



## Le sublime, comme valeur fondatrice de l'imaginaire romain : l'exemple de l'*Énéide*

Joël Thomas

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1216>

ISSN: 1923-2713

**Publisher:**

Université d'Ottawa, Université Laval

**Printed version**

Number of pages: 61-76

ISSN: 0317-5065

**Electronic reference**

Joël Thomas, « Le sublime, comme valeur fondatrice de l'imaginaire romain : l'exemple de l'*Énéide* », *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/1216>

---



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.

## **Le sublime, comme valeur fondatrice de l'imaginaire romain : l'exemple de l'Énéide**

JOËL THOMAS

Université de Perpignan Via Domitia

« Le monde ne vaut que par les extrêmes et ne dure que par les moyens. »<sup>1</sup>

Paul Valéry

« Lorsque je relie les expériences spirituelles à la neurobiologie des sentiments, je ne cherche pas à réduire le sublime au mécanique, et ainsi à en rabaisser la dignité. Il s'agit plutôt de suggérer que ce qu'il y a de sublime dans le spirituel est incarné dans le sublime biologique, et que nous pouvons commencer à comprendre le processus sous-jacent en termes biologiques. »<sup>2</sup>

Antonio R. Damasio

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

---

<sup>1</sup> Tel quel, Cahier B, 1910.

<sup>2</sup> Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 292.

La vieille distinction entre le livre d'Albert Grenier, *Le Génie romain*<sup>3</sup>, et celui de Henry Bardon, *Le Génie latin*<sup>4</sup>, prend là tout son intérêt<sup>5</sup>. Le peuple romain a toujours été pris entre deux tropismes : ses origines latines, qui l'enracinaient dans une force tellurique faite de réalisme, de pragmatisme et de bon sens ; et par ailleurs son aspiration vers un modèle idéal, qu'on pourrait appeler la romanité : ce qu'ils ont voulu être. C'est là que le sublime trouve sa place : il est le moteur qui les pousse.

La force des Romains est sans doute d'avoir trouvé un équilibre, une complémentarité entre ces deux tropismes, cette prise de terre et ce regard vers le ciel. On serait tenté de donner à cet équilibre le nom de classicisme, perçu comme une harmonie. On verra que les choses sont plus complexes : il y a dans le sublime des éléments indescriptibles, qui relèvent d'une rupture cognitive ; ce constat est confirmé par les neurosciences, où les IRM fonctionnelles repèrent les mêmes zones du cerveau activées dans l'évocation du sublime et dans la méditation profonde<sup>6</sup>.

Le sublime privilégie le sentiment de la différence et de la déférence, tandis que le beau encourage un esprit d'unité et d'harmonie. Quant on définit le classicisme romain, on pense d'abord à cet équilibre, mais on exclut implicitement le sublime. Notre propos sera de lui rendre sa place dans l'imaginaire des Romains<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> A. GRENIER, *Le Génie romain*, Paris, Albin Michel, 1969.

<sup>4</sup> H. BARDON, *Le Génie latin*, Bruxelles, Latomus, 1963.

<sup>5</sup> Dans le contexte anthropologique actuel, le terme d'« imaginaire » serait sans doute plus pertinent et approprié que celui de « génie ».

<sup>6</sup> Cf. A. NEWBERG & E. D'AQUILI, *Why « God » Won't Go Away*, New York, Ballantine Books, 2001, p. 167.

<sup>7</sup> Cf. là-dessus, J. THOMAS, « Virgile, ou le classicisme augustéen », in O. LEPLATRE (ed.), *L'Esprit des lettres*. Mélanges offerts à J.-P. Landry Genève, Droz, 2010, p. 5-17.

I

**Le sublime vu par Longin**

Il revient à Longin d'avoir donné sa juste importance à cette notion de sublime dans son *Traité du sublime*. D'emblée — et c'est ce qui est révolutionnaire dans le *Traité* — Longin rejette la conception classique du sublime, qui le ramenait à un domaine purement rhétorique, à un procédé de l'orateur ou de l'écrivain<sup>8</sup>. Il lui substitue la notion — certes un peu floue — de « grandeur d'âme », μεγαλοφροσύνη, qui touche à la fois à l'élévation de la pensée, à celle des sentiments, à l'éclat des images, et, plus traditionnellement, à la force de la composition et de l'expression, qui vont avec : « ce n'est point à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais au ravissement » (I, 3, trad. Pigeaud).

Ce que nous en retiendrons, c'est que le sublime apparaît clairement comme un tropisme ascensionnel, en même temps que comme un refus de la banalisation du quotidien. Ainsi, dans le syndrome de Stendhal, l'âme humaine confrontée au sublime connaît une ekstasis, un choc nerveux presque insupportable, mais aussi un ravissement qui l'immerge dans l'immensité de la nature. Le sublime, étymologiquement parlant, c'est, selon le Dictionnaire étymologique de la langue latine<sup>9</sup>, « ce qui s'élève en pente » ; mais une autre étymologie possible l'interprète comme ce qui est « au delà du plafond » (si l'on considère que sublimis est composé de sub-, et de limen, le « linteau », le « plafond »), ce qui va au-delà de notre vision des apparences. Le sublime, dans cette interprétation, est ce qu'on regarde d'en bas, par en dessous. Selon Longin, toucher au sublime, c'est se risquer à la transgression, et

---

<sup>8</sup> Sur le caractère révolutionnaire de la réflexion de Longin, cf. J.-F. LYOTARD, le chapitre « Le Sublime et l'avant-garde », dans *L'Inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, et L. F. NORMAN, « Historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité », *Revue d'histoire littéraire de la France* 107 (2007), p. 347-357.

<sup>9</sup> A. ERNOUT & A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 661.

s'approcher des limites : à la fois un saut dans le vide, comme celui du plongeur de la tombe de Paestum, et un bond vers les sommets, avec le risque de la chute comme corollaire. Le sublime est promesse de transcendance, conduisant à la limite du gouffre. Cette métaphysique et cette esthétique de la démesure s'opposent donc à l'esthétique plus classique de la juste mesure et du juste milieu, en ce qu'elles touchent à l'innommable, à l'indicible, à l'inconnu. Cette attitude, cette posture ne sont pas sans danger, comme le monde dionysiaque qu'elles évoquent. En ceci, le sublime évoque l'art du funambule, sur sa corde, entre deux précipices<sup>10</sup>.

## II

### Sublime et art

Longin souligne d'ailleurs que c'est d'abord l'œuvre d'art qui nous donne à voir ce qu'est le sublime. Elle n'est pas analogue du monde de la transcendance, mais elle nous en donne l'intuition, et elle le fait par la primauté de l'imaginaire : la *phantasia*, l'apparition d'un autre monde, plus que sa représentation, comme le fait remarquer J. Pigeaud<sup>11</sup>, est précisément la capacité de faire croire à la présence de la chose, en son absence, in absentia. C'est pour cela qu'une des caractéristiques du sublime pour Longin, c'est de tendre au silence (IX, 2), un silence éloquent, en forme d'oxymore, dans la mesure où ce qu'on découvre est indicible, appartient à un autre monde<sup>12</sup>. Parce qu'il passe les limites, le sublime est silencieux, il ne relève plus des catégories de la représentation et de l'interprétation. La représentation est toujours

---

<sup>10</sup> Cf. J. THOMAS, « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », in G. PEYLET (ed.), *Études sur l'imaginaire*. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-89.

<sup>11</sup> Dans sa traduction du *Traité du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 28 sq. et p. 136 note 40.

<sup>12</sup> Sur le silence comme outil du sublime, cf. l'article de J.-P. AYGON, *infra*, p. 189-205.

insuffisante. Tel est le paradoxe du sublime : alors même qu'il est la mise en évidence et l'expression de l'absolu, il conduit à l'occultation de l'image de l'absolu, comme condition paradoxale de son dévoilement. Apparition et disparition sont les deux faces d'une même réalité janiforme. C'est typiquement cette situation d'aorasia, d'« impossibilité de voir » si frustrante, ou plus exactement de ne reconnaître un phénomène que lorsqu'il disparaît (c'est d'ailleurs dans cette acception que notre psychiatrie moderne utilise ce terme) dont Énée fait l'expérience tout au long de l'Énéide : il voit sa mère Vénus, il l'entend, mais il ne peut l'étreindre, la toucher comme il le voudrait, car elle appartient à un autre ordre du réel que celui des humains<sup>13</sup>.

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

Le classicisme romain prend alors toute sa dimension, comme maîtrise de forces occultes. Il n'est pas un simple académisme, il bouillonne des forces sauvages qu'il canalise, et en même temps il se projette vers un idéal irrespirable. Si nous reprenons l'image du funambule, celui-ci est traditionnellement souriant. Mais, pour ne pas être crispé, ce sourire gardé ne s'obtient qu'au terme d'un long travail. Ainsi le torero appuie l'apparente facilité et la grâce sublime, presque surhumaine, du duende sur une longue technique : vienne celle-ci à manquer, et c'est la mort qui survient<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. J. THOMAS, « L'Aorasia, ou la leçon de ténèbres. Du sens caché dans l'Énéide », in R. BEDON & M. POLFER (eds), *Être romain. Hommages in memoriam Charles-Marie Ternes*, Remshalden, Greiner, 2007, p. 19-26.

<sup>14</sup> Cf. J. THOMAS, « Passer la limite : le duende, une rencontre entre les mythes gréco-romains et notre imaginaire contemporain », *Latomus* 66 (2007), p. 718-726.

Sublime et réalisme ; inspiration et travail : c'est peut-être parce que l'imaginaire des Romains avait en lui ces deux composantes que Rome est allée si loin dans sa réussite comme peuple et comme civilisation. La complémentarité de cet élan vers l'idéal et de cette prise de terre, de cette volonté et de cette nature, a été la condition de son essor, en évitant le déséquilibre. Tant que Rome s'en est souvenue, elle a vécu. Elle est morte, par dépoliarisation (le terme est de G. Durand<sup>15</sup>), quand son histoire s'est coupée de sa légende, et de ce lien avec le sublime qui était entretenu par la relation avec la légende fondatrice. Le sublime apparaît bien alors, dans l'histoire de Rome, comme un des moteurs qui entretiennent la marche en avant, et qui lui permettent de ne pas être un simple mouvement anecdotique et dépourvu de sens, dans toutes les valeurs de ce terme ; il est comme l'irrigation secrète qui relie l'action des grands hommes politiques de Rome et celle des personnages de la légende. Il est cet élan qui, comme Lamartine le dit de la poésie dans *Des destinées de la poésie*, « plane sur la société et la juge et qui, montrant à l'homme la vulgarité de son œuvre, l'appelle sans cesse en avant, en lui montrant du doigt des utopies, des républiques imaginaires, des Cités de Dieu, et lui souffle au cœur le courage de les atteindre »<sup>16</sup>.

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

Dans l'*Énéide*, il y a 16 occurrences du mot *sublimis*<sup>17</sup>, toutes évoquant les notions d'élévation, de montée vers les cieux,

---

<sup>15</sup> « Les Structures polarisantes de la conscience psychique et de la culture. Approches pour une méthodologie des sciences de l'homme », *Structures*, Eranos I, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2003, p. 202-203.

<sup>16</sup> *Revue des deux Mondes* 1 (1834), p. 690.

<sup>17</sup> I, 259 ; 415 ; IV, 240 ; V, 255 ; VI, 357 ; 720 ; VII, 170 ; 285 ; IX, 682 ; X, 144 ; 664 ; XI, 67 ; 602 ; 715 ; XII, 133 ; 788. La fréquence des occurrences augmente à mesure que l'on avance dans le récit. En se construisant et en avançant dans son initiation, le héros touche plus fréquemment au sublime. Le sublime est bien ce vers quoi tend la sublimation. Pour la citation de certains de ces passages, cf. l'article de P.-M. MARTIN, *supra*, p. 43 sq.

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

Namque uolans liquidis in nubibus arsit harundo

Signauitque uiam flammis tenuisque recessit

Consumpta in uentos : caelo ceu saepe refixa

Transcurrent crinemque uolantia sidera ducunt

La flèche de roseau qui volait dans la nuée limpide prit feu, marqua de flammes sa voie et se dissipa en souffles impalpables. C'est ainsi que souvent, déclouées du ciel, des étoiles volantes le traversent en traînant leur chevelure (V, 525-528, trad. Veyne).

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

### III

#### Sublime et caractères dans l'Énéide

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

D'abord, et plus particulièrement au livre IV, dans le registre tragique. Les accents du désespoir de Didon, ses plaintes d'être abandonnée, touchent au sublime en même temps qu'au plus profond de l'humain. Cela n'a pas échappé aux créateurs d'opéras,



qui en ont fait un thème de prédilection, de Purcell à Berlioz. Sur la nature même de ce sublime tragique de Didon, c'est encore Longin qui nous éclaire. Dans son *Traité*, il parle, à propos de la poétesse Sappho (XI, 1-3), d'un sublime au féminin. Contrairement à l'imaginaire héroïque et épique dont nous allons parler, qui repose sur la séparation, cet imaginaire féminin repose sur le sentiment de la fusion, de l'immersion océanique<sup>18</sup>. Pour Sappho, l'amour est sublime parce qu'il fait fusionner les identités des amants, plutôt qu'il ne les sépare. Le sublime est alors le résultat d'une *coincidentia oppositorum* : il relève nettement d'un imaginaire nocturne mystique, dans la typologie de Gilbert Durand. C'est bien sous ces traits que Virgile nous décrit Didon au livre IV : son souhait ultime est d'être aimée d'Énée, pour pouvoir réaliser son rêve de fusion, et sa déchirure est de voir s'agrandir la faille de la séparation qui brise son rêve. Ensuite, comme dans la tragédie grecque, le sublime originel s'inverse : l'héroïne est aspirée vers le bas, et vers les forces infernales et mortifères.

On retrouve, très concrètement, cette expression tragique d'un paroxysme de douleur dans le célèbre groupe du Laocoon du musée du Vatican : c'est une sorte de hurlement figé dans la pierre, sublime au sens étymologique de « projeté vers le haut » (il suffit de voir l'orientation de la tête et du corps de Laocoon), un peu à la manière du cheval, dans le *Guernica* de Picasso. Cette douleur est tellement atroce qu'elle sort le personnage de l'humanité, devient extra-ordinaire. Nombre de critiques d'art, de Schiller à Lessing ont d'ailleurs employé le terme « sublime » pour désigner le groupe du Laocoon. Quant à Virgile, quand il décrit Laocoon, au

---

<sup>18</sup> Cette notion d'immersion océanique, chère, entre autres, à Spinoza, puis à Freud et à Romain Rolland, a été particulièrement bien explicitée par M. HULIN, (*La Mystique sauvage : aux antipodes de l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 16-17). G. BACHELARD, lui, précise (*Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 51) que sexe et « genre » ne se confondent pas, et que la psyché de chaque individu, homme ou femme, est à la fois masculine et féminine, mais Longin parle ici de principes plus généraux.

livre II de l'Énéide, il est dans le même registre : clamores simul horrendos ad sidera tollit, « il jette jusqu'aux cieux des cris épouvantables » (II, 222, trad. Veyne). Le sublime est dé-mesuré, et, avec la figure de Laocoon, nous en avons typiquement l'expression dans sa dimension tragique. Le héros tragique, comme le héros épique, ont un sort particulier : ils échappent à l'humanité ordinaire ; c'est en ceci qu'ils sont sublimes.

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

Il y a dans cette tension vers le ciel quelque chose qui arrache le héros à une vie ordinaire. Énée ne s'arrête nulle part, même pas devant le bonheur. Didon lui offre son amour, la royauté dans une cité prospère, une famille à fonder. Mais il continue sa route. Il ne veut rien de ce monde, tant qu'il n'aura pas accompli son destin, sur le site de Rome. Décidément, l'épisode de la flèche d'Aceste, qui s'enflamme au firmament, est archétypal : de la même façon, l'arc toujours tendu des forces et de la volonté du héros lance ses flèches vers l'inaccessible. C'est pour cela qu'Énée est toujours en mouvement : une marche en avant, et en même temps une course vers les cimes. Vers les cimes ou vers l'abîme, puisque, à chaque instant, le héros peut se perdre, et chuter d'autant plus terriblement qu'il tombe de haut. Nous ne sommes plus dans les collines riantes des Bucoliques. Une des vérités que Virgile a découvertes, dans sa maturité d'homme et de poète, c'est que le monde est polarisé dans

une double postulation entre le haut et le bas, entre les cimes et l'abîme, et que celui qui veut aller jusqu'au bout de son destin ne peut pas rester dans les vallées riantes. C'est le sens de cet épisode grandiose et inquiétant où Énée et Didon consomment leur union, au terme d'une partie de chasse, dans la montagne, dans la solitude et dans l'orage, contrairement à Ascagne qui, avec l'insouciance de la jeunesse, « au milieu de la vallée, tout joyeux de son cheval, devance à la course tantôt les uns tantôt les autres » (IV, 156-157, trad. Veyne). Pendant ce temps, Énée et Didon affrontent l'inaccessible, l'irrespirable, et en même temps les pulsions qui les emportent, symbolisées par la sauvagerie du décor et des animaux qui l'habitent : *postquam altos uentum in montis atque inuia lustra, / ecce ferae saxi deiectae uertice caprae / decurrere jugis*, « quand on fut arrivé dans les hautes montagnes et dans les retraites où tous les chemins cessent, voici que les chèvres sauvages, se jetant de leurs escarpements, dévalent sur la pente des sommets » (IV, 151-153, trad. Bellessort). Virgile est clair là-dessus : *ille dies primus leti*, « ce jour-là fut l'origine d'un malheur » (IV, 169). Il aurait pourtant dû consacrer le bonheur de leur union et de leur couple, mais le bonheur n'est pas pour les héros virgiliens, ils sortent — par le haut ou par le bas — de l'humanité ordinaire, et c'est en ceci qu'ils touchent au sublime. On le voit, l'Énéide est une œuvre sombre, grave, tendue, où il n'y a guère de place pour le rire ou le sourire<sup>19</sup> : un monde de douleur, mais un monde où, quand on a touché le fond (comme dans l'épisode de la tempête au premier livre), il est possible, si l'on en a l'énergie, de remonter à la surface ; un monde de résilience, où de tout désespoir naît l'espoir, et où, pour paraphraser F. Nietzsche, « tout ce qui ne tue pas rend plus fort ».

---

<sup>19</sup> Cf. J. THOMAS, « Le Rire de Virgile », in P. HEUZÉ & C. VEYRARD-COSME (eds), *La Grâce de Thalie, ou la beauté du rire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 47-55.

#### IV

#### **Sublime et processus initiatique : la sublimation**

Dès lors, dans l'Énéide, le sublime, qui fait faire au héros l'expérience des marges et des limites, le met dans une situation de tension extrême, qui peut aussi l'ouvrir à la capacité de se surpasser. Mais comment y parvenir ? C'est précisément dans ce contexte de tension héroïque vers le sublime que nous pouvons évoquer la notion de sublimation : la sublimation, c'est le moteur qui pousse le héros vers le sublime, et c'est le mouvement de sa métamorphose. Dans l'Énéide, sublime et sublimation sont clairement associés à un processus de quête initiatique et de transformation spirituelle : la naissance d'un homme nouveau, d'un homme ultime, de même que Rome sera une seconde Troie. Puisque le sublime est ce vers quoi tend l'homme, il est indissociable d'une dynamique. Nous sommes alors incités à poursuivre et enrichir notre investigation du sublime à travers la notion de sublimation. Nous n'envisagerons pas la sublimation dans le sens que lui donne la psychanalyse depuis la seconde topique de S. Freud (le processus de transformation de l'énergie sexuelle, en particulier dans la création artistique), mais plutôt dans le sens que lui donnaient les alchimistes : la distillation des éléments volatils de l'œuvre, qui se condensent dans la partie supérieure du vase. Transposé dans le domaine psychique, l'objectif de la sublimation devient alors de savoir comment parvenir à s'extraire de la banalité pour toucher au sublime. C'est tout le sens de la trajectoire du héros ; elle passe par une forme d'inversion de l'exil qui, de sentiment négatif, devient un moteur qui aide le héros à se reconstruire. Il garde certes le souvenir de sa terre natale, mais l'histoire d'Énée n'est ni une conquête ex nihilo, ni une projection nostalgique du passé dans l'avenir (la petite Troie, reconstruite par Hélénus et où vit Andromaque est une régression stérile dans le passé, III, 294-355). Au contraire, la trajectoire d'Énée est une reliance<sup>20</sup> au sens psychanalytique, et

---

<sup>20</sup> Cf. J. THOMAS, « Liance, déliance, reliance : l'émergence du héros. Construction de soi et construction du monde, des Bucoliques à l'Énéide

une forme d'émergence. Elle réalise le rêve d'identité entre passé et futur : Énée décrit la Rome à construire comme Troia melior, Troie, mais en mieux. Cette conquête est légitime, car elle n'est pas due au hasard, elle est méritée par tous les efforts consentis par le héros. Ainsi, son voyage, qui va le relier à ses compagnons, mais aussi aux forces du sacré lui permettant de se transformer en transformant le monde. Le plan même de l'Énéide en est le reflet, dans sa tripartition en trois fois quatre livres : une séparation par rapport au monde ancien (livres I-IV) ; une découverte du sublime et de l'au-delà, où le héros prend connaissance des révélations majeures pour lui, l'avenir de Rome, le site de Rome à fonder (livres V-VIII) ; et enfin un retour parmi les siens (livres IX-XII), pour communiquer ces révélations et réaliser l'alliance entre Troyens, Étrusques et Latins.

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

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

## V

### Le sublime comme transgression

Une fois établie cette place du sublime dans l'Énéide, on comprend mieux que l'esthétique virgilienne ne puisse pas

---

de Virgile et à la Pharsale de Lucain », in G. JAY-ROBERT & C. JUBIER-GALINIER (eds), *Héros voyageurs et constructions identitaires*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2014, p. 167-183.

seulement se ramener à la beauté, dans sa définition classique. Longin n'est pas d'accord avec l'*Art Poétique* d'Horace, dont les valeurs cardinales sont la mesure et le bon goût. Pour l'auteur du *Traité*, on l'a vu, l'intensité l'emporte sur la sobriété. À mon sens, l'*Énéide* vérifie plus les assertions de Longin que celles d'Horace. Bien sûr, la beauté, dans sa dimension d'équilibre et d'harmonie, est bien présente dans l'*Énéide*, elle est même le moteur de son architecture, mais la *mediocritas* d'Horace ne rend pas compte de l'épopée virgilienne, car celle-ci est d'abord le lieu symbolique d'une projection vers le sublime et l'absolu, perceptible à travers cette esthétique du sublime qui ose évoquer les images de chaos, d'illimité, de désordre, parce qu'elles font aussi partie du cosmos. La violence n'en est pas absente, car, comme le dit G. Durand, « le terrible, le macabre — et parfois même le sadique — sont partie prenante [du sublime] »<sup>21</sup>.

On retrouverait les mêmes scènes de transgression dans le théâtre de Sénèque. Pour F. Dupont<sup>22</sup>, les monstres de Sénèque sont, d'abord, des créations qui parlent à notre imagination, et il n'y a rien à chercher, comme sens, dans les tragédies latines, seulement une esthétique et une représentation. Dans sa préface à sa nouvelle traduction de l'*Énéide*, P. Veyne tient des propos assez semblables, appliqués, cette fois à l'épopée romaine : pour lui, Virgile écrit d'abord son poème pour donner à ses lecteurs du plaisir et de la beauté<sup>23</sup>. Je pense au contraire que la préoccupation de Virgile a bien été de renoncer dans l'*Énéide* à l'art classique du beau et de l'harmonie, mais dans un sens inverse à celui qu'évoquait F. Dupont, y compris au quatrième livre : il ne s'agit pas pour Énée — et pour Virgile — de descendre avec complaisance dans les abîmes de la monstruosité, mais au contraire de monter dans les

---

<sup>21</sup> G. DURAND, « Notes pour l'étude de la romanomanie. De la *ratio studiorum* à Napoléon Bonaparte », in J. THOMAS (ed.), *Les Imaginaires des Latins*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1992, p. 201.

<sup>22</sup> F. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine, Paris, Belin, 1995, p. 237.

<sup>23</sup> P. VEYNE dans la présentation à sa traduction de l'*Énéide*, Paris, Albin Michel / Les Belles Lettres, 2012, p. 11 sq.

cimes de la spiritualité. Dans les deux cas, celui de Sénèque et celui de Virgile, mais pour des raisons opposées, il faut renoncer à une esthétique du beau et du « raisonnable », et intégrer la violence, le désordre, le chaos, comme composantes intrinsèques d'un monde tendant vers ce qu'on pourrait peut-être désigner comme une préfiguration de l'esthétique baroque ou, pour reprendre une bonne formule de P. Hardie, un « classicisme baroque »<sup>24</sup>. En ceci, le sublime est plus grand que le beau ; ou, plus précisément, le beau ne peut atteindre à sa plénitude que s'il se charge des valeurs du sublime : cela, les Romains l'ont bien compris. En particulier, et comme le soulignera E. Kant dans son *Analyse du sublime*, la forme est l'une des limitations du beau. Un bel objet a des formes. Le sublime est au-delà des formes ; donc, selon Coleridge, rien de ce qui a une forme ne peut être sublime, sauf par allusion, par exemple, sous forme de métaphore. Quant à Virgile, il réussit ce tour de force de dire l'au-delà du corps sans renoncer à montrer le corps. Comme l'a bien montré P. Heuzé, l'*Énéide* est en même temps le monde de la beauté des corps, et celui des corps désincarnés<sup>25</sup> : Virgile représente à la fois l'âme au moyen du corps, et le corps au moyen de l'âme. Il y a là un trait de génie qui est l'apanage des plus grands, et que l'on retrouvera plus tard chez Shakespeare, Victor Hugo ou Dostoïevski : accoupler la réalité et le sublime, nous faire sentir le divin dans ce qui est terrestre, le fantastique dans le réel (y compris dans la plus morne banalité), mais aussi garder la saveur du monde et de sa chair incarnée. On sent les fumées du soir, on respire le vent, on a le goût du sel sur la peau. À cause de cette double aptitude à sentir les choses et à les

---

<sup>24</sup> P. HARDIE, « Introduction : Augustan Poetry and the Irrational », in P. HARDIE (ed.), *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 32.

<sup>25</sup> P. HEUZÉ, *L'Image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Paris, de Boccard, 1985. Cf. aussi J. THOMAS, « Corps humilié et corps de transfiguration dans l'*Énéide* », in P. CARMIGNANI, M. COURRÉNT, T. ÉLOI & J. THOMAS (eds), *Le Corps dans les cultures méditerranéennes*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 67-75.

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

En conclusion, je soulignerai que la meilleure preuve de cette valorisation du sublime dans l'imaginaire des Romains, c'est la conscience qu'en ont eue, plus tard, non pas tellement les critiques littéraires, mais les acteurs de la vie artistique et politique de l'Europe, c'est-à-dire les créateurs qui se sont sentis en coïncidence avec cette composante de la romanité, qu'ils ont reconnue et identifiée à leurs préoccupations. Je pense bien sûr à Corneille, et à la place qu'il a donnée aux figures du sublime identifiées aux grands hommes de l'histoire et de la légende romaines : Horace, Auguste, Polyeucte ; mais je pense aussi à Saint-Just écrivant dans son Rapport sur Danton : « le monde est vide depuis les Romains ; mais leur mémoire le remplit et prophétise le nom de liberté »<sup>26</sup>. Longin disait déjà que le sublime ne peut se faire entendre que dans les temps de liberté, quand l'homme atteint sa pleine mesure, et non dans les temps de servitude, étouffés par la flatterie. Enfin, c'est ce qu'ont affirmé, par delà les siècles, Corneille et Saint-Just : l'importance, dans le style sublime, de la phantasia ; la phantasia rend présent ce qui est absent, et indicible, irréprésentable. Nous avons là le principe même de l'hypotypose, telle que la définit Quintilien (IX, 2, 40) : une figure qui rend vivants les personnages dont on parle. Ainsi sublimé, l'imaginaire prend toute la force d'un agir, puisqu'il a la capacité de faire croire à la présence de la chose. Le réel apparaît alors comme une émergence de l'imaginaire. Le créateur de génie, mais aussi le politique inspiré, tous deux possédés par cet esprit de

---

<sup>26</sup> L.-A. de SAINT-JUST, Discours à la Convention nationale, le 11 germinal an II (31 mars 1794), in *Œuvres complètes de Saint-Just*, Paris, Fasquelle, 1908, II, p. 331.



grandeur qu'ils évoquent dans la Nature mais aussi dans les actes fondateurs de l'Histoire en train de s'écrire, sont démiurges, et deviennent ainsi les maîtres du monde. Virgile était l'un d'eux, et il a su donner cette dimension sublime à la fondation de Rome. Il y a en lui de l'alchimiste, qui attend que ses héros soient chauffés au rouge pour les forger ; et il y a aussi en lui quelque chose du mage, du médium, du uates (dont on sait qu'en latin, il désigne aussi bien le devin que le poète), quelque chose de l'enchanteur qui déchire l'écorce pour trouver la sève.