

UNIVERSITÉ PARIS 1  
UFR 4  
École des Arts de la Sorbonne

## **LICENCE 2**

ARTS PLASTIQUES & CINÉMA

### **PHILOSOPHIE DE L'ART**

**1<sup>er</sup> SEMESTRE**

### ***LE SUBLIME - LA CRITIQUE***

Coordination : **Judith Michalet**

Recueil de textes



## Sommaire

### LE SUBLIME

#### TEXTES PRINCIPAUX

1/ Pseudo-Longin, <i>Du Sublime</i> (1 <sup>er</sup> siècle)	8
2/ Nicolas Boileau, Préface au <i>Traité du sublime</i> de Longin (1674)	10
3/ Edmund Burke, <i>Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées...</i> (1757)	11
4/ Immanuel Kant, <i>Observations sur le sentiment du beau et du sublime</i> (1764)	14
—, <i>Critique de la faculté de juger</i> , § 23, 25, 26, 28 (1790)	15
5/ Friedrich von Schiller, <i>Du sublime</i> (1793)	22
6/ G. W. F. Hegel, <i>Esthétique</i> , « La symbolique du sublime » (1818-1829)	29
7/ Arthur Schopenhauer, <i>Le Monde comme volonté et comme représentation</i> (1819)	32
8/ Barnett Newman, <i>The Sublime is Now</i> (1948)	37
9/ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » (1982)	40
—, « L'intérêt du sublime » (1988)	43
10/ Gilles Deleuze, <i>L'Image-mouvement. Cinéma I</i> (1983)	45
11/ Baldine Saint Girons, « À quoi sert la sublimation ? » (2002)	48

#### TEXTES COMPLÉMENTAIRES

I/ Friedrich Nietzsche, <i>La Naissance de la tragédie</i> (1872)	51
II/ Theodor Adorno, <i>Théorie esthétique</i> (1969, inachevé)	53
III/ Michel Makarius, <i>Ruines</i> (2004)	55
IV/ Nicolas Bourriaud, <i>Planète B : le sublime et la crise climatique</i> (2022)	57

### LA CRITIQUE

#### TEXTES PRINCIPAUX

1/ Shaftesbury, « Soliloque » (1710)	60
2/ David Hume, <i>De la norme du goût</i> (1757) [Cf. Gérard Genette – texte 10]	63
3/ Denis Diderot, <i>Salon de 1763</i> (1763) et <i>Essais sur la peinture</i> (1765)	65
4/ Immanuel Kant, <i>Critique de la faculté de juger</i> , § 15, 33, 40, 56, 57 (1790)	69
5/ Friedrich Schlegel, <i>L'Essence de la critique</i> (1797)	74
6/ Charles Baudelaire, <i>Salon de 1846</i> (1846) et <i>Wagner et Tannhäuser à Paris</i> (1861)	75
7/ Émile Zola, « Mes haines, causeries littéraires et artistiques » (1866)	78
8/ Roland Barthes, <i>Critique et vérité</i> (1966)	79
9/ Carla Lonzi, <i>Autoportrait</i> (1969)	81
10/ Gérard Genette, <i>L'Œuvre de l'art, t. II</i> (1997) [cf. David Hume - texte 2]	83
11/ Rainer Rochlitz, <i>L'Art au banc d'essai</i> (1998)	90

#### TEXTES COMPLÉMENTAIRES

I/ Walter Benjamin, « Le concept de critique... » (1920), —, « Allégorie et Trauerspiel » (1929)	96 97
II/ Jean-Louis Comolli & Jean Narboni, « Cinéma / idéologie / critique » (1969)	99
III/ Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon » (1977)	103
IV/ Hito Steyerl, « L'institution de la critique » (2006)	105
V/ Yves Citton, <i>Pour une écologie de l'attention</i> (2014)	110

Ce semestre propose en premier lieu d'aborder la thématique du « sublime », concept clef de l'esthétique ayant des résonances importantes avec l'histoire de l'art et la philosophie contemporaine. Allant du texte pionnier de Pseudo-Longin, en passant par Kant et Schiller, pour arriver à Jean-François Lyotard, le sublime se dessine comme un concept opérant dans l'histoire de la pensée (rationalisme, empirisme, criticisme, romantisme). La thématique de la « Critique » offre ensuite une réflexion sur les concepts fondamentaux de l'esthétique et de la théorie de l'art : en partant de Hume, la notion du « jugement de goût » permettra de mettre en lumière les rebondissements féconds des normes esthétiques qui se développent durant les Lumières pour aller jusqu'à la période contemporaine. Le cours entrelacera approche historique et problématisation des notions.

Dans chaque groupe de TD, conçu en synergie et en complément au cours magistral (CM), il s'agit d'approfondir le contenu de cours du CM par des travaux en petits groupes (exposés, lectures de textes, travaux d'écriture) pour apprendre et améliorer la méthodologie de la dissertation.

On attend de l'étudiant·e, au terme de ce cheminement, qu'il soit en mesure de conduire une réflexion argumentée nourrie d'une connaissance de l'histoire des concepts et des problématiques.

### ■ Consigne de l'épreuve en 3 heures en conditions d'examen de début janvier

« Vous répondrez à une question au choix (parmi 2 questions) sous forme d'une dissertation problématisée, en vous appuyant sur des références philosophiques et artistiques précises. »

### ■ Les 4 critères d'évaluation de la dissertation en 3 heures en philosophie de l'art

<p>Qualité de la problématisation (teneur interrogative de l'ensemble + enjeux dégagés) et de la structuration de la dissertation (plan).  <b>→ MÉTHODOLOGIE DE LA DISSERTATION – QUALITÉ DE LA PROBLÉMATISATION</b></p>
<p>Qualité de la présentation de la pensée des auteurs et de ses thèses en rapport avec le programme en philosophie de l'art.          Pertinence, précision et maîtrise des références philosophiques convoquées.  <b>→ CULTURE PHILOSOPHIQUE</b></p>
<p>Pertinence, précision et maîtrise des exemples d'œuvres que vous choisissez et des commentaires de ces œuvres (par des théoriciens de l'art, philosophes, historiens ou critiques d'art, et personnels) que vous utilisez.  <b>→ CULTURE ARTISTIQUE</b></p>
<p>Qualité rédactionnelle (élégance de l'expression écrite, clarté d'exposition, correction syntaxique et orthographique, etc.) et présentation (normes typographiques, longueurs des paragraphes, etc.)  <b>→ ORTHOGRAPHE, ÉCRITURE, CLARÉTÉ DU PROPOS</b></p>

Afin de préparer à l'épreuve de dissertation en 3 heures sur les thèmes au programme (« Le sublime / La critique »), l'étudiant·e étudiera :

**1/ le recueil de texte**, qui constitue la base commune des textes étudiés en philosophie de l'art en CM et TD (en particulier les « textes principaux ») et qui correspond au socle de connaissances que l'étudiant·e doit acquérir durant le semestre.

**2/ intégralement, deux ouvrages :**

- Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation et traduction de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.
- Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

*Les éditions de ces ouvrages ne sont pas restrictives, il est possible de se référer à d'autres éditions, notamment en ligne.*

**3/ un corpus d'œuvres**, des références artistiques (arts plastiques, architecture, cinéma...) liées au programme, de façon plus ou moins directe, parmi lesquelles :

« **Le sublime** »

- arts plastiques, architecture : Stonehenge (le monument mégalithique), les géoglyphes de Nazca, *Groupe du Laocoon*, Michel-Ange (*L'Esclave mourant*, *L'Esclave rebelle*), Piranèse (*Les Prisons imaginaires*), Leonardo Coccorante, Hubert Robert, Caspar David Friedrich, John Martin, William Turner, Barnett Newman, Robert Smithson, Ana Mendieta, Gina Pane, Michael Heizer, Walter de Maria, James Turrell, Christo et Jeannne-Claude, Anish Kapoor (*Marsyas*, *Leviathan*), Tacita Dean, Laurent Grasso, etc.
- cinéma : *Le Tempestaire* de Jean Epstein, *Aurore* de Murnau, *Stromboli* de Rossellini, *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, *Twin Peaks-The Return* (saison 3, épisode 8) de David Lynch, *Apocalypse Now* (scène des hélicoptères) de Francis Ford Coppola, *La Jetée* de Chris Marker, Artavazd Pelechian, Werner Herzog, etc.
- littérature : Homère, *Les Brigands* de Schiller, *Sur l'eau* de Maupassant, *Le Moine* de Lewis, Antonin Artaud, Ghérasim Luca, Sarah Kane, Kae Tempest, etc.
- musique/installation : *Dream Houses* de La Monte Young et Marian Zazeela, etc.

« **La critique** »

- arts plastiques : Charles-Michel-Ange Challe, Jean Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze, Eugène Delacroix, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Allan Sekula, Hans Haacke, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Andrea Fraser, Adrian Piper, Anish Kapoor (*Dirty Corner*, 2011-2015), Guerrilla Girls, etc.
- cinéma/vidéo/installation : Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Stan Douglas, Hito Steyerl, etc.
- littérature/essais/articles : Shakespeare, Goethe, Novalis, Zola (*Écrits sur l'art*), Mallarmé (*Écrits sur l'art*), Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, préface), Proust (*Contre Sainte Beuve*), Paul Valéry (*Variété*), Gertrude Stein, les articles de Rivette, Godard, Truffaut, Daney, Comolli & Narboni dans *Les Cahiers du cinéma*, *Trafic*, etc.

**En plus des textes de ce recueil et des artistes de la liste ci-dessus, chaque enseignant de CM et TD pourra conseiller d'autres lectures et références artistiques à son groupe. Ces autres références choisies par elle/lui seront alors intégrées à son programme d'enseignement et d'évaluation.**



# **LE SUBLIME**

**Pseudo-Longin** (I<sup>er</sup> siècle)  
***Du Sublime*** (I<sup>er</sup> siècle)

[I-4] Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire ; puisque aussi bien le fait d'être convaincu, la plupart du temps, nous restons maîtres ; tandis que ce dont nous parlons ici, en apportant une emprise et une force irrésistible, s'établit bien au-dessus de l'auditeur. Et la pratique de l'invention, l'ordre et l'aménagement de la matière, on le voit se manifester péniblement, non pas à partir d'un passage, ni même de deux passages, mais il faut la totalité du tissu du discours ; tandis que le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur. Toutes choses, à mon avis, et il en est bien d'autres du même genre, mon très cher Téréntianus, dont tu pourrais montrer le chemin grâce à ton expérience.

[II-1] Mais il nous faut, dès le départ, nous poser cette question : celle de savoir s'il existe une technique du sublime ou de la profondeur ; puisqu'il y a des gens pour penser que se trompent complètement ceux qui ramènent de telles choses à des préceptes techniques. Car, disent-ils, elle est innée, la sublime nature ; et son apparition n'est pas liée à l'enseignement ; il n'y a qu'une seule technique pour y arriver, c'est d'être né pour cela. À leur avis les œuvres de nature sont enlaidies et tout à fait avilies par les règles techniques qui les momifient.

[II-1] Moi, je veux prouver qu'il en est tout autrement, si l'on veut bien considérer que la nature, de même que le plus souvent, dans les moments de pathétique et d'élévation, elle se donne à elle-même une règle, de même n'a pas coutume de se livrer au hasard ni d'être absolument sans méthode ; et que c'est elle qui fournit l'élément premier et archétypique pour la genèse de toute production, mais qu'en ce qui concerne les quantités et les temps, pour chaque chose, et la pratique et l'utilisation les plus sûres, c'est la méthode qui est capable d'en circonscrire les limites et d'y collaborer. La grandeur abandonnée à elle-même, sans science, privée d'appui et de lest, court les pires dangers, en se livrant au seul emportement et à une ignorante audace ; car s'il lui faut souvent l'aiguillon, il lui faut aussi le frein. [...]

[VIII-1] Il y a, si l'on peut dire, cinq sources véritablement capables de produire la grandeur du style, étant préalablement posée, comme fondement commun à ces cinq formes, l'aptitude à la parole, sans laquelle il n'existe absolument rien. La première, et la plus importante, est la maîtrise de bonne venue dans le domaine des idées, comme nous nous en sommes déjà expliqué dans notre ouvrage sur Xénophon ; la seconde est la passion violente et créatrice d'enthousiasme. Mais ces deux premières sources du sublime sont, pour la plus grande part, des données constitutifs naturels ; quant aux autres, elles passent aussi par la technique ; c'est d'abord la qualité de la fabrication des figures ; (elles sont de deux sortes, les figures de pensée et les figures de mots) ; il faut y ajouter l'expression généreuse, dont font partie à leur tour le choix des mots et l'expression figurée et fabriquée. La cinquième cause de la grandeur et qui enferme toutes les autres énumérées avant elles, c'est la composition digne et élevée. [...]

[XV-1] Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions comme le plus propre à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent « fabricantes d'images ». Car si le nom d'apparition est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire. [...]



[XVII-3] Peut-être ne sommes-nous pas loin d'une chose qui se passe aussi pour la peinture. Car l'ombre et la lumière, dans les couleurs, étant étalées sur la même surface plane et juxtaposées, c'est pourtant la lumière qui va au-devant des yeux ; et elle paraît non seulement ressortir mais encore être beaucoup plus proche. C'est ainsi que dans le discours le pathétique et le sublime qui s'étalent plus près de nous, à cause d'une parenté naturelle et de l'éclat, se montrent toujours avant les figures et recouvrent d'ombre leur technique et, pourrait-on dire, les conservent à l'état de choses cachées. [...]

[XXX-1] Puisque, assurément, dans le discours, la pensée et l'expression se déploient le plus souvent l'une grâce à l'autre, allons ! Examinons donc s'il ne reste pas encore quelque chose à dire sur l'élocution. D'une part, certes, le choix des termes propres et magnifiques entraîne et charme, de manière étonnante, les auditeurs ; et pour tous les orateurs et les écrivains, il est le souci culminant, puisque c'est lui qui procure à la fois grandeur, beauté, belle patine, poids, force, vigueur, et, en plus, un certain brillant aux discours – oui, comme aux belles statues – qui fleurit de lui-même, et qui met dans les choses comme une âme parlante ; je crains qu'il ne soit superflu de l'exposer d'un bout à l'autre au connaisseur que tu es. Car, en vérité, les beaux noms sont la lumière propre de la pensée. [...]

[XXXIII-1] Eh bien donc, prenons un écrivain vraiment pur et irréprochable. Ne vaut-il pas la peine de s'interroger, sur ce point même, de manière générale, pour savoir si, tant dans les œuvres en prose qu'en vers, c'est la grandeur manquée en quelques endroits qui l'emporte, ou la proportion d'éléments corrects, la santé de l'ensemble, et l'absence de faute. Et encore, par Zeus, pour savoir si ce sont les plus nombreuses ou les plus grandes qualités qui devraient, au bon endroit, apporter la prééminence. Car ce sont bien là objets de réflexion propres à la question du sublime, et qui exigent, de toutes manières, une décision. [...]

[XXXVI-1] Donc, pour ce qui est précisément des grandes natures dans les œuvres littéraires là où, quand la grandeur intervient, ce n'est plus indépendamment de l'utile et de l'avantageux, il convient d'en tirer cette observation que d'aussi grands hommes, qui sont loin d'être exempts de fautes, pourtant, tous autant qu'ils sont, s'élèvent au-dessus du mortel. Tout le reste montre que ceux qui s'en servent sont des hommes ; mais le sublime les élève tout près de la pensée divine ; et si ce qui est sans faute ne reçoit aucun blâme, le grand, en plus, est admiré. [...]

[XL-1] Pour ce qui fait surtout la grandeur des discours, il en est comme des corps, c'est l'articulation des membres ; aucun d'eux, en effet, s'il est séparé d'un autre, n'a en lui-même de valeur ; mais tous pris ensemble, les uns avec les autres, réalisent une structure achevée. Il en est ainsi des expressions élevées ; si elles sont répandues, séparées les unes des autres, de ça et de là, elles dispersent en même temps qu'elles le subliment ; mais si elles sont constituées en corps par leur réunion, et qu'elles sont en plus enserrées par le lien de l'harmonie, elles sont douées de la parole par l'effet même du tour ; et c'est un fait généralement vérifié que dans les périodes la contribution de nombreux éléments constitue la grandeur.

Pseudo-Longin, *Du Sublime*, traduction Jackie Pigeaud, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 52-54, p. 62, p. 79, p. 87, p. 101, p. 106, p. 112, p. 118.

**Nicolas Boileau (1636-1711)**  
**Préface au *Traité du sublime* de Longin (1674)**

Il ne reste plus, pour finir cette Préface, que de dire ce que Longin entend par Sublime. Car comme il écrit de cette manière après Cecilius, qui avait presque employé tout son livre à montrer ce que c'est que Sublime ; il n'a pas cru devoir rebattre une chose qui n'avait été déjà que trop discutée par un autre. Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appelle le style sublime ; mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime, et n'est pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant. Par exemple, *Le souverain Arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumière*. Voilà qui est dans le style sublime : cela n'est pas néanmoins Sublime ; parce qu'il n'y a rien là de fort merveilleux, et qu'on ne pût aisément trouver. Mais, *Dieu dit : Que la lumière se fasse ; et la lumière se fit*. Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la Créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours.

J'ai rapporté ces paroles de la Genèse, comme l'expression la plus propre à mettre ma pensée en jour, et je m'en suis servi d'autant plus volontiers que cette expression est citée avec éloge par Longin même, qui au milieu des ténèbres du Paganisme, n'a pas laissé de reconnaître le divin qu'il y avait dans ces paroles de l'Écriture. Mais que dirons-nous d'un des plus savants Hommes de notre siècle, qui éclairé des lumières de l'Évangile, ne s'est pas aperçu de la beauté de cet endroit, a osé, dis-je, avancer, dans un Livre qu'il a fait pour démontrer la Religion Chrétienne, que Longin s'était trompé lors qu'il avait cru que ces paroles étaient sublimes ? J'ai la satisfaction au moins que des personnes non moins considérables par leur piété que par leur profonde érudition, qui nous ont donné depuis peu la traduction du livre de la Genèse, n'ont pas été de l'avis de savant homme ; et dans leur Préface, entre plusieurs preuves excellentes qu'ils ont apportées pour faire voir, que c'est l'Esprit saint qui a dicté ce Livre, ont allégué le passage de Longin, pour montrer combien les Chrétiens doivent être persuadés d'une vérité si claire, et qu'un païen même a sentie par les seules lumières de la raison.

Nicolas Boileau, Préface au *Traité du sublime* de Longin (1674).

**Edmund Burke** (1729-1797)

***Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757)**

**De l'opposition du délice et du plaisir** (Partie I, § 4)

Mais dirons-nous donc que l'éloignement de la douleur ou sa diminution est toujours simplement douloureuse ? Ou affirmerons-nous que la cessation ou l'affaiblissement d'un plaisir est toujours accompagnée de plaisir ? En aucune façon. Voici ce que j'avance : premièrement, il y a des plaisirs et des douleurs de nature positive et indépendante ; deuxièmement, le sentiment qui résulte de la cessation ou de la diminution de la douleur ne ressemble pas assez au plaisir positif pour qu'on le croie de même nature et qu'on lui donne le même nom ; troisièmement, et d'après le même principe, l'éloignement du plaisir ou la diminution du plaisir n'ont pas la moindre ressemblance avec une douleur positive. Certainement, le sentiment qui naît de l'éloignement ou de l'atténuation d'une douleur n'a rien par nature d'affligeant ou de désagréable. Ce sentiment, si flatteur en bien de circonstances, mais toujours différent d'un plaisir positif, ne porte pas de nom que je connaisse ; mais cela ne l'empêche pas d'être fort réel et de différer de tous les autres.

Il est hors de doute que toute espèce de satisfaction ou de plaisir, quelle que soit la manière dont elle nous affecte, est de nature positive dans l'esprit de celui qui l'éprouve. Mais une sorte de *privation* peut en être la cause, et l'est sûrement en ce cas. Il est donc très raisonnable de distinguer dans les termes deux choses de nature aussi différentes qu'un plaisir simple et exempt de relation et un plaisir qui ne peut exister sans une relation, et plus particulièrement une relation à la douleur. Il serait bien extraordinaire que ces affections, si distinctes dans leurs causes, si différentes dans leurs effets, soient confondues l'une avec l'autre, parce que l'usage vulgaire les a rangées sous une même dénomination générale.

Chaque fois que j'aurai l'occasion de parler de cette espèce de plaisir relatif, je l'appellerai *délice* (*delight*) ; et j'aurai soin de ne jamais utiliser ce mot en aucun autre sens. Je suis bien convaincu qu'il n'est pas reçu communément dans l'acception que j'ai adoptée ; mais je pense qu'il vaut mieux emprunter un terme déjà connu et en limiter la signification qu'en introduire un nouveau, qui pourrait ne pas s'incorporer aussi bien à notre langue. Je ne me serais jamais permis la moindre altération de notre vocabulaire, si je n'y avais pas été en quelque sorte contraint et par la nature du langage, créé à des fins de commence plus que de philosophie, et par la nature de mon sujet qui me conduit hors de la route commune du discours. J'userai de cette liberté avec toutes les précautions possibles. J'emploierai le terme *délice* pour exprimer la sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur ou du danger et, de même, quand je parlerai de plaisir positif, je le nommerai le plus souvent simplement *plaisir*.

**De la passion causée par le sublime** (Partie II, § 1)

La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec les plus de puissance, est l'étonnement (*astonishment*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible. L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime à son plus haut degré ; les effets inférieurs sont l'admiration, la vénération et le respect.

## La terreur (Partie II, § 2)

Aucune passion ne dépouille aussi efficacement l'esprit de tous ses pouvoirs d'agir et de raisonner que la peur ; car, étant l'appréhension de la douleur ou de la mort, elle agit d'une manière qui ressemble à la douleur véritable. C'est pourquoi tout ce qui est terrible pour la vue est également sublime, que la cause de la terreur soit ou non de grandes dimensions ; on ne saurait en effet considérer comme insignifiante et méprisante une chose qui peut être dangereuse. Il existe beaucoup d'animaux qui, dépourvus d'une grande taille, sont néanmoins capables d'éveiller les idées du sublime, parce qu'on les considère comme des objets de terreur : tels sont les serpents et autres bêtes venimeuses. Quant aux choses de grandes dimensions, il suffit que nous leur ajoutions une idée accessoire de terreur, pour qu'elles deviennent incomparablement plus grandes. Une plaine très unie et d'une vaste étendue n'est assurément pas une médiocre représentation ; mais remplira-t-elle jamais l'esprit d'une idée aussi imposante ? Des nombreuses causes de cette grandeur, la terreur qui inspire l'océan est plus imposante.

*La terreur est en effet dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe essentiel du sublime.* Plusieurs langues témoignent avec force de l'affinité de ces idées. Elles utilisent souvent le même mot pour signifier indifféremment les modes de l'étonnement et de l'admiration et ceux de la terreur. En grec *θάμβος* (*thambos*) veut dire peur ou surprise (*wonder*), *δείνός* (*deinos*) terrible ou respectable, *αἰδέω* (*aideō*), révéler ou redouter. *Vereor* est au latin ce que *αἰδέω* est au grec. Les Romains se servent du verbe *stupeo*, terme qui marque énergiquement l'état d'un esprit étonné, pour exprimer l'effet de la simple crainte ou de l'étonnement. Le terme *attonitus* (foudroyé) exprime bien, également, l'alliance de ces idées ; et *étonnement* en français, *astonishment* et *amazement* en anglais ne montrent-ils pas clairement l'affinité des émotions qui accompagnent la peur et la surprise (*wonder*) ? Je suis sûr que ceux qui ont une connaissance plus générale des langues pourront proposer quantité d'autres exemples également frappants.

## L'obscurité (Partie II, § 3)

Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer les yeux, une grande part d'appréhension s'évanouit. On s'en convaincra en songeant combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et combien les images de fantômes et de gobelins, que personne ne peut se représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires. Les gouvernements despotiques, fondés sur les passions humaines et principalement sur la peur, éloignent le plus possible leur chef du regard public. On a observé la même conduite dans bien des religions. Presque tous les temples païens étaient sombres. Aujourd'hui encore, les temples barbares des Américains tiennent leur idole dans un coin obscur de la hutte consacrée à son culte. Les druides célébraient leurs cérémonies au sein des plus sombres forêts et à l'ombre des chênes les plus vieux et les mieux branchus. Personne, mieux que Milton, ne me semble avoir compris le secret de faire ressortir les choses terribles et de les placer dans leur éclairage le plus vif, si l'expression m'est permise, par la force d'une judicieuse obscurité. Sa description de la Mort, dans le second livre du *Paradis perdu*, est admirablement conçue ; quelle pompe lugubre, quelle expressive incertitude de traits et de couleurs dans ce portrait achevé de la reine des terreurs !

« L'autre figure,  
Si l'on peut appeler figure ce qui n'avait point de figure  
Distincte en membres, jointures, articulations,  
Si l'on peut nommer substance ce qui semblait une ombre,  
Car chacune semblait l'une et l'autre, – l'autre figure était noire comme la nuit,  
Féroce comme dix furies, terrible comme l'enfer ;

Elle brandissait un effroyable dard ; ce qui paraissait sa tête  
Portait l'apparence de la couronne royale. » [*Paradis perdu*, II, 666-673, traduction P. Messiaen]

Dans cette description tout n'est-il pas sombre, incertain, confus, terrible et sublime au plus haut point ?

#### **De la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions (Partie II, § 4)**

C'est une chose de rendre une idée claire, et une autre de la rendre propre à toucher l'imagination. Si je dessine un palais, un temple ou un paysage, je présente une idée très claire de ces objets ; mais alors, soustraction faite de l'effet de l'imitation – qui a son importance – mon tableau peut toucher tout au plus comme le palais, le temple ou le paysage l'auraient fait dans la réalité. D'autre part, la description verbale la plus vive et la plus animée donne encore une *idée* très obscure et imparfaite de ces objets ; mais il est en mon pouvoir de susciter par la description une plus forte *émotion* que je ne saurais le faire par la meilleure peinture. L'expérience le prouve constamment, il n'est pas de voie plus propre à transmettre les *affections* d'un esprit à un autre que celle des mots. Toutes les autres méthodes de communication sont d'une grande insuffisance ; et la clarté des images est si peu nécessaire pour émouvoir les passions qu'on peut fort bien les produire, en l'absence totale d'images, grâce à certains sons adaptés à cet effet ; ce que prouvent suffisamment les effets puissants et reconnus de la musique instrumentale. En réalité une grande clarté n'aide que fort peu à susciter les passions, étant en quelque sorte ennemie de l'enthousiasme. [...]

Je sais que cette idée rencontre de l'opposition et que nombreux sont encore ses détracteurs. Mais considérons que *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 les bornes. Or, saisir un objet distinctement et en percevoir les bornes est une seule et même chose. *Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée*. Le livre de Job comporte un passage étonnamment sublime et qui doit essentiellement sa sublimité à la terrible incertitude de la chose décrite. « Livré aux pensées qui naissent des visions nocturnes, alors qu'un profond sommeil tombait sur les hommes, la peur m'envahit et un frisson qui fit trembler tous mes os. Alors un esprit passa devant ma face. Il hérissa le poil de ma chair. Il s'arrêta, *mais je ne pouvais discerner sa forme* ; une image était devant mes yeux ; le silence régnait ; et j'entendis une voix : Un mortel serait-il plus juste que Dieu ? ». Nous sommes d'abord préparés de la manière la plus solennelle à la vision ; nous sommes terrifiés avant même de pouvoir pénétrer la cause obscure de notre émotion ; mais, quand cette grande cause de terreur vient à paraître, qu'est-ce ? Enveloppée dans les voiles de son incompréhensible obscurité, n'est-elle pas plus imposante, plus frappante, plus terrible que ne pourrait la rendre la description la plus vive et la peinture la plus nette ? Quand les peintres ont tenté de nous donner des représentations claires de ces idées entièrement imaginaires et terribles, je crois qu'ils ont presque toujours manqué leur but ; à tel point que devant toutes les peintures de l'enfer que j'ai vues, la question m'embarrassait de savoir si le peintre n'avait pas une intention comique. Plusieurs peintres ont traité des sujets de ce genre, dans le dessein d'assembler tous les plus horribles fantômes que leur imagination pouvait leur suggérer ; mais les dessins de la tentation de Saint Antoine qu'il m'a été donné de voir, loin d'éveiller en moi une passion sérieuse, m'ont paru d'un grotesque étrange et sauvage. La poésie réussit bien, en revanche, à remplir cet objet. Ses apparitions, ses chimères, ses harpies, ses figures allégoriques sont grandes et touchantes ; la Renommée chez Virgile ou la discorde chez Homère sont des figures magnifiques, bien qu'obscures. La peinture leur donnerait suffisamment de clarté, mais je crains qu'elle ne les rende ridicules.

Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757],  
traduction de Baldine de Saint Girons, Paris, Vrin, 2009, p. 92-131.

**Immanuel Kant** (1724-1804)  
***Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764)**

**Première section : Des différents objets du sentiment du beau et du sublime**

Le sentiment délicat que nous nous proposons d'examiner est de nature double : il comprend le sentiment du *beau* et celui du *sublime*, émouvants et agréables tous deux, quoique diversement. L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. Mais la vue de prés parsemés de fleurs, de vallées où serpentent des ruisseaux, où paissent des troupeaux, la description de l'Élysée ou la peinture que fait Homère de la ceinture de Vénus, nous causent aussi des sentiments agréables, mais qui n'ont rien que de joyeux et de souriant. Il faut, pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression, posséder le *sentiment du sublime*, et pour bien goûter la deuxième, le *sentiment du beau*. De grands chênes et des ombrages solitaires dans un bois sacré sont *sublimes* ; des lits de fleurs, de petites haies, des arbres taillés en figure, sont *beaux*. La nuit est *sublime*, le jour est *beau*. Ceux qui possèdent le sentiment du sublime sont portés aux sentiments élevés de l'amitié, de l'éternité, du mépris du monde, par le silence d'une nuit d'été, lorsque les tremblantes lueurs des étoiles traversent la nuit brune et que la lune solitaire paraît à l'horizon. L'éclat du jour inspire, avec le feu du travail, un sentiment de joie. Le sublime *émeut*, le beau *charme*. Le visage de celui qui est pénétré par le sentiment du sublime respire la sévérité, parfois l'étonnement, tandis que le vif sentiment du beau se traduit par un regard d'une brillante sérénité, par le sourire et, souvent, par une gaîté bruyante. Il est diverses sortes de sublime. Le sentiment du sublime, tantôt s'accompagne de tristesse ou d'effroi, tantôt de tranquille admiration, et tantôt s'allie au sentiment d'une auguste beauté. J'appellerai *sublime-terrible* la première sorte de sublime, *sublime-noble* la deuxième, *sublime-magnifique* la troisième. Une profonde solitude est sublime, mais elle inspire l'effroi.

Immanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764),  
traduction Roger Kempf, Paris, Vrin, 1992, rééd. 2008, p. 18-20.

**Immanuel Kant** (1724-1804)  
***Critique de la faculté de juger*** (1790)

**ANALYTIQUE DU SUBLIME**

**§ 23 : Passage du pouvoir de juger du beau à celui de juger du sublime**

Le beau et le sublime s'accordent en ceci que tous deux plaisent par eux-mêmes. En outre, étant donné que chacun d'eux suppose, non un jugement des sens ou un jugement logique déterminant, mais un jugement de réflexion, la satisfaction ne dépend par conséquent pas d'une sensation, comme celle de l'agréable, ni d'un concept déterminé, comme c'est le cas pour la satisfaction prise au bien : elle est pourtant rapportée à des concepts, sans qu'il soit déterminé, il est vrai, de quels concepts il s'agit ; il en résulte que c'est à la simple présentation ou pouvoir de présenter que la satisfaction est liée – ce à la faveur de quoi le pouvoir de présentation, autrement dit l'imagination, est considéré, dans une intuition donnée, comme se trouvant en accord avec *le pouvoir des concepts* de l'entendement ou de la raison, et ce au profit de ces derniers. De là vient que, dans les deux cas, les jugements sont *singuliers* et que cependant ils s'attribuent une validité universelle à l'égard de chaque sujet, bien qu'ils n'élèvent, il est vrai, de prétention que concernant le sentiment de plaisir et non pas touchant à la connaissance de l'objet.

Reste qu'il y a aussi des différences importantes qui sautent aux yeux entre le beau et le sublime. Le beau naturel concerne la forme de l'objet, laquelle consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime se peut trouver aussi dans un objet informe, pour autant qu'une dimension d'*illimité* est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité – en sorte que le beau semble pouvoir être tenu pour la présentation d'un concept indéterminé de l'entendement, mais le sublime pour celle d'un concept indéterminé de la raison. Ainsi la satisfaction est-elle, dans le cas du beau, associée à la représentation de la *qualité*, tandis que, dans le cas du sublime, elle est associée à celle de la *quantité*. En outre, la seconde satisfaction est très différente, spécifiquement, de la première : celle-ci (le beau) apporte directement avec elle un sentiment d'intensification de la vie, et c'est pourquoi elle est compatible avec des attraits et un jeu de l'imagination ; celle-là, en revanche (le sentiment du sublime), est un plaisir qui ne surgit qu'indirectement, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte de celles-ci – et par conséquent, en tant qu'émotion, il ne semble pas être un jeu, mais une affaire sérieuse dans l'activité de l'imagination. De là vient aussi qu'il est incompatible avec l'attrait ; et comme l'esprit n'est pas seulement attiré par l'objet, mais qu'alternativement il s'en trouve aussi toujours repoussé, la satisfaction prise au sublime ne contient pas tant un plaisir positif que bien plutôt de l'admiration ou du respect, ce qui veut dire qu'elle mérite d'être appelée un plaisir négatif.

Cependant, la plus importante différence interne entre le sublime et le beau est sans doute celle-ci : si tout d'abord, comme il convient, nous ne prenons en considération ici que le sublime relatif aux objets naturels (celui de l'art est, en effet, toujours soumis aux conditions d'un accord avec la nature), la beauté naturelle (autonome) véhicule avec elle, dans sa forme, une finalité par laquelle l'objet semble être comme prédéterminé pour notre faculté de juger, et c'est ainsi que cette beauté constitue en soi un objet de satisfaction ; en revanche, ce qui en nous suscite le sentiment

du sublime, sans que nous nous lancions dans des raisonnements, dans la simple appréhension, peut certes paraître en sa forme contraire à l'idée d'une quelconque finalité pour notre faculté de juger, inapproprié à notre faculté de présentation et faisant, pour ainsi dire, violence à l'imagination : il n'en est pas moins, pour cette raison, jugé d'autant plus sublime.

Par où l'on voit immédiatement que nous nous exprimons d'une manière parfaitement incorrecte quand nous nommons sublime un *objet de la nature*, alors que nous pouvons de manière tout à fait correcte appeler beaux de très nombreux objets de la nature ; car comment peut-on désigner par un terme qui marque l'assentiment ce qui est appréhendé comme opposé à la finalité ? Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'objet est propre à la présentation d'une sublimité qui peut être rencontrée dans l'esprit ; en effet, le sublime proprement dit ne peut être contenu en aucune forme sensible, mais il ne concerne que les Idées de la raison, lesquelles, bien qu'aucune présentation qui puisse leur être adéquate n'en soit possible, sont ravivées et rappelées dans l'esprit précisément par cette inadéquation, dont une présentation sensible est possible. Ainsi le vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut-il être nommé sublime. Sa vision est horrible ; et il faut avoir déjà rempli son esprit de bien des idées diverses (246) pour qu'il soit disposé par une telle intuition à un sentiment qui est lui-même sublime, dans la mesure où l'esprit est appelé à se dégager de la sensibilité et à s'occuper d'Idées qui contiennent une finalité supérieure.

La beauté naturelle autonome nous révèle une technique de la nature qui la rend représentable comme un système structuré selon des lois dont, dans l'ensemble de notre entendement, le principe ne peut être rencontré – savoir celui d'une finalité se rapportant à l'usage de la faculté de juger relativement aux phénomènes, en sorte que ceux-ci doivent être jugés non seulement en tant qu'appartenant à la nature dans son mécanisme dépourvu de finalité, mais aussi à ce qui est pensé par analogie avec l'art. Une telle finalité élargit donc, non pas certes notre connaissance des objets de la nature, mais en tout cas notre concept de la nature qui, de concept d'une nature entendue comme un simple mécanisme, est étendu jusqu'à celui de la nature en tant qu'art, lequel invite à de profondes recherches sur la possibilité d'une telle forme. Mais, dans ce que nous avons l'habitude, en elle, de nommer sublime, il n'y a absolument rien qui conduirait à des principes objectifs particuliers et à des formes de la nature conformes à ceux-ci, tant et si bien que c'est plutôt dans son chaos ou dans son désordre et ses dévastations les plus sauvages et les plus déréglés, dès lors simplement que de la grandeur et de la force s'y peuvent percevoir, que la nature suscite, le plus souvent, les Idées du sublime. Nous voyons par là que le concept du sublime de la nature est largement moins important et riche en conséquences que celui du beau naturel, et qu'il n'indique absolument rien de final dans la nature elle-même, mais seulement dans l'*emploi* possible de ses intuitions pour nous faire ressentir en nous-mêmes une finalité tout à fait indépendante de la nature. Pour le beau naturel, c'est hors de nous qu'il nous faut chercher un principe ; pour le sublime, en revanche, c'est seulement en nous et dans le mode de pensée qui introduit de la sublimité au sein de la représentation de la nature : il y a là une remarque préalable très nécessaire, qui sépare totalement les Idées du sublime de celle d'une finalité de la nature et qui fait de la théorie du sublime un simple appendice à l'appréciation esthétique de la finalité de la nature – cela dans la mesure où, par là, aucune forme particulière n'est représentée dans la nature, mais se trouve développée simplement un usage final que l'imagination fait de sa représentation.



## A. Du sublime mathématique

### § 25 : Définition nominale du sublime

Nous nommons *sublime* ce qui est absolument grand. Mais être grand et être une grandeur correspondent à deux concepts tout à fait différents (*magnitudo* et *quantitas*). De même, dire *simplement* (*simpliciter*) que quelque chose est grand, c'est tout différent que de dire que cette chose est *absolument grande* (*absolute, non comparative magnum*). Le dernier correspond à *ce qui est grand au-delà de toute comparaison*. [...]

La définition précédente peut aussi être exprimée ainsi : *est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit*. Ici, on voit facilement que rien, dans la nature, ne peut être donné qui, si grand que nous le jugions, ne soit susceptible, à condition d'être considéré d'un autre point de vue, de se voir abaisser jusqu'à l'infiniment petit – et qu'inversement il n'est rien de si petit qui, par comparaison avec d'autres mesures plus petites, ne puisse pour notre imagination être élargi jusqu'à la grandeur d'un monde. Les télescopes nous ont donné une riche matière pour faire la première observation et les microscopes pour faire la seconde. Rien donc qui soit susceptible d'être objet des sens ne saurait, considéré dans cette perspective, être dit sublime. Mais, précisément parce que, dans notre imagination, il y a un effort pour progresser à l'infini, tandis que, dans notre raison, est inscrite une prétention à la totalité absolue comme à une Idée réelle, la manière dont notre pouvoir d'évaluation des grandeurs caractérisant les choses du monde sensible est inadéquat à cette Idée éveille le sentiment d'un pouvoir suprasensible en nous ; et c'est l'usage que la faculté de juger fait naturellement de certains objets en vue de ce dernier (le sentiment), et non pas l'objet des sens, qui est absolument grand, alors que, vis-à-vis de lui, tout autre usage est petit. Par conséquent, ce qu'il faut nommer sublime, c'est la disposition de l'esprit produite par une certaine représentation qui met en activité la faculté de juger réfléchissante, mais non pas l'objet. Nous pouvons ainsi, aux autres formules de la définition du sublime, ajouter encore celle-ci : *est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens*.

### § 26 : De l'évaluation de la grandeur des choses de la nature qui est requise pour l'Idée du sublime

[...] Or, il n'y a certes pas, pour l'évaluation mathématique des grandeurs, de maximum (car le pouvoir des nombres va à l'infini) ; mais, pour l'évaluation esthétique des grandeurs, il y a assurément un maximum, et de celui-ci, je soutiens que, quand on le tient pour mesure absolue, vis-à-vis de laquelle rien ne saurait être subjectivement plus grand (pour le sujet qui juge), il entraîne l'Idée du sublime et produit cette émotion qu'aucune évaluation mathématique des grandeurs par les nombres ne peut susciter (sauf dans le cas où cette mesure esthétique fondamentale est alors maintenue vivante dans l'imagination) ; car l'évaluation mathématique présente toujours seulement la grandeur relative par comparaison avec d'autres de même espèce, tandis que l'évaluation esthétique présente la grandeur absolument, dans la mesure où l'esprit peut la saisir en une intuition. Adopter intuitivement un quantum dans l'imagination, pour pouvoir l'utiliser comme mesure ou comme unité en vue de l'évaluation numérique des grandeurs, cela requiert deux opérations de ce pouvoir : l'appréhension (*apprehensio*) et la compréhension (*comprehensio aethetica*). L'appréhension ne fait pas problème, car elle peut aller jusqu'à l'infini ; mais la compréhension devient toujours plus difficile

à mesure que l'appréhension progresse et elle arrive bientôt à son maximum, à savoir la mesure fondamentale, la plus grande au sens esthétique, de l'évaluation des grandeurs. Car, quand l'appréhension en est arrivée au point où les représentations partielles de l'intuition des sens qui avaient été appréhendées les premières commencent d'ores et déjà à disparaître dans l'imagination, cependant que celle-ci progresse dans l'appréhension d'autres représentations, elle perd d'un côté autant qu'elle gagne de l'autre, et la compréhension atteint un maximum que l'imagination ne peut dépasser. Par là se peut expliquer la façon dont Savary remarque, dans ses Lettres d'Égypte, qu'il ne faudrait ni trop s'approcher, ni davantage être trop éloigné des Pyramides, si l'on veut ressentir toute l'émotion que produit leur grandeur. Car, dans le dernier cas, les parties qui sont appréhendées (les pierres superposées) ne sont représentées qu'obscurément, et leur représentation ne produit aucun effet sur le jugement esthétique du sujet. Mais, dans le premier cas, l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension qui va depuis la base jusqu'au sommet ; or, au cours de cette appréhension, les premières perceptions disparaissent toujours en partie avant que l'imagination n'ait saisi les dernières, et la compréhension n'est jamais complète. Observation qui peut aussi suffire pour expliquer la stupeur ou cette espèce d'embarras qui, comme on le raconte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église Saint-Pierre de Rome. Car il éprouve ici un sentiment de l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout – ce en quoi l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser, s'effondre sur elle-même, tandis qu'elle se trouve ainsi plongée dans une satisfaction émouvante. [...]

Cela dit, l'infini est absolument grand (et non pas simplement de façon comparative). Comparée à lui, toute autre grandeur (de la même sorte) est petite. Mais, ce qui est le point principal, c'est que l'on puisse même simplement penser l'infini, comme un tout, ce qui indique un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens. Car se trouverait requise pour cela une compréhension qui fournirait à titre d'unité une mesure possédant avec l'infini un certain rapport, pouvant être exprimé par des nombres – ce qui est impossible. Mais être capable cependant, sans contradiction, de même seulement penser l'infini donné, cela suppose en l'esprit humain un pouvoir qui soit lui-même suprasensible. Car c'est uniquement par l'intermédiaire de celui-ci et de son Idée d'un noumène – qui lui-même ne permet aucune intuition, mais se trouve pourtant supposé comme substrat de l'intuition du monde en tant que simple phénomène – que l'infini du monde sensible, dans l'évaluation intellectuelle pure des grandeurs, est entièrement compris sous un concept, quand bien même il ne peut jamais être entièrement pensé, dans l'évaluation mathématique, par des concepts numériques. [...]

Ainsi la nature est-elle sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition véhicule avec elle l'Idée de son infinité. Et cela ne peut se produire qu'à travers la manière dont même l'effort le plus grand de notre imagination dans l'évaluation de la grandeur d'un objet s'avère insuffisant.

## B. Du sublime dynamique de la nature

### § 28 : De la nature comme force

La *force* est un pouvoir qui est supérieur à de grands obstacles. Cette force est dite *puissance* quand elle manifeste sa supériorité même vis-à-vis de la résistance émanant de ce qui possède soi-même une force. La nature, dans le jugement esthétique qui la considère comme une force ne possédant pas de puissance sur nous, est *dynamiquement sublime*.

Lorsque nous devons juger la nature comme dynamiquement sublime, il faut qu'elle soit représentée comme engendrant la peur (bien qu'inversement tout objet engendrant la peur ne soit pas trouvé sublime dans notre jugement esthétique). Car, dans le jugement d'appréciation esthétique (sans concept), la supériorité vis-à-vis d'obstacles ne peut être appréciée qu'en fonction de la grandeur de la résistance. Or, ce à quoi nous cherchons à résister est un mal, et quand nous ne trouvons pas notre pouvoir à la hauteur d'un tel mal, nous avons affaire à un objet qui fait peur. Ainsi la nature ne peut-elle, pour la faculté de juger esthétique, valoir comme force, par conséquent être sublime dynamiquement, que dans la mesure où elle est considérée comme objet de peur.

Cela dit, on peut considérer un objet comme *capable de faire peur* sans avoir peur devant lui, cela si nous le jugeons de telle manière que simplement nous pensions le cas où nous voudrions lui opposer une résistance, et qu'alors toute résistance serait largement vaine. C'est ainsi que le vertueux craint Dieu sans avoir peur de lui, parce qu'il pense que vouloir lui résister et résister à ses commandements ne constitue aucunement un cas dont il ait à se soucier. Mais, dans tous les cas qu'il ne pense pas comme en soi impossibles, il le reconnaît source de crainte.

Celui qui s'effraye n'est pas davantage capable de porter un jugement sur le sublime de la nature que celui qui est dominé par un penchant et par un appétit ne le peut sur le beau. Il fuit la vue d'un objet qui l'effraye ; et il est impossible de trouver de la satisfaction dans une terreur qui serait sérieuse. C'est pourquoi l'agrément qui procède de la cessation d'une situation pénible correspond à la *joie*. Mais c'est une joie qui, du fait qu'on est délivré d'un danger, s'accompagne de la résolution de ne plus jamais s'exposer à celui-ci ; et même, bien loin que l'on songe à rechercher l'occasion de se rappeler la sensation éprouvée, ce n'est pas volontiers que l'on y repenserait.

Des rochers audacieusement suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avancant dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans dans toute leur puissance destructrice, des ouragans auxquels succède la dévastation, l'océan immense soulevé de fureur, la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. Mais, plus leur spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité ; et nous nommons volontiers sublimes ces objets, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature.

Car, certes, nous avons trouvé dans le caractère incommensurable de la nature et dans l'incapacité de notre pouvoir à saisir une mesure proportionnée à l'évaluation esthétique de la grandeur de son *domaine* notre limite propre, mais pourtant aussi, en même temps, dans notre pouvoir de raison une autre mesure, non sensible, qui comprend sous elle cette infinité elle-même comme une unité, vis-à-vis de laquelle tout dans la nature est petit – en sorte que nous avons découvert en notre esprit une supériorité sur

la nature même dans son incommensurabilité : de même est-il vrai aussi que ce que sa force a d'irrésistible nous fait certes connaître, en tant qu'êtres de la nature, notre faiblesse physique, mais en même temps elle dévoile un pouvoir de nous juger comme indépendants par rapport à elle et une supériorité à l'égard de la nature – sur quoi se fonde une conservation de soi-même d'une tout autre sorte que celle à laquelle la nature extérieure peut porter atteinte et qu'elle peut mettre en danger, tant et si bien que l'humanité en notre personne demeure non abaissée, quand bien même l'homme devrait succomber devant cette puissance. En vertu de quoi la nature n'est pas considérée comme sublime dans notre jugement esthétique en tant qu'elle engendre la peur, mais parce qu'elle fait appel à la force inscrite en nous (et qui n'est pas nature) pour que nous considérions ce dont nous nous soucions (biens, santé et vie) comme de petites choses, et par conséquent pour que la force de la nature (à laquelle nous sommes assurément soumis en tous ces points), nous ne la considérions néanmoins pas, vis-à-vis de nous-mêmes et de notre personnalité, comme une puissance telle que nous aurions à nous incliner devant elle quand il s'agit de nos principes suprêmes, de leur affirmation ou de leur abandon. En ce sens, la nature est dite ici sublime simplement parce qu'elle élève l'imagination à la présentation de ces cas où l'esprit peut se rendre sensible la sublimité propre de sa destination dans ce qu'elle a de supérieur même à la nature.

Cette estime de soi ne perd rien du fait qu'il nous faille nous voir en sécurité pour éprouver cette satisfaction exaltante ; par conséquent, ce n'est pas parce que le danger n'est pas pris au sérieux que l'on ne devrait pas prendre au sérieux (comme il pourrait sembler) ce qu'il y a de sublime dans notre pouvoir spirituel. Car la satisfaction ne concerne ici que la *destination* de notre pouvoir, telle qu'elle se découvre dans ce genre de situation, en tant que la disposition à ce pouvoir est inscrite dans notre nature, alors que le développement et l'exercice en restent à notre charge et constituent pour nous une obligation. Et cela est vrai quel que soit le degré de conscience auquel l'homme peut atteindre, s'il pousse sa réflexion jusque-là, à propos de son effective impuissance actuelle.

Ce principe semble certes être cherché beaucoup trop loin et selon un raisonnement bien subtil, en sorte qu'il paraît aller au-delà des limites d'un jugement esthétique : simplement, l'observation de l'être humain prouve le contraire, et témoigne que ce principe peut se trouver au fondement des jugements d'appréciation les plus communs, bien que l'on n'en soit pas toujours conscient. Car qu'est-ce qui, même pour le sauvage, est objet de la plus grande admiration ? Un homme qui ne s'effraye pas, qui ne ressent pas la peur, que le danger ne fait donc pas fléchir, mais qui en même temps se met vigoureusement à l'ouvrage avec toute sa réflexion. Même dans l'état de civilisation le plus accompli, cette haute estime particulière pour le guerrier demeure ; simplement réclame-t-on en outre qu'il témoigne en même temps de toutes les vertus pacifiques, la douceur, la pitié et même un souci décent de sa propre personne – précisément parce que c'est à cela que l'on reconnaît que son esprit est inaccessible au danger. On peut donc continuer à débattre tant qu'on le voudra, en comparant l'homme d'État et le chef de guerre, pour savoir lequel des deux mérite plus particulièrement le respect : le jugement esthétique tranche en faveur du second. Même la guerre, lorsqu'elle est menée avec ordre et un respect sacré des droits civils, a en elle-même quelque chose de sublime, et en même temps elle rend d'autant plus sublime la manière de penser du peuple qui la conduit de cette manière que ce peuple s'est exposé à d'autant plus de périls et qu'il a pu s'y affirmer courageusement ; en revanche, une longue paix assure habituellement la domination du simple esprit mercantile, ainsi qu'en même temps de l'égoïsme rempli de bassesse, de la lâcheté et la mollesse – ce par quoi

elle abaisse en général la manière de penser du peuple.

Contre cette analyse du concept du sublime, telle qu'elle consiste à l'attribuer à la force, semble s'élever la manière dont nous avons coutume de nous représenter Dieu en colère à travers l'orage, la tempête, le tremblement de terre, etc., mais en même temps comme s'y présentant dans sa sublimité – ce qui fait que ce serait en tout état de cause à la fois une folie et un sacrilège que de nous imaginer la supériorité de notre esprit sur les effets et, comme il semble, même sur les intentions d'une telle puissance. Ici, il ne semble pas que ce soit un sentiment de la sublimité inhérente à notre nature propre, mais bien plutôt une soumission, un abattement, un sentiment de complète impuissance qui constituent la disposition d'esprit convenant à la manifestation d'un tel objet, et se trouvant habituellement liée à l'Idée de cet objet à l'occasion de pareils événements de la nature. Dans la religion en général, se prosterner, être en adoration tête baissée, avec une attitude et une voix remplie de contrition et d'angoisse, cela semble être la seule contenance appropriée en présence de la divinité – celle par conséquent que la plupart des peuples ont adoptée et observent encore. Seulement, cette disposition d'esprit n'est pas en soi et nécessairement liée, tant s'en faut, à l'Idée de la *sublimité* d'une religion et de son objet. L'homme qui s'effraye réellement parce qu'il découvre la cause de cette crainte en lui-même à travers sa conscience de faire offense par ses pensées répréhensibles à une force dont la volonté est en même temps irrésistible et juste ne se trouve nullement dans l'état d'esprit requis pour admirer la grandeur divine, ce qui requiert une disposition à la contemplation tranquille et un jugement totalement libre. C'est donc seulement dès lors qu'il a conscience que ses pensées sont droites et agréables à Dieu que les effets de cette force servent à susciter en lui l'Idée de la sublimité de cet Être, dans la mesure où il reconnaît par-devers lui-même, dans ses pensées, une sublimité conforme à la volonté de celui-ci, et se trouve par là élevé au-delà de la peur ressentie devant de tels effets de la nature, qu'il ne perçoit plus comme des explosions de la colère divine. L'humilité même, en tant qu'appréciation non complaisante de ses insuffisances – lesquelles pourraient au demeurant, dans une conscience aux intentions bonnes, aisément être mises au compte de la fragilité de la nature humaine –, est une disposition d'esprit sublime, qui consiste à s'assujettir volontairement à la douleur des reproches que l'on s'adresse à soi-même, pour en éliminer peu à peu la cause. C'est ainsi seulement que la religion se distingue intrinsèquement de la superstition, laquelle fonde dans l'esprit, non pas la crainte respectueuse vis-à-vis du sublime, mais la peur et l'angoisse devant l'Être tout-puissant, à la volonté de qui l'homme effrayé se voit soumis sans pourtant l'honorer : d'où il ne peut découler que la recherche des faveurs et la flatterie, au lieu d'une religion correspondant à une vie bien conduite.

Ainsi la sublimité n'est-elle contenue en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit, pour autant que nous pouvons devenir conscients d'être supérieurs à la nature en nous et, ce faisant, à la nature hors de nous (dans la mesure où elle exerce son influence sur nous). Tout ce qui éveille en nous ce sentiment, comme c'est le cas de la *force* de la nature, telle qu'elle sollicite nos facultés, se nomme dès lors (bien que ce soit de manière impropre) sublime ; et c'est uniquement en présupposant cette Idée en nous et relativement à elle que nous sommes capables de parvenir à l'Idée de la sublimité de cet Être qui produit en nous un profond respect, non pas simplement par la force qu'il manifeste dans la nature, mais bien davantage encore à travers le pouvoir qui est inscrit en nous de juger celle-ci sans crainte et de penser que notre destination est plus sublime qu'elle.

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion.

**Friedrich von Schiller** (1759-1805)  
***Du Sublime*** (1793)

**« Fragment sur le sublime »** (1793)

Dans l'idée du sublime, nous distinguons trois choses : premièrement, un objet de la nature, comme puissance ; secondement, un rapport de cette puissance à notre faculté physique de résister ; troisièmement, un rapport de cette puissance à notre personne morale. Le sublime est donc l'effet de trois idées successives : 1°, d'une puissance physique objective ; 2°, de notre impuissance physique subjective ; 3°, de notre supériorité morale subjective. Mais, bien que ces trois éléments, toutes les fois qu'une idée sublime s'offre à nous, doivent être essentiellement et nécessairement réunis, la manière dont nous arrivons à cette idée est pourtant accidentelle, et là-dessus se fonde une double distinction capitale du sublime de puissance.

1. Ou bien ce qui nous est donné dans notre idée, c'est simplement un objet, comme puissance, la cause objective de la souffrance, et non la souffrance elle-même, et le sujet qui juge opère au-dedans de lui-même la représentation de la souffrance, et change l'objet donné, en le rapportant à l'instinct de conservation, en un objet de terreur, et, en le rapportant à sa personne morale, en un objet sublime.

2. Ou bien, outre l'objet, comme puissance, c'est en même temps ce qu'il a de redoutable pour l'homme, et la souffrance même, qui est représenté objectivement, et tout ce qu'il reste à faire au sujet qui juge, c'est d'en faire l'application à son état moral, et de tirer du terrible le sublime.

Un objet de la première classe, est contemplativement sublime ; un objet de la seconde, pathétiquement sublime.

**Le sublime de puissance contemplatif**

Les objets qui ne nous montrent qu'une puissance de la nature, bien supérieur à la nôtre, mais qui du reste nous laissent libre d'en faire ou non l'application à notre état physique ou à notre personne morale, ont simplement le caractère du sublime contemplatif. Je les nomme ainsi parce qu'ils ne saisissent point l'âme avec assez de force pour qu'elle ne puisse pas demeurer à leur vue dans un état de paisible contemplation. Dans le sublime contemplatif, c'est l'activité propre de l'âme qui a le rôle principal, parce que du dehors il n'est fourni qu'un élément, et que c'est au sujet lui-même à fournir les deux autres. Pour cette raison, le sublime contemplatif n'a ni une influence aussi forte, autant d'intensité, ni une *influence aussi étendue* que le sublime pathétique. Il n'a point une influence aussi étendue, parce que les hommes n'ont pas tous assez d'imagination pour produire en eux-mêmes une vive représentation du danger, et que tous n'ont pas assez de force morale indépendante pour ne pas préférer échapper à cette représentation. Il n'a point *une influence aussi forte*, parce que l'idée du danger, quelque vive qu'elle soit, est pourtant toujours, en ce cas, *volontaire*, et que l'âme demeure plus facilement maîtresse d'une idée qu'elle a produite par son activité propre. Le sublime contemplatif procure donc une jouissance moindre, mais aussi moins mélangée.

La nature ne fournit, pour le sublime contemplatif, qu'un objet comme puissance, dont l'imagination peut à son gré faire quelque chose de terrible pour l'homme. Selon que la part de l'imagination à la production de ce terrible est grande ou petite, selon qu'elle accomplit sa tâche d'une manière plus franche, ou plus occulte, le sublime doit nécessairement varier.

Un abîme qui s'ouvre à nos pieds, un orage, un volcan en éruption, une masse de rocher suspendue au-dessus de nous, comme si elle allait tomber à l'instant même, une tempête sur la mer, un rude hiver dans les régions polaires, un été de la zone torride, des bêtes féroces ou

venimeuses, une inondation et autres choses du même genre, sont de ces puissances de la nature contre lesquelles notre faculté de résistance ne peut compter pour rien, et qui pourtant sont en contradiction avec notre existence physique. Mais certains objets d'un genre idéal, le *temps*, par exemple, considéré comme une puissance qui agit sans bruit mais inexorablement ; la *nécessité*, aux lois rigoureuses de laquelle aucun objet de la nature ne se peut soustraire ; jusqu'à l'idée morale du *devoir*, qui assez souvent se comporte comme une puissance ennemie à l'égard de notre existence physique : ce sont là des objets terribles, dès que l'*imagination* les rapporte à l'instinct de conservation ; et ils deviennent sublimes, dès que la *raison* les applique à ses lois suprêmes. Mais, comme, dans tous les cas, c'est l'imagination qui seule ajoute le terrible, et qu'il dépend entièrement de nous supprimer une idée qui est notre œuvre, ces objets-là rentrent dans la classe du sublime contemplatif.

Friedrich von Schiller, « Fragment sur le sublime » (1793),  
dans *Du Sublime*, traduction Adolphe Régnier, Arles, Éditions Sulliver, p. 54-56.

### « Du pathétique »

La peinture de la souffrance, en tant que simple souffrance, n'est jamais le but de l'art ; mais, comme moyen d'atteindre à son but, elle est pour lui de la dernière importance. La fin suprême de l'art, c'est de représenter le supra-sensible, et c'est ce que fait pour nous l'art tragique en particulier, parce qu'il représente, par des traits sensibles, l'homme moral se maintenant, dans l'état de passion, indépendant des lois de la nature. Le principe de liberté ne se reconnaît en nous qu'à la résistance qu'il oppose à la violence des sentiments. Or, la résistance ne peut s'apprécier que d'après la force de l'attaque. Il faut donc, pour que l'*intelligence*, dans l'homme, se révèle comme une force indépendante de la nature, que la nature ait d'abord déployé devant nos yeux toute sa puissance. Il faut que l'*être sensible* soit profondément et énergiquement *affecté* ; il faut que la *passion* soit en jeu, pour que l'*être raisonnable* puisse témoigner de son indépendance, et se manifester en *acte*.

Il est impossible de savoir si l'*empire* qu'un homme a *sur ses affections* est l'effet d'une force morale, tant qu'on n'a pas acquis la certitude que ce n'est pas un effet de l'insensibilité. Il n'y a point de mérite à maîtriser des sentiments qui ne font qu'effleurer légèrement et passagèrement la surface de l'âme ; mais pour résister à une tempête qui soulève toute la nature sensible, et pour y conserver la liberté de son âme, il faut une faculté de résistance, infiniment supérieure à toute force de la nature. On n'arrivera donc à représenter la liberté morale qu'en exprimant avec la plus grande vivacité la nature souffrante ; et le héros tragique doit avoir justifié d'abord de sa qualité d'être sensible, avant de prétendre à nos hommages en qualité d'être raisonnable, et de nous faire croire à sa force d'âme.

Le *pathétique* est donc la première condition, celle qu'on exige le plus rigoureusement de l'auteur tragique ; et il lui est permis de pousser la peinture de la souffrance aussi loin qu'on le peut faire *sans préjudice pour le but suprême de son art*, c'est-à-dire sans que la liberté morale soit opprimée. Il doit donner en quelque sorte à son héros, ou à son lecteur, leur *pleine charge* de souffrance : sans quoi, l'on se demandera toujours si la résistance opposée à la souffrance est une action de l'âme, quelque chose de *positif*, ou si ce n'est pas plutôt une chose purement *négative*, un simple défaut.

Ce dernier cas se présente dans la tragédie française d'autrefois, où il est extrêmement rare, ou peut-être sans exemple, qu'on nous fasse voir de nos yeux la *nature souffrante*, et où nous ne voyons, au contraire, le plus souvent, que le poète lui-même qui s'échauffe à froid et qui déclame, ou bien encore le comédien qui se guinde sur des échasses. Le ton glacial de la déclamation y étouffe absolument la véritable nature, et les tragiques français, avec leur culte

superstitieux pour le *décorum*, se mettent tout à fait dans l'impossibilité de peindre la nature humaine dans sa vérité. Le *décorum*, quelque part qu'il soit, fût-ce même à sa véritable place, fausse toujours l'expression de la nature, et cette expression pourtant est ce que réclame impérieusement l'art. C'est à peine si, dans une tragédie française, nous pouvons nous persuader que le héros *souffre*, car il s'explique sur l'état de son âme, comme ferait l'homme le plus calme, et, constamment préoccupé de l'impression qu'il fait sur autrui, il ne laisse jamais la nature s'épancher en liberté. Les rois, les princesses et les héros d'un Corneille ou d'un Voltaire n'oublient jamais leur *rang*, même dans les plus violents accès de passion ; et ils dépouilleront leur *humanité* bien plutôt que leur *dignité*. Ils ressemblent à ces rois et à ces empereurs de nos vieux livres d'images, qui se mettent au lit avec leur couronne.

Quelle différence avec les Grecs, et avec ceux des modernes qui se sont inspirés de leur esprit en poésie ! Jamais le poète grec ne rougit de la nature ; il laisse à la sensibilité tous ses droits, et pourtant il est bien sûr de n'être jamais subjugué par elle. Il a trop de profondeur et trop de rectitude dans l'esprit pour ne pas distinguer l'accidentel, qui est la principale préoccupation du faux goût, du vraiment nécessaire ; or, tout ce qui n'est pas l'humanité même, est accidentel dans l'homme. L'artiste grec qui a à représenter un Laocoon, une Niobé, un Philoctète, ne s'inquiète ni de la princesse, ni du roi, ou du fils de roi : il s'en tient à *l'homme*. Aussi l'habile statuaire laisse-t-il de côté les vêtements, et ne nous montre-t-il que des figures nues, bien qu'il sache parfaitement qu'il n'en était point ainsi dans la vie réelle. C'est que les vêtements pour lui sont quelque chose d'accidentel, et que le nécessaire ne doit jamais être sacrifié à l'accidentel ; c'est que, si la décence ou les besoins physiques ont leurs lois, ces lois ne sont point celles de l'art. Le statuaire doit nous montrer, il veut nous montrer *l'homme même*, les vêtements nous le cachent : il les rejette donc, et avec raison.

De même que le sculpteur grec rejette les vêtements, comme une charge inutile et embarrassante, pour faire plus de place à la *nature humaine*, de même le poète grec affranchit les personnages humains qu'il met en scène de la contrainte tout aussi inutile et tout aussi gênante du *décorum*, et de toutes ces lois glaciales de la convenance, qui, dans l'homme, ne mettent rien que d'artificiel, et cachent en lui la nature. Voyez Homère et les tragiques : la nature souffrante parle chez eux avec vérité, ingénument, et de façon à nous pénétrer jusqu'au fond du cœur ; toutes les passions y jouent librement leur jeu, et les règles du convenable n'y compriment aucun sentiment. Les héros sont accessibles, ni plus ni moins que les autres, à tout ce que souffre l'humanité ; et ce qui en fait des héros, c'est précisément qu'ils ressentent fortement et profondément la souffrance, sans que la souffrance pourtant les surmonte. Ils aiment la vie avec autant d'ardeur que nous autres ; mais ce sentiment ne les domine pas tellement qu'ils ne puissent sacrifier leur existence, quand les devoirs de l'honneur ou de l'humanité les réclament. Philoctète remplit la scène grecques de ses plaintes ; l'Hercule furieux lui-même ne comprime pas sa douleur. Iphigénie, sur le point d'être immolée, avoue avec une ingénuité touchante qu'elle se sépare avec douleur de la lumière du soleil. Jamais le Grec ne met sa gloire à être insensible ou indifférent à la souffrance, mais bien à la *supporter* en la ressentant tout entière. Les dieux mêmes des Grecs doivent payer tribut à la nature, dès que le poète les veut rapprocher de l'humanité. Mars blessé crie de douleur « comme dix mille hommes ensemble » ; et Vénus, égratignée par un fer de lance, remonte *en pleurant* vers l'Olympe, en maudissant tous les combats.

Cette vive sensibilité à l'égard de la souffrance, cette nature chaude, ingénue, qui se montre à découvert et avec tant de vérité dans les monuments de l'art grec, et qui nous remplit d'une émotion si profonde et si vive, c'est un modèle proposé à l'imitation de tous les artistes ; c'est une loi que le génie grec a prescrite aux beaux-arts. C'est toujours et éternellement la *nature* qui a les premiers droits sur l'homme : elle ne doit jamais être évincée, parce que l'homme, avant d'être aucune autre chose, est une créature sensible. Après les droits de la nature



viennent ceux de la raison, parce que l'homme est un être raisonnable-sensible, une personne morale, et que c'est un devoir pour cette personne de ne se point laisser dominer par la nature, mais bien de la dominer. Ce n'est qu'après qu'il a été donné satisfaction en *premier lieu* à la nature, et que la raison en *second lieu* a fait reconnaître ses droits, c'est alors qu'il est permis au *décorum* de faire valoir en *troisième lieu* les siens, d'imposer à l'homme, aussi bien dans l'expression de ses sensations que dans l'expression de ses sentiments moraux, des égards envers la société, et de faire voir en lui l'être social, l'homme *civilisé*.

La première loi de l'art tragique était de représenter la nature souffrante. La seconde est de représenter la résistance morale opposée à la souffrance.

L'affection, en tant qu'affection, est quelque chose d'indifférent : et la peinture de l'affection, considérée en elle-même, serait sans aucune valeur esthétique ; car, encore une fois, rien de ce qui n'intéresse que la nature sensible n'est digne d'être représenté par l'art. Aussi ne sont-ce pas seulement les affections qui ne font qu'attendrir et énerver l'homme, mais en général toutes les affections même *exaltées*, quelle qu'en soit d'ailleurs la nature, qui sont au-dessous de la dignité de l'art tragique.

Friedrich von Schiller, « Du pathétique » (1793),  
dans *Du Sublime*, traduction Adolphe Régnier, Arles, Éditions Sulliver, p. 67-71.

### « Du pathétique » [SUITE]

Les statues des anciens nous rendent sensible ce principe d'esthétique ; mais il est difficile de réduire en idées et d'exprimer par des mots ce que fait éprouver si vivement aux sens la vue même de ces chefs-d'œuvre. Le groupe de Laocoon et de ses enfants peut donner à peu près la mesure de ce que l'art plastique dans l'antiquité était capable de produire en fait de pathétique.

« Laocoon, nous dit Winckelmann dans son *Histoire de l'Art*, c'est la nature prise au plus haut degré de la souffrance, sous les traits d'un homme qui cherche à ramasser contre la douleur tout ce que l'esprit a conscience de posséder de force ; et, tandis que son mal fait gonfler les muscles et tend le nerfs, l'esprit, armé d'une force intérieure, se montre sur ce front contracté, et la poitrine se soulève, parce que la respiration est haletante, et parce qu'il y a lutte pour contenir l'expression de la douleur, pour la renfermer, pour la refouler dans son sein. Ce soupir d'angoisse qu'il veut retenir, son haleine même qu'il étouffe, épuisent la partie inférieure du tronc, et creusent les flancs, ce qui nous fait en quelque sorte juger des palpitations de ses entrailles. Mais sa propre souffrance paraît lui causer moins d'angoisse que la douleur de ses enfants, qui tournent leur visage vers leur père, et qui implorent en criant son secours. C'est que le cœur paternel se montre dans ses yeux pleins de tristesse et où la pitié semble nager dans une trouble vapeur. Son visage exprime la plainte, mais il ne crie pas ; les yeux sont tournés vers le ciel et implorent le secours d'en haut. La bouche marque aussi une vive tristesse, qui déprime la lèvre inférieure et semble peser sur elle, tandis que la lèvre supérieure, contractée de bas en haut, exprime à la fois et la peine physique et celle de l'âme. Au-dessus de la bouche, il y a une expression d'indignation qui semble protester contre une souffrance imméritée et se révèle dans les narines, qui se gonflent, s'élargissent et se tirent en haut. Sous le front, la lutte entre la douleur et la force morale, réunies là pour ainsi dire comme en un seul et même point, est représentée avec une grande vérité ; car, tandis que la douleur contracte les sourcils et les relève, l'effort que lui oppose la volonté tire de haut en bas vers la paupière supérieure tous les muscles qui sont au-dessus, si bien que la paupière en est presque entièrement recouverte. L'artiste, ne pouvant embellir la nature, a cherché du moins à en développer les moyens, à augmenter l'effort et la puissance. Là où il y a le plus de douleur, se montre aussi le plus haut degré de beauté. Le côté gauche, où s'acharne le serpent avec ses morsures furieuses, et où il verse le poison, est celui qui paraît souffrir le plus vivement, parce que la sensation est là le plus près du cœur. Les jambes font effort pour se porter en haut

comme pour se dérober au mal ; le corps entier n'est que mouvement, et il n'y a pas jusqu'aux traces de ciseau qui ne concourent à l'illusion : on croit voir la peau frissonnante et glacée. »

**Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 1764.**

Que de vérité, que de finesse dans cette analyse ! Comme cette lutte entre l'esprit et la souffrance de la nature sensible est supérieurement développée ! Avec quelle justesse l'auteur n'a-t-il pas saisi chacun des phénomènes où se manifestent l'élément animal et l'élément humain, la contrainte de la nature et l'indépendance de la raison ! On sait que Virgile a décrit cette même scène dans son *Énéide*, mais il n'entraîne pas dans le plan du poète épique de s'arrêter, comme a dû le faire le sculpteur, sur l'état moral de Laocoon. Tout ce récit, dans Virgile, n'est qu'un épisode ; et l'objet qu'il s'y propose est suffisamment rempli par la simple description du phénomène physique, sans qu'il ait été nécessaire pour lui de nous faire jeter de profonds regards dans l'âme du malheureux qui souffre, puisqu'il a moins pour but de nous exciter à la pitié que nous pénétrer de terreur. Le devoir du poète à ce point de vue était donc purement négatif : je veux dire qu'il ne s'agissait pour lui que de ne point pousser la peinture de la souffrance physique jusqu'à ce degré où toute expression de la dignité humaine ou de la résistance morale finiraient par disparaître ; car autrement l'indignation et le dégoût se faisaient inévitablement sentir. Il aima donc mieux s'en tenir à représenter la *cause* de la souffrance, et il trouva bon d'insister avec plus de circonstances sur ce qu'avaient de redoutable les deux serpents, et sur la rage avec laquelle ils attaquent leur victime, que sur les sentiments de Laocoon. Il ne fait que glisser sur ces sentiments, parce qu'avant tout il lui importait de représenter un châtiment envoyé par les Dieux, et de produire une impression de terreur que rien ne pût affaiblir. S'il eût, au contraire, arrêté nos regards sur la personne même de Laocoon avec autant d'insistance que le statuaire, au lieu de la divinité qui châtie, c'était l'homme qui souffre qui devenait le héros de la scène, et l'épisode eût perdu sa convenance par rapport à l'ensemble.

On connaît déjà la narration de Virgile par l'excellent commentaire de Lessing<sup>1</sup>. Mais Lessing se proposait seulement de rendre sensible par cet exemple les limites qui séparent la description poétique de la peinture, et non pas d'en faire sortir la notion du pathétique. Cependant le passage de Virgile ne me paraît pas moins précieux pour ce dernier objet, et je demande la permission de le parcourir encore une fois à ce point de vue.

*Ecce autem gemini Tenedo tranquilla per alta  
(Horresco referens) immensis oribus angues  
Incumbit pelago, pariterque ad litora tendunt :  
Pectora quorum inter fluctus adrecta, jubaque  
Sanguinea exsuperant undas ; pars caetera pontum  
Pone legit, sinuantque immensa volumine terga.  
Fit sonitus spumante salo, jamque arva tenebant,  
Ardentes oculos suffecti sanguine et igni,  
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora*

« Voilà que deux serpents (j'en tremble encore d'horreur), sortis de Ténédos par un calme profond, s'allongent sur les flots, et, déroulant leurs anneaux immenses, s'avancent ensemble vers le rivage. Le cou dressé, et levant une crête sanglante au-dessus des vagues, ils les dominent de leur tête superbe : le reste de leur corps se traîne sur les eaux, et leur croupe immense se recourbe en replis tortueux. Un bruit perçant se fait entendre sur la mer écumante : déjà ils avaient pris terre ; les yeux ardents et pleins de sang et de flammes, ils agitaient dans leur gueule béante les dards sifflants de leur langue. »

**Virgile, *Énéide*, II, v, 203-211.**

---

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* (1766).

Nous trouvons ici réalisée la première des trois conditions du sublime de puissance qui ont été mentionnées plus haut : une force naturelle très puissance, armée pour la destruction, et qui se rit de toute résistance. Mais pour que cet élément fort soit en même temps terrible, et pour que le terrible devienne sublime, il faut deux opérations distinctes de l'esprit, je veux dire deux représentations que nous produisons en nous par notre activité propre. Premièrement, c'est en comparant cette force naturelle irrésistible avec la faiblesse de la faculté de résistance que peut lui opposer l'homme physique, que nous la reconnaissons terrible ; et deuxièmement, c'est en la rapportant à notre volonté, et en rappelant à notre conscience que la volonté est absolument indépendante de toute influence de la nature physique, que cette force devient pour nous un objet sublime. Mais ces deux rapports, c'est *nous-mêmes* qui nous les représentons ; le poète ne nous a donné rien de plus qu'un objet armé d'une grande force et qui cherche à la manifester. Si cet objet nous *fait trembler*, c'est seulement parce que nous nous supposons *par la pensée*, nous ou quelqu'un de nos semblables, aux prises avec lui. Que si, en tremblant de la sorte, nous éprouvons le sentiment du sublime, c'est que notre conscience nous dit que, fussions-nous victimes de cette force, nous n'aurions rien à craindre pour la liberté de notre *moi*, pour l'*autonomie* des déterminations de notre volonté. Bref, la description jusqu'ici est sublime, mais d'un sublime tout contemplatif.

*Diffugimus visu exsangues, illi agmine certo  
Laocoonta petunt...*

« Pâles de frayeur, nous fuyons ça et là ; mais eux, rampant de front, vont droit à Laocoon (...) »

Virgile, *Énéide*, II, v, 212-213.

Cette fois, la force nous est *donnée* en même temps comme *terrible* ; et le sublime contemplatif passe au pathétique. Nous voyons cette force entrer réellement en lutte avec l'impuissance de l'homme. Qu'il s'agisse de Laocoon ou de nous, ce n'est qu'une différence de degré. L'instinct sympathique excite, effraye en nous l'instinct de conservation : voilà les monstres, ils s'élancent sur... nous ; plus de salut, la fuite est vaine.

Cette fois, il ne dépend plus de nous de mesurer cette force avec la nôtre et de vouloir ou non la rapporter à notre propre existence. Cela arrive sans notre coopération, cela nous est donné dans l'objet même. Notre frayeur n'a donc pas, comme dans le moment précédent, une raison purement subjective, qui réside dans notre âme ; mais bien une raison objective, qui réside dans l'objet. Car, lors même que nous reconnaissons dans toute cette scène une simple fiction de l'imagination, nous distinguons toujours dans cette fiction une idée qui nous est communiquée du dehors, d'une autre idée que nous produisons spontanément en nous-mêmes.

Ainsi l'âme perd une partie de sa liberté, en ce qu'elle reçoit maintenant du dehors ce qu'elle produisait tout à l'heure par son activité propre. L'idée du danger revêt une apparence de réalité objective, et l'affection, cette fois, devient chose sérieuse.

Si nous n'étions que des créatures sensibles, n'obéissant à aucun autre instinct qu'à l'instinct de conservation, nous nous arrêterions ici, et nous resterions dans l'état d'affection pure et simple. Mais il y a quelque chose en nous qui ne prend aucune part aux affections de la nature sensible, et dont l'activité ne se dirige pas selon des conditions physiques. Eh bien, suivant que ce principe d'activité propre (la disposition, la faculté morale) a pris plus ou moins de développement dans une âme, il y est laissé plus ou moins de place à la nature passive, et il reste plus ou moins d'activité propre dans l'affection.

Dans les âmes vraiment morales, le terrible (celui de l'imagination) passe vite et facilement au sublime. Autant l'imagination perd sa liberté, autant la raison fait prévaloir la sienne : et *l'âme ne fait que s'élargir d'autant plus par le dedans lorsqu'elle trouve ainsi des*

*bornes au dehors.* Chassés de tous les retranchements qui peuvent donner une protection physique à la créature sensible, nous nous jetons dans le fort inexpugnable de notre liberté morale ; et nous arrivons par cela même à une sûreté absolue et sans bornes, au moment où nous nous voyons privés, dans le monde des phénomènes, d'un rempart tout relatif et précaire. Mais précisément parce qu'il faut en être venu à cette oppression physique avant de recourir à l'assistance de notre nature morale, nous ne pouvons acheter que par la souffrance ce haut sentiment de notre liberté. Une âme vulgaire s'en tient purement à cette souffrance, et ne sent jamais dans le sublime du pathétique rien de plus que le terrible. Une âme indépendante, au contraire, prend précisément occasion de cette souffrance pour s'élever jusqu'au sentiment de sa force morale, dans ce que cette force a de plus magnifique ; et de tout objet terrible elle sait faire un objet sublime.

*Laocoonta petunt, et primum parva duorum  
Coporta natorum serpens amplexus uterque  
Implicat, ac miseris morsu depascitur artus.*

« Vont droit à Laocoon : et d'abord ils se jettent sur ses deux enfants, les enlacent, les étirent, et de leurs dents rongent leurs faibles membres. »

**Virgile, *Énéide*, II, v, 213-215.**

L'homme moral (le père) est attaqué ici avant l'homme physique, et cela est d'un grand effet. Toutes les affections deviennent plus esthétiques lorsque nous les tenons de seconde main, il n'est point de sympathie plus vive que celle que nous éprouvons pour la sympathie.

*Post ipsum auxilio subentem ac tela ferentem  
Corripiunt...*

« Armé d'un trait, leur père vient à leur secours : il est saisi par les deux serpents, qui le lient dans d'épouvantables nœuds (...). »

**Virgile, *Énéide*, II, v, 216-217.**

Le moment était venu de recommander à notre respect le héros même, en tant que personne morale, et le poète a saisi ce moment. Nous connaissons déjà par sa description toute la force, toute la rage des deux monstres qui menacent Laocoon, et nous savons combien toute résistance serait vaine. Si Laocoon n'était qu'un homme vulgaire, il entendrait mieux son intérêt, et, comme le reste de Troyens, il chercherait son salut dans une prompte fuite. Mais il y a un cœur dans cette poitrine, et le danger de ses enfants le retient, le décide à sa propre perte. Ce trait seul le rend déjà digne de toute notre pitié. En quelque moment qu'il eût été assailli par les serpents, nous eussions toujours été émus et troublés. Mais que cela arrive au moment même où, comme père il se rend à nos yeux si digne de respect, que sa perte nous soit représentée en quelque sorte comme une conséquence immédiate de son devoir de père qu'il a rempli, de sa tendre inquiétude pour ses enfants, c'est ce qui exalte au dernier point notre sympathie. Il semble, en effet, à présent que ce soit lui-même qui, de propos délibéré, se voue à la destruction ; et sa mort devient un acte de volonté.

Friedrich von Schiller, « Du pathétique » (1793),  
dans *Du Sublime*, traduction Adolphe Régnier, Arles, Éditions Sulliver, p. 79-86.

**G. W. F. Hegel** (1770-1831)  
*Esthétique* (cours donnés entre 1818 et 1829)

CHAPITRE II  
LA SYMBOLIQUE DU SUBLIME

La clarté sans énigme de l'esprit qui se développe d'une manière conforme à sa nature, est le but auquel aspire l'art symbolique. Ce but ne peut être atteint qu'autant que la signification apparaîtra à la conscience comme séparée du monde visible ; car l'absence d'art consiste dans son unité immédiate avec la nature, comme nous l'avons vu chez les anciens Parses. D'un autre côté, la séparation des deux principes, la tentative de les réunir et la contradiction qui éclate entre eux a produit le symbolisme fantastique des Indiens, tandis que même en Égypte la conscience claire et nette de la vie intérieure et de la signification absolue dépouillée de sa manifestation sensible, a seulement fourni la forme énigmatique et obscure du symbole proprement dit.

Nous devons chercher la première purification de l'esprit et sa séparation expresse du monde sensible dans *le sublime* qui élève l'absolu au-dessus de toute existence visible. Par là s'opère, d'une manière abstraite, cet affranchissement qui est le caractère fondamental du développement de l'esprit. Ce n'est pas encore la spiritualité vivante et concrète ; cependant le principe de toutes choses est considéré comme existant par lui-même, ne relevant que de lui-même, et incapable, par sa propre nature, de trouver sa véritable expression dans les apparences finies du monde réel.

Kant a marqué, d'une manière très intéressante, la différence qui sépare le sublime et le beau. Ce qu'il a dit à ce sujet dans la première partie de *la Critique de la faculté de juger*, à partir du § 20<sup>1</sup>, conserve encore aujourd'hui son intérêt, malgré les longueurs et la réduction posée en principe, en vertu de laquelle tout est ramené au point de vue subjectif, et dépend des facultés de l'esprit, telles que la sensibilité, l'imagination, la raison, etc. On doit d'ailleurs reconnaître que ce point de vue est vrai sous un rapport. Selon la manière dont Kant s'exprime, principalement

---

1. Plus particulièrement au § 23.



lorsqu'il traite du sublime dans la nature, le sublime n'est renfermé dans aucun objet du monde physique ; il n'est que dans notre âme, en tant que nous pouvons avoir conscience de notre supériorité sur la nature, telle qu'elle est en nous et hors de nous. Le véritable sublime ne se trouve dans aucune forme sensible ; il n'appartient qu'aux idées de la raison. Or, celles-ci ne peuvent être exprimées par une image visible. Cependant, cette disproportion peut être représentée sensiblement, et alors ce spectacle émeut notre âme en éveillant ces idées (*Critique de la faculté de juger*, 1799, p. 77 [ , § 23]). Le sublime, en général, est la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter. L'infini, par cela même qu'il est dégagé de la variété des phénomènes sensibles et révélé à la conscience comme signification invisible, sans forme, reste inexprimable dans son infinité, et dépasse toute représentation prise dans le fini.

Le premier caractère que présente ici la signification, c'est qu'en opposition avec l'ensemble des phénomènes visibles, elle est l'*unité* substantielle et absolue qui, comme pensée pure, n'existe que pour la pensée pure. Cette substance cesse dès lors d'avoir sa représentation dans le monde extérieur, et, sous ce rapport, disparaît le caractère symbolique proprement dit. Si cependant cet être *un* en soi doit être représenté aux sens, cette manifestation n'est possible qu'autant qu'il est conçu comme substance et en même temps comme principe créateur de toutes choses. Par là il se révèle et se manifeste dans tous les êtres et conserve avec eux un rapport *positif*. Mais, d'un autre côté, sa supériorité veut y être d'autant plus clairement marquée. L'être infini doit s'élever au-dessus des existences particulières considérées soit en elles-mêmes, soit dans leur totalité. Elles ne sont plus que néant devant lui, et le rapport *positif* se change en un rapport *négatif* plus conforme à la nature divine. Dieu est ainsi purifié de tout contact et de toute participation avec l'apparence visible. Celle-ci, comme existence particulière, est incapable de répondre à son idée et disparaît dans le sein de la substance éternelle.

Cette manifestation sensible, qui se trouve anéantie par l'être qu'elle représente, de telle sorte qu'en exprimant le

contenu elle disparaît et s'efface elle-même, est le *sublime*. Par conséquent il ne doit pas résider seulement, comme le veut Kant, dans l'âme humaine et dans les idées de la raison ; il doit être conçu comme l'une des formes du développement de l'absolu.

Pour *diviser* la forme de l'art que caractérise le sublime, nous devons nous appuyer sur le double rapport (positif et négatif) signalé plus haut entre la substance infinie, comme signification, et le monde visible.

Le caractère général qui est commun à ces deux rapports consiste en ce que la substance infinie s'élève au-dessus de l'apparence individuelle qui la manifeste, quoiqu'elle ne puisse se manifester qu'en elle, puisque, comme essence absolue, elle est privée de forme et se dérobe à toute contemplation sensible.

Comme première forme de sublime correspondant au point de vue *positif*, nous pouvons indiquer l'art *panthéistique* tel qu'il se rencontre en partie chez les Indiens, puis dans le développement plus libre et plus tardif de la poésie mystique chez les mahométans, et enfin dans le mysticisme plus profond de la pensée et du sentiment en Occident chrétien.

La substance est ici conçue comme immanente aux existences accidentelles créées par elle ; par là même, celles-ci ne sont pas encore rabaissées au point de n'être que les instruments de la puissance divine ou un simple ornement pour la glorification de l'absolu. Elles se conservent d'une manière affirmative et positive par la substance qui réside en elles, quoique, dans tout objet particulier, l'*Un*, le principe divin doive seul être représenté et glorifié. Aussi, le poète qui partout voit et admire cette unité, qui, avec toutes les créatures, s'absorbe lui-même dans cette contemplation, peut conserver un rapport direct et positif avec la substance à laquelle il rattache toute chose.

La deuxième manière d'envisager la puissance et la domination d'un seul Dieu répond au point de vue négatif. Nous la trouvons comme constituant le *sublime* proprement dit, dans la poésie hébraïque. Elle fait disparaître l'immanence positive de l'absolu dans le monde des existences créées, et pose l'être unique comme maître de l'univers, en présence duquel la création tout entière est

une existence impuissante et disparaît devant lui. Maintenant, si la puissance et la sagesse de l'être qui seul existe, doivent se manifester par les existences finies de la nature et par les destinées humaines, nous ne voyons plus ici, comme dans l'Inde, ces efforts de l'imagination qui se tourmentent pour trouver des formes démesurées et sans proportion. La grandeur sublime de Dieu sera révélée par cela même que le monde réel, avec la splendeur, la pompe et la magnificence qu'il offre à nos regards, n'est qu'un accident, un instrument, une apparence éphémère en comparaison de Dieu, l'être éternel et immuable.

**Arthur Schopenhauer** (1788-1860)  
***Le Monde comme volonté et comme représentation*** (1819)

§ 38 [fin]

Nous pouvons, au moyen des objets présents, comme au moyen des objets éloignés, nous soustraire à tous les maux ; il suffit pour cela d'être capables de nous élever à une contemplation pure de ces objets ; nous en arrivons ainsi à croire que ces objets seuls sont présents et que nous ne le sommes point nous-mêmes ; dans cet état nous sommes affranchis de notre triste moi ; nous sommes devenus, à titre de sujets connaissant purs, complètement identiques avec les objets ; autant notre misère leur est étrangère, autant en de pareils moments elle le devient à nous-mêmes. Le monde considéré comme représentation demeure seul ; le monde comme volonté est évanoui.

J'espère avoir montré clairement par ces considérations la nature et l'importance de la condition subjective du plaisir esthétique ; cette condition, nous l'avons vu, consiste à affranchir la connaissance que la volonté asservissait, à oublier le moi individuel, à transformer la conscience en un sujet connaissant pur et affranchi de la volonté, du temps, de toute relation. En même temps que ce côté subjectif de la contemplation esthétique, son côté objectif, c'est-à-dire la conception intuitive de l'Idée platonicienne, se manifeste toujours à titre de corrélatif nécessaire. Mais avant d'étudier l'Idée et la création artistique dans ses rapports avec elle, il est nécessaire d'insister encore un peu sur le côté subjectif du plaisir esthétique ; nous allons compléter l'étude de ce côté subjectif par l'examen d'un sentiment qui s'y rattache exclusivement et qui dérive d'une de ses modifications, le sentiment du sublime.

§ 39

Nous avons cherché à mettre en lumière la part subjective du plaisir esthétique (en parlant de part subjective, j'entends ce qui dans ce plaisir se ramène à la joie d'exercer la faculté de connaître d'une manière pure, intuitive, indépendante de la volonté). À cette étude se rattache, comme dépendance directe, l'analyse de cet état d'esprit que l'on nomme le sentiment du sublime.

Nous avons déjà remarqué, plus haut, que ce ravissement qui constitue l'état d'intuition pure se produit surtout lorsque les objets s'y prêtent, c'est-à-dire lorsque, grâce à leur forme variée, mais en même temps claire et précise, ils deviennent aisément les images de leurs Idées ; c'est en quoi consiste précisément leur beauté, prise dans son sens objectif. C'est surtout la belle nature qui possède cette propriété ; elle est même capable de provoquer le plaisir esthétique chez l'homme le plus insensible, ne fût-ce que pour un instant ; il est curieux de voir avec quelle insistance le monde végétal en particulier nous sollicite et pour ainsi dire nous contraint à le contempler ; c'est à croire qu'une pareille insistance tient à ce que ces êtres organiques ne constituent point par eux-mêmes, comme les animaux, un objet immédiat de connaissance ; ils aspirent à rencontrer un individu étranger, doué d'intelligence, pour passer du monde de la volonté aveugle dans celui de la représentation. [...]

Tant que la nature se borne à s'offrir ainsi, tant que la richesse de signification, tant que la netteté des formes, exprimant les Idées qui s'y individualisent, ne font que nous élever de la connaissance asservie à la volonté, de la connaissance des simples relations jusqu'à la contemplation esthétique, et que nous nous érigeons ainsi en sujet connaissant exempt de volonté, ce n'est que le beau qui agit sur nous, ce n'est que le sentiment de la beauté qui est provoqué en nous. Mais supposons que ces objets, dont les formes significatives nous invitent à la contemplation, se trouvent dans un rapport d'hostilité avec la volonté telle qu'elle se traduit



dans son objectivité, c'est-à-dire avec le corps humain ; supposons que ces objets soient opposés à la volonté, qu'ils la menacent avec une force victorieuse de toute résistance ou qu'ils la réduisent à néant par le contraste de leur grandeur démesurée ; si, malgré tout, le spectateur ne porte point son attention sur ce rapport d'hostilité que sa volonté doit subir ; si, au contraire, bien qu'il perçoive et admette ce rapport, il en fait consciemment abstraction ; s'il se dégage violemment de la volonté et de ses relations pour s'absorber tout entier dans la connaissance ; si, en sa qualité de sujet connaissant pur, il contemple d'une manière sereine des objets redoutables pour la volonté ; s'il se borne à concevoir des Idées étrangères à toute relation ; si, par suite, il s'arrête avec plaisir dans cette contemplation ; si enfin il s'élève, par le fait, au-dessus de lui-même, au-dessus de sa personnalité, au-dessus de sa volonté, au-dessus de toute volonté : – dans ce cas, c'est le sentiment de sublime qui le remplit ; il est dans un état de ravissement (*Erhebung*), et c'est pour cela que l'on appelle sublime (*erhaben*)<sup>1</sup> l'objet qui occasionne cet état. Voici ce qui distingue le sentiment du sublime de celui du beau, la connaissance pure se dégage sans lutte ; car la beauté de l'objet, c'est-à-dire sa propriété de faciliter la connaissance de l'Idée, relègue à l'écart sans résistance, par conséquent à notre insu, la volonté ainsi que les relations qui contribuent à son service ; la conscience reste alors à titre de sujet connaissant pur, de sorte que de la volonté il ne survit pas seulement un souvenir ; au contraire, en présence du sublime, la première condition, pour parvenir à l'état de pure connaissance, est de nous arracher consciemment et violemment aux relations de l'objet que nous savons défavorables à la volonté ; nous nous élevons, par un essor tout plein de liberté et de conscience, au-dessus de la volonté et de la connaissance qui s'y rapporte. Il ne suffit pas que nous prenions consciemment notre essor, il faut encore le maintenir ; il est accompagné d'une réminiscence constante de la volonté, non d'une volonté particulière et individuelle, telle que la crainte ou le désir, mais de la volonté humaine en général, dans la mesure où elle se trouve exprimée par son objectivité, le corps humain. Supposons qu'un acte volontaire réel et particulier se manifeste dans la conscience par l'effet d'une détresse véritable de l'individu, d'un danger que les objets extérieurs lui font courir ; tout aussitôt la volonté individuelle, effectivement atteinte, reprend le dessus ; la contemplation sereine devient impossible ; c'en est fait de l'impression du sublime ; elle est remplacée par l'angoisse, et l'effort de l'individu pour se tirer d'affaire relègue à l'écart toutes ses autres pensées.

Quelques exemples seront fort utiles pour éclaircir cette théorie du sublime esthétique et pour la mettre hors de doute ; ils montreront en même temps de combien de degrés différents est susceptible le sentiment du sublime. En effet, nous savons que le sentiment du sublime se confond avec celui du beau dans sa condition essentielle, savoir dans la contemplation pure, abstraite de toute volonté, et dans la connaissance des Idées, qui en découle nécessairement, en dehors de toute relation déterminée par le principe de raison ; nous savons en outre qu'il ne s'en distingue que par l'adjonction d'une seule condition, qui est de s'élever au-dessus de la relation que l'on reconnaît dans l'objet de la contemplation et qui le constitue en état d'hostilité à l'égard de la volonté ; il s'ensuit qu'il y aura plusieurs degrés du sublime, même plusieurs transitions du beau au sublime, selon que cette condition adjointe sera forte, distincte, pressante, prochaine ou, au contraire, faible, lointaine, à peine indiquée.

[...]

L'homme est à la fois impulsion volontaire, obscure et violente, et sujet connaissant pur, doué d'éternité, de liberté et de sérénité ; il est, à ce double titre, caractérisé à la fois par le pôle des parties génitales considéré comme foyer, et par le pôle du front ; par un contraste analogue, le soleil est en même temps source de la lumière, laquelle est la condition de la connaissance la plus parfaite, de la chose la plus délectable qui existe – et source de la chaleur, laquelle est la

---

<sup>1</sup> [Note du traducteur.] Il y a entre les mots *Erhebung* et *erhaben*, que nous avons traduits l'un par ravissement, l'autre par sublime, une communauté de racine qu'il nous est impossible de rendre en français pour un équivalent.

condition première de toute vie, c'est-à-dire de tout phénomène de la volonté considérée à ses degrés supérieurs. Ce que la chaleur est pour la volonté, la lumière l'est pour la connaissance. La lumière est par suite le plus beau diamant de la couronne de la beauté ; elle a sur la connaissance de toute belle chose l'influence la plus décisive ; sa présence, de toute manière, est une condition nécessaire ; mais si elle est favorablement placée, elle rehausse encore la beauté des plus belles choses. C'est surtout en architecture qu'elle a la vertu de rehausser la beauté ; elle suffit même pour transfigurer l'objet le plus insignifiant. – Supposons que par un âpre frimas, lorsque toute la nature est engourdie et que le soleil ne monte pas très haut, nous apercevions les rayons du soleil réfléchis par des blocs de pierre ; ils éclairent, mais ne chauffent point, ils favorisent seulement la connaissance pure, non la volonté ; si nous considérons le bel effet de la lumière sur ces blocs, nous sommes transportés, comme on l'est d'ordinaire par la beauté, dans l'état de connaissance pure ; cependant, lorsque nous nous rappelons vaguement que ce sont ces mêmes rayons qui nous sèvent de chaleur, c'est-à-dire qui nous privent du principe vital, nous avons réussi dans une certaine mesure à nous élever au-dessus des intérêts de la volonté ; un léger effort devient nécessaire pour persister dans l'état de connaissance pure, en faisant abstraction de toute volonté, et c'est précisément pour cette raison qu'il y a là passage du sentiment du beau à celui du sublime. C'est la plus faible nuance de sublime qui se puisse répandre sur le beau, lequel d'ailleurs ne se manifeste ici lui-même qu'à un degré inférieur. L'exemple suivant est presque aussi ténu à saisir.

Transportons-nous dans une contrée solitaire ; l'horizon est illimité, le ciel sans nuages ; des arbres et des plantes dans une atmosphère parfaitement immobile ; point d'animaux, point d'hommes, point d'eaux courantes ; partout le plus profond silence ; – un pareil site semble nous inviter au recueillement, à la contemplation, tout affranchie de la volonté et de ses exigences ; c'est précisément cela qui donne à un pareil paysage, simplement désert et recueilli, une teinte sublime. En effet, comme il n'offre aucun objet favorable ou défavorable à la volonté sans cesse en quête d'efforts et de succès, l'état de contemplation pure demeure seul possible, et celui qui n'est point capable de s'y élever demeure, à sa grande honte, livré au désœuvrement d'une volonté inoccupée, au tourment de l'ennui. En présence d'un pareil site, nous donnons la mesure de notre valeur intellectuelle ; c'est une excellente pierre de touche, que nous plus ou moins grande aptitude à supporter ou à aimer la solitude. Le site que nous venons de décrire nous a donné un exemple de sublime, bien qu'à son plus faible degré ; car ici à l'état de connaissance pure, tout plein de sérénité et d'indépendance, se mêle par contraste un souvenir de cette volonté dépendante et misérable, toujours en quête de mouvement. – Ce genre de sublime est celui que l'on vante dans le spectacle des immenses prairies du centre de l'Amérique du Nord.

Figurons-nous maintenant une telle contrée dépouillée de ses plantes elles-mêmes ; il n'y a plus que des rochers dénudés ; notre volonté se trouvera aussitôt inquiétée par l'absence de toute nature organique nécessaire à notre subsistance ; le désert prendra un aspect effrayant ; notre disposition deviendra plus tragique ; nous ne pourrons nous élever à l'état de pure connaissance, à moins de nous abstraire franchement des intérêts de la volonté ; et tout le temps que nous persisterons dans cet état, le sentiment du sublime dominera nettement en nous.

Voici un nouvel aspect de la nature qui va nous donner le sentiment du sublime à un degré encore supérieur. La nature est en plein orage, en pleine tourmente ; un demi-jour filtre à travers des nuages noirs et menaçants ; des rochers immenses et dénudés surplombent, ils nous encaissent et ferment notre horizon ; l'eau furieuse bouillonne ; le désert est partout et l'on entend la plainte du vent qui passe à travers les gorges. Il y a là une intuition qui nous révèle aussitôt notre dépendance, notre lutte avec la nature ennemie, l'écrasement de notre volonté ; mais tant que l'angoisse personnelle ne prend point le dessus, tant que persiste la contemplation esthétique, c'est le sujet connaissant pur qui promène son regard sur la colère de la nature et sur

l'image de la volonté vaincue ; impassible et indifférent (*unconcerned*), il n'est occupé qu'à reconnaître les Idées dans les objets mêmes qui menacent et terrifient la volonté. C'est précisément ce contraste qui donne lieu au sentiment du sublime.

Plus forte encore est l'impression, lorsque la lutte des éléments déchaînés s'accomplit en grand sous nos yeux : c'est par exemple une cataracte qui se précipite et qui par son fracas nous enlève jusqu'à la possibilité d'entendre notre propre voix ; – ou bien encore c'est le spectacle de la mer que nous voyons au loin remuée par la tempête : des vagues hautes comme des maisons surgissent et s'effondrent ; elles frappent à coups furieux contre les falaises, elles lancent de l'écume bien loin dans l'air ; la tempête gronde ; la mer mugit ; les éclairs percent les nuages noirs ; le bruit du tonnerre domine celui de la tempête et celui de la mer. C'est devant un pareil spectacle qu'un témoin intrépide constate le plus nettement la double nature de sa conscience : tandis qu'il se perçoit comme individu, comme phénomène éphémère de la volonté, susceptible de périr à la moindre violence des éléments, dépourvu de ressources contre la nature furieuse, sujet à toutes les dépendances, à tous les caprices du hasard, semblable à un néant fugitif devant les forces insurmontables, il a en même temps conscience de lui-même à titre de sujet connaissant, éternel et serein ; il sent qu'il est la condition de l'objet et par suite le support de ce monde tout entier, que le combat redoutable de la nature ne constitue que sa propre représentation et que lui-même demeure, absorbé dans la conception des Idées, libre et indépendant de tout vouloir et de toute misère. Telle est à son comble l'impression du sublime. Elle se produit ici à l'aspect d'un anéantissement qui menace l'individu, à la vue d'une force incomparablement supérieure qui le dépasse.

Cette impression peut encore se produire d'une tout autre manière, en présence d'une simple quantité, prise dans l'espace et dans le temps, et dont l'immensité réduit à rien l'individu. Nous pouvons appeler, comme l'a fait Kant d'après une division exacte, le premier genre, sublime dynamique, et le second, sublime mathématique ; malgré tout, dans l'explication de la nature intime de cette impression, nous nous séparons complètement de lui, et nous ne faisons intervenir ni réflexions morales, ni hypothèses tirées de la philosophie scolastique.

Supposons que nous nous perdions à contempler l'infinité du monde dans le temps et dans l'espace, soit que nous réfléchissions à la multitude des siècles passés et futurs, soit que pendant la nuit le ciel nous révèle dans leur réalité les mondes sans nombre, ou que l'immensité de l'univers comprime pour ainsi dire notre conscience ; dans ce cas nous nous sentons amoindris jusqu'au néant ; comme individu, comme corps animé, comme phénomène passager de la volonté, nous avons la conscience de n'être plus qu'une goutte dans l'océan, c'est-à-dire de nous évanouir et de nous écouler dans le néant. Mais en même temps, contre l'illusion de notre néant, contre ce mensonge impossible, s'élève en nous la conscience immédiate qui nous révèle que tous ces mondes n'existent que dans notre représentation ; ils ne sont que des modifications du sujet éternel de la pure connaissance ; ils ne sont que ce que nous sentons en nous-mêmes, dès que nous oublions l'individualité ; bref, c'est en nous que réside ce qui constitue le support nécessaire et indispensable de tous les mondes et de tous les temps. La grandeur du monde tout à l'heure nous épouvantait, maintenant elle réside sereine en nous-mêmes ; notre dépendance à son égard est désormais supprimée ; car c'est elle à présent qui dépend de nous. – Cependant nous ne faisons point effectivement toutes ces réflexions ; nous nous bornons à sentir, d'une manière tout irréfléchie, que, dans un certain sens (la philosophie seule peut le préciser), nous ne faisons qu'un avec le monde, et que par suite son infinité nous relève, bien loin de nous écraser. C'est cette conscience encore toute sentimentale que les *Oupanischads* des *Védas* répètent sous tant de formes variées, et surtout dans cette sentence que nous avons citée plus haut : « C'est moi qui suit toutes ces créatures dans leur totalité, et il n'y a pas d'autre être en dehors de moi » (*Oupnek'hat*, vol. I, p. 122). Il y a là un ravissement qui dépasse notre propre individualité, c'est le sentiment du sublime.

Nous éprouvons déjà directement l'impression du sublime mathématique, à la vue d'un espace, qui est petit en comparaison de tout l'univers, mais qu'on peut embrasser en entier et immédiatement du regard ; sa grandeur tout entière, considérée dans les trois dimensions, agit sur nous, et elle suffit à réduire, en quelque sorte, notre propre corps jusqu'à l'infiniment petit. Cet effet ne peut être produit par un espace vide, ni par un espace ouvert ; comme il doit être immédiatement perçu, il faut qu'il soit délimité dans les trois dimensions ; ce sera, par exemple, une nef très haute et très spacieuse, telle que Saint Pierre de Rome ou Saint-Paul de Londres. Le sentiment du sublime naît ici de la manière suivante : nous prenons une conscience intime de l'inconsistance et du néant de notre propre corps comparé à une grandeur qui pourtant ne réside elle-même que dans notre représentation, et dont, à titre de sujet connaissant, nous sommes le support ; le sentiment du sublime, en résumé, provient ici comme partout d'un contraste entre l'insignifiance et la servitude de notre moi individuel, phénomène de la volonté, d'une part, et, d'autre part, la conscience de notre être à titre de pur sujet connaissant. La voûte du ciel étoilé peut encore, lorsqu'on la considère sans réfléchir, nous faire simplement le même effet qu'une voûte architecturale ; dans ce cas elle n'agit point sur nous par sa vraie grandeur, mais seulement par sa grandeur apparente. – Beaucoup d'objets de notre intuition provoquent le sentiment du sublime, par ce fait qu'en raison de leur longue durée, nous nous sentons, en face d'eux, réduits à rien et nous nous absorbons malgré tout dans la jouissance de les contempler ; à cette catégorie appartiennent les très hautes montagnes, les pyramides d'Égypte, les ruines colossales de l'Antiquité.

Notre théorie du sublime n'applique également au domaine moral, particulièrement à ce qu'on appelle un caractère sublime. Ici encore le sublime résulte de ce que la volonté ne se laisse point atteindre par des objets qui semblaient destinés à l'ébranler, de ce qu'au contraire la connaissance conserve toujours le dessus. Un homme d'un pareil caractère considérera donc les hommes d'une manière purement objective, sans tenir compte des relations qu'ils peuvent avoir avec sa propre volonté ; il remarquera, par exemple, leurs vices, même leur haine ou leur injustice à son égard, sans être pour cela tenté de les détester à son tour ; il verra leur bonheur sans en concevoir d'envie ; il reconnaîtra leurs bonnes qualités, sans pourtant vouloir pénétrer plus avant dans leur commerce ; il comprendra la beauté des femmes, mais il ne les désirera point. Son bonheur ou son malheur personnels ne lui seront guère sensibles ; il ressemblera à Horatio, tel que le dépeint Hamlet :

*For thou hast been  
As one, in suffering all, that suffers nothing ;  
A man, that fortune's buffets and rewards  
Hast ta'en with equal thanks, etc.*

William Shakespeare, *Hamlet*, Acte 3, scène 2<sup>1</sup>

Car dans le cours de sa propre existence, il considérera moins son sort individuel que celui de l'humanité en général ; il sera capable de connaître plutôt que sujet à souffrir.

Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819),  
traduction A. Burdeau, Paris, PUF, coll. « Quadrige », p. 255-267.

---

<sup>1</sup> « Car tu n'as cessé d'être comme un homme qui, en souffrant tout, n'aurait rien souffert : tu as accepté d'une âme égale les coups et les bienfaits du sort, etc. »

**Barnett Newman (1905-1970)**  
***The Sublime is Now (1948)***

**Barnett NEWMAN**

1905-1970

***THE SUBLIME IS NOW***

Selected Writings & Interviews  
University of California Press, 1992

L'invention de la beauté par les Grecs, c'est-à-dire le postulat de la beauté comme idéal, a été l'épouvantail de l'art européen et des philosophies esthétiques européennes. Le désir naturel de l'homme d'exprimer dans l'art sa relation à l'Absolu fut identifié et confondu aux absolutismes de créations parfaites – au fétiche de la qualité –, les artistes européens furent continuellement impliqués dans cette lutte morale entre les notions de beauté et le désir de sublimité. La confusion apparaît nettement chez Longin qui, en dépit de sa connaissance de l'art non grec, n'a pu se dégager de ses attitudes platoniciennes concernant la beauté, du problème de valeur ; le sentiment d'exaltation devint ainsi, pour lui, synonyme de formulation parfaite – une rhétorique objective. Mais la confusion se poursuit chez Kant, avec sa théorie de la perception transcendante, selon laquelle le phénomène est *plus* que le phénomène ; et chez Hegel qui construit une théorie de la beauté dans laquelle le sublime est au sommet d'une structure de *genres de beautés*, créant de cette façon une gamme de hiérarchie dans un jeu de relations à la réalité qui est complètement formelle. (Seul Edmund Burke insiste sur une séparation. Même si elle est simple et primitive, elle est claire et il serait intéressant de savoir de quelle façon les surréalistes furent influencés par elle. Pour moi, Burke se lit comme un manuel surréaliste). La confusion en philosophie n'est que le reflet de la lutte qui fonda les arts plastiques. Il n'y a aucun doute, pour nous aujourd'hui, que l'art grec est une insistance sur le fait que le sens de l'exaltation doit être trouvé dans la forme parfaite, que l'exaltation est comme la sensibilité idéale – en contraste, par exemple, avec le Gothique ou le Baroque, où le sublime consiste en un désir de détruire la forme, où la forme peut être informe. L'apogée de cette lutte entre la beauté et le sublime peut-être mieux examinée avec la Renaissance et avec cette réaction tardive contre la Renaissance qu'on appelle l'art moderne. À la Renaissance, le renouveau des idéaux de la beauté grecque imposait aux artistes la tâche de ré-exprimer une légende chrétienne admise en termes de beauté absolue, contre l'extase gothique originelle qui concernait l'évocation de la légende de l'Absolu. Et les artistes de la Renaissance déguisèrent l'extase traditionnelle en une tradition plus ancienne encore – celle de la nudité éloquente ou du riche velours. Ce n'est pas une quelconque raillerie qui poussa Michel-Ange à se nommer sculpteur plutôt que peintre, c'est qu'il savait que c'est uniquement dans sa sculpture que le désir d'une grande formulation de la sublimité chrétienne pourrait être atteint. Il pouvait mépriser avec raison les cultes de la beauté qui portaient le drame du Christ sur une scène de

riches velours, de brocarts et de belles carnations. Michel-Ange savait que la signification des sciences humaines grecques de son époque impliquait de créer à partir de l'homme qu'est le Christ, le Christ en Dieu ; son problème plastique n'était ni le problème médiéval, bâtir une cathédrale, ni le problème grec, créer un homme comme un dieu, mais de bâtir une cathédrale à partir de l'homme. En faisant ainsi il fixa un critère de sublimité que la peinture de son temps ne pouvait atteindre. Au lieu de cela, la peinture continua dans sa joyeuse quête d'un art voluptueux jusqu'aux temps modernes où les impressionnistes, dégoûtés par son inadéquation, lancèrent ce mouvement pour détruire la rhétorique établie de la beauté par l'insistance impressionniste sur une surface d'affreuses touches.

L'élan de l'art moderne était ce désir de détruire la beauté. Pourtant, se débarrassant des notions de beauté de la Renaissance, et sans un substitut adéquat pour un message sublime, les impressionnistes furent contraints à se préoccuper eux-mêmes, dans leur lutte, des valeurs culturelles de leur histoire plastique ; ainsi, au lieu d'évoquer une nouvelle façon d'expérimenter la vie, ils furent seulement capables de faire un transfert de valeurs. En glorifiant leur propre façon de vivre, le problème qu'ils se posaient était de savoir ce qui est réellement beau, ils ne pouvaient que ré-énoncer leurs positions sur la question générale de la beauté ; juste après, les cubistes, par leur geste dada visant à substituer un morceau de journal et de papier de verre aux surfaces veloutées de la Renaissance et des impressionnistes, firent un transfert de valeur similaire au lieu de créer une nouvelle vision, et ne réussirent qu'à donner un statut au morceau de papier journal. L'étreinte de la *rhétorique* de l'exaltation comme attitude dans le contexte élargi du modèle de la culture européenne est aussi forte que les éléments de sublimité dans cette révolution qu'est l'art moderne, elle existe plus dans son effort et son énergie à échapper au motif que dans la réalisation d'une nouvelle expérience. L'effort de Picasso est peut-être sublime, mais son œuvre est sans aucun doute préoccupée par cette question : quelle est la nature de la beauté ? Même Mondrian, dans son effort pour détruire l'image de la Renaissance par son insistance sur le sujet pur, ne réussit qu'à élever le plan blanc et l'angle droit dans un domaine de sublimité où, paradoxalement, le sublime devient un absolu de sensations parfaites. La géométrie (perfection) engloutit la métaphysique (son exaltation). L'échec de l'art européen à atteindre le sublime est dû à ce désir aveugle d'exister dans la réalité de la sensation (le monde objectif qu'il soit déformé ou pur) et de construire un art dans le cadre de la plasticité pure (l'idéal de beauté grec, que la plasticité soit une surface romantique active ou une surface active stable). En d'autres termes, l'art moderne, sans un contenu sublime, était incapable de créer une nouvelle image sublime et, incapable d'échapper à l'imagerie de la Renaissance des figures et des objets sauf par distorsion ou en le niant complètement au profit d'un monde vide de formulations géométriques - une *pure* rhétorique de relations mathématiques abstraites -, s'empêtra dans une lutte sur la nature de la

beauté : que la beauté soit dans la nature ou qu'elle puisse être trouvée sans la nature.

Je crois qu'ici, en Amérique, certains d'entre nous, libérés du poids de la culture européenne, sont en train de trouver la réponse, en niant complètement que l'art soit concerné d'une quelconque manière par le problème de la beauté et de l'endroit où la trouver. La question qui se pose maintenant est de savoir comment, si nous vivons dans une époque sans légendes ou mythes qu'on puisse appeler sublimes, si nous refusons d'admettre l'exaltation née des pures relations, si nous refusons de vivre dans l'abstrait, pourrions-nous créer un art sublime ? Nous réaffirmons le désir naturel de l'homme pour l'exalté, pour un souci de recherche des émotions absolues. Nous n'avons pas besoin des appuis désuets d'une légende démodée et antique. Nous créons des images dont la réalité est auto évidente et qui sont dépourvues des soutiens et des supports qui évoquent les associations avec des images démodées à la fois sublimes et belles. Nous nous libérons des entraves de la mémoire, de l'association, de la nostalgie, de la légende, du mythe, qui ont été les devises de la peinture occidentale. Au lieu de bâtir des *cathédrales* à partir du Christ, de l'homme ou de la « vie », nous (les) bâtissons à partir de nous-mêmes, de nos propres émotions. L'image que nous produisons est celle auto évidente de la révélation, réelle et concrète, qui peut être comprise par quiconque la regardera sans les lunettes nostalgiques de l'histoire. »

*Traduit de l'Américain par Sally Bonn*

**Jean-François Lyotard** (1924-1998)  
« Le sublime et l'avant-garde » (1982)

En 1950-1951, Barnett Newman peint une toile de 2,42 m sur 5,42 m qu'il nomme *Vir heroïcus sublimis*. Au début des années 1960, ses trois premières sculptures s'intitulent *Here I*, *Here II*, *Here III*. Un autre tableau s'appelle *Not over there, here*, deux tableaux ont pour titre *Now*, deux autres *Be*. En décembre 1948, Newman écrit un essai intitulé : *The Sublime is Now*.

Comment comprendre que le sublime, disons provisoirement l'objet de l'expérience sublime, soit ici et maintenant ? Est-ce qu'au contraire il n'est pas essentiel à ce sentiment de faire allusion à quelque chose qui ne peut pas être montré, ou comme disait Kant, présenté (*dargestellt* ?). Dans un court texte inachevé de la fin de 1949, *Prologue for a New Esthetic*, Newman écrit que dans ses tableaux il ne s'attache pas « à la manipulation de l'espace, ni à l'image, mais à une sensation de temps ». Il ne s'agit pas, ajoute-t-il, du temps chargé de sentiments de nostalgie, de grands drames, d'associations et d'histoire, qui a été le sujet constant de la peinture. Le texte s'interrompt sur cette dénégation.

De quel temps s'agissait-il, quel était le *now* que Newman avait en vue ? Son ami et commentateur, Thomas B. Hess, croit pouvoir écrire que ce temps était le *Makom* ou le *Hamakom* de la tradition hébraïque, le *là*, le site, le lieu, qui est l'un des noms donné par la Torah au Seigneur, à l'Innommable. Je n'en sais pas assez sur *Makom* pour dire que c'est à lui que Newman pensait. Mais qui en sait assez sur *now* ? Assurément, Newman ne pouvait pas songer à « l'instant présent », celui qui essaie de se tenir entre l'avenir et le passé, et se fait dévorer par eux. Le maintenant est l'une des « extases » de la temporalité analysées depuis Augustin et Husserl par une pensée qui a essayé de constituer le temps à partir de la conscience. Le *now* de Newman, *now* tout court, est inconnu à la conscience, il n'est pas constituable par elle. Il est plutôt ce qui la désempare, la destitue, ce qu'elle n'arrive pas à penser, et même ce qu'elle oublie pour se constituer elle-même. Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement : qu'il arrive... Non pas un grand événement, au sens des media. Ni même un petit. Mais une occurrence.

Il ne s'agit pas d'une question de sens ni de réalité portant sur *ce qui* arrive, sur *ce que* cela veut dire. Avant de se demander ce que c'est, ce que ça signifie, avant le *quid*, il faut « d'abord », pour ainsi dire, qu' « il arrive », *quod*. Qu'il arrive « précède » pour ainsi dire toujours la question qui porte sur ce qui arrive. Ou plutôt la question se précède elle-même. Car « qu'il arrive », c'est la question en tant qu'événement, « ensuite » elle porte sur l'événement qui vient d'arriver. L'événement arrive comme point d'interrogation « avant » d'arriver comme interrogation. *Il arrive*, est plutôt « d'abord » *arrive-t-il, est-ce, est-il possible ?* « Ensuite » seulement se détermine le point par l'interrogation : arrive-t-il que ceci ou cela, est-ce ceci ou cela, est-il possible que ceci ou cela ?

Un événement, une occurrence, ce que Martin Heidegger appelait *ein Ereignis* est infiniment simple, mais cette simplicité ne peut être approchée que dans le dénuement. Ce qu'on appelle la pensée doit être désarmée. Il y a une tradition et une institution de la philosophie, de la peinture, de la politique, de la littérature. Ces « disciplines » ont aussi un avenir, sous la forme d'Écoles, de programmes, de projets de recherche, de « tendances ». La pensée s'y exerce sur ce qui est reçu, elle cherche à le réfléchir et à le surmonter. Elle cherche à déterminer ce qui a déjà été pensé, écrit, peint, socialisé, pour déterminer ce qui ne l'a pas été. Nous connaissons cela, c'est notre pain quotidien. C'est du pain de guerre, du biscuit de soldat. Mais cette agitation, au sens le plus noble (*Agitation* est le mot par lequel Kant désigne l'activité de l'esprit qui a du jugement, et qui l'exerce), cette agitation n'est possible qu'autant que quelque chose reste à déterminer, qui ne l'a pas été encore. On peut s'efforcer de le déterminer en construisant



un système, une théorie, un programme, un projet, et il le faut. En l'anticipant. On peut aussi s'interroger sur ce « reste », laisser venir l'indéterminé comme point d'interrogation.

Ce qui est présupposé par les disciplines et les institutions de la pensée, c'est que tout n'a pas été dit, inscrit, enregistré. Les mots entendus ou prononcés ne sont pas les derniers mots. « Après » une phrase, « après » une couleur, il arrive une phrase encore, une couleur. On ne sait pas laquelle. On croit le savoir si l'on fait confiance aux règles qui permettent d'enchaîner phrase sur phrase, couleur sur couleur, et qui sont conservées précisément dans les institutions du passé et du futur dont j'ai parlé. L'École, le programme, le projet déclarent d'après telle phrase, telle phrase ou du moins telle sorte de phrase est obligatoire, telle sorte de phrase est permise, telle sorte de phrase est interdite. Il en va de la peinture comme des autres activités de la pensée. Après une œuvre picturale, une autre est nécessaire, ou permise, ou défendue. Après telle couleur, telle autre, après tel trait, tel trait. Il n'y a pas de différence majeure entre un manifeste avant-gardiste et un programme d'études à l'École des Beaux-Arts, si on les examine sous ce rapport-là au temps. Ils sont l'un et l'autre des options relatives à ce qu'il est bon qu'il arrive ultérieurement. Mais aussi l'un et l'autre oublient cette possibilité : que rien n'arrive, que les mots, les couleurs, les formes, ou les sons manquent, que la phrase soit la dernière, que le pain ne soit pas quotidien. Cette misère est celle à laquelle le peintre à affaire avec la surface plastique, le musicien avec la surface sonore, le penseur avec le désert de la pensée, etc. Pas seulement devant la toile blanche ou la plage blanche, au « début » de l'œuvre, mais chaque fois que quelque chose se fait attendre, donc fait question, à chaque point d'interrogation, à chaque « et maintenant ».

On associe souvent à l'éventualité que rien n'arrive le sentiment d'angoisse. C'est un terme connoté par les philosophies modernes de l'existence et de l'inconscient. Il confère à l'attente dont il s'agit (il s'agit bien d'une attente) une valeur principalement négative. Mais le suspens peut s'accompagner aussi de plaisir, par exemple de celui d'accueillir l'inconnu, et même de joie, pour parler comme Baruch Spinoza, celle que procure l'accroissement d'être qu'apporte l'événement. C'est plus probablement un sentiment contradictoire. Il est du moins un signe, le point d'interrogation lui-même, la façon dont *Il arrive* se retient et s'annonce : *Arrive-t-il ?* La question peut se moduler sur tous les tons, comme dirait Derrida. Mais le point de l'interrogation est « maintenant », *now*, comme le sentiment qu'il peut ne rien arriver : le néant maintenant.

Ce sentiment contradictoire, plaisir et peine, joie et angoisse, exaltation et dépression, a été baptisé ou re-baptisé, entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle européen, du nom de *sublime*. C'est sur ce nom que le sort de la poétique classique a été joué et perdu, c'est en ce nom que l'esthétique a fait valoir ses droits critiques sur l'art et que le romantisme, c'est-à-dire la modernité, a triomphé.

Il est de la compétence de l'historien d'art d'expliquer comment le nom de sublime revient sous la plume d'un peintre juif new-yorkais dans les années 1940. Le mot *sublime* est aujourd'hui d'un usage courant en français populaire pour signifier ce qui provoque l'étonnement (à peu près le *great* américain) et l'admiration. Mais l'idée qu'il connote appartient aussi à la réflexion la plus rigoureuse sur l'art depuis au moins deux siècles. Newman n'ignore pas l'enjeu esthétique et philosophique auquel le mot *sublime* est attaché. Il a lu l'*Inquiry* d'Edmund Burke. Il critique la description trop « surréaliste » selon lui que Burke donne de l'œuvre sublime. Autant dire qu'à l'inverse Newman juge le surréalisme trop tributaire d'une approche préromantique ou romantique de l'indéterminé. Quand donc il recherche la sublimité dans l'ici et maintenant, Newman rompt avec l'éloquence de l'art romantique, mais il n'en rejette pas la tâche fondamentale, qui est que l'expression picturale ou autre soit le témoin de l'inexprimable. L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci : qu'il arrive (quelque chose). Dans la détermination de

l'art pictural, l'indéterminé, le Il arrive, c'est la couleur, le tableau. La couleur, le tableau, en tant qu'occurrence, événement, n'est pas exprimable, et c'est cela dont il a à témoigner.

Pour être fidèle à ce déplacement en quoi consiste peut-être toute la différence entre le romantisme et l'avant-gardisme « moderne », il faudrait traduire *The Sublime in Now* non pas par : Le Sublime est maintenant, mais par : *Maintenant, tel est le sublime*. Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime. Le dessaisissement de l'intelligence qui saisit, son désarmement, l'aveu que cela, cette occurrence de peinture, n'était pas nécessaire, ni même prévisible, le dénuement devant *Arrive-t-il ?*, la garde de l'occurrence « avant » toute défense, illustration ou commentaire, la garde « avant » qu'on prenne garde, et qu'on regarde, sous l'égide de *now*, c'est cela la rigueur de l'avant-garde. Dans la détermination de l'art littéraire, cette exigence à l'égard de *Arrive-t-il ?* trouverait l'une de ses plus rigoureuses mises en œuvre dans le *How to Write* de Gertrude Stein. C'est toujours le sublime au sens de Burke et de Kant, et ça n'est plus leur sublime.

Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » (1982), repris dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 101-105.

**Jean-François Lyotard** (1924-1998)  
**« L'intérêt du sublime » (1988)**

« Le concept du sublime de la nature », écrit Kant, « est bien moins important et riche en conséquences que celui du beau », « il n'indique en général rien de final dans la nature elle-même, mais seulement dans l'*usage* possible de ses intuitions, afin de rendre, en nous-mêmes, sensible une finalité tout à fait indépendante de la nature ».

Le mot *usage* est souligné dans le texte. [...] L'intérêt de la raison pratique [est] de se faire écouter sans intérêt : tel est le respect de la loi. C'est aussi l'intérêt de la faculté de juger réflexivement d'offrir à l'esprit des occasions de juger sans intérêt, sans inclination pathologique, sans mobile cognitif, sans même l'intention de faire le bien : telle est la faveur pour le beau. L'*usage* des deux facultés, hétérogènes dans les conditions *a priori* de leurs fonctionnements respectifs, exige une même sorte de *mobile*, paradoxale, un intérêt désintéressé. Comme la faveur est d'autant moins suspecte que la beauté dont elle est l'occasion est de nature, la loi s'intéresse à la nature comme à ce qui, spontanément, suscite une satisfaction désintéressée.

[...] Appelons *paysages* les beautés naturelles, quelles qu'elles soient, et dépouillées, comme l'exige Kant, de leurs attraits matériels. Ils nous « parlent », ou par eux la nature nous « parle », « figuralemment », « *figürlich* », en « écriture chiffrée », « *ein Chiffreschrift* ». Le chiffre reste inconnu. Impossible de décrypter les paysages, de les « exposer » conceptuellement. Accessibles seulement par sentiment, par le goût. Mais ce *seulement*, à lui seul, esquisse comme un retrait, un regard de côté, vers le « dedans ». L'esprit sans une quasi-finalité dans ces messages muets que sont les paysages, une quasi-intentionnalité, une quasi-régularité. Mais « comme nous ne rencontrons au dehors nulle part cette fin, nous la cherchons naturellement en nous-mêmes et, au vrai, en ce qui constitue la fin ultime de notre existence, c'est-à-dire notre destination morale ».

Ce geste de se retourner est subreptice. À propos du sublime, Kant parle d'une « subreption » comme de la « substitution du respect pour l'objet au respect pour l'Idée de l'humanité en nous comme sujet ». C'est de cette projection, de cette objectivation que l'Analytique du sublime fait la critique : il n'y pas d'objets sublimes, seulement des sentiments. Or il y a déjà une subreption impliquée dans le goût, mais qui marche à rebours, depuis l'objet vers le sujet. Le paysage, par sa dérobade, fait allusion à la destination de l'esprit. La faveur dont on l'accueille induit un « tour », timide, suspendu, une tournure de respect. L'allusion à la loi ne va pas plus loin que ce regard oblique. Il faudra édifier toute la téléologie « objective » pour légitimer ce tour. Elle-même ne sera faite que d'une texture de « fils conducteurs ». Mais c'est l'un de ces fils que tire le geste léger de la subreption esthétique.

Or le sublime coupe le fil, interrompt l'allusion. « Il n'indique rien de final dans la nature elle-même, mais seulement dans l'*usage* possible de ses intuitions. » [...] La nature n'y fait pas signe à l'esprit, un signe indirect vers sa destination. C'est l'esprit qui fait « usage » de la nature. L'objet, « comme informe ou sans figure », « informe et sans finalité », est « *utilisé* d'une manière subjectivement finale, et non jugé *pour lui-même* et en raison de sa forme ». [...]

Ce n'est nullement affaire de monstruosité, ni même de taille. Simplement la forme cesse d'être pertinente en matière de perception esthétique. [...] L'art naturel, dont le goût était pour ainsi dire le retentissement dans le sujet, l'harmonique « interne », se tait.

C'est au contraire l'esprit qui, de loin, de haut, impose une finalité toute à lui à ce qui reste de la nature quand la forme naturelle n'est plus « donnée » (« *data* ») comme œuvre d'art, mais seulement « reçue » « prise » (« *accepta* ») détournée. Et la destination (éthique) dont le sublime est le trop vigoureux sentiment, ce n'est pas l'œuvre naturelle, le « paysage », qui la

suggère à l'esprit, même de biais, comme dans le goût, mais c'est l'esprit qui l'actualise, arbitrairement, de façon « contingente » quant à l'objet, de façon autonome quant à soi, en saisissant l'occasion que lui fournit non le paysage, mais son anamorphose, sa neutralisation formelle.

La part que l'imagination (ou la sensibilité) prend au sublime doit en conséquence être mince, faible la teneur en formes de la présentation sublime. C'est pourquoi dans le lexique kantien, le sublime se nomme « sentiment de l'esprit » (« *Geistesgefühl* »), par opposition au goût. [...] Par le beau, le sujet est mis à l'écoute de la nature, de sa nature aussi bien. Par le sublime, la nature est mise en coupe sombre par cet autre sujet, celui que la loi requiert. Car enfin le *Geistesgefühl* n'est autre que « le respect pour les Idées morales ». Et, comme il se doit, la satisfaction qui peut l'affecter n'est pas un plaisir, un *Gefallen*, mais une *Schätzung*, une satisfaction d'estime. [...]

L'objet dit sublime n'est plus l'occasion donnée à une forme de se muer, organiquement, si je puis dire, en un bonheur d'âme, par une sorte de transitivisme des finalités, naturelle et spirituelle. C'est par son absence de forme, ou plutôt c'est considéré sans ses formes, même s'il en a, que l'objet, en dépit de lui-même, pour ainsi dire, fournit occasion à la raison pratique de renforcer son emprise sur le sujet, d'étendre son pouvoir, selon son intérêt facultaire. [...] La raison, la faculté des Idées pures, semble avoir tout intérêt à la désorganisation du donné et à la défaite de l'entendement et de l'imagination. Dans la lacune ainsi ouverte, elle peut en effet rendre presque « intuitionnable » au sujet l'Idée de sa vraie destination, qui est morale.

S'il s'agit maintenant de l'intérêt ou du désintérêt éprouvé par le sujet empirique affecté par l'émotion sublime, et si l'on met à part l'« intérêt désintéressé » qu'il éprouve du fait de la découverte de la loi morale en lui, l'indifférence qu'il porte aux formes des objets peut paraître relever, plutôt que d'un désintérêt ou d'un intérêt, d'un *inintérêt* pur et simple. Les formes imaginatives n'ont aucune pertinence quant à l'éveil du « sentiment spirituel ».

Cependant, à y regarder de plus près, leur absence, au moins, n'est pas sans intérêt pour le sujet quant à la découverte de sa destination véritable. [...] Plus l'anti-paysage excède toute mise en forme, plus la puissance de la raison pure (pratique) s'en trouve « étendue », actualisée, plus sa grandeur en est avérée. [...] Cet intérêt indirect, pour ne pas dire pervers, ce bénéfice secondaire, tiré de ce quasi-« évanouissement de la nature devant les Idées de la raison », c'est ce qui motive, ou accompagne, l'« usage », l'usage « contingent » que l'esprit *fait* de la nature (de l'anti-nature) dans le sublime. [...]

L'« usage contingent » de la nature procède donc d'une économie sacrificielle des pouvoirs facultaires. L'égard que le sublime adresse à la loi s'obtient, et se signale, par un usage des formes qui n'est pas celui auquel elles destinent et sont destinées d'elles-mêmes. Conversion (ou perversion) dans la destination, qui peut-être connote toujours l'institution du sacré. Celle-ci exige le *potlatch*, la destruction ou la consommation du donné, du « riche » présent (présence, don) qu'est la forme naturelle pour obtenir en retour le contre-don de l'imprésenté (du *mana* ?). « Cette puissance de la loi morale ne se fait proprement connaître esthétiquement que par des sacrifices. » Esthétiquement. Mets le feu au beau pour que, de ses cendres, le bien te revienne. Tout sacrifice comporte ce sacrilège. Le pardon ne s'obtient que par l'abandon, la mise au ban, d'un don premier, qui doit lui-même être infiniment précieux. La nature sacrifiée est sacrée. L'intérêt sublime évoque un tel sacrilège. On est tenté de dire : un sacrilège ontologique. En tout cas, ici, un sacrilège facultaire. [...] L'imagination, en se sacrifiant, sacrifie la nature, esthétiquement sacrée, en vue d'exalter la sainte loi.

Jean-François Lyotard, « L'intérêt du sublime »,  
dans *Du sublime* (ouvrage collectif), Paris, Belin, 1988, p. 168-175.

**Gilles Deleuze (1925-1995)**  
***L'Image-mouvement (1983)***

Chapitre 3 - § 3

Kant disait que, tant que l'unité de mesure (numérique) est homogène, on peut aller facilement jusqu'à l'infini, mais abstraitement. Lorsque l'unité de mesure est variable, au contraire, l'imagination se heurte vite à une limite : au-delà d'une courte séquence, elle n'arrive plus à *comprendre* l'ensemble des grandeurs et des mouvements qu'elle appréhende successivement. Et pourtant la Pensée, l'Âme, en vertu d'une exigence qui lui est propre, doit comprendre *en un tout* l'ensemble des mouvements dans la Nature ou l'Univers. Tel est ce que Kant appelle le sublime mathématique : l'imagination se consacre à l'appréhension des mouvements relatifs, où elle épuise rapidement ses forces en convertissant les unités de mesure, mais la pensée doit atteindre à ce qui dépasse toute imagination, c'est-à-dire à l'ensemble des mouvements comme tout, maximum absolu de mouvement, mouvement absolu qui se confond en lui-même avec l'incommensurable ou le démesuré, le gigantesque, l'immense, voûte céleste ou mer sans bornes. C'est le deuxième aspect du temps, non plus l'intervalle comme présent variable, mais le tout fondamentalement ouvert, comme immensité du futur et du passé. Ce n'est plus le temps comme succession de mouvements et de leurs unités, mais le temps comme simultanésisme et simultanité (car la simultanité n'appartient pas moins au temps que la succession, elle est le temps comme tout). C'est cet idéal du simultanésisme qui n'a pas cessé de hanter le cinéma français, autant qu'il inspirait la peinture, la musique et même la littérature. Certes, on peut croire qu'il est possible et facile de passer du premier au deuxième aspect : la succession n'est-elle pas infinie en droit, et, soit qu'elle s'accélère de plus en plus, soit même qu'elle s'étire infiniment, n'a-t-elle pas pour limite une simultanité dont elle s'approche à l'infini ? C'est en ce sens qu'Epstein parlera de « la succession rapide et angulaire qui tend vers le cercle parfait du simultanésisme impossible ». Vertov, ou encore les futuristes, auraient pu parler de cette façon. Pourtant, dans l'école française, il y a dualisme entre les deux aspects : le mouvement relatif est de la matière, et décrit les ensembles qu'on peut y distinguer ou faire communiquer par « imagination », tandis que le mouvement absolu est de l'esprit, et exprime le caractère psychique du tout qui change. [...] C'est que le dualisme français maintient la différence du spirituel et du matériel, tout en montrant la complémentarité des deux : non seulement chez Gance mais chez L'Herbier, chez Epstein lui-même. [...]

Bref, c'est un cinéma du sublime que l'école française invente avec Gance. La composition des images-mouvement donne toujours l'image du temps sous ses deux aspects, le temps comme intervalle et le temps comme tout, le temps comme présent variable et le temps comme immensité du passé et du futur. Par exemple, dans le *Napoléon* de Gance, la référence constante à l'homme du peuple, au grognard et à la cantinière, introduit le présent chronique d'un témoin immédiat naïf dans l'immensité épique d'un futur et d'un passé réfléchis. Inversement, chez René Clair, on ne cessera de trouver sous une forme charmante et féérique ce tout du temps qui se confronte aux variations du présent. Or, ce qui apparaît ainsi avec l'école française, c'est une nouvelle manière de concevoir les deux signes du temps : l'intervalle est devenu l'unité numérique variable et successive qui entre dans des rapports métriques avec les autres facteurs, définissant dans chaque cas la plus grande quantité relative de mouvement dans la matière et pour l'imagination ; le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense, qui réduit l'imagination à l'impuissance et la confronte à sa propre limite, faisant naître dans l'esprit la pure pensée d'une quantité de mouvement absolu qui exprime toute son histoire ou son changement, son univers. C'est exactement le sublime mathématique de Kant. De ce montage, de cette conception du montage, on dira qu'elle est mathématique-spirituelle, extensive-psychique, quantitative-poétique (Epstein parlait de « lyrosophie »).

On pourrait opposer point par point l'école française à l'expressionnisme allemand. Au « plus de mouvement », répond le « plus de lumière ! ». Le mouvement se déchaîne, mais au service de la lumière, pour la faire scintiller, former ou disloquer des étoiles, multiplier des reflets, tracer des traînées brillantes, comme dans la grande scène du music-hall de *Variétés*, de Dupont, ou dans le rêve du *Dernier des hommes* de Murnau. Certes, la lumière est mouvement, et l'image-mouvement et l'image-lumière sont les deux faces d'une même apparition. Mais ce n'est pas de la même façon que la lumière était tout à l'heure un immense mouvement d'extension et qu'elle se présente dans l'expressionnisme comme un puissant mouvement d'intensité, le mouvement intensif par excellence. Il y a bien un art cinétique abstrait (Richter, Ruttmann), mais la quantité extensive, le déplacement dans l'espace, sont comme le mercure qui mesure indirectement la quantité intensive, sa montée ou sa chute. La lumière et l'ombre cessent de constituer un mouvement alternatif en extension, et passent maintenant dans un intense combat qui comporte plusieurs stades.

D'abord, la force infinie de la lumière s'oppose les ténèbres comme une force également infinie sans laquelle elle ne pourrait se manifester. Elle s'oppose aux ténèbres pour se manifester. Ce n'est donc pas un dualisme, et ce n'est pas non plus une dialectique, parce que nous sommes en dehors de toute unité ou totalité organiques. C'est une opposition infinie telle qu'elle apparaît déjà chez Goethe et chez les romantiques : la lumière ne serait rien, du moins rien de manifeste, sans l'opaque auquel elle s'oppose et qui la rend visible. L'image visuelle se divise donc en deux suivant une diagonale ou une ligne dentelée, telle que rendre la lumière, comme dit Valéry, « suppose d'ombre une morne moitié ». Non seulement c'est une division de l'image ou du plan, comme on la trouve déjà dans *Homunculus* de Rippert, et comme on la retrouve chez Lang, chez Pabst. Mais c'est aussi une matrice de montage, dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de Pick, qui oppose l'opacité du bouge et la luminosité de l'hôtel élégant, ou dans *Aurore* de Murnau, qui oppose la ville lumineuse et le marais opaque. En second lieu, l'affrontement des deux forces infinies détermine un point zéro par rapport auquel toute lumière est un degré fini. En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive. L'instant apparaît ici (contrairement à l'unité et à la partie extensives) comme ce qui appréhende la grandeur ou le degré lumineux par rapport au noir. C'est pourquoi le mouvement intensif est inséparable d'une chute, même virtuelle, qui exprime seulement cette distance à zéro du degré de lumière. [...]

En tout ceci l'expressionnisme rompait avec le principe de composition organique instauré par Griffith, et que la plupart des dialecticiens soviétiques avaient repris. Mais cette rupture, il la faisait d'une tout autre manière que l'école française. Ce qu'il invoque, ce n'est pas la claire mécanique de la quantité de mouvement dans le solide ou le fluide, mais une obscure vie marécageuse où plongent toutes choses, soit déchiquetées par les ombres, soit enfouies dans les brumes. *La vie non-organique des choses*, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme, tel est le premier principe de l'expressionnisme, valable pour la Nature entière, c'est-à-dire pour l'esprit inconscient perdu dans les ténèbres, lumière devenue opaque, *lumen opacatum*. Les substances naturelles et les produits artificiels, les candélabres et les arbres, la turbine et le soleil, n'ont plus de différence de ce point de vue. Un mur qui vit est quelque chose d'effroyable ; mais ce sont aussi les ustensiles, les meubles, les maisons et leurs toits qui penchent, se serrent, guettent ou happent. Ce sont les ombres des maisons qui poursuivent celui qui court dans la rue. [...] L'expressionnisme peut se réclamer d'un cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale ; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref, la subordination de l'extensif à l'intensité. C'est Worringer le premier théoricien qui a créé le terme « expressionnisme », et l'a

défini par l'opposition de l'élan vital à la représentation organique, invoquant la ligne décorative « gothique ou septentrionale » : ligne brisée qui ne forme aucun contour où se distingueraient la forme et le fond, mais passe en zigzag entre les choses, tantôt les entraînant dans un sans-fond où elle se perd elle-même, tantôt les faisant tourner dans un sans-forme où elle se retourne en « convulsion désordonnée ». Les automates, les robots et les pantins ne sont donc plus des mécanismes qui font valoir ou majorent une quantité de mouvement, mais des somnambules, des zombies ou des golems qui expriment l'intensité de cette vie non-organique : non seulement *Le Golem* de Wegener, mais le film gothique de terreur vers 1930, avec *le Frankenstein* et *La Fiancée de Frankenstein* de Whale, et *White Zombie* d'Halperin.

La géométrie ne perd pas ses droits, mais c'est une tout autre géométrie que dans l'école française, parce qu'elle est affranchie, du moins directement, des coordonnées qui conditionnent la quantité extensive, et des rapports métriques qui règlent le mouvement dans l'espace homogène. C'est une géométrie « gothique » qui construit l'espace au lieu de le décrire : elle ne procède plus par métrisation mais par prolongement et accumulation. Les lignes sont prolongées hors de toute mesure jusqu'à leurs points de rencontre, tandis que leurs points de rupture produisent des accumulations. L'accumulation peut être de lumière ou d'ombre, comme les prolongements par les ombres ou la lumière. Lang invente de faux raccords lumineux qui expriment les changements intensifs du tout. C'est une violente géométrie perspectiviste, qui opère par projections et plages d'ombres, avec des perspectives obliques. Les diagonales et contre-diagonales tendent à remplacer l'horizontale et la verticale, le cône remplace le cercle et la sphère, les angles aigus et triangles pointus remplacent les lignes courbes ou rectangulaires (les portes de Caligari, les pignons et les chapeaux de Golem). Si l'on compare l'architecture monumentale chez L'Herbier et chez Lang (*Les Nibelungen*, *Metropolis*), on voit comment Lang procède par prolongement de lignes et points d'accumulation, qui ne se traduisent plus qu'indirectement dans des rapports métriques.

[...]

Ce nouveau sublime n'est pas le même que celui de l'école française. Kant distinguait deux espèces de Sublime, mathématique et dynamique, l'immense et le puissant, le démesuré et l'informe. Elles avaient toutes deux la propriété de défaire la composition organique, l'une en la débordant, l'autre en la brisant. Dans le sublime mathématique, l'unité de mesure extensive change tellement que l'imagination n'arrive plus à la comprendre, se heurte à sa propre limite, s'anéantit, mais fait place à une faculté pensante qui nous force à concevoir l'immense ou le démesuré comme tout. Dans le sublime dynamique, c'est l'intensité qui s'élève à une telle puissance qu'elle éblouit ou anéantit notre être organique, le frappe de terreur, mais suscite une faculté pensante par laquelle nous nous sentons supérieur à ce qui nous anéantit, pour découvrir en nous un esprit supra-organique qui domine toute la vie inorganique des choses : alors nous n'avons plus peur, sachant que notre « destination » spirituelle est proprement invincible. [...]

On remarquera à cet égard la différence considérable entre l'expressionnisme et le romantisme, car il ne s'agit plus comme dans le romantisme d'une réconciliation de la Nature et de l'Esprit, de l'Esprit tel qu'il est aliéné par la Nature et de l'Esprit tel qu'il se reconquiert en lui-même : cette conception impliquait comme le développement dialectique d'une totalité encore organique. Tandis que l'expressionnisme ne conçoit en principe que le tout d'un Univers spirituel engendrait ses propres formes abstraites, ses êtres de lumière, ses raccords qui semblent faux à l'œil du sensible.

Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Minit, 1983.

## **Baldine Saint Girons** **« À quoi sert la sublimation ? » (2002)**

Les meilleurs théoriciens soulignent non seulement que l'essence et le mécanisme de la sublimation nous échappent, mais que sa genèse demeure énigmatique : s' « il ne reste dans le sublimé *ni* le but *ni* l'objet, *ni* même la source de la pulsion<sup>1</sup> » et si l'énergie sexuelle s'y désexualise, d'où vient ce *deus ex machina* que Freud appelle sublimation ? [T]entons préalablement de définir la sublimation en cinq temps :

1. La sublimation est un fait. Elle a beau paraître inarticulable *a priori*, elle s'articule néanmoins sans conteste dans notre expérience, où elle se manifeste comme imprévisible réorientation, miracle ordinaire, impossible possibilité.

2. Le génie de Freud fut de marquer dès 1905 l'autonomie de la sublimation par rapport à des destins pulsionnels dont elle se distingue parfois malaisément : la perversion [...] et le refoulement. Le propre de la sublimation est de tracer sa voie de façon originale et, du moins en ultime ressort, socialement recevable. Elle a de la sorte partie liée au processus civilisateur. [...]

3. La sublimation se détermine comme processus à la fois d'investissement et de production des signifiants. Elle ouvre de façon imprévisible le champ de l'inventivité et de la création, tout en résultant de l'action de la lettre. [...] Dès qu'on parle de sublimation, il importe aussi bien d'avoir présente à l'esprit une double tension : la première entre phénomène d'adaptation sociale et processus original de création ; la seconde entre soumission à la métamorphose et volonté de savoir.

4. La sublimation ne tisse pas un lien anodin avec autrui et avec le monde, dont il me serait loisible de me retirer sans peine. Mon être entier s'y trouve engagé en partie malgré tout, mais en partie aussi volontairement, puisqu'il doit y surmonter la crainte du réel et de la transmutation, pour s'adresser du fond de sa corporéité à cet Autre dont il se trouve mystérieusement retranché. Qui n'a tremblé un jour en ouvrant un livre, en rencontrant un inconnu ou en entrant dans une ville nouvelle ; qui ne s'est demandé s'ils modifieraient son destin et de quelles manières, ne saurait comprendre la force de ce que désigne ce petit mot « sublimer ».

5. Si la sublimation est un processus qui se déroule partiellement à notre insu, quel en est le sujet ? Faudrait-il dire qu'il appartient au sublime de « me » sublimer ? [...]

### **Du sublime en art et en psychanalyse**

Lançant un défi à nos différentes facultés dont il motive et canalise l'élan psychique, le principe du sublime suscite traditionnellement un mouvement complexe, mi-conscient, mi-inconscient, qui atteste la mobilité exceptionnelle d'un désir dont se rompent les liens avec un objet préétabli. Point d'harmonie préconstituée : j'attribue la qualité de sublime à ce qui suscite mon effervescence sublimatoire. Car, à la différence de ce qui se passe pour le beau, moi seul suis finalement juge de sa parution. Le sublime fait appel à la subjectivité, dans ce qu'elle a de plus central et de plus mystérieux. Et son paradoxe est de se découvrir dans l'expérience même qu'il commande, c'est-à-dire d'en être à la fois la cause et l'effet.

Sans doute, ni Freud, ni Lacan n'ont-ils 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 : « Sur le sublime, nous n'avons pas encore tiré des définitions kantienne toute la substance que nous pouvions en obtenir. La conjonction de ce terme avec celui de sublimation n'est probablement pas seulement de hasard, ni simplement homonymique<sup>2</sup> ». [...]

Dans notre tradition rhétorique, poétique et esthétique, le sublime est, en effet, ce qui donne

---

<sup>1</sup> Jean Laplanche, *La Sublimation*, Paris, PUF, 1980, p. 199. Cité par François Roustang dans son précieux article, « Sublimation nécessaire et impossible », dans *Critique*, n°55, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse. Séminaire 7 (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 348.



au langage son maximum d'efficacité, puisqu'il permet d' « implanter de nouvelles manières de sentir », tout en « arrachant celles qui avaient pris assise », selon la profonde formule de Cicéron : l'orateur atteint alors au grand style, c'est-à-dire à ce que Quintilien appelle le style sublime. Face à Cicéron, le génie de Longin fut de montrer que le sublime ne s'identifie pas nécessairement à un style déterminé et que la force de la pensée se traduit également dans une forme simple et silencieuse. De la sorte, il indiquait la voie vers une conception élargie du sublime qui ne concernait pas seulement des signifiants linguistiques. Rechercher les ressorts et les points d'appuis du sublime, c'était dans l'Antiquité comprendre ce qui dans l'éloquence et dans la poésie réussissait à entraîner les esprits en les éblouissants. Mais c'est, à l'âge moderne, s'interroger sur certains signifiants qui entraînent l'abandon de positions psychiques antérieures et la naissance d'un mode de penser inédit. Émerge alors un nouvel univers qui ne se juxtapose pas seulement au premier, mais va jusqu'à en saper les fondements.

La question est dès lors la suivante : si le sublime nous apparaît comme ce qui donne du mouvement pour aller plus loin et la sublimation comme une recreation permanente des signifiants de la perception et de l'affect, 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, si bien 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 » qu'il présuppose.

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. De fait, ainsi que nous l'avons dit, la sublimation se détermine à la fois comme phénomène de normalisation, caractéristique des sociétés proprement humaines, et comme processus de création, source d'œuvres inappréciables. À la sublimation ordinaire et dépourvue de sublime faudrait-il opposer une sublimation instauratrice du sublime dans le cours du monde ?

3. Reste une troisième option, dans laquelle on s'efforce de penser les liens entre sublimation esthétique, sublimation normalisante et sublimation créatrice. La sublimation s'assimile alors à l'opération du sublime, en tant que celui-ci en constitue le principe directeur et caché : la véritable *ratio essendi*. Ce qui compterait serait moins l'œuvre ou le moment visible de l'acte que le processus lui-même. Le sublime se diluerait de la sorte dans l'existence humaine pour constituer une de ses potentialités permanentes, mais se distinguerait pourtant et de ce qui serait naturellement plaisant et de ce qui pourrait être défini *a priori* comme représentant l'excellence morale.

Il nous faudra reprendre dans cette triple perspective la théorie aristotélicienne de la *catharsis* tragique, d'ordre très vraisemblablement artistique et esthétique, et montrer comment elle a étrangement donné lieu à deux sortes d'interprétation antagonistes et peut-être également fausses : l'une strictement abréactionnelle<sup>1</sup>, l'autre proprement morale. La sublimation et le sublime tendent sans cesse à être récupérés et mis au service de fins déterminées. Mais le vent de l'esprit souffle où il veut, absorbant l'énergie de la personne entière et la dirigeant dans un sens qu'elle ignore, loin de l'immédiateté pathologique, comme loin aussi de tout idéal prédéterminé.

Baldine Saint Giron, « À quoi sert la sublimation ? », Revue *Figures de la psychanalyse*, n°7, 2002.

---

<sup>1</sup> L'abréaction est une décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. L'abréaction, qui peut être provoquée au cours de la psychothérapie, notamment sous hypnose, et produire alors un effet de catharsis, peut aussi survenir de manière spontanée.

**LE SUBLIME**  
*TEXTES COMPLÉMENTAIRES*

Friedrich Nietzsche (1844-1900)  
*La Naissance de la tragédie* (1872)

FRIEDRICH NIETZSCHE

*La Naissance de la tragédie*

Traduction de l'allemand par Michel Haar, Philippe  
Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy  
Gallimard, 1977, p. 54-56

Certes, c'est un lieu « idéal » que celui dans lequel, selon le juste point de vue de Schiller, le chœur satyrique grec — le chœur de la tragédie primitive — a coutume d'évoluer, un lieu placé très au-dessus des promenoirs bien réels qui sont réservés aux mortels. A l'intention du chœur, en effet, le Grec s'était construit l'échafaudage aérien d'un *état de nature* fictif où il avait installé des *êtres de nature* fictifs. La tragédie s'est édifiée sur cette assise et c'est pour cette raison vraisemblablement que, dès le début, elle s'est tenue quitte de la fastidieuse obligation de peindre la réalité. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'un monde imaginaire, arbitrairement interposé entre ciel et terre, mais d'un monde tout aussi réel et digne de foi que l'Olympe et ses habitants l'étaient aux yeux du Grec croyant. Le satyre du chœur dionysiaque vit dans une réalité que la sanction du mythe et du culte atteste comme religieuse. Qu'avec lui commence la tragédie, que la sagesse dionysiaque s'exprime par sa bouche, c'est pour nous, à vrai dire, un phénomène aussi déconcer-

tant que la genèse de la tragédie à partir du chœur. Mais ce sera peut-être un bon point de départ si je pose que le satyre, l'être de nature fictif, est à l'homme civilisé ce que la musique dionysiaque est à la civilisation. De cette dernière, Richard Wagner dit en effet qu'elle est abolie\* par la musique comme la clarté des lampes par la lumière du jour. Semblablement, je crois que le Grec civilisé avait, à la vue du chœur satyrique, le sentiment d'être aboli\*. Tel est du reste l'effet le plus immédiat de la tragédie: l'État et la société, tout ce qui généralement, en fait d'abîme, sépare l'homme de l'homme, cèdent le pas devant un sentiment d'unité tout-puissant qui reconduit au sein même de la nature. La consolation métaphysique que dispense, je l'indique dès à présent, toute vraie tragédie — la pensée que la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans sa puissance indestructible —, cette consolation se fait jour avec l'évidence d'une incarnation dans le chœur satyrique, dans le chœur de ces êtres de nature qui vivent en quelque sorte inexpugnables derrière toute civilisation et restent éternellement semblables à eux-mêmes sous la variation des générations et de l'histoire.

\* aufgehoben.

Ce chœur, c'est lui qui console l'Hellène profond, plus apte que tout autre à la souffrance la plus subtile et la plus grave, cet homme qui a percé d'un regard infallible l'effrayante impulsion destructrice de ce qu'on appelle l'histoire universelle aussi bien que la cruauté de la nature, et qui court le danger d'aspirer à une négation bouddhique du vouloir. L'art le sauve, mais par l'art, c'est la *vie* qui le sauve à son profit.

Car l'extase<sup>1</sup> dionysiaque qui détruit les limites et les frontières de l'existence contient, aussi longtemps qu'elle dure, un élément *léthargique* où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé. Cet abîme d'oubli sépare l'un de l'autre le monde de la réalité quotidienne et celui de la réalité dionysiaque. Mais la réalité quotidienne, sitôt qu'elle revient à la conscience, est ressentie comme telle avec dégoût : une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques. En ce sens, l'homme dionysiaque s'apparente à Hamlet. L'un comme l'autre, en effet, ont, une fois, jeté un vrai regard au fond de l'essence des choses, tous deux ont *vu*, et ils n'ont plus désormais que dégoût pour l'action. C'est

que leur action ne peut rien changer à l'essence immuable des choses, et ils trouvent ridicule ou avilissant qu'on leur demande<sup>2</sup> de réordonner un monde sorti de ses gonds. La connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion. Telle est la leçon d'Hamlet, et non la sagesse à bon marché de Hans le rêveur qui, à force de réflexion et devant la surabondance des possibles, ne peut pas se décider à agir. Car ce n'est pas la réflexion, non — mais la connaissance vraie, le regard jeté sur l'horreur de la vérité qui l'emportent, chez Hamlet aussi bien que pour l'homme dionysiaque, sur tous les motifs à agir. Dès lors aucune consolation n'opère plus, le désir va jusqu'à s'élancer au-delà du monde d'après la mort, au-delà des dieux eux-mêmes, on nie tout autant l'existence que son brillant reflet dans le divin ou l'immortalité de l'au-delà. La conscience pénétrée de cette vérité une fois aperçue, l'homme ne voit plus désormais partout que l'horreur ou l'absurdité de l'être. Alors il comprend ce qu'a de symbolique le destin d'Ophélie, alors il reconnaît la sagesse de Silène, le dieu sylvestre. Et il est pris de dégoût.

Or c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'*art*, tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du *sublime*, où l'art dompte et maîtrise l'horreur, et du *comique*, où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger. Le chœur satyrique du dithyrambe est l'acte salvateur de l'art grec. Car, au contact de ce monde médiateur des compagnons du dieu, s'évanouissaient tous ces accès de dégoût que nous venons d'évoquer<sup>3</sup>.

**Theodor Adorno** (1903-1969)  
***Théorie esthétique*** (1969, inachevé)

Par sa transplantation dans l'art, la définition kantienne du sublime se dépasse elle-même. D'après elle, c'est à travers son impuissance empirique vis-à-vis de la nature que l'esprit fait l'expérience de son caractère intelligible qui échappe à toute impuissance. Or, dans la mesure où il prétend que l'on éprouve le sublime devant la nature, celle-ci, conformément à la théorie de la constitution subjective, devient elle-même sublime, et la conscience de soi anticipe, vis-à-vis de son caractère sublime, quelque chose de la réconciliation avec cette nature. La nature, en cessant d'être opprimée par l'esprit, se libérerait des liens maudits du naturel et de la souveraineté subjective. Cette émancipation serait le retour de la nature, et elle-même, image inversée de la pure et simple existence, est le sublime. Dans les traits de la domination qui stigmatisent sa puissance et sa grandeur, le sublime proteste contre la domination.

La réflexion de Schiller, selon laquelle l'homme n'est tout à fait homme que lorsqu'il joue, s'en approche ; par l'accomplissement de sa souveraineté, il dépasse le sortilège lié à la finalité de celle-ci. Plus la réalité empirique se ferme hermétiquement à cela, plus l'art se réduit au moment du sublime ; en un sens subtil, seul le sublime a survécu, à travers toute la modernité, parmi les idées traditionnelles de l'esthétique, depuis le déclin de la beauté formelle. Même l'hybris de la religion de l'art, l'exhaussement de l'art en absolu par lui-même, possède son moment de vérité dans l'allergie à ce qui n'est pas sublime dans l'art, dans l'allergie au jeu qui s'en tient à la souveraineté de l'esprit.

Ce que le subjectivisme de Kierkegaard appelle le sérieux esthétique, l'héritage du sublime, est le renversement des œuvres en quelque chose de vrai en vertu de leur contenu. L'ascendance du sublime se confond avec la nécessité pour l'art de ne pas occulter les contradictions fondamentales, mais de les mener à leur terme. La réconciliation n'est pas pour elles le résultat du conflit mais seulement que celui-ci trouve un langage. De ce fait, le sublime devient latent. L'art qui exige un contenu de vérité qui comprenne l'élément non réconcilié des contradictions n'est pas maître de cette positivité de la négation qui animait le concept traditionnel de sublime comme quelque chose de présentement infini. À cela correspond le déclin des catégories du jeu.

Même au XIX<sup>e</sup> siècle, et contre Wagner, une théorie néo-classique célèbre définit la musique comme un jeu de formes sonores et mouvantes. On a fréquemment souligné la ressemblance du développement musical avec le développement optique du kaléidoscope, invention si significative de l'époque Louis-Philippe. Inutile de nier, par confiance en la culture, cette ressemblance : les zones d'écroulement dans la musique symphonique, comme dans celle de Mahler, trouvent leur analogie fidèle dans les situations du kaléidoscope où une série d'images légèrement changeante s'écroule et où une constellation qualitativement modifiée réapparaît. Sauf que l'élément abstrait indéfini de la musique, son changement, son articulation, est fortement défini par ses moyens propres et, dans la totalité des déterminations qu'elle se donne elle-même, elle acquiert le contenu que la notion de jeux de formes ignore. Ce qui veut se faire passer pour sublime sonne creux, ce qui joue imperturbablement régresse à la puérité dont il est issu.

Certes, en même temps que la dynamisation de l'art et sa définition immanente comme activité, s'accroît implicitement aussi son caractère de jeu ; l'œuvre orchestrale la plus importante de Debussy s'appelle – un demi-siècle avant Beckett – *Jeux*. La critique de la profondeur et du sérieux, jadis dirigée contre la surestimation d'une intériorité et d'une profondeur provinciale, est aujourd'hui autant idéologie que cette dernière, participation agissante de l'activité qui n'a d'autre fin qu'elle-même.

Cela étant, le sublime finit par se changer en son contraire. Face aux œuvres d'art

concrètes, il est désormais impossible de parler de sublime sans tomber dans le rabâchage de la religion culturelle, et cela provient de la dynamique de la catégorie même de sublime. L'histoire a rejoint la formule selon laquelle il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule, et l'a réalisée elle-même dans toute sa cruauté, comme le dit un jour Napoléon lorsque la chance tourna. Dans son contexte, la phrase visait un style grandiose, une éloquence pathétique qui, à cause de la disproportion entre son ambition et son accomplissement possible, le plus souvent à cause d'un prosaïsme insidieux, provoque un effet comique. Mais ce qui visait des excès se produit dans le concept même de sublime. Devrait être sublime la grandeur de l'homme en tant qu'esprit dominateur de la nature.

Cependant, si l'expérience du sublime se dévoile comme la conscience que l'homme a de son essence naturelle, la structure de la catégorie « sublime » se modifie. Même dans sa version kantienne, elle était affectée par l'inanité de l'homme ; en elle, précarité de l'individu empirique, devait apparaître l'éternité de sa définition universelle, celle de l'esprit. Si cependant l'esprit est réduit lui-même à sa dimension naturelle, l'anéantissement de l'individu cesse d'être positivement sauvegardé. Par le triomphe de l'intelligible dans l'individu qui résiste à la mort par l'esprit, l'individu se rengorge comme si, porteur de l'esprit, il était malgré tout absolu. Il est ainsi livré au comique. L'art avancé écrit la comédie du tragique lui-même. Le sublime et le jeu convergent. Le sublime souligne l'investissement immédiat de l'œuvre d'art par la théologie qui revendique le sens de l'existence, une dernière fois, en vertu du déclin de celui-ci. Contre le verdict qui frappe cela, l'art ne peut rien par lui-même.

Il y a dans la construction du sublime chez Kant quelque chose qui résiste à l'objection selon laquelle il ne l'aurait réservé au sentiment de la nature que parce qu'il n'avait pas encore fait l'expérience du grand art subjectif. Inconsciemment, sa théorie exprime que le sublime n'est pas compatible avec le caractère d'apparence de l'art ; elle l'exprime peut-être à la manière dont Haydn réagissait à Beethoven qu'il appelait le Grand Moghol. Lorsque l'art bourgeois s'apprêta à s'emparer du sublime et ainsi se réalisa, le mouvement du sublime vers sa négation était déjà inscrit en lui. La théologie elle-même est rebelle à son intégration esthétique. Le sublime comme apparence possède également son non-sens, et contribue à la neutralisation de la vérité.

C'est de cela que la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï accusait l'art. Le fait que les sentiments sur lesquels elle se fonde soient apparence témoigne d'ailleurs contre l'esthétique subjective du sentiment. Ceux-là ne le sont pas, ils sont réels ; l'apparence adhère aux œuvres esthétiques. L'ascétisme kantien envers ce qui est esthétiquement sublime anticipe objectivement la critique du classicisme héroïque et de l'art emphatique qui en dérive. Cependant, en situant le sublime dans une grandeur imposante, dans l'antithèse de la puissance et de l'impuissance, Kant a, sans hésitation, affirmé sa complicité évidente avec la domination. L'art doit s'en sentir honteux et renverser l'essence durable que visait l'idée de sublime. Kant avait parfaitement remarqué que ce n'est pas grandeur qualitative en tant que telle qui était sublime. Il eut profondément raison de définir le concept de sublime par la résistance de l'esprit contre la surpuissance.

Le sentiment de sublime ne s'applique pas immédiatement au phénomène ; les hautes montagnes parlent en tant qu'images d'un espace libéré de ses chaînes et de ses entraves, ainsi que d'une participation possible à cette libération, non par le fait qu'elles écrasent. L'héritage du sublime est la négativité non modérée, nue et sans apparence, comme le promettait jadis l'apparence du sublime. Mais cela constitue en même temps l'héritage du comique qui se nourrissait auparavant du sentiment de la petitesse, du pompeux et de l'insignifiant, et appuyait la domination. L'inanité est comique par sa prétention à devenir quelque chose d'important, prétention dont elle témoigne par sa simple existence et par laquelle elle passe à l'adversaire. Une fois percé à jour, l'adversaire, la puissance, est lui aussi réduit à l'inanité. Le tragique et le comique disparaissent dans l'art moderne et se maintiennent dans leur déclin.

Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 274-277.

**Michel Makarius (1948-2009)**

***Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours (2004)***

Au siècle des Lumières, la ruine acquiert donc son véritable statut d'objet esthétique. En atteste la définition de l'*Encyclopédie* dans l'article qui lui est consacré en 1795 : « *Ruine*, se dit en peinture de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés : *de belles ruines*. On donne le nom de *ruine* au tableau même qui représente ces *ruines*. *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois : on dirait alors *bâtiments ruinés*. » Mais on ne saurait détacher la poétique des ruines au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont Diderot a fixé les grandes lignes, de son arrière-plan, l'esthétique du sublime. Loin d'être l'expression superlative du beau, le sublime s'appuie sur les sentiments violents suscités par des forces qui dépassent la mesure humaine. À l'idéal d'équilibre et d'harmonie qui s'attache au beau classique, le sublime oppose l'expression de l'excès, les formes insaisissables, les notions antagonistes comme la volonté de représenter l'infini. Les passions s'agrégeant autour du sublime sont ainsi indissociables du nouveau sentiment de la nature qui voit le jour dès l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans une lettre de 1695, Mme de Sévigné s'exclame : « Que nos montagnes sont charmantes dans leur excès d'horreur : je souhaite tous les jours un peintre pour bien représenter toutes ces épouvantables beautés. » Singulier retournement qui d'un pénible obstacle naturel fait un sujet digne de l'art ! La remarque de la marquise anticipe sur le siècle à venir, alors que l'intérêt pour le paysage montagneux finit par s'imposer : l'article « Glaciers ou Gletchers » de l'*Encyclopédie* désigne les glaciers suisses comme « le spectacle le plus frappant dans la nature ».

La nature est ainsi contemplée pour ses aspects terribles ou effrayants. « Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissance, etc. » sont autant d'exemples des forces en jeu qui, d'après Kant, sont à la source du sublime. À la source seulement, car, pour l'ermite de Königsberg, le sublime proprement dit ne regarde pas les phénomènes bruts de la nature, mais le fait qu'ils « élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une tout autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature ». Kant convertit les forces de la nature en puissance de l'esprit. On préfère désormais le spectacle d'un naufrage ou d'un incendie d'un Joseph Vernet à l'Arcadie pastorale de Poussin ou au Lorrain. Cascades vertigineuses, éruptions volcaniques, montagnes de glace, grottes obscures, visions nocturnes sont autant de prétextes à des compositions tourmentées qu'une foule de peintres, dans les provinces les plus reculées, s'emploient à représenter. À ce registre naturel s'ajoutent parfois les vestiges humains. Dans *Ruines au bord de la mer : effet d'orage*, Leonardo Coccorante dresse, près des flots battus par le vent, de la roche érodée et du ciel tourmenté, un portique de pierre rongé par la bourrasque.

De cette nature déchaînée, la catastrophe constitue le point culminant. Lorsque, le 1<sup>er</sup> novembre 1755, Lisbonne est terrassée par un tremblement de terre qui fait plus de trente mille morts, le drame prend une dimension philosophique. Comment intégrer l'injustice et l'arbitraire de l'événement dans l'histoire ? Comme admettre encore l'idée d'une destinée guidée par la Providence ? Au sein de l'Europe intellectuelle, la question fait rage. Trois ans après les faits, Voltaire donne son *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Mais le rationalisme qui veut supplanter le fatalisme béat ne parvient pas davantage à conjurer la hantise d'un impensable se réfugiant dans les visions apocalyptiques des peintres. « C'est ainsi qu'en moins d'une vingtaine d'années, rappelle Annie Le Brun, la sensibilité européenne est envahie par la figuration de désastres imaginaires qui ont pour caractéristique essentielle de faire émerger la "catastrophe à l'état pur" en la débarrassant de toute référence religieuse, comme si le recours à l'imaginaire servait d'abord à libérer ce qui entrave l'esprit pour amener à penser autrement. Voilà qu'aux classiques représentations du Déluge ou aux traditionnelles figurations de l'Apocalypse se substituent, après l'impressionnant *Recueil*

*des plus belles ruines de Lisbonne* de Jacques Philippe Le Bas en 1757, d'innombrables tableaux de tempêtes (Vernet), de naufrages (Pillement), d'orages (Lautherbourg), de volcans (Voltaire), de raz-de-marée (Valenciennes)... moins réalistes les uns que les autres, comme pour figurer, par leur démesure imaginaire, l'affrontement impossible avec un sens qui ne va plus finir de se dérober. »

La notion de sublime, qui unifie différentes formes de la sensibilité du XVIII<sup>e</sup> siècle, se rapporte ainsi à celle de force, au sens où l'entend Newton découvrant la gravitation universelle. Autrement dit, on envisage le monde régi par un jeu d'attraction et de répulsion, dans un rapport de tension. Le sublime doit donc se comprendre comme l'expression esthétique et psychologique de ce principe fondamental : l'homme et la nature sont soumis à des forces antagonistes ; ce que le philosophe Georg Simmel repère jusque dans les ruines. En quelques pages, Simmel analyse la dialectique des ruines qui réconcilie deux poussées opposées : d'un côté, la volonté humaine érige l'édifice selon un principe de verticalité ; d'un autre, le travail de la nature tend à son érosion et à son aplanissement. « Mais cet équilibre unique entre la matière mécanique, qui pèse, qui s'oppose passivement à la poussée, et l'esprit, qui façonne, qui pousse vers le haut, est détruit à l'instant même où le bâtiment s'écroule », écrit Simmel, qui rapporte ce double mouvement à celui plus vaste d'un cycle géologique. Dans la forme des ruines, « nous sentons donc la vitalité de ces énergies aux directions opposées et, au-delà à toute dimension formelle et esthétique, c'est en ressentant instinctivement ces oppositions en nous-même que nous savourons la richesse de signification de cette silhouette, dans l'unité paisible de laquelle elles se sont réunies ». Devant les profondeurs de la psyché ou celles de l'histoire s'ouvre un même gouffre de perplexité. Face à la complexité de la nature humaine et le poids des siècles, le sentiment de fragilité le dispute à la conviction de tenir l'homme pour la plus digne incarnation de la Création. Dans la mesure où le sentiment du sublime transforme l'expérience esthétique en une réflexion ontologique, on comprend que la représentation des ruines tienne une place privilégiée : leur contemplation porte naturellement à la méditation.

Le sublime réfracte donc la dynamique souterraine des pulsions. Ainsi, un paradoxe veut qu'en plein siècle des Lumières se dessine un attrait pour l'ombre, le noir, les ténèbres. La critique des préjugés et de l'obscurantisme religieux s'affirme dans la réflexion et les textes théoriques, mais il revient aux artistes de nourrir le soupçon du versant obscur de la nature humaine. Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publiée en 1757, le philosophe anglais Edmund Burke déclare ainsi « la terreur, principe essentiel du sublime ». Comment ne pas voir dans les *Prisons* de Piranèse le lieu natif de « l'horreur délicate » auquel se reconnaît le frisson du sublime. Nuls autres dessins n'auront autant attiré l'imagination vers d'insoupçonnées arrières-salles que ses vastes antichambres garnies d'inquiétants instruments. « À coup sûr, écrit Marguerite Yourcenar dans les plus belles pages jamais consacrées au graveur vénitien, les *Prisons* pourraient être l'un des premiers et plus mystérieux symptômes de cette hantise de l'incarcération et du supplice qui prend de plus en plus possession des esprits durant les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. » Les *Carceri* comme coulisses du théâtre sadien : on songe à la figure embastillée de Sade, le profil pris dans les pierres de la muraille, tel que Man Ray le peint dans son *Portrait imaginaire*. Une Bastille d'où le divin marquis rameute les insurgés en criant que « l'on y égorge les prisonniers », tandis qu'à l'extérieur, Hubert Robert peint les premiers moments de sa démolition. Par un étrange retournement de situation, de sa cellule, le prisonnier planifie les *Cent vingt journées* de turpitudes que fait subir à leurs victimes, enfermées au château de Silling, un quatuor de libertins. En trempant sa plume dans l'encre noire de pulsions, l'écrivain détaille le catalogue des perversions et invente le protocole minutieux des combinaisons du désir. L'auteur de *La Philosophie dans le boudoir* et des *Infortunes de la vertu* sonde les bas-fonds de la psyché et laisse son nom à l'une de ses variantes : mais les passions qui troublent le corps sont la grande affaire de ce siècle sensualiste et invitent à d'autres explorations. L'énormité de l'entreprise littéraire, la monstruosité des actes et leur puissance de transgression projettent Sade, ce « bloc d'abîme », hors de toute classification, dans une position d'irréductible singularité. Mais par sa rage sacrilège, son exaltation de la volupté et l'esprit de système qui préside à l'exposé des excès, le divin marquis appartient à son siècle.

Michel Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 81-89.



**Nicolas Bourriaud**  
***Planète B : le sublime et la crise climatique (2022)***

Edmund Burke publie, en 1757, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, l'ouvrage qui donne au terme de « sublime » sa signification moderne. C'est cet étonnant personnage, parlementaire à la Chambre des communes, qui donne la définition canonique du sublime en l'opposant au beau. Comme celui-ci, le sublime est un sentiment de plaisir *delight*, mais un plaisir qui se teinte d'une proximité avec la menace, le danger : c'est une « tranquillité mêlée d'horreur », voire de « terreur ». Certes, le regardeur contemple un danger suffisamment lointain pour ne pas le menacer directement. Toutefois, l'effroi domine : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, écrit Burke, c'est-à-dire tout ce qui est terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source de sublime ». La traduction plastique de ce sentiment de terreur relève d'une perte de repères, et l'art du sublime romantique exalte avant tout les sensations hors d'échelle : dans des panoramas qui semblent s'étaler à perte de vue ou des pics saturés de brume, entouré de phénomènes atmosphériques déchaînés, le regardeur est plongé dans des espaces non humains, bien loin des habitudes rassurantes de la Cité.

Par cette confrontation directe avec la terreur météorologique ou des étendues désertiques, la peinture romantique tend à désocialiser le spectateur, à le jeter dans ce « Grand dehors » d'avant la civilisation, qui deviendra un motif privilégié pour les philosophes des années 2000. Ces représentations de l'immensité mettent également en avant le vide, les ténèbres, la solitude, le silence, la mort – ce moment où « plus rien n'arrive ». La violence des éléments, la soudaineté des éclairs, la brutalité des naufrages entraînent l'esprit vers un sentiment de terreur qui repose sur une figure qui structure la représentation : la mise en scène d'un contraste entre l'être humain et les écosystèmes qu'il revendique. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les rues de Londres ou la campagne allemande, il faut déjà faire un effort d'imagination. Or l'art romantique entend justement déborder la raison. [...] En réponse à un art de la mesure et de la maîtrise du monde, rationaliste, ancré dans la société humaine, le sublime romantique met l'accent sur la perte de contrôle. À tel point que pour Burke, le leurre est un moyen privilégié de l'esthétique : l'art doit dérouter le regardeur, lui faire perdre ses marques, dérégler ses coordonnées spatiales. Passion engendrée par la crainte, le sublime relègue le beau au niveau d'un simple plaisir, pas loin de passer pour bourgeois et superficiel. [...]

Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), ne s'éloigne guère de la théorie de Burke, mais la prolonge dans plusieurs directions. Déjà, il l'arrache au territoire de l'art : pour lui, le sublime est davantage lié à la nature ; il n'est pourtant pas vraiment dans la nature, car c'est une faculté humaine, une disposition de l'esprit suscitée par un certain type de représentations. S'il tombe d'accord avec Burke sur le type de phénomènes qui peut être qualifié de sublime, [...] il précise toutefois la définition de son prédécesseur : le sublime, explique-t-il, est à la fois ce qui dépasse le pouvoir de la représentation, et ce qui échappe à toute conceptualisation. Quelque chose qui ne peut donc pas vraiment être mis en forme, et qui touche à l'*illimité*.

C'est cet aspect du sublime qui sera repris au XX<sup>e</sup> siècle par la critique moderniste, et qui fascinera tant Mark Rothko et Barnett Newman. La version kantienne du sublime est plus abstraite, plus formelle finalement, et c'est pourquoi elle sera récupérée par le monde l'art au milieu du XX<sup>e</sup> siècle en sens inverse : là où Kant ne voyait plus que nature, les artistes ne verront plus qu'*art*. Dans les deux cas, la dialectique entre l'humain et son environnement disparaît. Reste l'idée que le sentiment du beau procure un plaisir plus calme et plus tranquille – Matisse comparait ainsi sa peinture à « un bon fauteuil ». La réaction du regardeur face à une peinture sublime relève, à l'inverse, d'une immense déstabilisation. Ce subtil glissement de la nature à

l'art permettra à Jean-François Lyotard, deux siècles plus tard, d'affirmer que tout l'art moderne relève du sublime, et plus particulièrement l'abstraction, cette « présentation négative », qui « fait voir tout en interdisant de voir ». Lyotard qualifie ainsi de « moderne » l'art qui consiste « à présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose qu'on ne peut pas voir ni faire voir : voilà l'enjeu de la peinture moderne ». Au contraste « terrible » entre l'être humain et les forces naturelles développé par Burke, Kant répond en insistant sur la peine et l'impuissance : « Le sentiment du sublime est ainsi un sentiment de peine, suscité par l'insuffisance de l'imagination dans l'évaluation esthétique... » Cette « insuffisance », c'est désormais celle qu'éprouve le regardeur devant une œuvre qui le dépasse : mais en même temps qu'il/elle l'éprouve, un autre élément se révèle : « la conscience d'une faculté sans borne ». C'est l'impuissance elle-même qui permet de toucher du doigt l'infini, et cette révélation est d'ordre esthétique. On ne peut présenter ni l'absolu de la puissance ni l'infini de la grandeur, enchaîne Lyotard. On peut juste les faire sentir. Au XX<sup>e</sup> siècle, cela devient une simple opposition entre l'artiste et le regardeur. [...]

Or ce qui caractérise notre époque – l'anthropocène – c'est une crise de l'échelle humaine : confrontée à une lente catastrophe provoquée par l'enchaînement de ses propres agissements, l'espèce humaine se trouve littéralement désorientée, c'est-à-dire privée de coordonnées spatiales, à la fois minuscule et trop grande. Cette esthétique de l'*immersion* dérivée du sublime, que l'on retrouve partout dans l'art d'aujourd'hui, n'a rien à voir avec ces expositions digitalisées qui bombardent le visiteur de sons et d'images, tels des programmes de télévision qui seraient projetés du sol au plafond. Pour les artistes contemporains, il s'agit davantage de transcrire l'espace-temps dans lequel nous évoluons, c'est-à-dire une planète qui croule sous une épaisse couche de productions humaines, les effets dramatiques de particules invisibles à l'œil nu, la fin des étendues « sauvages », une vie sociale structurée par l'écran et la consommation.

[...]

Dans ces approches de l'espace très différentes, on perçoit cependant un sentiment commun chez les artistes de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle : celui de la saturation de l'espace où ils/elles vivent. Les repères spatiaux vacillent dans le dérèglement climatique, qui estompe les rapports géographiques et les contrastes qui structurent notre expérience : quand il neige en été à Rome ou quand les glaciers du Groenland fondent sous le soleil, notre imaginaire s'en trouve *désorienté*. L'art exprime l'apparition de cette densité chaotique, tout en prenant acte de l'effondrement progressif des distances à la surface de la Planète. L'omniprésence du *container*, à l'intérieur desquels une vie organique contrainte se déploie au milieu de produits industriels (Berrada, Bondi, Hooper Schneider...), tout comme les représentations dans lesquelles le « fond » contamine ou supprime la « forme » (Snöfrid, Yang, Wellmann, Rocha Pitta, Cabot...), témoignent d'une réaction à la saturation du monde. Il n'y a plus de place disponible pour détacher les objets de l'espace dans lequel ils se trouvent, car tout est lié, enchevêtré, relié.

Nicolas Bourriaud, *Planète B : le sublime et la crise climatique*,  
Dijon, Les Presses de réel, 2022, p. 15-18 et p. 24-25.