



## Aristophane et Longin ou le sublime en question

Ghislaine Jay-Robert

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1192>

ISSN: 1923-2713

**Publisher:**

Université d'Ottawa, Université Laval

**Printed version**

Number of pages: 15-36

ISSN: 0317-5065

**Electronic reference**

Ghislaine Jay-Robert, « Aristophane et Longin ou le sublime en question », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], LVI | 2019, mis en ligne le 18 mai 2019, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1192>

---



Les contenus des *Cahiers des études anciennes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## Aristophane et Longin ou le sublime en question

GHISLAINE JAY-ROBERT

Université de Perpignan Via Domitia

Dans notre réflexion sur le sublime et la sublimation, j'aimerais, pour ma part, m'arrêter sur le traité anonyme intitulé *Peri hupsous*. Sans doute composé dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, c'est un ouvrage de critique littéraire qui se présente comme une lettre adressée à un ami, où l'auteur, que par commodité nous nommerons Longin, tente de définir les qualités qu'il attend du style d'un écrivain. Contre l'avis d'un certain Caecilius, critique influent de l'époque d'Auguste, qui avait opté pour l'atticisme, en préconisant l'imitation des grands prosateurs grecs et tout particulièrement celle de Lysias, Longin prend le parti de valoriser les œuvres qui bouleversent, enthousiasment et dont « la force irrésistible [...] domine entièrement l'âme de l'auditeur » (*Du sublime* I, 4). Cette différence de perspective apparaît le plus souvent comme une opposition entre, d'un côté, le sens de la mesure et de l'harmonie, propre aux Grecs et prôné par Caecilius, et, de l'autre, l'élan vers le sublime, la grandeur et l'extase.

Mon but, ici, est de revenir sur cette opposition et d'essayer de renouveler cette approche en réfléchissant sur la notion de sublime. Pour ce faire, j'introduirai l'étude d'une deuxième œuvre, celle d'un poète comique qui a vécu au temps de Lysias et qui, à sa façon, s'est lui aussi penché sur cette question. Dans les *Grenouilles*, qui datent de 405 a. C., Aristophane met en effet en scène une joute entre Eschyle et Euripide, arbitrée par Dionysos parti chercher aux Enfers un poète tragique capable de redonner force et vigueur à Athènes. Cette confrontation est l'occasion de débattre des talents des deux poètes. Une telle mise en scène n'est

pas isolée et appartient à une tradition<sup>1</sup>, et en particulier à une tradition comique qui aime à représenter, vivants ou morts, des poètes tragiques et, parfois, la Poésie elle-même<sup>2</sup>. Malgré son caractère naturellement bouffon et grotesque, elle atteste d'une réflexion sur la création poétique qu'il nous a semblé particulièrement intéressant de confronter à celle de Longin.

## I

### Validité de la recherche

Une telle démarche implique qu'on tienne compte du caractère particulier de ces deux œuvres. Si en effet le traité de rhétorique de Longin pose directement le problème de la création<sup>3</sup> en essayant de cerner « l'essence du sublime »<sup>4</sup>, la comédie d'Aristophane, en revanche, comme l'a démontré S. Halliwell<sup>5</sup>, ne doit pas être considérée à proprement parler comme un art poétique, car

---

<sup>1</sup> Il paraît avéré qu'Aristophane, dans les *Grenouilles*, s'inspire du *Certamen Homeri et Hesiodi*, une joute qui oppose Homère à Hésiode, « dont le texte a été en partie fixé au début du IV<sup>e</sup> siècle par Alcidamas, disciple de Gorgias (postérieurement donc aux *Grenouilles*), mais dont il devait exister un état proche de ce que nous lisons dès le V<sup>e</sup> siècle » (P. JUDET DE LA COMBE, « L'Analyse comique de la tragédie dans *Les Grenouilles* », in P. MUREDDU & G. FRANCO NIEDDU (eds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 2006, p. 49). Sur ce sujet, voir en particulier R. M. ROSEN, « Aristophanes' *Frogs* and the Contest of Homer and Hesiod », *TAPhA* 134 (2004), p. 298-322.

<sup>2</sup> Pour une liste des comédies traitant de ce sujet, voir K. DOVER, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 25-27. Voir aussi J. I. PORTER, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 273.

<sup>3</sup> D'après A. BILLAULT, « Les Jugements de goût dans le traité *Du Sublime* », *REG* 112 (1999), p. 213, Longin a composé « un livre sur l'art d'écrire ».

<sup>4</sup> J. PIGEAUD dans l'introduction à sa traduction *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 10.

<sup>5</sup> S. HALLIWELL, *Between Ecstasy and Truth : Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 93-154.

Dionysos, chargé d'arbitrer entre les deux auteurs tragiques, se montre incapable de structurer des choix cohérents et prouve au contraire, par sa versatilité et son extravagance, la difficulté rencontrée à mesurer les qualités d'un poète et d'une écriture. Aussi mon but n'est-il pas d'étudier le jugement rendu ni les mérites respectifs d'Eschyle et d'Euripide, mais les critères d'évaluation utilisés et les principes mis en jeu, dans l'idée que, même s'ils sont déclinés sur un mode burlesque, leur présence, en soi, est signifiante. Et cela surtout si on songe qu'ils sont proposés à un public dans lequel se trouvent précisément les juges chargés, pendant le concours dramatique des Lénéennes, d'évaluer et de classer les pièces auxquelles ils assistent<sup>6</sup>. L'importance de cet arbitrage entre Eschyle et Euripide tient essentiellement pour nous aux questions posées et à la réflexion dont il témoigne sur la façon que pouvaient avoir les Grecs à cette époque d'appréhender les notions de beauté et d'esthétique<sup>7</sup>. Derrière l'apparente absurdité d'avoir à peser des poètes pour essayer de quantifier leur génie, se pose en fait la question de savoir si on peut calculer et mesurer le beau, comme le fait précisément à ce moment-là Polyclète à travers sa théorie des proportions figurant dans son ouvrage, le *Canon*, et mise en œuvre dans ses productions artistiques. Comme l'affirme J. I. Porter, « *Aristophanes is indeed a precious window onto some of the earliest formalized literary and aesthetic criticism known to us from the Graeco-Roman traditions* »<sup>8</sup>, et c'est dans cette perspective que nous utiliserons ce passage des *Grenouilles* et que nous essaierons de comprendre comment les critères d'évaluation proposés par les Grecs au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère s'articulent avec ceux donnés par Longin, six siècles plus tard et quelles conceptions esthétiques ils mettent en jeu.

Les jugements formulés par Aristophane et Longin s'ordonnent autour de trois grandes thématiques : la question de savoir s'il faut privilégier les dons innés de l'écrivain ou sa maîtrise technique, le

---

<sup>6</sup> Sur ce point, voir S. HALLIWELL, *op. cit.*, p. 140.

<sup>7</sup> Sur ce sujet, voir P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit.*, p. 50.

<sup>8</sup> *Op. cit. n. 2*, p. 267.

rôle de l'éthique dans l'écriture et l'importance de l'élan créateur. C'est selon ces trois axes que nous envisagerons notre étude.

## II

### Importance relative de la *phusis* et de la *technè*

L'un des principes les plus importants retenu par Aristophane et Longin pour évaluer les qualités d'un écrivain tient dans l'équilibre à trouver entre l'importance donnée à la *technè* et celle accordée à la nature (la *phusis*) du poète.

Tous deux s'accordent d'abord pour insister sur la nécessité dans laquelle se trouve l'artiste de maîtriser un certain nombre de techniques garantes des qualités formelles de son œuvre. L'emploi que fait Aristophane du mot *technè* est sans ambiguïté<sup>9</sup> : sur 46 occurrences de ce terme dans l'ensemble de ses pièces, 16, un peu plus du tiers, se situent dans les *Grenouilles*<sup>10</sup>. C'est en fait l'enjeu du débat, puisque dès avant l'arrivée de Dionysos aux Enfers, Eschyle et Euripide se querellaient déjà pour savoir lequel d'entre eux deux était « le plus habile » (σοφώτερος) dans la maîtrise technique de son art (*Grenouilles* 780)<sup>11</sup>. L'arbitrage conçu par Dionysos tente de répondre à cette question, dans la mesure où l'examen des deux candidats porte successivement sur la façon de faire les prologues (1119-1247), les chants lyriques (τὰ μέλη, 1248-1364) et enfin les phrases elles-mêmes (τὸ ῥῆμα) dont il pèse le poids dans une balance (1379-1410).

---

<sup>9</sup> Sur l'emploi de *technè* chez Aristophane, voir J. A. LOPEZ FÉREZ, « *Sophia* en las obras conservadas de Aristofanes », in J. A. LOPEZ FÉREZ (ed.), *La Comedia griega en sus textos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2014, p. 150, n. 221.

<sup>10</sup> Voir l'ouvrage d'O. J. TODD, *Index Aristophaneus*, Hildesheim, Olms, 1962.

<sup>11</sup> Ὁπότερος εἶη τὴν τέχνην σοφώτερος, « lequel était le plus habile dans son art », trad. van Daele. Pour le texte d'Aristophane, l'édition utilisée est celle de N. G. WILSON, *Aristophanis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Longin manifeste le même type d'intérêt lorsque, parmi les cinq éléments qu'il donne comme sources possibles du sublime, il en répertorie trois qui relèvent directement de la *technè* : la qualité des « figures » utilisées (apostrophes et hyperbates, XVI-XXIX), « le choix des mots ou *tropes* » (métaphores et hyperboles, XXX-XXXVIII) et « l'arrangement des paroles » (ordre des mots, rythme et euphonie, XXXIX-XLIII, 1)<sup>12</sup>.

Aristophane et Longin sont cependant bien conscients que la *technè* ne suffit pas à elle seule pour assurer la valeur d'une œuvre et c'est la raison pour laquelle ils soulignent tous deux également l'importance qu'il faut accorder à la nature du poète. C'est d'elle que dépendent les deux autres sources du sublime citées d'ailleurs en premier par Longin : τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον, « *l'aspirazione a vigorosi concetti* » (*Du sublime* VIII, 1), comme traduit C. M. Mazzucchi<sup>13</sup>, « la faculté d'atteindre des pensées fortes » (notre traduction), et τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος (*Du sublime* VIII, 1)<sup>14</sup>, « *la passione veemente ed entusiastica* » (trad. Mazzucchi), « une passion violente et qui emporte hors de soi » (trad. Pigeaud). Longin l'affirme : si la *technè* amène à la perfection, elle peut seulement atteindre « à une minutie (*akribia*) laborieuse qui touche peu »<sup>15</sup> et reste incapable de conduire à la véritable grandeur<sup>16</sup>. Longin assigne donc « à la

---

<sup>12</sup> Selon le plan donné par F. GOYET dans son introduction à Longin, *Traité du sublime*, traduit par N. Boileau, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 64.

<sup>13</sup> C. M. MAZZUCCHI, *Dioniso Longino. Del Sublime. Introduzione, testo critico, traduzione e commentario*, Milan, Vita e Pensiero, 2010 (1992), p. 17.

<sup>14</sup> Pour Longin, le texte utilisé est celui de l'édition de la Collection des universités de France ; la traduction, sauf indication contraire, est aussi celle d'H. Lebègue dans la Collection des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

<sup>15</sup> B. SAINT GIRONS, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 33.

<sup>16</sup> Voir *Du sublime* XXXIII, 4.

*technè* une position subordonnée »<sup>17</sup> et affirme le rôle prédominant de la nature dans l'acte créatif<sup>18</sup>.

Pour autant, l'un ne va pas sans l'autre, car la nature elle-même a besoin de discipline : « qu'on veuille bien réfléchir à ceci : sans doute le plus souvent la nature dans les mouvements pathétiques et sublimes est à elle-même sa loi ; néanmoins, elle n'a pas l'habitude de s'abandonner au hasard et d'agir complètement sans méthode » (*Du sublime* II, 2). D'après les indications de Longin, si le don naturel constitue le principe originel à la base de toute création, la *technè*, identifiée ici à la *méthodos*<sup>19</sup>, n'en est pas moins nécessaire, car c'est elle qui définit les mesures à respecter (ποσότης), le moment favorable à saisir (καιρός) ainsi que « la pratique et l'usage le plus sûr » (τὴν ἀπλανεστάτην ἄσκησιν τε καὶ χρῆσιν, II, 2). L'idéal naît donc d'une combinaison de ces deux éléments.

Le discours qu'Aristophane prête à ses personnages sur le sujet n'est pas très différent et la relation entre la *phusis* et la *technè* est établie par le serviteur avant même que se déroule la joute entre Eschyle et Euripide, lorsqu'il présente la querelle qui les oppose. Le problème est de trouver un arbitre susceptible de « comprendre la *phusis* des poètes » (*Grenouilles* 809-810) ; la solution est de s'en remettre à Dionysos, vu qu'il est « expert dans la *technè* » (811). Pour cerner les rapports existants entre ces deux termes, il est intéressant de revenir au début de la pièce, au moment où Dionysos révèle à Héraclès son dédain pour les poètes tragiques contemporains : « grappaille que tout cela, pur babillage, musique d'hirondelles ; des corrupteurs de l'art (*technè*), bien vite finis, pour peu qu'ils aient obtenu un chœur, juste après avoir pissé sur

---

<sup>17</sup> B. SAINT GIRONS, *op. cit.*, p. 33.

<sup>18</sup> Voir E. MATELLI, « *Physis e technè* nel *Sublime* di Longino, ovvero il metodo della natura », in E. MATELLI (ed.), *Il Sublime. Fortuna di un testo e di un'idea*, Atti del congresso Roma, Istituto Svizzero, 27-30 settembre 2006, Milan, Vita e Pensiero, 2007, p. 106 ; C. P. SEGAL, « *Hupsos and the Problem of Cultural Decline in De Sublimitate* », *HSCPh* 64 (1959), p. 123.

<sup>19</sup> C. M. MAZZUCCHI, *op. cit.*, p. 136.

la Tragédie. Mais un poète “généreux”, tu n’en trouveras plus, en cherchant, qui fasse entendre une noble parole » (*Grenouilles* 92-97, trad. van Daele modifiée). La distinction entre la *phusis* et la *technè* recouvre un clivage entre actif et passif. La *technè* est identifiée ici à la Tragédie, elle-même personnifiée<sup>20</sup> ; elle s’assimile à un genre avec l’ensemble de ses contraintes et de ses spécificités techniques ; le rôle du poète est de se l’approprier et d’en prendre possession ; la façon dont se déroule le processus, clairement identifié à un acte sexuel, dépend alors de la nature du poète : celui qui est impuissant<sup>21</sup> ne réussira qu’à « abîmer », voire « déshonorer »<sup>22</sup> la Tragédie sans pouvoir rien produire ; seul celui qui est fécond<sup>23</sup> pourra « faire résonner un noble propos »<sup>24</sup>. Dans la suite immédiate des échanges entre Héraclès et Dionysos<sup>25</sup>, Aristophane affine la distinction qu’il opère entre la *phusis* et la *technè*, en la situant non plus seulement au niveau de la création mais au niveau de la réception, puisqu’il met en concurrence le verbe ἀρέσκει, qui traduit la satisfaction de voir appliquée une *technè* maîtrisée à la perfection, et le verbe μαινομαι, qui se rapproche du ἐνθουσιαστικόν de Longin (*Du sublime* VIII, 1) et

<sup>20</sup> Voir K. DOVER, *op. cit.* n. 2, p. 202.

<sup>21</sup> Le verbe προσουρέω signifie « pisser contre ou sur » et contraste avec l’adjectif γόνιμος, « capable d’engendrer, fécond », utilisé ensuite : voir K. DOVER, *op. cit.* n. 2, p. 202, et J. HENDERSON, *The Maculate Muse*, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 50.

<sup>22</sup> C’est le sens du verbe λωβάω (λωβηταί, 93).

<sup>23</sup> C’est le sens de γόνιμος.

<sup>24</sup> ῥῆμα γενναῖον λάχοι : selon la traduction de P. Thiery, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1997, p. 735. Pour le sens de ῥῆμα, voir K. DOVER, *op. cit.* n. 2, p. 202-203 : il se traduit, selon les passages, par « phrase », « mot », « vers » ou « expression ».

<sup>25</sup> *Grenouilles* 103 : Héraclès demande à Dionysos : σὲ δὲ ταῦτ’ ἀρέσκει ; Dionysos lui répond : μᾶλλὰ πλεῖν ἢ μαινομαι (« Et ça te plaît, ça ? / Mais plus, j’en suis fou ! », trad. personnelle).



qui s'applique à la nature de l'auditeur touchée par les paroles du poète inspiré par les dieux<sup>26</sup>.

Aristophane comme Longin donnent ainsi à la *technè* « deux sens différents : l'un qui concerne une technique précise qu'il faut apprendre à maîtriser non dans un but d'application systématique, mais aux fins d'une utilisation concertée ; et l'art véritable qu'il faut toujours réinventer au présent, selon des exigences nouvelles »<sup>27</sup>. Dans les deux cas, c'est la *phusis* de l'artiste qui imprime sa marque et qui permet d'atteindre à la vraie création.

### III

#### Importance du principe éthique

La nature de l'écrivain intervient également dans la réflexion menée sur les qualités morales dont il doit faire preuve.

Longin en parle très clairement, lorsqu'il affirme : « le sublime est la résonnance d'une grande âme » (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα, *Du sublime* IX, 2). Dans son œuvre, le terme de μεγαλοφροσύνη, qui désigne « la hauteur de vue, de conception, de sentiments »<sup>28</sup>, est utilisé en parallèle avec les mots

---

<sup>26</sup> Platon s'exprime dans des termes analogues, *Ion* 533e : οἳ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες [...], « ce n'est pas sous l'effet de l'art, mais de l'enthousiasme que les bons poètes épiques [...] ». Pour un développement sur l'importance de la *mania* chez Aristophane, cf. G. JAY-ROBERT, « L'Extravagance chez Aristophane et chez Lucien : une manière de penser », in P.-A. DEPROOST (ed.), *Extravagances. Écart et norme dans les textes grecs et latins*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 21-38, et plus particulièrement p. 32-33.

<sup>27</sup> Définition prise à B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 34, qui parle de l'œuvre de Longin.

<sup>28</sup> Voir J. PIGEAUD, *op. cit.* n. 4, p. 16. Ce mot est encore utilisé par exemple en VII, 4 ; XIV, 1 ; XV, 12.

μεγαλοφυής<sup>29</sup>, μεγαλόφρων<sup>30</sup> et μεγαλοψυχία<sup>31</sup> : ils forment un champ lexical qui témoigne de l'importance donnée par Longin à ce principe éthique qui constitue, selon lui, la première source du sublime. Dans son traité, en effet, les qualités morales ne sont pas dissociées des qualités intellectuelles et « la faculté d'atteindre des pensées fortes » (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἄδρεπήβολον, VIII, 1), citée d'abord comme principe de base permettant d'accéder au sublime, est un peu plus loin explicitée en ces termes : « en réalité, puisque des cinq sources du sublime, la première, je veux dire cette grandeur d'esprit naturelle, occupe le tout premier rang, il faut, même à cet égard, quoique ce soit là un don plutôt qu'une acquisition, élever, dans la mesure du possible, les âmes au grand, et les rendre constamment, pour ainsi dire, grosses de généreux transports (γενναίου παραστήματος) » (IX, 1).

Dans sa mise en scène des *Grenouilles*, Aristophane aborde lui aussi ce point et en fait le premier sujet de discussion entre Eschyle et Euripide (905-1098)<sup>32</sup>. À la faveur du dialogue qui s'instaure entre les deux poètes, Aristophane évoque les mêmes principes :

Αἰσχύλος	ἀπόκριναί μοι, τίνος οὖνεκα χορὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
Εὐριπίδης	δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους γε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.
Αἰσχύλος	ταῦτ' οὖν εἰ μὴ πεποίηκας, ἀλλ' ἐκ χρηστῶν καὶ γενναίων μοχθηροτέρους ἀπέδειξας, τί παθεῖν φήσεις ἄξιος εἶναι

<sup>29</sup> « D'une nature grande, noble », par exemple *Du sublime* II, 1 ; IX, 1 ; IX, 14.

<sup>30</sup> « Qui a des sentiments élevés, de la grandeur d'âme », par exemple *Du sublime* IX, 2 ; XLIV, 5.

<sup>31</sup> « Grandeur d'âme, magnanimité », *Du sublime* IV, 7. Pour un relevé complet des occurrences de ces termes, voir l'index de C. M. MAZZUCCHI, *op. cit. n. 13*.

<sup>32</sup> Voir K. DOVER, *op. cit. n. 2*, p. 15.

Eschyle (à *Euripide*) Réponds-moi : en quoi faut-il admirer un poète ?

Euripide Pour son intelligence et ses admonitions, parce que nous rendons meilleurs les hommes dans les cités.

Eschyle Si donc tu n'as pas fait cela, mais d'honnêtes et généreux si tu les as rendus plus pervers, quelle peine, dis-le, auras-tu méritée ? (*Grenouilles* 1008-1012, trad. van Daele modifiée).

Comme chez Longin, les compétences intellectuelles et techniques (δεξιότης<sup>33</sup>) sont liées aux qualités morales (νουθεσία<sup>34</sup>), puisqu'elles concourent au même but qui est de rendre les hommes « meilleurs » (βελτίους). L'adjectif γενναῖος, « généreux, noble », est utilisé à la fois par Aristophane et par Longin. Rapproché ici de χρηστῶν (« honnêtes »), et opposé au comparatif μοχθηροτέρους (« plus pervers »), il témoigne de la distinction morale opérée entre deux types d'individus et réaffirme le clivage, largement politisé en cette fin du V<sup>e</sup> siècle, entre les χρηστοί et les πονηροί<sup>35</sup>.

Dans cette configuration, le poète semble jouer un rôle d'éducateur et doit rendre compte de la moralité de ses propos : « le poète est tenu de cacher le vice, non de le mettre au jour, de le produire sur la scène (διδάσκειν). Car pour les petits enfants, l'éducateur c'est le maître d'école (διδάσκαλος) ; pour les jeunes gens, c'est le poète. Nous avons l'absolu devoir de ne dire que des choses honnêtes » (*Grenouilles* 1053-1056)<sup>36</sup>. La place du poète dans l'éducation des jeunes se lit dans le jeu sur le mot διδάσκειν

<sup>33</sup> Pour le sens de ce terme, voir K. DOVER, *op. cit.* n. 2, p. 14, et G. JAY-ROBERT, « Σοφία et σοφός chez Aristophane », in M. L. DESCLOS (ed.), *La Poésie dramatique comme discours de savoir*, Paris, Garnier (à paraître).

<sup>34</sup> Ce substantif est issu du verbe νουθετέω qui signifie « avertir, rappeler, réprimander ». À ce propos, voir K. DOVER, *op. cit.* n. 2, p. 14-15.

<sup>35</sup> L'adjectif γενναῖος est opposé à πονηρός aux vers 1050 / 1053.

<sup>36</sup> C'est Eschyle qui parle, mais Euripide ne le dément pas.

qui désigne à la fois le travail de l'auteur dramatique en situation de faire représenter sa pièce et la charge du maître d'école. Les deux fonctions semblent se confondre dans cette même nécessité de conduire les auditeurs vers le bien. Certes, une telle affirmation ne doit pas être lue en dehors d'une réflexion sur la stratégie argumentative développée par Aristophane dans cette pièce et, comme le montre P. Judet de La Combe, « nous avons plutôt affaire à un postulat de la représentation scénique qu'à une donnée réelle »<sup>37</sup>. En effet, « si la tragédie ne se voyait pas accorder cette force démiurgique immense qu'incarnent sur scène deux individus colériques et prétentieux, la comédie ne pourrait pas se moquer d'elle ». Il n'empêche : même si Aristophane, au final, tourne en dérision les « prétentions éducatrices »<sup>38</sup> qu'il prête aux auteurs tragiques, il n'en utilise pas moins ce principe comme critère d'évaluation et étant donné l'importance qu'il accorde par ailleurs à la notion de justice dans son œuvre<sup>39</sup>, on peut supposer que la « fonction didactique »<sup>40</sup>, attribuée ici au poète tragique, peut être élargie à la façon dont Aristophane envisage en général le rôle du poète dramatique, et le sien en particulier.

La question de l'éducation joue également un rôle important chez Longin, puisque le problème posé dès le début de son traité est justement de savoir « quels moyens » (τίνα τρόπον, *Du sublime* IX, 2) doivent être utilisés pour « élever, dans la mesure du possible, les âmes au grand » (καθ' ὅσον οἶόν τε, τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη, IX, 1). L'emploi du verbe ἀνατρέφειν qui désigne spécifiquement l'action de « nourrir pour faire grandir » place le débat au cœur de la *paideia*. Il s'agit de

---

<sup>37</sup> P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit.* n. 1, p. 70.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Sur ce sujet, voir M.-A. GAVRAY, « “Le juste, la comédie connaît ça aussi”. Le regard politique d'Aristophane », *Eph* 107 (2013), p. 493-512 ; C. N. FERNÁNDEZ, « Al margen de la ley : acerca de la justicia en la comedia de Aristófanes », in C. N. FERNÁNDEZ, J. T. NÁPOLI & G. Y. ZECCHIN DE FASANO (eds), *ΑΓΩΝ : Competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad*, La Plata, EDULP, 2015, p. 171-195.

<sup>40</sup> P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit.* n. 1, p. 70, n. 80.

permettre à l'auditeur-lecteur d'accéder à « des normes, des mesures ou des modèles (*metra*) d'un type nouveau »<sup>41</sup>. Comme l'explique B. Saint Girons, « quand on lit un auteur, on le fréquente et on le devient. Le comprendre, c'est s'identifier à lui et produire son discours ; c'est s'élever vers le sublime et être élevé par lui ; c'est enfin adopter un désir qui nous transcende »<sup>42</sup>. Longin le confirme : « l'âme s'emplit de joie et d'exaltation comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu » (*Du sublime* VII, 2)<sup>43</sup>. Avec lui, l'éducation morale devient une éducation à la transcendance<sup>44</sup>.

#### IV L'élan

Ce positionnement implique de placer au cœur du processus la notion de mouvement et il inscrit ainsi Longin dans la tradition du *mouere* qu'on s'accorde généralement à rattacher aux Latins.

##### *Le mouere*

Par opposition à l'atticisme de Lysias qui vise à enseigner (*docere*) les faits par la preuve (*pistis*) et la persuasion, fondées sur le caractère raisonnable des arguments, Quintilien développe en effet une théorie qui privilégie l'élan dans le discours, la puissance capable d'ébranler l'auditeur, de « faire couler les larmes, provoquer la colère » (VI, 2-3)<sup>45</sup> et c'est clairement de ce côté que

---

<sup>41</sup> B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 34.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Cité par B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 34.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 34-35, établit une différence entre le concept de la *paideia* chez Longin et chez Platon. La *sunousia* platonicienne « est un “ être avec ” qui rend la passion non pas seulement communicable, mais échangeable, entre le maître et le disciple, l'amant et l'aimé » ; la *metousia* de Longin implique une « participation toujours croissante » : « je transcende le dire d'autrui et m'identifie à l'orateur, de sorte que son discours, d'une certaine manière, devienne alors le mien ».

<sup>45</sup> Sur le sujet, voir B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 53 ; F. GOYET, *op. cit.* n. 12, p. 11-16.

se situe Longin : « ce n'est pas à la persuasion que le sublime mène l'auditeur [...] Il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur » (*Du sublime* I, 4). C'est cette violence qui permet à Longin de comparer le sublime à la foudre : « 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 » (I, 4). Comme le dit S. Halliwell, cette comparaison traduit moins le caractère destructeur du sublime que la charge, l'énergie dégagée, analogue à celle développée par les grandes forces naturelles<sup>46</sup>. Pour Longin, le sublime se définit comme la capacité manifestée par certains écrivains d'imiter dans leurs créations les œuvres de la nature et les dynamiques qu'elles sous-tendent (XXII, 1)<sup>47</sup>. On comprend dès lors que la notion de mouvement soit un principe essentiel qui structure l'ensemble du processus, intervenant à la fois au niveau de la conception de l'œuvre, auprès de celui qui écrit et au niveau de sa réception. Elle prend la forme de ce que Longin appelle le *pathos*, désignant par là une émotion intense et authentique<sup>48</sup> qui témoigne de la participation active du lecteur à ce qu'il lit<sup>49</sup> et d'une tension psychologique et intellectuelle lui permettant d'aller au-delà de lui-même pour entrer en communication avec l'auteur et accéder à la vérité qu'il expose<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 334-335.

<sup>47</sup> Οὕτω παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι [...] ἡ μίμησις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται (« *così nei migliori scrittori [...] l'imitazione si rivolge all'opera della natura* », cf. E. MATELLI, *op. cit.* n. 18, p. 103, et la discussion sur le sujet, notamment pour le rapprochement avec la conception de la *mimêsis* chez Aristote). C'est le cas, par exemple, pour Démosthène : A. BILLAULT, *op. cit.* n. 3, p. 232.

<sup>48</sup> Ce que C. M. MAZZUCCHI, *op. cit.* n. 13, p. 95, appelle « *un'animazione emotiva* ».

<sup>49</sup> Sur ce sujet, voir E. MATELLI, *op. cit.* n. 18, p. 109.

<sup>50</sup> Sur l'importance de ce parcours à la fois intellectuel et psychologique, voir E. MATELLI, *op. cit.* n. 19, p. 109, et S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 339-343. Sur la conception de la vérité chez Longin, voir S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 350-353.

La question qui s'offre à nous est de savoir si cette « théorie du mouvement » appartient en propre à Longin et, comme on le dit généralement, à une vision spécifiquement latine du monde ou si elle peut se retrouver aussi chez un contemporain de Lysias, au moment du plein épanouissement de l'atticisme grec.

Aristophane aborde le problème dès le début de la joute, par l'intermédiaire du Chœur qui annonce le débat en ces termes : « venez contempler la puissance de deux bouches terriblement habiles (δύναμιν δεινотάτοιn στομάτοιn) [...]. C'est maintenant que va s'engager le grand concours de subtilité » (*Grenouilles* 879-884, trad. Thierry modifiée). L'utilisation de δύναμις, parallèle à celle de δύνασται chez Longin (*Du sublime* I, 4), met en valeur la force que peuvent revêtir les paroles d'un poète et l'effet d'entraînement qu'elle implique. Attribuée aux « bouches » d'Eschyle et d'Euripide employées au génitif duel, elle apparaît comme l'un des enjeux principaux de la confrontation entre les deux poètes en se rapportant aussi bien à l'acte créatif lui-même qu'à sa réception.

La δύναμις d'Euripide, telle qu'elle est représentée dans ce débat, se caractérise par la clarté (*Grenouilles* 927 : σαφές) et la finesse de son expression. Caricaturée selon les lois du genre et rapprochée du langage des Sophistes<sup>51</sup>, sa parole reçoit les qualificatifs de κατεργρημένος, « travaillé avec la lime, affiné » (*Grenouilles* 902 ; voir aussi 815 et 819), de λεπτός, « mince, grêle, subtil » (*Grenouilles* 826-829). Un tel processus suscite le même type de comportement chez les spectateurs qui, depuis qu'ils assistent aux tragédies d'Euripide, sont censés avoir appris à

---

<sup>51</sup> Sur ce sujet, voir *Nuées* 320 ; 1404 ; M.-P. NOËL, « Mots nouveaux et idées nouvelles dans les *Nuées* d'Aristophane », *Ktêma* 22 (1997), p. 173-184, et EADEM, « Aristophane et les intellectuels : le portrait de Socrate et des "Sophistes" dans les *Nuées* », in E. LECLANT & J. J. JOUANNA (eds), *Le Théâtre grec antique : la comédie. Actes du 10<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1 et 2 octobre 1999*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 111-122 ; G. JAY-ROBERT, « L'Imagination aérienne d'Euripide vue par Aristophane », in J. ASSAËL (ed.), *Euripide et l'imagination aérienne*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 51-70.

« bavarder », à « appliquer des règles délicates », à « réfléchir, voir, comprendre » (*Grenouilles* 954-957).

Par contraste, la δύναμις d'Eschyle apparaît comme une force bouillonnante (*Grenouilles* 825)<sup>52</sup> qui emprunte aux phénomènes naturels leur côté irrésistible. Elle est assimilée à un « ouragan » (τυφώς, 848), à la grêle (χάλαζα, 852), à une fontaine (κρουνός, 1005). Elle correspond à la violence de son caractère (803-804 ; 856-859 ; 1020), mais dans la mesure où le poète compose à l'imitation de ce qu'il est (*Thesmophories* 148-167), elle caractérise aussi son style : « hérissant sa crinière naturelle, la chevelure qui couvre son cou velu, et fronçant un terrible sourcil, en rugissant il lancera des mots chevillés, les arrachant comme des ais, de son souffle de géant » (*Grenouilles* 822-825, trad. Van Daele). C'est cette énergie qu'il est censé communiquer à ceux qui l'écoutent et qui deviennent, à son contact, « des vaillants, hauts de quatre coudées » (1014), « ne respirant que piques, lances, casques à blancs panaches, heaumes, jambières, cœurs à sept peaux de bœuf » (1016-1017)<sup>53</sup>. L'hésitation que montrent les manuscrits à propos de l'un des adjectifs qualifiant ses paroles, données pour être tantôt ἱππολόφων, « garni d'une crinière de cheval », tantôt ὕψιλόφων, « au sommet élevé » (818)<sup>54</sup>, est significative de la façon dont Aristophane présente l'art d'Eschyle : violent, véhément, souvent rattaché à un contexte guerrier, il est également proche de ce que Longin nomme précisément τὸ ὕψος, le sublime<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Aristophane emploie à propos d'Eschyle le substantif φύσημα qui désigne le souffle avec l'idée de quelque chose qui s'enfle, qui bouillonne.

<sup>53</sup> L'adjectif ἑπταβοεῖους (« à sept peaux de bœuf », 1017) qualifie chez Homère le grand bouclier d'Ajax (*Iliade* VII, 220).

<sup>54</sup> Ἱππολόφων est préféré par K. DOVER, *op. cit.* n. 2 ; ὕψιλόφων par N. G. WILSON, *op. cit.* n. 11.

<sup>55</sup> À ce sujet, voir J. I. PORTER, *op. cit.* n. 2, p. 267 ; 271-272.



*Enflure et grandeur*

Cependant, cet élan créateur<sup>56</sup> peut être considéré comme excessif, grandiloquent, exalté : c'est le reproche que lui fait Euripide, lorsqu'il affirme que la tragédie d'Eschyle est « bouffie de termes emphatiques et de vocables pesants » (940) et qu'elle s'éloigne trop du langage « humain » (ἀνθρωπειῶς, 1058)<sup>57</sup>.

C'est ce même travers que dénonce aussi Longin en utilisant, comme Euripide, le verbe οἰδέω, « s'enfler, se gonfler », pour le désigner (*Grenouilles* 940 : οἰδοῦσαν ; *Du sublime* III, 4 : τὸ οἰδοῦν) : « l'enflure est mauvaise pour le corps comme pour les discours quand ils sont pompeux, dépourvus d'authenticité et risquent de produire sur nous l'effet inverse de celui qu'on attend » (*Du sublime* III, 4, trad. Billault)<sup>58</sup>. Bien maîtrisé en revanche, cet élan porte vers le haut et mène à tout ce qui est grand. C'est le sens du mot τὸ ὕψος<sup>59</sup> tel que le définit Longin qui part de son sens classique, « hauteur, cime, sommet », pour l'assimiler à « ce qui est le plus élevé, ce qui nous transcende »<sup>60</sup>. Cette notion de grandeur est également directement traduite par tous les mots composés en μέγα- utilisés par Longin pour caractériser le style et la nature de l'écrivain capable d'accéder au sublime : μέγεθος (la grandeur), μεγαληγορία (grandeur dans la parole), μεγαλοπρεπής (ampleur et majesté du style), μεγαλοφροσύνη (grandeur d'esprit, conception élevée), μεγαλοφυής (grande nature), μεγαλοφύα (génie, noblesse), μεγαλοφυχία (grande

---

<sup>56</sup> Selon D. KONSTAN, « Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane », *Métis* 1 (1986), p. 291-308, le style d'Eschyle se distingue de celui d'Euripide par le pouvoir créatif du mot : « pour Eschyle, le signifiant a le pouvoir de former ou de produire le signifié » (p. 305).

<sup>57</sup> Voir aussi 836-839 et 928-930.

<sup>58</sup> Sur ce sujet, voir aussi F. GOYET, *op. cit.* n. 12, p. 21.

<sup>59</sup> Longin emploie aussi τὸ ὑψηλόν (I, 1 ; VI, 1 ; X, 1).

<sup>60</sup> B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 26.

âme)<sup>61</sup>. L'emploi de ces substantifs est complété par celui de verbes appartenant à la famille d'αἴρω, « lever », qui vont dans le même sens<sup>62</sup>. De façon exceptionnelle, Longin rapporte également le sublime à la notion de profondeur<sup>63</sup>, sous-entendant ainsi que ce mouvement « ne surgit pas dans la seule dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent »<sup>64</sup>.

Aristophane utilise un champ lexical similaire pour évoquer le style d'Eschyle qui reçoit lui aussi le qualificatif de « grand » (*Grenouilles* 1058-1059) et qui est défini par l'emploi métaphorique du verbe πυργόω évoquant le travail du poète qui s'efforce d'« élever ses expressions comme des tours » (πυργώσας ῥήματα, 1004). L'image se retrouve dans la *Paix* pour définir les qualités d'Aristophane lui-même qui, selon le chœur, « vous a créé un grand art et, l'ayant édifié, l'a flanqué de tours au moyen de grandes paroles et de pensées et de plaisanteries qui ne courent pas les rues » (749-750)<sup>65</sup>.

#### *Extase*

Chez Longin, ce mouvement vers le haut aboutit à l'extase : « ce n'est pas à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais à l'extase (εἰς ἔκστασιν) » (*Du sublime* I, 4). Le terme de ἔκστασις, en lien avec le verbe ἐξίστημι, désigne à proprement parler l'action d'être hors de soi. Comme le dit S. Halliwell, « “ecstasy”, literally a state in which the mind “stands outside” itself, a loss or forgetting of one's “normal” self »<sup>66</sup>. Mis en

<sup>61</sup> La traduction des termes grecs est empruntée à B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 56.

<sup>62</sup> Par exemple διαίρω, ἐπαίρω, « lever, élever » (II, 2 ; VII, 1 ; VII, 2).

<sup>63</sup> Une seule fois : *Du sublime* II, 1.

<sup>64</sup> B. SAINT GIRONS, *op. cit.* n. 15, p. 57.

<sup>65</sup> Ἐποίησε τέχνην μεγάλην ὑμῖν καπύργωσ' οἰκοδομήσας. / ἔπεσιν μεγάλους καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις (trad. van Daele modifiée).

<sup>66</sup> S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 332.

rapport généralement avec une conduite irrationnelle provoquée par la folie, la passion érotique, la terreur, la fureur ou l'ivresse, il est rarement employé avant Longin pour traduire les conséquences que peut avoir le langage sur l'esprit des auditeurs<sup>67</sup>. L'emploi comme préfixe de la préposition ἐκ, qu'on retrouve dans d'autres composés (ἐκπληξις<sup>68</sup>, *Du sublime* I, 4 ; ἐκβαίνω<sup>69</sup>, *Du sublime* XXXV, 3) et qui est parallèle à celui de ὑπέρ<sup>70</sup>, traduit le souci chez Longin de désigner précisément le chemin qui mène au-delà des limites communément admises. « Aussi, pas même dans son universalité le monde ne suffit à l'élan de la contemplation et de la pensée de l'homme ; son imagination dépasse souvent les bornes du monde qui l'enveloppe » (*Du sublime* XXXV, 3). L'originalité de Longin tient moins dans l'affirmation de ce constat<sup>71</sup> que dans l'idée selon laquelle l'excellence d'un discours peut à elle seule transcender les limites ordinaires du cosmos et provoquer chez les auditeurs une émotion esthétique telle qu'elle puisse les conduire à cette vision métaphysique<sup>72</sup>.

C'est essentiellement sur ce point que se fonde la différence entre Longin et Aristophane : l'auteur comique, pour sa part, n'emploie

---

<sup>67</sup> Sur ce sujet, voir S. HALLIWELL, « Fra estasi e verità : Longino e la psicologia del sublime », in E. MATELLI (ed.), *op. cit.* n. 3, p. 65-77, particulièrement p. 66, et S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 6, p. 332.

<sup>68</sup> Ce terme « indica una sorta di sbalordimento o di stupore emotivo », S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 67, p. 66.

<sup>69</sup> Ce verbe signifie « sortir, s'avancer en montant, dépasser ».

<sup>70</sup> Dans ὑπερφυά (I, 4 ; IX, 6), « qui se développe au-dessus de, extraordinaire » ; ὑπεραίρον de ὑπεραίρω (XXXVI, 3), « s'élever au-dessus de, surpasser » ; ὑπεροχή (XXXVI, 4), « supériorité, excellence ».

<sup>71</sup> C. M. MAZZUCCHI, *op. cit.* n. 13, p. 269, parle de « lieu commun » : voir Sénèque, *De la retraite* 5, 6, et Lucrèce, I, 72-77.

<sup>72</sup> Voir C. P. SEGAL, *op. cit.* n. 18, p. 135 ; E. MATELLI, *op. cit.* n. 18, p. 109 ; S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 339-367. Pour le problème de savoir comment Longin peut mettre en rapport ce qui appartient à l'émotionnel et ce qui est de l'ordre du cognitif, voir précisément S. HALLIWELL, *op. cit.* n. 5, p. 350-357, et les trois types de vérité qu'il distingue.

pas le terme d'ἔκστασις et ce type de vision reste apparemment étranger à son théâtre. Doit-on voir dans cette absence un indice de l'importance donnée traditionnellement par les Grecs au sens de la mesure et de l'harmonie ?

Si le terme d'ἔκστασις n'est pas attesté dans les *Grenouilles*, on trouve, en revanche, celui d'ἐκπληξις sous la forme du verbe ἐκπλήττειν qu'Euripide utilise pour établir une des différences qui l'oppose à Eschyle dans son rapport avec les spectateurs : ἀλλ' οὐκ ἐκομπολάκουν / ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας, οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς, « mais je ne braillais pas en les arrachant au bon sens et je ne les frappais pas de stupéfaction (*Grenouilles* 961-962, trad. van Daele, modifiée). Ce jugement, qui pourrait presque se lire comme une sorte de contrepoint ironique à ce qu'affirme Longin dans son traité, éclaire les enjeux de la lutte entre Eschyle et Euripide. Comme l'a bien montré P. Mureddu<sup>73</sup>, à travers eux, deux poétiques s'opposent : celle qui se construit à partir de « l'imitation » (μίμησις) de la réalité quotidienne (*Grenouilles* 959-961)<sup>74</sup> et celle qui se fonde sur l'enthousiasme, l'émoi et la capacité à aller au-delà des bornes de la raison<sup>75</sup>.

Si donc la vision extatique, telle que la décrit Longin, ne trouve en effet aucun écho chez Aristophane, en revanche, le processus qui vise à dépasser les limites communément admises a clairement sa place dans son théâtre. Il caractérise ici la poésie d'Eschyle et

---

<sup>73</sup> P. MUREDDU, « Il Poeta drammatico da *didaskalos* a *mimetes* : su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane », *AION* 4-5 (1982-1983), p. 75-98, et plus particulièrement p. 86-88. Il utilise le terme d'ἐκπληξις pour caractériser la poétique d'Eschyle et traduit le terme par « sbigottimento » (p. 88). P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit. n. 1*, p. 48, le rend par « étonnement », « saisissement ».

<sup>74</sup> Euripide se flatte d'avoir introduit « sur la scène des choses domestiques qui nous sont usuelles et familières » (οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν, trad. van Daele) facilement contrôlables par les spectateurs.

<sup>75</sup> P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit. n. 1*, p. 60 et 73.

plus généralement, il est à la base même de ses comédies<sup>76</sup>. Centrées sur des héros insatisfaits du monde dans lequel ils vivent, celles-ci développent en effet toutes les tactiques inventées pour en sortir. L'idée comique conçue par le héros apparaît comme une « folie » (*mania*), une extravagance que son entourage réprouve, mais qui est pourtant seule susceptible de lui permettre d'innover et d'aller au-delà de ce dont il a l'habitude<sup>77</sup>. Cette démarche, par définition transgressive, se matérialise, la plupart du temps, sous la forme d'un voyage menant le héros dans un lieu qui lui est normalement interdit ou qui, du moins, se situe au-delà de son champ d'action habituel. C'est le cas, par exemple, de Dionysos se rendant aux Enfers<sup>78</sup>, de Trygée montant jusqu'à l'Olympe ou de Lysistrata et de ses compagnes investissant l'Acropole.

Chez Aristophane cependant, cette volonté de dépasser les limites ne constitue pas une fin en soi, puisque le but ultime du héros est d'essayer de changer le monde servant de point de départ à son action<sup>79</sup>. C'est le schéma suivi, par exemple, dans la *Paix* : le voyage menant Trygée de la terre jusque dans l'Olympe prend la forme d'une ascension rocambolesque et sacrilège (82-185), il permet au héros de délivrer la déesse Paix. Mais cette libération n'est intéressante que si la déesse est ensuite ramenée sur terre afin de rétablir la concorde entre les Grecs. Le retour n'est donc pas présenté comme un renoncement, mais comme un trajet indispensable et salvateur, car c'est bien sur terre qu'il faut essayer de changer le cours des événements en utilisant toutes les forces et tous les atouts qu'on a pu acquérir grâce à cette incursion dans l'au-

---

<sup>76</sup> Et du phénomène théâtral en Grèce antique puisque, avec Dionysos, la notion d'« extase » se trouve déjà intégrée dans toute représentation rituelle et artistique.

<sup>77</sup> Sur la *mania* chez Aristophane, voir G. JAY-ROBERT, *op. cit.* n. 26.

<sup>78</sup> Dans les *Grenouilles*, les Enfers apparaissent comme un lieu inconnu de Dionysos, puisqu'il ne sait même pas comment y aller.

<sup>79</sup> Sur la mise en scène de l'espace chez Aristophane, voir G. JAY-ROBERT, *L'Invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 13-55.

delà<sup>80</sup>. La faculté manifestée par le héros de franchir les limites ne prend un sens que dans la mesure où il les réintègre pour les transformer. Et c'est là que se situe en dernière analyse la différence entre Aristophane et Longin pour qui, au contraire, l'inverse du mouvement ascensionnel est la chute (*Du sublime* VII, 3).

Dans les comédies d'Aristophane, tout se passe comme s'il était indispensable de garder, d'une façon ou d'une autre, le contact avec la terre. Ce parti-pris explique peut-être la raison pour laquelle, dans les *Grenouilles*, quand il s'agit de peser les poètes, la victoire n'appartient pas à celui qui parvient à se hausser au-dessus de son adversaire — comme cela aurait été logique dans une pensée de l'*hupsos* —, mais à celui dont le style a assez de puissance et les mots suffisamment de poids pour faire descendre le plateau<sup>81</sup>. C'est la même idée que développe la métaphore utilisée par Aristophane pour célébrer la grandeur d'un poète capable d'élever ses expressions comme une tour (*Grenouilles* 1004 ; *Paix* 749)<sup>82</sup> : la hauteur ne doit pas être coupée de sa base.

Sans doute ce souci doit-il être mis en rapport avec le rituel dionysiaque célébré par la comédie et centré sur la terre et la végétation, mais l'importance du contact avec le sol est également une idée récurrente dans l'imaginaire grec<sup>83</sup> et elle prend une résonnance particulière à Athènes où s'est développé le mythe de

---

<sup>80</sup> C'est bien ce qui pose problème dans les *Oiseaux* : Pisthétaipe et Évelpide ne reviennent pas sur terre (voir G. JAY-ROBERT, *op. cit.*, p. 13-55).

<sup>81</sup> Au vers 1367, le terme de βάρος, « poids », est utilisé par Eschyle lorsqu'il présente l'épreuve de la balance destinée à donner « le poids des expressions » employées par les poètes. Mais, comme le dit P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit. n. 1*, p. 51, n. 33, ce mot « n'était pas un terme technique servant à désigner la " pesanteur " sémantique d'un mot ». La mise en scène « inverse le motif de la pesée des sorts dans l'*Iliade* [...] où c'est le plateau le plus léger qui désigne le vainqueur (XXII, 212 sq.) ». Sur ce sujet, voir aussi K. DOVER, *op. cit. n. 2*, p. 32-33 et n. 65.

<sup>82</sup> Le « souffle » d'Eschyle reçoit le qualificatif de γηγενής, « né, issu de la terre », *Grenouilles* 825.

<sup>83</sup> Voir par exemple le mythe d'Antée.

l'autochtonie, conçu à la fois comme la revendication d'une filiation avec un ancêtre né de la Terre et comme l'affirmation d'une occupation permanente d'un même territoire<sup>84</sup>. Ce lien privilégié avec le sol n'entre pas en contradiction avec une volonté d'aller vers le haut et de tendre vers les dieux. Il ne doit donc pas, nous semble-t-il, trouver sa justification dans la référence au sens de la mesure attribué aux Grecs, en revanche, il témoigne, à l'évidence, d'une vision du monde qui n'est pas celle de Longin.

En pleine période de l'atticisme, Aristophane et, au-delà, toute une partie de l'imaginaire grec développent donc une pensée qui, de façon complexe et nuancée, entre en résonnance avec celle de Longin, six siècles plus tard, puisqu'on y retrouve les mêmes questions et derrière, les mêmes enjeux qui, au-delà d'une réflexion d'ordre littéraire, portent sur la définition de l'art, le rôle du poète dans la société et la place de l'homme dans le cosmos. Aristophane et Longin montrent l'importance de la *phusis* de l'écrivain qui intervient d'abord, aux côtés de la *technè*, comme source de création et qui tient aussi une place déterminante dans les exigences éthiques formulées à cette occasion. Tous deux présentent l'acte créateur comme un élan qu'ils assimilent aux grandes forces de la nature. Pour Longin, il s'agit d'un mouvement ascensionnel qui vise à mener l'homme au-delà de lui-même et qui prend la forme d'une chute, s'il y a échec. Pour Aristophane, en revanche, cette recherche de la grandeur est indissociable du socle qui la constitue et la vraie puissance ne peut se trouver que dans une complémentarité entre le haut et le bas. À une valorisation de l'extase et de l'élévation, à une pensée de l'extrême répond une pensée de la totalité.

---

<sup>84</sup> Voir P. VOELKE, « Médée dans l'éther athénien », in J. ASSAËL (ed.), *op. cit.* n. 51, p. 73-91.