Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1991)

Heft: 4

Artikel: Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhéthorique antique

Autor: Calame, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870610

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

QUAND DIRE C'EST FAIRE VOIR : L'ÉVIDENCE DANS LA RHÉTHORIQUE ANTIQUE

Préoccupée par le «comment dire», la critique littéraire antique se situe entre poétique et rhétorique. Si elle rejoint parfois la nôtre dans son aspect descriptif et classificateur, c'est pour mieux formuler les règles de la bonne diction. Parmi les concepts de portée normative qu'elle a élaborés, celui de l'évidence prend peu à peu une place essentielle dans une conception générale de la fonction de l'œuvre de littérature: il s'agit de transformer l'auditeur/lecteur en spectateur. Bien dire revient donc souvent à faire voir.

L'intérêt des linguistes et des critiques contemporains pour le discours aussi bien dans ses aspects structuraux que dans ses modes de production est à l'origine d'un retour frappant vers la rhétorique antique[1]. Or les attentes érudites et les enjeux académiques de la critique littéraire contemporaine sont très différents des objectifs poursuivis par l'analyse antique du λόγος. En quête ces vingt-cinq dernières années des traits distinctifs susceptibles

1. Rappelons-le, c'est en 1964/5 que, déplorant l'absence en français de toute histoire de la rhétorique antique, R. BARTHES consacrait son séminaire de l'EPHE à «l'ancienne pratique du langage littéraire» pour en publier un résumé sous le titre de «L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire», dans *Communications,* 16 (1970), p. 172-223.

d'aboutir à une définition de la «littéralité», c'est-à-dire des spécificités discursives de l'œuvre de littérature[2], la première a totalement perdu de vue la fin de la seconde: elle était de formuler les règles de la bonne rédaction et de la bonne élocution. De manière plus complexe, les réflexions sur la littérature proposées par la *Poétique* d'Aristote sont le fruit de trois perspectives qui s'entrecroisent: aux remarques d'ordre descriptif et analytique susceptibles de retenir l'attention savante moderne se mêlent les considérations historiques issues d'une conception essentialiste de l'œuvre de littérature comme organisme biologique avec son développement autonome, mais aussi et surtout les formulations normatives indiquant ce que doit (*δεῖ*) être la composition littéraire pour remplir sa finalité[3]. Et encore, parler de critique littéraire à propos de l'Antiquité, c'est céder doublement au leurre de la projection anachronique. La critique est en fait *τέχνη*, elle est description de procédures discursives visant des effets extradiscursifs précis. D'autre part, à partir d'Aristote en tout cas, elle se partage entre deux disciplines normatives distinctes: la technique poétique et la technique rhétorique.

Or, en particulier chez Aristote, la limite entre poétique et rhétorique est assez floue pour que quelques-uns des concepts destinés à fonder une critique littéraire qui, dans l'Antiquité, relèvera toujours de l'ordre du prescriptif se situent précisément dans la zone de recoupement de ces deux domaines techniques. En effet, c'est sur le terrain de la *λέξις*, de l'élocution, c'est-à-dire du «comment dire», que la réflexion rhétorique vient coïncider avec la norme poétique; la correspondance est même si étroite qu'Aristote peut présenter l'élocution de la poésie comme l'ancêtre historique de la mise en discours rhétorique. Au-delà de la différence entre poésie et prose, toutes deux partagent une qualité commune, celle d'être manifeste, distincte, transparente (*σαφής*); cette qualité est relative à l'effet même du discours

2. Sur les aléas de cette quête on lira avec profit J. MOLINO, «Nature et Signification de la littérature», *Etudes de Lettres*, 4 (1990), p. 17-64, ou les contributions de J.-M. KLINKENBERG, «La Définition linguistique de la littéralité: un leurre?», et de E. LANDOWSKI, «Pour une problématique socio-sémiotique de la littérature», in *La Littéralité*, éd. L. Milot & F. Roy, Sainte Foy: Presses de l'Université Laval, p. 11-30 et 95-119.

3. Ces trois perspectives ont été distinguées avec pertinence par J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil, 1989, p. 13-25.

(*λόγος*): montrer, révéler (*δηλοῦν*[4]). C'est à partir de cette notion fondamentale que se définissent les autres qualités de l'élocution, de ce que désormais on peut appeler avec Hjelmslev les formes de l'expression plutôt que le style, même si les différentes formes de l'expression envisagées par Aristote ont pour base une première idée de l'écart.

Conceptualisée notamment par l'intermédiaire du terme technique d'*ἐνάργεια* (évidence, visibilité), cette notion de la clarté sera appelée à déterminer une part importante de la réflexion sur la *λέξις*; une réflexion sur les formes de l'expression langagière qui se métamorphose à travers la critique alexandrine en propédeutique à la composition littéraire. Relisons le jugement porté, plus de quatre siècles après Aristote, par Plutarque sur l'auteur érigé en modèle de l'historiographie classique: «Thucydide mène une lutte constante pour atteindre par le discours (*λόγος*) cette évidence (*ἐνάργεια*); il est comme avide de faire de l'auditeur un spectateur et de provoquer (*ἐνεργάσασθαι*) auprès de ses lecteurs les sentiments de stupeur et de trouble ressentis par les témoins oculaires[5]». L'attribution au discours d'une fonction visuelle suscite les deux questions qu'on aimerait poser ici: pourquoi le recours à la notion précise d'*ἐνάργεια*? pourquoi, de manière plus générale, la référence à la vue? C'est dire qu'à travers une brève étude sémantique — en synchronie, puis en diachronie — des emplois d'*ἐνάργεια* dans l'analyse antique du discours, on aimerait revenir sur l'un des fondements de l'esthétique grecque ancienne, tout en essayant de dissiper au passage quelques-uns des malentendus entraînés par la relation très secondaire que l'*ἐνάργεια* entretient avec les procédures de la description.

---

4. ARISTOT. *Rhet.* 1404a 20 sq., cf. *Poet.* 1458a 18 sq. Les recoupements ne se limitent d'ailleurs pas à cette notion; par exemple dans la *Poétique* (1456a 34 sq.), Aristote renvoie à la rhétorique l'étude de la *διάνοια*, du contenu en tant qu'intention alors qu'en ce qui concerne la métaphore le renvoi se fait de la *Rhétorique* (1405a 3 sq.) à la *Poétique*. A ces deux traités il faut ajouter le *De interpretatione* centré sur le problème de l'expression (*ἑρμηνεία*) et donc de la signification de l'énoncé et de sa référence: cf. M. BARATIN et F. DESBORDES, *L'Analyse linguistique dans l'antiquité classique* I, Paris: Klincksieck, 1981, p. 15-25. Dans la langue homérique, l'adverbe *σάφα* s'emploie essentiellement avec des verbes du savoir comme *οἶδα* (allusion à la vue) et *ἐπίσταμαι*.

5. PLUT. *Glor. Ath.* 347a. Un groupe de manuscrits présente dans ce texte la leçon *ἐνέργειαν* pour *ἐνάργειαν*; sur cette confusion, qui remonte à l'usage rhétorique de *ἐνεργεῖν* chez Aristote, cf. *infra* n. 31.

1. L'évidence visuelle

Bien établi à l'époque postalexandrine, le concept de l'évidence repose essentiellement sur la perception (*αἴσθησις*), et plus particulièrement sur la vue. On ne s'étonnera pas de le trouver par exemple sous la plume de Diodore de Sicile, au moment où l'historien tente de réfuter différentes théories visant à donner une réponse à la question lancinante de l'origine des crues du Nil. L'explication consistant à situer les sources du fleuve dans une région inhabitée permet d'esquiver les arguments fondés sur l'évidence du témoignage (oculaire) ou sur une démonstration convaincante. Voilà donc le critère de l'*ἐνάργεια* fondé sur la perception visuelle[6].

1. 1. Evidences sensorielles et cognitives

Or, à lire Sextus Empiricus, l'*ἐνάργεια* apparaît comme un concept relevant de la philosophie et singulièrement de la théorie de la connaissance. Dans la perspective de critique historique adoptée par la philosophie sceptique, l'évidence est le concept qui permettrait de surmonter la distinction entre perception sensorielle (*αἴσθησις*) et intellection (*νόησις*). Aussi bien chez Platon que chez Aristote l'*ἐνάργεια* constituerait le critère de vérité qui permettrait de passer des concepts empiriques à la faculté d'«imagination» (*φαντασία*) de l'âme. Et l'origine de ce pont jeté par l'intermédiaire de *τὸ ἐναργές* entre appréhension du sensible et compréhension de l'intelligible, Sextus Empiricus l'attribue à Théophraste[7]. Mais il remarque aussi qu'Epicure n'a pas joué le moindre des rôles dans cette focalisation, en théorie de la connaissance, sur une évidence identifiée avec les «présen-

---

6. DIOD. SIC. 1, 40, 5 sq. et 41, 8, cf. 39, 6 (passages où certains manuscrits présentent la leçon *ἐνέργεια!* cf. *infra* n. 31); cf. aussi POLYB. 20, 12, 8. Les quelques textes commentés ici sont tirés du corpus établi sur la base du *TLG* grâce à l'obligeance de David Bouvier.

7. SEXT. EMP. *Adv. math.* 7, 141 sq. et 216 sq., citant THEOPHR. fr. 27 Wimmer. Pour les sceptiques eux-mêmes l'*ἐνάργεια* constitue le mode de la perception des phénomènes, relative à chaque individu: cf. SEXT. EMP. *Pyrr. hyp.* 2, 10 et *Adv. math.* 7, 143 sq. Pour une analyse des fonctions effectives de la *φαντασία* chez Platon et Aristote, cf. G. M. RISPOLI, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli: Liguori, 1985, p. 24-50.

tations» matérielles (*φαντασίαι*!) censées émaner des objets de la réalité. Et de fait, dans la théorie atomiste de la perception exposée par Epicure dans la *Lettre à Hérodote*, l'*ἐνάργεια* constitue bien le critère de l'objectivité de nos sensations et en particulier des impressions produites par la vue[8].

Dans cette acception philosophique et cognitive, le concept de l'évidence devient si fréquent qu'on le trouve à l'œuvre aussi bien en théorie médicale que chez les Pères de l'Eglise. Se référant à Athénée d'Attalia — le fondateur de l'école médicale pneumaticienne, Galien en fait le critère d'existence des éléments de base. Pour un Origène au contraire, c'est l'enseignement divin de Jésus et surtout son épiphanie qui s'imposent comme vérités par leur évidence respective; et pour Eusèbe de Césarée, l'*ἐνάργεια* est le mode d'évidence par lequel les actes du Christ nous apparaissent en tant que témoignages[9].

Mais autant qu'à une tradition philosophique, les commentateurs des écrits bibliques se réfèrent sans doute à la tradition théologique grecque qui, par l'intermédiaire des textes homériques, a de tout temps attribué aux dieux, dans leurs épiphanies, la qualité d'*ἐναργής*. La polémique est explicite chez Origène dans sa réplique à Celse qui invoquait les qualités matérielles et anthropomorphes des dieux du panthéon traditionnel pour arguer de leur existence et de leur évidence. Sous sa forme adjectivale en effet, *ἐναργής* est un terme homérique; il qualifie le mode d'apparition (*φαίνεσθαι*) des dieux quand ils se révèlent aux hommes soit sous forme humaine soit en tant qu'*εἴδωλον* dans un rêve. Ainsi Athéna apparait-elle aux côtés d'Ulysse incarnée en une grande et belle femme, mais sans que Télémaque ne puisse ni la voir ni en saisir la présence; ainsi la déesse dialogue-t-elle

---

8. SEXT. EMP. *Adv. math.* 7, 203 sq. = EPIC. fr. 247 Usener; EPIC. *Epist. Hdt.* 46 sq., cf. aussi 71 et 82; le rôle du concept de l'évidence dans la théorie épicurienne de la connaissance empirique est relevé par A. A. LONG, «Aisthesis, Prolepsis and Linguistic Theory in Epicurus», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18 (1971), p. 114-33. Dans son étude historique sur «Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry», *Rheinisches Museum*, 124 (1981), p. 297-311, G. ZANKER attribue à Epicure les premiers emplois d'*ἐνάργεια* comme terme technique (cf. encore *infra* n. 13). Tout en renvoyant pour le détail à cette étude fouillée, je crois que l'on peut parvenir du point de vue génétique à une conclusion différente.

9. GAL. I, p. 457 sq. Kühn. ORIG. *Contra Cels.* 1, 46 et 4, 19; EUS. *Dem. ev.* 9, 15, 6, et *Comm. in Psalm.* 23, 88.

en songe avec Pénélope, après s'être incarnée dans un *εἴδωλον* fait à l'image de la sœur de l'inconsolable épouse. Ce mode de manifestation de la divinité fait dire à Musée de l'enquête par l'art divinatoire qu'elle est pour les mortels la marque évidente (*τέκμαρἐναργές*) des maux et des biens préparés par les dieux[10].

On ne s'étonnera dès lors plus d'apprendre, encore par la critique sceptique de Sextus Empiricus, que l'évidence est un constituant essentiel dans la théorie stoïcienne du signe. Dans la distinction opérée entre choses «pré-évidentes» ou «auto-évidentes» (*πρόδηλα*) et objets «non-évidents» (*ἄδηλα*), l'*ἐνάργεια* se trouve naturellement du côté de ces choses dont la signification s'impose d'emblée à la connaissance. Mais elle peut aussi être le fait des objets qui, pour être non-évidents, n'en sont pas moins saisissables par des signes «commémoratifs» (*ὑπομνηστικά*): l'*ἐνάργεια* appartient alors à la chose perçue en même temps que le signe, puis suggérée ou rappelée par la réapparition du signe seul. C'est ainsi que la fumée est un signe évident suggérant le feu[11].

L'*ἐνάργεια* est donc bien le mode privilégié de la manifestation sensible, l'effet de la connaissance empirique immédiate, le critère de la vérité objective, essentiellement par le moyen de la vue. Inséré dans une théorie de la connaissance, le concept de l'évidence est par excellence le moyen qui permet de faire l'économie du recours au langage. Concept antirhétorique s'il en est!

1. 2. Evidences rhétoriques

Et pourtant — on le sait — c'est précisément dans la rhétorique postalexandrine et singulièrement dans la réflexion sur les moyens et les formes de l'expression que l'évidence va jouer un

---

10. ORIG. *Contra Cels.* 7, 35; HOM. *Od.* 16, 155 sq. et 4, 795 sq., voir aussi *Il.* 20, 131 (apparition des dieux en général), avec *LfgrE s. v. ἐναργής*. MUS. fr. 2 B 7 Diels-Kranz = HES. fr. 273 Merkelbach-West, cité par CLEM. ALEX. *Strom.* 6, 2, 26, à propos du devin Mélampous. Pindare se nomme lui-même un *ἐναργὴς μάντις*: fr. 75, 12 Snell-Maehler.

11. SEXT. EMP. *Pyrr. Hyp.* 2, 97 sq. et *Adv. math.* 8, 152 sq. Pour le détail de la théorie rappelée par Sextus, voir C. CHIESA, «Sextus sémiologue: le problème des signes commémoratifs», in *Le scepticisme antique*, éd. A. J. Vœlke, Lausanne: Revue de Théologie et de Philosophie, 1990, p. 157-66; sur la critique formulée par Sextus, cf. en dernier lieu J. BARNES, *The Toils of Scepticism*, Cambridge: Univ. Press, 1991, p. 122-44.

rôle central. Isocrate déjà, au IVe siècle, n'hésite pas à déclarer de ses propres arguments oratoires (*λόγοι*) qu'ils sont évidents (*ἐναργεῖς*) et manifestes (*φανεροί*) à tous[12]. Serait-ce à dire que le discours est susceptible de provoquer les mêmes effets sensibles que la vue dans la manifestation d'une vérité ?

Avant de nous interroger sur l'origine de ce transfert de la capacité de manifester de la vue à la parole, il convient d'examiner les conditions du recours à la notion d'évidence chez les rhétoriciens de l'époque impériale.

A commencer par le traité sur l'expression attribué à Démétrius de Phalère. Dans son intention de déterminer les qualités distinctives et combinatoires de ce qu'il appelle non plus l'élocution (*λέξις*) mais l'interprétation ou l'expression (*ἑρμενεία*), l'auteur du traité porte d'abord son attention sur les moyens de composition, de diction et d'organisation du contenu propres à susciter le sentiment stylistique de l'élévation. Choix et position relative des mots jouent à cet égard un rôle déterminant et le mouvement d'élévation pourra être obtenu en plaçant en fin d'énoncé les termes les plus vifs (*ἐναργέστερα*). Mais l'évidence est présentée surtout comme le fondement de la simplicité dans l'expression; *ἐνάργεια* obtenue par une exposition qui n'omet aucun détail, par des répétitions, par un développement progressif de la narration qui permet à l'auditeur de prendre une part affective à l'intrigue. En résumé, et surtout par les effets de l'onomatopée, l'évidence fonde la *μίμησις*, la représentation. C'est pourquoi, à l'exemple d'Homère, on utilisera les assonances imitatives qui font «laper» et non pas «boire» les chiens![13]

---

12. ISOCR. *Ant.* 243. Voir déjà AESCH. *Prom.* 663 (réponse claire d'un oracle), HDT. 8, 77, 1 et 2 (énoncés évidents des oracles de Bacis en rapport avec la vérité), etc.

13. Ps. DEMETR. PHAL. *Eloc.* 50 sq. et 208 sq.; cf. HOM. *Il.* 16, 161. La date tardive du traité (1er s. ap. J.-C.), reproposée par D. M. SCHENKEVELD, *Studies in Demetrius* On Style, Amsterdam: Hakkert, 1964, p. 135-48, semble plus probable que celle de 270 av. défendue par G. M. A. GRUBE, «The Date of Demetrius "On Style"», *Phoenix*, 18 (1964), p. 294-302. Dans sa lecture du deuxième développement, G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma: Ateneo, 1967, p. 280-82, ne peut mettre en rapport le concept de l'*ἐνάργεια* avec celui de la description que parce qu'il omet le contenu de l'évidence: *τὰ συμβαίνοντα*, les événements (209 et 210); voir aussi, du même auteur, *Demetrio: dello stile*, Roma: Ateneo, 1980, p. 100-1. Pour un éventuel emploi du terme *ἐνάργεια* chez un critique alexandrin cité par Philodème, voir G. Zanker, «Enargeia», p. 305-7.

L'évidence, c'est donc en théorie antique du discours, l'un de ces concepts qui permet le mieux de répondre au souci de l'adéquation de l'expression au signifié pour provoquer chez l'auditeur l'effet pathémique recherché par le λόγος.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si, à une époque qui coïncide peut-être avec celle de la composition du *De interpretatione*, Lysias, Isocrate et dans une moindre mesure Démosthène sont cités comme les exemples mêmes d'une «composition» (σύνθεσις mais aussi λέξις) mettant en œuvre l'évidence. Il n'y a en tout cas aucun étonnement à voir Denys d'Halicarnasse prôner un tel paradigme en cette fin d'une époque républicaine marquée en rhétorique par la polémique opposant les partisans de l'asianisme aux tenants de l'atticisme[14]. Mais si l'on lit avec plus d'attention ces différents jugements sur les orateurs de l'Athènes classique, on ne peut que constater qu'en sa qualité de trait distinctif du «style» de l'art oratoire attique, l'ἐνάργεια est subordonnée à un concept beaucoup plus vaste: celui de la «distinctivité», de la transparence (σαφήνεια). Or, avant même que Théophraste n'érige en catégories fixes les qualités cumulatives du style, la clarté a constitué l'une des «vertus» (ἀρετή) essentielles assignées à l'élocution en général. Pour Aristote, elle constitue — rappelons-le — la qualité par excellence de la λέξις, dans le domaine de la poésie comme dans celui de la prose; ainsi quand, dans la *Rhétorique*, il s'agit de définir l'élocution propre à l'art oratoire, le philosophe ne peut que renvoyer à la norme déjà définie dans la *Poétique*. Bien plus tard, dans le traité attribué à Démétrius de Phalère, le σαφές représente la qualité principale du «style» simple (ἰσχνός); sans doute s'agit-il d'une forme particulière de l'expression, mais d'une forme qui, en tant que «caractère», peut fort bien se combiner avec deux des trois autres χαρακτῆρες distingués: s'il est exclusif de la diction élevée, le «style» simple s'accorde cependant avec le poli aussi bien qu'avec le frappant. C'est dans le développement consacré à ce caractère simple de l'expression que prend place la réflexion

---

14. DION. HAL. *Lys.* 7, 1 sq., *Isocr.* 11, 3 et *Dem.* 58, 3. Pour la rivalité à cette époque entre atticistes et asianistes, voir CIC. *Brut.* 284 sq. et *Orat.* 23, 75 sq., QUINT. *Inst. Or.* 10, 2, 24 sq. et 12, 10, 16 sq., ainsi que G. A. KENNEDY, *The Art of Persuasion in the Roman World (300 BC - AD 300)*, Princeton: University Press, 1972, p. 241-53.

sur l'évidence[15]. En revanche, dans la pensée normative d'un Hermogène de Tarse au IIe siècle ap. J.-C., la clarté (*σαφήνεια*) prend place, dans la hiérarchie des «types» relevant désormais du discours en général, parmi les sept catégories principales et quasi ontologiques qui se mêlent dans le *λόγος* idéal[16]. On pourra signaler au passage le caractère nécessairement partiel d'une analyse lexicale centrée sur un seul terme et la nécessité, dans une étude qui viserait l'exhaustivité, de faire jouer les deux perspectives du champ lexical et du champ sémantique.

Cette remarque critique ne saurait nous empêcher de revenir aux réflexions consacrées par Denys d'Halicarnasse au style de Lysias. L'*ἐνάργεια* y reçoit en effet une définition précise dans la mesure où elle est envisagée comme «le pouvoir de mettre sous les sens (*αἰσθήσεις*) ce qui est dit». Et parmi les sens, on réserve le rôle principal à la vue. Privilégié, l'auditeur/lecteur de Lysias voit se dérouler les événements manifestés (*δηλούμενα*) dans le discours; il a l'impression de côtoyer les acteurs mis en scène par l'orateur: ni pour leurs actions, ni pour leurs sentiments, ni pour leurs pensées ne se pose la question du vraisemblable (*το εἰκός*)[17]. Il apparaît ainsi que dans toute la doctrine rhétoricienne sur l'élocution et l'expression, l'évidence consiste à faire voir par les mots.

De manière à vrai dire plus sophistiquée, le célèbre traité consacré au *Sublime* et attribué à Longin rattache l'évidence à la faculté de produire des images, «des apparitions» (*εἰδωλοποιΐα*, *φαντασίαι*). Par l'étonnement dans la poésie, par l'*ἐνάργεια* en prose, on cherchera à provoquer chez les auditeurs un état d'enthousiasme, c'est-à-dire de possession, induisant la vision à

---

15. ARISTOT. *Rhet.* 1404b 1 sq. et *Poet.* 1458a 18 sq.; le *σαφές* se définit comme juste milieu entre abondance verbale et concision ainsi que comme condition de la convenance: *Rhet.* 3, 1414a 24 sq. Ps. DEMETR. PHAL. *Eloc.* 190 sq., 35 sq. et 208 sq. A propos de la transformation par Théophraste des caractères prescriptifs de la *λέξις* définis par Aristote en nomenclature de catégories distinctives (dont CIC. *De orat.* 3, 37 sq. donne un compte rendu), voir G. A. KENNEDY, *The Art of Persuasion in Greece*, London: Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 274-79.

16. HERMOG. *Id.* 226, 8 sq. Rabe; cf. M. PATILLON, *La théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur*, Paris: Les Belles Lettres, 1988, p. 211-23.

17. DION. HAL. *Lys.* 7, 1 sq., voir aussi *Epist. Pomp.* 3, 17 et *Imit.* fr. 3 Usener-Radermacher.

partir de la parole[18]. Mais il ne s'agit là que d'un développement, peut-être influencé par la théorie épicurienne de la perception et de la connaissance, d'une constante de l'art oratoire antique, particulièrement apparente dans la rhétorique latine. En lui donnant les traductions de *illustratio*, *demonstratio* ou *evidentia*, Cicéron voit dans l'*ἐνάργεια* cette capacité du discours de placer une action pratiquement sous nos yeux, en touchant les sens et en provoquant dans l'âme la plus forte des émotions. En reprenant pour la poursuivre la réflexion cicéronienne sur les qualités visuelles de la parole, Quintilien fait de l'*evidentia* une figure dont la fonction est de visualiser un événement narré dans tous ses détails. Provoquant comme dans la conception élaborée par l'auteur du traité *Sur le sublime* des *visiones*, c'est-à-dire des «images susceptibles de représenter à l'esprit, comme si nous les voyions, les choses absentes», l'évidence se révèle être essentiellement un mode de la narration; mais elle peut également porter sur les circonstances de l'action racontée comme le relève par exemple l'auteur du traité *Sur l'expression*[19].

Rappelons qu'en prémisse à toute la théorie de l'élocution développée dans la *Rhétorique*, Aristote pose le principe que la fonction première du *λόγος*, c'est de montrer[20].

---

18. Ps. LONG. *Subl.* 15, 1 sq. La définition normative de l'*ἐνάργεια* dans la rhétorique grecque du début de l'époque impériale est donnée dans le résumé de l'*Art rhétorique* de CORNUTUS, *Rhet.* 96 et 111: *ἔστι λόγος ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον*. Les effets affectifs provoqués par une *ἐνάργεια* qui montre un combat sont bien définis encore deux siècles plus tard par ARISTIDES QUINTILIANUS, *Mus.* 2, 9 (l'un des manuscrits porte la leçon *ἐνέργεια*!). Sur le rôle joué par la *φαντασία*, voir QUINT. *Inst. Or.* 6, 2, 29, et D. A. RUSSELL, *<Longinus>. On the Sublime*, Oxford: Clarendon Press, 1964, p. 120-22; en relation avec la *μίμησις*: J. PIGEAUD, *Longin. Du sublime*, Paris: Rivages, 1991, p. 25-30 et 136-41.

19. CIC. *Part. or.* 6, 20, *Rhet. Her.* 4, 55, 68 sq., *De orat.* 3, 53, 202; QUINT. *Inst. or.* 8, 3, 61 sq., 9, 2, 40 (où, en tant que figure, l'*evidentia* a pour équivalent grec l'*ὑποτύπωσις*: cf. *infra* n. 24), 4, 2, 63, 6, 2, 32 et 29; autres références chez G. Zanker, «Enargeia», p. 298-300, et commentaire chez G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica*, p. 267-74. Cf. encore Ps. DEMETR. PHAL. *Eloc.* 217.

20. Cf. *supra* n. 4. Dans cette mesure les commentateurs d'Homère font de l'*ἐνάργεια* un moyen de la *φαντασία*, de la faculté de susciter des impressions visuelles: voir les scholies citées par G. M. RISPOLI, «*Φαντασία* ed *ἐνάργεια* negli scolî all'*Iliade*», *Vichiana*, 13 (1984), p. 311-39, qui fait remonter ces concepts à Aristarque; cf. cependant les remarques critiques de G. Zanker, «Enargeia», p. 304 n. 29 et 310 n. 57.

1. 3. Au-delà de la description

C'est dire que la rhétorique moderne et la critique littéraire contemporaine ont trop rapidement affirmé que vivacité et expressivité n'avaient partie liée qu'avec la description[21]. Ce n'est en effet que de manière secondaire et, dans l'état de notre documentation, pas avant le Ier siècle ap. J.-C. que transparence et évidence (*σαφήνεια καὶ ἐνάργεια*) sont présentées comme les qualités propres de l'*ἔκφρασις*, de la «description». Formulée par le rhéteur d'Alexandrie Aélius Théon, cette restriction du concept de l'évidence au domaine de l'*ἔκφρασις* est reprise à peu près à la même époque par ce grand théoricien de la rhétorique qu'est Hermogène; ce dernier ajoute que dans cette perspective, il tient à l'expression (*ἑρμενεία*) de fabriquer en quelque sorte la vue par l'intermédiaire de l'ouïe[22].

Mais la lecture du développement qu'Hermogène consacre à l'*ἔκφρασις* montre que ce concept correspond plutôt à celui d'«exposition détaillée» qu'à celui de «description» au sens moderne du terme, description entendue comme «unité textuelle régie par des opérations à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique[23]». Susceptible de concerner comme

---

21. Si elle remonte à la Renaissance, la relation de la description aux qualités de la vivacité et de l'énergie par l'intermédiaire de la notion d'hypotypose (cf. *infra* n. 24) a été canonisée notamment par P. FONTANIER, *Traité des figures du discours autres que les tropes*, Paris: De Maire-Nyon, 1827, p. 420 (cité d'après l'édition de G. Genette, Paris: Flammarion, 1977); cf. J.-M. ADAM, «Une Rhétorique de la description», in *Figures et conflits rhétoriques*, éd. M. Meyer & A. Lempereur, Bruxelles: Université, 1990, p. 165-92. Avec l'ajout de l'ornementation, qui n'est pas pertinente pour les exemples antiques avant l'époque hellénistique, ces qualifications marquent encore les réflexions de A. Petitjean dans J.-M. ADAM & A. PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Paris: Nathan, 1989, p. 9-24; erreur à ce propos également chez Zanker, «Enargeia», p. 300.

22. THEON *Prog.* 11 qui définit l'*ἔκφρασις* comme un *λόγος περιηγηματικός*, c'est-à-dire un «énoncé détaillé» plaçant avec évidence sous le regard l'objet «montré» (*δηλούμενον*); on distingue alors des «descriptions» de personnages, d'actions, de lieux et de circonstances temporelles; HERMOG. *Prog.* 10, 47 sq.

23. Ph. HAMON, «Description», in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, éd. A. J. Greimas et J. Courtés, Paris: Hachette, 1986, p. 66; pour les conceptions discursives de la description, cf. J.-M. ADAM, M.-J. BOREL, C. CALAME, M. KILANI, *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris: Klincksieck (Méridiens), 1990, p. 173-83 et 231-32.

l'évidence les circonstances spatiales ou temporelles de l'action, l'«exposition» ou, plus exactement encore, la «monstration» porte essentiellement sur les acteurs et sur leurs actes. C'est ainsi que le discours historique à la manière de Thucydide peut devenir l'exemple même de l'*ἔκφρασις*: «description» d'une action militaire précédée de l'«exposition» de ses circonstances spatio-temporelles. Un rhétoricien de Ve siècle n'hésitera dès lors plus à donner de l'*ἔκφρασις* la définition suivante: «Un discours narratif (*λόγος ἀφηγηματικός*) qui place avec évidence (*ἐναργῶς*) sous la vue ce qu'il montre (*τό δηλούμενον*)» et qui, contrairement à la simple narration, «tente de faire des auditeurs des spectateurs»![24] N'oublions pas que c'est dans ce contexte que se situe la mention par Aélius Théon de la célèbre scène iliadique de la fabrication du bouclier d'Achille; elle a pu engager les modernes à réduire le sens de *ἔκφρασις* à celui de «description». Quoi qu'il en soit des qualités descriptives d'une scène devenue désormais prototype, nous sommes désormais à nouveau en présence de la fonction générale assignée par Aristote au discours: la monstration.

---

24. NICOL. *Prog.* 12, cf. aussi ANON. SEGUER. I, p. 439, 10 sq. Spengel. On relèvera à ce propos que l'*ὑποτύπωσις*, littéralement «l'esquisse» (cf. STRAB. 2, 5, 17 et 33), représente pour QUINT. *Inst. or.* 9, 2, 40 une dénomination synonyme de l'*evidentia*: en général qualité de la narration, elle peut aussi concerner la «topographie», c'est-à-dire la description de lieux (9, 2, 44); voir aussi HERMOG. *Prog.* 6, 30. De manière significative, la définition générale de l'hypotypose donnée par Quintilien («*proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videantur quam audiri*») est transformée par P. Fontanier, *Traité des figures du discours*, p. 390, en «(figure qui) peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante»! Quant à la *διατύπωσις*, la définition qu'en donne CORNUT. *Rhet.* 233 comme «expression (*φράσις*) évidente et travaillée avec soin tendant à placer l'action sous la vue» lui confère un sens rhétorique proche de celui attribué à *ἔκφρασις*; cf. aussi HERMOG. *Inv.* 3, 15 et ALEX. RHET. *Fig.* III, p. 25, 12 sq. Spengel, ou le passage déjà cité de PLUT. *Glor. Ath.* 347c où, à propos d'un récit de bataille par Thucydide, ce terme renvoie en relation avec l'*ἐνάργεια* à l'exposition figurée des événements (*τὰ γινόμενα*). C'est par erreur que l'on donne à ce terme la traduction de «description oratoire» ou « vivid description» chez Ps. LONG. *Subl.* 20, 1.

2. *L'évidence mimétique*

Mais pourquoi donc en rhétorique et en analyse littéraire, ces efforts répétés à travers toute l'Antiquité pour attribuer au discours une fonction de visualisation? Relisons encore une fois le jugement porté par Plutarque sur Thucydide. Il s'inscrit dans la réponse à la question qui fait l'objet de cet opuscule des *Moralia*: sans la gloire des acteurs de l'histoire (*πράττοντες*) — les Periclès, les Nicias ou les Alcibiade —, la réputation des historiographes d'Athènes (*γράφοντες*) n'existerait pas. Les écrits (*λόγοι*) ne sauraient être en effet que des miroirs de l'action (*πράξεις*). Ce que cette comparaison met en jeu, ce n'est rien d'autre que la doctrine de la *μίμησις*, de la représentation. Et ceci par l'intermédiaire d'un passage par la peinture: si la *ζωγραφία* est «imitation» (*μίμημα*) par rapport à la réalité, la meilleure historiographie quant à elle tend à fabriquer une image (*εἰδωλοποιήσας*), à provoquer une évidence d'ordre pictural (*ἐνάργεια*). En tant que matériau et modes de la *μίμησις*, les mots et les énoncés sont au discours ce que les couleurs et les formes sont à la peinture[25].

Au-delà de la réflexion hellénistique sur les fonctions et les effets du discours, la comparaison avec les arts plastiques et l'idée de la représentation nous entraînent aux origines de l'interrogation grecque sur la poésie.

2. 1. *Représentations picturales*

La peinture d'abord. Non seulement l'auteur du *De interpretatione* choisit le paradigme pictural pour démontrer la relation postulée entre grandeur du sujet et élévation de l'expression; non seulement Denys d'Halicarnasse prend l'exemple du mélange des couleurs en peinture pour affirmer qu'un style dépend moins du choix des mots que de leur combinaison; non seulement l'auteur du traité *Sur le sublime* introduit la notion d'évidence en montrant que la majesté de la diction dépend de la production

25. PLUT. *Glor. Ath.* 345d sq. et 346f sq. Plutarque développe une conception de la *μίμησις* moins attentive à la réalité qu'à l'art qui la produit: cf. VAN DER STOCKT, «L'Expérience esthétique de la mimèsis selon Plutarque», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 65 (1990), p. 23-31.

d'images (*φαντασίαι*, *εἰδωλοποιΐα*); mais Plutarque lui-même fait remonter jusqu'à Simonide l'adage qui fait de la peinture une poésie muette et de la poésie une peinture parlante. Le poète de la fin de l'époque archaïque aurait aussi dit de la parole qu'elle était une image (*εικών*) de la réalité. Et le traité *Sur le sublime* présente précisément Simonide comme l'exemple du poète qui a su produire par l'image la vision la plus évidente (*ὄψιν ἐναργέστερον εἰδωλοποίησε*)[26].

On ne sera pas surpris de trouver dans la bouche des protagonistes des dialogues de Platon de telles comparaisons entre arts de la parole et arts plastiques; c'est en particulier le cas dans le *Politique* où l'Etranger, à la recherche avec Socrate de l'essence du roi, compare son discours à une peinture qui, dans la représentation d'un être vivant, n'en reproduirait que les contours sans recourir à l'évidence (*ἐνάργεια*) produite par le mélange des couleurs. Et Aristote ouvre la *Poétique* en expliquant dans un détour par la peinture le fondement mimétique de la poésie: ce que les poètes représentent par la voix, les peintres en donnent l'image par les couleurs et les figures[27]. Mais avant Platon et Aristote, Gorgias élaborait une technique de l'éloquence entièrement basée sur les effets affectifs produits par la parole: crainte, affliction, joie, pitié. Passions que le discours peut susciter ou au contraire calmer — en une sorte d'anticipation du mécanisme aristotélicien de la *κάθαρσις* — par les moyens du charme ensorceleur qu'il exerce sur l'âme. Or dans la mesure même où Gorgias affirme dans le traité *Sur le non-être* que le *λόγος* est distinct de la réalité de l'étant et qu'il ne saurait dès

---

26. Ps. Dem. Phal. *Int.* 75 sq.; Dion. Hal. *Comp.* 21, 2, cf. aussi 23, 3, 25, 35, etc.; Ps. Long. *Subl.* 15, 1 sq.; Plut. *Glor. Ath.* 346f qui répète à plusieurs reprises cette formulation: *De aud. poet.* 17f, *Quaest. conv.* 748ab etc., voir aussi Cic. *Rhet. Her.* 4, 39; Sim. fr. 190 B Bergk; Ps. Long. *Subl.* 15, 7 = Sim. fr. 557 Page. M. Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: Maspero, 1967, p. 105-11, insère ces comparaisons dans une conception de la poésie comme art de la tromperie, rendu possible à l'époque de Simonide par la laïcisation de la fonction de poète; voir aussi R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, London: Methuen, 1969, p. 143-44.

27. Plat. *Polit.* 277bc (l'un des manuscrits présente la leçon *ἐνέργειαν*!); Aristot. *Poet.* 1447a 18 sq. On se rappelera aussi Cic. *Orat.* 19, 65 comparant la disposition des mots chez les Sophistes à la variété des couleurs employées par les peintres, et surtout le *ut pictura poiesis* d'Hor. *Ars Poet.* 361 sq.

lors transmettre ce qui est perçu par la vue et par l'ouïe, le discours devient instrument non pas de connaissance, mais de tromperie; il s'adresse à la *δόξα*, à l'opinion, une *δόξα* mise en relation morphologique et étymologique avec le verbe «montrer» (*δεῖξαι*). En effet, art de l'illusion, le discours provoque par la parole l'enchantement comme la peinture par l'intermédiaire de la vue. Ainsi s'explique le fait paradoxal que dans l'*Eloge d'Hélène*, des quatre motivations auxquelles il est possible de reconduire la trahison de la belle femme — la volonté divine, la violence, la puissance du discours ou l'amour — Eros est mentionné au terme du plaidoyer. C'est que, dans la conception matérielle que se font les Grecs du désir amoureux, la puissance d'éros plus encore que le pouvoir des mots agit par la vue, émanant du regard de l'aimé(e) pour frapper le cœur de l'amant[28]. Même quand il est déclaré par essence trompeur et ensorceleur, le *λόγος* repose en son efficacité fondamentale sur la vue.

2. 2. Représentations d'actions

Sans doute la complexité chez Platon d'une *μίμησις* picturale ou poétique qui double les apparences perçues par nos sens requerrait un développement dépassant les limites d'une étude restreinte. En revanche, dans une théorie de la connaissance renonçant à faire des percepts sensoriels de simples ébauches d'entités parfaites contemplées dans une vie antérieure, l'«imitation» redevient pour la perspective esthétique d'Aristote représentation de la réalité sensible. En parcourant en sens inverse l'itinéraire que l'on vient de suivre et en nous limitant pour l'instant à la *Poétique*, on remarquera d'abord que la comparaison de la poésie avec la peinture est d'emblée utilisée pour éclairer le rapport mimétique de l'artefact langagier avec la «réalité»: comme le sculpteur ou le peintre, le poète peut repré-

---

28. GORG. *Hel.* 8 sq. et 14, fr. 82 B 3, 84 sq. Diels-Kranz, *Hel.* 9, 13 et 17 sq.; sur l'incapacité du *λόγος* à faire voir une vérité, cf. encore *Pal.* 35 et, en comparaison avec la peinture, fr. 82 B 28 Diels-Kranz. La théorie esthétique de Gorgias est bien explicitée par Ch.P. SEGAL, «Gorgias and the Psychology of the Logos», *Harvard Studies in Classical Philology*, 66 (1962), p. 99-155; pour un rapport avec la *κάθαρσις* aristotélicienne, voir notamment H. FLASCHAR, «Die medizinische Grundlage von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik», *Hermes*, 84 (1956), p. 12-48.

senter les hommes comme meilleurs, pires ou tels qu'ils sont. Les hommes — plutôt que la «réalité», car la représentation poétique est soit récit, soit dramatisation, visant à peindre des hommes «agissant effectivement» (*ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*)[29]. Or sur la base de cette fonction générale de représentation, le propre de l'élocution en tragédie c'est de «mettre sous les yeux»; de cette manière non seulement le spectateur, mais aussi le lecteur «verront» l'intrigue comme s'ils assistaient aux événements eux-mêmes, avec la plus grande évidence (*ἐναργέστατα*); car, notamment par la musique et la mise en scène, la tragédie a sur l'épopée cet avantage (paradoxal) de provoquer l'évidence (*τὸ ἐναργές*) au spectacle, mais aussi à la lecture! S'élabore ainsi la conception de la *Rhétorique* qui fait de la transparence l'une des qualités essentielles de l'élocution, en raison de la fonction générale de monstration attribuée au *λόγος*. Ce rôle de représentation, notamment visuelle, de la parole se trouve fonder déjà — rappelons-le — la poétique archaïque[30].

L'instrument privilégié d'une élocution visant la clarté c'est dès lors la métaphore, en particulier la métaphore par analogie. En effet en permettant de prêter vie à l'inanimé, la métaphore

29. ARISTOT. *Poet.* 1448a 1 sq. et 19 sq., cf. aussi 1460b 7 sq. où la portée éthique de la conception aristotélicienne de la *μίμησις* est accentuée dans l'exposition des trois modes de la repré-sentation à disposition du peintre, du sculpteur ou du poète: représenter les choses telles qu'elles sont, telles qu'elles semblent être, telles qu'elles doivent être. Pour la théorie de la *μίμησις* développée par PLATON, voir surtout *Resp.* 393a sq. et 595a sq. On trouvera une bonne mise au point à ce propos chez D.W. LUCAS, *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1986, p. 258-272; en ce qui concerne les rapports avec la peinture, voir S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth, 1986, p. 109-37, et sur l'aspect technique des arts mimétiques, voir S. DE ANGELI, «*Mimesis* e *Techne*», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 57 (1988), p. 27-45.

30. ARISTOT. *Poet.* 1455a 23 sq. et 1462a 14 sq. ainsi que *Rhet.* 1404b 1 sq.; en dépit du choix proposé par R. Dupont-Roc et J. Lallot, *Aristote. La Poétique*, Paris: Seuil, 1980, p. 278-280, je préfère la leçon *ἐναργέστατα* à l'*ἐνεργέστατα* suggérée par le ms. B; adverbial, ce terme ne peut se référer qu'à *ὁρῶν*; sur cette hésitation, cf. *infra* n. 31. Pour la poétique archaïque de la *μίμησις*, voir B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Roma-Bari: Laterza, 1984, p. 67-82; de manière plus générale D. A. RUSSEL, *Criticism in Antiquity,* London: Duckworth, 1981, p. 99-113, et D. BABUT, «Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique», *Revue des Etudes Grecques*, XCII (1985), p. 79-92.

présente l'objet du discours «en acte» (*ἐνεργοῦντα*); dans cette mesure, elle contribue à le placer sous les yeux. Au cours de tout ce long développement sur l'acte et la vision, les scribes de nos manuscrits hésitent constamment à rendre le concept issu des emplois du verbe *ἐνεργεῖν* (ici «être en acte», «être animé») par *ἐνάργεια* (l'évidence) plutôt que par *ἐνέργεια* (l'acte, l'animation). Influencés par la théorie littéraire postérieure, ils tendent sans doute à confondre l'effet avec la cause. C'est parce que le discours, et singulièrement la métaphore, en animant, en rendant vivant, sollicite la vision que l'animation (*ἐνέργεια*) a pu devenir évidence (*ἐνάργεια*). Ce transfert d'une qualité de l'objet représenté par le discours sur la manière visuelle de l'appréhension s'est opéré au prix d'une seule lettre: de *ε* à *α*, l'objet mis en action par le discours sollicite la vision[31]. Les rhétoriciens modernes procèdent en définitive à la même translation quand ils font de la vivacité et de l'énergie (!) les qualités propres de l'hypotypose ou de la description [32].

La qualité de l'évidence est d'ailleurs d'autant plus aisément perçue au cours des lectures critiques des stylisticiens anciens que dans les exemples qu'ils citent, non seulement elle se trouve fréquemment en relation avec leur contenu, mais aussi elle déteint en quelque sorte sur la procédure d'analyse elle-même. Ainsi, pour l'auteur du *De interpretatione*, il est évident (*δῆλον*) que la description par Platon de la rougeur montant au visage d'Hippocrate peu à peu éclairé par la lumière de l'aube est l'exemple même de l'évidence (*ἐναργέστατον*)[33]!

---

31. ARISTOT. *Rhet.* 1410b 31 sq. et 1411b 22 sq.; cf. aussi 1405b 10 sq. L'ambivalence des emplois de l'*ἐνεργεῖν* aristotélicien dans ce contexte rhétorique est bien analysée par G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica*, p. 256-66 et 277-80, où il montre qu'à la Renaissance on assiste à un nouveau passage d'*ἐνέργεια* à *ἐνάργεια*; cf. aussi G. Zanker, «Enargeia», p. 307 n. 40.

32. Voir *supra* n. 21 et 31. Principe codifié par exemple dans un manuel de rhétorique tel que celui de A. ALBALAT, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris: Colin, 1901, p. 87-96, s'inspirant des *Eléments de littérature* de J.-F. MARMONTEL (Paris, 1787): «pour être vivante, la description doit [mettre] l'objet sous nos yeux, [en lui donnant] les couleurs de la vie et de la réalité».

33. Ps. DEM. PHAL. *Eloc.* 218, citant PLAT. *Prot.* 312a. Un aspect de ce jeu mimétique est étudié pour Pseudo-Longin par N. HERTZ, «Lecture de Longin», *Poétique*, 15 (1973), p. 292-306.

Dépendant du rôle accordé à la vue dans toute la réflexion grecque sur les potentialités de la parole et sous-jacente à la conception aristotélicienne de la *μίμησις* comme représentation spectaculaire, l'*ἐνάργεια* n'est donc que l'une des notions — parfois appuyée sur une conception sensorielle et matérielle de la connaissance — destinée à rendre la capacité monstrative du discours. Fixée en un substantif dans le courant de l'époque hellénistique, elle n'est que l'une des nombreuses modalités du *προ ὀμμάτων ποιεῖν*[34].

3. Le charme du logos

Si l'on adopte la perspective du récepteur de la parole, et que l'on passe du contenu de l'énoncé à l'instance qui l'émet, on trouvera des traces de cette capacité de transformation de l'audition vocale en vision jusque dans la poésie homérique: soit dans le comparaison des récits enchanteurs d'Ulysse avec le charme exercé par l'aède que l'on regarde, inspiré par les dieux, soit dans le regard que le peuple porte sur les rois d'Hésiode quand, honorés par les Muses et versant des paroles de miel, ils prononcent des sentences droites. Inscrits dans la tradition poétique grecque, la métamorphose de l'audition en regard apparaît comme l'un des moyens suscitant le charme (*τέρπειν*), voire l'enchantement magique (*θέλγειν*) que les Grecs ont depuis toujours attribué à la parole poétique[35]. En attribuant au discours qui fait voir les effets du charme et de la magie, Gorgias ne fait

---

34. Comme l'affirme avec raison, G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica*, p. 271-74, en s'appuyant sur les développements connus par cette notion dans la rhétorique latine (cf. *supra* n. 19). Il convient encore de relever que dans la théorie aristotélicienne l'art de l'acteur (*ὑπόκρισις*: gestes, intonation, costume, etc.), plus tard conceptualisé en tant qu'*actio*, constitue un autre moyen de susciter la vision: cf. ARISTOT. *Rhet.* 1386a 29 sq. et 1403b 20 sq.; ces moyens correspondent dans la *Poétique* à la catégorie du «spectacle» (*ὄψις*): 1450b 17 sq. et 1453b 1 sq.

35. HOM. *Od.* 17, 513 sq., HES. *Theog.* 80 sq. Sur les effets charmeurs de la poésie, cf. G.P. WALSH, *The Variation of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapell Hill/London: University of North Carolina Press, 1984. F. BERTOLINI, «Odisseo aedo, Omero carpentiere: "Odissea" 17. 384-85», *Lexis*, 2 (1988), p. 145-64, montre que la *θέλξις* s'exerce essentiellement par l'intermédiaire de la vue.

que reporter sur la prose l'une des fonctions essentielles de la poésie; à cette différence près que désormais les moyens de l'enchantement sont entièrement aux mains du rhéteur, privé de l'inspiration divine[36].

La jouissance (*χαρά, ἡδονή*) visée par la prose poétique d'un Gorgias, c'est aussi ce doux plaisir (*ἡδύ*) qui est à l'origine pour Aristote de toute forme d'art — peinture, sculpture ou poésie. Sollicités par notre faculté naturelle de représentation, qui nous démarque des animaux, nous prenons davantage de plaisir à l'imitation qu'à la chose imitée en raison même de la déduction à laquelle la représentation nous invite, instrument de l'apprentissage. Dans la *Rhétorique* comme dans la *Poétique,* cette explication des mécanismes de la *μίμησις* s'appuye moins sur des exemples langagiers que sur des exemples picturaux faisant appel à la vue[37]!

On pourrait prolonger la réflexion historique jusqu'à Lucien affirmant qu'«Homère, comparé à Apellès et Euphranor, est le meilleur des peintres» ou dépasser les limites de la culture gréco-romaine pour rencontrer en Chine Su Dong Po déclarant: «quand je savoure un poème de Wang Wei, j'y trouve une peinture, quand je contemple une peinture de Wang Wei, j'y trouve un poème[38]». L'*ἐνάργεια* n'apparaîtra jamais que comme l'un des concepts tendant à thématiser les potentialités visuelles accordées au *λόγος*. Laissons en conclusion la parole à ce critique

---

36. GORG. *Hel.* 10. J. De ROMILLY, «Gorgias et le pouvoir de la poésie», *Journal of Hellenic Studies*, 93 (1973), p. 155-62, tout en sousestimant la place de la *θέλξις* dans la poésie homérique, a bien tracé la continuité existant de ce point de vue entre poétique archaïque et rhétorique sophistique. On relèvera à ce propos qu'au Ve siècle aussi toute l'*Enquête* d'Hérodote se présente comme un discours tendant à faire voir: cf. G. NAGY, *Pindars Homer. The Lyric Possession of an Epic Poet*, Baltimore/ London: John Hopkins University Press, 1990, p. 258-73; on lira à ce sujet le jugement de Ps. LONG. *Subl.* 26, 2: «(Hérodote) transforme l'audition en vision en transportant l'âme sur les lieux (de l'action)».

37. ARISTOT. *Rhet.* 1371b 2 sq. et *Poet.* 1448b 5 sq.; voir à ce propos R. Dupont-Roc et J. Lallot, *Aristote. La Poétique*, p. 164-166.

38. LUC. *Imag.* 8; Su Dong Po, philosophe chinois du XIe s. ap. J.-C., est cité par P. HADOT dans sa préface à *Philostrate. La galerie de tableaux*, Paris: Belles Lettres, 1991, p. XVII; voir à ce propos P. RYCKMANS, *Shi Tao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris: Hermann, 1984, p. 107-10.

littéraire sensible que fut Denys d'Halicarnasse: «Il me semble que les deux buts auxquels doivent tendre les rédacteurs de poésie et de prose sont le plaisir (*ἡδονή*) et la beauté (*τὸ καλόν*). L'ouïe recherche l'un et l'autre, réagissant en cela comme la vue. En effet l'œil au spectacle de statuettes, de peintures, de gravures ou de tout autre objet façonné par la main de l'homme, s'il y trouve plaisir et beauté, s'en contente et n'aspire à rien de plus[39]».

Claude CALAME

39. DION. HAL. *Comp.* 10, 2.