II - LE SUBLIME

1. 10. 9.

A notre époque, on qualifie de "sublime" ce qui semble correspondre à un sommet dans l'ordre de la création esthétique. Est sublime ce qui est beau de manière si intensive qu'il produit un sentiment d'élévation et réserve comme un accès aux plus hauts sentiments spirituels. Les pages les plus fortes de Beethoven peuvent tout à fait illustrer cette impression. Berlioz entendait les confessions de l'archange Michel dans l'adagio de la Quatrième Symphonie. En ce sens, "sublime" est un adjectif qui de nos jours fait un peu peur parce qu'il paraît énorme. On le soupçonne vite d'être empreint d'emphase ou de niaiserie, de "sonner creux". Une certaine pudeur intervient également. Dire "c'est sublime !", en effet, c'est confier qu'on est bouleversé. Peut-être est-ce aussi que le terme, à notre époque, n'a plus vraiment d'objet, ne désignant qu'une certaine appréciation esthétique particulière.

*

Car le sublime a pu désigner un sentiment lié à la révélation du divin ; sentiment imprégné à la fois de terreur et d'admiration, compte tenu de la distance qui nous sépare de l'absolu. C'est en ce sens que Hegel, dans son Esthétique *(posthume 1835-1838*[1]*), fait du sublime la première catégorie de l'art symbolique et ainsi la première catégorie de l'art. Le sublime, selon lui, caractérise l'art quand celui-ci ne poursuit encore que des idées vagues et indéterminées ; quand il ne peut venir à bout de ce qu'il veut représenter et l'exprimer clairement. L'art fait alors d'objets de la nature autant de symboles et même d'énigmes. Des formes dans lesquelles le sens ne fait qu'apparaître, sans pouvoir s'éclaircir. Ainsi les pyramides, les colosses et le sphinx de l'Egypte archaïque étaient des masses énigmatiques, des figures sans vraie expression ; les productions d'un esprit qui ne sait pas encore vraiment parler, dit Hegel. Le sublime désigne un invisible qui, s'il doit être précisé, sera traduit sous une accumulation quantitative, jusqu'à la démesure, comme en Inde, note Hegel. Au Chant XI*

[1] trad. fr. en 2 volumes, Paris, LGF/Livre de poche, 1997.

de la Bhagavad Gita *(V°-I° siècles av. JC*[2]*), le Bhagavant dévoile ses cent mille formes devant Arjuna, dont les cheveux se hérissent de terreur. Avec son seul regard humain, Arjuna serait incapable de supporter cette vision de l'Omniforme. C'est d'un regard divin, que lui prête momentanément le Seigneur, qu'il contemple le Dieu infini aux visages tournés en tous sens, sans fin, ni milieu, ni commencement. Puis Krishna reprend sa forme habituelle, rendant son calme au cavalier terrifié. Seul un amour sans partage peut me connaître ainsi dans ma vérité, lui révèle-t-il.*

De même, lorsque le compilateur du Zohar*, signale Jorge Luis Borges, dut hasarder quelque notion sur Dieu, auquel on ne peut sans blasphémer attribuer même l'être, il écrivit que son visage est 370 fois plus large que 10 000 mondes (*Discussion*, 1957,* L'autre Whitman[3]*). Gershom Scholem cite également la* Schiur Komah*, attribué à Rabbi Moshe Cordovero (XVI° siècle), un étrange traité qui décrit le corps de Dieu selon des mesures extravagantes, posant par exemple que son corps est haut de 236 000 parasanges. Mais, pour d'autres mystiques, ses seuls talons étaient hauts de 30 millions de parasanges (*Les grands courants de la mystique juive*, 1946, p. 76 et sq.*[4]*).*

Hegel distingue finalement deux formes du sublime : l'un, panthéiste, qui pressent Dieu dans le monde, dans la nature particulièrement et un autre qui, comme dans la poésie hébraïque, fait plutôt du monde un néant face à la transcendance divine.

*

Le contraire du sublime n'est pas le laid mais l'agréable, le plaisant, le mignon. Le sublime peut donc particulièrement jouer de la proximité du beau et du laid – du laid comme un égarement possible que le beau porte en lui. Le sublime peut notamment chercher à accomplir le laid sous sa forme satanique[5]*. En ce sens, le sublime représente un style particulier : on lui rattache de nombreux artistes de 1750 à 1850, particulièrement dans la peinture de paysages, comme par exemple Jean Pillement ou Francis Danby.*

---

[2] trad. fr. Paris, Seuil, 1976.
[3] trad. fr. Paris, Gallimard, 1966.
[4] trad. fr. Paris, Payot & Rivages, 1994. Un parasange est une ancienne unité de distance perse correspondant à environ 5,6 km.
[5] Voir K. Rosenkranz *Esthétique du laid*, 1853, trad. fr. *Revue de métaphysique et de morale*, n° 2 1995, pp. 241-276.

Cependant, des éléments de sublime se rencontrent bien avant ces dates, notamment chez les peintres des tempêtes marines - voir par exemple Navire en pleine mer dans une violente tempête *de Willem Van der Velde fils (1611-1693[6]) ou la* Tempête sur les côtes de Norvège *de Ludolf Backhuyzen (1631-1708[7]).*

[6] au Rijksmuseum d'Amsterdam.
[7] au Musée d'Art ancien de Bruxelles

Quant au Lac en Ecosse après l'orage[8] *de Gustave Doré, il en fournit encore en 1878 une bonne illustration.*

Victor Hugo a largement cultivé le sublime - bien qu'il le juge d'un autre âge et dépassé dans la préface de son Cromwell *(1827) - et il inspira à ce titre des peintres comme Louis Boulanger ou François-Nicolas Chifflart. On peut par exemple citer, dans* La légende des siècles *(1883[9]), le* Titan *(« Ce qu'on verrait si l'on voyait l'oubli » ; « La clôture à laquelle aboutissent les choses », etc.) ou* Le satyre I – Le bleu *(« C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil »).*

Et l'esthétique du sublime n'a pas disparue de nos jours - en photographie avec des artistes comme Ansel Adams, Annie Griffiths Belt, Axel Hütte ou Mitch Dobrowner par exemple ; tandis que le peintre Bartnett Newman veut transmettre à travers ses tableaux une sensation directe du sublime[10].

Le sublime pose traditionnellement quatre grands problèmes[11] :

- est-ce une catégorie esthétique ?

- si oui, coiffe-t-elle toutes les autres et se définit-elle de manière intensive comme le degré le plus haut du beau, du dramatique ou du comique ?

---

[8] au Musée de Grenoble

[9] 2 volumes Paris, GF Flammarion, 1979.

[10] Voir notamment *Cathédra* (1951) au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

- est-il employé dans le domaine moral (un dévouement sublime) avec le même statut ?

- dévoile-t-il l'absolu ?

En fait, si le sublime représente une catégorie esthétique c'est un peu malgré lui. Il n'est pas forcément lié à un objet artistique en effet mais peu investir bien d'autres supports : la nature elle-même ou certains comportements. A ce titre, il ne peut passer pour être le prolongement d'autres sentiments esthétiques poussés à leur intensité. Employé comme simple superlatif, "sublime" est un adjectif inévitablement vague et même creux. Le sublime, en revanche, correspond à un jugement esthétique particulier qui a trait non pas peut-être au dévoilement mais au moins au pressentiment *de l'absolu. L'art peut en être le médium mais il ne représente pas le destin de l'art.*

L'art, lui, fut bien le destin du sublime. Alors que le sens de ce dernier se développa à une époque où l'art était en passe de définitivement ravir au religieux la représentation du spirituel - nous l'avons vu pour la musique religieuse - le sublime peina à sortir de la sphère purement esthétique. Certains veulent toujours deviner en lui une expérience métaphysique mais l'art a surtout affadi sa dimension proprement religieuse. L'art a fait du sublime un cliché – ne lui évitant pas même de verser dans le pittoresque facile et plaisant, dans l'évocation vague.

Devenu un style esthétique, le sublime n'engendre plus qu'une satisfaction de goût et non une admiration. Il est vidé de son horreur, de sa stupeur. De nos jours, il est difficile de saisir que c'est pourtant sous ce jour, qu'au tournant du XIX° siècle, la nature fut découverte. Le sublime marque en Occident la fin de la représentation directe du divin. Nous allons le voir à travers les étapes suivantes. Nous présenterons d'abord A) l'apport du sublime dans la vision de la nature, puis nous attarderons aux trois principaux théoriciens du sublime : B) Longin ; C) Burke & D) Kant.

[11] Voir E. Souriau « Le sublime » *Revue d'esthétique* 3-4, 1966, pp. 266-289.

A) Sublime et nature

1. 10. 10.

Le sublime en peinture.

D'un côté, Nicolas Poussin (1594-1665) ou Claude Lorrain (1600-1682), qui composaient abstraitement leurs toiles et ne se contentaient pas de représenter les accidents de la nature comme les Flamands et les Hollandais (voir 2. 5. 21.), avaient rendu la peinture de paysage capable de s'élever aux idées universelles tout autant que la peinture héroïque (leçon particulièrement retenue par J. R. Cozens et Gainsborough).

D'un autre côté, Salvatore Rosa (1615-1673) - dont la popularité était forte en Angleterre, plus que sur le Continent - avait développé dans ses paysages tout un langage de l'horrible, du vaste et de l'obscur de la nature. Une nature terrible, évoquant des pensées sinistres, associées au crime, comme écrit E. T. A. Hoffmann dans une nouvelle (*Salvator Rosa*, 1819[12]).

Le sentiment dramatique de la nature s'est d'abord développé en Italie, à Naples, après Rosa, avec Francesco Solimena (1657-1747) et au Nord avec Antonio Francesco Peruzzini et surtout Alessandro Magnasco. Par certains côtés, Rosa était déjà un artiste « romantique ». Il fut l'un des premiers à choisir de peindre seulement lorsqu'il était inspiré, emporté par la puissance de ce qu'il nommait ses « extases ». Beaucoup de légendes coururent de son vivant à son propos, le réputant brigand, révolutionnaire, ce qu'il n'a jamais été.

[12] *Contes fantastiques I*, trad. fr. Paris, GF Flammarion, 1979.

De ces deux démarches on tira l'idée du paysage sublime. Et, à l'époque romantique, on opposa le sublime au beau pour conquérir à l'art des moyens nouveaux et intenses d'expression que le classicisme rejetait comme laids. Le sublime fournira ainsi une autre manière de voir la nature, poussant à bout une tendance à la transfigurer en lui prêtant comme des sentiments. Avec Fragonard, ainsi, la nature des parcs et jardin est un décor des passions et sa *Fête à Rambouillet en l'île de l'amour* (1770[13]) n'est déjà pas sans éléments de sublime.

C'est avec le peintre Richard Wilson (1714-1782), influencé par Salvatore Rosa, que fut inaugurée la tradition du paysage dramatique qui allait devenir, avec Turner, l'un des grands thèmes de la peinture anglaise romantique[14].

[13] A la Fondation Gulbenkian, Lisbonne.
[14] Notamment avec Thomas Cole (1801-1848) dont certaines toiles annoncent déjà l'*Heroïc Fantasy* !

*

Turner.

Joseph Mallord Turner (1775-1851) fut sans doute plus que tout autre le peintre du sublime[15]. Il s'attacha d'abord à rendre l'immensité naturelle, c'est-à-dire le moyen même par lequel le paysage ébranle de manière privilégiée nos sentiments. Turner, suivant l'exemple de J. R. Cozens (1752-1797), n'hésita pas à réduire sa palette aux gris, aux verts, aux bleus. Il développa des touches hachées, de larges lavis. Il chercha, en d'autres termes, une manière de peindre qui correspondit au sublime.

Cette démarche, qui revient à inscrire la représentation directement dans la manière matérielle de représenter, fait d'ailleurs de Turner l'un des grands initiateurs de la peinture moderne.

Turner distord les données topographiques pour mieux rendre la hauteur, la profondeur, la distance ; pour accroître le dynamisme du paysage et imposer un mode de vision dramatique de la nature, des villes ou même des usines.

A la fin du XVIII° siècle, l'un des premiers, Philippe Jacques de Loutherbourg peignait les usines de la campagne anglaise. William Blake (1757-1827), autre grand poète du sublime, comparait déjà les premières villes-usines à l'Enfer de Milton.

C'est que s'attachant notamment à rendre l'inhospitalité des hautes montagnes et l'effroi qu'elles inspirent encore à son époque (voir 2. 5. 24.), Turner peint des "horreurs" : immenses chutes d'eau, ravins escarpés, sombres forêts ; tout ce triste désordre de la nature (comme le percevait l'époque classique) qui deviendra un lieu commun romantique. Rossini ainsi en convoque tous les éléments dans le Finale de son *Tancrède* (1813, "*Dove son io* ?"). Dans ses marines, Turner atteint le sublime dans un dépouillement et une simplicité extrêmes. Il n'y a plus là de terreur mais la seule grandeur naturelle dans sa pure amplitude et son calme infini. La lumière écarlate de vastes couchers de soleil tend à envahir la toile. L'espace est uniquement construit par les effets lumineux, les formes perdent consistance et contours et les couleurs pures sont comme l'unique sujet du tableau – un critique dira que ces tableaux

[15] Voir A. Wilton *Turner and the Sublime*, University of Chicago Press, 1980.

représentent “le néant et autres choses semblables”. Dans les dernières marines - ainsi *Sunrise with Sea Monsters* (1845[16]) - surnagent seuls des monstres marins d'une terrible blancheur.

Sublimité du blafard et du blême.

Dans *Moby Dick* (1851, XLII[17]), Melville s'attarde à décrire la blancheur de la baleine, pour lui trouver quelque chose de mystique et d'ineffable ; quelque chose qui saisit l'âme d'une terreur panique et dont on retrouve l'écho dans la blancheur abominable du requin, d'une affreuse et répugnante douceur ; dans la pâle horreur que suscite l'albatros. La baleine blanche est l'incarnation de toutes les puissances malignes et démoniaques pour Achab, le héros du livre. D'où la haine que lui inspire l'animal. Mais la blancheur de la baleine correspond plus profondément encore à une véritable révélation ontologique[18], proche de celle que peuvent inspirer les toiles de Turner. Cette blancheur indéfinissable fait sortir de l'ombre les immensités sans vie de l'univers et nous anéantit par la pensée de notre vanité. Les autres couleurs ne sont qu'illusion. "Si la lumière frappait directement la matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout. On verrait alors la peau lépreuse de l'univers", écrit Melville. Dans *Baleine* (1949[19]), Paul Gadenne exprime une même fascination pour la blancheur putride d’un cétacé. Et dans l’impressionnant roman post-

[16] à la Tate Gallery de Londres
[17] trad. fr. Paris, Gallimard, 1941.
[18] Voir M. Richir *Melville. Les assises du monde*, Paris, Hachette, 1996, p. 47 et sq.
[19] Paris, Actes sud, 1993.

apocalyptique de Cormac McCarthy *La route* (2006), dans une lumière grise et cendreuse, le héros voit l'espace d'un bref instant « l'absolue vérité du monde », l'accablant vide de l'univers (p. 115) ; une « absolue désolation, hydropique et froidement temporelle » (p. 234).

Et s'il y a un sublime du blafard, ainsi, il y a aussi bien un sublime du blême. Celui par exemple des planches de John Martin (1824-1827) illustrant le *Paradis perdu* de Milton et le jour sous lequel elles donnent l'enfer.

Le dernier mot du sublime chez Turner, c'est la lumière. Les théoriciens du sublime attachaient une grande importance à la nuit. La simple lumière est trop commune pour faire forte impression, écrivait ainsi Edmund Burke. On louait, comme Diderot, les nuits "terribles" de Claude-Joseph Vernet (1714-1789 ; lui aussi aura Rosa pour maître). Dans la pure lumière, dont il semble vouloir directement prolonger l'effet jusqu'à l'oeil, Turner célèbre lui la numineuse puissance de la nature, son omnipotente énergie, sa grâce bienfaisante. Ses dernières paroles auraient été de dire que le Soleil est Dieu. Le sublime est comme l'écho d'une grâce, celle de la Création. Ce sera le dernier mot de l'esthétique du sublime.

*

L'esthétique du sublime.

Au tournant du XVIII° siècle, l'esthétique du sublime s'est mise en place à travers la redécouverte d'un texte attribué à Cassius Longin décrivant un ravissement d'émotion qui confine à l'absolu. Le sublime marque ainsi l'apparition de l'absolu dans la sphère esthétique. Pour Friedrich von Schiller, il nous fait éprouver que notre nature spirituelle n'est pas

nécessairement déterminée par notre nature sensible, à laquelle il nous arrache d'une secousse pour nous rendre libres (*Du sublime*, publié en 1801[20]). La tragédie, dans la mesure même où elle heurte notre sensibilité, nous plaît en ce qu'elle nous fait pressentir l'indépendance victorieuse de la loi morale, écrit Schiller (*De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques*, 1792[21]).

Il ne faudrait donc pas croire que le sublime ne fut qu'une question esthétique, correspondant seulement à l'apparition dans les arts de nouveaux moyens d'expression. De fait, *Edmund Burke et Emmanuel Kant, les deux principaux théoriciens du sublime, se soucieront assez peu de l'art*. Marquant tous deux, en revanche, la distance du sublime par rapport au beau, ils insisteront l'un et l'autre particulièrement sur *le caractère odieux de la nature sublime - un caractère que nous ne ressentons plus guère, comme si l'art, en le représentant, en le domestiquant, nous en avait définitivement fermé l'accès*. Il est donc difficile de dire avec Jean-François Lyotard que, depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu mais le sublime (*Après le sublime, état de l'esthétique*, 1988[22]). Sinon pour reconnaître que c'est là comme un enjeu impossible. La limite de ce que l'art, devenu objet de consommation courant, ne peut plus poursuivre que comme un idéal.

Cela ne signifie pas que l'art ne puisse pas revendiquer une dimension sublime. Nous pouvons bien toujours céder à la tentation romantique de la contemplation de la nature, sans doute, et croire que l'expérience grâce à laquelle le sublime se découvre possède une vérité de droit et représente une forme a priori de conscience, comme écrit Baldine Saint Girons (*Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, 1993[23]). A ce compte, l'expérience du sublime nous donnerait l'être dans son surgissement. De sorte que la saisie du sublime rendrait sublime… Cela, les théoriciens du sublime que nous allons examiner ci-après ne le dirent pourtant pas. Car cela, qui revient à décider qu'une expérience esthétique particulière a quelque chose d'absolu, revient à produire une sorte d'absolu privé. Dire que l'absolu est dans l'expérience singulière du sublime revient à désigner celle-ci comme un passage dans l'armoire-magique ! C'est ainsi que vidé de toute transcendance, donc de tout sens, le sublime ne marque plus que

[20] trad. fr. Arles, Ed. Sulliver, 1997.
[21] *Oeuvres VII. Esthétique*, trad. fr. Paris, Hachette, 1862.
[22] in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988. Voir également *Le sublime et l'avant-garde*.
[23] Paris, Quai Voltaire Edima, 1993. L'ouvrage est par ailleurs très riche sur l'esthétique du sublime.

le respect devant la Nature – laquelle néanmoins, comme sous la Renaissance, commence à être de plus en plus perçue de nos jours comme une véritable divinité ![24]

Au XVIII° siècle, défendre le sublime consistait plutôt à le rattacher à ce qu'il y a de plus élevé en nous : la conscience de notre destination morale ou religieuse. Mais qui rattache encore de tels termes à l'art de nos jours ? *Si, avec le sublime, le religieux s'est précisément épuisé dans l'art, c'est qu'au moment même où l'esthétique du sublime se développait, l'art perdait l'innocence qui est nécessaire pour convoquer immédiatement le sacré*. De fait, si l'on peut encore parler de « sublime » à propos d'œuvres modernes – essentiellement littéraires – celui-ci correspond surtout à une mise en doute radicale de Dieu et de la création, à *un dégoût de l'Etre*.

Au cœur des ténèbres (1899[25]) de Joseph Conrad en fournit un exemple frappant. De nos jours, on veut surtout y lire un plaidoyer contre le racisme et l'impérialisme. Mais le roman décrit surtout, au cœur de l'Afrique tropicale, une véritable descente aux enfers le long du Styx, pour découvrir l'inhumain, sans pouvoir le dire – de sorte qu'à la fin du roman, le narrateur est obligé de mentir à la fiancée de Kurtz, quoique tout mensonge l'épouvante, pour la laisser croire que les derniers mots de ce dernier ont été de prononcer son nom, plutôt que de lui rapporter ce que Kurtz a effectivement crié : « *l'horreur. L'horreur !* ». Expression d'un dégoût universel et sans issue face à la Création, d'une horreur métaphysique qui ne peut inspirer qu'un souhait d'annihilation. Une dimension sublime que l'on rencontre particulièrement chez l'écrivain iranien Sadeq Hedayat.

Et qui est également palpable dans le monde sans lumière, sans ordre du *Grendel* (1971[26]) de John Gardner, qui est une réécriture de la saga anglaise *Beowulf*, vue à travers les yeux du monstre. On peut également penser au réalisme hideux de Lovecraft.

Hedayat retrouve les accents de Ma'arrî, poète aveugle d'Alep du XI° siècle, n'ayant eu de cesse que de souligner l'obscénité et le désespoir à vivre (« mon destin a passé loin de moi, me laissant me confondre avec l'éternité, jusqu'à ce que l'éternité me soit un poids » *Les impératifs*, XLVI[27]). C'est de saleté que Dieu a fait sa créature (XXIII), écrit Ma'arrî. Nous sommes des raclures (XXXIV). Hedayat parle lui d'un vice d'existence qui nous condamne

[24] Voir par exemple R. Bodei *Paysages sublimes*, 2008, trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 2022.
[25] trad. fr. Paris, Gallimard, 1925.
[26] trad. fr. Paris, Denoël, 1974.

inévitablement à l'échec et à la désillusion, jusqu'à nous découvrir comme une faute de la Création ou jusqu'à découvrir la Création viciée. Je suis né par erreur, comme une chose inutile qu'il faudrait rejeter, écrit Hedayat. Comme c'est amer et effrayant quand on sent son existence ! (*Enterré vivant*, 1930[28]). Seul le désir nous porte, absurdement (*L'homme qui tua son désir*, 1932[29]). Je voulais me plonger dans ma propre obscurité (*La chambre noire*[30]), écrit Hedayat, qui se suicide à Paris en 1951.

Le monde s'est effacé. Il n'est plus de Dieu souhaitable. Si Dieu existe, il est indifférent. Pire, il est adversaire ! Une perspective effrayante et sublime que, sous le registre de la science-fiction, Philip K. Dick a explorée. Le monde n'est qu'une sorte d'immense jeu vidéo et Dieu est celui qui en tient les manettes (*Le Dieu venu du Centaure*, 1964[31]). Une idée un peu énorme et creuse mais que Dick accompagne, comme on l'a noté, d'un sentiment d'horreur absolue[32]. Le cri d'horreur de l'homme découvrant sa condition de créature, enserré dans le rêve d'un démiurge prédateur. Dieu est un cauchemar ! Mais Dick laisse sa place à la possibilité du Dieu chrétien. Gnostique, il conçoit que la création n'est qu'un simulacre, ourdie par une puissance extérieure. C'est le leitmotiv de sa *Trilogie divine*[33] : la puissance du vrai Dieu ne s'étend plus sur le monde. L'essence divine a perdu contact avec une part d'elle-même (*Siva*, 1981). Dieu a quitté l'histoire à Massada. La Passion a été un échec (*L'invasion divine*, 1982). A moins que le Christ n'ait été qu'un imposteur (*La transmigration de Timothy Archer*, 1982). Sans doute est-il cependant possible de remonter jusqu'au vrai Dieu, ne cesse d'imaginer Dick ; comme si le besoin le plus profond que les hommes ont de Dieu était Dieu lui-même.

Il n'est plus rien de tel néanmoins dans les vertigineux romans de Pär Lagerkvist, *Barabbas* (1950[34]), *La Sibylle* (1956[35]) et *La mort d'Ahasvérus* (1960[36]), qui correspondent sans doute à l'expression la plus forte de ce que l'on peut caractériser comme un sublime contemporain. Non pas un monde sans Dieu. Un monde où l'homme se retrouve affreusement

---

[27] trad. fr. (extraits) Paris, Sindbad Actes sud, 2009.
[28] trad. fr. Paris, Corti, 1986.
[29] trad. fr. Paris, Phébus, 1998.
[30] in *L'abîme et autres récits*, trad. fr. Paris, Corti, 1981.
[31] trad. fr. Paris, J'ai lu, 2013.
[32] Voir E. Carrère *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, 1993. Une biographie particulièrement réussie.
[33] trad. fr. Paris, Denoël, 1981, 1982 & 1983.
[34] trad. fr. Paris, Stock, 1951.
[35] trad. fr. Paris, Stock, 1982.

seul face à Dieu. J'ai triomphé de Dieu ! Il a perdu son pouvoir sur moi, s'écrie Ahasvérus, le juif errant que Dieu poursuit de sa malédiction. Dieu n'est plus rien pour moi. Parce qu'il nous cache ce à quoi nous aspirons quand il croit que nous aspirons à lui. Dieu est ce qui nous sépare du divin ! Alors, inondé de cette lumière terrestre qui n'avait rien d'extraordinaire, il quitta ce monde.

* *

1. 10. 11.

B) Cassius Longin

DU SUBLIME (I° siècle[37])

Ce Traité a été longtemps et faussement attribué au philosophe Longin (III° siècle). Il aurait en fait été écrit par un certain *Dionusiou logiou* (Denys le Rhéteur). Traduit par Boileau en 1674, il devint aux XVII° et XVIII° siècles un texte de référence.

Le prétexte de l'ouvrage est de répondre à un certain Caecilius de Calè Actè (I° siècle) qui dans un traité sur le même thème avait donné, selon l'auteur, une représentation erronée du sublime en ne faisant pas une place suffisante à l'émotion.

La rhétorique classique désignait par "style sublime" une manière de parler ou d'écrire alliant la noblesse à une certaine énergie dynamique qu'elle distinguait du "style tempéré" et du "style simple" (on plaçait quelque fois le "style soutenu" entre le sublime et le simple). La noblesse concernait le choix des termes : le style sublime suppose une certaine dignité de vocabulaire mais il peut, exceptionnellement, tolérer un terme familier, afin de produire un effet de contraste. L'énergie concernait surtout l'organisation du discours : le sublime est vivace, voire véhément. Il frappe et surtout il entraîne. Il a une fonction dynamisante, non sans outrance. Dans son *Voyage sentimental* (1748, p. 49[38]), Lawrence Sterne prend l'expression exagérée d'un perruquier pour caractéristique du « sublime français », qui est un « grandiose de mot ».

Sublimis en latin : ce qui est riche, abondant puis ce qui est élevé.

Sublime et génialité. Le sublime comme valeur esthétique universelle.

Le sublime, écrit l'auteur du Traité, est l'éminence du discours. Plus encore qu'à la persuasion, le style sublime mène les auditeurs à l'extase. Le discours, alors, s'empare

---

[36] trad. fr. Paris, Stock, 1984.
[37] trad. fr. Paris, Rivages Poche, 1991.
[38] trad. fr. Paris, Aubier, 1934.

proprement de nous. Est grand ce à quoi il est difficile de résister et qui laisse un souvenir fort. Est sublime *ce qui plaît toujours et à tous*.

L'auteur distingue cinq sources du sublime esthétique (c'est-à-dire surtout rhétorique). Deux sont naturelles (la maîtrise des idées, la passion violente qui soulève l'enthousiasme) et trois sont techniques ; c'est-à-dire qu'elles peuvent être acquises (la qualité des figures, la générosité de l'expression, la composition). Contre tout pédantisme, tout académisme, le sublime représente, plus qu'une maîtrise, un affranchissement souverain des procédés artistiques – Longin arrache le sublime à la grandiloquence, a-t-on dit. Il correspond à une revendication du génie créateur et passionné auquel le XVIII° siècle sera tout particulièrement sensible. Boileau le soulignera dans une querelle avec Huet et Le Clerc : le sublime tient tout entier à cet extraordinaire, ce merveilleux qui fait qu'une seule pensée, un seul tour de parole enlève, ravit, transporte, comme le "*fiat lux et facta est lux*" (*Gen* 1, 3). Le sublime ici est dans la brièveté impressionnante de la formule, en regard de l'immensité du contenu ; dans le frisson de vénération qui prend l'auditeur, provoqué à une contemplation trop stupéfaite pour comprendre. Le sublime, écrit Boileau - qui accusait Descartes d'avoir coupé la gorge à la poésie - le sublime n'est pas quelque chose qui se démontre mais un merveilleux qui saisit (*Réflexions critiques sur Longin*, 1710, X[39]).

Dans le sublime, il faut entendre un éloge du naturel, du spontané, de l'enthousiasme. Le style sublime ne craint pas l'emploi de termes communs, s'ils sont les plus expressifs. C'est que le pathétique entraîne davantage quand l'orateur paraît ne pas lui porter soin mais que l'occasion seule semble l'engendrer. La grandeur ne craint pas la faute par endroits. Il faut même qu'y subsiste un peu de négligence. Car "la surveillance minutieuse en tout fait courir le risque de la petitesse". Le sublime n'a d'autre vérité que celle de la vie même.

Il n'y a plus de sublime, écrit finalement l'auteur du Traité. C'est qu'il n'y a plus de grands orateurs qu'anime l'esprit de liberté de la démocratie.

Dans le sublime, l'art est accompli. Ses procédés n'apparaissent pas. Il ne retient aucun élément qui ne soit essentiel. Il rejoint la nature. Le sublime emporte car il est incontestable : le mieux est toujours ce qui est réalisable et vraisemblable. Le sublime présente le divin pur et grand comme il est en vérité et sans mélange, écrit l'auteur.

---

[39] *Œuvres complètes II*, 2 volumes Paris, Pourrat & Cie, 1837.

Homère, note le pseudo-Longin, parle ainsi de Poséidon "poussant son char sur les vagues, sous lui bondissant les monstres, de partout jaillis de leur retraite et pleine de joie la mer s'entrouvre". C'est le style ainsi, l'art, qui rend les phénomènes naturels sublimes, caractère esthétique qu'ils ne semblaient pas alors posséder en eux-mêmes, comme à l'époque moderne ; même si l'on peut parler d'éléments de sublime chez Sénèque, fasciné par la mer en tempête, par l'Etna, par les tremblements de terre, note Paul Veyne (*Sénèque*, 2007, p. 197[40]).

Le sublime a deux caractères : en lui l'art ne se sent pas et il est universel. C'est la résonance même des âmes en ce qu'elles ont d'élevé. *C'était peut-être la première fois que l'universalité était revendiquée comme critère esthétique*. Et c'est une universalité qui échappe à l'entendement. C'est exactement de ce point de vue que Kant s'intéressera au sublime. Mais le caractère du sublime n'est pas seulement d'élever l'âme, de la conduire au ravissement. Le sublime n'est pas seulement un effet. Il correspond à une réalité. La rhétorique classique, déjà, distinguait le *style* sublime et *le* sublime propre à la pensée et au sentiment. L'auteur du *Traité* pousse à bout cette distinction. Il substantifie le sublime ; il en fait une véritable catégorie esthétique et non plus une simple formule de style - une catégorie qui ne trouvera véritablement son application qu'au XVIII° siècle.

*

Au XVIII° siècle, théorisé notamment par Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758, chap. 18[41]), le sublime devient une véritable catégorie esthétique. Il correspond alors à la mise en scène d'un sens nouveau de la Création ressenti face au spectacle des beautés de la nature - comme il est sensible, par exemple, dans le *Salomon* (1749) de Haendel - ainsi qu'à la réévaluation des éléments irrationnels et fantastiques de l'art ; démarche sensible dans les visions d'un William Blake comme, un peu plus tard, dans le "titanisme" du peintre Heinrich Füssli (1741-1825).

Au siècle suivant, le sublime recouvrira tout un ensemble de catégories, qu'expose Friedrich Theodor Vischer (*Le sublime et le comique*, 1836[42]).

---

[40] Paris, Tallandier, 2007.
[41] *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.
[42] trad. fr. Paris, Kimé, 2002.

Très vite, ainsi, le sublime versera dans le pittoresque et le bizarre. Quant au pittoresque, il marquera la peinture de paysage d'une imagerie de plus en plus banale – ainsi par exemple avec le peintre Frederic Edwin Church (1826-1900) :

Quant au bizarre, inséparable de l'esthétique du sublime sera le goût pour "l'horreur délectable" auquel répondit le roman noir anglais avec William Beckford (*Vathek*, 1786[43]) ou

[43] Paris, J. Corti, 1992.

la reviviscence du "*gothic*" avec Horace Walpole (*Le château d'Otrante*, 1771[44]), Ann Radcliffe (*Les mystères du château d'Udolphe*, 1794[45]). En quoi, le sublime paraîtra se ramener à un simple frisson de terreur, ainsi qu'on le reprochera à Edmund Burke.

* *

1. 10. 12.

C) Edmund Burke

RECHERCHE PHILOSOPHIQUE SUR L'ORIGINE DE NOS IDEES DE SUBLIME ET DE BEAU (1757[46])

La terreur délectable.

On ne reconnaît généralement pas que le goût ait des principes fixes et uniformes. L'objet de cette recherche, annonce Burke, est de savoir s'il y a de tels principes si communs à tous les hommes, si bien fondés et certains, qu'ils permettent de raisonner sur les jugements de goût d'une manière satisfaisante. Burke entend donc examiner, avec une exactitude toute cartésienne, la formation des jugements esthétiques. Il s'intéresse, en d'autres termes, à l'impression *objective* qu'ont sur l'âme les idées de sublime et de beau. C'est en ce sens qu'il s'attache à mettre au jour le fait que dans cette impression tout se ramène à la douleur ou au plaisir, c'est-à-dire, au bout du compte, à la perspective de la conservation de nous-mêmes et de la société. Or on peut remarquer, ajoute Burke, que les idées douloureuses sont plus puissantes et nous ébranlent davantage que celles qui viennent du plaisir. "A certaine distance, le danger et la douleur deviennent délicieux". "La prospérité, la grandeur d'aucun empire ne sauraient, à la lecture, agiter nos esprits des mêmes émotions touchantes et agréables dont ils sont remplis en contemplant la chute d'un royaume et les revers de son prince infortuné. Notre délice s'accroît encore si la victime est un homme vertueux, accablé par une fortune injuste… De tous les spectacles, une calamité extraordinaire et rigoureuse est celui auquel nous courons avec le plus d'avidité. Ce délice n'est pas pur mais fondé dans un

[44] trad. fr. Paris, Le Club français du livre, 1964.
[45] trad. fr. Paris, J. Corti, 1998.
[46] trad. fr. Paris, Vrin, 1973.

grand trouble. Tout cela se fait par une sorte d'inspiration qui devance tout raisonnement, par un instinct qui nous conduit à ses desseins sans le secours de notre volonté".

Burke distingue le *délice* du *plaisir*. Le délice correspond au sentiment d'adoucissement d'une douleur réelle ou redoutée. C'est un plaisir négatif. La sympathie ainsi, qui est au sens propre la capacité à nous mettre à la place de notre prochain, peut nous rendre particulièrement sensibles aux malheurs et à la souffrance des autres et devenir par là une source de sublime et de très grand délice. "Il est doux, écrivait Lucrèce, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui. Non qu'on éprouve si grand plaisir à regarder souffrir mais on se plaît à voir quels maux nous épargnent" (*De la nature*, Ier siècle av. JC, II[47]). A l'âge classique, la tempête en mer eut ses peintres spécialisés, comme Pieter Mulier le jeune (1637-1701) ou Jan Porcellis (1584-1632). Mais, selon Burke, le délice ressenti à la vue d'un malheur n'est pas même lié au sentiment de notre propre sécurité. Pour être sublime, esthétique, la terreur ne doit pas nous "presser de trop près". Elle doit nous absorber sans nous impliquer. Il faut distinguer ce que nous ne voudrions pas faire et ce que nous serions avides de voir si une fois cela se produisait.

Avant Burke, Jean-Baptiste Dubos avait noté que poésie et peinture ne sont jamais autant applaudies que quand elles nous affligent. Et il soulignait que notre plaisir aux spectacles cruels et féroces est d'autant plus pur que nous savons ces spectacles imités et que notre émotion est ainsi moins directement sollicitée (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1733, I, premières sections[48]). De telles réflexions ne se laissent en fait comprendre qu'en regard de la *catharsis* aristotélicienne.

La catharsis.

En deux endroits, Aristote fait métaphoriquement usage du terme médical, également employé pour désigner l'expulsion des criminels hors les murs de la cité, de *Katharsis* ou purgation et ceci pour traduire l'apaisement qu'est à même de procurer l'enthousiasme musical (*Politique*, VIII, 7[49]) et l'effet des émotions de pitié et de crainte que suscite la tragédie (*Poétique*, VI, 1449 b 28[50]). L'ensemble ne fait pas cinq lignes (dans la *Politique*, Aristote semble faire renvoi à un exposé plus large de la *Poétique* qui figurait apparemment dans le second livre de celle-ci qui ne nous a pas été

[47] trad. fr. Paris, Garnier Flammarion, 1964.
[48] Paris, P-J. Mariette, 1733.
[49] trad. fr. Paris, Vrin, 1977. En Grèce, la *catharsis* désignait notamment l'emploi de la musique pour soigner des affections mentales ou des troubles de l'humeur.
[50] trad. fr. Paris, Le Livre de poche, 1990.

transmis[51]) mais aura pourtant eu un impact considérable, particulièrement à l'âge classique, pour justifier moralement que l'art puisse mobiliser des sentiments tout négatifs, puisqu'il nous purge ou nous soulage ce faisant des passions mauvaises. En même temps - c'est une autre dimension de la catharsis - la puissance de l'art est capable de faire immédiatement sentir les plus hautes vérités à tous les publics. Aux spectacles, combien les âmes émues ont le tact rapide et le discernement exquis, écrit Joubert. Dans le moment de l'émotion universelle, il n'est pas un seul homme qui n'ait du goût (*Pensées*, posthumes 1838, année 1783[52]).

Cela signifie-t-il également que l'art fait de sentiments désagréables des sensations agréables ? Jusqu'à pouvoir les transformer en plaisir ? Le débat intervint à l'âge classique et nous voyons qu'en regard l'un des enjeux de la catégorie du sublime était ainsi de distinguer un plaisir esthétique tout à fait autonome par rapport à la moralité. En ce sens, Antonin Artaud plaidera pour un « théâtre de la cruauté » (*Le théâtre et son double*, 1938[53]).

*

Une représentation théâtrale ne doit pas laisser le public intact, juge Artaud, qui voudrait revenir à cette « idée élémentaire magique » que, pour guérir un malade, il faut lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener. Le théâtre, ainsi, doit provoquer des transes (pp. 124-125). C'est que la culture a perdu sa force de nos jours. Intellectualiste, hanté par le respect du texte, le théâtre n'est plus que psychologie et langage, alors qu'il devrait inviter l'esprit au délire. Il faut donc en finir avec les prétendus chefs-d'œuvre, que la foule ne comprend plus sans qu'on puisse le lui reprocher tant ces chefs-d'œuvre ne sont que littéraires, c'est-à-dire fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps. Il faut réintroduire du danger, de l'imprévu au théâtre. C'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits. Diderot, déjà, voulait obtenir la vertu par les larmes, remplacer la chaire par la scène et le prédicateur par l'acteur (*Entretiens sur le* Fils naturel, 1757[54]).

Il faut s'adresser en priorité aux sens, plutôt qu'à l'esprit, plaide Artaud, qui recommande plusieurs dispositifs de mise en scène (le public installé au milieu du spectacle, les jeux de lumières, etc.). La représentation fictive d'une action dispense de l'accomplir au plan réel, écrit Jean Genet dans l'Avertissement à son *Balcon* (1956[55]). Que le mal sur la scène explose, nous laisse hagard et n'ayant de recours qu'en nous !

[51] Voir M-A. Zagdoun *L'esthétique d'Aristote*, Paris, CNRS Ed., 2011. On a pu soutenir que la référence à la catharsis est une interpolation et n'est pas d'Aristote lui-même (voir C. W. Veloso *Pourquoi la Poétique d'Aristote ? Diagogè*, Paris, Vrin, 2018).
[52] Paris, UGE 10/18, 1966.
[53] Paris, Gallimard, 1964.
[54] *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.

*

Dans leurs *Etudes sur l'hystérie* (1895[56]), Freud et Breuer utilisent le terme de catharsis en son sens originel de purgation pour caractériser leur méthode de traitement des névroses hystériques (« méthode cathartique ») ; qui consiste, sous hypnose, à faire répéter au patient le processus psychique à l'origine de sa névrose. En l'amenant à se déverser verbalement, cela revient à « ramener une représentation étouffée dans le conscient normal pour la supprimer par une correction associative ou par une suggestion médicale » (chap. IV). C'est là un travail que Freud décrit éprouvant pour le malade comme pour le médecin et sur les modalités duquel il reviendra par la suite avec l'élaboration de la psychanalyse. Mais l'idée se conservera d'un pouvoir cathartique de libération et de soulagement des affects à travers la parole. C'est l'un des grands lieux communs de notre époque.

Derrière les usages modernes du terme catharsis, au théâtre comme en psychanalyse, il y a l'idée d'un spectateur ou d'un patient qui ignore ce qu'il devrait savoir et auquel une action thérapeutique ou une représentation ouvriront les yeux, note Jacques Rancière. On estimera ainsi que le théâtre possède une puissance révolutionnaire, qu'il peut changer les hommes, à condition de rendre le spectateur actif. Pour cela, il faudra le surprendre, le mettre mal à l'aise, selon Berthold Brecht. Il faudra le faire participer, jusqu'à la transe, selon Artaud. Dans tous les cas, le spectateur est réputé passif, dépossédé de sa propre vérité. On présuppose l'inégalité des consciences entre l'auteur et le spectateur et cela va finalement à l'encontre de toute émancipation possible, souligne Jacques Rancière. On veut que le spectateur voie ceci, ressente cela. C'est bien plus facile que de réaliser qu'il est foncièrement actif, qu'il observe, sélectionne et recompose ce qu'on lui montre (*Le spectateur émancipé*, 2008[57]).

Il n'y a rien de proprement artistique dans ce délice qui, plus qu'une émotion esthétique, traduit le trouble qui arrête les curieux à proximité d'un accident ou pousse les lecteurs des tabloïds à se délecter du récit des malheurs de quelques célébrités. Un tel trouble passe volontiers pour honteux et il est assez piquant de voir Burke non seulement le justifier - y décelant le sentiment d'une intensité d'existence - mais en faire la racine du sentiment de sublime. Si le sublime, en effet, correspond à la plus forte intensité esthétique de l'âme, tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur ou du danger - tout ce qui est terrible - est donc, de manière privilégiée, source de sublime puisque *l'effroi, la menace, la perspective du malheur d'autrui sont bien plus à même de nous ébranler qu'aucun sentiment agréable lié au beau ou au juste*.

---

[55] Paris, L'Arbalète/Gallimard, 1962.
[56] trad. fr. Paris, PUF, 1956.
[57] Paris, Ed. La Fabrique, 2008.

En quoi Burke, qui sera par ailleurs l'un des premiers contempteurs de la Révolution française, prend à rebrousse-poil l'optimisme humaniste des Lumières.

La stupeur face à la Création.

La passion que suscite le sublime est l'étonnement ; état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur et comme absorbés par un objet extérieur. En ce sens, aucune passion ne dépouille sans doute l'esprit de toutes ses facultés d'agir et de raisonner aussi efficacement que la crainte. La terreur - ou plus exactement la *stupeur* - est le principe fondamental du sublime. La nature, alors, suscite le sentiment de l'infini, de la petitesse des choses humaines et en même temps le sentiment qu'un esprit la pénètre, qu'une âme l'habite. Cela fait naître en même temps l'effroi et l'extase. Cause et effet sont si inséparables dans cette immédiateté numineuse, qu'on ne peut guère décrire le sublime lui-même mais l'ébranlement de la conscience qu'il suscite et qui lui fait toucher un absolu.

Le sublime a des attributs : l'obscurité aide à la stupeur, comme l'invisibilité (le despote lointain), etc. Et certains êtres, de soi, sont sublimes : l'Océan. Certains animaux : le serpent. "Le cheval, comme animal utile, n'a rien de sublime. Mais ce même animal peut, par le mouvement de ses narines, inspirer la terreur". Son frémissement est semblable au tonnerre. Bouillant d'ardeur et de rage, il frappe la terre et s'élance au premier signal de la trompette au devant des hommes armés. A titre d'illustration, on songe au tableau de Füssli *Cauchemard* (1781[58]), ainsi qu'aux chevaux de nombreuses gravures de Dürer, auxquels Burke semble se référer ici directement.

[58] au Goethe Museum de Francfort

L'art le plus sublime, selon Burke, est la poésie (Dubos ne pensait pas de même). Nulle autre qu'elle ne peut exciter les passions à un si haut degré, sans le secours d'aucune image. "On peint un beau jeune homme ailé mais la peinture fournira-t-elle jamais rien d'aussi grand que l'addition de ces seuls mots : “l'ange du seigneur” ? Je n'ai ici aucune idée distincte mais ces mots font sur l'esprit une impression plus profonde que l'image sensible". Il est pourtant difficile, souligne Burke, de persuader que nos passions sont émues par des mots qui n'excitent en nous aucune idée. Il est plus difficile encore de dire que dans nos discours ordinaires, nous nous faisons suffisamment entendre sans faire naître des images des choses dont nous parlons. Une idée claire est bornée et peu propre à toucher l’imagination.

Au total, on n’a peut-être pas assez souligné les audaces de ce texte, qui de nos jours encore ne pourraient certainement pas passer pour aller facilement de soi : *la frayeur nous est indispensable, surtout lorsqu’elle est provoquée par le spectacle du malheur d’autrui, car au fond rien ne nous intéresse plus. L’horrible est un spectacle bien plus attrayant que le beau. Et nos émotions n’ont que faire de la clarté. Elles se nourrissent bien mieux du confus, de l’ambigu*. Au bout de telles idées, le beau même est proche de la terreur. Il est, comme écrira Rilke, “rien d’autre que ce début de l’horrible qu’à peine nous pouvons encore supporter. Et

nous le trouvons beau parce qu'impassible il se refuse à nous détruire ; tout ange est terrifiant" (*Elégies de Duino*, 1912-1922, I° Elégie[59]).

*

On a critiqué le rôle de premier plan que Burke donne à la terreur, laquelle ne semble guère compatible avec l'élévation de pensée qui caractérise le sublime. Mais l'avancée est ailleurs, dans la reconnaissance du sublime dans les excès, les irrégularités de la nature ; comme si se donnait à lire là, plus que dans la régularité du monde, la pure puissance divine de la Création. Burke accepte comme le pseudo-Longin l'idée d'une universalité des critères du sublime comme de la beauté, tout en affirmant, néanmoins, que le sublime et la beauté sont de nature uniquement sensible et ne peuvent être définis à partir des critères mathématiques de mesure, d'harmonie et de proportion. Clarté et distinction ne sont plus pour lui un idéal de style. Le romantisme saura s'en souvenir. Mais Kant qui, à près de trente ans de distance, consacrera deux textes au sublime, pourra reprocher à Burke de n'avoir livré qu'une explication empirique du sublime, c'est-à-dire de l'avoir uniquement fondé sur une sensation sans en saisir autrement la portée universelle.

* *

1. 10. 13.

D) Kant

Dans les deux textes qu'il a consacrés au sublime, Kant ne fait pratiquement aucune place à l'art. Les objets sublimes qu'il considère sont avant tout naturels comme l'océan ou le ciel étoilé. De sorte que si le sublime est examiné avec la faculté de juger esthétique c'est au sens où il relève, comme le beau, d'un jugement dont le principe est déterminé de manière subjective - il n'est pas dans l'objet considéré mais dans son appréciation - quoique revendiquant une validité universelle a priori.

A) *OBSERVATIONS SUR LE SENTIMENT DU BEAU ET DU SUBLIME* (1764[60])

[59] trad. fr. Paris, Gallimard, 1994.

Ce livre est à recommander à tous ceux qui ont une vision de Kant comme d'un écrivain difficile et aride. Ici, Kant adopte un ton léger, voire badin, qui évoque celui des essayistes anglais (voir particulièrement la section II "Sur l'esprit des bagatelles")[61]. Et ici, Kant dit aussi pas mal de bêtises, sur les hommes et les femmes, ou sur la nature des peuples et des races… Du moins à nos yeux car ces choses ne choquaient guère en son temps.

A l'époque où Kant écrit, le sublime était généralement défini, par Burke notamment nous l'avons vu, comme un plaisir mêlé d'effroi, tandis que le beau était plutôt assimilé à une sensation agréable. Le sublime touche. Le beau ravit. Le sublime est pourtant de nature diverse, observe Kant. Par quoi il paraît n'être pas lié à une seule sensation, comme la crainte. On peut distinguer un sublime de terreur, de noblesse, de magnificence. Maîtriser ses passions au moyen de principes est sublime. Mais le sublime peut dégénérer dans la mélancolie, le fanatisme, l'illuminisme - ce qui maintient l'autodafé, note ainsi Kant, n'est pas tant la superstition que le penchant pour le fantastique : on est remué par une procession à la fois vénérable et terrible. S'éloigner mélancoliquement du tumulte du monde sous l'effet d'un légitime dégoût est noble. Mais la méditation solitaire des anciens ermites était extravagante et les cloîtres sont des niaiseries. Kant se sert ainsi de la catégorie de sublime pour distinguer la simple beauté morale de la vraie vertu.

Le sublime correspond au plus proche à la vraie vertu, en effet, laquelle ne peut s'appuyer que sur des principes : plus ils sont généraux et plus elle est noble et élevée. Il y a sublime, en d'autres termes, dès qu'un sentiment atteint son degré voulu de généralité et devient donc aussi plus froid, moins immédiat en même temps qu'il emporte la pensée. A travers lui, la pensée défie sa propre finitude et est comme fascinée par sa propre démesure. Avec le sublime, l'intensité d'un sentiment se transpose du sensible au moral, provoquant comme une dilatation de l'esprit[62].

Le sublime nous fait prendre ainsi conscience de notre véritable destination morale et c'est sous ce jour que Kant l'examinera à nouveau dans sa *Critique de la faculté de juger*.

---

[60] *Oeuvres philosophiques*, trad. fr. en 3 volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1980-1986.
[61] Kant s'est aussi inspiré de l'article « Beau » que Diderot rédigea pour l'*Encyclopédie* (1752 ; in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968).
[62] Baldine Saint Girons (*op. cit.*) signale à cet égard l'influence sur Kant de Lord Kames (Henry Home) *Elements of criticism* (1762, 3 volumes, Hildesheim, G. Olms, 1970).

B) *CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER*, 1790, (§§ 23-29)

Dans ses *Observations*, Kant s'attachait à ne pas inscrire, comme Burke, le sentiment de sublime dans une sensation. Dans la *Critique de la faculté de juger*, il souligne à nouveau que le sublime repose moins sur une émotion que sur l'imagination (§ 23). Le sublime n'a pas d'attrait et, à la différence du beau, il ne comble pas une attente d'ordre esthétique. Il engendre non pas tant un plaisir esthétique qu'une admiration, un respect. Il engendre une stupeur. C'est un soudain blocage des forces vitales suivi d'un épanchement d'autant plus puissant de celles-ci, écrit Kant. L'esprit est alternativement repoussé puis attiré par son objet et l'imagination est alors comme portée au delà d'elle-même (§ 25).

Le sublime n'est donc pas proprement dans la nature mais dans les idées que celle-ci mobilise en nous (il relève de la faculté de juger réfléchissante, voir 3. 3. 45.). Il y a sublime dès lors que la nature, dans son chaos et sa puissance, soulève en notre raison comme une exigence de totalité absolue. Dans le sentiment de sublime, la raison défie sa propre finitude. Elle est comme fascinée par sa propre démesure[63].

Plusieurs essayistes avaient identifié l'horreur du vide à celle de l'immensité de la conscience. Ainsi, John Baillie (*Essai sur le sublime*, posthume 1747[64]) ou Alexander Gerard (*Essai sur le goût*, 1759, chap. I, section 2[65]).

Le sublime dépasse toute sensation : on ne peut véritablement penser ce qui se dévoile à travers lui qui est une Idée que notre impuissance même à l'atteindre nous fait considérer avec respect.

Le sublime n'a pas d'objet sensible, de sorte que rien de divin ne se dévoile en lui mais, à travers un objet naturel, devient manifeste la destination rationnelle de notre faculté de connaissance, soit sa capacité à s'élever au dessus de tout donné - une destination que le sensible révèle mais ne réalise pas. Face à la toute puissance de la nature - face à son désordre et à sa désolation particulièrement, Kant y insiste - la raison trouve l'occasion d'une sursomption. Elle se découvre une faculté de résistance qui, comme une ivresse, lui laisse deviner que son destin est de dominer la nature, d'outrepasser tout donné, même le plus

[63] Voir J-F. Lyotard *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
[64] Nous n'avons pu consulter cette référence.
[65] trad. fr. Paris, 1766.

terrifiant. C'est à ce titre que, dans le sentiment du sublime, l'effroi de la nature devient finalement plaisant. C'est là l'effet d'une violence qu'exerce la raison sur la sensibilité (§ 29). Peut donc être qualifié de sublime tout ce qui, mobilisant nos forces, assure le triomphe d'idées, de principes sur la sensibilité. Ainsi d'une solitude complète si elle suit des principes dépassant notre intérêt sensible (§ 28). Ainsi du courage, du désespoir indigné (mais non découragé), de l'enthousiasme (§ 29). Ainsi de la guerre même qui, conduite dans le respect des droits civils, peut être en quelque manière sublime, correspondant à une mobilisation de force quand une longue paix consacre le seul esprit mercantile.

Dans le sublime, nous éprouvons que notre être sensible est si extérieur qu'il ne concerne nullement notre vraie personnalité, écrit Schiller (*Fragment sur le sublime pour servir de développement à certaines idées de Kant*, 1793).

*

Ce que Kant consacre, dans son Analytique du sublime, c'est proprement la fin de toute représentation du divin. Celle-ci, désormais, ne relèvera plus que d'une intention artistique. Elle sera affaire de moyens esthétiques. On admet certes encore de nos jours que l'art puisse tenter de convoquer le divin. Celui-ci néanmoins n'est plus une réalité intrinsèque investissant un mode de représentation et c'est en ce sens qu'il n'y plus de représentation de l'absolu avec Kant. Le sublime nous fait bien toucher l'absolu mais cet absolu est de nous. Il n'a plus trait à quelque réalité extérieure. La nature est un miroir pour la raison. Dieu ne s'y mire plus. On dit que dans le shintoïsme japonais, il n'est pas d'autre représentation de la divinité que celle du miroir : parce qu'il reflète tout et parce que Dieu est partout. Mais aussi parce qu'*avançant vers Dieu, nous allons au devant de notre propre reflet*, comme suggérait Nicolas de Cues (voir ci-dessus 1. 10. 8.) – à quoi paraît finalement avoir été réduite l'image du divin à notre époque.

De sorte que si le sublime nous tourne vers le mystère de la Création, l'absolu qu'il décèle à cette occasion tient finalement moins à quelque réalité tangible qu'au caractère insondable qui s'attache à l'idée même de Création.