



Du sublime en architecture : le *De architectura* de Vitruve lu et commenté par Lucien de Samosate dans *Hippias ou les bains*

Mireille Courrént



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1236>

ISSN: 1923-2713

Publisher:

Université d'Ottawa, Université Laval

Printed version

Number of pages: 91-107

ISSN: 0317-5065

Electronic reference

Mireille Courrént, « Du sublime en architecture : le *De architectura* de Vitruve lu et commenté par Lucien de Samosate dans *Hippias ou les bains* », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], LVI | 2019, mis en ligne le 19 mai 2019, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1236>



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.

Du sublime en architecture : le *De architectura* de Vitruve lu et commenté par Lucien de Samosate dans Hippias ou les bains

MIREILLE COURRÉNT

Université de Perpignan Via Domitia

La lecture du *Περὶ ὕψους* de Longin donne l'impression que la notion de sublime est spécifiquement rhétorique, en tout cas essentiellement littéraire : l'auteur évoque bien, en passant et à titre de comparaison, la peinture ou la sculpture, mais il ne parle pas d'architecture. Et pourtant, le mot même que nous traduisons par « sublime », τὸ ὕψος, signifie en réalité « grandeur, élévation » et appartient également au vocabulaire de l'architecture, où on le rend souvent par « monumentalité ». Edmund Thomas a montré les liens qu'architecture et rhétorique ont tissés autour de cette notion, d'autant plus facilement que les théories du discours emploient fréquemment des métaphores architecturales et que, dans le seul traité théorique antique sur l'architecture, celui de Vitruve, les noms d'un grand nombre de notions esthétiques ou techniques sont empruntés à la terminologie de la rhétorique, mais surtout que ces deux arts obéissent aux mêmes principes, utilité et beauté¹.

¹ Monumentality and the Roman Empire, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 207-220, et « On the Sublime in Architecture », in J. ELSNER & M. MEYER (eds), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 37-88. Les relations qu'entretient le traité vitruvien avec la rhétorique ont fait l'objet de plusieurs études, cf. par exemple P. GROS, « De la rhétorique à l'architecture : l'ambiguïté de l'*asperitas* », *Voces* 2 (1991), p. 73-79, et L. CALLEBAT, « Rhétorique et architecture dans le *De architectura* de

On sait que le sublime tel qu'il a été théorisé par Longin était déjà en germe dans la réflexion rhétorique à l'époque de Vitruve : le *Περὶ ὕψους* se présente comme une réponse à un certain Caecilius, qui est, selon toute vraisemblance, Caecilius de Calè-Actè et qui, avec d'autres théoriciens comme Denys d'Halicarnasse², avait posé les bases de cette notion³. Or ces deux auteurs écrivent sous Auguste, à la fin du I^{er} siècle avant notre ère ; ce sont des contemporains de Vitruve. Le thème circulait donc, de son temps, dans les milieux intellectuels. Mais la notion de sublime a-t-elle intéressé Vitruve ? A-t-il développé une théorie du sublime en architecture, ou, du moins, le sublime a-t-il trouvé une place dans sa théorie de l'architecture ? Y a-t-il dans son traité des notions originales que l'on retrouverait ensuite chez Longin ?

La réponse à ces questions n'est pas évidente à la lecture du *De architectura*, qui ne problématise pas directement cette notion, mais elle apparaît plus nettement dans un petit texte écrit quelques deux cents ans plus tard par Lucien de Samosate et qui analyse le sublime vitruvien en le confrontant aux principes exposés entre temps par Longin.

Il s'agit d'une lalie, sorte de causerie détendue destinée à louer une personne ou un objet⁴, qui se présente comme l'éloge d'un architecte et d'une de ses créations⁵. Elle est divisée en deux

Vitruve », Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du *De architectura*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 31-46.

² Denys d'Halicarnasse, dans le *De l'arrangement des mots*, mais aussi dans l'Isocrate 2, 3, développe les thèmes de l'harmonie, du nombre, de l'arrangement, mais également des relations entre le talent naturel et l'art, que l'on trouve chez Vitruve, puis chez Longin et chez Lucien.

³ Voir D. C. INNES, « Longinus and Caecilius : Models of the Sublime », *Mnemosyne* LV (2000), p. 259-284.

⁴ L. PERNOT, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 234.

⁵ Il existe sur ce texte deux études remarquables, l'une sur son aspect rhétorique (W. H. RACE, « The Art and Rhetoric of Lucian's Hippias », *Mnemosyne* LXX (2017), p. 223-239) et l'autre sur l'architecture des bains (E. THOMAS, *Monumentality and the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 221-229).

parties, nettement perceptibles déjà dans le titre sous lequel nous la connaissons, non « les bains d'Hippias », mais « Hippias ou les bains », qui suggère déjà que la figure de l'architecte s'exprime dans ses réalisations⁶. Lucien y brosse d'abord un portrait intellectuel et professionnel de l'architecte. Dès les premières lignes, le lecteur est frappé par les emprunts à Vitruve. Non seulement la division en deux parties de la lalie est un écho de la construction générale du texte vitruvien, dont le livre I expose ce que doivent être la formation et les qualités de l'architecte et les suivants présentent les différents domaines de l'architecture, mais la thématique développée dans les premières lignes de l'Hippias est un écho très net de celle qui anime le *De l'architecture* : le texte de Lucien commence par la même réflexion que celui de Vitruve sur le rapport nécessaire entre le savoir et la pratique⁷, et l'accompagne de la même comparaison entre l'activité du médecin et celle du musicien (I, 1, 18 ; Lucien, Hippias 3). Lucien y ajoute l'exemple de quatre ingénieurs militaires, tous rattachés au texte

⁶ Sur cette dualité, voir E. THOMAS, op. cit., p. 222, et W. H. RACE, op. cit. n. 1, p. 224.

⁷ Le rapport que Lucien établit entre *theoria* et *technè* et le portrait de l'architecte en *sophos* reprennent exactement celui de Vitruve entre *ratiocinatio* et *fabrica* et sa revendication pour l'architecte de posséder un large savoir. L'affirmation τῶν μηχανικῶν ἐκείνους ἄξιον θαυμάζειν, ὅπόσοι ἐν τῇ θεωρίᾳ λαμπροὶ γενόμενοι καὶ μνημόσυνα ὁμῶς τῆς τέχνης καὶ παραδείγματα τοῖς μετ' αὐτοὺς κατέλιπον, ἐπεὶ οἱ γε τοῖς λόγοις μόνοις ἐγγεγυμνασμένοι σοφιστὰι ἂν εἰκότως μᾶλλον ἢ σοφοὶ καλοῖντο, « il vaut la peine d'admirer chez les ingénieurs tous ceux qui se sont illustrés dans la théorie et qui n'en ont pas moins laissé à la postérité des monuments de leur art et des réalisations concrètes — car ceux qui ne se sont exercés qu'aux discours peuvent être appelés à plus juste titre sophistes que savants » (Hippias 2, trad. Bompaigne), constitue à ce titre un remarquable résumé des trois premiers paragraphes du *De l'architecture* et sa deuxième partie est l'écho d'un passage dans lequel Vitruve explique que nul ne peut parler d'architecture de façon aussi pertinente qu'un praticien (VII, préface 14-15). Les traductions de Lucien sont dans l'ensemble celles de J. Bompaigne.

vitruvien et dont l'activité fait écho à la carrière professionnelle de son auteur, ingénieur dans l'armée de César⁸.

Vitruve déroulait ensuite la longue liste des connaissances nécessaires à la culture de l'architecte, véritable polymathie dont il reconnaissait que sa maîtrise ne pouvait être le fait que d'un petit nombre de gens exceptionnellement doués. Lucien énumère à son tour les compétences d'Hippias, toutes empruntées à la liste vitruvienne : éloquence et clarté dans l'exposé, géométrie, musique, astronomie et mécanique (I, 1, 18 ; Hippias 3). En résumé, le début de l'Hippias se présente résolument comme un épitomé du livre I du *De l'architecture*, et l'on peut alors mettre ce texte au nombre des écrits de Lucien qui interrogent la littérature : il a pour habitude d'y aborder les notions littéraires non pas de façon théorique ou analytique, mais en jouant avec l'intertextualité, en les mettant en scène, en les donnant à voir⁹.

Toutefois, cet Hippias n'a, selon toute vraisemblance, jamais existé : l'histoire n'a gardé aucune trace de lui ; en revanche son nom fait allusion au célèbre sophiste décrit par Platon et dont il a tous les caractères, notamment la pratique de diverses techniques et cette polymathie également revendiquée par Vitruve. L'Hippias de Lucien, c'est l'architecte vitruvien. C'est même Vitruve en personne. Présenté traditionnellement comme un ingénieur et un savant, Vitruve est en réalité plus célèbre par son traité que par ses

⁸ Archimède et Thalès sont cités dans le *De l'architecture* ; Sostrate, architecte du phare d'Alexandrie, fait écho à Dinocrate, architecte de cette ville, auquel Vitruve consacre un long développement ; Épéios, qui fabriqua le cheval de Troie et pénétra avec lui dans la ville est le modèle héroïque de Vitruve lui-même, mécanicien chargé des machines de sièges pendant les campagnes militaires de César.

⁹ L'exemple le plus célèbre en est l'Histoire véritable, où il analyse, entre autres, la question homérique, la notion de narrateur et la nature du roman (voir M. COURRÉNT, « L'Histoire véritable de Lucien de Samosate : une navigation littéraire », *Crossways Journal* 1 (2017)

<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/3875>).

constructions¹⁰ et correspond parfaitement à la seconde partie de la définition que fait Lucien des ingénieurs : « ceux qui ne se sont exercés qu'aux discours peuvent être appelés à plus juste titre sophistes que savants »¹¹. Vitruve est un sophiste, comme son modèle, l'Hippias platonicien, et comme l'homme de génie auquel est consacré l'Hippias de Lucien. Il est en effet présenté comme ἀνδρὸς λόγοις μὲν παρ' ὄντινα βούλει τῶν πρὸ αὐτοῦ γεγυμνασμένου καὶ συνεῖναί τε ὀξέος καὶ ἐρμηνεύσαι σαφεστάτου, « rompu à l'éloquence autant que quiconque de ses devanciers, d'une intelligence aiguë et d'une grande clarté dans l'exposé », et, à aucun moment, Lucien ne dit que c'est un bâtisseur, alors qu'il insiste sur le fait que c'est un mécanicien, comme l'était Vitruve. Il semble même n'avoir jamais rien construit d'exceptionnel :

τὰ δὲ ἔργα πολὺ τῶν λόγων ἀμείνω παρεχομένου καὶ τὴν τῆς τέχνης ὑπόσχεσιν ἀποπληροῦντος, οὐκ ἐν τοιαύταις μὲν ὑποθέσεσιν ἐν αἷς οἱ πρὸ αὐτοῦ πρῶτοι γενέσθαι εὐτύχησαν, κατὰ δὲ τὸν γεωμετρικὸν λόγον ἐπὶ τῆς δοθείσης, φασίν, εὐθείας τὸ τρίγωνον ἀκριβῶς συνισταμένου

il réalise les promesses de son art, non pas dans les matières où ses prédécesseurs ont réussi, mais, pour employer la formule des géomètres, en construisant parfaitement le triangle sur une droite donnée, comme on dit (Hippias 3).

La première partie de la phrase est claire : il n'a pas édifié de bâtiments comme le faisaient ses prédécesseurs. Le sens de la seconde, qui repose sur un proverbe dont l'usage s'est perdu, contient vraisemblablement une moquerie, voire un sarcasme, comme le suggèrent les deux précautions oratoires qui l'entourent, comme si ce que Lucien voulait dire était si violent qu'il hésitait à s'exprimer par lui-même : être capable de construire un triangle à partir de n'importe quelle ligne droite correspond à notre

¹⁰ On ne connaît de lui, et encore parce qu'il la décrit dans son traité, qu'une basilique édifiée à Fano.

¹¹ Voir n. 7.

expression « ne pas avoir inventé l'eau tiède »¹². Ainsi, Lucien a lu Vitruve et semble avoir trouvé que la réputation de l'auteur ne correspondait pas à ses qualités réelles de praticien. Vitruve n'a rien créé, mais s'est contenté de systématiser un ensemble de principes venus du monde grec, et il a trouvé la gloire uniquement grâce à une réalisation littéraire qui doit beaucoup aux procédés de la rhétorique¹³. En outre, il a, pour cette approche intellectuelle de l'architecture, des prétentions à la grandeur :

cum ergo tanta haec disciplina sit condecorata et abundans eruditionibus variis ac pluribus, non puto posse se iuste repente profiteri architectos nisi qui ab aetate puerili his gradibus disciplinarum scandendo scientia plerarumque litterarum et artium nutriti peruenerint ad summum templum architecturae du fait donc que cette grande science de l'architecture est toute rehaussée et débordante de connaissances variées et nombreuses, je pense que ne peuvent se dire soudain architectes à juste titre que ceux qui sont parvenus en haut du temple de l'architecture en ayant gravi depuis l'enfance les marches de ces disciplines, nourris par la connaissance de la plus grande partie des lettres et des arts (*De l'architecture* I, 1, 11, trad. Fleury).

Hippias n'est rien d'autre qu'une exégèse ironique de cette phrase, qui synthétise la théorie vitruvienne de l'art en associant le portrait de l'architecte idéal à une image singulière, summum templum architecturae : le « haut du temple », qui traduit chez Vitruve l'élévation, sert de fil directeur à la seconde partie de la lalie.

¹² Sur l'usage de la moquerie dans ce texte, cf. M. CANNATÀ FERA, « Comunicazione e umorismo : l'Ippia di Luciano », in E. A. ARSLAN (ed.), *La « Parola » delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messine, Dipartimento di scienze dell'antichità dell'Università degli studi, 1998, p. 229-242.

¹³ La réputation de Vitruve est telle dans l'Antiquité qu'au V^e siècle encore Sidoine Apollinaire (Lettres IV, 3, 5 et VIII, 6, 10) le place pour l'architecture au même rang qu'Esculape pour la médecine et qu'Archimède pour la géométrie.

Chez Vitruve, c'est l'association du savoir de l'architecte et de son talent personnel, l'*ingenium*, qui lui donnent ses qualités professionnelles¹⁴ ; de même, chez Longin, le sublime, écho de la grandeur d'âme, repose à la fois sur les qualités personnelles de l'orateur et sur sa maîtrise de la technique¹⁵ : c'est cette adéquation entre l'homme et son œuvre que Lucien se propose logiquement de donner à voir à son tour. Après avoir brossé le portrait de l'homme de génie, il décrit donc sa réalisation la plus remarquable, un établissement de bain. Le texte ne fournit au départ à son lecteur aucun moyen de localiser dans une ville quelconque ou même de reconnaître ce bâtiment, que l'on peut donc supposer lui aussi purement imaginaire. Et sa description vient ensuite, nous allons le voir, conforter cette première impression.

Lucien l'aborde par le thème du sublime, en jouant sur deux éléments, d'une part l'importance des qualités de l'architecte dans le traitement d'un sujet si familier et si convenu : *περίνοια δὲ καὶ ἐν τῷ κοινῷ τούτῳ σύνεσις θαυμαστή*, « l'intelligence de conception dans ce cadre banal est admirable » (Hippias 4), et d'autre part la description de l'emplacement naturel du bâtiment, « en pente très abrupte », ce qui lui permet d'employer dès le départ, à propos de ses fondations, le terme même qui, depuis le traité de Longin, désigne ce que nous appelons « sublime » : *ὑψηλὴ δὲ πᾶν ἀποτόμοις*, « des élévations véritablement vertigineuses »¹⁶. Le sublime, c'est l'élévation. Son fondement réside dans la hauteur des fondations, c'est-à-dire la profondeur de la culture et du projet de l'orateur.

En même temps, il maintient solidement le lien avec le *De l'architecture* : la vue d'ensemble des bains, qui en précède la

¹⁴ La notion vitruvienne d'*ingenium* a des sources cicéroniennes. Voir M. COURRÉNT, *De architecti scientia. Idée de nature et théorie de l'art* dans le *De architectura* de Vitruve, Caen, Presses universitaires de Caen, 2011, p. 38-42.

¹⁵ Longin, *Du sublime* VIII, 1 et IX, 1-3, dont le contenu correspond exactement aux revendications morales de Vitruve.

¹⁶ On trouve dans Hippias trois occurrences d'*ὑψος* et deux de son dérivé *ὑψηλός*.

description détaillée, repose sur les trois principes vitruviens de l'architecture, utilité, solidité, beauté, ainsi que sur sa théorie et sa terminologie des proportions (I, 2, 4)¹⁷. Lucien calque ainsi précisément le plan de son texte sur celui du livre I de Vitruve : après les qualités de l'architecte, celui-ci énonçait les principes généraux de l'architecture, puis analysait la question de l'emplacement où installer la ville, avant d'en décrire les bâtiments. La double référence au sublime et à Vitruve accompagne encore la description du porche : πυλῶν μὲν ὑψηλὸς ἀναβάσεις πλατείας ἔχων, ὑπτίας μᾶλλον ἢ ὀρθίας πρὸς τὴν τῶν ἀνιόντων εὐμάρειαν, « le porche d'entrée est haut et offre de larges degrés. Il est en pente douce et non pas raide, pour le confort de ceux qui y montent » (Hippias 5)¹⁸ ; la mention des degrés et du confort est un écho précis à *De l'architecture* III, 4, 4 sur la hauteur que doivent avoir les marches des temples pour que la montée ne soit pas pénible, mais aussi un souvenir du summum templum architecturae dont le praticien a « gravi les marches » depuis l'enfance. Cette montée vers le divin qui faisait de l'architecte vitruvien un homme supérieur aux autres est ramenée par Lucien à une démarche hygiénique et récréative quotidienne.

On passe ensuite d'une pièce à l'autre, en suivant le déplacement logique qu'aurait un utilisateur de l'édifice. Suivons donc la promenade proposée par Lucien en numérotant chaque pièce et en indiquant la caractéristique qu'il lui attache :

- 1 κοινὸς οἶκος εὐμεγέθης, « une ample salle commune » : la salle d'attente pour les serviteurs et suivants que l'on va d'ailleurs laisser ici. Seuls les personnages importants passent dans les salles suivantes ;
- 2 à droite, des chambres aménagées pour la détente, φωτὶ πολλῷ καταλαμπόμεναι, « éclairées par une lumière abondante » ;

¹⁷ L'impression d'harmonie qui se dégage de la construction participe du sublime autant en architecture qu'en rhétorique.

¹⁸ Ὑψηλὸς renvoie évidemment à ὕψος.

- 3 ensuite, une salle περιττός μὲν ὡς πρὸς τὸ λουτρόν, ἀναγκαῖος δὲ ὡς πρὸς τὴν τῶν εὐδαιμονεστέρων ὑποδοχὴν, « inutile du point de vue des bains, mais indispensable pour l'accueil des gens riches » ;
- 4 ensuite, des vestiaires ;
- 5 au milieu, le frigidarium, ὕψει τε ὑψηλότατος καὶ φωτὶ φαιδρότατος, « salle d'une très grande hauteur et d'une clarté intense », qui présente trois piscines d'eau froide, et dont les murs sont tapissés de marbre de Laconie et l'on y voit εἰκόνες λίθου λευκοῦ τῆς ἀρχαίας ἐργασίας, « des statues de marbre blanc dans le style ancien » ;
- 6 puis, le tepidarium, οὐκ ἀπηνεῖ τῇ θερμῇ προαπαντῶν, « qui ne surprend pas par une chaleur brutale », mais par sa forme originale, allongée et courbe aux deux extrémités ;
- 7 à droite, une salle de massage, εὖ μάλα φαιδρός, « très lumineuse » : de chaque côté, les accès qui donnent sur la palestre sont « enrichis de marbre phrygien », Φρυγίῳ λίθῳ κεκαλλωπισμένους ;
- 8 ensuite, une salle pour les exercices de gymnastique : οἴκων ἀπάντων κάλλιστος [...] προσηνέστατος [...] ἀβλαβέστατος καὶ ὠφελιμώτατος, « la plus belle, la plus confortable, la plus sûre, la plus commode » ; Φρυγίου καὶ αὐτὸς εἰς ὀροφὴν ἄκραν ἀποστίλβων, « brillant de l'éclat du marbre de Phrygie jusqu'au plafond » ;
- 9 ensuite, un couloir chaud couvert de plaques de marbre de Numidie qui donne sur
- 10 le caldarium, une salle κάλλιστος, φωτὸς τε πολλοῦ ἀνάμεστος, « très belle, remplie d'une lumière abondante », tapissée de marbre rouge, et présentant trois bassins d'eau chaude ;
- 11 enfin, un raccourci qui permet de revenir au vestiaire en traversant une pièce tiède, ὑπὸ φωτὶ μεγάλῳ καὶ πολλῇ τῇ ἔνδον ἡμέρᾳ, « dans une lumière abondante et en plein jour à l'intérieur ».

Comme on pouvait s'y attendre, le bâtiment répond à un plan tout à fait banal¹⁹ ; l'effet de sublime provient d'abord de la grandeur et de la lumière, qui sont les caractères récurrents de chaque salle, et provoquent un éblouissement constant, censé mettre le spectateur des bains dans un état proche de l'extase, dont Longin faisait la marque première du sublime : οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, « ce n'est pas à la persuasion, mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire » (I, 4, trad. Pigeaud).

Par ailleurs, la description repose aussi sur quelques éléments soigneusement sélectionnés qui participent également du sublime, dont la cause réside τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἀλλήλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἓν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι, « dans le fait de choisir toujours les éléments constitutifs essentiels et d'être capable en les articulant les uns avec les autres, d'en faire comme un seul corps » (IX, 1), ce qui est aussi le projet d'écriture de Vitruve²⁰. Les caractéristiques particulières associées à certaines salles correspondent ainsi aux voies qui permettent d'atteindre le sublime dans le traité de Longin : partout c'est la lumière qui vient d'abord frapper les yeux (Du sublime XVII), puis la taille des pièces (Du

¹⁹ Plusieurs reconstitutions en ont d'ailleurs été proposées, dont la plus aboutie est celle de F. K. YEGÜ, « The Small City Bath in Classical Antiquity and a Reconstruction Study of Lucian's Baths of Hippias », *Archeologia Classica* 31 (1979), p. 108-152.

²⁰ Cf. *De l'architecture* II, 8, 1 : *cum corpus architecturae scriberem ...* Vitruve conçoit l'architecture comme un organisme dans lequel tous les éléments fonctionnent les uns en relation avec les autres. C'est aussi ce qui explique que Lucien n'ait pas localisé ce bâtiment dans une rue, par rapport à un autre lieu public (forum, théâtre, etc.), ni même proposé de vision générale de l'extérieur. La palestra, par exemple, est évoquée, mais non située précisément : le texte produit le bâtiment depuis l'intérieur, à partir de ses éléments constitutifs.

sublime XXVI, 1) ; la troisième salle est inutile, mais crée de l'inattendu dans un ensemble dont le visiteur pense déjà connaître toutes les pièces²¹, effet que l'on retrouve dans la surprise produite par la sixième salle ; les statues de la cinquième salle sont « dans le style ancien » (Du sublime XIII, 2)²² ; deux salles tirent leur effet de procédés stylistiques : la huitième salle est une hyperbole — le marbre la couvre jusqu'au plafond — et la dixième est une comparaison — pour dire qu'elle est tapissée de marbre rouge, Lucien écrit ὥς πορφύρα διηνητισμένος, « elle est comme colorée de pourpre » (Du sublime XV, 1 ; XXXII, 4 ; XXXVIII). Enfin, les qualités de l'établissement, τὸ χρήσιμον, τὸ εὐκαιρον, τὸ εὐφεγγές, τὸ σύμμετρον, τὸ τῷ τόπῳ ἡρμοσμένον, « utilité, convenance, clarté, bonnes proportions, adaptation au site », correspondent à ce que Longin appelle σύνθεσις, « l'arrangement » (Du sublime XXXIX, 1), mais sont aussi un écho très net des principes de l'architecture développés au livre I du *De l'architecture*.

Les bains de Lucien entraînent donc l'esprit du lecteur vers une sensation de sublime. Toutefois, la structure du bâtiment incite également à une association fort fréquente dans l'Antiquité entre architecture et mémoire. Les Grecs avaient en effet inventé une technique de mémorisation, systématisée plus tard par les Romains — exactement à la façon de Vitruve rassemblant et organisant pour l'architecture des idées et des pratiques grecques —, qui consistait à déposer les éléments dont on voulait conserver le souvenir dans des emplacements préparés à l'avance²³. Trois textes latins nous livrent le témoignage de la constitution mentale de cet espace de

²¹ Du sublime XXV, 5 : εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρεῖῳδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον, θαυμαστόν δ' ὅμως αἰεὶ τὸ παράδοξον, « ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée ; mais pourtant, ce qu'il admire toujours, c'est l'inattendu ».

²² L'imitation des grands artistes du passé est une voie du sublime.

²³ Cette technique a été brillamment exposée dans F. YATES, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

mémorisation²⁴ : chaque individu composait dans son cerveau un ensemble de lieux virtuels qui lui étaient personnels ; tous ces lieux possédaient un point commun : il s'agissait de rues ou de bâtiments, c'est-à-dire d'espaces architecturés, qui devaient répondre à quelques critères simples :

loca deligunt quam maxime spatiosa, multa uarietate signata, domum forte magnam et in multos diductam recessus. In ea quidquid notabile est animo diligenter adfigunt, ut sine cunctatione ac mora partis eius omnis cogitatio possit percurrere. [...] Quod de domo dixi, et in operibus publicis et in itinere longo et urbium ambitu et picturis fieri potest. Etiam fingere sibi has imagines licet

on choisit des lieux aussi spacieux que possible, caractérisés par une grande variété, par exemple, une maison vaste et divisée en un grand nombre de pièces. Tout ce qui s'y trouve de notable est fixé avec soin dans l'esprit, afin que, sans hésitation ni retard, la pensée puisse en parcourir toutes les parties. [...] Ce que j'ai dit d'une maison, on peut le dire aussi d'édifices publics, et d'une longue route, et du périmètre d'une ville, et de tableaux. On peut même imaginer de toutes pièces pour soi-même ces images (Quintilien, XI, 2, 18 et 21, trad. Cousin).

La description des bains d'Hippias correspond parfaitement à cette définition, autant dans ses éléments constitutifs que dans le procédé narratif qui met l'accent sur le déplacement, les raccourcis et la possibilité de retours en arrière, et rien ne s'oppose non plus à ce qu'elle soit purement imaginaire. Mais pourquoi précisément des bains ? Pour deux raisons²⁵. La première est simple et répond

²⁴ Rhétorique à Herennius III, 28-40 ; Cicéron, *De l'orateur* II, 357-358 ; Quintilien, XI, 2, 17-39.

²⁵ On peut même proposer une troisième raison à ce choix : le sublime, chez Lucien comme chez Longin, est la marque de certaines personnalités hors normes. L'une des sources de la grandeur est, selon Longin, τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος, « la passion violente et créatrice d'enthousiasme » (VIII, 1). Or chez Vitruve apparaissent aussi ces figures qui font du sublime un élan réalisé dans une œuvre, et la plus célèbre est celle d'Archimède, jaillissant tout nu de son bain et parcourant

à une injonction de tous les traités romains : les emplacements, fournis par chaque pièce du bâtiment doivent obéir à un ordre pour que l'esprit s'y retrouve le plus efficacement possible²⁶. Dans les bains, la circulation obéit à une logique, dont il est facile de se remémorer les étapes : l'utilisateur passe du vestiaire au frigidarium, puis au tepidarium et enfin au caldarium en s'arrêtant entre temps dans des pièces annexes, sauna et salle de massage ; c'est d'ailleurs l'ordre que suit précisément la « description » qu'en fait Lucien.

La seconde est spécifique à Lucien. Les bains sont un élément typique de la culture romaine et cette lalie fait partie des satires de Lucien portant sur le monde romain²⁷. Il ne s'agit pas pour lui d'en condamner ici le luxe comme il le fait dans *Nigrinus* (34), où il se moque des riches Romains accompagnés aux thermes par leurs esclaves qui leur indiquent même où ils doivent mettre les pieds. Dans *Hippias*, les domestiques sont laissés à l'entrée, ainsi que les vêtements, et l'on parcourt tout le bâtiment seul et nu. C'est plutôt, nous allons le voir, aux techniques de mémorisation, telles que les ont développées de façon très (trop ?) systématique les Romains, que s'attaque notre texte.

Les bains d'*Hippias* en effet ne seraient-ils qu'un lieu de mémoire ? Plusieurs éléments tendent à le prouver. Les bains constituent, avec le forum, l'un des endroits les plus animés d'une

les rues de Syracuse en criant « Eurêka ! ». Ce prototype vitruvien du sublime était déjà lié aux bains, comme l'est aussi son double ironique, l'*Hippias* de Lucien.

²⁶ Rhétorique à Herennius III, 31 ; Cicéron, *De l'orateur* II, 358 ; Quintilien, XI, 2, 20 : « la première idée, on l'attache, pour ainsi dire, au vestibule, la seconde, mettons, à l'atrium, d'autres autour des bassins intérieurs, et la série des autres dans l'ordre aux chambres à coucher, aux exèdres et même aux statues et aux objets du même genre » (trad. Cousin).

²⁷ Sur les aspects généraux de cette critique, voir T. WHITMARSH, *Greek Literature and the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2008, chapitre 5 : « Satirizing Rome : Lucian », p. 247-291.

ville romaine²⁸, or ici, étrangement, ils sont déserts. L'auteur de la Rhétorique à Herennius soulignait en effet qu'il faut éviter des lieux trop fréquentés pour éviter d'y perdre le fil de ses souvenirs²⁹. Voilà pourquoi Lucien les a vidés de leurs occupants, et c'est ce vide même qui nous alerte et nous indique que sa description doit être lue au second degré.

Le même passage de la Rhétorique à Herennius fournit d'autres éléments d'analyse. D'abord, « pour éviter toute erreur dans la numérotation des emplacements, il faut marquer ceux-ci de cinq en cinq, par exemple en plaçant une main en or au cinquième, quelqu'un de notre connaissance prénommé Decimus au dixième etc. » (III, 31, trad. Achard). Dans notre texte, c'est le frigidarium qui constitue la cinquième pièce. Aussi, suivant les préceptes du traité de rhétorique, Lucien l'a-t-il distinguée des autres : c'est la seule dans laquelle on trouve des statues. Si ces thermes existaient vraiment, avec la magnificence que leur prête l'auteur, ils seraient évidemment ornés d'un grand nombre de statues, mais Lucien n'en mentionne que deux, judicieusement situées dans une pièce dont elles marquent la spécificité et qui, en outre, présente non pas un, mais trois bassins, ce qui la rend plus spectaculaire. Or on retrouve le même nombre de bassins dans la dixième pièce, le caldarium. Le procédé mnémotechnique est simple et fondé sur la répétition : 5 et 10 sont les pièces à bassins, et pour éviter de les confondre, la pièce 5 présente aussi deux statues.

Ensuite, « il faut choisir des emplacements dont l'aspect et la nature soient si variés qu'ils puissent se distinguer clairement » (Rhétorique à Herennius III, 31). L'impression première qui ressort de la description des bains d'Hippias, est une grande monotonie : Lucien a pris soin d'en souligner inlassablement les mêmes éléments, lumière et grandeur. La variété provient

²⁸ Les auteurs latins en ont souvent évoqué l'atmosphère bruyante, e. g. Sénèque, Lettres à Lucilius 6, 56.

²⁹ III, 31 : « il est préférable de choisir ces emplacements dans des lieux déserts plutôt que dans des lieux fréquentés, car le nombre des gens et leur va-et-vient troublent et estompent le contour des images » (trad. Achard).

uniquement des diverses qualités de marbres dont les couleurs différentes permettent à la mémoire de repérer rapidement dans quelle pièce elle se trouve. En revanche, tout ce qui égarerait l'esprit loin de cette grandeur et de la cohérence du bâtiment est rapidement évoqué, pêle-mêle, à la toute fin du texte : τῇ ἄλλῃ περινοίᾳ κεκοσμημένον, ἀφόδων μὲν ἀναγκαίων δυσὶν ἀναχωρήσεσιν, ἐξόδους δὲ πολλαῖς τεθυρωμένον, « il est agrémenté de tous les autres raffinements : deux cabinets pour les besoins naturels, de nombreuses portes de sortie ». Le passage délicat, dans le travail de mémorisation, entre l'intérieur du cerveau (où les données sont maîtrisées) et le monde extérieur (où l'esprit, soumis à diverses sollicitations, s'égare) est non seulement exprimé sur un mode ironique (la restitution des souvenirs est comparée à une évacuation physique, où les portes de sortie sont aussi des émonctoires), mais aussi redoublé par la mention de la présence de deux horloges, τὴν μὲν δι' ὕδατος καὶ μυκήματος, « une horloge à eau qui mugit », — et qui se trouve à l'intérieur des bains —, τὴν δὲ δι' ἡλίου ἐπιδεικνύμενον, « et un cadran solaire », forcément à l'extérieur. Ces deux machines sont en outre une dernière allusion au traité vitruvien³⁰ sur lequel s'achève cette lalie.

Hippias est en réalité un magnifique trompe l'œil rhétorique ; le texte se referme élégamment sur lui-même : le dernier paragraphe rappelle les grands principes vitruviens énoncés en début de description et qui sont aussi les fondements du sublime rhétorique, mais auparavant, le dernier élément d'architecture mentionné est une référence littéraire au fronton : κατὰ γὰρ τὸν καλὸν Πίνδαρον, ἀρχομένου ἔργου πρόσωπον χρὴ θέμεν τηλαυγές, « selon le mot du noble Pindare, “ en commençant l'ouvrage, il faut placer un fronton dont l'éclat se voit de loin ” » (Hippias 7). Il ramène ainsi son lecteur à l'entrée du bâtiment et au

³⁰ Elles renvoient précisément aux dernières pages du livre IX du *De l'architecture*, où Vitruve explique le fonctionnement du cadran solaire, puis consacre un long développement au mécanisme de deux horloges à eau présentant des automates qui produisent des sons.

début du discours, mais surtout au texte de Vitruve — au point de départ de l'écriture de l'Hippias —, dont le livre I, largement mis à contribution par Lucien, constituait une entrée, un fronton à la gloire de l'architecte, mais qui faisait aussi, nous l'avons vu, de l'architecture un *summum templum*. Or la pièce caractéristique du temple, c'est le fronton, dont la forme n'est autre qu'« un triangle construit sur une ligne droite donnée ». Toutes les pistes de lectures ouvertes dans le portrait d'Hippias se referment ainsi à la sortie de sa réalisation.

De cette lecture de Vitruve faite par Lucien avec son Longin en main, nous pouvons finalement garder deux idées majeures.

Comme nous invitait, dès le départ, à y prendre garde sa construction générale bipartite, Hippias ou les bains, qui fonctionne autour du chiffre 2³¹, met en regard deux civilisations, — la grecque, qui sert de référence, et la romaine, qui lui emprunte inventions et notions —, et deux types de textes théoriques latins, — le *De architectura* et les traités de mémorisation —, en jouant sur les liens entre rhétorique et architecture³². Visiblement frappé par la façon dont Vitruve avait utilisé les procédés de la rhétorique pour parler d'architecture et hisser ainsi ce qui n'était encore qu'une technique au rang des savoirs indispensables à l'homme instruit, Lucien a ici mis en scène ses principes dans la description d'une architecture proprement rhétorique, celle de la mémoire,

³¹ Le fait que toute la description soit placée sous le signe de la répétition, du monotone et du chiffre 2 (il y a par exemple deux statues, deux cabinets ou deux horloges) souligne aussi le côté trop systématique de l'esprit romain, qui fige les idées grecques en lois et en principes. Hippias est d'ailleurs lui-même le premier volet d'un diptyque sur les architectures fictives de la mémoire. Il fonctionne en effet avec une prolatie, La Salle, que nous avons étudiée dans un autre contexte (« Voir pour dire : lieux de mémoire et architecture fictive chez Lucien de Samosate », Colloque international Pratiques artistiques et littéraires des architectures et décors fictifs, 1^{er}-3 février 2018, université d'Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, à paraître).

³² Sur le rapprochement particulier de ces deux activités à l'époque de Lucien, voir E. THOMAS, op. cit. n. 5, p. 219.

forcément sublime, puisqu'elle doit frapper sans cesse l'imagination.

Enfin, Hippias vient souligner la façon dont le traité vitruvien abordait déjà le thème du sublime à travers certains éléments dont on trouve ensuite l'écho dans la théorie littéraire de Longin : l'élévation, la théorie des proportions, l'attention portée au nombre et à la mesure, la place donnée à la lumière pour mettre en valeur les éléments saillants de l'édifice. On peut donc considérer la description de ces bains comme une illustration de l'existence du sublime en architecture.