

L'esthétique de Pline l'Ancien

L'esthétique tient une grande place chez Pline l'Ancien. Cela est vrai d'abord au sens le plus étroit du terme, lorsqu'il parle des arts, en VII, 123 sqq. et aux livres XXXIII-XXXV. Notre premier effort tendra donc à analyser les termes de cette esthétique des beaux-arts. Nous essayerons d'étudier le vocabulaire en lui-même, sans nous borner à l'utilisation des concepts modernes, qui risquent toujours de prendre un aspect anachronique. Nous constaterons qu'il se rattache à la rhétorique. Cela ne constitue pas nécessairement une raison de le critiquer, comme l'a fait M. Preisshofen dans un article récent¹. La rhétorique, liée au langage, constitue en effet dans l'Antiquité l'une des principales méthodes de réflexion sur le beau. Mais, dès lors, nous sommes conduit à un autre type de recherche qui nous paraît essentiel quand il s'agit de Pline. Il fut peut-être un savant mais sûrement un écrivain. Nous aurons à nous interroger sur son esthétique littéraire et à chercher dans sa création même si elle coïncide avec ses vues sur l'art.

Nous partirons donc de la sculpture et de la peinture. On sait que Pline, ici comme ailleurs, ne se veut pas original. Il cite assez clairement ses sources —Xénocratès, Antigonos, Douris de Samos, etc. Ces auteurs grecs sont souvent connus à travers des intermédiaires romains comme Varron. Notre propos n'est pas de réfléchir sur eux. Nous retiendrons seulement qu'ils se situent entre le III^e et II^e siècles et nous en viendrons à ce qui fait le véritable objet de notre recherche.

¹ F. Preisshofen, 'Kunsttheorie und Kunstbetrachtung', dans *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, *Entretiens de la Fondation Hardt*, XXV (1979) pp. 268-82.

Nous citerons d'abord un texte (34, 65); Pline y décrit le sculpteur dans lequel il croit observer la perfection de l'art, Lysippe:

«Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodiuit, noua intactaque ratione quadratas ueterum statuas permutando...».

Tout de suite après, Pline évoque les qualités propres des fils de Lysippe et en particulier d'Euthycratès:

«Quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere».

Pline nous a d'abord indiqué que le mérite principal de Lysippe était, outre l'allongement des corps, l'art de *capillum exprimere*. On peut rapprocher ce passage de l'éloge de Parrhasius au livre suivant (67):

«...Primus symmetriam picturae dedit, primus argutias uoltus, elegantiam capilli, uenustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus».

Nous laisserons de côté le dernier point —l'art de suggérer par le dessin l'espace qui est derrière les corps. Il relève à la fois de la pure technique, que Pline et ses sources sont bien loin d'ignorer, et de la conception même de l'espace². Nous nous attacherons plutôt aux termes employés.

Ils relèvent tous d'une rhétorique classique qui nous est connue par Cicéron (*De oratore*, 3) ou par Vitruve. Le beauté, dans tous les arts, naît en même temps de la symétrie (entendue comme proportion mathématique) et de la grâce ou convenance (*decorum*, *uenustas*, *dignitas*). Le véritable artiste est celui qui possède ces deux qualités et qui les combine avec l'*elegantia* (laquelle est faite essentiellement de deux autres vertus, la transparence et la correction³). Telles sont, bien exactement, les valeurs que Pline met en avant, en les adaptant à l'activité des peintres et des sculpteurs. Il serait erroné de prétendre établir parmi ces mots une différence radicale entre ceux

2 Cf. à ce propos la communication de J. Pigeaud dans le présent colloque.

3 Sur l'*elegantia*, cf. *Rhétorique à Hérennius*, 4, 17.

qui relèvent de la technique et ceux qui appartiennent à la rhétorique *Venustas*, notamment, est présente chez Cicéron.

On pourrait analyser dans le même esprit les autres indications que Pline nous propose, par exemple sa théorie de la couleur qui doit être claire ou sombre, qui peut ainsi exprimer le relief, notamment par le clair-obscur et qui possède ou non une qualité différente des précédentes: l'éclat; elle vaut par les contrastes et l'harmonie. Un autre élément très important est la *similitudo*, la ressemblance, qui désigne le côté figuratif de l'art: il est expression, il est langage et il s'agit donc de savoir ce qu'il dit et ce qu'il imite par la similitude. Pline (avec ses sources) choisit soigneusement les oeuvres qu'il cite, pour nous apporter des suggestions. Les peintres et les sculpteurs ont traité plusieurs types de sujets: ils ont représenté les dieux, les philosophes, les femmes, les enfants et les athlètes, mais aussi les animaux et les choses. Quel était leur désir? Exprimer le corps et l'âme; susciter l'illusion de la vie. De là deux démarches essentielles, dont la première est liée à la fois à la philosophie et à la rhétorique, puisqu'elle tend à exprimer les sentiments et les passions —quelquefois par l'allégorie: on sait le rôle exemplaire de la *Calomnie* d'Apelle. La seconde démarche, purement mimétique, veut reproduire le vrai, qu'il s'agisse d'un événement historique ou d'une chose, d'une bataille ou d'un grain de raisin (qu'on déclare réussi si les abeilles ou les oiseaux sont attirés par lui⁴).

Ajoutons que l'imitation, qui joue un si grand rôle, ne se limite pas nécessairement à la nature. Elle peut aussi aller d'un artiste à l'autre, passer par des maîtres. Mais Pline cite un mot de Lysippe qui n'était pas de cet avis (34, 61).

Un tel ensemble de données est considérable. Faut-il admettre que notre auteur est purement et simplement le disciple des classiques? Il semble utiliser leur vocabulaire et suivre leurs enseignements principaux. Mais les choses sont sans doute plus complexes. D'une part, les modèles, qu'il choisit d'imiter semblent obéir à des tendances assez

4 Cf. 35, 65 ss.

précises. D'autre part, il se distingue lui-même de Cicéron et de Vitruve. La différence réside moins dans le choix des mots que dans l'emploi des notions.

Revenons sur l'exemple de Lysippe. Il est par lui-même fort significatif. Pline présente ce sculpteur comme le plus parfait parce qu'il unit la *subtilitas* des détails à la *similitudo* et à l'élégance et parce qu'il imite la nature en l'embellissant. Cicéron aussi avait esquissé une histoire de la peinture grecque, qui marquait son évolution. Mais le terme ultime de la perfection était alors marqué par Phidias, qui apparaît au contraire chez Pline comme un point de départ⁵.

Si nous regardons d'un peu plus près l'idée que notre auteur se fait des qualités artistiques, nous constatons qu'il a tendance à choisir entre elles. Il met en effet l'accent sur deux vertus: la *subtilitas* et l'*audacia*. La première rend possible la célèbre compétition d'Apelle et de Protogène, qui rivalisent pour savoir lequel trace les lignes les plus fines⁶. La seconde, dès le temps de Lysippe, aboutit à la production des colosses, pour lesquels Pline marque beaucoup d'admiration, surtout s'il arrive qu'ils soient capables de garder une stabilité parfaite (34, 38 ss.). Notre auteur s'intéresse donc aux extrêmes autant qu'à l'harmonie bien tempérée.

D'autres indications sont assez connues. Elles touchent à la fois à la célérité et au travail. Elles relèvent manifestement de l'expérience des artistes et elles ont eu un grand écho à travers l'histoire. Pline sait combien il est difficile d'achever un tableau. Le peintre ne peut jamais se satisfaire et, à force de travail, il risque de gâter son oeuvre. Balzac a trouvé ici la première idée du *Chef d'oeuvre inconnu*. Il existe une seule solution: savoir aller vite, savoir s'arrêter. Pline cite l'exemple de Protogène qui n'arrivait pas à «rendre» l'écume dans la gueule d'un chien

⁵ Nous renvoyons à l'introduction d'E. Gallet de Santerre à l'éd. du livre 34 dans la C.U.F.; v. également celle de J. Croisille pour le livre 35; consulter aussi: P. Gros, 'Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline', *REL* 56 (1978) pp. 289-313; J. M. André, 'Nature et culture chez Pline l'Ancien', dans *Recherches sur les artes à Rome* (Dijon-Paris 1978) pp. 7-17; Alain Michel, 'Cicéron et la psychologie de l'art', *Maia*, 18 (1966) pp. 3-19; 'Rhétorique, philosophie et esthétique générale. De Cicéron à Eupulinos', *REL* 51 (1973) pp. 302-26.

⁶ Cf. 36, 81-83.

furieux. De lassitude et de colère, il finit par jeter son pinceau sur le tableau et les éclaboussures de la peinture réalisèrent par l'effet du hasard ce que son travail n'avait pu obtenir⁷.

Cette relative défiance à l'égard du travail nous écarte un peu des leçons de la rhétorique et de la poétique. Ici comme à propos de la mesure, nous sommes assez loin d'Horace. Nous pouvons donc conclure la première partie de notre exposé en insistant sur les différences qui existent entre l'idéal de Pline et la pure tradition classique. Elles s'expliquent par deux raisons.

D'abord, par le choix de ses sources: il se rattache à une tradition lysippéenne, qui n'est ni tout à fait classique (Phidias, pour lui, n'est pas le plus grand maître) ni totalement hellénistique (comme on l'a souvent remarqué, il ne fait presque aucune place à l'école de Pergame). Cette manière de voir s'explique par la situation historique des auteurs dont il s'inspire et par la façon dont leur enseignement lui a été transmis: je pense à Varron.

Mais, depuis l'époque de Varron et de Vitruve, du temps a passé. Le néo-classicisme augustéen n'est plus seul en cause. On a vu venir Néron, qui s'est illustré par son modernisme prétentieux et par son luxe. Pline, avec Vespasien et Titus, veut revenir à l'ancienne sobriété. Ses choix sont donc à la fois précis et nuancés. Son retour au passé s'accomplit, comme il l'indique longuement dans la préface de son oeuvre, selon les exigences du présent. Entre Phidias et Néron, il choisit Lysippe. Il ne renonce pas à l'*ornatus*, mais il l'oriente vers le grand; il ne rejette pas la grâce, mais il la tourne vers la subtilité.

Nous arrivons donc à la conclusion que Pline obéit, dans ses choix, à une esthétique générale qui lui est personnelle. Nous sommes tout naturellement conduit à nous demander si une telle esthétique se manifeste aussi dans son oeuvre d'écrivain. La chose est d'autant plus vraisemblable que, nous l'avons vu, les termes employés appartiennent à la rhétorique et peuvent donc fort bien s'appliquer à la création littéraire.

⁷ 35, 102-4; J. P. Dumont nous signale que la même anecdote est utilisée par Sextus Empiricus.

Cela nous apparaîtra d'emblée si nous examinons le propos de Pline et les principes qui président à l'élaboration de son oeuvre. Certes, il ne nous présente ni rhétorique ni poétique. Mais nous pouvons tout de même relever quelques prises de position qui établissent un lien entre sa recherche d'écrivain et ses réflexions sur l'art.

La nature constitue son sujet. Après tout, l'art imite la nature et nous la donne à contempler. Mais Pline nous signale à cet égard quelques difficultés. Il évoque par exemple en 25, 8 le problème de la description des plantes. La meilleure solution ne serait-elle pas de les peindre? Pline répond que cela est trop difficile: le peintre se trompera sur les détails et, surtout, il ne pourra traduire la durée, qui modifie l'aspect des plantes. Il vaut donc mieux s'en tenir à la parole, qui se défiera elle-même des descriptions et aura tendance à se borner aux nomenclatures.

Nous rencontrons ici une autre difficulté, plus large. Pline s'interroge en 25, 16 sur les raisons pour lesquelles la science des simples et des herbes, qui lui est chère et qu'il veut exposer, est si rarement transmise par les philosophes et les hommes cultivés. Il répond que précisément la nature s'oppose ici à la culture. Les hommes cultivés ne s'intéressent pas aux fleurs des champs. Ils en laissent la connaissance aux paysannes et aux humbles, ils ne se consacrent qu'aux sciences et aux arts. On comprend peut-être mieux, en lisant de telles pages, pourquoi Jean-Jacques Rousseau a tenu un herbier.

Pourtant, Pline se veut savant et il l'est, bien sûr. Mais il cherche le type de science qui respecte un contact direct avec la nature. Et il pose une idée fondamentale qui va dominer son livre, en faire à la fois la grandeur et la misère, en assurer, en tout cas, la beauté: tout, dans la nature, est merveille, *mirabilia*. Le mot revient comme un leit-motiv dans toutes les préfaces (20, 1; 31, 1; 32, 1; 37, 1, etc.). On pourrait même dire —et nous y reviendrons— que le livre est composé selon le *crescendo* de l'admirable. Admirables sont les fleurs, mais plus encore l'eau qui s'envole dans le ciel avant de se changer en pluie et plus admirables même les pierres...

Une telle manière de sentir présente évidemment des

dangers pour la science, telle que nous l'entendons généralement aujourd'hui. Elle tend à limiter l'étude positive et critique des phénomènes, en favorisant la recherche de l'étrange. Mais, inversement, elle encourage la vertu d'étonnement et l'ouverture à l'imaginaire. En tout cas, elle rend ainsi de grands services à la littérature. Car le *thaumaston*, à côté du simple et du vraisemblable, était une des vertus du discours selon Aristote. Pline renonce quelque peu à la simplicité et à la vraisemblance. Mais combien de merveilles il nous présente!

Répétons-le, il réalise un paradoxe qui a été constant dans l'Antiquité et que les artistes et les penseurs ont quelquefois préservé dans la modernité: pour lui, le merveilleux, c'est le naturel. N'imaginons pas qu'une telle conception lui paraisse aller de soi. Il en perçoit les contradictions. Précisément, la nature constitue pour lui, en quelque façon, un schème contradictoire à partir duquel il construit son style, au sens le plus fort qu'on puisse donner à ce mot.

1. Première contradiction (qui se manifeste en 27, 1): la nature est à la fois ce qu'il y a de plus immédiat et de plus lointain. Nous la touchons, *hic et nunc*. Mais elle était déjà à l'origine, si bien qu'en elle le passé coïncide avec la modernité. Excellente chose pour les Romains, qui peuvent ainsi trouver une justification présente du *mos maiorum*. On s'en est éloigné précisément quand, par l'effet du luxe, on s'est écarté de la nature. Pline peut ainsi présenter la condamnation du néronisme, dont nous avons dit l'importance dans son esthétique.

2. Une deuxième contradiction peut alors intervenir de manière féconde à propos du travail et de la facilité. La nature, selon ses différents aspects, encourage l'un et l'autre. Pline ne nie pas ce qu'il y a d'effrayante grandeur dans le travail des mineurs qui cherchent l'or et les métaux sous la terre. Ils vont au-devant de la merveille cachée, ils la mettent au jour. Mais, bien souvent, ils en abusent. Il y a beaucoup à dire sur l'or et, comme on sait, Pline ne manque pas de traiter le chapitre, selon le pour et le contre. Mais, en face, il nous propose la prosopopée de Pomone (23, 2): tous ses dons sont offerts sans peine;

ils sont acquis par la simple cueillette. Les cultivateurs de jardins contesteront peut-être une vue aussi optimiste. Toujours est-il que, pour Pline, les seuls remèdes qui plaisent à la nature sont les simples, qu'elle offre à tous. Ainsi s'accordent le travail et la facilité. On pourrait parler, dans le même sens, du hasard et de la nécessité. Non que Pline soit épicurien. Mais, à ses yeux, les véritables rencontres de l'homme et de la nature sont celles qui s'accomplissent selon leur commune spontanéité (27, 4-8). C'est ainsi qu'on a découvert, par l'observation de circonstances fortuites, la vertu des plantes ou le bronze de Corinthe⁸. Il n'y a pas d'autre type d'expérience que cette contemplation de l'imprévu et Pline est loin de concevoir les méthodes de prévision qui seront celles de l'expérimentation moderne. En son temps même, il paraît singulièrement plus proche des empiriques que des méthodiques. Du même coup, il préserve dans la beauté ce que j'appellerai la spontanéité contemplative.

3. Il s'agit bien de la beauté, qui constitue au demeurant le sujet de notre présente recherche. De même que nous avons retrouvé le hasard, nous allons maintenant rencontrer les différents termes de l'esthétique. Tout nous y prépare puisque, dans la nature, nous avons observé aussi l'accord de l'immédiat et du lointain.

En 21, 1, Pline, qui se prépare à décrire les plantes, célèbre la beauté des jardins:

«In hortis seri et coronamenta iussit Cato, inenarrabili florum maxime subtilitate...».

Phrase admirable! Oui, Caton aimait les fleurs et «l'inenarrable subtilité de leurs guirlandes...». En 32, 1, l'auteur nous décrit les merveilles de la mer:

«...Ventum est ad summa naturae exemplorum per rerum ordinem: et ipsum sua sponte occurrit immensum potentiae occultae documentum, ut prorsus nec aliud ultra quaeri debeat nec par aut simile possit inueniri, ipsa se uincente natura et quidem numerosis modis. Quid enim uiolentius mari uentisue et turbibus et procellis?...».

8 Pour le bronze de Corinthe, cf. 34, 6.

Nous retrouvons ici le sens de l'immédiat dont nous venons de parler. Quel besoin de «chercher au-delà»? La nature nous fournit d'emblée des expériences assez fortes, lorsqu'elle nous offre les tempêtes sur la mer. Ajoutons qu'il s'agit ici d'un lieu commun de l'esthétique des anciens. La délicatesse et la violence, les fleurs et les tempêtes, voilà bien les termes extrêmes de la conception plinienne de la beauté, telle que nous l'analysions tout à l'heure. Ce sont aussi des valeurs chères aux poètes, à Virgile, à Ovide. Nous y pensons en lisant l'anecdote qui suit immédiatement: un certain petit poisson, appelé echeneis, est capable à lui tout seul de paralyser le vaisseau auquel il s'attache. C'est ce qui advient au navire amiral de Caligula... Ici, le *mirabile* triomphe. Mais on se rappelle que, dans les *Héroïdes*, Didon rêvait de voir une seule algue arrêter la nef d'Énée...⁹.

Ne parlons pas seulement de délicatesse et de violence, comme si Pline voulait accorder les différentes traditions poétiques qui l'ont précédé, concilier Virgile, Ovide, peut-être Lucain. On voit aussi se rencontrer la douceur et la cruauté. Elles peuvent, l'une et l'autre, fonder une esthétique. Mais ici la morale et la sagesse se trouvent également en cause.

4. Puisque la nature est en jeu, elles se manifestent dans la médecine et l'anthropologie. Là encore, nous observons des contradictions fécondes, les dernières sur lesquelles nous voudrions insister.

De fait, l'une d'entre elles est relative aux remèdes. Pline les rejette dans deux cas: quand ils sont trop complaisants, quand ils sont cruels. Le premier cas est illustré par Asclépiade, qui était orateur en même temps que médecin et qui s'est efforcé de séduire ses malades par des traitements trop agréables¹⁰. Mais le second cas intervient par exemple lorsque des médecins font boire à leurs patients des coupes de sang humain¹¹. Ne sursautons pas trop: il ne s'agit après tout que d'une forme anticipée de

⁹ *Héroïdes*, 4, 172.

¹⁰ Cf. 24, 12 ss.

¹¹ 28, 4 ss.

la transfusion! Mais, ici encore, Pline essaie de se tenir entre la complaisance et l'inhumanité.

La nature l'y aide à sa façon. Il le dit en plusieurs passages qui s'inspirent précisément de la médecine des contraires. La nature, bien souvent, «se vainc elle-même». Cela est vrai à la fois dans ses violences les plus énormes et dans ses effets les plus modestes, dans les tempêtes et dans les simples. On peut interpréter de tels faits de deux manières, soit en insistant sur les contradictions, sur la présence du mal, soit en utilisant ces observations dans le sens de l'unité. L'aconit peut servir de contre-poison¹². Il est possible, en l'occurrence, d'agir avec discernement. Le mal se produit, la rupture d'unité intervient quand on prend le tout pour la partie. Employé sans tenir compte de l'ensemble des circonstances, l'aconit est fatal.

Malgré les apparences, nous n'avons pas quitté l'esthétique. Elle s'intéresse aux totalités et aux structures. Nous sommes entrés avec la médecine antique (et peut-être moderne) dans le beau royaume de l'oxymore. La nature est admirable parce qu'elle est le lieu de la concorde. Mais chacun sait que la plus belle concorde est la *concordia discors*.

Il reste à s'interroger sur les sources d'une telle méditation. Nous insisterons sur deux idées. D'abord, Pline se veut disciple de Caton. Il reproduit complaisamment ses recettes relatives aux plantes et sa condamnation de la médecine. Mais il précise qu'il rejette «l'art, non la chose»¹³. Il cherche donc une médecine qui soit naturelle et non artificielle. Nous avons vu que cela domine sa conception même de la beauté, disons plus largement: de la sagesse. Que veut-il? Célébrer la beauté de la nature, même en ses aspects terribles. Se fier à la seule expérience, selon la spontanéité que nous avons définie. On aboutit à une sorte d'éclectisme empirique. C'est une contradiction de plus et, comme pour les précédentes, il est très facile de l'assumer.

Dés lors, nous pouvons conclure, en soulignant en pre-

¹² 27, 4 ss.

¹³ 29, 16. Pline critique aussi très vivement les hauts salaires que réclament souvent les médecins.

mier lieu qu'il existe chez Pline une esthétique cohérente, dont nous avons marqué les correspondances et l'unité dans sa conception de l'art et dans sa création littéraire.

Le vocabulaire de la rhétorique fournit une terminologie commune. Les sources historiques, Xénocratès, Douris, Lysippe et ses amis, préparent les options de Pline. Mais, comme l'atteste sa création d'écrivain, il accomplit ses choix lui-même, en fonction des exigences de son temps. Il vit après Lucain et il voudrait revenir à Vitruve. Cela n'est pas si facile. Son neveu y réussira mieux. Mais pour sa part il penche plutôt vers Apulée ou vers Tacite, dont il sera lui-même une source. Il ne saurait échapper aux exigences contrastées de la nature, sur laquelle il a tant médité. Un jour, il partira vers le Vésuve, pour réaliser les deux buts de sa vie: donner remède aux malheurs humains, voir une merveille naturelle, fût-elle monstrueuse. Le neveu avait préféré rester chez lui, pour figoler une dissertation. Mais Pline, l'Ancien a réalisé son idéal: vivre et mourir humainement, dans un monde dont il ne voulait pas ignorer l'inhumanité.

Notons que cela nous aide à réfléchir sur le public de Pline et sur ses intentions. Il écrit dans l'entourage de Vespasien. Comme il justifie l'image que nous en donne Tacite! Un prince sage, opportuniste, un peu médiocre, avare et qui faisait des miracles. Pline croit aux miracles et il voit toutes les merveilles du monde, distinctement, mais avec le regard un peu limité d'un économiste.

La beauté y trouve pourtant son compte et lui permet d'aller un peu plus loin. Mais, il faut le souligner pour finir, c'est d'abord la beauté poétique. Pline fut-il un savant? Je répondrai: à sa manière, qui était en fin de compte d'établir sur toutes choses (et il n'en négligeait aucune) des classements d'ordre esthétique. Il arrive ainsi —*concordia discors*— à des hiérarchies singulières, qui reflètent à la fois son goût du repliement et son expérience de l'immensité. Il nous le dit encore aux dernières lignes de son livre: quel est le plus admirable des vivants? l'homme. Et ensuite? l'éléphant. Quelle est la terre la plus admirable? l'Italie. Et ensuite? l'Inde¹⁴. Mais parmi les merveilles de

14 V. surtout 37, 201-3; pour l'homme, livre 7, pour l'éléphant, livre 8.

la nature, il en est une —la plus belle— qui réunit en soi tous les contradictoires: la couleur, la transparence, l'éclat et même la nuit. Comme on l'a remarqué¹⁵, Pline lui consacre son dernier livre: c'est la pierre précieuse. Dans sa minéralité même sont concentrées toutes les vertus de la vie. Ici s'achève la science antique. Aux livres des merveilles succéderont les livres des symboles. Pline se tait. La place est libre pour Marbod de Rennes et pour son *liber de gemmis*.

Mais nous ne nous arrêterons pas là. Il reste à rendre compte du conflit latent qui existe entre la pensée de Pline et tous les styles de la plastique dans l'Antiquité. En fait, la littérature l'emmène beaucoup plus loin. On a plusieurs fois loué son art d'écrire dans ce Colloque. Je voudrais, au delà de toute impression immédiate, en retenir les éléments majeurs. Un style se définit d'abord par le choix de sa topique, de ses lieux, de ses types de raisonnement. Pline élimine presque toutes les formes de causalité: il ne garde que l'affinité et la sympathie. Il insiste sur le plus et le moins, sur la relation et la comparaison. Mais surtout, dans la définition, il élimine l'abstrait, il ne s'intéresse qu'au sensible. Si bien que, parmi les figures du langage, il ne conserve que l'image dans sa coïncidence la plus directe avec le réel, en éliminant toutes les formes du discursif: la métaphore, l'allégorie, les développements, la décence. Il n'anime que le concret, le sensible, à l'état brut. De là le rôle que tiennent chez lui la magie, la laideur et, plutôt que la description, les notations concrètes qui paraissent souvent renvoyer aux obsessions profondes de la psychologie individuelle ou collective. Il dépasse à tout instant les ménagements de la raison parce qu'il revient directement au sensible. Ce n'est pas exactement l'inconscient qui est en cause, mais la conscience à l'état pur. Seuls les Romains, les paysans du Latium, l'ont exprimée depuis l'origine d'une façon si naturelle et si sauvage. Pline n'agit point au hasard lorsqu'il se déclare l'héritier du vieux Caton. Il met au service d'un tel idéal le savoir le plus encyclopédique, accompagné du refus le plus radical de

15 E. de Saint-Denis, 'Nuances et jeux de lumière dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien', *Rev. de philologie*, 45 (1971) pp. 218-39.

douter de ses sensations. Il nous parle des cendres, de l'urine et des grenouilles cuites dans le vinaigre. Il invente un surréalisme naturaliste en le fondant à la fois sur les symboles de Marbod, sur l'encyclopédie de Rabelais, sur le flair aigu ou le goût concis de Madame Colette. Cela vaut bien la science des savants.

ALAIN MICHEL
Université de Paris-Sorbonne