



2007-2008

Université Paris X Nanterre
Service d'enseignement À distance
Bâtiment E - 2ème étage
200, Avenue de la République
92001 NANTERRE CEDEX
Tel : 01.40.97.76.18

Envoi du 15-10-2007

Nombre de pages : 84

Matière : PHILOSOPHIE L3
E.C. : LLPHI525

Esthétique et philosophie de l'art
Mme SAINT GIRONS Baldine

Cours complet

1 devoir :

- Devoir facultatif n° 1 à remettre le 15 février 2008 - Sujet p. 2 du polycopié.

Nom et adresse du correcteur :

SAINT GIRONS Baldine
24, rue barbet de Jouy
75007 Paris

Rappels :

· L'étiquette figurant sur votre enveloppe d'expédition mentionne uniquement les E.C. qui font l'objet d'un envoi. Merci de vérifier que ces E.C. correspondent bien à ceux notés sur votre formulaire d'inscription pédagogique. Si tel n'était pas le cas, merci de nous en informer dans les plus brefs délais.

· Devoirs : Pour être corrigés, vos devoirs doivent impérativement être en conformité avec les instructions de la note concernant les devoirs : format des copies, délais d'envoi, transmission directe à l'enseignant correcteur. Les devoirs sont à renvoyer en pli ordinaire (les plis recommandés ou insuffisamment affranchis ne seront pas retirés auprès des bureaux de poste).

ANNEE 2007 – 2008

Discipline : Philosophie

Niveau : 3^{EME} ANNEE

Nom et prénom de l'enseignant : Madame Saint Girons Baldine

U.E. : LLPHI525 Esthétique et philosophie de l'art

Semestre : 1 et 2

Intitulé de l'E.C. : **SUBLIME ET SUBLIMATION DE BURKE A NOS JOURS**

Devoirs ☒ oui ☐ non

Nombre de Devoirs : 1 (facultatif)

Devoir numéro 1 à rendre : pour le 15 février

Dissertation sur un des deux sujets suivants :

1) Choisissez un paysage ou une œuvre que vous trouvez sublime et expliquez pourquoi en utilisant les données de votre cours

2) Sujet à votre choix : Compte-rendu d'ouvrage, essai ou dissertation.

Nom et adresse de l'enseignant correcteur des devoirs :

Madame le Professeur Saint Girons
24, rue Barbet de Jouy
Paris 75007

Présentation :

Baldine Saint Girons, Professeur de Philosophie à l'Université de Paris X-Nanterre, est l'auteur de :

– *Esthétiques du XVIII^e siècle, Beaux-arts, Architecture, Art des jardins* (Philippe Sers 1990, épuisé) ;

– *Fiat lux – Une philosophie du sublime* (Quai Voltaire 1993, diffusion Vrin), prix international du livre d'esthétique, prix Morpurgo Tagliabue, trad. italienne, Palerme, coll. Aestetica, 2003 ;

– *Les monstres du sublime – Hugo, le génie et la montagne*, éd. Paris-Méditerranée, 2005 ;

– *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, éd. Desjonquères, oct. 2005. Trad. italienne, Il Mulino.

- *Les marges de la nuit – Pour une autre histoire de la peinture*, éd. de l'Amateur, 2006
- *L'acte esthétique*, à paraître chez Klincksieck, 18 janv. 2008

On lui doit l'édition critique et la traduction de Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (Vrin 1990 et 1998).

Commissaire d'exposition avec Chrystèle Burgard, elle a publié un catalogue collectif, *Le Paysage et la question du sublime* (Réunion des Musées Nationaux / Seuil, 1997, 2^e édition, 2001).

Sont parus sous sa direction :

- *Art et science à l'âge classique*, *Le Temps philosophique*, n° 8, diffusion Vrin, 2000 ;
- *Le paysage : état des lieux*, avec Michel Collot et Françoise Chenet, Ousia, 2001 ;
- *Révolutions du moderne*, avec Claude Leroy et André Magnan, éd. Paris-Méditerranée, 2003 ;
- *Vico, la science du monde civil et le sublime*, en codirection avec Alain Pons, *Le Temps philosophique*, n°10, diffusion Vrin, 2004 ;
- *Paysage et ornement*, avec Didier Laroque, éd. Verdier, 2005.
- *Rivoluzioni dell'Antico*, en codirection avec Daniela Galligani, Claude Leroy et André Magnan, Bologne, Bononia University Press, 2006, 450 pages.

PLAN DU COURS

- I. Premiers instruments de travail
- II. Le sublime et la fondation de l'esthétique
- III. Sublime et romantisme
- IV. Sublime et art moderne
- V. Sublime et psychanalyse
- VI. Du sublime comme principe

PREMIERS INSTRUMENTS DE TRAVAIL

La présente EC est la suite de l'EC LLPHI343, mais peut être néanmoins choisie par les étudiants qui ne l'ont pas suivie. Quatre volets de l'histoire du sublime y seront étudiés :

1) L'émergence du sublime terrible. Pour quelles raisons le sublime quitte-t-il, avec Burke et, surtout, avec Kant, la sphère de la pédagogie et joue-t-il un rôle problématique au sein de la nouvelle science en voie de constitution que Baumgarten dénomme « esthétique » ? La poursuite du sublime cède la place à sa contemplation et on passe d'une théorie de la création à une théorie de la passion et de l'émotion (*Rührung*).

2) L'émergence du sublime romantique dans un contexte révolutionnaire, à la fois philosophique, politique, eschatologique et littéraire. Une jonction s'établit entre les figures de Satan et de Prométhée et le sublime héroïque resurgit face aux forces de la nature.

3) La réapparition éclatante du sublime dans « l'art moderne », pris au sens d'un mouvement historique aujourd'hui révolu et, en tout cas, distinct de l'art contemporain. Nous envisagerons cet art moderne sous trois chefs : passion pour le fugitif, rupture radicale avec la tradition et habilitation de l'exclu.

4) Les rapports entre sublime et sublimation. Si la vocation de l'homme est de se transcender lui-même, le secret du sublime tient à l'exacerbation de la faculté d'invention et de sublimation. Mais le sublime peut être la cause de la sublimation, son effet ou encore son *fiat*, c'est-à-dire son opération même.

Bibliographie

I. Sources primaires indispensables :

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin 1990 & 1998.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin 1968 ou trad. J.R. Ladmiral, M. B. de Launay et J.M.Vaysse, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

II. Ouvrages généraux :

SAINT GIRONS Baldine, *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire 1993, diffusion Vrin 1995 ;

– *Les monstres du sublime*, Paris-Méditerranée, 2005 ;

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme: Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Champion, 1997, pp. 489-508.

Du sublime, Paris, Belin, 1988.

II. BURKE ET KANT : LE SUBLIME TERRIBLE ET L'INVENTION DE L'ESTHETIQUE

De Longin à Vico, le sublime manifeste sa portée civilisatrice, fait l'objet d'une quête héroïque et apparaît comme la fin la plus haute de l'éducation. Pour quelles raisons quitte-t-il, avec Burke et, surtout, avec Kant, la sphère de la pédagogie et joue-t-il un rôle problématique au sein de la nouvelle science en voie de constitution que Baumgarten dénomme « esthétique » ? La poursuite du sublime cède la place à sa contemplation : l'aventurier se transforme en simple témoin et le *kairos* héroïque s'efface devant le *kairos* esthétique. Mieux : on passe d'une théorie de la création à une théorie du sentiment, qui est aussi une théorie de la passion et de l'émotion (*Rührung*). L'angoisse et la terreur l'emportent sur l'extase et le ravissement, cependant que le miracle du sublime intéresse moins que la catastrophe inhérente à sa survenue. L'être humain ne se laisse plus simplement emporter dans un ailleurs : il se sent blessé et entamé au vif par la prise de conscience du terrible.

« La terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime », soutient ainsi Burke¹. Mais si la terreur est une cause nécessaire du sublime, elle n'en est néanmoins pas la cause suffisante, puisque « la distance et certaines modifications »² doivent s'y ajouter, afin de permettre la réflexion et une forme intense et négative de plaisir à laquelle Burke donne le nom de « délice » (*delight*). A l'instar de Burke, Kant insiste, lui aussi, sur le rôle de la peur (*Furcht*)³ dans « le sublime dynamique de la nature » et attribue sa tenue à distance à l'intervention d'une force (*Kraft*) proprement humaine : celle qui nous permet de « regarder tout ce dont nous nous soucions (les biens, la santé et la vie) comme de petites choses ». Conformément à la tradition, c'est bien le « domptage de l'horrible » qu'il s'agit de penser ; mais ce domptage n'est plus l'effet de l'art comme dans le sublime poétique de Longin et Vico : ses ressorts sont psychologiques et moraux et leur fonctionnement devient plus aléatoire.

Revenons à l'expérience de l'orage. « Quand le sublime vient à éclater où il faut », écrit Longin, « c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et montre aussitôt la force de l'orateur dans sa plénitude »⁴. De la comparaison développée chez Longin nous passons chez Vico à la reconnaissance de la cause de la première expérience poétique : la foudre perçue est celle d'un orateur divin que les premiers hommes inventent avec toute la force de leur imagination naissante. Burke, lui, introduit un changement de perspective radical : l'art de foudroyer l'intéresse moins que le foudroiement, pris au sens figuré, de l'homme saisi par le sublime. Ainsi rappelle-t-il que les termes français « étonnement » et anglais *astonishment* dérivent du verbe *attonare* qui signifie « frapper du tonnerre ».

Le problème le plus difficile devient alors de savoir pourquoi un sublime naturel, non réinventé par l'homme, produit « l'orgueil et la fierté » qui emplissait l'âme du spectateur

¹ . Burke, *R.P.*, II, 2, adjonction de 1759.

² . *Ibid.*, I, 7.

³ . Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », § 28, Vrin, p. 99.

⁴ . *Du sublime*, I, 4.

longinien ou qui enivrait les *bestioni* impavides de Vico. Dans le monde burkien, le témoin redoute la toute-puissance de l'Autre, non un pouvoir particulier : pourquoi le sentiment de son infériorité et même de son terrassement l'exalte-t-il ? Par quelles raisons ce qui le dessaisit de son moi lui semble-t-il finalement contribuer à la promotion de sa subjectivité ?

Afin de répondre à ces difficiles questions, pesons les conséquences de trois faits : le déplacement du sublime verbal vers un sublime naturel et artistique qui offrent moins de prises à l'identification avec leur auteur que le sublime de discours ; la déconvenue causée par une beauté qui n'apparaît plus comme l'éclat du bien et du vrai ; la revendication de singularité et d'autonomie émise par un sujet dépossédé de lui-même par la science et les pouvoirs en place. D'une part, en effet, les abus de l'Ancien Régime suscitent un sublime contestataire qui met en évidence la collusion du politique et du théologique et tend à l'émancipation de la pensée subjective. Ainsi, vers la fin du XVIII^e siècle et à la Révolution, le sublime sera invoqué dans le cadre de toute tentative de refondation socio-politique. D'autre part, l'inquiétude qui perce face aux modèles envahissants de la science incite à répondre aux nouvelles et fécondes exigences qu'impose le cadre de pensée issu de la révolution copernicienne et galiléenne.

De là trois directions essentielles de pensée : la prise en compte de la nature non travaillée par l'homme, l'approche méthodique des arts plastiques ou de ce que Winckelmann appellera « l'art » (*die Kunst*) et, enfin, la quête d'une « science nouvelle » qui concernerait l'homme dans son intégralité d'être sentant et connaissant, imaginatif et créatif.

L'émergence du sublime naturel

Le fait saillant dans l'évolution du sublime au XVIII^e siècle est l'émergence d'un sublime « naturel » à côté du sublime rhétorique et poétique⁵. Ce type de sublime n'avait cependant pas été exclu par Longin :

Par une sorte de penchant naturel, notre admiration, par Zeus, ne va pas aux petits fleuves, en dépit de leur transparence et de leur utilité, mais au Nil, au Danube ou au Rhin, et bien plus encore à l'Océan ; la petite flamme allumée par nous, qui conserve la pureté de son éclat, nous frappe moins que les feux célestes, bien que souvent l'obscurité les atteigne, et elle mérite moins notre admiration que les cratères de l'Etna⁶.

Pour mesurer l'originalité de cet éloge des grands phénomènes de la nature, songeons au rejet du sublime naturel par saint Augustin : « Admirez les cimes des montagnes, les vagues énormes de la mer, le large cours des fleuves, les côtes de l'Océan, les révolutions des astres », c'est se détourner de soi-même !⁷ Parvenu en 1335 au sommet du Ventoux, Pétrarque

⁵ . Voir Samuel H. Monk, *The Sublime – A study of critical theories in XVIII. Century England*, Modern Language Association of America, 1935, Univ. of Michigan, Ann Arbor Paperbacks, 1980.

⁶ . *Du sublime*, XXXV, 4.

⁷ . Augustin, *Confessions*, *op. cit.* , chap. X, 9, et Pétrarque, *L'ascension du mont Ventoux*, trad. Denis Montebello, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 1997.

eut la mauvaise fortune d'ouvrir sur ce passage son exemplaire des *Confessions*, et tout son intérêt pour la haute montagne disparut. La fermeture des yeux de chair et le retour à l'homme intérieur permettaient, seuls, l'accès à Dieu.

La formule de Longin fut reprise et commentée à l'envi tout au long du XVIII^e siècle, en dépit d'un contexte qui en relativisait la portée, puisque l'auteur y affirmait que « même l'univers, dans son entier » ne suffisait pas « à l'élan de la contemplation et de la conception de l'homme ». La démarche des écrivains de la fin du XVII^e et du XVIII^e est, au fond, l'inverse de celle de Longin. D'une part, l'élargissement de l'horizon physique suscite directement l'élargissement de l'horizon mental, et n'en constitue pas la seule métaphore. D'autre part, l'attention est portée moins sur les composantes paysagères (fleuves ou volcans) que sur la totalité du paysage. Ainsi Addison vante-t-il en 1712 une grandeur (*greatness*) et une rudesse qu'il considère comme inhérentes à l'idée de paysage.

Par grandeur, je n'entends pas seulement la masse d'un objet isolé, mais l'étendue de tout ce qu'on voit, considérée d'un seul tenant. Telles sont les perspectives qu'offre une campagne ouverte, un vaste désert inculte, un énorme amas de montagnes, de rochers et de précipices immenses, ou une large étendue d'eau, qui ne nous frappent pas seulement par la nouveauté ou par la beauté de leurs aspects, mais par cette espèce de magnificence rude qui apparaît dans maintes œuvres de la nature. [...] Notre imagination aime à être remplie par un objet ou à saisir quelque chose qui est trop large pour sa capacité. [...] L'esprit humain hait naturellement tout ce qui ressemble à une contrainte [...] ⁸.

La meilleure façon d'étendre notre liberté semble dès lors de changer d'horizon par un continuuel voyage. Fuir les bornes, telle est l'aspiration d'un homme du milieu du XVIII^e siècle, si l'on en croit du moins Montesquieu : « Comme nous aimons à voir un grand nombre d'objets, nous voudrions étendre notre vue, être en plusieurs lieux, parcourir plus d'espaces »⁹. De fait, la sensibilité au vaste précède indéniablement la sensibilité aux cimes. Et Saint-Evremond mène un combat déjà d'arrière-garde lorsqu'il entreprend en 1685 de dénigrer le vaste qu'il assimile au dévasté : *Vastus quasi vastatus*¹⁰. Mais, en Angleterre, Burnet attribue dès 1681 à « l'aspect auguste et majestueux » des montagnes la capacité d'engendrer « de grandes pensées et de grandes passions »¹¹. Et Dennis vante les Alpes, y reconnaissant « les touches les plus négligées, les plus irrégulières et les plus hardies » de la nature : des « œuvres qu'elle semble avoir conçues, mais aussi exécutées, dans la fureur »¹². Sur le continent, il faut attendre le botaniste et géographe Haller, poète des Alpes (1732), le

⁸ . Addison, *The Spectator*, éd. Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. III, n° 412, Monday June 23, 1712.

⁹ . Montesquieu, 1758 (*op. cit.* chap. IV, note 3), « De la curiosité », p. 17.

¹⁰ . Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, 5 vol., Paris, Compagnie des Libraires, 1697, tome II, p. 132.

¹¹ . Burnet, *The Theory of the Earth*, 1684, Book I, chap. XI, cité par Ernest Tuveson, « Space, Deity and the 'Natural Sublime' », *Modern Language Quarterly*, XII, 1951, p. 30.

¹² . Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose*, Londres, 1693, Lettre de Turin, 25 oct. 1688. Voir Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier bilingue, 1980.

Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, avouant son dégoût de la perspective horizontale¹³, et, surtout, Horace-Bénédict de Saussure, pour que la montagne soit prise en considération.

A la fin du XVIII^e siècle, on est frappé de la liaison étroite des intérêts esthétiques non seulement avec le goût de la performance sportive, mais avec la passion scientifique, géologique, botanique, minéralogique, etc. Soit, par exemple, l'ascension du Cramont en 1779 : la vision actuelle de la chaîne du Mont-Blanc a le mérite de permettre à Saussure d'halluciner sa morphogenèse. Le passage de l'imparfait au passé simple rend éloquentement la transformation de la simple contemplation en appréhension concrète des traces de la cosmogenèse : un nouvel espace-temps se donne à l'intuition, tel la matérialisation d'un rêve scientifique brusquement éclos.

Je voyais cette chaîne composée de feuillets [...]. Je vis la mer, couvrant jadis toute la surface du globe, former par des dépôts et des cristallisations successives, d'abord les montagnes primitives, puis les secondaires ; je vis ces matières s'arranger horizontalement par couches concentriques ; et ensuite le feu, ou d'autres fluides élastiques renfermés dans l'intérieur du globe soulever et rompre cette écorce¹⁴.

Outre le vaste et l'élevé, une troisième catégorie de sublime naturel se développe qu'on pourrait appeler le *démiurgique* : la nature apparaît dotée d'une énergie, dont témoigne son activité et sa mobilité à l'échelle de la protohistoire et de l'histoire. Ainsi la conception de la mer dont fait état Saussure prend-elle toute sa portée dans le débat entre neptuniens et catastrophistes ou entre actualistes et partisans du Déluge. L'idée de « ruines telluriques » et d'« archives » de l'océan s'impose alors¹⁵.

Pareille extension de la sensibilité aux spectacles de la nature traduit le désir sinon d'illustrer les nouvelles idées scientifiques, du moins de trouver certaines images physiques plus compatibles avec elles. L'homme « a perdu sa place dans le monde », écrit Alexandre Koyré, « ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée »¹⁶. Or, les paysages sublimes ont l'avantage de figurer l'univers copernicien : ils transportent l'homme

¹³ . Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, 23. Voir Albrecht von Haller, *Die Alpen*, 1729, trad. française, Berne, 1773, et *Journal de voyage dans les Alpes bernoises*, 1728, repris dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse*, Laffont, Bouquins, 1998, pp. 247-258. Voir Jean-Marie Lardic, « Sublime et éternité - Kant et Hegel, lecteurs d'un poème de Haller », *Revue de l'enseignement philosophique*, février-mars 1987.

¹⁴ . Horace Benedict de Saussure, *Premières ascensions au Mont Blanc*, FM / La Découverte, 1979, pp. 151-152, cité et commenté par Claude Reichler dans « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, 1994, n°3 et repris dans *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève et Paris, Georg, M&H, 2002, chap. III, p. 68. Voir aussi Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse*, Laffont, Bouquins, 1998.

¹⁵ . Voir Alain Corbin, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir de rivage, 1750-1840*, Aubier, 1988, Flammarion, Champs, 1990, chap. II. Les neptuniens ou actualistes (Benoît de Maillet, Buffon) ne croient pas au déluge, contrairement aux catastrophistes qui en sont partisans.

¹⁶ . A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, 1957, Paris, Gallimard, Tel, p. 11.

dans des espaces dilatés et dans un temps cosmique, alors que « quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse » (Gautier)¹⁷.

Véhicules privilégiés du sublime chez Burke et Kant

C'est dans ce contexte et par une véritable révolution que Burke attache le sublime non plus à la lumière et au *Fiat lux*, mais à une plongée dans l'obscurité des espaces sidéraux. A la nuit claire et maternelle sous son dôme ptoléméen, il oppose la nuit noire qui nous dessaisit des pouvoirs de la vision, nous expose à tous les périls et nous livre sans défenses à la pesanteur dans un espace déshumanisé.

La nuit augmente notre terreur plus, peut-être, que toute autre chose ; il est dans notre nature de craindre le pire lorsque nous ne savons pas ce qui peut nous arriver : l'incertitude est si terrible que nous cherchons à nous en délivrer, au risque même de quelque dommage¹⁸.

Contrairement à Locke, lequel nie que l'obscurité puisse inspirer la terreur indépendamment des effets l'association, Burke attribue aux ténèbres un pouvoir autonome :

Dans l'obscurité la plus profonde, il est impossible de savoir quel est notre degré de sécurité et quels objets nous entourent; nous pouvons à tout moment heurter un dangereux obstacle et tomber au premier pas dans un précipice; de quel côté, enfin, nous défendrions-nous, si un ennemi surgissait? La force n'est plus alors une protection sûre, la sagesse ne peut agir que par conjecture, les plus hardis sont saisis d'étonnement, et celui qui ne voudrait rien implorer pour sa défense est forcé d'implorer la lumière¹⁹.

Et de citer, à l'instar de Longin²⁰, la supplique d'Ajax au souverain des dieux :

Zeus, père, délivre de ce brouillard les fils des Achéens;
Donne-nous un ciel clair, permets à nos yeux de voir;
Et à la lumière au moins fais-nous périr!

Mais autant Longin exaltait à cette occasion la valeur du guerrier, désespéré de se trouver réduit à l'inaction et avide de montrer sa vaillance, autant Burke met l'accent sur la terreur d'une désindividuation radicale. L'obscurité entraîne le vertige et la chute, en me privant des repères visuels qui m'empêcheraient de m'effondrer. Voir du noir, c'est tomber dans la non-vision et me sentir aspiré par le vide. Le monde me « lâche », comme une béquille sur laquelle mon corps s'appuyait, D'habitude, la largeur et la profondeur, comme expressions de

¹⁷ . Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 16 juin 1862, repris dans *Impressions de voyage en Suisse*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, p. 83.

¹⁸. *RP.*, II, 19.

¹⁹. *Ibid.*, IV, 14.

²⁰. *Du sublime*, IX, 10, *Illiade*, XVII, 645–7.

l'anticipation ambulatoire, donnent un cadre de références à la gravité : le monde s'ouvre et se creuse de sorte que je puis m'y projeter intentionnellement. Mais l'absence de repères spatio-temporels me livre, pieds et poings liés, à une force venue de l'abîme, à laquelle je n'ai guère d'habitude conscience d'être soumise.

A cette obscurité du monde sensible fait écho l'obscurité des mots et des idées poétiques, grâce auxquels la pensée touche à un infini dont elle ne saurait avoir d'idée claire, car la rançon de la clarté est toujours l'étrécissement de vue : «une idée claire n'est qu'un autre nom pour une petite idée»²¹. L'énergie poétique n'est plus l'effet de la clarté comme chez Descartes, ni même sa cause assurée comme chez les rhéteurs : la vision imaginative interne au langage, celle des « mots qui voient » de la tragédie grecque, reste fondamentalement obscure. Car non seulement l'énergie menace la précision, mais ce sont des termes dépourvus de toute fonction référentielle qui suscitent les passions les plus vives.

La poésie n'a donc plus rien à voir avec la *mimèsis* et suppose, au contraire, un sacrifice de la représentation visuelle – amputée ou rendue impossible. C'est dans le vide et la généralité des mots que le sublime s'immisce, si bien que la faiblesse représentative du langage constitue sa force. L'art qui surgit dans cette faille apparaît comme le domaine de la fiction, voire du mensonge. « Aucun ouvrage n'est grand qu'autant qu'il trompe »²². Si la poésie trompe en chargeant les mots de valeurs inédites et contradictoires, l'architecture et les arts plastiques agissent de même en produisant un infini artificiel, en cherchant l'ombre dans l'ombre, en créant des volumes, une profondeur et une vie illusoires. L'art skiagraphique et phantastique, d'essence ombreuse, jouant sur l'imagination, prend alors sa revanche sur l'art eikastique et mimétique, d'essence luministe, fondé sur la vérité représentative²³.

Si Burke fait de la nuit sidérale l'incarnation du sublime et s'il voit dans la poésie et dans l'art en général la réinvention de ses moyens d'action, Kant s'attache, lui aussi, au sublime naturel, vaste et terrible, qui dessaisit la vision, mais il ôte progressivement au sublime tout ancrage sensible : il le soustrait d'abord aux œuvres d'art, puis à la nature domestiquée et, enfin, même à la nature brute. L'océan a beau lui paraître l'emblème du sublime, soit qu'il défie la contemplation par sa vastitude, soit qu'il menace les biens et la vie de l'homme par le déchaînement de sa furie : Kant ne s'intéresse pas à la manière dont l'art peut réinventer le terrible et le dompter. Seule le captive la découverte de notre nature suprasensible qui s'effectue à cette occasion. « Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens ». Or, la tempête a beau causer le sentiment du sublime, cette cause est à la fois essentielle à titre de présentation spatio-temporelle et contingente dans son contenu déterminé. Il s'agit toujours d'un *kairos* à saisir, mais d'un *kairos* à l'envers, si l'on peut dire, puisque le monde ne s'ouvre pas de manière à rendre possible mon intervention, mais de manière à me rendre sensible l'impossibilité pour la nature de présenter les Idées de la raison. Force est alors de comprendre le caractère partiel et précaire de toute la science que je pourrais en acquérir. Un fossé se creuse entre la présentation sensible qui subsiste dans son illimitation et la représentation catégorielle qui ne

²¹. *RP*, II, section IV (suite), p. 106.

²². *Ibid.*, II, 10.

²³. Voir Caroline Combronde, ouvrage cité au chap. I.

saurait désormais plus s'y adapter. Le paradoxe du sublime est celui d'une présentation de l'inadéquation.

Le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible. Ainsi le vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut être dit sublime. Son aspect est hideux (*häßlich*)²⁴.

Portant son attention portée sur ce qui, dans l'intuition, est le moins intuitionnable, Kant sépare radicalement jugement esthétique et jugement de connaissance et, en dernier ressort, transforme plus ou moins l'expérience du sublime en expérience de la déception. Il nous enjoint, en effet, de regarder l'océan non comme nous le pensons, mais comme nous le voyons, selon le spectacle donné à l'œil²⁵ : c'est que, par une provocation inouïe en son temps (si on songe seulement au texte de Saussure que nous venons de citer), il isole la relation esthétique de la relation cognitive. Qu'est-ce que, en effet, que voir ? De deux choses l'une : ou bien je vois ce que je sais, ou bien je vois ce que je ne sais pas. Dans la seconde option, le sujet et l'objet risquent de se disséminer dans un tourbillon d'impressions disparates, impuissantes à se succéder, à se reproduire et à se reconnaître en l'absence du lien fourni par une nomination effective. Il y a confrontation à « l'impossible esthétique ». On ne s'étonnera plus alors que l'expérience du sublime se montre déceptive et conduise, de proche en proche, à penser la nature comme présentation seulement négative des Idées²⁶ et comme force qui reste sans pouvoir sur notre être suprasensible²⁷. Point d'initiation possible sous sa conduite, mais seulement un usage à contre-sens de ses intuitions, par un acte de « subreption » qui, si on en croyait l'origine juridique du terme, s'apparenterait à une forfaiture²⁸ : ce n'est pas la nature qui m'émerveille, mais l'incapacité que je lui attribue de présenter les Idées de la raison. Reste qu'une présentation négative est tout de même une présentation : même si la nature ne suscite que par défaut les Idées de la raison, c'est bien elle qui les réveille ; même si la modalité concrète de la circonstance reste contingente, la circonstance, elle, est nécessaire.

Les beaux-arts : fondation de l'esthétique et de la philosophie de l'art

Le XVIII^e est le siècle de l'interrogation sur la nature sensible et sur l'art. Sont alors fondées l'esthétique, l'histoire de l'art et la philosophie de l'art, cependant que la critique

²⁴ . *Critique de la faculté de juger*, § 23, Vrin, pp. 85-86. Ce texte qui fait charnière entre l'Analytique du beau et celle du sublime, a été composée postérieurement au corps de la seconde Analytique.

²⁵ . *Ibid.*, Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants, FMV, p. 117, Vrin, p. 107.

²⁶ . Le sublime est « un objet (de la nature) dont la présentation détermine l'esprit à penser l'inaccessibilité de la nature comme figuration des Idées », *ibid.*, FMV, p. 114., Vrin, p. 105 (trad.modifiée).

²⁷ . *Ibid.*, § 28.

²⁸ . Voir le commentaire de Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 91.

d'art s'étend aux non artistes. Le fait majeur est la jonction privilégiée – jusqu'à là non évidente – qui s'établit entre les arts et le beau, comme l'atteste l'expression de « beaux-arts », apparue vers le milieu du XVII^e siècle chez Bellori et Félibien. Celle-ci rend inévitable la mise en question du beau comme idéal normatif, soit que l'art se soustraie à son pouvoir, soit qu'il relève de principes ou de catégories différentes.

Si Winckelmann fonde incontestablement l'histoire de l'art de l'antiquité, on ne saurait se contenter en ce qui concerne l'esthétique d'invoquer son acte de baptême latin et allemand par Baumgarten. Ainsi Croce faisait-il de Vico l'inventeur de l'esthétique.

L'Esthétique doit être véritablement considérée comme une découverte de Vico, même avec les réserves dont il faut naturellement s'entourer chaque fois qu'on prétend déterminer des découvertes ou désigner les inventeurs, et cela, bien qu'il ne l'ait pas traitée dans un livre à part et qu'il ne lui ait point donné le nom dont Baumgarten devait si heureusement la baptiser quelque dix ans après Vico. Au reste, il convient de noter qu'on rencontre, dans la terminologie de la *Scienza nuova*, un terme semblable à l'un des équivalents que Baumgarten passait en revue pour l'Esthétique : celui de Logique poétique²⁹.

Reste que Vico ne fait pas référence au beau et ne pratique pas la critique d'art à proprement parler. Baumgarten, lui, assimile science du beau (callistique) et science de la connaissance sensible, arguant que si la fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible, celle-ci ne peut résider que dans le beau, conçu comme sensible le plus « clair » et le mieux pénétrable par l'esprit. Mais l'esthétique ne saurait se penser indépendamment d'une philosophie des passions, de la critique du goût et de la science des beaux-arts qui se développent alors. Que signifie donc le nom d'esthétique, lorsqu'il s'impose en France en 1776, constituant à titre de « mot nouveau » une entrée dans le Supplément de l'*Encyclopédie* ? Il est emprunté à Sulzer qui, dans sa *Théorie générale des Beaux-Arts*, confond l'esthétique avec la « théorie » ou la « philosophie des beaux-arts » ; position qu'adoptera Hegel, estimant se conformer à un usage devenu courant, bien que non conforme à l'étymon. Mais, au XVIII^e siècle, en tout cas, esthétique et philosophie de l'art se distinguent nettement, malgré leur important champ d'intersection : d'une part, l'art commande d'autres points de vue que le point de vue esthétique et, d'autre part, l'esthétique déborde le domaine de l'art, pour nous mettre en rapport direct avec autrui et avec la nature.

Le problème essentiel est, cependant, de cerner la valeur esthétique et de la localiser. Est-ce le beau ? Objet d'enthousiasme et d'amour, celui-ci risque de devenir source de déception, en tant que phénomène de surface, fugace et trompeur, lorsque lui manquent la solidité du bon et du vrai. D'un côté, le beau semble la valeur par excellence ; de l'autre, mieux vaut encore le laid qui n'entraîne ni fausse présomption d'utilité ni illusoire promesse de bonheur. C'est là que le sublime intervient : sert-il à renforcer l'esthétique en voie de constitution, ou bien permet-il de dénoncer l'illusion d'autonomie qu'elle envelopperait ? Doit-on revenir au monisme du sublime de Longin et Vico, adopter un dualisme du beau et du

²⁹. Voir Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, 1902, et *La philosophie de Jean-Baptiste Vico* (1911), trad. (revue par Croce) de H. Buriot-d'Arsiles et G. Bourgin, Paris, M. Giard et E. Brière, 1913.

sublime ou bien, encore, mettre en perspective le beau et le sublime par le gracieux, le pittoresque, le comique, dans une esthétique devenue science des catégories esthétiques ?

Burke et l'opposition systématique du sublime et du beau

Le fil directeur qui permet à Burke et, par suite, à Kant, de donner son statut et sa portée au concept de sublime est la critique systématique du beau. Alors que le beau engendre une satisfaction calme et fait l'objet d'un goût qui suppose l'application spontanée et immédiate de certaines règles dont l'énoncé est possible du moins dans l'après-coup, le sublime engendre un trouble et un ébranlement de tout l'être. Le beau se suffit à lui-même et « subsiste » au paradis éternel des idées indépendamment de toute reconnaissance ; mais le sublime, lui, ne fait qu'exister dans la fragilité de ce qui doit se perpétuer ailleurs qu'en lui-même pour survivre : il m'exige et m'entame, faisant appel à la subjectivité, dans ce qu'elle a de plus mystérieux. C'est finalement toujours à *moi* de décider ce que, dans le secret de mon for intérieur, je trouve ou ne trouve pas sublime.

Autant le beau apparaît comme doté de « moyens » et, dans cette mesure, apte à se reproduire et à faire l'objet d'un enseignement académique ; autant le sublime ne semble disposer que de véhicules privilégiés, dont l'emploi reste aléatoire et dangereux. Le beau est menacé quant à sa visibilité chez Burke, et, de proche en proche, quant à sa forme, son agrément et sa diversité : non seulement l'obscurité brouille les repères et crée du vide, mais la grandeur outrepassa la forme, la laideur exhibe l'envers caché et la simplicité ou la rudesse efface les traces de l'art. Le beau, au contraire, triomphe par sa luminosité, ses formes exquises de modestes dimensions, son harmonie et sa grâce, la variation lente et progressive de ses formes et couleurs. Le sombre, l'inutile, le difficilement aimable, l'aigu et le dur deviennent les emblèmes du sublime ; le rayonnant, l'éventuellement utile, le délectable, le courbe et le flexible ceux du beau.

Au dessaisissement du moi qu'engendre le monde déstabilisé du sublime s'oppose la contemplation sereine dans le paradis immobile du beau. L'expérience du beau se fonde sur l'amour, la communicabilité et l'aisance relationnelle, c'est-à-dire sur des passions sociales qui suscitent un plaisir positif. L'expérience du sublime, elle, a tous les caractères d'une épreuve : contrariant nos tendances hédonistes, elle nous découvre un « plaisir relatif », le délice, qui surgit sur fond de douleur. A travers ses vicissitudes s'exaspèrent ce que Burke appelle les passions de la conservation de soi : la crainte d'une perte d'intégrité physique, psychologique et morale. On est alors frappé de ce que le dualisme passionnel auquel renvoie l'opposition du sublime et du beau anticipe la première topique freudienne qui oppose les pulsions du moi aux pulsions sexuelles, ou encore le désir de conservation de soi à la libido. Or, si tout le problème fut pour Freud de comprendre comment la libido se retournait vers le moi pour l'investir dans le narcissisme, un problème analogue se trouve posé chez Burke : d'où vient la jouissance du sublime ? La réponse est complexe, mais tient en tout cas dans la

dernière partie de la *Recherche* à l'éveil des pouvoirs artistes de l'esprit grâce au transfert d'« un feu qui brûlait déjà dans un autre »³⁰.

Le transcendantal, l'impossible esthétique et l'emportement de la pensée

On pourrait croire que Kant hérite de Burke le dualisme du sublime et du beau dans la mesure où il oppose l'illimité au limité, le plaisir négatif au plaisir positif, l'obscurité à la clarté représentative, la dynamique au statisme. Mais Kant s'intéresse moins à l'opposition qu'au « passage » du beau au sublime (tel est le titre du § 23, charnière entre les Analytiques du beau et du sublime) ; il fait de la théorie du sublime « un simple appendice de l'analyse du jugement esthétique » et estime impossible de déduire le sublime, alors qu'il donne une longue déduction du beau, qui apparaît ainsi comme la valeur esthétique par excellence. Le point de vue transcendantal conduit au remaniement des questions. Je voudrais montrer comment il permet de thématiser une difficulté centrale rencontrée par Longin et par Burke ; comment le « réfléchissant » s'oppose au « déterminant » pour nous soustraire à l'alternative du savoir ou de l'ignorance ; et comment, enfin, le sublime est fondamentalement ce qui témoigne pour autre chose que la seule détermination conceptuelle. Principe de chaos, certes, au sens où il ébranle les certitudes antérieures ; mais aussi principe d'émergence, de transfert et même de salut.

Recherchant les sources (*pègai*) du sublime dans la nature humaine et dans l'art de dire, Longin leur attribue déjà la sublimité : les sources de sublime ne sont pas la pensée, la passion, les figures, l'expression ou la composition en général. Ce sont « la force de conception qui atteint son but », « la passion violente et créatrice d'enthousiasme », les figures réussies, l'expression noble, la composition ferme et rigoureuse. Il y a donc là un cercle épistémologique : le sublime-origine produit le sublime-effet et inversement ; *ratio essendi* (raison d'être) et *ratio cognoscendi* (raison de connaître), principe et expérience, se présupposent mutuellement : le principe commande l'expérience et l'expérience découvre le principe. La même difficulté se retrouve chez Burke, qui, sous l'influence de Longin, met en relief l'idée d'origine dans le titre même de son ouvrage – *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Le sublime devrait alors être considéré comme une conséquence ou un effet ; mais il est aussi principe ou cause, comme en témoigne le titre donné à la première section de la partie II : « De la passion causée par le sublime ».

D'une recherche sur les origines du sublime on est inévitablement conduit à une recherche sur le sublime comme origine. Il s'agit de remonter de l'expérience à ses conditions de possibilité. Longin, sur ce point, se montre d'une modernité étonnante, puisque son objet, comme nous l'avons vu, n'est plus de penser l'être extérieur à la pensée, mais de penser cet inattendu, ce paradoxal, cet impensable qui s'offre à la pensée à travers le langage. Mais aller de ce qui apparaît aux conditions de l'apparition (et non de l'apparence à l'essence), pour essayer de comprendre comment l'expérience tantôt réussit et tantôt échoue à se déterminer, c'est ce que fait systématiquement Kant en introduisant le transcendantal.

³⁰ . *RP*, V, 7.

L'impuissance à déterminer son objet caractérise le sujet esthétique, mais deux avantages en sont la rançon. Le sujet a la possibilité de réfléchir sur ses présentations, de regarder au-delà (*hinaussehen*) vers des Idées et de s'efforcer (*streben*) vers elles³¹. Et il a, par ailleurs, la possibilité de se sentir lui-même, tel qu'il est affecté par la présentation³², en éprouvant alors *Lust* ou *Unlust*. Ces termes se traduisent, faute de mieux, en français par plaisir et déplaisir, mais l'accent est un peu différent en allemand : *Lust* oriente du plaisir vers le désir de plaisir (il dérive, en effet, du verbe *lutan qui signifie « désirer, pencher vers » – *lust* a gardé en anglais le sens de « désir effréné »)³³ et le problème se pose dans *Unlust* de savoir si la négation joue sur le plaisir ou sur le désir de plaisir.

Dirons-nous alors que le sublime kantien, loin de fournir une alternative au beau, ne fait qu'approfondir sa dissatisfaction en provoquant de surcroît *Unlust* ? Le couple des facultés qui avait enfanté le beau amoureusement et sans contrat, tend à se défaire par la faute de ses deux partenaires : la sensibilité se tourne vers ce qui est le moins intuitionnable, l'entendement vers ce qui est le moins pensable. Le sublime vient alors me révéler ce que je savais mais ne voulais pas savoir : que toute constante de perception est une production de mon esprit et que rien ne me prouve qu'il y ait des objets au-dehors de moi. Je ne perçois rien en vérité, mais suis immergé dans un chaos sur lequel je projette, selon ma structure, toutes sortes de constructions mentales. « Je ne perçois pas un objet ; c'est ma perception qui présuppose la forme d'objet comme une de ses conditions ; ce n'est pas quelque chose, c'est une forme vide » (Gilles Deleuze)³⁴. Le sublime met en échec les synthèses *a priori* de l'imagination transcendante et de l'entendement, telles que les avait analysé la *Critique de la raison pure*, dans sa première édition. Je ne puis plus appréhender successivement les parties, je ne puis plus reproduire les parties qui précèdent, je ne puis plus reconnaître quelque chose. Tout se désarticule : il devient évident que nulle mesure constante n'existe dans les choses. Je puis, certes, plaquer sur elles des mesures tirées de mon esprit, mais toute compréhension esthétique rencontre ses limites internes dans un « incompréhensible esthétique » qui menace toute cohérence. La structure de la perception vole en éclats et je suis plongé dans le chaos. C'est ce que Deleuze appelle l'émergence du « sans fond » ou encore « l'effondement »³⁵.

³¹ . Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 62 et 49.

³² . *Ibid.*, § 1, Vrin, p. 49 (trad. modifiée).

³³ . Voir Duden. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von G. Drosdowski, P. Grebe und weiteren Mitarbeitern der Dudenredaktion (= « Der große Duden », 7), Mannheim 1963, article *Lust* : un lien avec la racine *lūtan n'est pas improbable. Cf. gr. *lilaíomai*, « je désire », et lat. *lascivus* (P. Scardigli & T. Gervasi, *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*, Firenze 1978, p. 209, article *lust*).

³⁴ . Voir Gilles Deleuze, Cours sur Kant du 28-03-1978, disponible sur Internet, <http://www.webdeleuze.com/html/index2.html>.

³⁵ . Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p. 92 . Le jeu de mots avec effondrement est patent. « Par effondement, il faut entendre cette liberté du fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé, cette réflexion immédiate de l'informel et de la forme supérieure qui constitue l'éternel retour ».

Sans doute la tentative de rendre compte de la genèse du sublime à partir du sens commun esthétique³⁶ n'aboutit-elle pas. Au lieu d'être simplement attiré par un objet, l'esprit est « alternativement constamment repoussé (*wechselweise auch immer wohl abgestossen*) »³⁷. C'est dire que *Lust* ne peut pas être une conquête définitive : elle lutte contre *Unlust* et risque d'être submergée par sa violence. Mais on ne saurait tomber dans l'excès inverse qui consiste à faire basculer le sublime dans le chaos. L'imagination, à son maximum de compréhension, « retombe en elle-même ». Kant ne dit pas qu'elle tombe hors d'elle-même³⁸ : la pensée ne se heurte pas à une limite externe, mais interne ; et il devient alors possible de jouer avec cette limite, afin de la repousser plus loin.

Si le propre du sublime est de déchirer la toile protectrice des certitudes, d'ouvrir une « fenêtre sur le chaos » (Lawrence)³⁹, de déstabiliser toute identité (celle des choses, des mots et de moi-même), disons qu'il n'entraîne l'irruption du chaos qu'avec ma complicité et qu'il finit par susciter *Lust* grâce à un commencement d'ordre nouveau que Joyce appelle le « chaosmos »⁴⁰ : des éléments se rassemblent qui défiaient tout rapprochement. Ce qui m'aurait semblé, si j'avais seulement pu me poser la question, « inéprouvable », unimaginable, injouissable, voilà que le sublime me le rend présent, emportant ma pensée vers sa limite ou son bout le plus extrême : celui où tout se défait mais peut aussi se lier autrement.

Le sublime, principe d'action : risques symétriques de l'atroce et du comique

A la fin du XVIII^e siècle, l'invocation du sublime comme principe d'action laisse imaginer la renaissance d'un sublime héroïque dans la grande tradition de l'Antiquité ; et le retour du sublime aux tribunes des assemblées et des clubs révolutionnaires peut faire croire à la résurgence d'un sublime rhétorique. Sous ce double aspect, la Révolution apparaît comme une réaction contre une conception strictement esthétique du sublime : celle du spectateur enthousiaste, mais désengagé, que revendique Kant, notamment dans ses rapports avec les événements de France. « La Révolution peut bien être remplie de misères et d'atrocités au point qu'un homme raisonnable, s'il pouvait, en l'entreprenant pour la seconde fois, espérer l'accomplir heureusement, ne se déciderait cependant jamais à tenter l'expérience à un tel prix ; cette Révolution, dis-je, trouve cependant dans les esprits de tous les spectateurs (qui ne sont pas eux-mêmes impliqués dans ce jeu) une sympathie d'aspiration, qui confine à l'enthousiasme [...] »⁴¹.

³⁶ . Voir Gilles Deleuze, « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », *Revue d'esthétique*, avril-juin 1963, p. 119.

³⁷ . Kant, *Critique de la faculté de juger*, §23.

³⁸ . Voir Gaspard Koenig, « Chaos et transcendantal dans l'œuvre de Gilles Deleuze », maîtrise soutenue sous la direction de B. Saint Girons à l'Université de Paris X-Nanterre, juin 2003.

³⁹ . David Herbert Lawrence, « Chaos in Poetry », *Critical Writings*, cité par Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p. 192.

⁴⁰ . Joyce, *Finnegan's Wake*, 1939, *op. cit. supra*, chap. V, Part. I, chap. 5.

⁴¹ . Kant, *Conflit des facultés* (1798), II, 6, AK, VII, p. 81, cf. traduction Alain Renaut, *O.C.*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, p. 895.

En ce qu'elle a de plus captivant, la Révolution manifeste un sursaut contre la tendance à rendre « sans conséquences » les choses de l'esprit et à empêcher leurs effets bouleversants dans l'ordre pratique. Agiter les flots et les élever, *turbare et attollere*, c'est tout un aux yeux de Camille Desmoulins : point de sublimation sans orage identitaire. « Vivre libre ou mourir », telle était la maxime sublime portée sur chaque numéro de son journal, *Le Vieux Cordelier*. Face à une société qui vise à un savoir bien rangé et à la mise en sommeil des forces vives et donc dangereuses, l'esprit révolutionnaire a pour vertu de susciter transports et identifications. Mais l'atroce surgit bientôt. Pourquoi, par exemple, après avoir repris Lyon aux royalistes, les Français mirent-ils leur ardeur à détruire leur propre ville, sous l'égide du Comité de salut public ? Desmoulins qui rapporte les faits, note qu'on crut « entendre s'écrier dans Voltaire : "Bâtir est beau, mais détruire est sublime !" »⁴² Toute la philosophie de Voltaire s'oppose bien sûr à ce slogan, dont une autre version sera : « Du passé faisons table rase » ; mais l'habileté de Desmoulins consiste à ironiser à la fois contre la fureur de destruction et contre une revendication de l'héritage de Voltaire qui utilise les arguments des anti-voltairiens. Trois aspects rendent sans doute la destruction fascinante : la fulgurance de son opération, le faible nombre de règles contraignantes et la mise en œuvre d'une finalité universelle et abstraite. Mais, pour que le sublime jaillisse, la destruction doit être solidaire d'une forme ou d'une autre de fondation, comme le rappelle la devise des Pères du désert : *Aedificabo et destruam*. Privé de pouvoir sublimatoire, le sublime glisse dans la Terreur, barrant la route à l'espérance.

La relation entre les extrêmes est instable : de même que le non crédible, le ridicule et l'outré peuvent basculer dans l'atroce – « Robespierre ne pouvait pas plaisanter Desmoulins, il pouvait le tuer » (Michelet)⁴³ – ; de même l'atroce perd sa pointe offensive et fait rire, une fois le danger évité ou tenu à distance. « Le comique est le sublime inversé », écrivait déjà Jean-Paul, ce qui conduisit Vischer à faire du sublime et du comique deux types symétriques de transformation du beau, pour caractériser le premier par un empiètement de l'idée sur l'image, le second de l'image sur l'idée⁴⁴. Là un excès motivant l'étonnement, puisqu'il se découvre derrière l'image plus qu'il n'y paraît d'abord ; ici un défaut engendrant la déception, puisqu'il s'y rencontre moins, au contraire. Le sublime plaît quand nous nous déplaisons ; le comique déplaît, quand nous nous y plaisons. L'un se moque des intérêts du Moi, l'autre de ses trébuchements. L'un se concentre sur le saisissement et découvre un nouvel enjeu, l'autre ne s'attache qu'au dessaisissement et sauve la mise par le rire. Vischer soutient que « le comique authentique s'attache à la véritable grandeur » et « préserve ce qui est élevé dans le contraste auquel il se livre »⁴⁵. Sans chercher pour l'instant à vérifier pareille hypothèse – qui nous obligerait à distinguer entre humour, ironie et comique –, retenons son principal mérite

⁴² . Camille Desmoulins, *Le vieux cordelier*, numéro 7, février 1794, texte édité et présenté par Pierre Pachet, Paris, Belin, Littérature et politique, 1987, p. 140.

⁴³ . Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française* (1847-1851), Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, éd. G. Walter, 1985, Livre XVI, chap. IV.

⁴⁴ . Friedrich Theodor Vischer, *Le sublime et le comique* (*Über das Erhabene und Komische – Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Frankfurt am Main, 1837, Suhrkamp Verlag, 1967), trad. de Michel Espagne, Paris, Kimé, 2002, chap. III.

⁴⁵ . *Ibid.*, pp. 130 et 131.

qui est de mettre en évidence un point de bascule à partir duquel les choses tournent à l'atroce ou au plaisant, au tragique ou au comique : celui que nous avons déjà reconnu dans l'*atopon*, l'insituable, l'absurde, qu'exploite l'ironie socratique.

Pour en revenir à l'atroce, celui-ci ne constitue pas seulement un écueil du sublime : il peut être revendiqué comme tel dans une désublimation générale du monde. Le génie du marquis de Sade consiste ainsi à analyser la puissance du désir de destruction, coupé du désir d'aimer et de construire, au sein d'une « philosophie scélérate » qui retourne le spinozisme et le kantisme contre eux-mêmes⁴⁶. Comme rien ne garantit que le désir incite à persévérer dans son être et qu'on n'est pas obligé de croire à l'universelle communicabilité que Kant lui attribue *a priori*, Sade revendique une perversité qui serait déjà celle de la nature et où chacun ne s'attacherait plus qu'à son propre accomplissement individuel dans l'« isolisme ». Le sublime avorte alors nécessairement et fait place à l'atroce.

Les deux temps de l'expérience du sublime

A la fin du XVIII^e siècle, les deux temps de l'expérience du sublime sont parfaitement dégagés : celui de l'ouverture d'un abîme et celui de l'explosion de la pensée, ou encore le temps terrible (mais où le terrible se neutralise et est mis à distance) et le temps héroïque (mais où l'héroïque tient d'abord à une pensée qui sauve).

« Rien ne va plus », cette formule emblématise la sortie hors de l'espace et du temps quotidien, l'entrée dans un monde onirique et abstrait, la mise en jeu d'un spectateur aussi passionné qu'impuissant. Cela signifie concrètement, au casino, que les jeux sont faits, puisque rien ne peut plus être ajouté ou retiré aux mises, mais, subjectivement, que le temps s'arrête. Le joueur retient son souffle : sa responsabilité n'est plus engagée, il chute dans le vide et vit sa « petite mort ». Le destin n'a pas encore tourné, tout est possible. Comme le passé immédiat et l'avenir proche perdent leur point de contact, les extrêmes du terrible et le merveilleux sont libres d'échanger provisoirement leurs valeurs et de manifester une essence commune.

Le sublime suppose une subversion, un sentiment de vide et de suspens : il ne s'ajoute pas, mais creuse son lieu et entame le témoin à vif. Mais encore faut-il qu'un événement de pensée se produise qui permette l'appréciation de l'expérience. Prise de conscience d'un « amour irrépressible pour tout ce qui est éternellement grand et, en comparaison de nous, plus divin »⁴⁷ chez Longin, découverte d'un langage divin qui s'adresse à nous à travers les signes de la nature chez Vico, appropriation artistique d'un feu créateur qui brûlait déjà dans un autre chez Burke, mobilisation d'une force qui nous découvre la destination supérieure de

⁴⁶ . Voir, par exemple, *Histoire de Juliette* dans Sade, *OC*, tome VIII, Paris, Cercle du livre précieux, 1962-1964, pp.463-464 : « En roidissant notre âme contre tout ce qui peut l'émouvoir, en la familiarisant au crime par le libertinage, en ne lui laissant de la volupté que la physique et en lui refusant opiniâtrement la délicatesse, on l'énervé ; et de cet état dans lequel son activité naturelle ne lui permet pas de rester longtemps, elle passe à une espèce d'apathie qui se métamorphose bientôt en plaisirs mille fois plus divins que ceux que lui procuraient des faiblesses ».

⁴⁷ . *Du sublime*, XXXV, 2.

notre personne morale chez Kant. Le sublime réveille un joueur au fond de chaque être humain et lui découvre un enjeu qui renouvelle le sentiment de sa présence au monde.

III. SUBLIME ET ROMANTISME

Sublime et romantique ont été associés dès le début du XVIII^e siècle, lors de la création de l'adjectif « romantique » – que la langue anglaise distingue de « romanesque ». Shaftesbury évoque « la voie romantique » (*the romantic way*) qui porte l'amoureux, le mélancolique et le poète vers la nature sublime, sauvage et inviolée⁴⁸ ; et Letourneur francise le terme en évoquant comme « romantique » l'oeuvre de Shakespeare, l'errance dans un « paysage aérien et romantique des nuages », l'ascension des hautes montagnes ou la traversée périlleuse des mers, loin du « sopha de la mollesse »⁴⁹. Aussi bien le sublime a-t-il pu apparaître comme d'essence romantique. Comment expliquer pareille interprétation ? Le sublime romantique l'emporte-t-il sur les autres formes de sublime ou bien s'exprime-t-il seulement par de nouveaux moyens et parvient-il simultanément à étendre sa sphère d'action ?

La réponse n'est pas simple. La théorisation du sublime se poursuit, certes, dans le domaine philosophique chez Pierre Ancillon, Théodore Jouffroy, Hegel, Schelling ou Schopenhauer, mais sans remaniement fondamental, à notre sens. La nouveauté vient plutôt des artistes – musiciens, peintres, romanciers et poètes – qui viennent à présenter le sublime dans d'inoubliables figures, et tendent de surcroît à expliciter théoriquement leur pratique.

Deuxièmement, le sublime tend à se christianiser et à se moraliser, refusant son enfermement dans la sphère artistique. Mais sa récupération dans le cadre d'une « religion des valeurs » lui fera perdre sa force subversive et entraînera son déclin, comme en témoigne Nietzsche. Après avoir défini le sublime comme « domptage artistique de l'horrible », selon l'esprit antique, il raille, en effet, dans *Zarathoustra* le sublime moderne : celui solennel, laid et prétentieux des « pénitents de l'esprit »⁵⁰.

Troisièmement, les liens du sublime avec la politique occupent le premier plan. Nous avons vu que le XVIII^e siècle ne se contentait pas d'élaborer la notion philosophique du sublime comme insaisissable qui saisit ou comme instituant qui désinstitue, pour reprendre nos termes : il cherche à favoriser l'avènement du sublime sur le plan politique lors de la Révolution française. Penser les événements de France et en tirer les leçons, telle sera désormais l'exigence à laquelle devra satisfaire toute réflexion sur le sublime. Elle devra réexaminer les credo politiques ou religieux et mesurer les pouvoirs effectifs de la philosophie, sa capacité à changer et améliorer la vie des personnes et des peuples.

⁴⁸ . Shaftesbury, *Les Moralistes, Rhapsodie philosophique*, 1709, III, 2, Londres, Grant Richards, 1900, p. 125. Voir Paolo D'Angelo, *L'estetica del Romanticismo*, Bologne, Il Mulino, 1997, pp. 20-22.

⁴⁹ . P. Letourneur, *Œuvres de Shakespeare*, t. I, Paris, 1776, p. CVIII.

⁵⁰ . Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), II, *Von den Erhabenen*, trad. G. Bianquis, coll. bilingue, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, pp. 242 et sq.

C'est maintenant seulement que l'homme est parvenu à reconnaître que la pensée doit régir la réalité spirituelle. [...] Tous les êtres pensants ont célébré cette époque.⁵¹

Plus on s'émerveille avec Hegel d'une « nouvelle aurore » et plus on ressent « l'émotion sublime » et « l'enthousiasme de l'esprit » qui « fit frissonner le monde », plus aussi on s'interroge sur ce qui distingue le sublime authentique d'un sublime mal conçu ou dévoyé par l'action, et plus on s'inquiète des glissements du merveilleux dans le monstrueux. Le sublime ne devrait-il être que contemplé, passerait-il du côté d'une esthétique de la réception et notre enthousiasme serait-il alors sans conséquences ?

A l'époque romantique, la suspicion éveillée par la proximité du sublime pratique et de l'atroce conduit rarement au rejet du premier. On oppose plutôt une forme esthétique-morale du sublime à une forme simplement esthétique : le sublime angélique au sublime du mal, le sublime d'en haut au sublime d'en bas. Car, autant le XVIII^e siècle est l'âge de l'*ingenium*, de la pénétration (*acumen*), de l'esprit, bref, d'un génie impersonnel qu'il faut s'approprier ; autant le romantisme est l'âge de l'âme, dont le salut est primordial.

Quatrièmement, et parallèlement, naît une réflexion aiguë sur de nouvelles formes de langage, plus simples, spontanées et puissantes, que ce soit dans l'*Athenaeum* des Schlegel (1798), la Préface des *Ballades lyriques* de Wordsworth (1798), *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand (1802) ou la préface à *Cromwell* de Victor Hugo (1827) ; et la littérature tend alors à se trouver promue au rang d'absolu, comme le montrent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy⁵².

C'est dans ce contexte révolutionnaire, à la fois philosophique, politique, eschatologique et littéraire, que nous essaierons de comprendre les nouveaux rapports au sublime qui se découvrent dans la typologie des arts, dans l'approche de la nature et dans l'idée que se forge l'homme lui-même. Ainsi étudierons-nous successivement la primauté donnée au modèle musical, la découverte de paysages-état d'âme et l'émergence d'un sublime féminin, pour, ensuite, montrer la jonction entre les figures de Satan et de Prométhée et la résurgence du sublime héroïque face aux forces de la nature.

Emblèmes pictural et musical du sublime romantique

Autant le sublime du XVIII^e siècle s'exemplarise difficilement, autant le sublime romantique peut sembler s'incarner dans des figures emblématiques. Invoquer le joueur – homme du pari pascalien, frivole passionné, Don Juan infatigable – sert sans doute à penser le premier temps du sublime, celui de l'abîme qui s'ouvre dans un temps hors du temps ; mais il ne permet pas de comprendre les différents types d'institution par le sublime. Si les choses changent à l'époque romantique, c'est pour une raison très simple : le deuxième temps du sublime l'emporte thématiquement sur le premier.

Pourquoi le *Voyageur contemplant la mer de nuages* de Caspar David Friedrich, peint dans la seconde décennie du XIX^e siècle, vient-il à l'esprit dès qu'on pense au sublime romantique ? Le paysage, emprunté à la Suisse saxonne, est grandiose, quoique « rapide »,

⁵¹ . Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1979, p. 340.

⁵² . Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

comme on dit en peinture, c'est-à-dire simplement esquissé : on y reconnaît, à gauche, le Rosenberg et, à droite, vraisemblablement, le Zinkelstein. Mais la découverte des grands spectacles de la nature date du XVIII^e siècle. L'inédit tient à la confrontation, à la fois humoristique et grandiose, entre un paysage de haute montagne et un personnage immense, vu de dos avec sa chevelure rousse, sa nuque très charnelle, sa redingote de velours vert bouteille, arrêté au sommet d'un rocher, le bras replié sur une canne flottante – parodie de l'alpenstock. Dissimulant une partie du paysage vers lequel il conduit, il constitue le paysage du paysage. Sans doute le fait que Friedrich rende ainsi hommage à un ami décédé n'est-il pas indifférent : c'est un spectre qui hante l'étendue brumeuse et glacée. Le tableau frappe par le contraste entre la profondeur de l'invention et la faiblesse des moyens picturaux mis en œuvre – maigreur de pâte et pauvreté du trait. Cette médiocrité, à l'évidence intentionnelle, déplace l'attention vers l'émotion et vers l'idée. Dépouillement, tel est le mot-clé d'un programme de travail qui conduit à l'abstraction.

Nous choisirons comme second emblème du sublime le silence qui surgit au début du second acte du *Fidelio* de Beethoven, juste après le poignant chant des prisonniers et le pianissimo final (*Schon sinkt die Nacht hernieder / Aus der sobald kein Morgen bricht* : Déjà la nuit descend / Qu'aucun matin ne dissipera plus). Songeons à la caverne platonicienne, symbole du monde, ou à l'antré de Syracuse au célèbre écho, dans lequel le tyran Denys plaquait son oreille pour surprendre les propos de ses prisonniers : les geôles sinistres de l'histoire s'entrouvrent devant nous, celles où se trouve emprisonné Florestan. Le martèlement des timbales fait peser le silence d'un acte à l'autre. La musique est confrontée à ses limites internes : elle sombre dans le silence dont elle se nourrit sans pouvoir l'absorber. La quinte diminuée, équivalent enharmonique du *diabolus in musica*, exprime l'affaissement du temps et la disparition des possibles. Viennent le cri des cors et des bassons à l'unisson, puis le cri de Florestan : *Gott !* La rupture tonale, le contraste sidérant du prélude orchestral atteignent leur plein effet. « Le calme n'est pas encore trop grand », écrit Kafka dans son Journal, en 1922. « Devant la prison de Florestan au théâtre, subitement l'abîme s'ouvre. Tout, chanteurs, musique, public, théâtre, tout est plus lointain que l'abîme »⁵³. L'abîme se présente : il se creuse par l'ouïe et fait basculer toutes nos certitudes. Ce que la musique avait créé se décréé, cependant que surgit l'énigme d'une disparition, d'un effondrement, que la musique programme elle-même.

A travers la musique, comme à travers la peinture, l'art romantique monte, chaque fois, à l'absolu et découvre la nécessité de se détruire pour se dire sous sa forme la plus pure.

Du sublime plastique au sublime musical : le rôle de Schopenhauer

Au XVIII^e siècle, le spectacle visuel a l'indéniable avantage d'offrir la résistance d'une certaine objectivité et apparaît comme la source par excellence de la connaissance : « Tout regard se transforme en une observation », écrit Goethe, « toute observation en une réflexion, toute réflexion en une appréhension et ainsi, nous pouvons dire qu'à chaque regard attentif,

⁵³ . Cité par Daniel Banda, *Beethoven : Fidelio*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9.

nous théorisons déjà le monde »⁵⁴. Voir est déjà juger, voir est un art qui demande du génie. Mais à la nature comme puissance dont les lois sont à pénétrer s'oppose bientôt une autre nature dans les lacunes de laquelle s'engouffre l'imagination, devenue « reine des facultés ». L'âme s'exalte des ressources qui lui sont propres et l'effervescence du génie visionnaire succède bientôt à l'ascèse du génie observateur, comme en témoigne Victor Hugo.

Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense.⁵⁵

L'âme ajoutée à la nature, l'œil retourné vers l'intérieur, la primauté du clair-obscur, la substitution des spectres du passé aux simples images, l'abîme devenu celui du temps et non plus du seul espace... « Le sublime est en bas », déclare Victor Hugo, faisant se rejoindre l'*hupsos* et le *bathos* sur la même verticale que Longin. Mais, avec l'abîme, les romantiques habilitent, en rupture avec la tradition, la nuit noire et la musique. « Plus célestes que ces étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la nuit en nous a ouverts », écrit Novalis⁵⁶. L'homme romantique se fatigue du sublime de la nuit étoilée, dont la contemplation avait longtemps semblé destinée à remplir les cœurs « d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes », selon la célèbre formule de Kant⁵⁷. La destitution de la lumière, « essence intime de la vie, universelle dispensatrice d'amour et de joie (*allerfreuliche Licht*) » suppose une révélation : celle d'un éclat caché, qui substitue à une simple collection des traits propres au visage (*Gesicht*) la « luisance » d'une face tournée vers nous (*Antlitz*). De la sorte se comprennent les subterfuges de la lumière qui cherche à détourner notre attention des ténèbres, en parsemant les espaces infinis d'astres étincelants⁵⁸.

Les idéalistes allemands ont reconnu l'importance de la musique comme art romantique, mais Schopenhauer est le premier à lui donner en 1818 la palme des arts dans le cadre d'une critique généralisée de la représentation et des concepts (les fameuses idées claires et distinctes du cartésianisme) qui fait penser à Vico et à Burke, en même temps qu'elle anticipe Freud. « L'unique pensée » de Schopenhauer est que l'essence du monde réside dans une volonté répétitive, toute-puissante et aveugle, étrangère à tout vouloir, et conditionnant toute représentation par ses motivations inconscientes. Seule, la prise de conscience de la

⁵⁴ . Goethe, *Zur Farbenlehre*, 1810, Hamburger Ausgabe, vol. XIII, Avant-propos, p. 317.

⁵⁵ . Victor Hugo, *Préface de mes oeuvres et Post-scriptum de ma vie* dans *Œuvres, Critique*, Bouquins, p. 699, passage cité par Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1967, p. 74.

⁵⁶ . Novalis, *Hymnes à la nuit* (1800), introd., trad. G. Bianquis, Paris, Aubier-Montaigne, coll. bilingue, 1943.

⁵⁷ . Kant, *Critique de la raison pratique* (1788), trad. F. Picavet, Paris, P.U.F., 1965, p. 173.

⁵⁸ . Voir le commentaire de Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, tome IV, Paris, Aubier 1976, pp. 419 et sq.

subordination des fonctions de la pensée aux fonctions de la volonté, peut arracher aux souffrances, sans cesse renaissantes, que cause notre assujettissement à son pouvoir. C'est ici que l'art intervient. Au contraire de la pensée abstraite, il a, en effet, l'avantage d'interpréter la vie et de la donner à contempler, en la répétant d'une manière qui permet d'échapper à la répétition.

Qu'est-ce que la vie ? » – A cette question toute œuvre d'art véritable répond à sa manière et toujours bien. [...] Toute œuvre d'art tend [...] à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité, mais telles aussi que chacun ne peut les saisir immédiatement à travers le voile des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce voile que l'art déchire.⁵⁹

Pourquoi alors le privilège de la musique ? Alors que les autres arts expriment des Idées qui renvoient, d'une façon plus ou moins immédiate et intuitive, au monde façonné par la volonté, la musique, elle, suggère un autre commencement possible, un ailleurs radical qui se manifesterait directement, sans passer par la volonté. D'une manière qui évoque pour nous les universels d'imagination (*universali fantastici*) de Vico, Schopenhauer suppose des universels antérieurs à la volonté et au monde, des *universalia ante rem* (d'avant la chose), dont la musique aurait le secret :

La musique nous donne ce qui précède toute forme, le noyau intime, le cœur des choses. On pourrait dire [...] que les concepts abstraits sont les *universalia post rem*, que la musique révèle les *universalia ante rem*, et que la réalité fournit les *universalia in re*.⁶⁰

On est, de la sorte, conduit à formuler l'hypothèse d'un inconnu, d'un « précurseur sombre, invisible, insensible », comme l'a appelé Deleuze⁶¹, d'un abîme sans fond – celui qu'ouvre le second acte de *Fidelio* – auquel la musique se relierait directement, tandis que les autres arts ne l'atteindraient que par la médiation des phénomènes. La musique porte-t-elle alors le sublime à son acmé ? Oui, dans la mesure où elle engendre le ravissement d'un arrachement au monde phénoménal. Non, dans la mesure où elle ne sait pas, aussi bien que la tragédie, nous détourner du vouloir-vivre par la représentation des catastrophes auxquelles il conduit. Dans la suite de Schiller et de Hölderlin, Schopenhauer insiste sur le sublime tragique, mais estime que la tragédie chrétienne l'emporte sur la tragédie antique de par son esprit de détachement et de résignation.

Le sublime artistique est finalement sans conséquence, à la différence de ce qui se passe chez Kant, où le sublime garde pour immense mérite d'élever l'impensable au rang d'objet de la pensée. Chez Schopenhauer, l'unique problème consiste à quitter la sphère mondaine du vouloir-vivre. Aussi bien, là où la raison théorique et pratique travaille chez Kant au-dessus

⁵⁹ . Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, Suppléments, chap. XXXIV, trad. A. Burdeau, Paris, P.U.F., 1966, pp. 1138-1139.

⁶⁰ . *Ibid.*, p. 336.

⁶¹ . Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 156. Je m'inspire ici du livre de Clément Rosset, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, P.U.F., 1969, pp. 6. et 105.

du gouffre ouvert par l'imagination, seule, la raison théorique – l'intelligence contemplative – intervient et son unique mission est de surplomber les intérêts de la volonté⁶².

La conception wagnérienne de la musique qui fait de la musique un miroir de la volonté et lui accorde une vertu rédemptrice est donc faussement attribuée à Schopenhauer, comme le montre Nietzsche qui critique, dans la *Naissance de la tragédie*, la confusion wagnérienne du sublime et du dionysiaque. Mais Nietzsche reproche à Schopenhauer sa théorie du spectateur désengagé et serein, pour lui opposer sa propre conception du spectateur engagé et artiste. Toute la difficulté, dans la philosophie de Schopenhauer comme dans celle de Kierkegaard, tient au fait que le stade esthétique et artistique doit être dépassé dans un stade éthique, puis dans un stade religieux, bouddhiste chez l'un, chrétien chez l'autre. L'art n'est pris que provisoirement au sérieux.

Du « style de Dieu » chez Chateaubriand

Chateaubriand adopte une attitude opposée, dans la mesure où il fait de l'art une voie essentielle d'accès à Dieu. Il essaie de montrer la supériorité de ce qu'on pourrait appeler le style de Dieu à partir d'une poétique de la Bible, qu'il compare systématiquement à celle d'Homère, et à partir d'une nature dont Dieu ne se retire pas, mais dont il constitue « le grand secret »⁶³.

[...] le sublime dans Homère naît ordinairement de l'ensemble des parties et arrive graduellement à son terme. Dans la Bible, il est presque toujours inattendu ; il fond sur vous comme l'éclair, vous restez fumant et sillonné par la foudre, avant de savoir comment elle vous a frappé. Dans Homère, le sublime se compose encore de la magnificence des mots en harmonie avec la majesté de la pensée. Dans la Bible, au contraire, le plus haut sublime provient souvent d'un contraste entre la grandeur de l'abîme et la petitesse, quelquefois même la trivialité du mot qui sert à la rendre. Il en résulte un ébranlement, un froissement incroyable pour l'âme : car, lorsque, excité par la pensée, l'esprit s'élance dans les plus hautes régions, soudain l'expression, au lieu de le soutenir, le laisse tomber du ciel sur la terre et le précipite du sein de Dieu dans le limon de cet univers.⁶⁴

Chateaubriand reprend le diptyque constitué par Longin entre le sublime dilué de Cicéron et le sublime sec et concentré de Démosthène. Pour l'opposition entre le style bas, contrasté et pauvre en syntaxe de la Bible et le style plus coulant, riche et magnifique d'Homère, il utilise des *topoi* empruntés à Longin, lequel préconise, notamment, le hiatus ou le suspens créé par des figures telles que l'asyndète, l'antithèse ou l'hyperbate. Mais, par la magie de sa prose, il réussit à faire apparaître le sublime chrétien comme « le plus haut sublime ». Mieux : accusant la mythologie païenne de « rapetisser la nature » et d'en « détruire les véritables charmes »⁶⁵,

⁶². Voir Schopenhauer, *Le monde, op. cit.*, p. 1171.

⁶³. François René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, I, I, 2, Paris, Lefèvre, 1833, p. 17.

⁶⁴. *Ibid.*, II, V, 3, p. 252.

⁶⁵. *Ibid.*, II, IV, 1, *ibid.*, p. 156.

il montre comment ce sublime tient à la conception d'un Dieu « rentré dans ses oeuvres », fort différente du Dieu, *intus et in cute* (intérieur et dans la chair) d'Augustin.

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature, et de talent pour la peindre, si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or, cette cause était la mythologie [...]. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé, les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature.⁶⁶

La gravité, la grandeur et la solitude des espaces qui s'ouvrent marquent une sensibilité nouvelle. Pourquoi faut-il, cependant, que Chateaubriand, sur le point d'être « admis à quelque secret de la Divinité » ne puisse s'empêcher d'entonner l'éloge augustinien et pascalien de la grandeur de l'homme supérieure à celle de toute la nature ?

[...] L'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature ; et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son cœur.⁶⁷

Voilà qui ne l'empêche néanmoins pas d'évoquer la force d'une pulsion panthéiste qui incite le sujet à sa dissolution et à sa perte :

Cette immensité [...] fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur.⁶⁸

On peut contester le dénigrement de la mythologie qu'opère Chateaubriand : les Grecs ne nous ont-ils pas appris à aimer la nature et à goûter dans ses formes muables les images éternelles des dieux qui s'y profilent ? Montesquieu vantait « le gracieux et la variété du sublime », lié à la multiplicité des divinités païennes, et regrettait que le christianisme leur eût substitué « un agent unique qui « laisse à l'imagination un vide étonnant, de telle sorte que « le sublime y tombe »⁶⁹. Mais Chateaubriand est à la recherche d'un rapport plus authentique à la nature, d'au moins trois points de vue. Premièrement, si la mythologie ne constitue plus qu'un stock d'idées rebattues, sans rapport avec la religion et la philosophie de ceux qui l'exploitent, alors il est bien vrai que, loin d'agrandir et de vivifier la nature, non seulement elle en détruit le vrai sentiment, mais elle paralyse la véritable invention poétique : celle qui forge un nouveau langage en harmonie avec l'émotion. Deuxièmement, il est clair que le

⁶⁶ . *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷ . *Ibid.*, p. 158.

⁶⁸ . *Ibid.*, p. 159.

⁶⁹ . Montesquieu, *Mes pensées*, 1720-1755, XII, 446, édition de Daniel Oster, Paris, Seuil, 1964, p. 902. Ces formules sont contemporaines de *l'Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, œuvre que Montesquieu rédigea, frappé de cécité, et que sa mort laissa inachevée.

christianisme a créé un nouveau rapport à la nature, qui semble de plus en plus vide, énigmatique et impressionnante : le mont des Oliviers et le Golgotha ne servent pas pour rien de cadres à la solitude dans l'anticipation du supplice et dans le calvaire infligé au Fils de Dieu. D'un point de vue chrétien, « le ton grave de la religion semble manquer chez les Grecs », comme le note Walter Otto⁷⁰. Leur religion est si naturelle, leur intimité avec les dieux si profonde, que toute idée d'un salut à chercher hors de la nature leur est nécessairement étrangère. Troisièmement, enfin, Chateaubriand met en évidence un rapport extatique à la nature et lui assure pour fonction de libérer l'homme de l'image de son moi pour le mettre en contact avec plus grand que lui-même. Qu'il s'agisse non seulement de la nature, mais de son Auteur, l'important est la sortie hors de soi dans l'identification à une altérité englobante.

La nature initiatrice : Le Prélude et Oberman

D'une façon générale, que ce soit avec ou sans l'appoint d'une mythologie chrétienne, d'inspiration dantesque ou miltonienne, le romantisme considère le paysage non plus comme un simple spectacle offert à la vue, mais comme un « fait anthropologique total » (Claude Reichler)⁷¹, à la fois physique, imaginaire et socio-culturel. Il s'agit d'un « événement arrivant au corps », et d'un événement intimement lié à la culture sous ses différents aspects : scientifique, artistique, mythographique, religieux, politique. Byron, Wordsworth, Shelley, Keats, Novalis, Eichendorff, Lamartine, Balzac, Hugo⁷²... Que d'auteurs mériteraient d'être convoqués comme marquant à jamais notre sentiment du paysage ! J'en choisirai deux qui sont allés fort loin dans leur conception d'une nature véritablement initiatrice : Wordsworth, dont *Le Prélude*, commencé en 1799, rivalise de sublime avec *Le Paradis perdu* de Milton, et Senancour, dont *Oberman* (1804) connut un succès intense et inattendu vers 1830.

La nature inspiratrice et le sublime du terrible sont des thèmes connexes, comme le montre la théorie des *spots of time* (îlots de temps)⁷³ développée par Wordsworth : l'enfant entre dans une nature dont il perturbe l'harmonie par son « anxieuse visitation »⁷⁴. Tantôt il se sent coupable de curiosité, lorsqu'il court d'un nid de bécasse à un autre et cède à l'envie de capturer un oiseau ; tantôt il cède à la terreur, rebroussant chemin sur sa barque, pour fuir un pic qui s'agrandit et le poursuit.

La lune et les étoiles

Brillaient au-dessus de ma tête. J'étais seul

⁷⁰ . Walter Otto, *Les dieux de la Grèce* (1929), trad. fr. C-N Grimbert et A. Morgant, Payot et Rivages, 1984, 1993, p. 23.

⁷¹ . Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, M&H, 2002.

⁷² . Voir, notamment, Baldine Saint Girons, *Les monstres du sublime – Hugo, le génie et la montagne*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2005.

⁷³ . Voir Jean Ramond, *Visages du romantisme anglais*, Paris, Bordas, 1977, p. 58, et Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 1997.

⁷⁴ . Wordsworth, *Le Prélude*, I, v. 314. Je traduis mot-à-mot. Voir trad. Louis Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, coll. bilingue, 1949, v. 314, p. 116-117.

Et il me paraissait que je troublais la paix
Qui régnait dans le ciel.⁷⁵

L'enfant grandit, « nourri par la beauté ainsi que par la crainte » et c'est son rapport éducateur à la nature que Wordsworth décrit, en même temps que les « formes sublimes ou belles » dont se peuple son esprit. On a voulu parler à son propos d'un « sublime égotique »⁷⁶, mais cette expression me semble malheureuse, tant l'*ego* est associé aux mirages du sujet et à la fonction de méconnaissance. Toute la difficulté est d'accéder à notre « soi » profond et de dépouiller comme l'écrit Wordsworth *the unnatural self*⁷⁷ – expression difficile à traduire, car « non naturel » est trop faible et « dénaturé » trop fort. « Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même », écrivait déjà Rousseau⁷⁸. Mais si la rêverie rousseauiste plonge dans une torpeur qui donne le sentiment de l'existence pure, il n'en va pas de même chez Wordsworth, dont l'imagination s'exalte et fait naître le sublime comme conscience de l'imminence d'une naissance toujours retardée : *something evermore about to be*.

L'invisible, c'est là que la sublimité (*greatness*)
A son séjour, que nous soyons jeunes ou vieux.
Notre destin, le cœur, le foyer de notre être
Est avec l'infini, et nulle part ailleurs ;
Il est avec l'espoir, un espoir immortel,
Avec l'effort, avec l'attente, et le désir,
Et quelque chose à tout jamais sur le point d'être.⁷⁹

Senancour ne retrace pas les étapes de sa formation par la nature initiatrice, mais on lui doit, dans la lettre VII d'*Oberman*, le récit d'une conversion. Avec un « empressement » non dépourvu de « quelque puérité », comme il l'avoue lui-même, le narrateur abandonne guide, montre, argent et vêtements pour entrer dans la montagne, sans rien de mercenaire ni de superflu.

Sur les terres basses, c'est une nécessité que l'homme naturel soit sans cesse altéré, en respirant cette atmosphère sociale si épaisse, si orageuse, si pleine de fermentations [...] Mais là, sur ces monts déserts, où le ciel est plus immense ; où l'air est plus fixe, et les temps moins rapides, et la vie plus permanente : là, la nature entière exprime éloquemment un ordre plus grand, une harmonie plus visible, un ensemble éternel : là, l'homme retrouve sa forme altérable,

⁷⁵ . *Ibid.*, I, v. 315-317, pp. 116-117.

⁷⁶ . L'expression est de Keats. Voir Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.* II, IV.

⁷⁷ . *Le Prélude*, I, vers 21.

⁷⁸ . Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, VII, Biblioth. de la Pléiade, 1959, p. 1166.

⁷⁹ . *Le Prélude*, VI, vers 602-608, pp. 270-271.

mais indestructible ; il respire l'air sauvage loin des émanations sociales ; son être est à lui comme à l'univers : il vit d'une vie réelle dans l'unité sublime.⁸⁰

On remarquera l'abondance des comparatifs. Pourquoi la vie sur les cimes est-elle réelle ou plus réelle ? Le narrateur s'en explique dans le langage philosophique de Hume, de Bonnet et des sensualistes : les impressions se multiplient, les seules idées qui s'y mêlent échappent au contrôle de la volonté et la vue perd son hégémonie, cependant que l'ouïe devient essentielle. Si, au XVIII^e siècle, la vision jouait un rôle prédominant dans le sublime naturel, le paysage romantique est, en effet, un paysage musicalisé.

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique : et c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues : celles de la vue semblent intéresser davantage l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend.⁸¹

La thèse d'Horace, selon laquelle « l'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que de ce qui est soumis au rapport fidèle de ses yeux »⁸² avait été remise en question notamment par Burke ou par Rousseau ; mais l'originalité de Senancour est de caractériser le paysage romantique par la précellence du cœur sur l'esprit et de l'expérience du sonore qui vibre dans le corps propre sur celle du visible qui donne l'objet à distance. Aussi bien stigmatise-t-il la « description » seulement mimétique et tout langage convenu, incapable de restituer le mouvement même de la vie.

Tout ce qui se fait de bon sur la terre est le résultat d'une réflexion sérieuse, et ce serait ôter aux descriptions le seul charme qui puisse subsister dans tous les temps, que de les borner à l'exactitude des détails topographiques, ou à la froide énumération des choses. La nature inanimée n'est rien pour les hommes qui ne savent pas méditer.⁸³

Prise en considération du cœur, refus de se cantonner à l'aspect extérieur des choses, rôle central attribué à une méditation qui « réalise » le monde, mais aussi inquiétude de se dépasser, de se transcender, de se sublimer... Ces soucis, nous les retrouvons chez Madame de Staël dans sa caractérisation du sublime féminin.

⁸⁰ . Senancour, *Oberman*, 1804, présentat. & notes F. Bercerol, Paris, GF Flammarion, 2003, Lettre VII, p. 92.

⁸¹ . *Ibid.*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, pp. 174-175, texte cité et commenté par Michel Collot dans *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2004, I, 1.

⁸² . Horace, *Art poétique*, II, 180-1.

⁸³ . « Du style dans les descriptions », *Mercure de France*, 1811, repris à la suite d'*Oberman*, éd. citée, p. 539.

Du sublime féminin : Madame de Staël

Madame de Staël se sert du dualisme burkien et kantien du sublime et du beau comme d'une grille de lecture qui lui permet d'opposer deux formes d'architecture, de rapports à la nature, de tempéraments nationaux et de passions. C'est sur ce fondement qu'elle développe une théorie très moderne du sublime féminin comme assumption du conflit entre l'amour et la création artistique. La gloire est pour une femme « le deuil éclatant du bonheur »⁸⁴. Dans ce roman d'éducation à l'envers ou de destruction sentimentale qu'est *Corinne* (1807), l'héroïne, espérant gagner le cœur de lord Nelvil, élabore un « système » de séduction analogue à celui de Schéhérazade face à Shahzaman : « la démonstration de l'Italie par l'amour ». Choisir le fond sur lequel on est perçu et décider par là de l'image qu'on désire donner de soi-même, c'est comprendre que les expériences perceptives et émotionnelles sont des épreuves à travers lesquelles se constituent des lignes de destinées. Mais les yeux sont-ils en droit d'acquérir un pouvoir souverain sur l'âme, peut-on laisser le sentiment tyranniser notre raison, ou bien faut-il affirmer que le véritable sublime réside en Dieu seul? L'être aimé reste méfiant.

Recherchant dans l'architecture romaine les traces du « champ de bataille où le temps a lutté contre le génie »⁸⁵, Corinne privilégie la promenade nocturne : « J'aime surtout la lune et la nuit dans Rome, tout ce qui sépare de l'antique est assoupi et les ruines se relèvent »⁸⁶. Mais, mieux que les ruines, encore, « la contemplation de l'univers et de son auteur sera toujours le premier des cultes, celui qui remplira l'imagination sans que l'examen y puisse trouver rien de futile ni d'absurde »⁸⁷, car « les plus grands mystères ne consistent pas tous dans l'homme »⁸⁸. On opposera, cependant, « deux manières très distinctes de sentir la nature : l'aimer comme les anciens, la perfectionner sous mille formes brillantes, ou se laisser aller, comme les bardes écossais, à l'effroi du mystère, à la mélancolie qu'inspirent l'incertain et l'inconnu »⁸⁹.

S'il est un sentiment sublime, c'est bien l'amour, passion déchaînant des forces obscures qui ne sont pas toujours constructives, tant s'en faut. « Ah ! j'étais née pour la gloire, et je succombe à l'amour ! », s'écrit Sapho⁹⁰. La pression du génie ruine la possibilité du bonheur, conçu comme équilibre subjectif entre des exigences antagonistes. Mais quand Alcée, prêtre d'Apollon, reproche à Sapho de s'être « abaissée » en aimant un homme vulgaire qui lui interdirait d'accéder au « secret de l'univers », la femme-poète proteste avec la dernière énergie que l'amour et la mort sont ce secret. Ne céder sur rien, voilà ce qu'exige le sublime. L'amour prend le risque de l'injustifiable et ne peut éviter la souffrance.

⁸⁴ . Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 1810, III, 19, édition S. Balayé, Paris, GF Flammarion, 1968, p. 218.

⁸⁵. *Corinne*, 1807, VIII, 2, texte établi, présenté et annoté par Simone Balayé, Paris, Champion, 2000, p. 220

⁸⁶. Lettre à Monti dans Simone Balayé, *Les carnets de voyage*, Genève, Droz, 1971, p. 186.

⁸⁷. *Ibid.*, X, 5, p. 275.

⁸⁸. *Ibid.*, XI, 2, p. 293.

⁸⁹. *Corinne*, XV, 9, p. 429.

⁹⁰. *Sapho*, I, 3, dans Madame de Staël, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, Treuttel-Würtz, 1838, tome II, p. 493.

De toutes mes facultés la plus puissante, c'est la faculté de souffrir. Je suis née pour le bonheur, mon caractère est confiant, mon imagination est animée ; mais la peine excite en moi je ne sais quelle impétuosité qui peut troubler ma raison ou me donner la mort. [...] Il y a dans mon âme des abîmes de tristesse dont je ne pouvais me défendre qu'en me préservant d'aimer.⁹¹

L'amour n'est pas une protection : il met, au contraire, l'être à nu et le rend à sa première et fondamentale dérégulation. « Nous ne connaissons l'infini que par la douleur »⁹², nous n'approfondissons rien que par elle. Son pouvoir, toujours contraignant, est sans commune mesure avec celui du plaisir qui reste furtif : la thèse de Burke ne cesse de se vérifier. Aussi bien le sublime est-il d'essence paradoxale et surgit-il chez un être divisé.

Il y avait dans son cœur une grande puissance d'aimer ; mais le talent surtout dans une femme, cause une disposition à l'ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement.⁹³

Ce portrait paraîtra très original si on le compare, par exemple, à celui de Camille Maupin que trace Balzac dans *Beatrice*, en hommage à George Sand. Le cadre est aussi fondamental que dans *Corinne* : un jeune aristocrate breton, qui semble issu d'une des tapisseries de haute lice qui orne son château du Guénic, s'éprend d'abord des « richesses parisiennes d'un monde nouveau » que lui découvre Camille. Mais la jeune-femme sacrifie son amour pour des raisons qu'explicite cruellement Claude Vignon : « Vous ne vous pliez pas à l'amour, il doit se plier à vous. [...] Vous êtes grande et sublime : subissez les inconvénients de ces deux qualités, elles ennuient »⁹⁴. Le sublime se définit, en effet, dans *Beatrice* comme « ce qui donne le regret de choses inconnues, entrevues par l'âme à des hauteurs désespérantes »⁹⁵. S'il y a chez Camille Maupin quelque chose de trop maîtrisé qui décourage, Corinne ou Sapho, elles, restent touchantes, parce qu'elles ne cèdent ni sur leur féminité, ni sur leur génie. Aussi préfèrent-elles sacrifier leur vie que ce qui fait leur raison d'être.

Jonction du sublime satanique et du sublime prométhéen : Frankenstein

Tout autre est le problème de Frankenstein : est-il sublime ou monstrueux ? Est-ce la réincarnation de Prométhée, bienfaiteur des hommes ou bien, au contraire, un nouveau Satan, traître comme Prométhée à la cause des dieux, mais, à sa différence, source de la totalité du mal ? D'un côté, le sublime antique d'un dieu, conçu moins comme voleur de feu que comme créateur des hommes, selon la tradition latine, transmise par les *Métamorphoses* d'Ovide⁹⁶ ; de l'autre le sublime chrétien et horrible de l'ange déchu qui se révolte contre son Créateur,

⁹¹. *Ibid.*, IV, 5, p. 126.

⁹². *Corinne*, XIII, 6, p. 358.

⁹³. *Ibid.*, XI, 3, p. 298.

⁹⁴. Honoré de Balzac, *Beatrice*, 1839, éd. M. Fargeaud, Paris, Folio classique, 1979, p. 189.

⁹⁵. *Ibid.*, p. 124.

⁹⁶. Voir Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein*, Paris, Le livre de poche, 1996.

ressenti comme un Père indigne. Le sous-titre du roman de Mary Shelley, « Le Prométhée moderne », va dans le premier sens, mais l'exergue empruntée au *Paradis perdu* de Milton dans le second. La créature y prend, en effet, la parole et reproche à Dieu son irresponsabilité, comme le fait, lui aussi, Adam.

T'avais-je requis dans mon argile, ô Créateur,
De me mouler en homme ? T'ai-je sollicité
De me faire surgir des ténèbres, ou de me placer ici ?⁹⁷

A une époque où la recherche scientifique était réservée aux hommes, une jeune-femme d'à peine dix-neuf ans, Mary Shelley, inventa sous le nom de *Frankenstein* le mythe sans doute le plus saisissant des temps modernes. Ce n'est pas un hasard : Mary Shelley était la fille du philosophe anarchiste William Godwin et de la féministe Mary Wolstonecraft qui passa volontairement en France les trois plus dangereuses années de la Révolution. Sa naissance coûta la vie à sa mère, elle fut enlevée chez son père par Shelley et la première femme de celui-ci se suicida. Aussi faut-il l'imaginer, comme les héroïnes de Madame de Staël, prise dans les conflits entre son exigence de créativité et son désir d'aimer et d'être mère, mais aussi sa fidélité aux idéaux de ses parents et le besoin de stabilité. Rien d'étonnant à ce qu'elle ait donné une plénitude de sens à l'opposition entre un sublime, difficile à vivre et versant aisément dans l'atroce et le monstrueux, et un beau qui suscite l'amour simple et la confiance. Qu'est-ce que donner la vie ? qu'est-ce que donner la mort ? Pour répondre à ces questions, il faut déplacer le problème de l'enfantement selon l'ordre de la nature à celui de l'enfantement par les voies de l'esprit. Il ne faut plus s'identifier à la mère et adopter une position qui est dans l'ordre de la nature, mais concevoir ce qu'est un père, au sens spirituel et responsable du terme. Tel est le vœu de Frankenstein :

La vie et la mort me semblaient des limites idéales qu'il me faudrait franchir, avant de déverser sur notre monde enténébré un torrent de lumière. Une espèce nouvelle me bénirait comme son créateur. Combien de natures, heureuses et excellentes, me devraient l'existence ! Aucun père n'aurait jamais aussi complètement mérité la gratitude de ses enfants que moi je mériterais la leur. Poursuivant ces réflexions, je pensais que, si je réussissais à animer une matière morte, il me serait peut-être possible, ultérieurement (bien que je dusse en saisir, plus tard, toute l'utopie) de restituer la vie, là où mort avait apparemment voué le corps à la décomposition.⁹⁸

Maître de la vie et de la mort, père idéal, source de bonheur, d'excellence et de beauté, tel se veut Frankenstein. Mais on sait la catastrophe qui s'ensuit : le père idéal abandonne son fils, aussitôt né ; le bonheur, l'excellence et la beauté se transforment en désespoir, cruauté et laideur révoltante ; le maître de la vie est poursuivi par sa créature qui assassine tous ses

⁹⁷ . John Milton, *Paradis perdu*, X, 743-45, trad. Pierre Messiaen, Paris, Aubier-Montaigne, coll. bilingue, 1971 et Mary Shelley, *Frankenstein*, 1817, New York, Londres, Penguin book, 1965.

⁹⁸ . Mary Shelley, *Frankenstein*, 1817, trad. Joe Curworst, Paris, Marabout, 1978, p. 60.

proches et menace sa vie. Mary Shelley note que la première phrase qu'elle écrivit, après la nuit où elle conçut l'idée du récit, fut :

Une sinistre nuit de novembre, je pus enfin contempler le résultat de mes travaux.⁹⁹

Le désir trouve dans sa réalisation son collapsus ; la catastrophe est totale. Mais pourquoi Frankenstein prétend-il oublier, voir nier, l'existence de sa créature ? Pour des motifs purement esthétiques : la laideur surgit à la place de la beauté attendue. La laideur ? plutôt l'impossible esthétique, la caricature qui fait disparaître l'idéal et contrarie toute idée de fin. Peau ratatinée, jaunâtre et translucide, yeux vitreux aux orbites blafardes, lèvres rectilignes et noires, taille démesurée..., le monstre ne peut inspirer qu'horreur et dégoût, malgré sa chevelure de jais et ses dents nacrées. C'est « la chose », ce qui ne peut recevoir de nom propre, et qui, fait trop peu remarqué, reste généralement invisible à d'autres que son créateur. Pur fantasme, selon Jean-Jacques Lecercle¹⁰⁰, simple hallucination visuelle ? Le monstre n'en possède pas moins l'initiative et surprend Frankenstein en le frappant de son regard, alors qu'il est couché ou bien qu'il travaille à lui créer une épouse. Il ne naît pas en vagissant, mais en ouvrant d'emblée un œil voyant et adapté au monde : un œil qui trouble et terrorise le savant, comme celui de Dieu Caïn. Sa stature en impose et on remarquera qu'il a pour ainsi dire la taille du père vu par l'enfant. Mais le pire est sa jalousie : il s'acharne sur tous ceux qu'aime son créateur et les tue, à la seule et significative exception du père de Frankenstein qui meurt, lui, naturellement.

Mais ce n'est pas un personnage entièrement noir : c'est un homme voué au malheur de par sa monstrosité, esseulé plus que solitaire, privé de mère et d'épouse, lâchement abandonné par un père irresponsable. Ce monstre n'est finalement pas monstrueux et sait, au contraire, nous attacher par le récit de ses épreuves et par l'intelligence et la sensibilité qu'il déploie avant de céder au désir de vengeance, à l'instar de Satan. De même que « Milton, sans le savoir, avait pris le parti de Satan », selon William Blake¹⁰¹, Mary Shelley n'est pas exempte de regard maternel sur ce malheureux, poussé à bout.

Plus que lui, c'est Frankenstein qui incarne le sublime, mais un sublime qui se montre à l'épreuve bien contestable : qu'est-il, ce savant qui rivalise avec le Créateur et en constitue le double parodique ? qu'est-il, cet homme irresponsable qui se moque de sa créature et la laisse détruire peu à peu tous ses proches, sans leur apporter le moindre secours, alors même qu'il les sait menacés, telle sa jeune épouse, lors du soir de noces ? N'est-ce pas lui, le véritable monstre ? Sa rencontre avec « la chose » s'effectue toujours au sommet de l'exaltation : lorsqu'il lui transmet l'étincelle de la vie, mais aussi lorsque, dominant la mer de glace, il découvre avec émerveillement le Montauvert et le mont Blanc, ses « puissants amis », ou lorsque, cédant à ses menaces, il travaille à lui créer une épouse. Rien de plus significatif alors que la chasse infernale dans la nuit arctique sur laquelle s'ouvre et se clôt le livre. Le poursuivi devient poursuivant comme dans la lutte d'Hector et d'Achille autour des murs de

⁹⁹ . *Ibid.*, p. 63. Voir Mary Shelley, *Frankenstein*, 1817, New York, Londres, Penguin book, 1965.

¹⁰⁰ . Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, P.U.F., 1988, pp. 74 et sq.

¹⁰¹ . Cité par Dominique Lecourt, *op. cit.*, p. 122.

Troie et dans les pires cauchemars : Frankenstein n'arrive pas plus à détruire sa créature qu'à l'assumer.

Bien que la Révolution française ne soit jamais directement évoquée, le récit de Frankenstein en apparaît comme la métaphore, unissant le merveilleux et le monstrueux : le savant fou, animé par le désir sublime de percer le secret de la vie et de la mort, déclenche un processus qu'il ne peut contrôler, tels les Montagnards, devenus les victimes de la Terreur qu'ils avaient mise en place. Mais on songe également au *Faust* de Christopher Marlowe (1594) et de Goethe (1808 et 1832), à l'apprenti-sorcier de la fable de Lucien de Samosate (*Philopseudes*) que Goethe avait fait revivre dans *Der Zauberlehrling* de 1798. Reste que l'idée de monstre est particulièrement nette.

Or, la réflexion sur le monstrueux sera bientôt mise à l'ordre du jour grâce à la fondation de la science tératologique et tératogénétique par Etienne et Isidore Geoffroy Saint Hilaire (1822 et 1829) : peut-on se libérer du sentiment d'infamiliarité que suscite les monstres ? Les monstres qui nous bouleversent ne sont pas des formes stables : ce sont des êtres en mutation qui s'adressent à notre imagination et renvoient à l'instabilité du vécu du corps propre et à l'expérience d'une autoplastie fantasmatique. Rebelles à l'objectivation scientifique qui les réduit à de simples anomalies physiques, ils relèvent essentiellement de l'élaboration esthétique et artistique. Le monstrueux est un signifiant qui s'incarne dans le réel, un cauchemar qui prend corps dans l'*aisthesis* : quelque chose donc qui relève à la fois de l'hallucination liée au surgissement du signifiant et de la perception concrète.

A quoi tient la force extraordinaire du mythe de Frankenstein et pourquoi l'a-t-il finalement emporté sur les mythes de Prométhée, de Faust et de Satan ? « En l'occurrence », écrit Dominique Lecourt, « ce sont les développements des applications possibles des sciences biologiques qui sont venus donner à Frankenstein l'actualité de son pouvoir de fascination »¹⁰². Rien ne nous concerne, en effet, davantage que les manipulations du génie génétique qui engagent l'avenir de la planète, non plus par le biais de la seule destruction, comme la physique nucléaire, mais par le biais d'une paternité artificielle et d'un eugénisme systématisé. Les risques d'erreur pourraient-ils être totalement évacués ? Allons même jusqu'à supposer qu'on puisse éradiquer les monstres et que « l'acceptable » soit une fois pour toutes prédéterminé : quoi de plus monstrueux que ce « meilleur des mondes », qu'on prétendrait priver à l'avance de toute capacité d'invention de formes inédites et imprévisibles ?

Où se trouve, finalement, le monstre et le monstrueux ? Dans une création artificielle et dangereuse qui ne peut être assumée par son auteur et se retourne contre lui. Ce thème revient inlassablement tout au long du XIX^e siècle, pour aboutir au *Prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly (1865) et à *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson (1885). Ces deux romans n'ont sans doute pas la brûlante actualité de *Frankenstein*, mais concernent comme lui le problème central de la responsabilité du père ou du créateur dans l'apparition du monstrueux. *Un prêtre marié* est un roman daté, catholique et post-révolutionnaire, dans lequel les soins que le chimiste Sombreval prodigue à sa fille pour l'arracher à la mort, sont loin d'être aussi impressionnants que la création inouïe d'un être d'apparence humaine. Et *Dr*

¹⁰² . Dominique Lecourt, *op. cit.*, p. 23.

Jekyll et Mr Hyde dépeint si bien l'époque victorienne et son carcan d'idéaux moraux impraticables que la métamorphose du célèbre médecin en démon peut apparaître comme la simple prise à la lettre de métaphores usuelles. Pourtant, dans chacun des deux cas, la réflexion sur le monstrueux progresse dans le sens d'une acception croissante du monstrueux interne au sujet.

Dans *un prêtre marié*, l'étiquette du « monstrueux » est plaquée de l'extérieur sur Sombreval et, seul, son étrange asservissement aux volontés de l'Eglise – censées être celles de sa fille – le transforment en monstre malgré lui. Sombreval ne bravait pas Dieu : on le force à pareille action, en exigeant de lui qu'il redevienne prêtre. Or, la monstruosité, si bien mise en question par Barbey d'Aurevilly, devient inhérente au sujet chez Stevenson qui anticipe les découvertes de la psychanalyse, en marquant le rôle du refoulement et du retour du refoulé.

Sombreval – personnage historique auquel Balzac avait déjà consacré une esquisse de roman – est comme Frankenstein, un savant fou, chimiste et « porte-foudre » ou plutôt « porte-foudre intellectuel »¹⁰³, mais c'est aussi un prêtre qui, non content de bafouer Dieu en reniant ses vœux, s'est marié et voue un amour exclusif à sa fille Calixte, laquelle porte une croix sanglante entre ses deux sourcils et la masque par un ruban rouge « qu'aucune femme assurément n'aurait voulu porter »¹⁰⁴. C'est que Calixte, la stigmatisée, incarne « le crime de son père » passé « au fond du sang »¹⁰⁵. Le sublime dès lors se dédouble : d'un côté, le sublime de « l'Ange blanc », « la chère Pâle », « la Méduse de beauté » qui a « la désolante pureté des êtres parfaits »¹⁰⁶, et, de l'autre, « le sublime horrible » de Sombreval qui met finalement le comble à ses « crimes » en simulant un retour à la foi pour complaire à sa fille.

Néel avait vingt ans et il aimait Sombreval. Il avait souvent oublié ce que l'ancien prêtre avait été pour ne se souvenir que de son immense amour pour sa fille, mais il eut peur de ce sublime horrible¹⁰⁷.

Mais le sacrifice ne sert de rien : la jeune fille meurt et entraîne son père dans la mort. Sa pâleur et les eaux stagnantes jouent un rôle analogue aux confins immobiles et glacés du roman de Mary Shelley. Le destin auquel il avait voué sa créature, ses proches et lui-même suffisait à condamner Frankenstein ; mais c'est la défense de Dieu et, sans doute aussi, la crainte de la folie et du désordre social, qui oblige Barbey d'Aurevilly à

¹⁰³ . Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, p. 1014.

¹⁰⁴ . *Ibid.*, p. 875

¹⁰⁵ . *Ibid.*, pp. 957 et 1151.

¹⁰⁶ . *Ibid.*, p. 985.

¹⁰⁷ . *Ibid.*, pp. 1108-1109.

condamner Sombreval, dont il admire la soif de savoir et l'amour filial, mais rejette « le dessein sataniquement magnanime »¹⁰⁸.

Stevenson pousse alors jusqu'au bout le glissement du sublime vers le monstrueux : ce n'est pas à l'extérieur de lui que Dr Hyde produit un monstre, ce n'est pas seulement moralement qu'il devient monstrueux, c'est son corps lui-même qu'il réussit à transformer pour vivre en scélérat et pas seulement en honnête homme. Si l'ordre social est restauré par la catastrophe finale, la scission subjective, elle, paraît établie et Stevenson anticipe l'inconscient freudien, qui n'est pas doté d'un sens, mais qui « parle », qui « travaille » et qui démultiplie les figures du sujet :

Bien que jouant si profondément un double jeu (*though so profound a double-dealer*), je n'avais rien d'un hypocrite : les deux faces de mon moi étaient parfaitement sincères. Je n'étais pas plus moi-même quand j'abandonnais toute réserve pour me plonger dans la honte que lorsque je travaillais au grand jour à faire avancer le savoir ou à réduire la douleur et la souffrance. [...] L'homme, en vérité, n'est pas un, mais deux. [...] j'ose avancer qu'on finira par considérer l'homme comme une véritable confédération de citoyens bigarrés, hétérogènes et autonomes.¹⁰⁹

L'être humain est pluriel. Tout sublime est menacé par un anti-sublime ; et la sublimation a pour envers une désublimation. Qu'en conclure ? Le principe héroïque si bien dégagé par Vico vacille-t-il ou bien, au contraire, apparaît-il plus nettement par la découverte d'adversaires internes et non pas externes ? Michelet écrit n'avoir eu « d'autre maître que Vico. Son principe de la force vive, *de l'humanité qui se crée*, fit et mon livre et mon enseignement »¹¹⁰. Reste que le véritable héros de Vico n'est pas Prométhée, créateur des hommes qui revit dans la mythologie moderne, athée, sous la forme parodique et négative de Frankenstein, mais Hercule, travailleur infatigable, vrai fondateur de la civilisation, et l'homme-poète qui produit le lent et anonyme labeur de la poésie, *il piu sublime lavoro della poesia*.

Du spectacle du naufrage à l'affrontement de la tempête : Hugo et Melville

L'apport essentiel du romantisme à une philosophie du sublime tient à l'art avec lequel il a su lui donner corps, dans un souci moins d'élucidation conceptuelle que d'enfoncement dans les problèmes. Amoureux de la lumière, nous tendons à vouloir prématurément la clarté. Or, faire la nuit, se maintenir en son séjour, « dans l'ombre même trouver une ombre » à l'instar de Pausias¹¹¹, apparaît aussi indispensable que de faire le jour et est même la condition de possibilité du jaillissement d'une lumière, non artificiellement importée.

¹⁰⁸ . *Ibid.*, p. 1149.

¹⁰⁹ . Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1885), trad. J.-P. Naugrette, Paris, Le livre de poche, bilingue, 1988, p. 171.

¹¹⁰ . Michelet, *Histoire de France*, Préface de 1869, Paris, Hetzel, 1869, p. 4.

¹¹¹ . Plinie, *Histoire naturelle*, trad. de Jean-Michel Croisille, Paris, « Les Belles Lettres », 1997, XXXV, 40.

De ce besoin de corps à corps avec des forces concrètes et obscures témoigne la mutation d'attitude face à la tempête : longtemps simple spectacle, vu à distance, la tempête se transforme en menace effective, sollicitation au travail et symbole de la création artistique. La tempête était, depuis l'antiquité, la métaphore du destin et l'emblème du sublime, car, par un paradoxe singulier sur lequel insiste Hans Blumenberg¹¹², l'homme, habitant de la terre, recourt à des métaphores nautiques presque chaque fois qu'il cherche à se représenter sa situation. Mais elle n'était alors considérée que du point de vue du « sujet connaissant, éternel et serein », comme le fait encore Schopenhauer, dans la lignée de Lucrèce.

Qu'il est doux, lorsque, sur la haute mer, les vents agitent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui ; non que cette souffrance soit un plaisir si grand, mais qu'il est doux de voir à quels maux on échappe ! ¹¹³

Le *Suave mari magno* de Lucrèce est invoqué au XVIII^e siècle dans le cadre d'une interrogation sur la satisfaction esthétique, soupçonnée de futilité et d'égoïsme : qu'est-ce qu'un danger simplement représenté et comment le sujet s'implique-t-il dans la représentation ? De fait, une grande partie du plaisir esthétique face à un événement ne tient-elle pas à l'exemption des maux dont on voit autrui accablé¹¹⁴ ? Nous connaissons déjà la réponse des théoriciens du sublime : c'est l'identification aux victimes – et non la comparaison – qui oblige à un véritable travail sur soi chez Burke ; et « le fait que le danger ne soit pas pris au sérieux n'implique point (comme il pourrait le sembler) que l'on ne prenne pas au sérieux ce qu'il y a de sublime dans le pouvoir de l'esprit », selon Kant¹¹⁵. Reste que pareille scission entre spectateur et acteur n'est pas vraiment satisfaisante et que le héros, encourant des risques concrets, paraît avoir un rapport plus convaincant au sublime que le sujet contemplatif. Dans pareil contexte, le génie de Hugo et de Melville est de s'interdire le retrait et de montrer comment la déstabilisation engendrée par la tempête force la pensée à naître et suscite l'action et le témoignage de cette action dans une création artistique qui en mesure la portée et en devient l'image.

Le sujet du sublime n'est pas un être abstrait : il se trouve mêlé de l'intérieur au vent, aux embruns, à la mer, perdu dans une irritation cosmique dont les motifs lui échappent. Gilliat, dans les *Travailleurs de la mer* (1865), essaie d'arracher à l'abîme une des premières galiotes à vapeur – « la machine du diable », la Durande – suspendue « comme une architrave »¹¹⁶ entre les deux écueils des Douvres. Le capitaine Achab poursuit avec son équipage Moby Dick, la baleine monstrueuse dont « la force outrageante » et « la ruse impénétrable »¹¹⁷

¹¹² . Hans Blumenberg, *Naufage avec spectateur – Paradigme d'une métaphore de l'existence* (Schiffbruch mit Zuschauer, Francfort, Suhrkamp, 1979), trad. Laurent Cassagnou, Paris, L'Arche, 1994.

¹¹³ . Lucrèce, *De rerum natura*, II, vers 1 à 6, texte établi par Alfred Ernout, Paris, « Les Belles Lettres », 1978.

¹¹⁴ . Voir Burke, *Recherche philosophique*, I, 13 : « La sympathie ».

¹¹⁵ . *Critique de la faculté de juger*, § 28.

¹¹⁶ . Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer* (TM), 1866, introd. et notes M. Eigeldinger, Paris, Flammarion, GF, p. 354.

¹¹⁷ . Herman Melville, *Moby Dick* (MD), 1850, trad. Lucien Jacques, Jean Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard, 1941, chap. XXXVI, p. 236.

incarne à elle seule tout le génie de la tempête. Mais Hugo nous incite à déchiffrer le signes là où l'américain, Melville, insiste sur la polysémie et sur l'effacement des traces. Où situer le sublime ? dans la tempête, dans l'homme qui l'affronte, dans les différents étapes de leur conflit ou dans les récits qui en témoignent ?

Hugo évoque le fracas de l'abîme qui perd toute harmonie : c'est « l'immense voix bestiale du monde », « l'informe hurlant », « la muselière du gouffre défaite », une « velléité de reprise du chaos sur la création »¹¹⁸. L'ombre « nous tâte », la « proximité de l'inconnu » devient « palpable ». Mais l'inconnu n'est pas l'irrationnel, car « Le caprice n'existe pas. Les choses déconcertantes que nous nommons dans la nature caprice et dans la destinée hasard, sont des tronçons de lois entrevus »¹¹⁹. Aussi bien la tempête, cette « grande sauvage », n'est pas dépourvue de raisons. Et elle devient sublime en portant les forces de Gilliatt à leur paroxysme : « Il était éperdu d'intrépidité. Ses coups de cognée sonnaient comme un défi »¹²⁰. « Les opiniâtres sont les sublimes »¹²¹, car le sublime ne naît pas une fois pour toutes, telle Athéna du cerveau de Zeus : il croît, au contraire, dans l'entêtement et dans la contemplation. Ainsi Hugo parle-t-il magnifiquement du « grandissement de l'âme » sous son action¹²². Le sublime est affaire non pas seulement de rencontre, mais de compagnonnage. Il n'édifie pas : il oblige à se dépasser. Et, face à l'ennemi, ce n'est pas seulement Gilliat, mais l'écrivain, qui sent son génie décupler dans l'effort pour répondre au défi de « dire » l'ouragan.

Chez Melville, les signes sont effacés et « la magnanimité de la mer » consiste à ne garder « aucune trace »¹²³. « Le grand linceul de la mer se mit à rouler comme il roulait il y a cinq mille ans »¹²⁴, écrit-il après la disparition d'Achab, enlevé par la ligne à baleines « aussi silencieusement » que par des Turcs. Les héros sont des êtres impénétrables, dont les corps écrits véhiculent un message qu'ils ne peuvent eux-mêmes déchiffrer. Le corps d'Achab et le côté droit de son visage sont traversés par une ligne blanche, semblable à « l'entaille verticale que l'on voit parfois sur un tronc d'arbre droit et haut, après que la foudre l'a parcourue »¹²⁵. Quant à la baleine, sa surface visible « montre d'innombrables hachures croisées et recroisées de profondes tailles droites dans l'épaisseur ; mais ces tailles [...] semblent être vues à travers elle, comme si elles étaient gravées sur le corps même »¹²⁶.

D'où provient donc le sentiment d'exaltation et de recreation, dont témoignent, chacun à leur manière, Gilliatt et le capitaine Achab, et qui, par la contagion du sublime, s'étend jusqu'à nous ? Le défi transcendantal ne consiste pas à se représenter abstraitement la tempête, mais à en poursuivre la présence et à l'affronter dans une lutte sans merci. Mais il faut alors comprendre que le visible n'est qu'un résidu, à travers lequel passent des forces qui pensent : « Pour ceux qui manquent d'imagination, il n'y a rien de terrible dans les

¹¹⁸ . Victor Hugo, *L'Homme qui rit* (HQR), 1869, éd. M. Eigeldinger et G. Schaeffer, Paris, Flammarion, GF, p.154.

¹¹⁹ . *Ibid.*, p. 155.

¹²⁰ . TM, p. 484.

¹²¹ . *Ibid.*, p. 422.

¹²² . *Ibid.*, p.425.

¹²³ . MD, XIII, p. 111.

¹²⁴ . *Ibid.*, CXXXV, p. 730.

¹²⁵ . *Ibid.*, XXVIII, p. 186

¹²⁶ . *Ibid.*, LXVIII, p. 412

apparences. Mais pour d'autres esprits, les apparences suffisent quand, examinées sous toutes les formes, elles sont universellement et mystérieusement terribles »¹²⁷.

Hugo qui se disait « somnambule de la mer »¹²⁸ fait ressortir la différence entre celui qui subit seulement l'ouragan et celui qui l'apprend héroïquement, pour s'en faire un ennemi et un allié. Melville, avide de quitter les routes trop fréquentées de la terre, identifie la tempête à l'impénétrable et y voit le principe d'actions terribles et merveilleuses. Que ce soit dans la contemplation ou dans l'action, seule la fréquentation, la *sunousia* de Platon ou la *metousia* de Longin, permet au sublime d'advenir. La tempête confronte violemment à l'incompréhensible, mais elle exaspère les forces vives chez Hugo, tandis que chez Melville, elle nous jette l'inconnu à la face et le fait crouler sur nous. En ce sens, Melville introduit au sublime moderne dont il est plus proche que du sublime romantique.

IV. SUBLIME ET ART MODERNE

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le sublime, sans avoir déserté le champ de l'action politique, s'en est néanmoins éloigné¹²⁹. Impossible de le revendiquer comme principe direct d'action collective, même si, d'évidence, la lutte pour la liberté s'en inspire. C'est dans pareil contexte, lié à la réaction réaliste et à l'ambiance scientiste de la fin du XIX^e siècle, qu'il faut comprendre sa relative désaffection.

Mais le sublime se manifeste avec vigueur dans la pratique du témoignage, exempt de tout jugement moral apparent, telle que nous l'avons rencontrée chez Stevenson et chez Melville. Et il surgit bientôt de façon éclatante dans « l'art moderne », pris au sens d'un mouvement historique aujourd'hui révolu et, en tout cas, distinct de l'art contemporain¹³⁰. Nous envisagerons cet art moderne sous trois chefs : passion pour le fugitif, rupture radicale avec la tradition et habilitation de l'exclu.

Ce qu'on a appelé la « grande abstraction » semble alors porter l'art moderne à son acmé ; mais l'objet du présent chapitre sera de montrer l'impossibilité d'y réduire le sublime. Certains de ses représentants refusent d'ailleurs, avec Rothko, qu'on qualifie leur peinture d'abstraite, alors qu'ils se réclament, au contraire, du sublime et s'approprient certains de ses véhicules traditionnels, tels la grandeur et la simplicité.

¹²⁷ . *Ibid.*, XLII, p. 273.

¹²⁸ . *Tas de pierre*, cité par M. Eigeldinger, Préface aux *Travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, G-F, p. 23.

¹²⁹ . Voir Marc Richir, *Du sublime en politique*, Paris, Payot, 1991.

¹³⁰ . Avec « l'art moderne », le moderne a acquis deux sens différents. Au sens général et usuel de « récent » s'est, en effet, ajouté un sens beaucoup plus restreint : est qualifié d'art moderne un art possédant certaines caractéristiques et datant du début et du milieu du XX^{ème} siècle. Au premier sens, le moderne ne cesse de renaître et rien n'est plus ancien que lui. Au deuxième sens, au contraire, le moderne est déjà révolu. L'expression de postmodernisme a pour mérite d'attirer l'attention sur le fait que l'art moderne appartient au passé, mais il faut bien remarquer qu'elle ne qualifie par aucun trait positif l'art contemporain. Comme l'a rappelé Jean-François Lyotard, c'est à partir de l'architecture que cette notion s'est formée (*Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986), mais c'est aussi là qu'elle prête de nos jours le plus à contestation.

Passion de la modernité et conflit des désirs chez Baudelaire

L'homme moderne se définit, selon Baudelaire, comme un promeneur incognito et, plus particulièrement, comme un peintre en mal de perceptions.

Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini¹³¹.

Ce rôdeur en quête d'éphémère est aussi l'amant moderne : celui qui s'éprend d'une apparition fugitive, comme dans le sonnet *A une passante*, où il nous faut reconnaître le « mythe de la modernité » par excellence, ainsi que le montre Claude Leroy¹³². A l'imminence d'une naissance toujours retardée du sublime, telle que nous l'avons vue chez Wordsworth, succède alors l'obsession d'un coup de foudre interdit de lendemain. L'image s'immobilise, interdisant sa destruction et commandant une attente sans fin.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !¹³³

L'éclair, comme chez Vico, est rendu à sa vocation qui est d'étinceler entre plusieurs points, traçant des lignes rapidement brisées qui apparaissent comme des signes à déchiffrer. Obsédé par l'apparition fugitive de la lumière céleste, l'homme de désir aspire moins à la maîtrise du *kairos* par sa propre intervention qu'à la fusion impossible, parce que déjà réalisée, de l'instant et de la durée, de l'entr'aperçu et de l'Idée, de la mode et de l'éternité. Si, tout comme « moderne », « mode » provient de l'adverbe *modo* qui signifie « le temps présent ou à peine passé, ou tout près d'advenir »¹³⁴, la mode est le règne du transitoire et constitue l'inverse du beau éternel, immobile et nécessaire. « Modernité » est donc un oxymore qui contracte les extrêmes de la mode et de l'éternité. Telle est bien la nouvelle déesse ou la nouvelle muse que lance très consciemment Baudelaire.

¹³¹ . Baudelaire, *Critique artistique*, XV, III, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, éd. Le Dantec et Pichois, 1961, p. 1160.

¹³² . Claude Leroy, *Le mythe de la passante*, Paris, P.U.F., 1999, et « Baudelaire musagète ou la naissance de Modernité », dans *Révolutions du moderne*, dir. D. Galligani, C. Leroy, A. Magnan et B. Saint Girons, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2004, pp. 48-58.

¹³³ . *Les Fleurs du mal*, XCIII, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁴ . Définition de Robert Estienne. Voir Isabelle Pantin, « Des modernes avant la modernité », *Révolutions du moderne*, *op. cit.*, pp. 15-26.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? [...] Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer le rapport en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire¹³⁵.

L'art moderne n'est plus l'art romantique, car il ne se contente pas de la fameuse « aspiration vers l'infini » du *Salon de 1846* : il lui joint l'effort opposé pour retrouver « le fantastique réel de la vie » et assumer la « barbarie » d'un regard synthétique et abstrait. Sans doute Baudelaire affirme-t-il que « Le sublime doit fuir le détail »¹³⁶, car par détail il entend la circonstance prise dans sa contingence la plus inessentielle, celle qui ne peut se raccorder en aucun cas à l'universel. Le propre du sublime est de dégager la force inouïe du présent, sa poésie profonde : celle non d'un habit noir déterminé, mais de l'habit noir en général, devenu l'emblème surnaturel et ironique de la danse macabre dans laquelle la modernité entraîne¹³⁷. Le poète fait surgir du fond de la laideur une « mystérieuse beauté » qui se confond dès lors avec le sublime. Son problème n'est plus de mimer la nature ou de rivaliser directement avec elle, mais d'extraire de la nuit du nouveau, comme en témoigne le *Confiteor de l'artiste*, où Baudelaire exprime à la fois sa fascination et son désaveu du romantisme :

Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! cesse de tenter mon désir et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu¹³⁸.

Ainsi le moderne Baudelaire s'irrite-t-il du bavardage des étoiles d'une tout autre manière que le romantique Novalis, aux yeux duquel la souveraineté ombreuse de l'amour décline la lumière stellaire :

Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu !
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !¹³⁹

Pourquoi une quête si négative ? Le vide entraîne une chute sans fin, le noir déjoue la capacité d'anticipation et le nu prive des moyens élémentaires de défense. Mais, sans l'assomption de pareils risques, point d'advenue possible du sublime. Il arrive, en effet, que la vacuité réussisse à se peupler de formes, que l'obscurité finisse par déployer ses toiles, et qu'un peuple d'ombres « aux regards familiers » émerge du regard dénudé du poète¹⁴⁰. Mais à la désincarnation et à la dépersonnalisation succède alors la possession par des fantômes. Peindre, ce n'est plus dégager l'essence d'un quelconque visible ; c'est élever à l'apparition

¹³⁵ . Baudelaire, *op. cit.*, p. 1163.

¹³⁶ . *Ibid.*, p. 914.

¹³⁷ . Voir Pierre Loubier, « Le paletot idéal », *Révolutions du moderne, op. cit.*, pp. 175-186.

¹³⁸ . Baudelaire, *Le spleen de Paris, Confiteor de l'artiste, op. cit.*, p. 232.

¹³⁹ . *Les Fleurs du mal*, LXXIX, *Obsession, op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁰ . *Ibid.*, LXXIX, *Obsession*, p. 71. Voir aussi XXXVIII, *Les Ténèbres, op. cit.*, p. 36.

iconique ce qui reste tacite et secret au cœur même de la nuit : le conflit de l'être humain, dessaisi de lui-même, écartelé entre deux postulations contradictoires et animé d'un désir passionné d'aventure qui ruine plus ou moins celui de salut. Le *kairos* change alors de sens : le monde sensible n'offre plus ses interstices à l'opération humaine ; l'abîme se creuse et un impossible objet fait face à un impossible sujet.

Rupture radicale avec la tradition

Un intense mouvement de libération caractérise les arts à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Plusieurs facteurs, d'ordres différents, y contribuent : la découverte de matériaux inédits, l'influence des nouveaux procédés techniques de reproduction et de diffusion, l'invention de mathématiques non euclidiennes, la théorie de la relativité généralisée, la conception nouvelle de la matière comme énergie. L'histoire de l'art moderne, comme l'a montré Florence de Mèredieu, est à la fois « matérielle et immatérielle »¹⁴¹, régie par une matérialité qui se volatilise ou prend une toute nouvelle présence. L'idée d'une incarnation possible de l'intelligible dans le sensible est perdue : le seul règne est celui de la visitation éphémère. Aussi bien la magnification de la trace remplace-t-elle la sacralisation romantique de l'œuvre. Il ne s'agit plus de contempler le beau dans un ciel intelligible, perceptuel unifié, pour communiquer sur quelque chose qui nous préexisterait, ni de promouvoir, tel un nouveau Christ, la rédemption d'un monde déchu : le problème est de créer des œuvres originales, de témoigner d'une causalité éphémère et supérieure, de devenir passeur ou ouvrier de ce qui saisit et est digne de saisir.

L'œuvre tend à disparaître au profit, soit d'un concept, soit d'un « objet » complexe, dont la matérialité, lorsqu'elle est exhibée, entre plus ou moins en lutte avec l'intention. D'un côté, la spécificité des arts se trouve exacerbée dans une quête de pureté et d'autonomie¹⁴² ; de l'autre, elle est niée dans des œuvres mixtes, des événements ou des installations qui se produisent à la croisée des arts. S'intéresser moins à la production d'objets qu'aux différentes manœuvres et combinaisons possibles sur l'échiquier de l'art, comme le fait Marcel Duchamp¹⁴³, est un trait caractéristique de cette révolution éclectique et anti-élitiste.

La musique rejette le système tonal et les grandes formes du système classique, pour inventer des types de langage inédits : sériel, artificiel ou concret. Le dodécaphonisme, fondé par Arnold Schönberg (*Pierrot lunaire*, 1912), offre de nouvelles possibilités d'ordonnance, à partir duquel se développe le travail d'Anton von Webern ou de Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*, 1955). Des types d'écriture jusqu'alors inutilisés apparaissent, notamment sous l'égide de Pierre Schaeffer. Parallèlement, la musique s'élargit pour intégrer des instruments et des sons de provenances très diverses. Elle s'assimile l'art populaire et donne dans le jazz une forme orchestrale à la tradition afro-américaine du blues, non sans provoquer des réactions très négatives : Adorno y voit un reniement de l'art et forge à ce propos le concept

¹⁴¹ . Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Paris, Bordas, 1994, et Larousse, 2004.

¹⁴² . Voir Clement Greenberg, « Towards a newer Laokoon », *Patisan Review*, juil.-août 1940.

¹⁴³ . Voir Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975.

strictement péjoratif d'*Entkunstung*. Celui-ci pourrait bien, cependant, caractériser une tendance profonde de l'art moderne comme désartialisation ou encore comme « désart » et « désartification », ainsi que traduit Philippe Lacoue-Labarthe, par allusion au « désert » et à la « désertification »¹⁴⁴. L'improvisation, dont Longin avait fait un des véhicules privilégiés du sublime tout en la pénétrant de technique, prend un rôle central et bouleverse les idées reçues sur l'essence de l'art, cependant que le rythme suscite un irrésistible mouvement dansant.

De son côté, la danse refuse au début du XX^e siècle les contraintes du ballet d'action classique : les mouvements codifiés, les chaussons de pointes, le travail devant le miroir et parfois, même, le support musical. Elle rompt avec les lignes flexueuses de la tradition, pour exprimer l'extraordinaire diversité des sensations jusque dans des mouvements spasmodiques et violents, d'une charge érotique effrayante, comme chez Martha Graham (*Cave of heart*, 1946), ou, au contraire, pour faire sentir la virulence de la pensée dans une retenue maximale du geste¹⁴⁵. Le mouvement est séparé de son but, la pantomime perd toute signification non seulement utilitaire, mais sociale, et ne recherche plus au premier chef la beauté et la grâce. La danse serait-elle alors l'idéal de la pensée, délivrée de l'esprit de pesanteur, comme le veut Nietzsche dans son *Zarathoustra*? Mais le problème est moins celui de l'élévation que celui des rencontres et des points de contacts dans un espace nouveau. Ne considérons pas alors la danse comme la simple métaphore de la pensée : elle est la pensée même. Penser, c'est danser avec les mots ; danser, c'est penser avec des muscles, du sang, une peau.

Si le mouvement dansé s'efforce alors de retrouver certaines qualités ancestrales de la danse-prière, de la danse rituelle ou de la danse festive, c'est que le danseur cherche à construire un rapport au monde, dont il n'est plus le seul instrument, mais aussi le créateur. De simple outil, l'improvisation acquiert, par suite, un rôle croissant dans la représentation chorégraphique, sous l'influence, notamment, de Mary Wigman (*Totenmal*, 1930) en Allemagne et de ses élèves, aux Etats-Unis. Après la seconde guerre mondiale, la danse moderne, devenue de plus en plus ésotérique, entre en crise et Merce Cunningham (*Aeon*, 1961) rompt ouvertement avec le symbolisme qu'elle préconisait, tout en en conservant néanmoins le langage technique et formel.

En architecture, Adolf Loos (1907) déclare l'ornement caduc et voue ainsi à la disparition ce qui avait constitué le fond de l'architecture. Sous l'influence du mouvement De Stijl et de son esthétique dépouillée, Ludwig Mies van der Rohe conçoit des édifices sobres et pleins de retenue, voués à manifester le vide (Pavillon de Barcelone de 1929, Galerie nationale de Berlin en 1968, Seagram's building en 1958). Louis I. Kahn déploie la lumière à travers des volumes simples et monumentaux où il confronte la courbe à l'orthogonale (Kimbell Art Museum à Fort Worth, 1967-72, Capitole et Parlement de Dacca, 1961-1982)¹⁴⁶. Mais, adoptant une orientation inverse, Frank Lloyd Wright recherche l'inspiration de la nature dans sa sensualité et sa matérialité (Taliesin West, 1937, Maison Kaufmann, 1939). Et

¹⁴⁴ . Voir Christian Béthune, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 15, et Marc Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, UGE, 1973.

¹⁴⁵ . Voir Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998. Le chap. VI, intitulé « La danse comme métaphore de la pensée », est une reconstruction de la danse selon Nietzsche et selon Mallarmé.

¹⁴⁶ . Voir le documentaire, *My architect*, que Nathaniel Kahn a consacré à son père en 2004.

Alvar Aalto suit une démarche analogue tant dans l'exaltation des matériaux naturels que dans l'implantation très souple des édifices dans leur environnement (mairie de Säynätsalo, 1952). Outre la dématérialisation et la rematérialisation, une troisième tendance se fait jour : si Mies van der Rohe refuse la commodité qui, à ses yeux, défigure l'architecture, Le Corbusier, lui, s'inspire de l'esthétique fonctionnelle des machines et donne à l'usage une portée architecturale essentielle (Villa Savoye, 1930, Unité d'habitation de Marseille, 1952). L'art moderne se veut pensée de l'industrie nouvelle.

Ce fut dans la solitude et en dehors de tout groupe constitué, que les premiers peintres de l'âge moderne – Cézanne, Van Gogh, Gauguin – bouleversèrent des habitudes optiques ancestrales et préfigurèrent ce qu'il est convenu d'appeler l'abstraction : terme heureux dans la mesure où il évoque la libération de la perception ordinaire, mais prêtant à confusion comme synonyme d'une pensée élémentaire et partielle. Selon Hegel, l'abstrait caractérise le commencement, et on pourrait par suite qualifier d'abstraite la géométrie d'Euclide, puisqu'elle n'envisage la possibilité que d'une seule parallèle à une droite. De fait, la peinture moderne, en phase avec la science de son temps, se réclame justement des nouvelles géométries qui établissent l'existence de plusieurs parallèles dans un champ concret où sont retardées les interactions (Lobatchevski) ou bien nient la possibilité de toute parallèle, si ces droites forment un fuseau et enferment déjà un espace (Riemann). Mais toute la difficulté est de comprendre comment se combinent alors deux courants apparemment antinomiques d'épuration spirituelle et de démultiplication matérielle dans une volonté artistique farouche d'en revenir aux « choses ».

La révolution picturale se poursuit dans un rejet – progressivement systématisé – de l'image de l'homme et de la nature, forgée à travers l'histoire de la peinture et la théologie, et donc, d'abord de la perspective, du figuratif et de l'ombre, selon leurs définitions académiques. La notion de plaisir esthétique et la tradition occidentale du beau sont mises en question et « le terme de “beauté” lui-même », comme le note Worringer, apparaît « mesquin et indigent »¹⁴⁷. Certains artistes valorisent la diversité et le contraste des couleurs et jouent la simplicité des formes dans le néo-impressionnisme, le pointillisme ou le fauvisme ; d'autres élèvent le formalisme et la planéité au mysticisme, tels Kandinsky, auteur de *Du spirituel dans l'art*, Mondrian, promoteur du néo-plasticisme ou Malévitch, fondateur du suprématisme.

Les cubistes visent à unir ces deux tendances et jouent un rôle prédominant, comme le souligne Paulhan, en faisant de la dislocation et de la transparence des moyens d'entrer en communion avec les choses, de développer avec elles un « contact sacré » qui valorise d'autres sens que la vue : « Les Médiévaux – et nombre de Primitifs – refusaient la profondeur. Les Renaissants l'organisent. Mais les Modernes la défient ou la provoquent et, enfin, religieusement, s'effacent devant elle »¹⁴⁸. La profondeur arrive, le sans fond remonte.

S'enorgueillissant de leur capacité à restaurer un rapport oublié avec le monde, les peintres s'organisent alors en avant-gardes qui jouent un rôle politique et social déterminant : la modernité se trouve portée au pinacle, bien davantage que la peinture, laquelle n'est plus au

¹⁴⁷ . Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung* (1907), trad. Emmanuel Martineau, présentat. Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1986.

¹⁴⁸ . Jean Paulhan, *La peinture cubiste – Les sources de l'art moderne*, Paris, Le cercle précieux, 1970, tome V, p. 135.

sommet de la hiérarchie. D'aucuns commencent même d'ailleurs à abandonner cet art, tel Rodchenko et Duchamp.

Qu'arrive-t-il à la sculpture ? Elle qui avait incarné l'art classique par excellence, semble à la fin du XIX^e siècle, incompatible non seulement avec le romantisme, mais avec la modernité, de sorte que Huysmans propose de la bannir des Salons¹⁴⁹. Mais elle accomplit une triple révolution, destituant la représentation humaine de son privilège multiséculaire, développant des techniques inédites et donnant à la matière ou à la factualité un rôle essentiel. Le mouvement général des arts conjugue son influence propre à celle du *design* industriel en plein essor, cependant que l'art primitif, nouvellement découvert, frappe par son utilisation de matériaux non nobles, son usage des couleurs et son expression du regard : « la sculpture grecque n'a pas de regard », dira Giacometti en 1959¹⁵⁰. Très tôt, avec Auguste Rodin (*L'Homme qui marche*, 1907), le problème est moins de manifester l'autonomie du sujet que l'ébauche du geste à partir de la matière. Brancusi joue alors un rôle décisif en rompant avec l'esthétique du bloc unique, pour considérer le socle comme inhérent à l'œuvre. Si les dimensions du corps humain restent encore une référence dans la sculpture minimale (Donald Judd, *Specific objects*, 1965, Sol LeWitt), les sculptures diversifient leurs techniques, devenant cinétiques (mobiles d'Alexander Calder), molles (Claes Oldenburg, 1962), naturelles (Giuseppe Penone) ou monumentales (Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1967, Richard Serra, *Clara, Clara*, 1985). La notion d'objectivité (*objecthood*)¹⁵¹ triomphe dans un rapport provocateur au sujet, que ce soit dans les matériaux et l'échelle choisis ou dans les intentions d'ironie et de littéralité.

A ces révolutions propres aux arts traditionnels, il faut joindre la double révolution que constitue l'invention de la photographie : révolution métaphysique, modifiant notre rapport à la « réalité », et révolution technologique, instaurant « l'ère de la reproductibilité technique » (Benjamin)¹⁵². Rien de plus troublant que le retour du réel passé par la fixation de son spectre. La photographie prend la valeur d'un « certificat de présence », de sorte que « le pouvoir d'authentification y prime le pouvoir de représentation »¹⁵³. Son noème est « ça a été », *interfuit* : toute photographie se donne comme un *Memento mori*, une vanité. S'il est vrai que l'avènement de la photographie partage l'histoire du monde, comme le veut Roland Barthes, c'est dans la mesure où elle institue une preuve d'un nouveau genre, selon lequel « le passé est désormais aussi sûr que le présent »¹⁵⁴. Nous pouvons, certes, être trompés par certaines de ces preuves, refabriquées. Mais elles assènent l'idée que le passé ne reviendra plus et qu'il est impossible de surplomber le temps.

Non seulement la photographie est un art à part entière, qui, tantôt, s'accomplit dans le pictorialisme et, tantôt, s'en affranchit, comme c'est le cas pour Stieglitz en 1907 (*The*

¹⁴⁹ . Joris Karl Huysmans, *L'Art moderne*, 1883, Paris, 10/18, 1975, p. 90.

¹⁵⁰ . Alberto Giacometti, Entretiens avec Georges Charbonnier, dans Giacometti, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.

¹⁵¹ . Voir Michaël Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, 1998.

¹⁵² . Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », dans *Poésie et révolution* (*Schriften*, I, 1955), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.

¹⁵³ . Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Seuil, 1980, p. 139.

¹⁵⁴ . *Ibid.*, p. 136.

steerage), mais elle joue comme médium un rôle déterminant dans l'émancipation de la peinture à l'égard de la *mimèsis*. Elle incite, en effet, les artistes à une véritable conversion du regard vers un monde différent de l'image photographique, ainsi qu'en témoigne, avec une admirable simplicité, Giacometti, au milieu du XX^e siècle :

Jusqu'à ce moment-là j'avais une vision photographique du monde. Je trouvais que les photos étaient ressemblantes. Et puis, tout à coup, j'ai vu la profondeur. La photo est devenue un signe plat ; c'est comme si je voyais le monde pour la première fois¹⁵⁵. [...] L'art n'est qu'un moyen de voir. Quoique je regarde, tout me dépasse et m'étonne, et je ne sais pas exactement ce que je vois. [...] Au fond, je ne travaille plus que pour la sensation que j'ai pendant le travail¹⁵⁶.

Du sublime comme actualisation de l'exclu

Avant d'étudier les modes nouveaux du travail artistique pictural, par lequel se gagnent ces sensations, je voudrais insister sur un problème métaphysique et sur ses incidences méthodologiques : si l'effacement de la réalité est la condition nécessaire, quoique non suffisante, du sublime ; si, autrement dit, le sublime ne surgit que sur fond de privation, d'abnégation, de dessaisissement, ne pourrait-on pas trouver dans ce constat un précieux fil directeur ? La spécificité de chaque art peut, en effet, se définir à partir de la liaison entre le renoncement qu'implique tout choix d'un matériau ou d'une forme d'expression déterminés et, d'autre part, les types spécifiques d'évocation ou de retour de ce qui a été exclu. « Ce qui manque à l'art, en tant qu'il n'est pas réel, s'y constitue en dimension d'expression », écrivait Pierre Kaufmann. Il ne s'agirait plus dès lors ni de reprendre l'éternel problème de la hiérarchie des arts et de leur succession historique, ni de concevoir l'art comme simple dépassement de l'*aisthesis*. Une téléologie fondée sur la dématérialisation progressive de l'art n'a jamais été la seule option possible, puisque la rematérialisation restait toujours l'autre voie. Mais l'essentiel est de reconnaître que l'idée de matière change avec la modernité. Une égalité nouvelle des arts surgit ainsi face au sublime. La vocation de chacun est d'exprimer, à sa façon, des valeurs de réactualisation sensible de l'exclu, de sorte que les contraintes soient transformées en chances. Et les arts mixtes comme le cinéma introduisent, dans cette perspective, des perspectives qu'il faut repenser.

Qu'il s'agisse d'une œuvre d'architecture, de sculpture ou de peinture, le sujet s'y exprime en tant que lui fait précisément défaut l'objet qu'elle « représente ». L'édifice est l'enveloppe d'un vide ; la sculpture fixe dans la matière le trait distinctif d'une spontanéité qui ne peut que la hanter ; la peinture suspend la profondeur où l'objet aurait à s'inscrire dans sa réalité effective. Mais cette existence exclue du réel s'exprime précisément selon les valeurs sensibles de son actualisation éventuelle. Le dieu absent de l'édifice y a sa demeure, la sculpture nous fait saisir le

¹⁵⁵ . Entretien avec Pierre Dumayet, 1963, dans Giacometti, *Ecrits, op. cit.*, pp. 282-283.

¹⁵⁶ . Entretien avec André Parinaud, 1962, *ibid.*, p. 275.

prototype du geste animé qui ne s'y développe pas, la fresque ou la toile recueillent sur deux dimensions le style de présence de la chose à laquelle est contestée l'approche en profondeur¹⁵⁷.

Le problème, comme le montre Kaufmann, est de penser la solidarité entre une exclusion (celle du macrocosme dans l'architecture, de la vie dans la statuaire ou de la troisième dimension dans la peinture) et une promotion symbolique (celles du lieu, de la spontanéité absente ou de la profondeur dans chacun de ces trois arts). L'architecture nous force à imaginer des lieux qu'elle nous enseigne à hanter, la statuaire des postures dont se peuplent nos rêves, la peinture des dimensions supplémentaires de profondeur, grâce auxquelles s'enrichit notre liaison interne à l'Autre.

Seulement, le propre de « l'art moderne » est de mettre l'accent moins sur des solutions historiquement trouvées que sur une soustraction qui apparaît alors comme définitive : l'architecture moderne crée des non-lieux, la sculpture moderne irréalise les postures, la peinture refuse la profondeur. Le non-sens est mis en exergue, mais de façon paradoxale, puisque par la médiation d'un acte artistique. Le refus de toute idéalisation sublimante, devient alors susceptible d'engendrer le sublime. Essayons de donner quelques indications rudimentaires qui permettraient de saisir dans la musique, la danse, la photographie ou le cinéma, l'actualisation artistique de l'exclu sous une forme volontairement désublimisée ou désartialisée.

La musique moderne n'exclut pas seulement toute assignation à un lieu, en inondant mon corps et en faisant de lui son repère. Elle ne met pas seulement en évidence le mode d'organisation de mon sens interne en constituant une « matrice de rapports » (Lévi-Strauss¹⁵⁸) qui se substitue à l'expérience spatiale ordinaire ou, du moins, la filtre et la réorganise. Elle ne construit pas seulement différents types d'ailleurs, proprement insulaires¹⁵⁹. Elle met en cause, au moins en apparence, l'ordre linéaire et unidirectionnel du temps vécu, sur lequel reposait l'expérience de la musique occidentale. Le rejet de la tonalité entraîne une fragmentation de la durée, tandis que se succèdent des sensations dénuées de relation entre elles. Le temps ne passe plus et la musique se cherche dans l'invention de syntaxes et de codes nouveaux¹⁶⁰.

La danse moderne accentue autrement la déprise. Alors que le ballet classique congédie l'ordinaire de la gestuelle, la danse moderne le reconvoque, mais pour se libérer de la hiérarchie ancienne qui valorisait certains gestes au détriment des autres. Elle se désinscrit, « se dédanse », certes, mais pour mettre en évidence sa dépendance à l'égard de l'inscription. Elle rompt avec le théâtre, comme le poème, chez Mallarmé, s'arrache à « tout appareil du scribe »¹⁶¹, mais ce dégagement la conduit à thématiser l'engagement qui lui est inévitable

¹⁵⁷ . Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin 1967, 7^e édition, 1999, p. 269.

¹⁵⁸ . Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, IV, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 590.

¹⁵⁹ . Christian Doumet, *L'île joyeuse – Sept approches de la singularité musicale*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1997, chap. II, «La musique et la forme».

¹⁶⁰ . Voir Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 18-19.

¹⁶¹ . Stéphane Mallarmé, *Crayonné au Théâtre, Ballets*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 304.

dans une mise en avant permanente du corps. A partir de ce moment, tout peut être présenté comme danse, comme ce sera le cas dans la danse contemporaine. La dédanse produit « l'endansement », si l'on peut dire, des gestes quotidiens : Steve Paxton présente ainsi dans *Flat* (1964) de tranquilles mouvements d'habillage et de déshabillage. Et la danse quitte le théâtre pour se produire sur des toits ou dans des parkings avec Judson Church. Le problème est de libérer l'inconnue du mouvement et d'ouvrir un espace, maintenu en chantier, où chaque corps travaille non seulement en relation avec la gravité, mais en interaction avec d'autres corps, par tangence, échappement ou prise, comme dans la *Contact danse* de Paxton.

La photographie, elle, exclut le contexte et se caractérise par la prédation : elle « prend » littéralement l'image ; mais c'est ainsi qu'elle nous fait voir, dans un passé désormais révolu, ce que sans elle nous n'aurions jamais vu. Du réel, elle ne peut restituer la chair, mais elle nous en donne pourtant une « petite peau » (*pellicula*) qui décale notre vision et crée, particulièrement face aux images des êtres qui nous sont chers, un sentiment d'infamiliarité. La photographie vient ainsi perturber notre rapport au monde en nous ôtant tout point de vue privilégié.

C'est à l'immobilité de la photographie que le cinéma prétend remédier, pour corriger, réaliser et développer non pas des images ou des coupes immobiles auxquelles il ajouterait ensuite le mouvement, mais un flux d'« images-mouvements » ou de « coupes mobiles » (Deleuze¹⁶²). Qu'exclut donc le cinéma, dont il puisse conjurer l'absence ? Peut-être justement ces arts à travers lesquels il ne fait que circuler : la photographie, le roman, la musique, le théâtre, etc. Point de comédiens en chair et en os qui répètent un spectacle, chaque fois unique, dans lequel ils témoignent pour des personnages créés par l'auteur et emportent l'adhésion du public auquel ils s'adressent. Découpage et montage d'images-mouvements hétéroclites, le cinéma est un art mixte qui ne s'ajoute pas aux autres arts, mais « opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes » comme l'écrit Alain Badiou¹⁶³.

Par là, pourtant, le cinéma, mieux que tous les autres arts, efface la démarcation entre réalité et fiction. Songeons seulement à *La Naissance d'une nation* de Griffith, dans lequel les Américains aiment à retrouver la réalité d'eux-mêmes et de leur histoire. Merleau-Ponty disait plaisamment de Descartes qu'il ne se reconnaissait pas dans le miroir¹⁶⁴ : comment le sujet conquérant de la pensée moderne pourrait-il s'identifier à une image superficielle et fugitive ? Mais c'est la fusion du réel et de l'image-mouvement que révèle le cinéma. En témoigne, de façon emblématique, un court-métrage de Rossellini¹⁶⁵, où un psychopathe américain s'éprend d'une hôtesse de l'air, timide et réservée, qu'il filme parmi les temples de Bangkok. Celle-ci adopte soudain une allure délurée, une perruque blonde et des vêtements collants. L'effet est immédiat : le psychopathe, dégoûté, se rabat sur l'écran où il visionne les anciennes images qu'il entoure de ses bras, caresse et embrasse, en se contorsionnant pour mieux les saisir.

¹⁶² . Gilles Deleuze, *Cinéma I – L'image mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

¹⁶³ . Alain Badiou, *Petit manuel*, op. cit., p. 122.

¹⁶⁴ . Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., chap. III, p. 38.

¹⁶⁵ . Roberto Rossellini, *Il babbone*, dans *Rogopag*, 1962.

Reste cependant une autre manière de concevoir le cinéma : rendre à l'image son statut plein et entier, par delà la perception habituelle toujours orientée et par delà les modèles préexistant du réel et du vrai. Produire des « images-temps », c'est alors faire sentir le temps pur, un temps qui n'est plus subordonné au mouvement, qui n'a rien de l'image de l'éternité, qui ne borne plus le monde, mais ne cesse pas d'être au bout et de passer à la limite¹⁶⁶.

Si l'effacement ou la carence d'un certain type de réalité est bien ce à quoi le travail artistique supplée, à quoi tient, de ce point de vue, la différence entre le sublime et le beau ? Le beau suppose une maîtrise artistique considérable, alors que le sublime, parfois compatible avec une certaine maladresse, semble étranger à tout idéal de maîtrise et témoigne plutôt d'une vision suraiguë et non conventionnelle des choses. Seul, un exercice intense de la sensibilité permet l'appropriation de l'émotion et des perceptions d'un type nouveau qu'elle engendre : les affects et percepts de Deleuze. Mais la rançon est lourde et le succès aléatoire : en faisant vaciller les constantes de perception, l'émotion rend l'espace intentionnel « impraticable » et le risque auquel on s'expose est alors l'exclusion « d'un espace *supposé* commun et fondateur », selon l'expression de Pierre Kaufmann¹⁶⁷.

Pour comprendre la fonction de l'art moderne comme arrachement à un réel convenu, comparons la dialectique perceptuelle et émotionnelle moderne décrite par Kaufmann avec celle de Vico chez les hommes primitifs : ceux-ci allaient d'un flux de sensations contradictoires, sur lesquelles ils n'avaient aucune prise, vers un monde de perceptions stabilisées par le langage ; nous, au contraire, partons des constantes de perceptions pour découvrir un univers sauvage et menaçant. Aussi bien, une fois la rafale émotionnelle passée, avons-nous tendance à méconnaître la portée de l'émotion et à irréaliser son vécu psychique. Seulement le sublime ne peut naître que par la prise de risques et le sacrifice du confort. Dans cette perspective, le propre de l'art moderne est d'insister moins sur la victoire finale que sur l'échec transformé en contrainte : l'effondrement du sens devient la condition *sine qua non* du surgissement éventuel d'un nouveau sens.

Van Gogh, l'intolérable et le consolant

Le présent livre a jusqu'ici lié l'étude du sublime à ce qui avait été historiquement baptisé comme tel ; et nous retrouverons dans l'expressionnisme abstrait et dans le *Land Art* une revendication explicite de la tradition du sublime sur laquelle nous appuierons nos analyses. Mais qu'est-ce qui nous autorise à soutenir qu'une forme originale et incontestable de sublime naît avec l'art moderne ? Et comment nous orienter dans l'immense champ d'investigation qui s'ouvre alors ? Essayons de nouer nos trois fils conducteurs (le conflit entre mode et éternité, la rupture volontaire avec la tradition et l'insistance sur le dessaisissement comme sur les valeurs de l'exclu) dans l'analyse du cas exemplaire de Van Gogh. Bien que cette recherche soit d'évidence trop limitée, elle peut néanmoins conduire au cœur de la modernité naissante et de son essence possiblement picturale. Car les admirables solutions trouvées par les peintres ultérieurs n'ont été rendues possibles que grâce à la

¹⁶⁶ . Voir Gilles Deleuze, *Cinéma II - L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit, 1985, pp. 114-116.

¹⁶⁷ . Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, *op. cit.*, chap. I.

situation irréversible qu'ont su créer certains artistes qui, tel van Gogh sont les véritables insurgés de l'histoire et ont été le plus durement sanctionnés, au point de devenir des « suicidés de la société » (Antonin Artaud)¹⁶⁸.

La correspondance de van Gogh permet de suivre les étapes d'une irrésistible vocation qui le conduisirent à renoncer au ministère pastoral auquel il s'était d'abord destiné à l'instar de son père. S'il est un vrai savoir, il s'acquiert non par un survol des choses, mais dans une liaison intime avec elles : grâce à la pratique du geste pictural, instant après instant.

Je n'ai pas pu m'empêcher de peindre. [...] Je sens que la notion de couleur se fait jour en moi pendant que je peins, alors que je ne l'avais pas auparavant, j'entends la notion des nuances et des intensités¹⁶⁹.

Il ne s'agit plus de reconstruire un spectacle, selon la perspective à projection centrale dans un système de coordonnées ramenées à un point de vue unique ; ni de fractionner le champ visuel et de fusionner sous la lumière des éléments disparates, à l'instar de l'impressionnisme ; ni de restituer scrupuleusement les caractéristiques de l'objet, comme le font les réalistes. C'est la vie et sa couleur qu'il importe de rendre, prise à l'état naissant et dans son emportement vers l'éternité. La peinture, alors, envahit tout : elle est consubstantielle à la souffrance d'exister et apporte la seule consolation possible, parce qu'elle restitue le rayonnement des êtres, la musique secrète de leurs aspirations fugitives.

Ah ! mon cher frère, quelquefois je sais tellement ce que je veux. Je peux bien dans la vie et dans la peinture me passer de bon Dieu, mais je ne puis pas, moi souffrant, me passer de quelque chose de plus grand que moi, qui est ma vie, la puissance de créer. [...] Et dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations. [...] Exprimer l'espérance par quelque étoile ; l'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant¹⁷⁰.

Cette « puissance de créer » que van Gogh découvre en lui, au moment où lui devient perceptible l'aura des êtres et des choses, est bien l'insaisissable qui saisit, selon notre définition du sublime. Mais l'exprimer ne va pas de soi : il faut s'acharner au travail, consentir au dépouillement et se détacher de la nature. Face aux nuits étoilées de van Gogh, on songe à la condamnation des astres réels et de leur « langage connu » chez Baudelaire. Car rien de plus pictural que ces étoiles au rayonnement solaire qui constituent la véritable signature du peintre et qu'on retrouve, par exemple, dans le portrait d'Eugène Boch, *Chaumes à Cordeville*, *Le café*, *le soir*, etc. Elles font rêver l'artiste, mais de la même manière et « aussi simplement » que les points noirs des cartes de géographie. Points de l'inconnu, noirs ou dorés, c'est tout un ; encore faut-il noter que, « si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon

¹⁶⁸ . Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1974 et 1990.

¹⁶⁹ . Vincent van Gogh, *Correspondance générale*, tome I, trad. M. Beerblock et L. Roëlandt, Paris, Gallimard Biblos, 1960 et 1990, 15 août 1882, p. 679.

¹⁷⁰ . *Ibid.*, septembre 1888, pp. 276-277.

ou à Rouen, nous prenons la mort pour aller dans une étoile »¹⁷¹. Les moyens de locomotion céleste ne sont pas destinés aux vivants et la peinture constitue la quête lancinante d'une lumière qui leur est inaccessible.

Dans *La nuit étoilée* du musée d'Orsay¹⁷², un accord s'établit entre la lumière électrique et la lumière stellaire, de sorte que les réverbérations des luminaires urbains se confondent avec les reflets des étoiles. La pâte picturale est si visible que les touches bleues s'empilent et se croisent, formant des briques liquides, à travers lesquelles brillent des colonnes d'or. Dans la *Nuit étoilée* de New York¹⁷³, la nature s'affole et les astres entrent en giration dans une atmosphère de cataclysme. Le cyprès, haut et droit, tel un obélisque, calme cependant le paysage. Sa note noire vibre « contre le bleu, dans le bleu pour mieux dire »¹⁷⁴ – un bleu qu'exalte l'ensoleillement. Torche funèbre, il concentre la nuit et fait valoir sa puissance immémoriale contre le tournoiement infini du cosmos. Naît alors le sentiment poignant de voir les choses d'outre-tombe.

Un nouveau type d'espace advient, proprement émotionnel et bien différent de l'espace classique ubiquitaire. Kant avait déjà reconnu que nous étions exclus de ce dernier selon les formes de notre sensibilité, qui sont au fondement de la connaissance et de sa relativité. Mais il faut ici songer aux *Pensées sur l'évaluation des forces vives*, dans lesquelles il anticipe la découverte des géométries non euclidiennes en montrant la facticité et la contingence de la géométrie antique. Pierre Kaufmann qui fait le rapprochement¹⁷⁵ compare cet espace non euclidien et son dynamisme sous-jacent à l'espace incompréhensible, obscur, éternel et infini dont Burke montre la force agissante dans le sublime. « L'idée d'éternité et celle d'infini sont de celles qui nous affectent le plus, et pourtant il n'est peut-être rien que nous ne comprenions aussi peu que l'infini et l'éternité ». Aussi bien « la grandeur peut difficilement frapper l'esprit, si elle ne se rapproche pas en quelque sorte de l'infini ; ce qui ne saurait arriver quand on perçoit des bornes »¹⁷⁶. Dissoudre les bornes, donner le sentiment de l'infini dans le fini, voilà qui caractérisait la poésie, affranchie par Burke de toute mimésis. Sans doute les pouvoirs de la peinture ont-ils toujours excédé la théorisation, mais la révolution picturale de la fin du XIX^e siècle est de montrer comment la subversion des formes et des couleurs habituellement perçues permet de faire résonner des possibles inédits. Faut-il, à cette fin, prendre la nature à la gorge, comme le veut Artaud ? L'important, en tout cas, est de découvrir de nouveaux rythmes picturaux, étranges et archaïques.

[...] je dirai que van Gogh est peintre parce qu'il a recollecté la nature, qu'il l'a comme retranspirée et fait suer, qu'il a fait gicler en faisceaux sur ses toiles, en gerbes comme monumentales de couleurs, le séculaire concassement d'éléments, l'épouvantable pression

¹⁷¹ . *Ibid.*, été 1888, p. 195.

¹⁷² . *Nuit étoilée*, sept. 1888, musée d'Orsay.

¹⁷³ . *Nuit étoilée*, juin 1889, New York, Metropolitan.

¹⁷⁴ . *Correspondance*, 9 juin 1889, *op. cit.*, p. 527.

¹⁷⁵ . Voir Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, *op. cit.*, pp. 316 et sq.

¹⁷⁶ . Burke, *RP*, II, 4.

élémentaire d'apostrophes, de stries, de virgules, de barres dont on ne peut plus croire après lui que les aspects naturels ne soient faits¹⁷⁷.

S'agit-il encore d'écriture ? D'une écriture voisine, en tout cas, de la skiagraphie, ombréécriture, que condamnait Platon. On songe à ces alignements de bâtons dont Artaud remplissait des cahiers d'écoliers ou au « pointillage » dont s'inspire de nos jours le peintre Christian Gardair, correspondant à la phase précoce où le jeune enfant se révèle *homo pictor* avant même de s'affirmer *homo loquens*.

Van Gogh s'écrit lui-même de la même manière sauvage dont il écrit la nature, joignant la célébration à la défiance, amenuisant la distinction entre la figure et le fond, cassant la perspective, refusant l'ombre, distribuant des coups de pinceau bien visibles, jouant arbitrairement avec les couleurs. Dans au moins six cas (en 1887 et en 1889), van Gogh ne se peint pas en vis-à-vis. Il ne noue pas avec son image reflétée l'entretien paisible du peintre et de son modèle, mais il se peint à l'angle aigu, logeant son reflet latéralement, dans un degré effrayant de proximité spéculaire. Le regard immobile du guetteur reste vissé dans ses orbites, sans projection vers le monde. Pas plus que Descartes, van Gogh ne se reconnaît dans le miroir, mais à la différence de lui, il s'y espionne systématiquement. L'être humain est décidément devenu pluriel. Je est un autre.

Du privilège de la peinture chez Merleau-Ponty

Rien n'est plus difficile que de penser les interrelations entre l'art, dans lequel s'exprime un sujet singulier, séparé de lui-même, en quête d'un réel qui ne cesse de se dérober, et la science, prise comme savoir sans sujet, oublieux de l'histoire dont il est issu, et soucieux du seul universel. Bachelard, dont *Le nouvel esprit scientifique* (1954) constitue un précieux guide sur ces questions, exprime le point de vue académique dominant, lorsqu'il définit en 1949 l'attitude esthétique comme un obstacle au développement de l'esprit scientifique – conception qu'il rejettera par la suite. La rêverie travaille « en dépit des succès de la pensée élaborée, contre l'instruction même des expériences scientifiques ». Aussi bien faut-il « guérir l'esprit de ses bonheurs, l'arracher au narcissisme que donne l'évidence première »¹⁷⁸. Formules étranges, s'il est vrai que la défiance envers la nature – au dehors de soi comme en soi-même –, l'anti-narcissisme et le désenchantement président justement à la naissance de l'art moderne et à l'esthétique qui y préside.

De nombreux philosophes, Nietzsche, Bergson, Husserl, Gadamer, le second Bachelard, Merleau-Ponty, Sartre, ou Grassi, réhabilitent, cependant, non seulement l'acte artistique, mais ce que nous proposons d'appeler « l'acte esthétique »¹⁷⁹. Les théories du spectateur-artiste dans la *Naissance de la tragédie*, de l'intuition dans *Le Pensée et le mouvant*, de la

¹⁷⁷ . Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁸ . Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 13.

¹⁷⁹ . Voir Baldine Saint Girons, « Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique » dans *Le paysage : état des lieux*, dir. M. Collot, F. Chenet & B. Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, diff. Vrin, pp. 461 et sq.

synthèse passive dans les cours de 1920 / 21 de Husserl ou de l'expérience (*Erlebnis*) dans *Vérité et méthode* de Gadamer conduisent, en effet, à former l'hypothèse d'un acte esthétique que l'acte artistique présuppose et n'engendre pas seulement. Accomplir un acte esthétique, c'est essayer d'éviter, du moins dans un premier temps, les automatismes de l'artialisation, conçue comme simple application de schèmes socio-transcendants. C'est prendre la décision de s'utiliser soi-même comme médium, pour laisser la chose résonner en soi et donner à la présence toutes ses chances, en acceptant qu'elle puisse l'emporter au moins un temps sur toute signification prédéterminée.

La plupart des phénoménologues créditent alors la peinture d'un rôle majeur, mais Merleau-Ponty est le plus explicite. D'abord, à la différence de la science qui survole le monde et le réduit à « l'objet X de nos opérations », la peinture s'enfonce dans sa texture. « La science manipule les choses et renonce à les habiter » : première phrase de *L'Œil et l'esprit*. Puis, à la différence de la littérature et de la philosophie, qui exigent des prises de positions, et de la musique qui apparaît, comme chez Schopenhauer, « trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être », la peinture constitue une « rumination » qui reste innocente, parce que dépourvue de toute finalité extrinsèque. Enfin, à la différence d'une pensée qui s'approprie les choses, la peinture met en jeu le corps opérant et actuel, comme « entrelacs de vision et de mouvement »¹⁸⁰. Si un pur esprit pourrait pratiquer les mathématiques, il ne saurait aucunement devenir peintre. Car il faut au peintre un corps qui ne s'oppose pas au monde comme un dedans à un dehors, mais qui naisse en son sein même, dans le chiasme du sentant et du senti, du voyant et du visible. Il faut au peintre des yeux et des mains qui ne cessent de voir et de peindre.

Sur ces prémisses, Merleau-Ponty définit la peinture, du point de vue du spectateur, non plus comme objet, mais comme « guide » de la vision ; et du point de vue du peintre, non plus comme restitution du monde, mais comme transperçement de « la peau des choses ».

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois¹⁸¹.

Comme les signes que dévore la signification à laquelle ils mènent, comme la lumière éclairante que masquent les objets qu'elle révèle, le tableau est invu et conduit vers quelque chose. Mais vers quoi ? Dans les peintures de Lascaux, les animaux ne sont pas sur la paroi « comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire », mais ils « ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre »¹⁸². Le tableau rayonne on ne sait d'où : à partir de ces « nimbes » chers à van Gogh qui désirait en actualiser la présence et chers aussi à Paul Klee, sur la tombe duquel on peut lire au cimetière de la Schloßhalle, près de Berne, ces lignes empruntées à son *Journal* :

¹⁸⁰ . Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, chap. II, p. 16.

¹⁸¹ . *Ibid.*, p. 23.

¹⁸² . *Ibid.*, pp. 22-23.

Je suis insaisissable dans l'immanence,
Car je réside aussi bien chez les morts
Que chez ceux qui ne sont pas nés.
Un peu plus près du cœur de la création qu'il n'est d'usage,
Et pourtant bien trop éloigné¹⁸³.

Merleau-Ponty songe-t-il à Klee en évoquant « l'insaisissable amarre » de la peinture à son support, dans un recroisement de présence et d'absence caractéristique du sublime ? L'idée de manque l'emporte sur celle de positivité : l'œil n'est plus un récepteur, mais un « ordinateur du monde », s'éprenant de ce qui lui fait défaut. C'est que le trop-plein devient insupportable. « J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir », écrit André Marchand¹⁸⁴. Il faut aller jusqu'au bout de l'acte esthétique pour que, sous le risque qu'il engendre, la peinture apparaisse comme une voie de salut. L'opération picturale est moins une opération médiumnique qu'une opération de survie ; la peinture se fait sotériologie. Vient alors une seconde définition du tableau : ne renvoyant plus qu'à lui-même, il a pour vocation d'organiser à la fois le spectacle et l'absence de spectacle, de donner l'apparence, mais aussi de la trouser :

[...] le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif" ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant "spectacle de rien", en crevant la "peau des choses"¹⁸⁵.

Les coques du visible éclatent et les plans se mettent à flotter. Faut-il dire qu'une nouvelle visibilité surgit, ou bien seulement que se trouve exhibée la doublure d'invisible que comporte en soi le visible ? « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi »¹⁸⁶. Définie comme l'actualisation de l'insaisissable, la peinture porte alors à sa plus haute puissance l'énigme de la vie et célèbre d'un seul mouvement le retour à l'Un et l'irréversible sécession du sujet incarné. Mais, donnant à des spectres une essence charnelle, produisant la ressemblance de l'invisible et du visible, transformant en signifiant un signe qui reste inhérent à son support, elle « brouille toutes nos catégories » et engendre dans le champ philosophique un désastre.

Du sublime abstrait de Newman et de Rothko

Si la peinture apparaît chez Merleau-Ponty comme l'art d'amarrer l'insaisissable et, partant, seulement, de retenir le sublime, les principaux tenants de l'expressionnisme abstrait, Mark Rothko et Barnett Newman, revendiquent expressément un « art du sublime » que

¹⁸³. Voir Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Gonthier-Médiations, 1969, p. 170.

¹⁸⁴. André Marchand dans G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, pp. 143-145, 1959, Paris, éditions de la Villette, 2001, cité par Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 31.

¹⁸⁵. *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 69.

¹⁸⁶. *Ibid.*, p. 81.

certaines critiques, tel Robert Rosenblum, tendent à confondre avec l'abstraction¹⁸⁷, sans leur aval. Les grandes dimensions de la toile font écho à celles des gratte-ciel américains, tels le *Seagram's Building* de Mies van der Rohe, mais elles répondent d'abord à un choix raisonné : le spectateur ne doit pas regarder le tableau « comme une image visionnée au projecteur ou à travers un verre rétrécissant »¹⁸⁸, il lui faut s'immerger en lui. Le pouvoir enveloppant et dominateur de la peinture est amplifié par un format frontal et souvent vertical, évoquant une stature humaine gigantesque, et par un accrochage sans cadre, tout près du sol : Rothko demande même de regarder ses toiles à quarante-six centimètres de distance ! Nulle commune mesure, donc, avec la peinture de chevalet ou avec la peinture murale¹⁸⁹. La couleur, longtemps dotée d'une fonction ancillaire au service de l'histoire, devient le moyen de traiter la surface comme un champ (*colorfield*) et elle acquiert une véritable portée architectonique.

D'une façon générale, la peinture s'inscrit dans la filiation d'un art archaïque, mais, à la différence du surréalisme qui l'inspire, elle met en valeur le rôle des mythes dans leur caractère anhistorique¹⁹⁰. Un des ouvrages favoris des expressionnistes abstraits était *Moby Dick*. De fait, Gottlieb et Rothko mettent en question le formalisme, préconisé par Greenberg, pour insister sur l'importance d'inventer non de nouvelles techniques, mais de nouveaux sujets ou de nouveaux thèmes.

Nous affirmons que le sujet est crucial et que seul est valide un sujet tragique et intemporel¹⁹¹.

Un Rothko, ce sont des rectangles de couleur qui se rejoignent ou se séparent. S'étagant sur un fond monochrome continué jusque sur les rebords de la toile, ils sont le plus souvent pleins, mais peuvent s'emboîter, pour faire apparaître des ouvertures ou des cellules. La symétrie en miroir des côtés gauche et droit est totale, alors que l'asymétrie règne entre le haut et le bas, de sorte que les idées d'élévation ou de chute prédominent. Point de profondeur, mais une planéité qui s'affirme, donnant l'impression d'un infini qu'il faut dire marginal. Tantôt les plages colorées flottent en expansion, tantôt elles se resserrent et se contractent, telles des plaques de métal en fusion. L'artiste fait sentir leurs modes d'évanouissement et leurs centres d'incandescence. Transparences des lavis, bavochures, effilochements, la couleur est dans tous ses états.

¹⁸⁷ . Robert Rosenblum, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Thames and Hudson, 1978, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan 1996, pp. 214 et sq.

¹⁸⁸ . Rothko, *Interiors, mai 1951, catalogue Rothko, Musée d'art moderne de la ville de Paris*, 1999, p. 244.

¹⁸⁹ . Voir le commentaire de Clément Greenberg, « La crise du tableau de chevalet » (1948), repris dans *Art et culture* (Boston, Beacon Press, 1961), trad. Anne Hindry, Paris, Macula, 1988, pp. 171 et sq.

¹⁹⁰ . Voir, notamment, Céline Flécheux, « Les *Myth-makers* américains » dans *Les mythes des avant-gardes*, dir. V. Léonard-Roques et J.-C. Valtat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires, 2003.

¹⁹¹ . Alexander Gottlieb et Mark Rothko, Lettre au New York Times, 13 juin 1943. Voir le texte intégral dans *Mark Rothko* (1903-1970), Tate Gallery publishing, Londres, 1987 et 1999, pp. 83-84.

Un Newman, c'est d'abord un *zip* : cette raie ou bande de couleur verticale qui sépare sa toile en deux parties ou plus. Le spectateur est conduit à monter et descendre le long de ce *zip*, pour éprouver le rapprochement et l'éloignement subséquents des champs colorés.

Newman explique comment il conçoit son *zip* à partir du *tsimtsoum*¹⁹², acte de concentration de Dieu qui permet la création dans la tradition juive ; il donne à ses toiles des noms symboliques, tels que *Vir heroicus sublimis* (*L'homme héroïque sublime*), *Les stations de la croix*, *Onement I*, *Onement II*, etc. Il s'engage, assisté de Meyer Shapiro dans une polémique contre Panofsky sur *sublimus* et *sublimis* et définit la peinture moderne américaine comme la réponse à « la seule question qui se pose actuellement » : « comment créer un art du sublime ? » Cet art, la vieille Europe aurait été incapable de l'atteindre, parce que « empêtrée » dans la question du beau et prise du seul désir de rupture. Le sublime américain, est un sublime de pionniers et ne porte aucun message : c'est une annonce sans annonce, la présentation de « rien », c'est-à-dire de la chose même (*rem*). « Vois ! », telle est l'injonction, comme l'a montré Lyotard. De là le titre de l'article du *Tiger's Eye*, en 1948 : « *The sublime is now* ». Que le sublime soit !

Nous sommes en train de réaffirmer le désir de l'homme pour le sublime, pour tout ce qui touche aux émotions absolues. [...] Au lieu de créer des cathédrales à partir du Christ, de l'homme ou de la vie, nous les bâtissons à partir de nous-mêmes et de nos propres sentiments¹⁹³.

Rothko souligne, de son côté, notre besoin non pas de distractions anodines, mais du spectacle authentique de notre destinée, en tant qu'individu et en tant que civilisation.

Sans les monstres et les dieux, l'art ne peut représenter notre drame. Les moments les plus profonds de l'art expriment cette frustration. Quand ils furent relégués au rang de superstitions insoutenables, l'art sombra dans la mélancolie. Il se prit d'affection pour l'obscur et enveloppa ses objets d'évocations nostalgiques de pénombre. [...] Je ne crois pas que la question d'être abstrait ou figuratif se soit jamais posée. Il s'agit proprement d'en finir avec ce silence et cette solitude, de respirer et de tendre les bras de nouveau¹⁹⁴.

Essentielle est ici la distance prise par rapport à l'abstrait. Si les tableaux de Rothko ne peuvent être qualifiés de figuratifs, on peut néanmoins les dire « figuraux », au sens où

¹⁹² . *Tsimtsoum* (de *letsamtsem*, contracter) signifie concentration et voilement dans la tradition hassidique (voir Yoram Jacobson, *La pensée hassidique*, Cerf, 1989, pp.37-39) et provient de la Cabbale de R. Isaac Luria (Safed, XVI^e siècle) à travers R. Haïm Vital (1543-1620) et son livre, *L'arbre de vie*. La lumière infinie régnait sans partage. Alors l'infini (*Ein Sof*) se concentra en son exact milieu et concentra la lumière; il se retira tout autour du point médian, de sorte qu'il resta un espace vide qui rendit la création possible.

¹⁹³ . Barnett Newman, « The sublime is now », 1948, *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990, pp. 170-173. Voir J.-F. Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, « L'instant, Newman », p. 96.

¹⁹⁴ . « The Romantics Were Prompted », *Possibilities*, 1947-48. Cf. traduction du catalogue *Rothko*, Musée d'art moderne de Paris, 1999, p. 258. Voir le texte intégral dans *Mark Rothko*, (1903-1970), Tate Gallery, *op. cit.*, p. 84.

l'entendent Lyotard et Deleuze¹⁹⁵, puisque les rectangles colorés conservent la forme générale de la figure. L'absence y est ressentie comme une privation, ainsi que dans ces *templa* que les devins dessinaient dans le ciel avec leurs baguettes pour y recueillir les signes de la présence divine¹⁹⁶. On attend un événement ; mais est-ce Dieu qui doit s'y manifester ou bien l'absence de Dieu? Rothko envisageait, selon Daniel Arasse¹⁹⁷, de partager un espace d'exposition avec Giacometti, qui immobilise les têtes dans le vide « comme quelque chose de vif et mort simultanément »¹⁹⁸. Les deux artistes sont hantés par la solitude. Plus d'histoire, plus d'environnement : le rectangle ou la figure surgissent, coupés du monde. Et le témoin les reçoit en pleine poitrine dans leur présence intemporelle et poignante.

L'aventure picturale est une aventure de création – celle d'un monde « violemment opposé au sens commun » – mais aussi de contemplation. Rothko passait des heures à regarder ses œuvres sous différentes lumières. Une autre manière de voir devait en surgir pour quiconque s'y exposait véritablement.

Aucune série de commentaires éventuels ne peut expliquer nos tableaux. Leur explication doit provenir d'une expérience consommée entre tableau et regardant. L'appréciation de l'art est un vrai mariage d'esprit. Et dans l'art, comme dans le mariage, l'absence de consommation est motif d'annulation¹⁹⁹.

Le Land Art et la critique de l'expressionnisme abstrait

La tendance vers l'abstraction – même contestée par Rothko – et vers la spiritualisation appelait une réaction : elle fut, de fait, suivie d'un mouvement de rematérialisation. Ainsi le sublime dont se réclamaient Newman et Rothko, tendit notamment chez Philip Guston, leur compagnon de route dans la décennie 1950, vers la revalorisation du trait, de l'image et de la corporalité. « Il y a quelque chose de ridicule et de sordide dans le mythe que nous héritons de l'art abstrait », écrit Guston, « la peinture est autonome, pure et pour soi, et nous définissons donc habituellement ses ingrédients et ses limites. Mais la peinture est "impure" »²⁰⁰. Guston en revient à la peinture figurative, mais d'autres artistes préfèrent sortir de la peinture, tout en en gardant d'ailleurs les moyens.

¹⁹⁵ . Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 12, et Gérard Sontag, *Poétique de l'expressionnisme abstrait*, thèse non publiée, soutenue à Paris I en 1986, synopsis, p. 15.

¹⁹⁶ . Voir Varron, *De lingua latina*, 7, 6, *op. cit.*, chap. III.

¹⁹⁷ . Daniel Arasse, « La solitude de Rothko », *Art Press*, déc. 1998, n° 241, pp. 23 et 35.

¹⁹⁸ . Alberto Giacometti, *Ecrits*, Paris, Hermann, coll. Savoir sur l'art, 1990, p. 30.

¹⁹⁹ . Lettre au New York Times, 7 juin 1943, *Mark Rothko (1903-1970)*, Tate Gallery Publishing, *op. cit.*, p. 77.

²⁰⁰ . Cité par Michael Auping, « Impure thoughts : on Guston's abstractions », *Philip Guston Retrospective*, Modern Art Museum of Fort Worth, Thames and Hudson and the Royal Academy of Arts, Londres, 2004, p. 37.

Au projet de bâtir une cathédrale à partir de l'homme se substitue dans le *Land Art* celui d'un événement à produire dans le champ du réel. Créé au début des années 1960 par les artistes américains, dont Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, le mouvement ne fut baptisé que tardivement « Land Art » – appellation dont, seul, Walter de Maria se réclamait –, et il fut alors étendu à des artistes non américains, tels que Christo et Jeanne-Claude, Richard Long, Tadashi Kawamata ou même Jan Hamilton Finlay.

C'est un mouvement d'artistes et non une pratique rituelle, telle l'inscription des idéogrammes dans les paysages chinois ou la création de géoglyphes dans le désert d'Atacama²⁰¹. Ces artistes mettent en cause l'ensemble des arts traditionnels – et particulièrement l'expressionnisme abstrait – dont ils dénoncent l'anthropocentrisme, le fétichisme de l'œuvre et la mobilisation d'espaces trop restreints. Le *Land Art* prône un retour aux espaces ouverts, à la terre et à sa matière, une utilisation différente du dessin, de la sculpture ou de la photographie et l'habilitation artistique des pratiques de chantier : découpe, excavation, transfert. De là le goût pour les terrains d'aviation désaffectés et les sites industriels ruinés.

L'essentiel est non d'architecturer un paysage, mais d'accomplir un acte artistique, dont on puisse détecter les perturbations dans un champ magnétique. Ce peut être un acte d'une brève durée, tel le *Tourbillon* d'Oppenheim, ou un acte dont les effets restent aléatoires, tels la *Spiral Jetty* de Smithson ou le *Lightening Field* de Walter de Maria. Dans ce dernier cas, quatre cents mâts d'acier attirent les éclairs par gros temps, dispositif éminemment propre à ressusciter les sentiments complexes qui emplirent les *bestioni* à pareil spectacle et les poussèrent à forger l'image d'un Dieu fulgurant et tonnant.

Le problème n'est plus de créer un objet : il est de s'insérer dans un mouvement plastique universel, de cerner l'invisible ou de rendre sensible la présence d'un « non-site », c'est-à-dire de quelque chose qui échappe à la fois au site (*site*) et à la vue (*sight*) – Smithson joue, d'évidence, sur la similitude de prononciation des deux termes en anglo-américain. De la sorte, le non-site possède le caractère situant, mais non situable, du sublime. Songeons au centre des pieds et des mains du Christ, troués de clous, tels que Smithson les peint en 1961 : des cercles concentriques ou des spirales font du morceau de chair absent le pôle d'un intense rayonnement²⁰². Recherchant « l'idée de calmes catastrophes en train de se produire », Smithson compare le non-site à une salle de cinéma, dans laquelle le temps se comprime et crée « une condition entropique », « un “trou” dans la vie »²⁰³, la conscience d'une hétérotopie foncière²⁰⁴. Il fait également du non-site un trou noir qui engendre un champ d'attraction et constitue un disque d'accrétion où la vitesse ne cesse d'augmenter. Nos esprits

²⁰¹ . Voir Yolaine Escande, « Des graphèmes comme principes constitutifs des paysages chinois » dans *Paysage et ornement – Pour une théorie de l'ornance*, direction D. Laroque et B. Saint Girons, Paris, Verdier, 2004. Voir aussi P. Bahn, « Atacama, l'art des géants », *Science et avenir*, n° 621, nov. 1998.

²⁰² . Voir Robert Smithson, catalogue de l'exposition de Los Angeles, 2004, pp. 60-63, et Céline Flécheux, « Ornement et entropie chez Robert Smithson », dans *Paysage et ornement*, *op. cit.*

²⁰³ . Robert Smithson, *ibid.*, p. 17.

²⁰⁴ . Voir Michel Foucault, « Des espaces autres », 14-3-67, *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752 et *sq.*

sont mis en émoi par des effets gravitationnels qui affirment la précellence de l'invisible sur le visible.

En somme, le *Land Art* manifeste les trois caractéristiques du sublime moderne, telles que nous les avons définies. Il est d'abord à la jonction du *kairos* et de l'*aiôn* ou encore de la mode et de l'éternité : parlons à son sujet d'« ornance »²⁰⁵, c'est-à-dire d'un ajustement si étroit de l'ornant à l'orné qu'il permet la révélation de l'un par l'autre, soit en présence de l'œuvre, soit de par son souvenir et l'espoir de sa réapparition. Le *Land Art* met ensuite en question la division traditionnelle des arts, en brouillant la distinction entre architecture, peinture, photographie, sculpture. Enfin, il actualise ce qui est exclu de l'art, en général – le support naturel du paysage, le proto-espace, le proto-temps –, mais nous donne le sentiment de la naissance et de la disparition. Où se trouve l'œuvre ? Elle n'est plus dans la galerie ou dans le musée et se donne comme un événement qui surgit aléatoirement, au terme d'un long voyage.

Or, comme l'événement devient central dans l'art contemporain avec l'interminable suspension du temps qui en commande la surrection, et comme l'installation n'est, à bien des égards, que du *Land art* en chambre, il faut attribuer à cet art américain un rôle privilégié dans le passage du moderne au contemporain. De fait, il annonce ce que Deleuze avait si bien pressenti en introduisant le concept d'« image-temps » : un traitement matériel de l'image, sa défétichisation radicale, sa sortie hors de la chronologie. Il s'agit moins de rupture avec la tradition que de production de singularités sous des régimes les plus divers. La synchronie triomphe ; le temps, soudain fléchi, se creuse ; la narration n'opère plus qu'en boucle.

Pour comprendre l'insaisissable que l'art contemporain s'efforce d'approcher, il faudrait étudier le rôle des arts mixtes, plutôt que des arts traditionnels. Et la danse contemporaine doit certainement être privilégiée dans son lien avec l'anti-danse, en tant qu'elle se joue autour d'un corps, appréhendé avec une franchise qui ne déconcerte pas seulement notre idée d'art, mais la déplace : ce corps n'est plus un corps glorieux, mais un corps souvent gauche et lourd dans son excès de relâchement. Maintenir une structure chorégraphique, tout en montrant la contingence de cette structure, tel est le tour de force que réalisent plusieurs chorégraphies contemporaines, jouant avec l'idée d'un *kairos* qui disparaît aussitôt, sans qu'on en éprouve, cette fois, la nostalgie.

Quand on caractérise l'art contemporain comme éclectique, on prend trop souvent l'effet pour la cause. Le problème de l'art n'est plus de s'affirmer en rupture avec les formes déterminées d'académisme : il est de défier tout système d'évaluation. A la reconnaissance d'une culture dominante s'oppose l'effort vers une neutralité ascétique, dans laquelle la dérision n'est pas un but, mais un outil, parmi d'autres, qui renforce l'acuité du regard, bat en brèche la mythologie de la pureté et manifeste les liens entre *Kunst* et *Entkunstung*, endansement et dédanse.

²⁰⁵ . Voir *Paysage et ornement – Pour une théorie de l'ornance*, codirection Didier Laroque et Baldine Saint Girons, Paris, Verdier, 2005.

Récapitulons. Le problème est d'appréhender le sublime de l'art et des arts suivant des critères internes : impossible de nous ouvrir à l'art moderne comme si c'était l'art romantique ; et ce qui manque le plus à l'art contemporain est dans doute un discours nouveau qui permette d'en retrouver les enjeux. Alors que le propre du romantisme était d'établir la proximité du sublime avec un monstrueux interne au sujet et de radicaliser la scission subjective, celui de l'art moderne nous est apparu de rompre avec une tradition centrée autour du sujet et de ses projections. L'art contemporain semble alors avoir pour vocation de penser le sublime comme émergence provisoire ou comme événement par essence perturbateur – non pas seulement comme catastrophe ou comme merveille. La relation au medium se pacifie : il ne s'agit plus de l'exalter ou de le dénier, mais plutôt de jouer avec lui, dans la multiplicité de ses usages. L'art est ce qui peut, certes, toujours nous tromper, mais qui atteste la vivacité de notre relation aux signifiants, lorsque nous ne nous contentons pas de la reconnaissance de signifiés, mais tentons l'aventure que constitue la plongée dans leur matérialité.

Si l'insaisissable qui saisit oblige alors à la prise de conscience d'une blessure et d'une perte, il oriente aussi vers l'assomption du clivage interne et vers une transformation de la conception du désirable : au lieu de nous nous reconnaître dans l'art, nous nous y soumettons à l'Autre.

V. SUBLIME ET PSYCHANALYSE

Le XIX^e et le XX^e siècle méditent sur les impasses auxquelles aboutit toute revendication du sublime comme principe direct d'action ou de création : l'héroïsme exigé par le sublime est assumé plutôt que véritablement choisi. Sans doute la volonté doit-elle prêter son consentement, mais elle est acculée et se soumet à un enjeu qui la dépasse. « On peut se montrer grand dans le bonheur, on ne peut se montrer sublime que dans le malheur », écrivait Schiller²⁰⁶, un malheur qui force le sujet dans ses retranchements et semble grandir avec la modernité. Le héros tragique, le savant fou, l'artiste génial, vont jusqu'au bout de ce à quoi ils peuvent aller. Mais au bout de quoi ? de leur destin, de leur désir de savoir, de leur désir de créer. Qu'est-ce que « se réaliser » sinon se signifier soi-même, produire de soi un signifiant, enfin stable, arraché à la dérive ? Qu'est-ce que produire une œuvre sublime, sinon monter aux extrêmes, exiger de son public un véritable athlétisme, faire de soi ce « monstre » par lequel, seul, le sublime advient, selon Victor Hugo ?

Aux livres colosses il faut des lecteurs athlètes. Il faut être robuste pour ouvrir Jérémie, Ezéchiel, Job, Pindare, Lucrèce, et cet Alighieri et ce Shakespeare. La bourgeoisie des habitudes,

²⁰⁶ . Schiller, « Vom Erhabenen – Zur weitem Ausführung einiger kantischen Ideen —Über das Pathetische », *La nouvelle Thalie*, 1793, *Sämtliche Schriften*, éd. Reinhold Köhler, Stuttgart, 1871, tome 10, *Ästhetische Schriften*, p. 140, trad. Ad. Régnier in *Œuvres de Schiller*, Paris, 1861, tome VII, *Esthétique* : « Fragment sur le sublime », p. 493.

la vie terre à terre, le calme plat des consciences, le « bon goût » et le « bon sens », tout le petit égoïsme tranquille est dérangé, avouons-le, par *ces monstres du sublime*²⁰⁷.

Au XX^e siècle, un fort mouvement de pensée, lié aux progrès de la linguistique, prend acte de la souveraineté des signifiants : ceux-ci nous instituent, mais exaspèrent par là notre clivage interne et le sentiment de perte du monde. A l'expulsion du sujet hors de l'intimité d'un soi correspond la disparition du cosmos : un monde unique et stable d'objets ne fait pas face à un sujet qui l'éprouverait d'un point de vue qui lui serait propre. L'être se pluralise et l'« extimité »²⁰⁸ devient notre lot. Aussi bien est-ce vers « les représentants de représentations » (Freud) ou vers les signifiants (Lacan) que la psychanalyse se tourne pour y reconnaître les instruments de la scission subjective, mais aussi les facteurs d'une stabilisation et d'un dépassement. Deux hypothèses heuristiques, qu'il faut d'abord comprendre à partir du champ de la pratique analytique, sont alors formulées : l'inconscient et la sublimation.

L'objet du présent chapitre sera d'esquisser les étapes de leur construction par Freud et par Lacan pour montrer le rapport qu'elles entretiennent avec une longue tradition philosophique, issue de Vico et du sublime pour l'inconscient, de la *catharsis* aristotélicienne et du sublime tragique pour la sublimation.

Sublime et inconscient: l'insaisissable et ses modes d'actualisation

La parenté entre les approches de Vico et de Freud n'avait échappé ni à Lionel Trilling ni à Ernesto Grassi. Dès 1940, le grand critique littéraire américain, sut voir en Freud une sorte de second Vico : « Au XVIII^e siècle, Vico parlait du langage métaphorique imagé aux premières étapes de la culture ; il était réservé à Freud de découvrir comment, à l'âge scientifique, nous sentons et pensons encore en formations imaginatives, et de créer ce qu'est la psychanalyse, une science des tropes, de la métaphore et de ses variantes, la synecdoque et la métonymie »²⁰⁹. De son côté, Ernesto Grassi intitule un de ses articles « *Vico versus Freud : Creativity and the Unconscious* » (1981)²¹⁰ : l'inconscient naît de l'arrachement au code biologique et doit être comparé, pour cette raison, à l'*ingenium* vichien, conçu non seulement comme union d'éléments séparés, mais comme création, par l'activité imaginative et par le travail, de l'ensemble des « choses humaines ».

²⁰⁷ . Victor Hugo, *Œuvres complètes, Critique, William Shakespeare*, 1864, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », p. 377 (Mes italiques)

3. « Il faudrait faire le mot 'extime' », en vue de conjoindre « l'intime à la radicale extériorité », déclara Lacan, le 12 mars 1969, lors de son séminaire XVI, *D'un Autre à l'autre*, non encore publié. Voir aussi *L'Intime / L'Extime*, Etudes réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, Amsterdam, New York, Rodopi, CRIN, 41, 2002, et Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, 2002, Gallimard, Folio, 2004.

²⁰⁹ . Lionel Trilling, *Freud and Literature*, repris dans *The Liberal Imagination*, Londres, Secker and Warburg, 1951, p. 53 (ma traduction).

²¹⁰ . Ernesto Grassi, *Vico : Past and present*, edited by Giorgio Tagliacozzo, Humanitas press, Atlantic Highlands, N.S., 1981, pp. 144-161, repris dans *Vico e l'umanesimo*, Milan, Guerini, 1992.

Sans doute Vico prend-il pour objet les inventions du génie humain primitif, tandis que Freud, de par sa profession, privilégie des formations qui se donnent comme morbides. De surcroît, si Vico et Freud prétendent tous deux conquérir un champ nouveau pour l'activité scientifique, le sublime fonde l'humanité à son aube et dans ses développements, tandis que l'inconscient ne naît que tardivement, du fait de son expulsion hors du champ de la conscience par la science moderne :

J'ose énoncer comme une vérité que le champ freudien n'était pas possible sinon un certain temps après l'émergence du sujet cartésien, en ceci que la science moderne ne commence qu'après que Descartes a fait son pas inaugural. C'est de ce pas que dépend que l'on puisse appeler le sujet à rentrer chez lui dans l'inconscient²¹¹.

Reste que la comparaison entre sublime vichien et inconscient psychanalytique permet de réfléchir sur les aspects négatifs et obscurs du sublime et qu'on peut la fonder sur au moins trois raisons : le sublime et l'inconscient se manifestent dans le langage ; ils s'opposent au discours logico-rationnel et engendrent un impératif éthique : il faut y aller.

a) A l'instar du sublime, l'inconscient s'exprime, mais il le fait essentiellement dans des tropes du discours, du rêve et du symptôme, et dans les trous et les trébuchements du « discours courant ». L'inconscient « parle » et est « structuré comme un langage ». Cela signifie qu'il n'utilise pas le langage ordinaire, et qu'il a des modes, des moyens et des règles de fonctionnement qu'il importe de découvrir. Si son quasi langage entre alors en rivalité avec d'autres langages existants, force est de reconnaître qu'il n'existe pas de métalangage pour les départager. Il n'y a pas de vérité de la vérité. L'étrange est bien plutôt que nous puissions dire la vérité sans le savoir et que nous ne sachions pas reconnaître le sens que revêtent pour nous certains des mots que nous prononçons.

Les mots font corps, ça ne veut pas dire du tout qu'on y comprenne quoi que ce soit. C'est ça l'inconscient, on est guidé par des mots auxquels on ne comprend rien²¹².

b) L'inconscient a portée cognitive : c'est un savoir global qu'ignore la conscience claire et distincte, mais que nous pouvons reconstituer. De même que Vico dénonce les limites et les dangers d'une logique bivalente qui, réputant faux ce qui est vraisemblable, étouffe l'invention et la connaissance imaginative, la psychanalyse montre les limites et les dangers du discours scientifique, universel et autonome, négateur du sujet et oublieux des péripéties dont il est issu. L'inconscient est le discours de l'Autre, celui dans lequel le sujet reçoit son message sous une forme inversée²¹³. Tout comme Vico, Freud définit une véritable méthode historique fondée sur l'analyse critique des sources et sur le recoupement

c) Le statut de l'inconscient est éthique, et non ontique : il faut y aller. Vico avait montré qu'il fallait partir non de l'homme tel qu'il doit être, mais de l'homme tel qu'il est ou a été, et

²¹¹ . Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, XI*, Paris, Seuil, 1973, pp. 45, 47 et 35.

²¹² . Jacques Lacan, Conférence de Bruxelles, 26 février 1977, texte dactylographié.

²¹³ . Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1967, p. 259.

tel qu'on peut le connaître en étudiant concrètement « des idées, des coutumes et des faits ». De façon analogue, la psychanalyse nous apprend à tenir compte d'un autre discours que le discours de la maîtrise.

Vico et Freud : deux mythes d'origine du langage et de la civilisation

Mettons en vis-à-vis du mythe de Vico l'unique mythe de Freud : mythe d'avènement de la fonction paternelle, de socialisation et d'appropriation commune du symbolique. Il y eut meurtre, collectivement réalisé par les membres de la horde ligués contre leur chef ; mais ce meurtre fut à l'origine de la civilisation, du langage et la conscience morale. Les hommes primitifs renversèrent à cette occasion le rapport initial de domination que chaque membre de la horde entretenait avec son chef en une configuration socio-culturelle, distribuant les droits et les devoirs : ceux de fils face au père-totem mort et divinisé, ceux de frères partageant en parts égales le pouvoir, et ceux d'époux, chacun, d'une femme déterminée.

Freud ne part pas, comme Vico, des données de l'Occident païen, mais se fonde sur l'analyse du système totémique²¹⁴. Il établit une corrélation entre l'ambivalence des sentiments à l'égard du totem et la loi d'exogamie, puis compare la situation du primitif avec celle d'Œdipe : l'urgence civilisationnelle est de neutraliser la pulsion d'agression (qui est une des composantes du rapport au père) et la pulsion érotique (impliquée surtout dans la relation avec la mère). Enfin il remarque qu'une action interdite à chaque membre du clan pris individuellement, devient obligatoire lors du sacrifice totémique : c'est le groupe tout entier qui doit tuer le totem, le manger et festoyer. De là la supposition, selon laquelle le repas sacrificiel serait la commémoration du meurtre de l'ancêtre.

Pourquoi fallait-il que le meurtre fût historiquement accompli ? C'est que, à la différence du névrosé, le primitif, comme c'est le cas chez Vico, pense avec son corps et dans l'action. Sa pensée a besoin d'un acte qui lui permette de prendre conscience d'elle-même. Pourquoi fallait-il, ensuite, que le meurtre fût collectif ? C'est que, en agissant ensemble, les premiers hommes socialisent leur pulsion d'agression, d'une manière opposée à celle dont le névrosé s'enferme dans l'asocialité narcissique, et d'une manière, au contraire, analogue à celle dont l'artiste socialise ses fantasmes dans l'œuvre. Freud fait l'hypothèse que les mots sont d'abord considérés comme des forces, dont la possession ne peut faire l'objet que d'une usurpation. Pour ne pas reconduire le pouvoir de l'omnipotent, mais le partager, il fallait donc que « l'appropriation de la puissance signifiante » (Kaufmann)²¹⁵ se fasse collectivement.

Freud et Vico partagent la même interrogation sur les modes de constitution du système symbolique qui arrache l'homme au monde animal et fonde la société civile. Tous deux

²¹⁴ . Freud s'appuie sur les travaux de Mac Lennan (1869), Salomon Reinach (1900), William Robertson Smith (1907) ou James George Frazer (1910), qui s'accordent à voir dans le totémisme « un système qui tient la place d'une religion (*die Stelle einer Religion vertritt*) et fournit le fondement de l'organisation sociale » (*Totem et tabou*, 1912, chap. IV, GW, IX, p. 122). Et il essaie de penser les relations du clan totémique à la horde primitive, soumise à un omnipotent qui exclut du pouvoir et des femmes les jeunes mâles, selon le modèle établi par Darwin et Atkinson.

²¹⁵. Voir Pierre Kaufmann, *L'Inconscient du politique*, chap. III, Paris, P.U.F. 1979 ; édition augmentée, Paris, Vrin, 1988. Voir aussi *Psychanalyse et théorie de la culture*, Paris, Denoël, 1974 et 1985.

insistent sur l'assimilation subite des pouvoirs du langage, sur l'invention, par son truchement, du système entier de la civilisation (règlement des rapports aux dieux, à la sexualité et aux morts) et sur le rôle de la peur comme matrice des interdits civilisateurs. Mais point de meurtre, ni de culpabilité chez Vico, qui laisse de côté, du moins dans la *Scienza nuova*²¹⁶, la tradition juive et la doctrine du péché originel ; chez Freud, au contraire, c'est un acte tragique et rebutant qui fonde la civilisation et la culpabilité devient constitutive. C'est que l'appropriation des signifiants va de soi chez Vico, alors que, chez Freud, l'accès au langage est d'abord interdit.

Chez Vico comme dans la psychanalyse, le rôle central est donné à des signifiants qui produisent des effets structurants, indépendamment de la compréhension que je puis en avoir. La révolution épistémologique produite par Vico est de partir non d'un donné sensoriel ou idéal, comme tel invérifiable, non du sentiment cartésien d'évidence, finalement évanouissable comme tout sentiment, mais d'universaux fantastiques qui, eux, sont des phénomènes attestés de langage, des fictions produites par l'homme et, de ce fait, analysables par lui. Cette révolution, la psychanalyse en découvre le fondement : le langage n'institue pas seulement le sujet ; il le clive de façon irréductible. L'objet de la cure analytique est d'opposer la parole de l'inconscient au ronronnement du discours courant. Ne pas lui barrer le passage et la laisser résonner, tel est le travail qui s'effectue dans la relation transférentielle.

La *Scienza nuova* de Vico et la psychanalyse n'ont pas seulement en commun leur préoccupation pour le langage : toutes deux montrent que la science ne réussit à connaître l'homme que si elle s'adjoint un art conçu comme pratique inventive. La force de Vico est de donner la parole aux hommes du monde enfant à partir de leur mythologie, de leur religion, de leur droit. De même, la force de la psychanalyse est de faire parler des malades. En troisième lieu, le problème de Vico, comme celui de Freud et de Lacan, n'est pas tant de stimuler le désir de connaître que de lever le refus d'un certain savoir. Car le savoir que nous pouvons gagner, qu'il soit propre à l'histoire du genre humain ou à l'histoire subjective, a nécessairement affaire avec le refoulé et le forclos, puisqu'il concerne une genèse qui nous échappe. Chez Vico, cette vérité est celle que les doctes refusent : emportés par une *boria* qui les incite à tout expliquer du point de vue de la raison entièrement développée, ils oublient que la conscience est seconde et que le sujet projette sa structure dans ces premières formes d'intelligibilité que sont les métaphores et les mythes. De même, Lacan dénonce la méconnaissance « systématique et principielle » de toute « science du désir », de ce désir « endormi par les moralistes, domestiqué par les éducateurs, trahi par les Académies »²¹⁷.

Le même sentiment apparaît chez Vico, Freud et Lacan, d'une fragilité extrême de la civilisation. Aux considérations de Vico sur l'individualisme forcené, la solitude et la barbarie de ces hommes de la réflexion qui « à la manière des animaux sauvages [...] au moindre déplaisir, s'offensent et deviennent féroces »²¹⁸ correspond chez Freud un portrait de l'être humain, en proie aux pulsions d'agression : « L'homme n'est point cet être débonnaire, au cœur assoiffé d'amour, qui serait tout au plus en mesure de se défendre quand on

²¹⁶ . *Il Diritto universale* (éd. Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1936) y attache, au contraire, toute son attention.

²¹⁷ . Lacan, *L'Ethique de la psychanalyse, Le Séminaire, VII*, 1959-60, Paris, Seuil, 1986, p. 374.

²¹⁸ . Vico, *SN*, § 1106.

l'attaque »²¹⁹. Enfin, à la critique du cartésianisme et de la raison analytique et monastique chez Vico correspond dans l'œuvre de Lacan la critique du discours universitaire que rien ne peut arrêter²²⁰. Ce discours met à la place dominante un « tout-savoir », formel et autoréférentiel, caricature du discours scientifique, pur savoir de bureaucrate dans une « Je-cratie » qui veut sauver la vérité et émet « la prétention insensée d'avoir pour production un être pensant, un sujet »²²¹. Il ignore que le sujet ne fonctionne qu'à être respecté et que « la vérité s'envole » : on ne peut que la mi-dire, en lui laissant les chances de passer.

Si le problème de l'éducation au sublime devient central pour Vico, la solution envisagée par Freud et par Lacan n'est pourtant pas éloignée, dans la mesure où il s'agit non plus de subir une morale donnée, qui décrète le bien et le mal dans une totale indifférence à ce qui est souhaitable ou nuisible pour un sujet donné, mais d'accéder à la « paire contrastée » d'un désir contradictoire et limité, « trouvant ordinairement dans l'acte plutôt son collapsus que sa réalisation »²²², et d'assumer, en tenant compte de nos possibilités, l'éthos d'une civilisation, afin de participer de la sorte à « l'expression d'une responsabilité collective »²²³. La parole ne trouve son propre fondement ni dans le champ du sujet, ni dans celui de l'Autre, mais, forte de ce savoir négatif, du moins peut-elle établir une relation entre les types d'assurance qu'elle cherche et certains critères de vérité successivement apparus. S'ouvre alors le champ des différents types de sublimation auxquels sont suspendues toutes les figures de la culture.

L'inconscient est-il alors une forme moderne du sublime ? Oui et non. Rapproché de l'inconscient, le sublime ne perd pas son dynamisme, mais devient d'une opacité encore plus irréductible à la conscience et à la volonté. Cet impénétrable nous est essentiel, mais à condition que nous puissions y situer notre ignorance, lui ôter son caractère « purement négatif »²²⁴. Notre savoir est infime et troué, mais ces trous ont des bords que nous pouvons délinéer. L'exigence d'un retour à l'inconscient ou au sublime tient dans les deux cas aux progrès d'une science qui nous instrumentalise et oublie les péripéties qui lui ont donné naissance. Devons-nous nous contenter d'être les sujets évanouissants d'un savoir en constante expansion ? La réponse que donne la psychanalyse est claire et manifeste sa haute valeur éducative : refuser une maîtrise artificielle, assumer l'histoire, la réécrire, lui donner son sang et un style, telle reste la tâche face aux différentes formes menaçantes de barbarie. L'éthique de la psychanalyse et celle d'une philosophie du sublime ont par là un même enjeu : lever les obstacles qui empêchent le développement des forces de sublimation.

Qu'il faille, cependant, distinguer le sublime de l'inconscient, Freud l'indique quand, avec la dernière vigueur, il pose dès 1905 l'existence d'un destin pulsionnel qui n'est ni la perversion, ni le refoulement. Lacan insiste également sur la décompression ou le

²¹⁹ . Freud, *Malaise dans la culture*, 1939, *Malaise dans la culture* (1939), trad. collective, Paris, P.U.F., Quadrige, 1995 ; G.W., XIV, chap. V, pp. 479-480.

²²⁰ . Lacan, *L'Envers de la psychanalyse*, *Le Séminaire*, XVII, 1969-70, Paris, Seuil, 1991, p. 120.

²²¹ . *Ibid.*, p. 203.

²²² . Lacan, *Le transfert*, *Le Séminaire*, VIII, 1960-61, Paris, Seuil, 1991, p. 14.

²²³ . Pierre Kaufmann, *Qu'est-ce qu'un civilisé ?* Paris, Atelier Alpha bleue, diff. Vrin, 1995.

²²⁴ . Lacan, *Le désir et ses interprétations (sic)*, 1958-59, *Le Séminaire*, VI, version dactylographiée.

désasujettissement que crée la sublimation, prise comme « un champ de détente »²²⁵. Des forces imprévisibles sont mises en jeu, qui ne sont ni réprimées, ni forcloses.

Dénonçons donc deux erreurs symétriques : celle qui édulcore le sublime en méconnaissant la poignante exigence qu'il engendre et celle qui lui donne le visage du mal en confondant sa violence avec une pure et simple oppression. « Je est un Autre ». Vibrer au sublime, c'est me sentir pénétré d'un art et d'un savoir qui viennent d'ailleurs. Je puis alors tenter de donner des mots à cette altérité. Dans pareil effort, mon « Je » ne m'intéresse plus que comme médium : ce n'est pas lui que je veux connaître, mais cet Autre qui me traverse et m'enveloppe, et dont je constitue l'un des multiples instruments de réflexion et d'invention. Le monde est jeune encore, écrit Vico²²⁶ : j'en fais partie. Les forces de sublimation qui agissent à travers moi en sont la preuve.

Trois interprétations de la catharsis : leur rôle chez Freud

La sublimation hérite de l'antique *catharsis* les paradoxes de son interprétation qu'aurait sans doute éclairés un livre aujourd'hui perdu de *La Poétique* d'Aristote : faut-il privilégier ses aspects intellectuels et moraux, ses aspects esthétiques ou ses aspects médicaux²²⁷? Ces trois thèses se sont *grosso modo* succédées au cours des temps. La première a permis de lutter, depuis la Renaissance, contre la condamnation augustinienne et chrétienne du théâtre ; la seconde s'est affirmée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, chez l'abbé Batteux²²⁸ et chez Goethe ; la troisième prend toute sa force avec Jakob Bernays dès 1857²²⁹ et triomphe avec Freud qui prend appui sur les travaux de son oncle par alliance pour concevoir dans un premier temps la cure psychanalytique comme une cure cathartique. Mais Freud remplacera ensuite l'idée de « conversion » par celle de sublimation, en assignant comme objet à la psychanalyse, sinon directement la sublimation, du moins, la levée des entraves à son essor. De quelles similitudes d'intérêt et de quels déplacements témoigne pareille substitution ?

Insistons d'abord sur les divergences de sens. Alors que la *catharsis* se fonde sur une situation relationnelle entre les acteurs et leur public ou entre le médecin et son malade, la sublimation a davantage le sens d'un dépassement personnel de soi. Le terme « sublimation » est ainsi lié dans le latin médiéval à la sociologie des honneurs et à l'alchimie : elle désigne d'un côté l'augmentation que confère l'acquisition d'une nouvelle dignité²³⁰ et, de l'autre, l'*excoctio* ou la *percoctio* alchimique en vue de l'accomplissement du « grand œuvre ».

²²⁵ . Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 118.

²²⁶ . Vico, *De mente heroica*, trad. G. Navet, dans *Vico, la science du monde civil et le sublime*, dir. A. Pons et B. Saint Girons, *Le Temps philosophique*, diffusion Vrin, 2004.

²²⁷ . Pour une présentation synthétique, voir Didier Deleule, « La contemplation artistique », article « Art » de l'*Encyclopædia Universalis* et Jackie Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, « Les Belles Lettres », 1987, chap. III, chap. II. Deleule oppose purification et purgation ; Pigeaud ajoute la thèse aléatoire aux trois interprétations ici retenues et distingue la thèse intellectualiste de la thèse morale.

²²⁸ . Voir Raymond Naves, « L'abbé Batteux et la cathartique », dans *Mélanges*, Société toulousaine d'études classiques, Toulouse, Privat, 1946, pp. 285-300.

²²⁹ . Voir P. Kaufmann dans « De la cure cathartique à la sublimation tragique » dans *L'Inconscient du politique*, Paris, Vrin, 1988, p. 210.

²³⁰ . Voir article « Sublimatio » dans le Dictionnaire de Du Cange.

Pourtant, au XVIII^e siècle, la sublimation prend en sens théâtral et poétique chez Brockes²³¹ et chez Goethe, lequel déclare que les états d'âme, les sentiments, les événements ne sauraient être rapportés au théâtre avec leur naturel originaire ; ils doivent être « travaillés, accommodés, sublimés » (*verarbeitet, zubereitet, sublimiert*). Freud s'inscrit dans cette lignée en montrant que la sublimation vise à présenter les choses sous une forme arrangée, enjolivée et disculpante, et qu'elle utilise à cette fin le fantasmes comme moyens d'« affiner et sublimer les souvenirs »²³². Si la sublimation désigne un mécanisme général, elle accompagne d'abord la création poétique, puisque Freud qualifie de « sublimation » le « privilège d'anoblissement (*Vorrecht der Veredlung*) »²³³ que se reconnaît Goethe dans la *Dédicace* du *Faust* :

Et maintes ombres chères surgissent ;
Comme une vieille légende à demi effacée,
Remontent à votre suite le premier amour et la première amitié.

Catharsis et sublimation prêtent, toutes deux, à des interprétations morales, esthétiques ou médicales. Prenons le sens alchimique : la sublimation apparaît comme un procédé de « purification », analogue à la purification morale, libérant le corps de ses parties hétérogènes et laissant intactes les propriétés du corps sublimé. Prenons le sens poétique : c'est d'un point de vue esthétique que se justifie la part d'exagération patente dans les *phantasiai* de Longin, les « fantasmes » de Freud et la corporisation²³⁴ des ombres de Goethe. Prenons, enfin, le sens théâtral : la libération et le soulagement des affects ne se font que sous certaines conditions bien réglées qui évoquent la cure.

On ne s'étonnera pas dès lors que, prenant conscience des pouvoirs purificateurs, jouissifs et abréactionnels de l'expression dans un cadre déterminé, Freud ait voulu fonder sur eux une thérapeutique qu'il qualifia de *catharsis* ou *talking cure*, selon le nom dont une malade désignait son traitement. « Par transfert du physique au moral », soutenait Bernays, « la *catharsis* consiste à traiter l'angoisse non pas en modifiant ou en refoulant l'élément responsable, mais au contraire en l'excitant, en le faisant émerger, de manière à provoquer, par cette voie, un allègement »²³⁵. Au lieu donc de laisser le patient se soumettre à une instance qui décide du bien et du mal sans tenir compte de ce qui est souhaitable et nuisible pour lui, la psychanalyse provoque des phénomènes d'expression, conscients ou non : l'essentiel est d'en venir au mot (*zum Wort kommen*).

Pareille méthode prend malheureusement un temps considérable, exige beaucoup d'intelligence et ne peut réussir que par l'exercice d'une véritable « influence » du médecin

²³¹ . Le poète et commerçant hambourgeois Brockes est l'auteur d'une théodicée de la vie quotidienne, *Les Plaisirs terrestres en Dieu*, Hambourg, 1721, dont furent nourris les romantiques allemands.

²³² . Freud, 2 mai 1897 : manuscrit L, dans *Briefe an Wilhelm Fliess*, Frankfurt, Fischer, 1985, p. 255.

²³³ . Freud, 27 octobre 1897, *ibid.*, op. cit.

²³⁴ . Ce terme n'est pas vraiment un néologisme : je le dérive de « corporiser » utilisé par Barbey d'Aurevilly dans *Un prêtre marié* (voir Bibliographie du chap. VII). L'incarnation me semble ici trop chrétien.

²³⁵ . *Théorie aristotélicienne du drame*, 1857, cité par P. Kaufmann dans « De la cure cathartique à la sublimation tragique », *L'Inconscient du politique*, Vrin, 1988, p. 210.

sur le patient²³⁶. Trois inconvénients qui, à lire le texte de Bernays, sont évités par la tragédie, dans la mesure où l'investissement en vis-à-vis n'y est pas exigé, où du plaisir en surgit immédiatement par l'effet propre à la poésie, et où, enfin, le déplacement de la crainte et de la pitié s'opère de l'expérience naturelle vers la trame du *muthos*.

Quelle fut l'influence de ces réflexions sur Freud ? Abandonnant la *catharsis* pour la sublimation, Freud refuse toute forme d'hypnose ou de suggestion et retrouve d'autres sens de la *catharsis* : soumission au transfert, mouvement vers la jouissance et visée de vérité. Comme l'antique *catharsis*, la sublimation est principe de métamorphose et elle est aussi davantage : appropriation d'un savoir véhiculé par les signifiants et quête d'une vérité qui se révèle toujours oblique, évanescente et partielle.

Paradoxes de la sublimation : sublimation normalisante et sublimation artistique

La sublimation freudienne se définit en 1915 comme un destin pulsionnel, c'est-à-dire un « mécanisme de défense contre la pulsion », dans l'élaboration duquel la conscience et la volonté entrent partiellement en jeu. Elle témoigne de la plasticité de l'être humain et de ses capacités d'acculturation : c'est « une certaine sorte de modifications de but et de changements d'objet, dans lesquels notre évaluation sociale entre en considération (*bei der unsere soziale Wertung in Betracht kommt*) »²³⁷. Autrement dit, la sublimation est un genre de métamorphose de la libido orienté (mais non déterminé) par des valeurs sociales et les signifiants qui en sont porteurs. Ainsi conçue, la sublimation n'a pas bonne presse auprès de nombreux théoriciens qui ont beau jeu de souligner l'énigme de son mécanisme et de sa genèse : s'« il ne reste dans le sublimé *ni* le but *ni* l'objet, *ni* même la source de la pulsion »²³⁸, puisqu'on suppose que le sexuel s'y déssexualise, elle ressemblerait fort selon eux à un « *deus ex machina* », qu'on invoquerait lorsque la situation prend un tour favorable sans qu'on puisse savoir comment ni pourquoi. Essayons donc de la définir en quatre temps.

1) La sublimation est un processus imprévisible, avec lequel il faut compter, puisqu'il se manifeste et s'articule dans notre existence, telle une imprévisible réorientation. Son importance est néanmoins parfois sous-estimée²³⁹, soit qu'on la réduise à sa forme créatrice pour n'y plus voir qu'un destin exceptionnel, soit qu'on manque son articulation aux signifiants.

2) C'est un mécanisme pulsionnel dont Freud postule la spécificité par rapport à la perversion et au refoulement. En dépit des apparences, la sublimation n'est pas le retour du

²³⁶ . Freud, *Etudes sur l'hystérie* (1895), trad. cit., p. 213.

²³⁷ . Freud, *Nouvelles Conférences* (1932), trad. cit., chap. IV, G. W, XV, p. 103.

²³⁸ . François Roustang, « Sublimation nécessaire et impossible », dans *Philosophie*, n° 55, Paris, Les Editions de Minuit, 1997, p. 31 (italiques de Roustang). Voir aussi Jean Laplanche, *La sublimation*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 119 et sq.

²³⁹ . En témoigne la formule embarrassée du très intéressant éditorial du numéro que la revue *Figures de la psychanalyse* consacre à *L'inconnue de la sublimation*, Erès, oct. 2002 : « faisant souvent partie du processus de fin d'analyse, la psychanalyse *participerait* ainsi de ses effets thérapeutiques ». « Mais, est-il ajouté, l'analyse ne produit que rarement de grands créateurs, et elle a même depuis longtemps la réputation sulfureuse, difficile à justifier, d'étouffer les forces souffrantes de la création. »

refoulé ; et ce n'est pas non plus une perversion, dans la mesure où elle échappe aux stéréotypes et permet l'adaptation, voire même le succès²⁴⁰.

3) La sublimation commande paradoxalement à la fois la « normalisation » et la création. Cela, parce qu'elle est « ce qui fait que les signifiants sont des signifiants » (Jean-Pierre Cléro)²⁴¹, ce qui fait que l'homme réussit à se raccrocher à des « signifiants » face à une réalité à laquelle il n'est pas ajusté. Comme les signifiants n'existent pas de façon stable, ils exigent tout un travail psychique qui leur donne vie. Tantôt elle les réinvestit et se les approprie, se pliant par là aux exigences du social, selon un schéma qui permet la sortie du complexe d'Œdipe²⁴² ; tantôt elle crée de nouveaux signifiants et y affirme sa singularité. Ainsi réussit-elle à maîtriser le flux d'un « réel » auquel, par définition « rien ne manque » : à évacuer cette Chose trop pleine, à se donner des prises et à communiquer. Lorsque « l'homme façonne le signifiant et l'introduit dans le monde », écrit Lacan, il le façonne « à l'image de la Chose, alors que celle-ci se caractérise en ceci qu'il est impossible de nous l'imaginer. C'est là, conclut-il, que se situe le problème de la sublimation »²⁴³. Il faut donc penser à la fois la béance introduite par le signifiant dans le réel et le recouvrement illusoire qu'il opère. Faire imaginer l'inimaginable, donner l'illusion d'une transcendance, telle est l'œuvre du signifiant. La Chose, conçue comme l'inaccessible, se trouve ainsi colonisée par « des formations imaginaires »²⁴⁴.

Ce mouvement qui oblige sans cesse à repenser les signifiants, voire à les recréer, fait songer à l'*Aufhebung*, ressort de la dialectique hégélienne, que Geoffrey Reginald Gilchrist Mure, traducteur anglais de la *Logique*, avait rendu par « sublimation ». Celle-ci suppose, en effet, à la fois une abrogation et une conservation, double mouvement qui conduit à parler moins de « dépassement » que de « relève » ou de « sursomption ». Mais la sublimation hégélienne renvoie d'abord au génie spéculatif, alors que la sublimation psychanalytique concerne l'intégralité du devenir humain.

4) La sublimation ne tisse pas un lien anodin avec autrui et avec le monde, dont il serait loisible de nous retirer à notre gré. Nous sommes « embarqués », comme l'écrivait Pascal²⁴⁵, non pas situés dans l'extrapolation, *partes extra partes*, mais noués les uns aux autres de l'intérieur. Nos destins sont imbriqués. Ce que nous voyons nous contamine²⁴⁶, ce que nous entendons nous constitue. La pensée n'est pas une catégorie, c'est de l'affect (Lacan); un effet

²⁴⁰ . Tout au plus pourra-t-on parler de perversion originale et qui réussit. Voir Lacan, *Le transfert*, *Le séminaire VIII*, op. cit., p. 43 : « C'est dans un sens [...] d'élaboration, de construction, de sublimation disons le mot, que peut se concevoir la perversion quand elle est produit de la culture. [...] Cela n'empêche pas, toute sublimation qu'elle soit, que l'amour grec ne reste une perversion. Nul point de vue culturaliste n'a ici à se faire valoir ».

²⁴¹ . Jean-Pierre Cléro, *Théorie de la perception – De l'espace à l'émotion*, Paris, P.U.F, 2.000, pp. 227-228.

²⁴² . Voir Freud, *La disparition du complexe d'Œdipe* (1923), op. cit.

²⁴³ . Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 150.

²⁴⁴ . *Ibid.* p. 118.

²⁴⁵ . Pascal, *Pensées*, § 451, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, 1954, p. 1213.

²⁴⁶ . Voir Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois*, Paris, Le temps qu'il fait, 1997.

du signifiant, pourrait-on dire, puisque je m'approprie dans l'après-coup de l'acte ou de l'écriture, les idées et les sentiments que j'avais dans l'esprit.

Sublime et sublimation : trois types de relation

Ni Freud, ni Lacan n'ont opéré de véritable relation entre sublime et sublimation, bien que Lacan ait pourtant soupçonné l'intérêt de leur mise en rapport sous l'influence de Pierre Kaufmann, auquel il avait demandé en 1959 un exposé sur l'esthétique kantienne. « La conjonction de ce terme [sublime] avec celui de sublimation n'est probablement pas de hasard, ni simplement homonymique », écrit-il alors²⁴⁷. Bernard Baas²⁴⁸ est un des rares théoriciens à s'être intéressé à la voie qu'il indiquait, mais son absence de prise en compte de la réflexion menée sur le sublime avant Kant dans l'Antiquité, à la Renaissance et à l'âge classique, réduit la portée de son entreprise. Doit-on dire que la sublimation constitue l'effet ou la cause du sublime ? Ou bien nous faut-il sortir de cette alternative pour soutenir que l'opération du sublime et celle de la sublimation se recouvrent ?

1) Dans une perspective classique, la sublimation est d'abord comprise comme l'effet du sublime, quoique le terme ne soit pas employé comme tel : le sublime « me sublime » au sens où il m'emporte sinon à sa propre hauteur, du moins au-dessus de mes intérêts égoïstes immédiats. Non content d'étonner et de contraindre, il va jusqu'à me métamorphoser en profondeur, de sorte que la frontière éclate entre le moi et l'autre. Bien au-delà d'une théorie de la réception, terme au demeurant malheureux par la passivité qu'il suggère, il s'agit alors de comprendre l'intense activité esthétique à laquelle est suspendu l'établissement du sublime : la « sublimation esthétique » (ou la sublimation de l'esthétique) qu'il présuppose et la sublimation artistique à laquelle il peut conduire.

2) Dans une perspective psychanalytique, cependant, la sublimation devient la condition de possibilité du sublime et le problème est alors de savoir si elle suffit à le produire. A la sublimation ordinaire et dépourvue de sublime s'oppose une sublimation instauratrice du sublime dans le cours du monde.

3) Reste une troisième option, dans laquelle on s'efforce de penser les liens du sublime avec la sublimation sous ses trois formes : esthétique, normalisante et créatrice. Le sublime est à la fois le principe qui la commande et l'effet qu'elle engendre en lui permettant de prendre conscience de lui-même et de se développer. L'opération du sublime et la sublimation s'équivalent alors.

I. De la sublimation comme effet du sublime

Tous les théoriciens du sublime ont insisté sur la part prise par le témoin à son établissement. « Sous l'action du véritable sublime », déclare Longin, « l'âme s'élève en quelque sorte, exulte et prend l'essor, remplie de joie et d'orgueil, comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle a entendu »²⁴⁹. Burke conçoit en soutenant que « l'esprit revendique

²⁴⁷ . Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 348.

²⁴⁸ . Bernard Baas, *Le désir pur*, Louvain, Peeters, 1992.

²⁴⁹ . *Du Sublime*, VII, 2.

toujours pour lui-même une part de la dignité et de l'importance des choses qu'il contemple »²⁵⁰. Et Kant fait ressortir l'étonnante prise de conscience de la nature morale du sujet à l'occasion (*Gelegenheit*) du sublime, dans la saisie de son *kairos*.

L'intéressant chez Burke tient à l'articulation entre trois théories des effets du sublime : comme excitation purgative – théorie qui permettra à Kant d'expédier avec autant d'élégance que de mauvaise foi son « exposition physiologique » ; comme transfert d'énergie créatrice par la médiation du verbe poétique ; et, enfin, comme travail du goût. Ne négligeons pas la théorie physiologique, car le sublime est un phénomène qui arrive au corps. L'irritation qu'il suscite stimule les forces physiques, à la différence de l'agrément procuré par le beau qui, au contraire, les affaiblit. Contraction musculaire, « tension non naturelle » des nerfs, purification des vaisseaux sanguins, nettoyage de toute forme d'engorgement... Par tous ces effets, le sublime aurait une action analogue à celle d'une douleur physique, sans nocivité et restée supportable : il fortifie le principe vital. De la sorte, Burke rejoint des préoccupations d'époques : celles d'un Georges-Ernest Stahl, d'un Frédéric Hoffman ou de l'auteur de l'article de l'*Encyclopédie*, « Œconomie animale », qui fait état de « petites causes », « complètement inconnues » et produisant de « grands mouvements »²⁵¹. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à Kant qui ne montre dans l'*Anthropologie* la manière dont le déplaisir nourrit la vie : « sans la douleur, assure-t-il, la vie viendrait à s'éteindre »²⁵².

Mais cette insistance sur les effets physiologiques s'accompagne d'une théorie, empruntée à Longin, de la propagation de l'énergie créatrice : « Par la contagion des passions, nous nous enflammons d'un feu qui brûle déjà dans un autre et qui n'aurait probablement jamais jailli de l'objet décrit »²⁵³. Les mots nous affectent parfois davantage que les choses qu'ils représentent et ils nous affectent même d'autant plus que les images qu'ils nous présentent ont davantage d'obscurité. Autant l'expression claire se soumet à la chose, qu'elle prétend décrire « telle qu'elle est », autant l'expression énergique s'efforce de la comprendre « telle qu'on la sent ». De même qu'« un accent émouvant, un air passionné ou des gestes animés nous affectent indépendamment de leurs motifs »²⁵⁴, certains mots ou certains arrangements de mots nous touchent sans rapport avec une représentation de chose. Soient les termes « vertu », « honneur » ou « liberté » : « n'ayant rien qui leur corresponde, ces mots devraient être sans effet » ; mais on parvient rarement à les prononcer ou à les entendre sans éprouver quelque émotion, « en particulier, si on les accompagne d'une voix chaude et pénétrante »²⁵⁵. La poétique de l'énergie déployée par Burke s'appuie, de la sorte, sur la thèse présaussurienne d'une indépendance de la représentation à l'égard du représenté : le vide et la généralité du mot sont ce dans quoi le sublime parvient à s'immiscer, si bien que c'est la faiblesse représentative du langage qui finit par constituer sa force.

²⁵⁰ . Burke, *RP*, I, 17.

²⁵¹. Voir G.E. Stahl (1660-1734) et F. Hoffman (1660-1740) qui publia de 1718 à 1740 les *Médecina rationalis systematica*. Voir aussi Didier Deleule, *Hume et la naissance du libéralisme économique*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, pp. 164 et sq.

²⁵². Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 60, dans Kant, *OP*, op. cit.

²⁵³. Burke, *RP*, V, 7. Voir Longin, *Du sublime*, XIII, 2.

²⁵⁴. *Ibid.*, V, 7, p. 217.

²⁵⁵. *Ibid.*, V, 3, p. 206.

On pourrait croire que Burke avait de la sorte rempli son but qui était de ne pas cantonner le sublime à la seule économie animale, où il trouvait néanmoins sens, mais de lui faire jouer un rôle central dans une philosophie de l'invention et dans l'émergence d'un monde des œuvres. Mais, en 1759, il ajoute à ces deux conceptions des effets du sublime une théorie assez complexe de l'opération du goût. Sous l'influence de Montesquieu, dont il lit l'*Essai sur le goût*, publié dans *L'Encyclopédie* en 1757 – texte qu'il traduit partiellement dans l'*Annual Register* de 1758 – Burke place la question du goût sous la dépendance d'une logique et d'une théorie des passions. Mieux, il souligne l'importance des métamorphoses opérées par « le goût du sublime », syntagme auquel Kant refusera tout bien-fondé, comme nous l'avons vu au chapitre IV. Pour définir le goût, il ne faut pas considérer « s'il est bon ou mauvais, juste ou non », écrivait déjà Montesquieu ; car le goût est d'abord « ce qui nous attache à une chose par le sentiment »²⁵⁶. Le véritable *vinculum* à la chose, qu'elle soit sensible ou intellectuelle, s'établit dans un rapport gustatif. Il faut mettre provisoirement entre parenthèses la science et la morale pour considérer notre attache aux formes ou aux idées, et nous émerveiller qu'il n'y ait « point de choses si intellectuelles que [l'âme] ne voie ou qu'elle ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente »²⁵⁷. Ainsi seulement aurons-nous chance de saisir le mécanisme psychique complexe, bien éloigné d'un sixième sens, grâce auquel se constitue ce que nous prison le plus.

Qualifions de « sublimation esthétique » l'effervescence physique, créatrice et gustative produite par le sublime burkien et remarquons qu'elle peut apparaître comme le mode de sublimation le plus important et le plus riche de par les possibilités d'études qui nous en sont fournies. Mieux, la sublimation esthétique pourrait constituer le paradigme de toute sublimation, dans la mesure où elle a affaire à ce qui, surgissant *dans* la chaîne signifiante, constitue le lieu où celle-ci s'organise et se désorganise à la fois, et vise donc à la fois un point d'origine et un point d'abîme. La sublimation esthétique est l'aventure d'un sujet qui ignore ses buts et objets : elle suppose qu'on sache brûler ses vaisseaux et s'inventer une vie à nouveaux frais, en se rendant disponible pour de nouvelles et imprévisibles rencontres.

Si nous passons à la sublimation artistique, les meilleurs auteurs sont sur ce point étrangement silencieux. En revanche, ils ne manquent pas de s'interroger sur la manière dont le sujet, auditeur ou spectateur, entre dans le mystère de la création et va jusqu'à participer à l'élaboration d'une poétique. L'art n'est pas un domaine séparé, réservé aux seuls artistes. Bien au contraire, il vient, comme de lui-même et sous des formes imprévisibles, me solliciter, m'éprouver et me métamorphoser, m'imposant paradoxalement (bien que dans des proportions inégales) une ascèse rigoureuse et une grande dépense d'affects et de pensées.

L'intérêt du concept de « sublimation esthétique » est de fournir une bannière à la lutte contre le fétichisme social de l'art et l'attitude consommatoire : il s'agit de battre en brèche toute conception passive et purement réceptrice de l'œuvre, en effaçant la ligne de démarcation trop stricte qu'on tend à établir entre créateur et récepteur. Le véritable travail esthétique ne consiste, en effet, ni dans le seul maniement des concepts, ni dans l'inspection socialement ritualisée de merveilles prédéfinies, mais dans une lente et difficile imprégnation qui nous intrique profondément à l'univers de l'œuvre.

²⁵⁶. Montesquieu, *Essai sur le goût*, 1757 et 1798, *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁷. *Ibid.*, p. 14.

II. De la sublimation comme condition de possibilité du sublime

Quels rapports peut-on concevoir entre la sublimation esthétique et ce que la psychanalyse appelle « sublimation », sans pouvoir la considérer autrement que comme une source éventuelle du sublime ? On pourrait s'amuser à résumer de façon caricaturale la conception de la sublimation que Freud tend parfois à proposer : l'artiste ne donnerait « belle forme au désir interdit » que « pour que chacun, en lui achetant son petit produit d'art, récompense et sanctionne son audace »²⁵⁸ ! Mais à cette définition exotérique et « cynique »²⁵⁹, Freud en oppose une autre, dont le mérite, comme le souligne Lacan, est d'insister sur la « satisfaction de la tendance dans le changement d'objet ». C'est de là qu'il est le plus facile de partir, bien que l'énigme de la sublimation s'y redouble. Qu'est-ce que ce changement qui évite refoulement, régression et forclusion ? Il tient à l'action des signifiants dont l'articulation marque la tendance. Aussi bien Lacan critique-t-il l'interprétation habituellement donnée de la sublimation comme processus de déssexualisation. Car le changement d'objet « ne fait pas forcément disparaître, bien loin de là, l'objet sexuel ». C'est au contraire au lieu d'Éros que l'activité langagière se déploie et que le poème trouve sa matrice de production. Si l'engagement poétique se propose très tôt aux enfants, c'est précisément parce que quelque chose de l'ordre du rapport du sujet au signifiant et à ce que Lacan appelle « la Chose » entre en jeu, « avant même que je sois né ».

Qu'est-ce donc que la Chose, *das Ding*, dont Lacan repère le surgissement dans l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* de Freud ? C'est ce dont nous ne saurions avoir une représentation : il y a bien des représentations de chose et des représentations de mot, des *Sachvorstellungen* et des *Wortvorstellungen*, comme l'explique Freud dans l'article de 1915 sur *L'Inconscient*, mais il n'y a pas de représentation de la Chose. La Chose est ce autour de quoi nous rôdons, sans pouvoir l'atteindre. C'est un centre de gravitation situé à la fois au cœur et à l'extérieur du monde subjectif et dont nous sommes séparés par les cercle magique des signifiants. De là trois définitions fondamentales de la sublimation :

1) C'est un « champ de détente par où (la collectivité) peut se leurrer sur *das Ding*, coloniser avec des formations imaginaires le champ de *das Ding* »²⁶⁰ : le ressort de la sublimation serait un fantasme d'ordre collectif, fantasme que Lacan symbolise par la formule « \$ ◇ a » (qu'il faut lire « S barré poinçon de petit a » ou « S barré plus petit et plus grand que a »). Le sujet barré, rejeté hors de lui-même, puisque incapable de se signifier, se soutient grâce à l'objet a et aux précieuses illusions qu'il engendre. L'étau de la nécessité se desserre.

2) C'est l'« élévation de l'objet à la dignité de la Chose »²⁶¹, élévation qu'il ne faut pas interpréter dans un sens idéaliste, puisque Lacan insiste au contraire sur ses « résonances de calembour », par suite de l'association avec *Dingheit* ou « dingité » : la Chose, c'est aussi l'a-Chose, l'innommable. Et Lacan de donner pour exemple la promotion ambiguë d'un « objet naturel », l'objet féminin, au rang de la Chose dans l'amour courtois.

²⁵⁸. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 279.

²⁵⁹. *Ibid.*, p. 339.

²⁶⁰. *Ibid.*, pp. 118-119.

²⁶¹. *Ibid.*, p.132.

3) C'est l'« autre face de l'exploration que Freud fait en pionnier des racines du sentiment éthique »²⁶², en vue de montrer l'inexistence du Souverain Bien et l'absence de stabilisation possible du désir dans un quelconque objet. La sublimation est le nom de cette métamorphose permanente à laquelle je m'éprouve acculé, en même temps qu'à un changement d'objet de mon désir.

Pourquoi, mettant l'accent sur le rapport à la Chose, Lacan manque-t-il alors le sublime ou ne l'insère-t-il pas dans son vocabulaire ? Son commentaire de l'*Antigone* de Sophocle semble pourtant l'y conduire, quand il montre comment la condamnation de la jeune-fille à être emmurée vivante la fait soudain changer de statut. La « gosse » butée et implacable qui effrayait sa sœur, courrouçait le garde et agaçait le chœur, acquiert un éclat qui nous fait proprement défaillir. Plus de crainte du pouvoir établi, mais la seule commotion du sublime. L'image d'Antigone « rend les justes injustes, et, à lui le Chœur, fait franchir toutes les limites, jeter aux orties tout le respect qu'il peut avoir pour les édits de la cité. Rien n'est plus touchant que l'*himeros enargès*, ce désir visible qui se dégage des paupières de l'admirable jeune-fille »²⁶³. Bien que Lacan ne l'évoque pas, la figure rayonnante de l'*hupsos* s'impose par-devers les siècles.

Nous avons relu, dans le chapitre II du présent livre, les fameux vers 332 et 333 du chœur d'Antigone. Comment traduire *deinos* dans l'expression « Rien n'est plus *deinos* que l'homme » ? Hölderlin choisit « monstrueux », Heidegger « infamilier » (*unheimlich*), Lacan « formidable »²⁶⁴. La traduction par « sublime », en hommage à Démétrios²⁶⁵, serait un peu forcée ; mais c'est bien du sublime-terrible qu'il s'agit. Antigone l'incarne en se situant dans un espace singulier que Lacan appelle celui de « l'entre-deux-morts » et en se servant de sa condamnation comme d'une arme : « Mourir avant l'heure, je le dis bien haut, pour moi, c'est tout profit »²⁶⁶ ; mais sa plainte éclate, bouleversante : « Je n'aurai connu ni le lit nuptial, ni le chant d'hyménée ; je n'aurai pas eu, comme une autre, un mari, des enfants grandissant sous mes yeux ; mais, sans égards, abandonnée des miens, misérablement, je descends, vivante, au séjour des morts ! »²⁶⁷

Pourquoi, demandons-nous alors, là où l'horreur aurait pu prévaloir, le sublime réussit-il à passer ? Faut-il dire qu'Antigone nous révèle l'intensité d'un désir qui, dans sa profondeur, s'apparente à une loi, puisqu'il va jusqu'à se faire lui-même loi pour subvertir une autre loi ? Ou bien doit-on refuser cette analogie entre loi humaine et désir, pour penser un rapport poétique au signifiant à l'état naissant, différent de celui qui se dépose dans la loi ? Goethe qui estimait trop « cru » et « recherché » le passage où Antigone déclare son frère irremplaçable²⁶⁸, ne mésestime pas la possibilité d'un lien incestueux entre le frère et la sœur²⁶⁹.

²⁶². *Ibid.*, p. 105.

²⁶³. *Ibid.*, pp. 311 et 327

²⁶⁴. *Ibid.*, p. 320.

²⁶⁵. Voir *supra*, chap. III.

²⁶⁶. *Antigone*, vers 461-462.

²⁶⁷. *Ibid.*, vers 917 et sq.

²⁶⁸. *Ibid.*, vers 910-912

²⁶⁹. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1988, p. 422.

La tentative de récupérer Antigone du point de vue d'un système moral apparaît dans ces conditions vouée à l'échec : la position qu'elle défend n'est ni tellement plus éclairée ni tellement moins terrestre que l'édit promulgué par Créon et on ne saurait dénier à son comportement avec sa sœur un caractère révoltant. Pourquoi ses incidences éthiques sont-elles, cependant, considérables ? C'est qu'on y découvre que l'éthique a moins à faire avec des idéaux prédéterminés qu'avec un réel qui nous rattrape. Le désir dont je suis le sujet ne m'est que partiellement assimilable et la formule s'en élabore bien au-dessus de moi. Au mépris grandissant qu'inspire Créon, dans son inconscience à dépasser les limites du droit, lorsqu'il prétend frapper un homme déjà mort, s'oppose la fascination irrésistible qu'exerce Antigone : seule, elle sait reconnaître le désir inexorable qui l'anime et parvient à l'exprimer en dépit de la mort atroce à laquelle il la voue.

Ni le sublime ni la sublimation ne sauraient appartenir à un monde de valeurs établies ou établissables une fois pour toutes. Leur enjeu est une métamorphose du sujet, puisant dans des signifiants d'élection une vigueur inventive et un héroïsme inédits. Mais pour rendre possible l'émergence ou la réactivation de ces signifiants, encore faut-il établir du vide au lieu du sublime et de la sublimation et penser ce vide comme un au-delà ou un en-deçà, à partir duquel s'articule et se désarticule la chaîne des signifiants et auquel elle emprunte son éclat. Antigone reconnaît sans hésiter que les signifiants de Créon n'ont aucune valeur pour elle. De même, l'exigence la plus fondamentale pour un chacun, c'est de faire le partage entre ce qui ne signifie rien et ce qui vraiment « signifie », c'est-à-dire contraint en même temps qu'il donne sens.

III. De la sublimation comme opération du sublime

Il faut maintenant envisager notre troisième option : celle d'un recouvrement entre le *fiat* du sublime et le processus actuel de sublimation. L'objection qui vient aussitôt à l'esprit est celle d'une dilution du sublime dans le mouvement qui l'emporte. Ne risque-t-on pas de placer sur un pied d'égalité potentielle les diverses manifestations du sublime, comme si certains actes et certaines œuvres ne témoignaient pas, mieux que d'autres, de notre capacité à nous transcender nous-mêmes, et comme si le choix d'en préserver la mémoire n'était pas décisif ? Si les modes d'intrication du sujet au monde ne cessent de se modifier et s'il nous faut sans cesse décider de ce qui devient réel et de ce qui cesse de l'être, le choix central est néanmoins celui de s'exposer aux risques de l'action du sublime : à ceux de sa reconnaissance et de son appropriation. Comprendre le sublime comme effet et comme cause, saisir la balle au bond et la renvoyer, tel est l'enjeu, ainsi que l'écrit Rilke :

Tant que tu ne poursuis et ne saisis que ce que tu as toi-même
lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile ;
c'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle
qu'une éternelle compagne de jeu
t'a lancée, en ton centre, en ton élan
exactement su, en une de ces arches
du grand art pontuaire de Dieu ;

c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance,
non plus la tienne, mais celle d'un monde²⁷⁰.

Pour que les choses fassent monde et qu'elles ne restent pas les unes à l'extérieur des autres, il faut que le principe agile du sublime y circule. L'architecture équilibre ainsi poussée et contre-poussée au sein de l'arche, suspendant l'œuvre au centre qui l'organise. L'élan ne retombe plus sur lui-même dans un isolement autistique, mais s'accroît dans le soutien, dûment pensé, qu'il donne à un autre élan en prenant appui sur lui. L'élément n'est plus isolé, soumis à la seule gravité : il s'appareille à l'autre, comme dans une conversation.

Le propre du sublime est d'abord de commander l'expérience qui le découvre. Mais s'il est principe, il est aussi effet, puisqu'il prend conscience de soi et se développe dans le processus même de la sublimation. La sublimation se révèle l'instrument de son passage, qu'elle soit esthétique, artistique ou normalisante. La première détient cependant un privilège comme germe des autres sublimations, puisqu'elle tisse nos liens premiers avec le monde et fait monter de lui la pensée.

Comment caractériser l'opération du sublime ? Le plus instructif et le plus déroutant est son absence d'égards non seulement à ce qui pourrait agréer, mais à ce qui permettrait d'édifier un rempart contre les incertitudes. Il ne s'agit ici ni d'hédonisme, ni de moralisme. Nous sommes confrontés à l'inhumain, à l'injustifiable et à l'impensable, et allons jusqu'aux limites du soutenable. Force est de constater que l'idée d'un souverain bien nous est devenue étrangère et que la raison se trouve déchuée du rang de faculté des principes à celui de simple prestatrice de services²⁷¹. Dans ces conditions, la question devient de savoir ce qu'est mon désir : ce désir qui me retranche de l'Autre, tout en m'y liant selon des modes problématiques, et qui s'impose à moi, comme venant d'ailleurs ; ce désir qui ne saurait se satisfaire d'un objet plein et n'investit jamais qu'un jeu complexe d'images, cernant et habillant le vide.

Disons que l'opération du sublime consiste à nous révéler du désirable au-delà du platement désiré. Le désir animal a beau constituer un précieux guide du fait de l'élan qui le porte vers l'expression, un fossé sépare néanmoins le simple surgissement du désiré et l'apparition du désir proprement humain. Tout le problème est de comprendre sur quel fondement s'opère la mutation du simple leurre animal en présentation artistique et d'une relation duelle en motif de réflexion en droit universel. L'utilité foncière du sublime et de la sublimation est là : le salut est de nous approprier et de produire les signifiants qui nous structurent en même temps qu'ils structurent notre monde.

Nous ne saurions, de fait, procéder comme si les signifiants ne nous tissaient pas, comme si les œuvres restaient hors de nous dans une parfaite extraposition. Car, à la différence de vêtements toujours ôtables, le savoir ne cesse de se construire et de nous construire. Rien de ce qui compte ne vient seulement s'ajouter au reste : l'élément nouveau bouleverse la

²⁷⁰ . Rainer Maria Rilke, *Vorfrühling*, suite de 1913-1926 (ma traduction), dans *Gesammelte Gedichte*, Insel Verlag, 1931. Voir l'exergue de Hans Georg Gadamer à *Vérité et méthode*, (1960), trad. E. Sacre, revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

²⁷¹ . Voir Bertrand Saint-Sernin, *La Raison au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1995, p. 297.

structure, l'ordre et la teneur même de ce que nous croyions acquis. « Le passé est modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé » (T.S. Eliot)²⁷².

Résumons-nous. Premièrement, le sublime atteste moins une expérience originaire qu'un mouvement de reprise et de recréation de signifiants d'élection dans un processus transférentiel que la psychanalyse a pour mérite de mettre en relief. Deuxièmement, la sublimation apparaît à la fois comme l'opération qu'il commande et celle dans laquelle il s'engendre. Troisièmement, enfin, la sublimation se révèle instable, hésitante et parfois dangereuse, de la même manière que le sublime se présente comme fugitif, oblique (selon la signification de l'adjectif *limus* en latin) et, à son acmé, redoutable.

Il importe donc de ressaisir les liens qui unissent à travers les siècles l'éducation malgré soi au sublime du mythe de la caverne, les vagabondages et la longue fréquentation des problèmes de la lettre VII, la catharsis morale, esthétique et physiologique, la quête héroïque des « choses sublimes » prônée par Vico et la sublimation, telle que nous venons de la définir. Leur souci commun est, en effet, la stimulation des forces de l'*ingenium*, la mise en effervescence de l'esprit ou la communication d'un nouvel élan.

Reconnaître le rôle génialisant du sublime, serait-ce alors répudier le discours du maître, son organisation administrative et ses auditeurs « astudés »²⁷³ ? Non, assurément, car il nous faut suivre l'entendement aussi loin qu'il peut nous mener. Mais, pour éviter les crispations identitaires que la science moderne engendre inévitablement, il importe de lui faire contrepoids, en maintenant la grande tradition du sublime qui fonde le rapport pédagogique sur la quête d'un *ethos* civilisateur qui dépasse l'homme, le motive et le métamorphose.

VI. DU SUBLIME COMME PRINCIPE

Définir le sublime comme l'insaisissable qui saisit, c'est d'abord souligner la dissymétrie dans la relation qu'il instaure : le paradoxe du sublime est de se dérober au moment où il empoigne. Il prend à lui, surprend et déprend de soi. Le saisissement s'accompagne d'un dessaisissement. C'est, ensuite, combattre la conception, pourtant séduisante, du sublime comme « imprésentable de la présentation » ; car le sublime est ce qu'on aurait pu estimer imprésentable, si précisément il ne se profilait pas, d'une manière ou d'une autre, dans le sensible : on ne saurait confondre le sublime avec un ineffable hypostasié, crédité d'une existence autonome. Il y a des signifiants du sublime. C'est, enfin, répudier tout modèle du sublime : non content d'échapper à la saisie conceptuelle, le sublime demeure « insaisissable dans l'immanence » (Paul Klee). Comme la passante baudelairienne, il apparaît un court

²⁷² . T.S. Eliot, « La tradition et le talent individuel », 1917, *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950 et 1999, p. 29.

²⁷³ . Terme forgé par Lacan pour désigner les étudiants assujettis, tels des ilotes (esclaves grecs). « L'astudé, ce n'est pas tout à fait la même chose que l'enseigné, [...] ça résonne plutôt du côté de l'astreindre, ou de la stupidification ». Voir *Scilicet* 2/3, Seuil, 1971, et *L'Envers de la psychanalyse*, op. cit.

instant, se fait admettre et disparaît. L'imposture consiste donc à lui donner un visage définitif.

Que le sublime soit mal établi, peut, certes, sembler une faiblesse : le besoin de certitude et le goût de la communication s'y trouvent déçus. Point de recours possible à un spécialiste, puisque personne n'en détient la vérité absolue. Mais cette impuissance, une fois révélée, manifeste ses vertus. D'une part, il m'appartient de créer des conditions favorables à la survenue du sublime, de témoigner de son existence, de tenter de fixer et d'analyser ses signifiants privilégiés. D'autre part, les raisons de la scission récemment apparue entre le discours de la science et celui de l'art apparaissent sous un nouvel angle. La science vise, en effet, à saisir l'insaisissable, mais ne se préoccupe pas d'en être saisie et tend à évacuer la singularité désirante de par son discours universel, autonome et anhistorique. L'art, au contraire, ne remplit sa fin que lorsque, au bord du monstrueux, de l'innommable et du non-sens, il rencontre un sujet qui se laisse saisir et dessaisir.

Reste que cette scission concerne la science constituée plus que la science en voie de constitution. Reste, inversement, que si le sublime déborde la logique sémantico-référentielle, il a l'avantage de nous découvrir une logique du passage, de la rencontre, de la fulguration. Le sublime, en ce sens, naît moins d'une épiphanie que d'un accouplement bouleversant qui fait surgir le signifiant dans le réel et, inversement, le réel dans le signifiant. Les termes et les représentations plastiques ne sont plus liés seulement conventionnellement à leurs référents et à leurs signifiés : une fusion provisoire s'établit. Les mots instillent dans les choses « une âme parlante », comme l'écrivait Longin²⁷⁴, et les choses dotent les mots d'une nouvelle épaisseur et d'une nouvelle vibration.

Cette logique paradoxale, il faut en chercher les fondements du côté des poètes, tel Francis Ponge, qui a poussé très loin les jeux de mots dans ses fantaisies mimologiques et pseudo-étymologiques, en même temps qu'il se donnait pour tâche d'assumer le « parti pris des choses »²⁷⁵. Que la pensée esthétique délire, qu'elle travaille avec des mots et des sensations qui ne s'ajustent que dans la fulgurance, et se produisent les uns les autres, c'est ce dont on ne peut pas douter chez les plus grands poètes.

On trouve les échos de cette aspiration dans une logique de la production du sens chez le premier Deleuze²⁷⁶, de la construction selon l'épistémologie clinique freudienne²⁷⁷, de la

²⁷⁴ . Voir *supra*, chap. I, note 48.

²⁷⁵ . Tel est le titre de l'ouvrage de Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

²⁷⁶ . Nous renvoyons ici au premier Deleuze, celui de la *Logique du sens*, Paris, éditions de Minuit, 1969, ouvrage dont l'auteur s'éloignera dès *L'Anti-Œdipe* (1972), en substituant le couple machines désirantes / réalité au couple sens / non-sens. La logique à laquelle nous faisons appel est assez proche de celle qu'Alain Badiou développe dans *L'être et l'événement*, Seuil, 1988, et *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998 : elle s'en éloigne, cependant, par une prise en compte beaucoup plus résolue des vicissitudes historiques.

²⁷⁷ . La nécessité de substituer la « construction » à l'interprétation apparaît clairement dans l'analyse du Président Schreber (1911), G.W, VIII, trad. M. Bonaparte et R.M. Lœwenstein, *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1967, et dans *Constructions dans l'analyse* (1937) G.W, XVI, trad. J. Laplanche *et alii* dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F., 1985).

signifiante chez Lacan²⁷⁸ ou du cognitivo-affectif, selon Remo Bodei²⁷⁹. La question essentielle devient dès lors de comprendre par quoi le délire esthétique et le délire morbide se distinguent. A la différence du poète qui élabore un univers de résonance sensible, le psychotique reste étranger à ce qu'il dit et devient un « martyr de l'inconscient »²⁸⁰. Il ne ment pas, assurément, mais c'est qu'il ne peut mentir. Absent de son discours comme du monde, il n'arrive ni à nous faire partager ses certitudes, ni à joindre un quelconque réel. Prendre la parole lui est impossible : c'est la parole qui le prend. Or, ne pas pouvoir dire les choses par soi-même, ne pas réussir à les assumer, dans l'ambiguïté d'un langage susceptible d'exprimer à la fois la *fides* et la feinte, c'est laisser l'imaginaire proliférer au détriment du symbolique et s'abandonner au sentiment d'irréel.

Le sublime ne réside pas dans un témoignage seulement objectivé, un témoignage à vide : il naît à la fois d'une intensité singulière et de son assumption par une subjectivité qui s'investit ici et maintenant. C'est toujours un rapport qui noue à l'Autre, de telle sorte que celui-ci ne nous reste plus extérieur, *partes extra partes*, mais que surgit un monde qui défie notre appréhension et fait de nous son répondant.

Réfléchissons, en effet, une nouvelle fois sur les conditions grâce auxquelles une expression isolée peut devenir poignante et toucher au sublime. Doit-elle sa force à un état du monde ou la doit-elle au vocable ? Quels rôles jouent respectivement la perception mondaine et sa formulation plus ou moins endophasique²⁸¹ ? Prenons à titre d'exemple l'être problématique qui surgit à cet instant singulier où le jour cède au soir. Il nous semble parfois « entendre » au sens propre la respiration du cosmos, miraculeusement pacifiée : n'est-ce pas le monde qui nous parle directement à travers l'équilibre éphémère du crépuscule ? Un ange passe et nous retenons notre souffle. Ni le jour, ni la nuit : c'est moins le vide que le suspens.

Si nous nommons alors cet événement « la paix du soir » – comme il m'arriva dans l'antique Syracuse, près de la fontaine de la nymphe aimée d'Alphée, alors que le ciel irisait la mer et s'aidait de sa profondeur pour s'assombrir –, le vocable décuple soudain la force poétique du phénomène du monde. Naît alors le besoin de réfléchir sur l'origine des mots (*le soir, la sera*) et d'évoquer des poèmes qui portent leur pouvoir d'incantation à son acmé. Tel fut le cas des amis qui m'entouraient : l'un d'eux cita notamment les vers de Dante dans le chant VIII du *Purgatoire* (*Era già l'ora che volga il disio*), auxquels je répondis par ceux de Hölderlin dans *Abenphantasie* (*Wohin denn ich ?*)²⁸². Pourquoi les figures du navigateur, du pèlerin ou de l'étranger nous semblent-elles chargées de faire résonner « la paix du soir »

²⁷⁸ . Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris, Seuil, 1986, p. 216 : « La nature de l'*Erklären*, c'est le recours au signifiant comme seul fondement de toute structuration scientifique concevable ». La psychanalyse se constitue comme critique de la psychologie et oppose à la compréhension projective des significations l'enregistrement patient des signifiants ou la tenue d'« accusés de réception » qui permettent, seuls, de s'élever à l'explication.

²⁷⁹ . Voir Remo Bodei, *Logique du délire. Raison, affect, folie (Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Laterza, 2000), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Aubier, 2002.

²⁸⁰ . Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 149.

²⁸¹ . Jacques Lacan, *ibid.*, p. 156.

²⁸² Dante, *Le Purgatoire*, chant VIII, *op.cit.*, chap. III, vers 1-6, p. 76 et Hölderlin, *Poèmes (Gedichte)*, texte et trad. de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier Montaigne, 1943, *Abendphantasie*, début du vers 9, p. 166.

comme ce qui leur est à la fois donné et refusé ? Et pourquoi est-il possible d'y lire l'anticipation du repos éternel, ainsi que le fait Ugo Foscolo²⁸³ ? C'est que « la paix du soir » ne dit pas simplement le monde : elle l'interprète et le fait surgir une deuxième fois, comme quelque chose non plus d'ineffable et de contingent, mais de pensable et de dicible dans son caractère propre d'énigme. L'*aisthesis* et le syntagme s'articulent alors l'un à l'autre et tous deux s'en trouvent intimement modifiés.

Généralisons : pour que le sublime naisse, deux conditions sont requises. Il faut que le sensible s'autonomise et se réarrange, de sorte que l'événement surgisse dans un monde nouveau, libéré des contraintes utilitaires et jouxtant l'éternité. Il faut, parallèlement, que le sujet se dessaisisse de son moi et de ses attaches imaginaires, qu'il prenne conscience, dans ce retrait, d'un désir intense de présence et éprouve cette présence à la fois comme évidente et comme impossible à atteindre. Entre sentiment et formulation, événement et construction poétique, le sublime peut alors surgir dans l'union éphémère d'un état du monde et d'un signifiant.

La fin dernière de la *paideia* est de développer des techniques qui permettent l'émergence d'une parole qui engendre le monde, tout en semblant en provenir. Est ainsi favorisée une énonciation, grâce à laquelle l'intensité ne se dérobe plus, mais se trouve, au contraire, préservée. Rejetons donc une pédagogie étroite pour comprendre la nécessité de joindre le réel par une rêverie culturelle qui construise et réépouse des systèmes de résonance. Il serait temps, en effet, de rendre au sublime la place qui lui revient dans notre système éducatif – celle qu'il avait dans les « humanités », au sens humanisant ou génialisant du terme –, et d'assurer la formation non pas du seul entendement, mais de l'imagination-mémoire, de l'imagination mémorieuse et de la mémoire imaginante, de la « mémoire résurrectionnelle, évocatrice » qui dit « à chaque chose : "Lazare, lève-toi" »²⁸⁴, de la capacité identificatoire qui nous permet de prendre des repères ailleurs et de nous approprier un « éthos civilisateur »²⁸⁵. Car la raison ne monte pas seule à l'universel : elle est préfigurée, assistée, comme aussi concurrencée dans cette tâche par l'imagination-mémoire.

Disons donc que le sublime se donne non pas à des voyeurs, mais à des voyants²⁸⁶, porteurs d'une culture vivante, et ne se produit pas de façon automatique à partir d'œuvres conçues comme des blocs d'affects et de percepts, immobilisés à jamais, même s'il est vrai que ceux-ci « excèdent tout vécu »²⁸⁷. Que fait le sublime ? C'est ce qu'il nous faut découvrir et à quoi nous ne pouvons réussir qu'en lui faisant crédit, en nous soumettant à son opération et en étudiant ses modalités. Répétons-le : le sublime est principe de l'expérience qui le découvre. Il est principe et résultat.

De là trois thèses : le sublime ne saurait se réduire à une simple catégorie esthétique, parmi d'autres ; il est principe à la fois de l'art, de l'esthétique et de la philosophie de l'art ;

²⁸³ . « Forse perche della fatal quiete / tu sei l'immagine a me si cara vieni / O sera », *Alla sera*, dans Foscolo, *Le poesie*, Sonetti, Garzanti, 1974, p. 23.

²⁸⁴ . Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, V, *op. cit.*, p. 1168

²⁸⁵ . Voir Pierre Kaufmann, *Qu'est-ce qu'un civilisé?* Paris, Atelier Alpha bleue, diff. Vrin, 2005, *passim*.

²⁸⁶ . Sur la distinction entre voyeur et voyant, voir Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, éditions de Minuit, 1990, p. 218.

²⁸⁷ . Voir Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* III, Paris, éditions de Minuit, 1991, p. 155.

et, enfin, il donne accès à une science possible du sujet, conçu comme voué à se transcender lui-même. La première thèse refuse la banalisation du sublime comme catégorie et reconnaît son appartenance au transcendantal (à un transcendantal non transcendant) : grâce au sublime, le sujet s'ouvre à ce qui le clive et le dessaisit, non pas seulement de l'extérieur, mais du plus profond de lui-même. La deuxième thèse habilite un art du sublime, conçu non seulement comme genre particulier d'activité humaine et comme ensemble d'œuvres, mais comme exposition au sublime et effort pour en témoigner. De fait, l'art n'est pas un objet parmi d'autres : il nous implique directement et fait de nous des êtres proprement humains. La troisième thèse rappelle, enfin, que les œuvres ne peuvent pas se juger seulement suivant des critères de technique, de culture, de politique ou d'idéologie : pour s'orienter dans le labyrinthe des signifiants, la philosophie de l'art est obligée de prendre en compte ce qui en eux nous concerne, nous intrigue, nous point. Ainsi progresse-t-elle en s'appuyant sur un sujet singulier, entamé et exigé par l'œuvre. Mieux, elle permet sa connaissance.

1) Du sublime comme principe et non comme simple catégorie

Principe (*principium*, *archè*) signifie à la fois ce qui est au commencement, ce qui commande ou met en mouvement, et ce qu'on est contraint de présupposer. Un principe ne saurait être rationnellement établi : c'est l'indémontrable et l'indéductible qui conditionnent toute démonstration et toute déduction. Or, il y a « de l'ignorance », comme l'écrit Aristote, « à ne pas distinguer ce qui a besoin de démonstration et ce qui n'en a pas besoin »²⁸⁸. Nous sommes liés au principe²⁸⁹ et avons à son égard la plus ferme croyance (*pistis*)²⁹⁰ – croyance qui n'est pas une connaissance rationnelle, mais, pour reprendre les termes d'Ernesto Grassi, « le résultat d'une expérience fondamentale »²⁹¹.

En faisant du sublime un principe, nous soulignons son caractère indéductible, originaire et dominateur. Il fut, de fait, invoqué dans un désir de fondation ou de refondation et permit historiquement de jouer la simplicité contre la grandiloquence, l'inventivité contre l'académisme ou l'abstraction contre les facilités mimétiques²⁹². Nous rappelons, ensuite, que le sublime ne saurait s'exprimer dans un langage rationnel, au sens étroit du terme, qu'il n'a aucune évidence *a priori* mais se donne avec la nécessité de ce qui s'expérimente. Nous insistons, enfin, sur le mélange d'évidence et d'opacité qui caractérise ses apparitions. Que veulent-elles dire ? S'adressent-elles à nous ? Signifient-elles seulement quelque chose ? Le sublime est « ce qui n'est pas tourné vers nous », pour reprendre l'expression d'André du Bouchet, le sans fond, la vacuité insondable²⁹³. Si, d'un côté, il me modifie et porte à son plus haut point le sentiment que je puis avoir de mon existence – *Je change, j'existe* –, de l'autre, il

²⁸⁸ . Aristote, *Métaphysique*, Γ, 4, 1006 a., trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1948, p. 123.

²⁸⁹ . *Ibid.*, Γ, 5, 1009 a, *ibid.*, p. 137.

²⁹⁰ . Aristote, *Seconds Analytiques*, 72a 30 et sq., trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1970, p. 13.

²⁹¹ . Ernesto Grassi, *La métaphore inouïe (La metafora inaudita)*, Francfort, 1990), trad. de Marilène Raiola, Paris, Quai Voltaire, La République des Lettres, 1991, chap. I, p. 25.

²⁹² . Voir Patrick Marot, « L'éclat du manque » dans *Littérature et sublime*, dir. Patrick Marot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

²⁹³ . Tel est le titre de l'ouvrage d'André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1961.

soulève la question : que suis-je par rapport à lui, ne m'ignore-t-il pas absolument ? Rien, *je ne suis rien*.

A la fin du XIX^e siècle, l'esthétique tendit à devenir la science des catégories esthétiques sous l'impulsion de Karl Groos dont l'*Einleitung in die Ästhetik* fut publiée en 1892, de Victor Basch et de son célèbre *Essai sur l'esthétique de Kant* (1896), puis de Charles Lalo. Mais nommer et classer des expériences très diverses ne suffisait pas : il fallait trouver le principe hiérarchisant ou le fil conducteur permettant d'élaborer la table des catégories. Mikel Dufrenne nomma ce principe « le poétique » sous l'influence de Schelling ; mais Etienne Souriau y reconnut « le sublime », et compara, dans la tradition longinienne, son « très haut voltage »²⁹⁴ à celui de la foudre. De même que les savants du XVIII^e qui étudiaient l'électricité ne voulaient pas croire que la foudre fût de même nature que les faibles étincelles qu'ils produisaient ; de même, certaines personnes qui reconnaissent l'existence de « petits phénomènes esthétiques » se refusent d'admettre les grands ou bien nient même qu'ils soient de nature esthétique. Le sublime gêne ces esprits positifs : « pour rien au monde, ils ne concéderaient à l'ordre esthétique la moindre *autorité* dans et sur la vie humaine – que ce soit sur la vie intérieure ou sur le mouvement général des idées »²⁹⁵ : le « superficialisme dilettantique » est en fait la seule chose qu'ils puissent admettre.

Souriau ne se contente, cependant, pas de la simple idée d'intensification des états esthétiques : « Pour mon compte », déclare-t-il, « j'en suis venu à mettre le sublime sur un autre plan que ces 6, ou 12, ou 66 catégories esthétiques (beau, gracieux, comique, idyllique, pyrrhique, etc.) entre lesquelles on le place souvent : il est, j'en suis persuadé, ce que peuvent devenir semblablement n'importe lesquelles de ces catégories esthétiques lorsqu'elles transcendent le plan où s'établit leur différenciation ; et il possède des significations liées à l'expérience de ce dépassement »²⁹⁶. Le désir taxinomique fait place au désir de sublimation.

Le sublime apparaît alors comme le principe d'une sublimation de l'*aisthesis*, dont l'exercice modifie, en retour, notre rapport au sensible. Nous nous élevons moins au transcendant qui nous reste inconnu, qu'à un transcendantal qui associe aux êtres et aux choses à partir de leur absence à eux-mêmes. Ainsi la paix du soir, comme nous l'avons vu, surgit du réel et le refaçonne. L'action du sublime est de développer une « sensibilité spirituelle », semblable à celle que préconisait la mystique chrétienne, d'Origène à Ignace de Loyola, par l'application systématique des cinq sens à la saisie de Dieu. Mais ce mouvement peut s'accomplir indépendamment de toute conviction théologique et conduire l'esthétique jusqu'aux limites où elle se nie elle-même.

2) Du sublime comme principe d'un art manifeste ou caché

Lorsque le sublime s'impose comme principe et que la sensibilité se spiritualise, l'art devient essentiel à la vie digne d'être vécue : l'art est le sublime et ne peut être que cela. Sans doute ne supprime-t-il pas la tristesse et l'horreur, mais il donne du recul et modifie notre vision du monde. Les chances de naissance du sublime seraient-elles alors proportionnelles à la

²⁹⁴. Etienne Souriau, « Le Sublime », *Revue d'esthétique*, 1966, p. 271.

²⁹⁵. *Ibid.*, p. 271.

²⁹⁶. Compte-rendu du livre de Michelis sur l'esthétique byzantine, *Revue d'esthétique*, 1956, p. 212, cité par Robert Blanché, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979, p. 46.

grandeur des risques encourus par l'artiste ? Rien n'est moins sûr, car les formes paroxystiques ne se sont pas nécessairement convaincantes. Même chez Nietzsche, le sublime n'engendre pas la seule ivresse dionysiaque : il tient à l'union que celle-ci parvient à réaliser avec le rêve apollinien²⁹⁷. L'art suprême est celui qui réussit à transformer le « comble du pathétique » en un jeu esthétique ; les auteurs tragiques grecs y triomphent parce qu'ils partent, comme l'avait vu Goethe, de la mythologie et de ses universaux, non d'une situation naturelle et singulière²⁹⁸. Le sublime devient alors un événement dont les chances de répétition se multiplient.

Si l'art fait exister le sublime, il n'y réussit pas grâce au contemplateur éternel et serein qu'évoque Schopenhauer : il lui faut un spectateur-artiste qui accomplisse, à son contact, un travail considérable de sublimation. Tout le problème devient d'accomplir des « actes esthétiques ». Entendons par là la décision de laisser la chose résonner en nous et de donner à la présence toutes ses chances, en acceptant qu'elle puisse l'emporter au moins un temps sur toute signification prédéterminée. Il s'agit d'un effort concerté d'abandon à l'inconnu et d'une volonté ascétique de s'autoconstituer en plaque sensible. Nous y prenons conscience de la profondeur de notre immersion en l'Autre et de la singularité apparemment intraductible de l'expérience qu'elle permet : le sens semble tellement emprisonné dans la structure sensible qu'il peut à peine s'en dégager. Regarder et, plus généralement, ressentir se présentent alors comme des défis que, seul, un travail assidu et désintéressé peut relever dans une forme esthétique de sublimation. Mais un point de brisure et d'incompréhensibilité surgit : le conflit qui se déclare alors sert de ressort à l'invention, cependant que l'envie, voire le devoir, de témoigner atteint l'urgence. Il nous faut garder et amplifier l'instant sublime qui déjà fuit.

3) *Du sublime comme principe de la philosophie de l'art et d'une science possible du sujet*

Conçu de la sorte, le sublime se révèle comme principe efficace de hiérarchie et d'analyse des œuvres. Sous la forme du *punctum*, c'est-à-dire de piqure ou d'entame, il lui revient de motiver et d'orienter l'étude, le *studium*, qui, en son absence, sombrerait dans le mauvais infini, comme en témoigne Roland Barthes :

J'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase²⁹⁹.

Développer en soi le goût du sublime, c'est vouloir « rendre raison de ses sentiments », comme l'écrit Montesquieu³⁰⁰, comprendre avec Daniel Arasse qu'« on n'y voit rien »³⁰¹, du moins si on ne prend pas appui sur ce qui frappe et saisit. Où, comment, par le pinceau de qui

²⁹⁷ . Voir *Le cas Wagner, Considérations intempestives*, IV, Paris, Aubier, 1954, p. 225

²⁹⁸ . Voir *supra*, chap. II : « Du sublime comme sublimation du tragique ».

²⁹⁹ . Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Seuil, 1980, p. 36.

³⁰⁰ . Voir *supra*, chap. IV.

³⁰¹ . Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 46.

et pourquoi surgit ce « détail » dont l'histoire de l'art ne nous semble pas avoir encore rendu compte, ou cette concordance de couleurs que nous croyons inédite ?

On objectera que, faute de solide culture, le discours sur l'art est insipide et que, par ailleurs, l'esthétique perd tout intérêt si elle n'est pas esthétique des œuvres. Nous ne disconviendrons pas que les « ignor'art », comme les appelait le peintre Etienne Liotard, sont parfois d'une outrecuidance qui gâche le discours : il faut apprendre à voir et à entendre. Mais, premièrement, une chose est de stigmatiser l'échec de la critique non savante, autre chose de préconiser l'accumulation sans fin des connaissances. Et, deuxièmement, l'erreur sera toujours de croire qu'une science du sujet désirant peut se constituer *in abstracto*. Notre effort a été, au contraire, de montrer qu'elle était suspendue à des signifiants majeurs et, d'abord, à ceux que constituent les œuvres. Si la philosophie de l'art nous importe autant, c'est dans la mesure où, prenant pour instrument la singularité subjective, elle analyse ce qui rend une œuvre irremplaçable et parvient à dégager les signifiants du saisissement et du dessaisissement.

Au couple classique science / nescience, il convient ainsi d'ajouter le couple saisissement / dessaisissement. Le « je sais que je ne sais rien » de Socrate se transforme en « je saisis que je ne saisis rien ». Mais « rien », c'est la chose même (*rem*), l'inconnu, le sans fond, dont j'ai fait sécession ; ou, encore, cet *atopon* qui signifiait chez Platon non seulement l'insituable, mais l'absurde inhérent à « la chose » dont s'occupe le dialecticien. L'ordre de préséance change radicalement : les revendications du moi s'estompent et l'imagination de l'Autre se développe. C'est l'abîme, externe et interne, qui devient artiste³⁰².

De la sorte, la philosophie de l'art devient une philosophie de la *paideia* malgré soi, de la catharsis ou de la sublimation, qui réveille chez chacun d'entre nous non seulement l'esthète et sa mélancolie, mais l'artiste, ouvrier et passeur du sublime. Le vœu héroïque de Nietzsche³⁰³ résonne de nouveau : « Pouvoir retenir le sublime ! », recueillir ses signifiants, en produire et prolonger les vibrations.

³⁰² . « Quel artiste que l'abîme ! », Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, II, I, 13, *op. cit.*, p. 403.

³⁰³ . *Le Livre du philosophe* (*Das Philosophenbuch*, 1872-1875), § 26, trad. Angèle K. Marietti, Aubier-Flammarion bilingue, 1969 : *Das Erhabene festhalten zu können !* (Pouvoir retenir le sublime ou : s'en tenir au sublime, ou : fixer le sublime).

