sup>52</sup>. Au contraire, Isocrate tue la passion en multipliant les mots de liaison (XXI, 2).

Démosthène est en partie dépourvu des nombreuses qualités d'Hypéride, mais ce qui le rend supérieur à lui, c'est encore cette « majesté puissante (ὕψηγορίας τόνον), souffle tout vibrant de la passion (ἔμψυχα πάθη), abondance, présence d'esprit, rapidité (là où elle est à sa place), [273/274] véhémence et force oratoires auxquelles nul autre ne peut atteindre (τὴν ἅπασιν ἀπρόσιτον δεινότητα καὶ δύναμιν) ». Tel est en un mot l'effet produit par le grand orateur : « il foudroie pour ainsi dire et il éblouit de ses éclairs les orateurs de tous les temps (καὶ ὡσπερὶ καταδροντᾶ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπ' αἰῶνος ῥήτορας). Il serait plus aisé d'ouvrir les yeux en face de la foudre qui tombe (κεραυνοῖς φερομένοις) que d'affronter d'un œil sec le choc des passions qui se précipitent sans arrêt chez Démosthène » (XXXIV, 4)<sup>53</sup>.

L'orateur sublime est grand, certes, mais plus que grand, il est véhément. Ce terme qui revient souvent sous la plume des traducteurs recouvre différents mots en grec. Démosthène se distingue des autres prosateurs du point de vue de l'esthétique sublime sous l'angle de la véhémence.

### *La persuasion et l'extase*

Le sublime dans la conception longinienne repose en premier lieu sur la distinction entre la persuasion (πειθῶ) et l'extase (ἔκτασις) terme qui désigne l'action d'être hors de soi. Aussitôt après avoir donné la définition du sublime (ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη), Longin en interroge les effets : « Ce n'est pas à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais au

τόνος (IX, 13 ; XXXIV, 4). En revanche, les quelques occurrences du terme δεινός ne sont pas employées dans ce sens. Pour les nuances de δεινός, tantôt synonyme de φοβερός et σφοδρός, tantôt équivalent à δυνατός et ικανός, voir G. LOMBARDO, *art. cit.*, p. 407-408.

<sup>52</sup> Voir aussi XXXII, 4 : « il est dans la nature du sublime et du pathétique d'entraîner et d'emporter tout le reste dans l'impétuosité de leur mouvement » (τῷ ῥοθίῳ τῆς φορᾶς).

<sup>53</sup> Dans le passage sur l'imagination, toujours à propos de Démosthène, il est question de véhémence et d'émotion (ἐναγώνια καὶ ἐμπαθῆ) (XV, 9). Analysant dans la suite du paragraphe les effets du recours aux images, Longin parle de leur éclat éblouissant (περιλαμπόμενον) (XV, 11).

ravissement ; toujours et partout l'admiration mêlée d'étonnement l'emporte sur ce qui ne vise qu'à persuader et à nous plaire. » (Ὁὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ'εἰς ἔκστασιν τὰ ὑπερφρυᾶ πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον) (I, 4).

Le cadre de pensée est rhétorique. Le vocabulaire n'est pas tant celui des preuves aristotéliennes que celui des *tria officia oratoris* exposés par Cicéron : on reconnaît ici la distinction entre *docere*, *placere/delectare* et *mouere*<sup>54</sup>. Cicéron vante les mérites du *mouere* en ces termes : « Mais, pour ce qui touche aux passions, il ne s'agit plus d'éclairer les esprits, il s'agit de troubler les âmes [...]. L'orateur concis, dont le ton ne s'élève jamais, peut instruire les juges, il ne peut les émouvoir ; et cependant tout est là. »<sup>55</sup>

La rhétorique bien menée, à son plus haut degré d'efficacité, sème le trouble et fait perdre la raison à l'auditeur. Ces moments-là sont rares et fulgurants, c'est pourquoi il est possible de les repérer et de les isoler des [274/275] œuvres auxquelles ils appartiennent pour les analyser, ce qui justifie la démarche de Longin.

Longin conclut le paragraphe en ces termes : « quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et tout d'abord montre les forces de l'orateur concentrées ensemble », ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτῶ πάντα διεφόρησεν καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν (I, 4). À l'extase est associée une idée de violence qui frappe l'auditeur par son intensité. Cela se traduit par les occurrences du verbe ἐκπλήσσω et de ses dérivés. Ce verbe est employé à propos de Démosthène, dont la véhémence se déploie « là où il faut ébranler complètement l'auditeur » (καὶ ἔνθα δεῖ ἀκροατὴν τὸ σύνολον ἐκπλήξαι) (XII, 5), et qui manie heureusement l'hyperbate : « puis, contre toute attente, après un long détour, il finit par dire à propos le mot, le mot depuis si longtemps désiré et il ébranle les esprits (ἐκπλήττει) par une impression beaucoup plus forte, précisément grâce à la hardiesse et au tour périlleux des *hyperbates* » (XXII, 3)<sup>56</sup>. Or c'est précisément le terme d'ἐκπληξίς qui désigne le but propre à la poésie dans le chapitre XV.

Les effets de l'art oratoire et de la littérature sont décrits en termes de θαῦμα : « Or le choix des termes propres et magnifiques exerce une action merveilleuse sur l'auditeur, l'entraîne et le fascine (θαυμαστῶς ἄγει καὶ κατακηλεῖ τοὺς ἀκούοντα) » (XXX, 1). Le verbe κατακλήω-ῶ a pour premier sens, chez Platon : fasciner, charmer par des sortilèges. L'idée de magie comprise dans ce verbe se retrouve dans la métaphore pharmaceutique. Le pouvoir de Démosthène lorsqu'il a recours au serment est comparé à un médicament bienfaisant : « en même temps il fait descendre sa parole dans l'âme des auditeurs comme un remède, un antidote (καὶ ἅμα παιώνιον τινα καὶ ἀλεξιφάρμακον), au point d'élever leur cœur par des éloges et d'inspirer aux Athéniens la conviction qu'ils ne doivent pas estimer la bataille contre Philippe moins que les victoires de Marathon et de Salamine. » (XVI, 2). C'est pourquoi les figures ne doivent pas se voir : si l'auditeur les décèle, il n'est plus sous le charme, et ne se laisse pas persuader (XVII, 1)<sup>57</sup>.

L'idée du charme qui ensorcelle et donc rend prisonnier est également exprimée lorsque Longin fait la distinction entre persuader et asservir (οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ

<sup>54</sup> F. GOYET, in N. Boileau (trad.), *Traité du Sublime*, op. cit., p. 11-18.

<sup>55</sup> CICÉRON, *De oratore*, II, 214-215 : *illud autem genus orationis non cognitionem iudicis, sed magis perturbationem requirit (...). Qua re qui aut breuiter aut summissè dicunt, docere iudicem possunt, commouere non possunt ; in quo sunt omnia.*

<sup>56</sup> Ce passage évoque aussi comment Démosthène entraîne l'auditeur et exerce sur lui une contrainte.

<sup>57</sup> « On a vite fait de s'indigner si, tel qu'un enfant sans raison, on se voit berné par les misérables figures d'un artisan de paroles, et, considérant ce raisonnement captieux (τὸν παραλογισμόν) comme un affront personnel, on va parfois jusqu'à faire éclater toute son exaspération ; si même on parvient à dominer sa colère, on est tout à fait mal disposé à se laisser persuader par la parole (πρὸς τὴν πειθῶ τῶν λόγων). Aussi la meilleure des figures paraît être alors celle qui se cache et qui fait oublier son existence ».

δουλοῦται), entre argumenter rationnellement (ταῖς πραγματικαῖς ἐπιχειρήσεσιν) et avoir recours [275/276] aux images (ἡ ῥητορικὴ φαντασία) (XV, 9). Il illustre son propos par un exemple emprunté à Hypéride, dans lequel le recours à l'imagination permet de « dépasser les bornes de la persuasion » (διὸ καὶ τὸν τοῦ πείθειν ὄρον ὑπερδέδηκεν τῷ λήμματι) (XV, 10).

D'une façon moins mystérieuse, ce tourbillon qui fait perdre ses repères à l'auditeur est parfois simplement l'enthousiasme, dans lequel ce dernier se laisse emporter : « il est dans la nature du sublime et du pathétique d'entraîner et d'emporter tout le reste dans l'impétuosité de leur mouvement, et bien plus, d'exiger absolument comme nécessaire la hardiesse des métaphores ; ils ne laissent pas à l'auditeur le loisir d'en examiner le nombre à cause de l'enthousiasme qu'il partage avec l'orateur », καὶ οὐκ ἔῃ τὸν ἀκροατὴν σχολάζειν περὶ τὸν τοῦ πλήθους ἔλεγχον διὰ τὸ συνενθουσιᾶν τῷ λέγοντι (XXXII, 4).

Si la distinction entre la persuasion et l'extase n'était pas étrangère à Cicéron, elle prend une réelle importance dans la vision que le *Traité* donne de l'éloquence démosthénienne. L'irrationnel est à l'œuvre, car ce que décrit Longin, c'est la puissance absolue du langage, perceptible, de façon ponctuelle, dans les œuvres d'exception. C'est la rhétorique qui sort hors d'elle-même.

### *Le sublime : du grand style au style inspiré*

Comme le remarque Giovanni Lombardo, si le style δεινός de Démétrios correspond par bien des aspects au sublime longinien, il lui manque l'essentiel : l'inspiration<sup>58</sup>. Car Longin reconnaît qu'une technique est nécessaire, mais il soumet cette dernière à la nature et, parmi les cinq sources du sublime, accorde une part prépondérante aux deux premières. L'inspiration est donc essentielle dans sa conception du style.

La mauvaise inspiration est dénoncée comme cause d'erreur. Il en est ainsi d'Amphicrate, Hégésias et Matris, dont souvent le « prétendu enthousiasme provient, non de l'inspiration bachique, mais d'un amusement puéril (οὐ βακχεύουσιν ἀλλὰ παίζουσιν) » (III, 2). De même, le faux enthousiasme (παρένθουρσον) semble commandé par l'ivresse (III, 5). En outre, cette forme de transport ne convient pas à tous : « Platon lui-même n'est pas médiocrement raillé, parce que son éloquence, comme sous l'action d'un transport bachique (ὥσπερ ὑπὸ βακχείας τινός), l'entraîne souvent à des métaphores outrées et rudes et à un pathos allégorique » (XXXII, 7).

La bonne inspiration vient d'Apollon : « J'oserais affirmer avec confiance qu'il n'y a rien de si grand qu'une passion noble, quand elle vient [276/277] à propos. Elle s'exhale comme sous l'action d'un transport, d'un souffle enthousiaste, et semble animer les discours de l'inspiration de Phoebos (ὥσπερ ὑπὸ μανίας τινός καὶ πνεύματος ἐνθουσιαστικῶς ἐπνέον καὶ οἰονεὶ φοιδάζον τοὺς λόγους) » (VIII, 4). Démosthène n'agit pas autrement dans le discours *Sur la Couronne* : « tout à coup, comme animé d'un souffle divin, et pour ainsi dire possédé de l'esprit de Phébus (καθάπερ ἐμπνευσθεὶς ἐξαίφνης ὑπὸ θεοῦ καὶ οἰονεὶ φοιδόληπτος γενόμενος), il profère ce serment au nom des héros de la Grèce » (XVI, 2-4).

À la suite de Platon, Longin montre que l'imitation-émulation est « une autre voie pour parvenir au sublime » (XIII, 2). Il s'affranchit des théories des rhéteurs sur ce point et privilégie pour l'imitation une forme d'imprégnation<sup>59</sup>. La comparaison avec la Pythie évoque Apollon et l'inspiration poétique, même si les « inspireurs » sont en ce cas les grands auteurs du passé :

<sup>58</sup> G. LOMBARDO, *art. cit.*, p. 409. Outre les passages cités, on notera : VIII, 1 (ἐνθουσιαστικὸν πάθος) ; XV, 1 (ἐνθουσιασμός) ; XVI, 4 (βακχεύμασι) ; XXXII, 7 (βακχεία).

<sup>59</sup> D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 112-113.

Beaucoup d'écrivains sont inspirés d'un souffle étranger, de la même façon que, suivant la tradition est possédée la Pythie lorsqu'elle s'approche du trépied ; il y a, en effet, dans la terre une crevasse d'où s'exhale, dit-on, une vapeur divine qui féconde la prêtresse d'un pouvoir surnaturel et qui lui fait rendre sur-le-champ des oracles inspirés. Pareillement, du génie des anciens s'échappent, comme de l'ouverture sacrée certains effluves qui pénètrent l'âme de leurs rivaux, même des moins doués d'inspiration et les font s'exalter de la grandeur d'autrui<sup>60</sup>.

Le lien avec Démosthène nous est donné par un texte de Denys d'Halicarnasse qui, après avoir évoqué Isocrate, décrit ce qu'il ressent à la lecture du grand orateur :

Lorsque je prends en revanche un discours de Démosthène, je suis saisi d'enthousiasme (ἐνθουσιῶ), poussé dans un sens puis dans l'autre, éprouvant émotion sur émotion [...]. Je me fais tout à fait l'effet des initiés qui célèbrent le culte de Cybèle, les mystères des Corybantes ou quelque autre rite du même genre ; stimulés par des vapeurs, par des bruits, ou bien par le propre souffle des dieux, ils reçoivent quantité d'images variées (εἴτε ὁσμαῖς ἐκεῖνοί γε εἴτε ἤχοις εἴτε τῷ δαϊμόνων πνεύματι αὐτῷ κινούμενοι τὰς πολλὰς καὶ ποικίλας ἐκεῖνοι λαμβάνουσι φαντασίας)<sup>61</sup>. [277/278]

Denys d'Halicarnasse décrit ici l'effet produit sur le lecteur, dont il suppose ensuite l'effet sur l'auditeur contemporain de Démosthène. Il conclut ainsi : « Si donc le souffle qui, après tant d'années, continue à animer ces pages, conserve une telle vigueur et est à ce point capable d'entraîner les hommes, c'est bien qu'alors il y avait quelque chose de surnaturel et de prodigieux dans les discours de cet orateur. » (Εἰ δὴ τὸ διὰ τοσοῦτων <ἐτῶν> ἐγκαταμεμιγμένον τοῖς βιβλίοις πνεῦμα τοσαύτην ἰσχὺν ἔχει καὶ οὕτως ἀγωγόν ἐστὶ τῶν ἀνθρώπων, ἧ̄ που τότε ὑπερφυές τι καὶ δεινὸν χρῆμα ἦν ἐπὶ τῶν ἐκείνου λόγων)<sup>62</sup>. C'est encore l'adjectif δεινός qui qualifie les discours l'orateur athénien. Démosthène, esprit fécond et magique, a donc le double statut de *uates* inspiré par Apollon et d'inspirateur, tant chez Longin que chez Denys d'Halicarnasse<sup>63</sup>.

Cicéron fait lui aussi un parallèle entre l'inspiration des poètes et celle qui doit animer l'orateur qui, pour susciter l'émotion, doit l'éprouver : « J'ai souvent ouï-dire (cette opinion passe pour avoir été transmise par Démocrite et Platon dans leurs écrits) qu'il n'y a point de véritable poète sans accompagnement d'enthousiasme et sans une inspiration qui tient du délire. »<sup>64</sup>

Platon est probablement le premier à avoir réfléchi à une théorie du style inspiré, fruit d'un enthousiasme d'origine divine<sup>65</sup>. Si le philosophe grec songe aux poètes dans l'*Ion*, il étend cette conception aux orateurs dans le *Phèdre*. La tradition rhétorique péripatéticienne a ensuite rejeté ce modèle jugé trop poétique, qui fut réhabilité par Poseidonios d'Apamée. L'orateur enthousiaste du *Traité du sublime*, qui refuse les afféteries poétiques comme vaines mais se réclame d'une inspiration quasi divine, comme les poètes, s'inscrit dans cette histoire.

<sup>60</sup> XIII, 2 : πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι, τὸν αὐτὸν τρόπον ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει, τρίποδι πλησιάζουσιν, ἔνθα ῥῆγμα ἐστὶ γῆς ἀναπνεόν, ὡς φασιν, ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμει, παρατύκτα χρησιμωδεῖν κατ'ἐπίπνοιαν· οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφύας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομιῶν ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ'ᾧ ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ τῷ ἐτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει.

<sup>61</sup> DENYS D'HALICARNASSE, *Dém.*, 22, 2-3, in G. Aujac (ed., trad.), Denys d'Halicarnasse, *Opusculs rhétoriques*, V, t. II, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1988), p. 92.

<sup>62</sup> DENYS D'HALICARNASSE, *Dém.*, 22, 7, *op. cit.*, p. 93.

<sup>63</sup> D.A. Russell note que si le rapprochement entre l'inspiration divine et la création littéraire est fréquent dans l'Antiquité, il n'est cependant pas exploité à un tel degré chez les autres auteurs, dans le lien avec l'imitation et l'influence des modèles. D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 114.

<sup>64</sup> CICÉRON, *De oratore*, II, 194 : *Saepe enim audiui poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris*. D.A. Russell retient comme sources principales de la doctrine Platon (*Phaedr.* 245a sq., *Ion* 533d sq., *Meno*, 99c-d) et Démocrite (B 17-18). (D.A. RUSSELL, *op. cit.*, p. 114).

<sup>65</sup> Voir P. CHIRON, introduction de DÉMÉTRIOS, *Du style*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1993).

Le charme du *Traité du Sublime* tient à l'absence de tout système. L'auteur vagabonde en toute liberté, ce qui lui permet de viser juste. Il ne cherche pas à établir un palmarès des auteurs ou des genres sublimes, même si on sent ses réticences et ses préférences<sup>66</sup>. Il convoque tous les auteurs qui, ne serait-ce que par fulgurance, par accident, produisent le [278/279] sublime, puisque par définition celui-ci est ponctuel : il peut donc surgir au sein d'œuvres qui ne sont pas sublimes par nature. Malgré tout, Démosthène occupe une place à part dans le traité, comme Homère, car tous deux dominent le genre sublime, l'un au contact de la réalité, l'autre dans la fiction.

Il ne s'agit pas de faire de Démosthène un orateur « poétique » ni de dire que l'auteur du *Traité du Sublime* a inventé une rhétorique poétique, malgré les parentés qui se font jour dans les passages établissant une continuité entre les exemples empruntés à la prose et à la poésie. Les cadres de pensée qui sont les siens sont au contraire tout à fait en accord avec la rhétorique antérieure, comme les rapprochements que nous avons faits avec Démétrios, Cicéron et Denys d'Halicarnasse le montrent. Toutefois, les aspects de la rhétorique démosthénienne retenus dans le cadre du sublime font voir un orateur véhément et passionné, suscitant l'extase auprès de son auditoire et inspiré comme un poète. Cet orateur est comparable aux poètes de l'*Ion* ou au Socrate du *Banquet* subjuguant Alcibiade<sup>67</sup>.

Le *Traité du Sublime* met en scène des poètes et éclaire par là la production poétique (au point qu'on ne peut lire l'ode de Sapho sans son commentaire), mais le dialogue qu'il organise entre prose et poésie pour définir cet élément commun, élément stylistique unique et insaisissable qu'est le sublime, conditionne l'image qu'il donne de l'orateur. Le Démosthène qu'il met en scène est flamboyant comme un deuxième Homère. C'est le résultat du sujet : le sublime, et d'une écriture subtile qui fait dialoguer les genres littéraires.

Sophie Conte, Université de Reims Champagne-Ardenne

---

<sup>66</sup> Voir à ce sujet A. BILLAULT, « Les jugements de goût dans le *Traité du Sublime* », *REG*, 1999, 112 (1), p. 212-233.

<sup>67</sup> PLATON, *Ion*, 533-536, et *Banquet*, 215 de.