



**HAL**  
open science

# De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale

Juliette Dross

## ► To cite this version:

Juliette Dross. De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale. Edizioni Università di Trieste. Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni, éd. Lucio Cristante, , pp.273-290, 2006. hal-03147360

**HAL Id: hal-03147360**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03147360>**

Submitted on 8 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

BIBLIOTECA STATALE DI TRIESTE



**INCONTRI  
TRIESTINI  
DI FILOLOGIA  
CLASSICA**

*IV - 2004-2005*

*Atti del Convegno Internazionale*

**Phantasia**

Il pensiero per immagini  
degli antichi e dei moderni

ESTRATTO



Edizioni Università di Trieste

Polymnia. Studi di Filologia Classica

*diretti da*

Lucio Cristante e Andrea Tessier

---

6

---

Incontri triestini di filologia classica.4., 2004-2005 / a cura di Lucio Cristante. - Trieste : Edizioni Università di Trieste, 2006. VIII, 500 p. ; 24 cm.  
(Polymnia : studi di filologia classica ; 6)  
ISBN 88-8303-179-2

Cristante, Lucio

1. Letteratura classica - Congressi - Trieste - 2004-2005

880.09 (ed.21)

© Copyright 2006 - EUT

**EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE**

**Proprietà letteraria riservata**

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie o altro) sono riservati per tutti i Paesi

---

Volume pubblicato con il contributo della  
Biblioteca Statale di Trieste

## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| Presentazione .....   | VII |
| Atti del convegno internazionale  |     |
| Phantasia. <i>Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni</i> . Trieste, 28-30 aprile 2005   |     |
| Jacques Boulogne<br><i>Le jeu cognitif du muthos et du logos chez Platon</i> .....  | 3   |
| Giovanni Ravenna<br><i>Per l'identità di ekphrasis</i> .....  | 21  |
| Ivan Aurenty<br><i>Figures de Cyclopes dans la Rome antique</i> .....   | 31  |
| Pascal Balin<br><i>Le médecin à l'écoute des rêves</i> .....  | 49  |
| François Spaltenstein<br><i>Lutatus Catulus et l'épigramme sur Roscius: imaginaire poétique et sentimental</i> .....  | 59  |
| Alessandro Linguiti<br><i>Immagine e concetto in Aristotele e Plotino</i> .....   | 69  |
| M <sup>a</sup> Loreto Núñez<br><i>Fantaisie d'une voix narrative: Héliodore</i> .....   | 81  |
| Marco Fernandelli<br><i>Catullo 65 e le immagini</i> .....  | 99  |
| Joël Thomas<br><i>Une constante de l'imaginaire virgilien: la complémentarité des contraires, comme condition de la complexité</i> .....                          | 151 |
| Mireille Armisen-Marchetti<br><i>Tota ante oculos sortis humanae condicio ponatur: exercice moral et maîtrise des représentations mentales chez Sénèque</i> ..... | 161 |
| Jean-Pierre Aygon<br><i>Torua Erinys: φαντασίαι de la colère et des Érinyes dans le De ira et les tragédies de Sénèque</i> .....                                  | 181 |
| Françoise Toulze-Morisset<br><i>Théories de la représentation artistique, de l'artiste et de l'imaginaire chez Sénèque</i> ....                                   | 207 |
| Valérie Naas<br><i>De la mimesis à la phantasia: le discours sur l'art d'après Pline l'Ancien</i> .....   | 235 |

|  |     |
|--|-----|
| Alexandre Burnier  |     |
| <i>Faire voir la Parole: la phantasia dans le 7<sup>e</sup> Natalicium de Paulin de Nole</i> .....   | 257 |
| Juliette Dross   |     |
| <i>De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale</i> .....                   | 273 |
| Camille Semenzato  |     |
| <i>Muses, enthousiasmos et phantasia chez Plutarque</i> .....  | 291 |
| Danielle Van Mal-Maeder  |     |
| <i>Mémoire collective et imaginaire bridé. Homère, Phidias et la représentation de la divinité dans la littérature impériale</i> .....         | 301 |
| Joëlle & Daniel Delattre   |     |
| <i>La phantasia des planètes dans la moyenne Antiquité</i> .....   | 315 |
| Renzo S. Crivelli  |     |
| <i>Tra fantastico e meraviglioso: La casa «cubista» di Flann O'Brien</i> .....   | 335 |
| Gianfranco Agosti  |     |
| <i>Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.</i> .....           | 351 |
| Lucio Cristante  |     |
| <i>Spectaculo detinemur cum scripta intellegimus aut probamus. Per un riesame della rappresentazione delle Artes in Marziano Capella</i> ..... | 375 |

#### Appendice

##### *Incontri triestini di filologia classica*

|  |     |
|--|-----|
| Enrico Magnelli  |     |
| <i>Il proemio della Corona di Filippo di Tessalonica e la sua funzione programmatica</i> .....                                       | 393 |
| Luciano Lenaz  |     |
| <i>Via Plana</i> .....   | 405 |
| Niccolò Zorzi  |     |
| <i>Niceta Coniata fonte dell'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato (1635) di Lucrezia Marinella</i> .....                               | 415 |
| Agostino Longo   |     |
| <i>Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio</i> .....  | 429 |
| Indice dei nomi antichi, medievali, bizantini, rinascimentali, dei poeti, degli scrittori, delle opere anonime e degli artisti ..... | 479 |
| Indice degli studiosi moderni .....  | 485 |

JULIETTE DROSS

**De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la *phantasia*  
chez Quintilien et dans la rhétorique impériale**

Une étude sur la φαντασία dans la rhétorique romaine peut difficilement faire l'économie d'une lecture attentive de l'*Institution oratoire*: c'est dans le sixième livre de l'ouvrage que Quintilien emploie pour la première fois le substantif φαντασία, au cours d'une réflexion sur la manière d'engendrer les passions. Le terme, rare dans la rhétorique romaine, est traduit par *uisio*<sup>1</sup>:

Ce que les Grecs appellent des *phantasiai* (nous pourrions bien appeler cela des «visions»), par lesquelles nous nous représentons mentalement les images des choses absentes au point d'avoir l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura bien su les concevoir sera très efficace pour soulever les émotions. Certains auteurs appellent *euphantasiōton* (doué d'une bonne imagination) l'homme qui se représentera le mieux les choses, les paroles, les actions selon le vrai: or il est certain que nous acquerrons facilement cette faculté, si nous le voulons.

Ce passage et la mention des *quidam* montrent que l'idée de *phantasia* était, sinon répandue, du moins connue dans les cercles rhétoriques à l'époque de Quintilien. Pourtant, le terme, φαντασία, ne se rencontre guère dans les textes rhétoriques antérieurs à l'*Institution oratoire*: employé d'abord dans le traité *Du sublime*<sup>2</sup>, entre la fin du Ier siècle avant J.-C. et le début du Ier siècle après J.-C.<sup>3</sup>, il devient récurrent dans la Seconde Sophistique, en particulier chez Philostrate. En revanche, Cicéron ne l'emploie pas en contexte rhétorique mais le réserve à la philosophie: le terme *phantasia* apparaît uniquement dans les *Seconds Académiques* et le *Lucullus*, dans le contexte de la polémique épistémologique entre les Stoïciens et les Académiciens. De même, le substantif est absent de l'œuvre de Sénèque le Père alors même que l'idée qu'il véhicule y est très présente, puisque les *Controverses et*

---

<sup>1</sup> Quintilien, *inst.* VI 2,29 *Quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res, uoces, actus secundum uerum optime finget: quod quidem nobis uolentibus facile continget.*

<sup>2</sup> *Du Sublime* XV 2.

<sup>3</sup> On estime généralement que l'auteur du traité *Du sublime* a vécu entre la seconde moitié du Ier siècle av. J.-C. (c'est l'hypothèse de Zabulis 1997, 349-403) et la première moitié du Ier siècle apr. J.-C. (datation défendue en particulier par Rostagni 1933, 99-119; 175-202 ou Lana 1951, 5ss.).

*suasores* contiennent plusieurs descriptions d'auteurs de controverses immergés dans la fiction, qui pourraient facilement être qualifiés d'*euphantasiôtoi*.

Malgré la rareté d'utilisation du terme φαντασία, le passage susmentionné de l'*Institution oratoire* semble indiquer que la théorie de la *phantasia* était connue au Ier siècle. Il doit dès lors être possible d'expliquer certains phénomènes rhétoriques à la lumière des théories de la *phantasia* développées par Quintilien et d'éclairer cette pensée, d'une part en mettant à jour certains de ses fondements rhétoriques et philosophiques – la théorie de la *phantasia* développée dans l'*Institution oratoire* est par exemple marquée par les querelles philosophiques hellénistiques relatives au problème de la folie, du rêve et de l'ivresse –, d'autre part en rapprochant les théories de Quintilien des développements d'autres rhéteurs, qui évoquent parfois la *phantasia* «en creux». La lecture de l'œuvre de Sénèque le Père permet en particulier de saisir quelques implications de cette théorie, à laquelle elle donne un écho pratique.

La lecture du chapitre VI de l'*Institution oratoire* met en évidence une ambiguïté majeure de la *phantasia*, autour de laquelle s'articulera notre propos: si le terme *phantasia* désigne la faculté de s'extraire du réel pour imaginer ce que l'on n'a pas sous les yeux ou ce qui n'existe pas – où l'on retrouve la question de la relation entre *phantasia* et *mimêsis* –, cette imagination est parfois décrite comme le résultat d'une *identification* de l'écrivain avec ce qu'il décrit, autrement dit comme une forme d'illusion fusionnelle dans laquelle toute distanciation est abolie. Cette dimension est évidente dans le paragraphe VI 2,27 de l'*Institution oratoire*, dans lequel Quintilien affirme que nous devons nécessairement être touchés nous-mêmes pour toucher les autres<sup>4</sup>:

L'essentiel est donc que prévalent auprès de nous les sentiments que nous voulons voir prévaloir chez le juge, et que nous soyons touchés nous-mêmes avant d'essayer de toucher les autres.

Quelques lignes plus loin, le rhéteur explique encore que la faculté de persuader autrui repose sur la capacité de l'orateur à se persuader lui-même, à croire que ce qu'il a sous les yeux est réel et même à revêtir un instant (*parumper*) la personnalité d'autrui<sup>5</sup>. Toute la dif-

---

<sup>4</sup> *Inst.* VI 2,27 *Primum est igitur ut apud nos ualeant ea quae ualere apud iudicem uolumus, adficiamurque antequam adficere conemur.*

<sup>5</sup> *Inst.* VI 2,34 *Vbi uero miseratione opus erit, nobis ea de quibus queremur accidisse credamus, atque id animo nostro persuadeamus. Nos illi simus quos grauia, indigna, tristia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper illum dolorem.* («Mais quand nous aurons besoin d'éveiller la pitié, croyons que les malheurs que nous déplorons nous sont arrivés à nous-mêmes, et soyons-en bien convaincus en notre for intérieur. Identifions-nous à ceux que nous plaignons d'avoir souffert des malheurs pénibles, immérités, funestes et ne plaidons pas leur cause comme si elle nous était étrangère, mais assumons pour un instant cette douleur»). Nous reviendrons plus en détail sur ce passage lorsque nous aborderons la question du basculement dans la folie.

ficulté est dès lors de déterminer la voie moyenne entre une imagination trop peu détachée du réel pour générer la persuasion et une imagination qui, reposant sur l'identification, peut devenir aussi illusoire que celle des fous et des rêveurs, qui croient à la réalité de leurs visions et effacent toute distance entre le réel et la fiction. L'abolition du travail de distanciation paraît transformer l'imagination créatrice en illusion ou en folie. Cette tendance est particulièrement marquée dans les écoles, comme en témoignent les *Controverses et suasoires* de Sénèque le Père, qui complètent le témoignage de Quintilien en rapportant certains cas de rhéteurs qui sombrèrent dans la folie à force de s'identifier à des fous ou, plus simplement, d'évoluer dans un monde fictif. Le traitement de la *phantasia* par Quintilien soulève autrement dit la question de l'articulation entre l'imagination et l'illusion; question que nous examinerons dans une analyse en deux temps, au cours de laquelle nous tenterons de comprendre comment la *phantasia*, imagination distanciée et vraisemblable des choses absentes, peut dans certaines conditions basculer dans l'illusion du vrai et la folie.

### 1. La *phantasia* comme imagination distanciée des choses absentes: une fiction vraisemblable

#### a. *Phantasia* et mimèsis

La réflexion sur la *phantasia* proposée dans l'*Institution oratoire* repose sur un constat simple: l'imitation, au sens strict du terme, est incapable d'émouvoir. Au début de son développement<sup>6</sup>, Quintilien estime que l'*imitatio* est une contrefaçon ridicule incapable de soulever les émotions, qui naissent précisément de la capacité de l'orateur à se détacher du modèle réel pour laisser place à l'imagination et à la suggestion; capacité que Quintilien nomme *φαντασία*, et qu'il définit, donc, comme le pouvoir de «se représenter mentalement les choses absentes au point d'avoir l'impression de les tenir devant soi et de les voir de ses propres yeux»<sup>7</sup>.

Opposée à l'*imitatio-mimèsis*, la *phantasia* désigne ainsi la capacité de l'écrivain à élargir le donné, à imaginer (*ingere*), à partir d'un support immédiat, ce qu'il n'a pas sous les yeux, les «choses absentes» (*res absentes*)<sup>8</sup>. Le terme *ingere* est employé dans le paragraphe 29, cité plus haut, dans lequel Quintilien explique que l'orateur *euphantasiōtos* est celui qui «se représentera le mieux les choses, les paroles, les actions selon le vrai» (*qui sibi res, uoces, actus secundum uerum optime inget*)<sup>9</sup>, puis dans le paragraphe 36, dans lequel l'ora-

<sup>6</sup> *Inst.* VI 2,26.

<sup>7</sup> *Inst.* VI 2,29. C'est le passage cité en note 1.

<sup>8</sup> Sur l'histoire rhétorique de la notion de *phantasia*, en particulier dans ses rapports avec la *mimèsis*, voir, dans l'ordre chronologique, Birmelin 1933; Schweitzer 1934; Armisen 1980; Rispoli 1985; Watson 1988; Watson 1994; Lefèbvre 1995; Webb 1997; Manieri 1998.

<sup>9</sup> *Inst.* VI 2,29 *Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res uoces actus secundum uerum optime inget.*



teur est invité à «se représenter les choses comme vraies» (*easque ueras sibi fingere*)<sup>10</sup>. L'étude plus générale du vocabulaire confirme cette idée: les termes désignant le travail de l'écrivain sont *bene capere* et *repraesentare animo* dans le paragraphe 29, *fingere* dans les paragraphes 29 et 36, et *imaginem capere* dans le paragraphe 33<sup>11</sup>, où le terme *capere* désigne le fait de saisir mentalement l'image de la scène que l'on décrit. En d'autres termes, la bonne représentation est issue d'une intériorisation du donné, élargi pour donner naissance à une fiction à la fois «imaginative» et vraisemblable. De fait, la vraisemblance est un élément majeur du bon discours puisque c'est grâce à elle que l'auditeur peut le comprendre et l'accepter; pour persuader l'auditeur, il faudra donc imaginer les choses «selon le vrai» (*secundum uerum*)<sup>12</sup>, ou encore, explique Quintilien dans le paragraphe 31, décrire ce qui est vraisemblable (*credibile est*)<sup>13</sup>: la *phantasia* est une fiction en relation avec la réalité.

*b. La phantasia comme intellectualisation du donné*

Ces développements relatifs à la représentation imaginative et à la faculté de s'extraire du réel pour imaginer l'inconnu ne sauraient manquer de rappeler les premières pages de l'*Orator*, dans lesquelles Cicéron, racontant ses efforts pour dresser le portrait de l'orateur parfait, expose sa conception des principes de l'art et de la création. L'arrière-plan n'est pas le même, mais la terminologie, proche, peut éclairer le texte de Quintilien<sup>14</sup>:

Pour ma part, en imaginant l'orateur suprême, je vais le façonner tel qu'il n'a peut-être jamais existé. En effet, je ne cherche pas à savoir qui il fut, mais ce qu'est cette perfection que rien ne peut dépasser, et qui se rencontre rarement sur toute la longueur d'un discours, peut-être même jamais, mais qui brille parfois dans une partie du discours, plus fré-

<sup>10</sup> *Inst.* VI 2,36 *Sed in schola quoque rebus ipsis adfici conuenit, easque ueras sibi fingere.*

<sup>11</sup> *Inst.* VI 2,33 *Quid? non idem poeta penitus ultimi fati cepit imaginem, ut diceret: 'et dulcis moriens reminiscitur Argos'?*

<sup>12</sup> *Inst.* VI 2,30 *Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.*

<sup>13</sup> *Inst.* VI 2,31 *Hominem occisum queror: non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habeo?*

<sup>14</sup> Cicéron, *or.* 7-10 *Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an nunquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimat. Quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris quibus nihil in illo genere perfectius uidemus et iis picturis quas nominaui cogitare tamen possumus pulchriora. Nec uero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*

quemment chez certains orateurs, et peut-être plus rarement chez d'autres. Mais j'estime pour ma part qu'il n'y a rien de si beau, en quelque genre que ce soit, qui ne soit encore inférieur en beauté à ce qui le fait naître – comme le portrait d'un visage. Or c'est là une chose que ni les yeux ni les oreilles ni aucun sens ne peuvent saisir, mais que l'on ne peut embrasser que par la pensée et l'esprit. C'est la raison pour laquelle nous pouvons imaginer des œuvres plus belles que les statues de Phidias (même si ce sont là les plus parfaites statues qu'il nous soit donné de voir en ce genre) ou que les peintures que j'ai mentionnées. Car lorsqu'il créait sa statue de Jupiter ou de Minerve, cet artiste n'avait personne sous les yeux qui lui servît de modèle, mais trouvait dans son propre esprit une vision pour ainsi dire extraordinaire de la beauté, qu'il observait et sur laquelle il fixait son regard pour diriger selon la ressemblance avec celle-ci son art et sa main.

Bien que le terme *phantasia* n'y soit pas employé, le texte de Cicéron offre un contrepoint intéressant à la réflexion de Quintilien. Par le vocabulaire d'abord: le processus de création est désigné par le gérondif *figendo*, et le modèle à «imiter» existe «dans la pensée et dans l'esprit» (*cogitatione et mente*) de l'artiste. De même, la distinction entre notre perception visuelle des statues de Phidias (*uidemus*) et notre capacité à concevoir (*cogitare possumus*) des œuvres plus belles que ces dernières n'est pas éloignée de la distinction qu'opère Quintilien entre l'imitation, qui reproduit ce qu'elle voit, et l'imagination (*φαντασία*), qui conçoit également ce qu'elle n'a pas vu. La création artistique repose déjà, dans l'*Orator*, sur un travail d'abstraction du donné dont n'est pas capable l'imitation au sens strict. Il ne s'agit pas d'entrer ici dans les détails de la théorie cicéronienne de l'art, trop vaste pour être abordée dans le cadre de cette étude; on notera simplement que le bon artiste n'est pas, selon Cicéron, celui qui prend modèle sur le réel, mais celui qui s'appuie sur une «idée» présente dans sa raison. L'*imitatio* ne doit pas être entendue comme une reproduction servile du réel, mais comme une imitation créatrice: témoin son association avec *figere*, *informare*, *mente et animo complecti*, termes évoquant tous l'immatérialité d'un modèle désormais moins vu qu'imaginé.

Certes, les orientations de Quintilien et de Cicéron diffèrent par la suite, puisque l'on ne trouve trace, chez Quintilien, de la théorie platonicienne des Idées, infléchie dans un sens aristotélicien puis transférée à l'art<sup>15</sup>. Néanmoins, la proximité terminologique entre les deux penseurs montre qu'une idée leur est commune: l'art ne naît pas de l'imitation de la réalité mais d'une intellectualisation du support réel. Dans les deux cas, l'artiste doit imaginer (*figere*) l'objet de la représentation, l'embrasser par la pensée (*complecti animo*), se le représenter mentalement (*repraesentare animo*) avant de le matérialiser dans le discours. Que l'on parte de l'idée mentale ou du réel, la création repose sur une abstraction, sur un travail d'intellectualisation du donné.

---

<sup>15</sup> Sur la théorie cicéronienne de l'art développée dans ce passage de l'*Orator*, voir Degl'Innocenti Pierini 1979, Gilleland 1964, Schrijvers 1982, ainsi que l'article de F.Toulze-Morisset dans ce volume.

Telle que la décrit Quintilien en s'inspirant vraisemblablement, même de manière lointaine, des développements cicéroniens sur l'art, la *phantasia* correspond donc à la capacité qu'a l'orateur de s'extraire du donné pour imaginer ce qui est absent ou abstrait. En poursuivant dans ce sens, on pourrait dire qu'elle est la faculté d'aller vers l'inconnu. Telle est, de fait, la caractéristique que Philostrate lui attribue dans le livre VI de la *Vie d'Apollonios de Tyane*, au cours d'une discussion entre Apollonios et l'Égyptien Thespesion sur la question de la figuration des dieux. Critiquant la manière dont les Égyptiens représentent leurs dieux, sous forme animale, Apollonios affirme que ce mode de représentation témoigne d'irrévérence plutôt que de piété puisqu'il réduit la divinité au rang d'animal; à cette attaque, Thespesion objecte ironiquement que les statues anthropomorphiques de Phidias et de Praxitèle ne sont ni meilleures ni plus vraisemblables que les représentations égyptiennes puisque les deux sculpteurs n'ont pas eu le loisir de monter aux cieux et de voir les dieux de leurs yeux avant d'en faire la reproduction. Face à cette objection, Apollonios affirme alors qu'ils étaient tous deux guidés par une «faculté pleine d'habileté», l'imagination (φαντασία),

artiste plus habile que l'imitation (μίμησις); car l'imitation créera seulement ce qu'elle a vu, tandis que l'imagination (φαντασία) créera également ce qu'elle n'a pas vu, et qu'elle se représentera par référence à la réalité. Il arrive souvent de surcroît que l'imitation soit ébranlée par la frayeur, tandis que l'imagination ne l'est jamais; elle avance sans s'effrayer vers l'objet qu'elle s'est fixé<sup>16</sup>.

Ces lignes, célèbres, prolongent le développement de Quintilien en insistant plus encore que lui sur la part d'invention inhérente à la *phantasia*, capable de s'inspirer du réel pour s'élever, à partir de ce support, vers l'invisible et l'abstrait. Surtout, Philostrate affirme avec force que la *phantasia* n'a rien d'une hallucination. Elle est au contraire une artiste «plus habile» – σοφώτερα – que l'imitation, parce qu'elle avance au-delà du connu, mais à partir de lui, «par référence à la réalité» (πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος)<sup>17</sup> sans basculer dans

<sup>16</sup> Philostrate, VA VI 19,23-29 Φαντασία - ἔφη - ταῦτα εἰργάσατο σοφώτερα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.

<sup>17</sup> Cette expression a fait l'objet de nombreuses discussions: Watson 1988, 93, donne à τὸ ὄν le sens platonicien de τὸ ὄν αἰεί, et considère que l'artiste modèle sa statue d'après l'Idée, éternelle et immuable, qu'il contemple; l'auteur rapproche le τὸ ὄν de Philostrate du τὸ ὄν αἰεί de *Timée* 27e, premier monde éternel et immuable sur lequel le Démonstrateur prend modèle pour créer le monde sensible. Cette hypothèse peut être étayée par le fait que le verbe ἀναφέρειν est employé en *République* VI 494c à propos du peintre, qui contemple la vérité idéale avant de la reproduire le mieux possible dans

l'hallucination. L'imagination ainsi entendue n'est pas la «Folle du logis», mais une faculté sage qui mène le spectateur vers ce qu'il ne connaît pas pour le lui dévoiler<sup>18</sup>.

Confrontés à ceux de l'*Orator* et de la *Vie d'Apollonios*, les développements de l'*Institution oratoire* permettent donc de dégager quelques traits importants de la *phantasia* oratoire: cette dernière est d'abord la faculté d'imaginer – *fingerere* – les choses absentes de manière vraisemblable pour les placer sous les yeux de l'auditeur et, ce faisant, le persuader. L'écrivain part de ce qu'il connaît pour imaginer à partir de ce socle ce qu'il n'a pas sous les yeux. Poursuivant son exploration du mécanisme de la *phantasia*, Quintilien explique que l'orateur sera d'autant plus efficace pour faire naître les émotions qu'il s'imaginera que ce qu'il dit est *vrai*, autrement dit qu'il s'illusionnera lui-même un moment. Or c'est là que résident l'ambiguïté et la difficulté. Car le problème est de déterminer la limite entre la faculté d'*imaginer* une scène de manière distanciée puis de la retranscrire avec vraisemblance dans le discours, et le fait de *s'illusionner* en ayant l'impression d'être en présence de ce dont on parle ou, dans le cas d'un procès, en s'identifiant à la personne que l'on défend. Les développements du livre VI de l'*Institution oratoire* montrent que la frontière entre les deux notions est ténue, l'écrivain

---

son tableau. Une seconde interprétation, défendue en particulier par Birmelin 1933, 396 et Pollitt 1974, 293, consiste à donner à τὸ ὄν le sens de «ce qui est dans la réalité», ce qui laisse entendre que l'artiste imagine ce qu'il n'a pas vu par référence à ce qu'il connaît. La seconde interprétation nous paraît plus convaincante pour plusieurs raisons. D'abord, comme l'indique d'ailleurs G. Watson, l'expression ἀναφέρειν πρὸς τι, platonicienne il est vrai (voir sur ce point Isnardi-Parente 1966, 16 ss. et 295-296, qui montre que l'action de ἀναφέρειν πρὸς ἕν (rapporter à l'unité, donc unifier le multiple) est parfois caractéristique de l'activité artistique chez Platon, notamment dans les *Lois*; cf. Kucharski 1949, 27ss., qui décrit ce processus d'unification par le terme «rassemblement»), appartient néanmoins, à l'époque de Philostrate, au registre courant, sans toujours renvoyer à la théorie des Formes; de surcroît, τὸ ὄν n'est ni τὸ ἔν ni τὸ ὄν ἀεί, auxquels Platon associe régulièrement le verbe ἀναφέρειν. Enfin, tous les mots préfixés en ἀνα- qui décrivent le fonctionnement de la création artistique dans la *Vie d'Apollonios* (en particulier en II,22), signalent un effort d'induction à partir du donné: pour apprécier un tableau figurant un cheval ou un taureau, écrit Philostrate (II, 22, 71), il est nécessaire de se «représenter» (ἀναγράφειν) l'animal peint, c'est-à-dire d'intérioriser et d'abstraire ce que l'on a sous les yeux pour l'imaginer. De même doit-on faire remonter dans son esprit (ἀναλαβεῖν) l'*Ajax furieux* de Timomaque pour l'admirer (II 22,72). Quand Apollonios se rappelle, à la vue des bas-reliefs de Porus, le bouclier d'Achille, le terme est également ἀναφαίνομαι (II 2,81). Enfin, lorsque nous voyons dans un nuage une figure animale ou mythique, c'est encore parce que nous faisons remonter dans notre esprit ce que nous voyons et l'organisons en image (ἀναρρυθμίζειν) (II 22,32). Autrement dit, il s'agit toujours de partir d'un support concret pour imaginer à partir de celui-ci ce qui n'est pas donné. La création artistique n'est pas descente de l'abstrait vers le concret, mais ascension à partir du réel: l'artiste fait «monter» dans son esprit ce qu'il voit tout comme le spectateur fait «monter» le tableau dans son esprit avant de l'interpréter.

<sup>18</sup> C'est ce qu'Armisen-Marchetti 1980, 30ss. a appelé avec justesse la «fonction iconique» de l'image.

*euphantasiôtos* apparaissant parfois comme celui qui sait abolir la distanciation initiale présente dans l'imagination pour la remplacer par l'illusion du vrai.

## 2. De l'imagination distanciée à l'illusion du vrai

### a) De la distanciation à l'identification

L'ambiguïté de la théorie de la *phantasia* développée par Quintilien est présente dans ses prémisses. Dans le paragraphe 26 du deuxième chapitre du livre VI, évoqué plus haut, Quintilien affirme que le bon artiste ne doit pas seulement imaginer ce qu'il veut faire ressentir, mais le ressentir lui-même. Or ce sentiment est précisément rendu possible par la *phantasia*, qui repose ainsi, dans son principe, sur l'identification. Cette dimension ressort de manière très claire dans le paragraphe 34 du même chapitre<sup>19</sup>:

Mais quand nous aurons besoin d'éveiller la pitié, croyons que les malheurs que nous déplorons nous sont arrivés à nous-mêmes, et soyons-en bien convaincus en notre for intérieur. Identifions-nous à ceux que nous plaignons d'avoir souffert des malheurs pénibles, immérités, funestes, ne plaidons pas leur cause comme si elle nous était étrangère, mais assumons pour un temps cette douleur.

Il ne s'agit pas seulement d'imaginer selon le vraisemblable ce qui s'est passé, mais de s'identifier à ceux qui ont vécu les événements décrits (*Nos illi simus quos grauia, indigna, tristia passos queremur*) et d'«assumer pour un instant» leur douleur (*adsumamus parumper illum dolorem*), autrement dit de l'endosser dans un travail d'abolition de toute distanciation. Il est impossible d'émouvoir autrui sans s'identifier «pour un instant» (*parumper*) au personnage que l'on décrit ou que l'on défend, sans se plonger «pour un instant» dans la situation narrée. Le vraisemblable bascule dès lors «pour un instant» dans l'illusion du vrai: le travail d'imagination suppose une dépersonnalisation provisoire. C'est là, évidemment, toute l'importance du *parumper*: si le bon écrivain doit savoir assumer *un instant* la situation d'autrui, cette illusion est, par définition, temporaire. Mais on comprend aisément la limite de cette recommandation: une fois dans l'illusion, comment et quand l'orateur en sortira-t-il? Dès lors que la distanciation n'est plus un critère indispensable de la *phantasia*, l'imagination court le risque de devenir une illusion pathologique.

---

<sup>19</sup> *Inst.* VI 2,34 *Vbi uero miseratione opus erit, nobis ea de quibus queremur accidisse credamus, atque id animo nostro persuadeamus. Nos illi simus quos grauia indigna tristia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper illum dolorem.*

b) *Le modèle du rêve*

Cette perspective paraît confortée par le modèle que Quintilien propose à l'écrivain *euphantasiôtos*. Pour appuyer son propos, le rhéteur recourt en effet, dans le paragraphe 30, au paradigme des fous et des rêveurs<sup>20</sup>:

N'est-il pas vrai que dans les pauses de l'esprit, dans les vains espoirs et dans certaines sortes de rêves que l'on fait tout éveillés, ces images mentales dont je parle nous assaillent, de telle sorte que nous croyons voyager, naviguer, combattre, haranguer les peuples, disposer de richesses que nous n'avons pas, et que nous n'avons pas l'impression que nous imaginons ces actions, mais que nous les faisons? Ne pourrions-nous pas transformer ce vice de l'esprit pour le rendre utile?

L'intérêt de ce passage réside dans le modèle offert au rhéteur qui souhaite devenir *euphantasiôtos*. L'exemple du rêve et de la folie renvoie en effet clairement à la polémique entre les Stoïciens et les Académiciens sur la représentation compréhensive et sur la possibilité (ou l'impossibilité) que nous avons de reconnaître sans erreur possible une représentation compréhensive d'une représentation non compréhensive qui lui ressemblerait en tout point. Le désaccord entre les deux écoles, on le sait, porte sur le problème de l'évidence comme critère suffisant de distinction entre les représentations: les Stoïciens affirment que la représentation compréhensive, la seule qui puisse conduire à la connaissance et à la science, se distingue par une marque particulière, l'évidence, dont sont dépourvues les représentations non compréhensives, en particulier les représentations du rêve et de la folie<sup>21</sup>. Les Académiciens nient au contraire que la représentation compréhensive ait une caractéristique

---

<sup>20</sup> *Inst.* VI 2,30 *Nisi uero inter otia animorum et spes inanes et uelut somnia quaedam uigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosecuntur ut peregrinari nauigare proeliari, populos adloqui, diuitiarum quas non habemus usum uideamur disponere, nec cogitare sed facere: hoc animi uitium ad utilitatem non transferemus?*

<sup>21</sup> La bibliographie relative aux notions d'évidence et de représentation compréhensive est immense; pour une synthèse sur l'évidence et sur le débat qui opposa les Stoïciens et les Académiciens sur ce problème précis, voir les deux chapitres de la *Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, respectivement consacrés à l'épistémologie stoïcienne et à l'épistémologie académicienne (sur l'épistémologie stoïcienne, voir M.Frede, «Stoic epistemology», in *CHHP* 1999, 295-322, dont les troisième, quatrième et cinquième sections (p. 300-316), touchent au problème de la représentation compréhensive, de l'évidence et de l'assentiment; sur l'épistémologie académicienne, voir M.Schofield, «Academic epistemology», *CHHP* 1999, 323-351, qui retrace l'évolution entre Arcésilas et Carnéade sur la question de la connaissance, de l'opinion et de l'assentiment). Pour des discussions sur la question, voir, dans l'ordre chronologique Sandbach 1971; Striker 1974; Brunschwig 1978; Imbert 1978; Striker 1980; Frede 1983; 1984; Ioppolo 1986; 1990; Lévy 1993. Sur le problème précis du rêve, de l'ivresse et de la folie, voir Pigeaud 1983.

particulière qui permette au sujet de la distinguer des autres. Or l'exemple des fous et des rêveurs cristallise l'opposition, comme en témoignent en particulier deux passages du *Lucullus* relayant la polémique entre les deux courants philosophiques<sup>22</sup>: dans les paragraphes 51-52, Lucullus, défendant la doctrine stoïcienne, explique que les représentations que reçoivent les fous et les rêveurs ne sont pas compréhensives – et sont, comme telles, dépourvues d'évidence – puisque ces personnes se rendent compte à leur réveil de la fausseté des représentations qu'elles ont reçues et ne leur donnent pas leur assentiment. À cet argument, les Académiciens, par la voix de Cicéron, rétorquent dans le paragraphe 87 que bien au contraire, les visions du rêve et de la folie sont aussi persuasives que celles de la veille puisqu'elles mettent l'esprit en branle et génèrent l'action du fou ou du rêveur. Aussi n'existe-t-il pas selon eux de critère de distinction valable entre les représentations compréhensives et des représentations qui ne le sont pas, telles que celles du rêve, de la folie et de l'ivresse. La conclusion s'impose d'elle-même<sup>23</sup>:

Je mets en avant tous ces exemples [*scil.* les exemples de fous et de rêveurs], pour arriver à une conclusion, la plus assurée de toutes: il n'y a aucune différence entre les représentations vraies et les représentations fausses quant à l'assentiment de l'âme. Or c'est inopérant de réfuter, comme vous [*scil.* les Stoïciens] le faites, ces erreurs par le souvenir qu'en ont les fous et les dormeurs. On ne demande pas en effet quel souvenir ils en ont, une fois réveillés ou une fois passé l'accès de folie, mais quelle a été leur vision dans l'accès même ou dans le rêve, alors qu'ils étaient mus par elle.

Du point de vue académicien, le concept d'*enargeia* est donc inopérant pour distinguer les représentations compréhensives de représentations non compréhensives qui leur ressembleraient en tout point; aussi convient-il de suspendre son jugement sans présumer la vérité des représentations que l'on reçoit.

Le développement de Quintilien doit être replacé sur cet arrière-plan philosophique: la polémique académico-stoïcienne est présente en filigrane derrière ces lignes. Néanmoins, et c'est là le point intéressant, l'exemple est retourné et exploité à contre-courant: le modèle des fous et des rêveurs n'est pas employé pour discréditer la *phantasia* ni même l'*enargeia* qu'elle produit – car le résultat de la *phantasia* rhétorique est bien l'*enargeia*, comme le rap-

---

<sup>22</sup> Respectivement *Luc.* 51-52 et *Luc.* 87.

<sup>23</sup> *Luc.* 90 *Omnia autem haec proferuntur ut illud efficiatur quo certius nihil potest esse, inter uisa uera et falsa ad animi adsensum nihil interesse. Vos autem nihil agitis cum illa falsa uel furiosorum uel somniantium recordatione ipsorum refellitis; non enim id quaeritur, qualis recordatio fieri soleat eorum qui experrecti sint aut eorum qui furere destiterint, sed qualis uisio fuerit aut furentium aut somniantium tum cum mouebantur* (trad. Bréhier 1962).

pelle Quintilien dans le paragraphe 32<sup>24</sup> –, mais au contraire pour servir de modèle à l'orateur. Comme les fous, l'orateur *euphantasiôtos* doit être persuadé que l'objet de sa vision est réel; comme les rêveurs, il doit d'une certaine manière donner son assentiment à ce qu'il voit avant de transformer cette vision en description vraisemblable et persuasive. Dès lors, ce que les philosophes considèrent comme un dérèglement de la faculté représentative, comme un vice – *uitium* –, pourra, au terme d'une transformation rhétorique, devenir efficace et utile dans la perspective de la persuasion. Les fous et les rêveurs ne sont plus tant un modèle-repoussoir qu'un exemple à suivre.

c) *Le basculement dans la folie*

Il est moins surprenant, dans ces conditions, de voir la folie envahir progressivement le champ de l'imaginaire. Si l'on reprend le développement de Quintilien, l'orateur désireux de persuader son auditeur doit se mettre *un instant* à la place de la personne qu'il défend ou se persuader lui-même qu'il est en présence de ce qu'il décrit. Pour ce faire, il peut prendre modèle sur les fous et les rêveurs afin d'avoir l'impression, comme eux, qu'il *vit* ce qu'il *voit*: l'écueil philosophique de la folie pathologique devient pour l'orateur un modèle à suivre «pour un instant», *parumper*.

On comprend alors que la limite entre la *phantasia* oratoire et la folie devienne ténu, que l'imagination puisse rapidement se muer en illusion malade. L'«oubli» du *parumper* peut en effet transformer ce qui devait être une dépersonnalisation provisoire en une perte d'identité définitive, en une forme de schizophrénie, en somme. Cet écueil apparaît assez clairement dans la dernière partie du développement, lorsque Quintilien évoque le cas des écoles de rhétorique<sup>25</sup>:

Mais dans les écoles également, il convient de se laisser ébranler par le sujet même et de se l'imaginer comme vrai, d'autant plus que là, nous parlons plus souvent en tant que plaideurs qu'en tant qu'avocats; nous tenons le rôle d'un orphelin, d'un naufragé, d'une personne en danger; à quoi bon revêtir ces rôles, si nous n'assumons pas les sentiments qu'ils impliquent?.

<sup>24</sup> *Inst.* VI 2,32 *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et euidencia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.* («De là [*scil.* de la φαντασία] procédera l'ἐνάργεια, que Cicéron appelle illustration et évidence, qui ne semble pas tant raconter que montrer: nos passions ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes»).

<sup>25</sup> *Inst.* VI 2,36 *Sed in schola quoque rebus ipsis adfici conuenit, easque ueras sibi fingere, hoc magis quod illic <ut> litigatores loquimur frequentius quam ut aduocati: orbum agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus?*



Il ne s'agit plus tant d'imaginer des faits *conformes au vrai* que de se persuader qu'ils *sont vrais*: l'imagination créatrice repose sur un dédoublement temporaire de la personnalité qui peut, dans certaines conditions, se muer en folie pathologique.

Cette idée rencontre un écho intéressant dans une œuvre qui précède l'*Institution oratoire* de quelques dizaines d'années, et qui décrit précisément la multiplication des cas de folie dans les écoles de rhétorique: les *Controverses et suasoires*, écrites dans la première moitié du siècle par Sénèque le Père. Sans entrer dans les détails de l'œuvre, rappelons brièvement que l'un des fils conducteurs de celle-ci réside dans la confrontation entre l'éloquence du forum, liée à l'action, et l'éloquence des écoles de rhétorique, moins directement ancrée – en apparence tout au moins – dans la réalité, en particulier politique<sup>26</sup>. Alors que le *Brutus* cicéronien soulignait l'importance, pour un orateur, d'enraciner son discours dans la réalité, Sénèque montre que les couleurs employées par les rhéteurs forment la plupart du temps le contenu même d'un discours qui repose entièrement sur la fiction.

Probablement est-ce là le constat qui pousse le rhéteur Cassius Severus, auquel Sénèque cède la parole dans la préface du troisième livre des *Controverses*, à comparer l'éloquence déclamatoire à un songe<sup>27</sup>:

Je vais t'indiquer mon sentiment sur la question: lorsque je parle au forum, je fais quelque chose; lorsque je déclame, j'ai l'impression, comme le disait très joliment Censorinus de ceux qui briguent ardemment les honneurs dans les municipes, j'ai l'impression de travailler en songe.

Au-delà de l'opposition caractérisée entre la *dictio* et la *declamatio*, l'intérêt du passage réside dans l'assimilation métaphorique de l'éloquence déclamatoire à un songe. Si l'image doit, dans la bouche de Cassius Severus, souligner l'opposition entre l'école et le forum, le terme même de «songe» (*somnium*) est révélateur lorsqu'on le rapproche des lignes de l'*Institution oratoire* examinées plus haut: quelques années avant Quintilien, la réflexion de Cassius Severus insiste déjà, même si c'est pour la fustiger, sur cette proximité. On pourrait relever dans le même sens la remarque du livre VII relative à la technique du rhéteur Othon, ce «songe» d'un nouveau genre qui, raconte Sénèque, «toutes les fois qu'il ne trouvait pas

---

<sup>26</sup> Même si les controverses pouvaient trouver leur place dans la rhétorique judiciaire et servir de pierre de touche, par un jeu de miroir, à l'éloquence politique. Nous remercions Danielle Van Mal-Maeder pour ses remarques sur ce point.

<sup>27</sup> Sénèque le Père, *Contr.* III pr. 12 *Indicabo tibi adfectum meum: cum in foro dico, aliquid ago; cum declamo, id quod bellissime Censorinus aiebat de his, qui honores in municipiis ambitiose petent, uideor mihi in somnis laborare* (trad. Bornecque 1992 modifiée).

d'autre couleur, (...) racontait un songe»<sup>28</sup>. L'éloquence déclamatoire paraît parfois s'apparenter à un rêve, et la frontière entre ces deux domaines mentaux s'efface peu à peu au profit d'une osmose grandissante finalement étendue, et nous concluons par là, à une troisième manifestation mentale omniprésente dans les *Controverses et suasoires*: la folie.

Une lecture superficielle des *Controverses et suasoires* suffit à montrer que la folie en constitue un thème privilégié: ici un père est accusé de folie par l'un de ses fils pour avoir recueilli l'enfant du second fils qu'il avait chassé<sup>29</sup>; là, un autre est qualifié de fou pour s'être livré à la débauche, à l'exemple de son fils<sup>30</sup>; plus loin, des hommes sont accusés de démence pour avoir, l'un, cédé sa femme à son fils, l'autre, marié sa fille à l'un de ses esclaves, le troisième, contraint sa fille à mourir<sup>31</sup>. La folie, sujet récurrent des controverses, constitue ainsi un élément majeur du discours: c'est sur elle et à partir d'elle que les rhéteurs développent leurs sentences et déploient leurs couleurs. Or, de simple sujet de controverse, la folie gagne progressivement les rhéteurs mêmes, qui semblent être parfois devenus totalement insanes.

Beaucoup de rhéteurs sont taxés de folie au détour d'une phrase, soit qu'ils poussent l'enflure trop loin – tel le rhéteur Musa, accusé de ce travers dans la préface du livre X –, soit qu'ils soient adeptes de couleurs et d'emphase excessives. Cassius Severus peut en ce sens remarquer, narquois, que, pour entrer en ligne avec les rhéteurs d'école, il aurait besoin «non pas de plus d'intelligence, mais de moins de bon sens»<sup>32</sup>. Et l'on trouve souvent qualifiés de déraisonnables ou de déments certains rhéteurs adeptes de couleurs excessives et de débordement verbal. Mais au-delà de ces qualificatifs épars, qui relèvent surtout de l'exagération rhétorique, Sénèque rapporte le cas de rhéteurs qui devinrent réellement fous à force de parler de folie. Pris par leur sujet, les déclamateurs ne distinguaient plus la frontière entre le réel et la fiction, la raison et la folie, et sombrèrent peu à peu dans le monde qu'ils évoquaient. La controverse relative à l'art de Parrhasius est présentée comme ayant donné lieu à plusieurs élans de folie: Licinius Nepos aurait à cette occasion atteint «les dernières limites de la folie»<sup>33</sup>, et le Grec Spyridion «fit [même] paraître les Romains raisonnables: car il montra une démence bien mieux caractérisée que nos fous»<sup>34</sup>. La raison déserte donc peu à peu

---

<sup>28</sup> *Ibid.* VII 7,15 *Erat autem ex somniatoribus Otho: ubicumque illum defecerat color, somnium narrabat.*

<sup>29</sup> *Ibid.* II 4.

<sup>30</sup> *Ibid.* II 6

<sup>31</sup> *Ibid.*, respectivement VI 7; VII 6; X 3.

<sup>32</sup> *Ibid.* III pr. 18 *Si comparari illis uolo, non ingenio mihi maiore opus est sed sensu minore.*

<sup>33</sup> *Ibid.* X 5,24 *Sed si uultis, audite supra quod non possit procedere insania.*

<sup>34</sup> *Ibid.* X 5,27 *Spyridion honeste Romanos fecit; multo enim uehementius insanit quam nostri phrenetici.*

des rhéteurs qui, raconte Sénèque, «vont [parfois] perdre la tête plutôt qu'un bon mot»<sup>35</sup>. Emblème de cette déraison, un certain Sénèque désirait tellement dire de grandes choses «qu'à la fin cette folie des grandeurs le posséda et fit de lui la risée de tous»<sup>36</sup>. Sénèque le Père raconte qu'il exigeait des esclaves gigantesques, des vases gigantesques et allait jusqu'à mettre des chaussures trop grandes, folie qui lui valut le surnom évocateur de «Sénèque le Gigantesque» (*Seneca Grandio*)<sup>37</sup>.

Le cas le plus caractéristique de ce basculement est sans nul doute celui de Vibius Gallus, mentionné dans la première controverse du livre II<sup>38</sup>:

Vibius Gallus fut aussi éloquent à ses débuts que dément plus tard: c'est le seul, à ma connaissance, qui ait eu le malheur de sombrer dans la folie, non pas brusquement et par hasard, mais progressivement et par choix. En effet, à force de représenter des fous, à force de prendre la folie furieuse pour un charme qui rendait le talent plus séduisant, il finit par éprouver réellement ce qu'il feignait.

Le phénomène décrit chez Sénèque «le Gigantesque» est reproduit ici, à la différence près qu'il ne s'agit plus ici de folie des grandeurs, mais de folie furieuse (*furor*). De modèle à décrire, la folie devient expérience vécue. De surcroît, cette contamination n'advient pas par hasard (*non casu*), mais volontairement (*iudicio*): le sujet est responsable de la folie qui l'envahit. Ce sont les rhéteurs et eux seuls qui, en évoluant dans la fiction, en se montrant *euphantasiôtoi* (même si le terme n'est pas employé), s'exposent au risque de vivre dans un monde virtuel ou de devenir déments. L'abolition du travail de distanciation peut transformer l'imagination créatrice distanciée en illusion fusionnelle.

Pour conclure, la théorie de la *φαντασία* développée par Quintilien, qui formalise des éléments déjà présents en filigrane dans l'œuvre de Cicéron et dans la rhétorique du début de l'Empire, contient en soi une ambiguïté: le bon orateur doit dépasser l'imitation réaliste, préférer à la copie du réel la recreation vraisemblable de celui-ci et s'extraire le plus possible du donné pour inventer son œuvre, ce qui suppose qu'il soit doué d'une puissante capa-

---

<sup>35</sup> *Ibid.* II 4,13 *sed horum non possum misereri, qui tanti putant caput potius quam dictum perdere.*

<sup>36</sup> *Suas.* II 17 *Seneca fuit, cuius nomen ad uos potuit peruenisse, ingenii confusi ac turbulenti, qui cupiebat grandia adeo ut nouissime morbo huius rei et teneretur et rideretur.*

<sup>37</sup> *Ibid.* *Omnia grandia probanti inpositum est cognomen uel, ut Messala ait, cognomentum, et uocari coepit Seneca Grandio.*

<sup>38</sup> *Contr.* II 1 25 *Gallus Vibius fuit tam magnae olim eloquentiae quam postea insaniae, cui hoc accidisse uni scio, ut in insaniam non casu incideret, sed iudicio perueniret; nam dum insanos imitatur, dum lenocinium ingeni furorem putat, quod simulabat ad uerum redegegit* (trad. Bornecque 1992 modifiée).

cité d'imagination (φαντασία). Pour la stimuler, le rhéteur peut aller jusqu'à s'illusionner lui-même «un instant», *parumper*, afin de mieux se mettre en présence de la scène décrite. Toute la difficulté réside dans ce *parumper*; car si l'illusion se prolonge, la capacité imaginative peut se muer en folie schizophrène. À force de s'identifier, le rhéteur abolit progressivement la distanciation entre le réel et le fictif et sombre dans la folie. Cet écueil, que décrit de manière particulièrement probante Sénèque le Père, est contenu en germe dans la théorie: en insistant sur l'importance de l'imagination créatrice, les rhéteurs impériaux ouvrent la voie à l'illusion fusionnelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Armisen-Marchetti 1980  
M.Armisen-Marchetti, *La notion d'imagination chez les Anciens. II - La rhétorique*, «Pallas» XXVII (1980), 3-37.
- Birmelin 1933  
E.Birmelin, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, «Philologus» LXXXVIII (1933), 392-414.
- Bornecque 1992  
Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, traduction du latin par H.Bornecque, revue par Jacques-Henry Bornecque, préface de Pascal Quignard, Paris 1992.
- Braund-Gill 1997  
S.M.Braund - C.Gill (éds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge 1997.
- Bréhier 1962  
*Les Stoïciens*. Textes traduits par Émile Bréhier, édités sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl, Paris 1962.
- Brunschwig 1978  
J.Brunschwig (éd.), *Les Stoïciens et leur logique, Actes du colloque de Chantilly, 18-22 Septembre 1976*, Paris 1978.
- Brunschwig 1978b  
J.Brunschwig, «Le modèle conjonctif», in J.Brunschwig (éd.), *Les Stoïciens et leur logique*, «Actes du colloque de Chantilly, 18-22 Septembre 1976», Paris 1978, 59-86.
- Brunschwig-Nussbaum 1993  
J.Brunschwig - M.C.Nussbaum (éds.), *Passions and Perceptions: Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum, Studies in Hellenistic Philosophy of the Mind*, Cambridge 1993.
- Burnyeat 1983  
M.Burnyeat (éd.), *The Skeptical Tradition*, Berkeley/Los Angeles/Londres 1983.
- CHHP 1999  
K.Algra - J.Barnes - J.Mansfeld - M.Schofield (éds.), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge 1999.
- Degl'Innocenti Pierini 1979  
R.Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone "demiurgo" dell'oratore ideale. Riflessioni in margine a Orator 7-10*, «SIFC» LI (1979), 84-102.
- Frede 1983  
M.Frede, «Stoics and Skeptics on Clear and Distinct Impressions», in Burnyeat 1983, 65-93.

Frede 1984

M.Frede, «The Skeptics' two Kinds of Assent and the Question of the Possibility of Knowledge », in R.Rorty, J.B.Schneewind - Q.Skinner (éds.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge 1984 1984, 255-278.

Gilleland 1964

B.B.Gilleland «The Development of Cicero's Ideal Orator», in *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies, in Honor of B-L.Ullman*, Rome 1964, 91-98.

Imbert 1978

C.Imbert, «Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien», in J.Brunschwig (éd.), *Les Stoïciens et leur logique*, «Actes du colloque de Chantilly, 18-22 Septembre 1976», Paris 1978, 223-249.

Ioppolo 1986

A.-M.Ioppolo, *Opinione e scienza, Il dibattito tra Stoici e Accademici nel III e nel II secolo a. c.*, Napoli 1986.

Ioppolo 1990

A.-M.Ioppolo, *Presentation and Assent. A Physical and Cognitive Problem in Early Stoicism*, «CQ» XL (1990), 433-449.

Isnardi-Parente 1966

M.Isnardi-Parente, *Techne*, Firenze 1966.

Kucharski 1949

P.Kucharski, *Les chemins du savoir dans les derniers dialogues de Platon*, Paris 1949.

Lana 1951

I.Lana, *Quintiliano, Il Sublime et gli esercizi preparatori di Elio Teone*, Torino 1951.

Lefèbvre 1995

R.Lefèbvre, *Du phénomène à l'imagination: les Grecs et la phantasia*, «Études phénoménologiques», XXII (1995), 97-136.

Lévy 1993

C.Lévy, «Le concept de *doxa* des Stoïciens à Philon d'Alexandrie: essai d'étude diachronique», in J.Brunschwig - M.C.Nussbaum (éds.), *Passions and Perceptions: Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum, Studies in Hellenistic Philosophy of the Mind*, Cambridge 1993, 250-284.

Long 1971

A.A.Long (éd.), *Problems in Stoicism*, Londres 1971.

Manieri 1998

A.Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa/Roma 1998.

Pigeaud 1983

J.Pigeaud, *Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique, et la médecine antique*, «Littérature, Médecine, Société» V (1983), 23-53.

JULIETTE DROSS

Pollitt 1974

J.J.Pollitt, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology*, Yale Univ. Press, New Haven/Londres 1974.

Rispoli 1985

G.M.Rispoli, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli 1985.

Rorty et al. 1984

R.Rorty - J.B.Schneewind - Q.Skinner (éds.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge 1984.

Rostagni 1933

A.Rostagni, *Il "Sublime" nella storia dell'estetica antica*, «ASNP», 1933, 99-119; 175-202.

Sandbach 1971

F.H.Sandbach, «*Phantasia kataleptikè*», in Long 1971, 9-21.

Schweitzer 1934

B.Schweitzer, *Mimesis und phantasia*, «Philologus» LXXXIX (1934), 286-300.

Schrijvers 1982

P.H.Schrijvers, «Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien», in B.Vickers (éd.), *Rhetoric revalued*, New York 1982, 47-57.

Striker 1974

G.Striker, «Κριτήριο τῆς ἀληθείας», NGG, Philologische-Historische Klasse 2, 47-110. Repris dans Striker 1996, 22-77.

Striker 1996

G.Striker, *Essays on Hellenistic Epistemology and Ethics*, Cambridge 1996.

Vickers 1982

B.Vickers (éd.), *Rhetoric revalued*, New York 1982.

Watson 1988

G.Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway 1988.

Watson 1994

G.Watson, «*Phantasia from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism*», ANRW II 36, 7, 1994, 4765-4810.