

C é l i n e F l é c h e u x

---

## *Introduction*

# Embarquement pour le sublime

## Sens et fonctions d'un concept

« *Wo ich empfinde, da bin ich*<sup>1</sup>. »

Emmanuel Kant.

« Mais si le sublime saisit, il est par lui-même insaisissable, inappropriable. [...] Le sublime « passe » seulement, au triple sens du terme : il apparaît un court instant, traverse les obstacles et se fait admettre<sup>2</sup>. »

Baldine Saint Girons.

« Grandeur » et « transgression des limites », « violente émotion » et « puissante transformation » : autant d'expressions qui viennent à l'esprit lorsqu'il s'agit de définir le sublime. Les images auxquelles on l'associe renvoient aux forces naturelles déchaînées, aux volcans, montagnes et ouragans, aux tempêtes et aux catastrophes que l'homme, souvent seul, doit affronter. Gagné par le pouvoir du sublime, il a su, à travers les épreuves, endurer le danger et découvrir en lui des cimes insoupçonnées. L'accès à un autre monde que celui des mesures ordinaires lui est alors ouvert, mais il lui aura fallu, pour cela, franchir un certain nombre de seuils et se résoudre à des pertes.

Dans la continuité du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous nous représentons encore le sublime ainsi, avec ce mélange de terrible, de peur, de courage. N'est-ce pas à ce sens du sublime auquel nous songeons lorsque nous admirons les navigateurs qui se lancent dans une course à la voile autour du monde ou lorsque nous lisons le récit

---

• 1 – KANT I., *Traüme eines Geistersehers*, 1766; *Rêves d'un visionnaire*, trad. fr. Courtès, Paris, Vrin, p. 55 : « Où je sens, c'est là que je suis. »

• 2 – SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « Littérature et idée », 2005, p. 27.

d'une marche forcée qui couvre l'immense distance séparant le Cercle polaire de l'Himalaya<sup>3</sup> ? Il serait néanmoins caricatural de confondre sublime et secousses émotionnelles. On sait qu'il peut advenir en contemplant le ciel étoilé, « simplement » (*bloß*), pour reprendre l'expression de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, en n'y adjoignant ni concept, ni connaissance, ni fin, « simplement en lui-même », comme le font les poètes<sup>4</sup> :

« Lorsqu'on dit sublime la vue du ciel étoilé, il ne faut pas mettre au principe du jugement les concepts de monde, habités par des êtres raisonnables, et considérer les points brillants, qui remplissent l'espace au-dessus de nous, comme leurs soleils en mouvement selon des cercles qui leur sont très appropriés, mais le regarder *simplement comme on le voit*, comme une vaste voûte qui comprend tout ; et c'est seulement sous la condition d'une telle représentation que nous saisissons le sublime qu'un jugement esthétique pur attribue à cet objet<sup>5</sup>. »

Explication admirable de la simplicité, qui se note jusque dans le contraste entre la longueur de la description astronomique (qui comprend une explication des mondes, leurs mouvements, leurs ciels) et la brièveté de ce que l'on voit « simplement ».

Le balancement entre ces deux définitions du sublime, l'une qui renverrait à des excès, l'autre à la perfection de la simplicité, constitue un des nœuds du problème : comment un même terme peut-il qualifier la démesure et l'éminence de la pensée ? Pareille dichotomie se retrouve à l'œuvre dès l'origine du sublime. Chez Longin, son premier théoricien, le sublime qualifie avant toute chose le discours : « le sublime est en quelque sorte le plus haut point, l'éminence du discours<sup>6</sup> » ; mais à peine cette définition initiale posée qu'elle est contredite par deux exemples du sublime qui seront promis à une longue fortune. D'abord, le silence d'Ajax dans l'*Odyssée*, qui « a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire<sup>7</sup> » ; puis, la considération des grands fleuves, de l'Océan et de l'Etna sans aucun discours pour les présenter<sup>8</sup>. À l'âge des Lumières, quand le sublime connaîtra une actualité retentissante, c'est ce détail du traité longinien que les philosophes agrandiront ; tous les exemples du sublime seront désormais tirés

• 3 – RAWICZ S., *À marche forcée*, trad. É. Chedaille, Paris, Babelio Phébus, 2002.

• 4 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, Remarque générale, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2000 (1790), p. 155.

• 5 – *Ibid.*, p. 154.

• 6 – LONGIN, *Péri hypsous (Du Sublime)*, trad., prés. et notes J. Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 1991, 1.3.

• 7 – *Ibid.*, 9.2.

• 8 – *Ibid.*, 35.4.

d'une nature sauvage, imprévisible, potentiellement dangereuse – celle qu'aime à décrire Diderot dans les *Salons* – tandis qu'au même moment, paradoxalement, la simplicité devient le mot de l'architecture sublime. Au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, on a encore fait l'expérience de la dichotomie propre au sublime lorsqu'il fut convoqué de façon douteuse pour qualifier des crimes abominables<sup>9</sup>, alors qu'il servait aussi de fondement théorique à la grande peinture abstraite américaine de l'après-guerre.

Comment relier ces sens si opposés et ces différents moments ? Suivons Kant. Si le ciel étoilé peut être vu simplement, c'est parce que nous pouvons accorder une pleine confiance à nos sensations. C'est cette attention à la sensation, au sentiment, aux émotions qui caractérise l'expérience du sublime. L'ébranlement que certaines situations nous réservent ne doit surtout pas être congelé sous prétexte que quelque chose nous échapperait. Prendre le sublime au sérieux, c'est faire confiance au *sensible*, malgré nos connaissances qui semblent le contredire.

Cette plongée en lui caractérise le sublime tout au long de son histoire, avec ce qu'elle entraîne dans son sillon, à savoir la promotion de la sensation, de l'imagination et de l'invention. Le sublime se manifeste toujours par une inscription sensible, plus ou moins acceptée par les grands auteurs du sublime, sans laquelle il se confondrait avec le délire enthousiaste. C'est ce qui explique qu'il ne recouvre pas les mêmes choses à travers le temps, car, capable d'agiter puissamment, il appelle les pensées les plus contradictoires. En dépit des révolutions scientifiques et poétiques, malgré les congés qui lui sont régulièrement donnés, le sublime persiste à travers les âges grâce à une incroyable plasticité qui en fait un lieu d'accueil de valeurs paradoxales : simplicité et virtuosité, sagesse et folie, inspiration et règles, hauteur morale et terribles exactions.

C'est cette histoire et ce problème à la fois rhétorique, artistique, esthétique et philosophique que nous allons tenter de déployer en partant de Longin, premier théoricien du sublime, jusqu'aux conceptions les plus contemporaines, en passant par le grand moment des Lumières.

## Avec Longin

Le sublime vient d'une longue tradition poétique qui, au premier siècle de notre ère, fut explicitée par Longin dans un traité singulier auquel ne ressemblait alors aucun autre livre de rhétorique, véritable « éloge du saut et du péril », selon Jackie Pigeaud<sup>10</sup>. Dans ce traité qui veut qualifier l'éminence du discours, nous découvrons que loin d'être une question de rhétorique, le sublime ne se réduit ni à un

• 9 – Voir Duras, Stockhausen, etc.

• 10 – PIGEAUD J., « Introduction » à LONGIN, *Du Sublime*, *op. cit.*, 1991, p. 7.

thème, ni à des figures, ni à un style; c'est même l'enflure, la puérité et la froideur qui guettent le candidat à la grandeur, prévient Longin : « car souvent, tandis qu'ils s'imaginent la proie de l'enthousiasme, ce ne sont pas les bacchants qu'ils font, mais les enfants<sup>11</sup> ». Tout au long de l'important chapitre IX, Longin montre que la grandeur est autant du côté de la nature que de la règle, car pour éprouver le sublime, l'esprit doit déjà s'être tourné vers elle pour l'éprouver. Le *mégaphyès*, la grandeur de nature, première source du sublime, conduit à la *mégaphrosyné*, la grandeur de conception, la grandeur d'âme. « Le sublime est l'écho de la grandeur d'âme<sup>12</sup> », autrement dit : l'écrivain ne peut baigner dans des pensées viles ou basses, sa pensée emplie de visions doit également avoir du poids. C'est parce qu'il aura des pensées élevées qu'alors la grandeur de nature pourra lui échoir. Véritable traité poétique sans recettes, ouvrage critique avec évaluation esthétique des vers cités, anthologie du sublime, ce livre est également celui qui fait de la *conception* le cœur de l'esthétique, conception qui s'appuie sur une imagination puissante définie comme une force, celle de placer sous nos yeux ce qui est évoqué dans le discours. L'imagination est un φαίνεσθαι, elle fait apparaître l'objet « grâce à une visualisation qui nous jette hors de nous, comme si nous étions possédés<sup>13</sup> ». « Car par nature en quelque sorte, nous dit Longin, sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu<sup>14</sup>. »

Longin écrit, semble-t-il, au premier siècle de notre ère. Le manuscrit du x<sup>e</sup> siècle (Ms Parisinus 2036) dont sont tirés les manuscrits qui lui succéderont porte la mention Διονυσίου Λογγίνου (« de Denys Longin ») dans le titre, mais Διονυσίου ἢ Λογγίνου (« de Denys ou de Longin ») dans la table des matières. Dire que de cette seule petite particule disjonctive (ἢ) dépend l'attribution fort discutée de ce grand traité de l'Antiquité! Dans cette mention, on distingue deux noms : Dionysos, qui serait Denys d'Halicarnasse, écrivit au temps d'Auguste des textes de rhétorique proches du *Péri hypsous*; Longinus, lui, serait un membre distingué de la famille de Plotin, un Cassius Longinus philosophe et rhéteur grec, dont quelques fragments nous sont parvenus. Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à lui que l'on identifiera l'auteur du traité. Aujourd'hui, pour des raisons de fond

• 11 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 3.2.

• 12 – *Ibid.*, 9.3.

• 13 – HEATH M., « Longinus and the Ancient Sublime », in T. M. COSTELLOE (éd.), *The Sublime from Antiquity to the Present*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 19 (je traduis). Voir LONGIN, *Du sublime*, op. cit., 15.1 : « 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. [...] 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. »

• 14 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 7.2.

explicités, entre autres, par Donald A. Russell<sup>15</sup>, l'éditeur anglais de Longin, les spécialistes attribuent le *Péri hypsous* à un « Pseudo-Longin », qui l'aurait écrit au I<sup>er</sup> siècle, probablement avant la grande éruption du Vésuve de 79 qui, sinon, aurait probablement fait partie des exemples du sublime naturel cités en 35.4<sup>16</sup>.

Texte unique et ambitieux, qui ne comporte ni définition du sublime (les deux seuls mots pour dire la grandeur sont *hypsos* et *mégēthos*), ni une terminologie stable (Longin va jusqu'à renverser le sens du mot sublime pour disqualifier les « flatteurs » en 44.3). Point de définition, non plus, des figures de rhétorique, à l'exception de l'amplification, sans laquelle on méconnaîtrait la distinction fondamentale entre l'élévation et la quantité de grandeur<sup>17</sup>. S'il lui faut donner un conseil, Longin préfère la force de l'exemple local à la règle globale ; « le moment opportun » prévaut sur l'ordre pédant du système car, « comme la foudre<sup>18</sup> », il ne s'annonce pas. En outre, Longin noie la structure subtile de son discours dans un certain désordre apparent, faisant ainsi sien le principe énoncé en 20.2 : « Ainsi pour lui, l'ordre est-il désordonné et à son tour, le désordre enveloppe-t-il un certain ordre. » Alexandre Pope, le critique anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle ne s'y est pas trompé, puisqu'il voit Longin comme « l'audacieux [...] qui est lui-même le grand Sublime qu'il dépeint<sup>19</sup> ».

Esquissant les prémisses d'une conception de l'intersubjectivité – le sublime connecte les esprits entre eux –, Longin est aussi le premier, rappelle Jackie Pigeaud, à revendiquer l'universalité comme un des critères du sublime : « est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous<sup>20</sup> » ; mais il va plus loin, lorsqu'il

---

• 15 – Pour les questions d'attribution et de datation du *Péri hypsous*, voir notamment : RUSSELL D. A., « Longinus "On Sublimity" », Introduction, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. XXII-XXX. Heath est un des rares commentateurs actuels à continuer à voir dans Cassius Longinus la figure de Longin, cf. HEATH M., « Longinus and the Ancient Sublime », art. cité, p. 15-16. Voir également NAU Cl., *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2005, p. 19, n. 1.

• 16 – Longin évoque l'Etna, « dont les émissions projettent des roches depuis ses profondeurs, et des montagnes entières, et parfois déversent des fleuves de ce feu fameux né de la terre et qui ne suit que sa propre loi » (LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 35.4).

• 17 – *Ibid.*, 12.1.

• 18 – *Ibid.*, 1.4.

• 19 – POPE A., *An Essay on Criticism*, Menston, Scolar Press, 1711, part. III : « And is himself that great sublime he draws ». Notre traduction. Boileau ne manque pas non plus de le relever : « En parlant du Sublime, (Longin) est lui-même très sublime », in LONGIN, *Traité du sublime*, trad. de Boileau, éd. Fr. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 65. L'idée que Longin est lui-même sublime quand il parle remonte à Francesco Robortello, le premier éditeur du *Péri hypsous*. Voir LOMBARDO G., « Francesco Robortello lecteur de Longin », in M. BOUQUET, E. BURON et Cl. LESAGE (dir.), *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité*, Colloque international de l'université de Rennes, CELLAM, octobre 2016, à paraître.

• 20 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 7.4.

déclare que la grandeur de ces hommes, Platon et Homère, rachète toute leur faute « par une seule atteinte parfaite du sublime<sup>21</sup> » ; aussi, de la divergence naît la concordance, du désaccord le jugement. Le souffle qui traverse le traité de Longin est lui-même issu de sa grandeur de conception et du profond amour des poètes qu'il cite. Seul exemple choisi par Longin qui ne témoigne ni de grandeur héroïque, ni de magnificence<sup>22</sup>, le poème de Sappho illustre l'analyse successive d'une émotion dans une *σύνοδος παθῶν*, une « conjonction d'émotions », où le choix d'un détail produit un effet général qui nous submerge. En composant ce poème paradoxal entre tous, Sappho rassemble dans le discours les *disjecta membra*, les parties séparées, de son corps et réalise le chef-d'œuvre en rapportant « à un même lieu » les multiples passions qui concourent en elle<sup>23</sup>. « Le sublime est là », écrit Pigeaud, « dans la capacité de se dessaisir de soi et de constituer un autre corps, essentiel celui-là, débarrassé de l'accessoire, du non-signifiant, du tumulte confus<sup>24</sup> ». Le sublime offre au poème un corps nouveau, composé uniquement de l'essentiel, allant à ce qui nous touche profondément et fait passer le reste pour superflu. Donnant à voir l'ensemble plutôt que les parties éparpillées, les composant en un tout et les faire vivre ensemble selon l'ordre de la *techné* et non de la *physis*, le poème de Sappho offre un superbe exemple du sublime selon Longin.

## Le sublime au risque du *furor poeticus*

Imagination, *phantasia*, capacité de vision de ce qu'il y a de plus haut, a-t-on fait valoir chez Longin, mais également « disposition à l'enthousiasme, à la passion – donc une propension au dessaisissement de soi, à la folie, à la déraison », comme le souligne Clélia Nau<sup>25</sup>. Que la *furor* poétique soit l'accomplissement de la théorie aristotélicienne de la *mimésis* ou, au contraire, son opposé<sup>26</sup>, l'enthousiasme du poète inspiré ne peut être cause du sublime qu'à condition d'allier sa condition naturelle à une *techné*. Contre l'*hybris*, loin de promouvoir le dérèglement des passions ou les divagations extravagantes, Longin prend garde à « ne dire que ce qu'il faut et à le dire en son lieu<sup>27</sup> » contre le simple emportement ou pire,

• 21 – *Ibid.*, 36.2.

• 22 – Comme le remarque RUSSELL D. A., « Longinus “On Sublimity” », art. cité, p. xvi.

• 23 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 10.1-3.

• 24 – PIGEAUD J., *Poésie du corps*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2009, p. 82.

• 25 – NAU Cl., *Le temps du sublime*, op. cit., p. 25. Voir aussi p. 28, à propos du Tasse : « En montrant que chez Longin le sublime ne va pas sans forme, sans composition, le génie sans *techné*, la passion sans mesure ni raison... »

• 26 – *Ibid.*, p. 25-26.

• 27 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 2.2.

contre la *mania*. « Même quand on fait le bacchant, il faut rester tempérant<sup>28</sup> », écrit Longin. Car au plus près du choc que produit le sublime, il faut, grâce à la *technè*, favoriser la vision et la fiction, et non le délire pathologique qui empêche d'inventer et de travailler aux formes. « Par le fait qu'il embrase, si l'on peut dire, et déchire dans le même temps toute chose avec rapidité, force, véhémence, [Démosthène] pourrait se comparer à un orage ou à la foudre<sup>29</sup>. » Certes, mais la nature a besoin de la *technè*, d'une méthode et de l'art, pour contrôler l'exercice d'une impulsion potentiellement dangereuse. Éviter la médiocrité et risquer la grandeur, tel est l'encouragement de Longin à vivre le sublime. Car s'il s'agit de distinguer le sublime entre les discours, c'est par l'étude de ces discours qu'il faut procéder, en tenant ensemble ce qui relève de la nature *et* de la *technè*. Longin tire ses exemples fondateurs de la littérature grecque antérieure à son siècle, en partant d'Homère jusqu'au « législateur des Juifs », dont il juge le « *Fiat Lux* » sublime<sup>30</sup>, un des rares exemples qui lui soient contemporains. « L'art est à la nature ce que le bon conseil est à la chance », explique Russell lorsqu'il explique pourquoi le génie a besoin de la *technè*<sup>31</sup>.

Chez Longin, deux sources du sublime dans la nature, contre trois dans la *technè* : « la qualité de fabrication des figures », « l'expression généreuse », « la composition digne et élevée<sup>32</sup> ». Mais ces figures, si peu définies par Longin, s'entrelacent doublement avec la *physis*. D'un côté, c'est par leur effacement qu'elles seront le plus efficaces afin de reconduire au naturel<sup>33</sup>. « Le comble de l'art consiste à dissimuler ses tours et ses procédés, à rendre inapparentes ses figures », écrit Clélia Nau<sup>34</sup>. D'autre part, les figures sont elles-mêmes constamment thématiques par la nature : l'art du langage et la nature se livrent constamment, chez Longin, à une cour assidue notamment. En témoignent les passages sur les éminences du discours<sup>35</sup>, où Démosthène « déchire tout avec rapidité, force, véhémence et pourrait se comparer à un orage ou à la foudre » ; le discours doit « inonder » lorsque vient le temps de l'épanchement<sup>36</sup>, c'est par rafales qu'il doit attaquer pour donner l'impression de l'assaut<sup>37</sup>, ou encore, dans le lapidaire paragraphe 19, quand Longin cite Homère : « Nous avons vu dans le vallon un palais admirable-

• 28 – *Ibid.*, 16.4.

• 29 – *Ibid.*, 12.4.

• 30 – *Ibid.*, 9.9.

• 31 – RUSSELL D. A., « Longinus "On Sublimity" », art. cité, p. xi.

• 32 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 8.1.

• 33 – *Ibid.*, 22.1, 17.1.

• 34 – NAU CL., *Le temps du sublime*, op. cit., p. 54.

• 35 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 12.4.

• 36 – *Ibid.*, 12.5.

• 37 – *Ibid.*, 20.3.

ment construit. » De la sorte, comme le dit James Porter, les événements linguistiques deviennent des événements de la nature, des catastrophes et des cataclysmes dans les mots mêmes et dans la syntaxe.

« Le sublime prospère dans la récréation de la nature à l'art, qui est toujours présenté comme s'il était un effet de la nature. Mais cela n'est possible que parce qu'il s'origine dans l'appréciation des pouvoirs de la nature, qui suggèrent invariablement la nature du divin<sup>38</sup>. »

Des cinq sources du sublime énumérées en 8.1 par Longin, même si elles s'entremêlent tout au long du texte, deux relèvent de la nature, trois de l'art. Des deux premières, « la maîtrise de la bonne venue dans le domaine des idées » et « la passion violente créatrice d'enthousiasme », on peut dire qu'elles rejoignent le problème classique de l'inspiration développé dans la philosophie depuis Platon, dans *Ion* ou *Phèdre*. Le traité du sublime se présente moins comme un ensemble de règles que comme une problématique avec non seulement des rhéteurs, mais des philosophes. Ce qui est en cause, dans le sublime, c'est la *connaissance* dans son rapport à l'être et au désir, et l'*enthousiasme*, dans son rapport à la grandeur d'âme. Si enseigner et plaire forment les bases de la rhétorique, convaincre, en revanche, « exige la force de l'amour » : il s'agit de toucher profondément le cœur de l'auditoire en lui donnant une sorte de conviction existentielle, comme l'explique Alain Michel<sup>39</sup>.

Comment ne pas être sensible, en effet, aux échos entre Socrate, « figure du ravissement » par excellence et l'enthousiaste auditeur du sublime qui croit qu'il a lui-même créé ce qu'il entend, comme le dit Longin ?

« C'est l'imitation qui est féconde (pour l'amour). Elle implique l'intériorisation admirative d'un modèle extérieur et la volonté de produire extérieurement ce que l'on s'est ainsi approprié, mêlant sans cesse l'activité et la passivité, l'extériorité et l'intériorité. Elle conjugue le sentiment de la révélation et la réalité de la construction, la discontinuité de la possession et la continuité du travail. Elle transmue la reproduction en création. Se dessine alors cette voie d'accès vers le sublime que célébrera ultérieurement Longin, réhabilitant "l'imitation [qui] n'est pas un vol ; mais [...] est comme l'empreinte de beaux caractères, de belles œuvres d'art, ou d'objets

• 38 – PORTER J. I., « The Sublime. Testing the limits of an idea », in P. DESTRIÉE et P. MURRAY (éd.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2015, p. 397.

• 39 – MICHEL A., « Le sublime et la parole de Dieu », *Revue d'Histoire de la Langue Française*, année 86, n° 1, 1986, p. 56 ; et surtout « La théorie du sublime de Platon aux modernes », *Revue des Études Latines*, 1976, p. 305 sq. Voir également HALLIWELL St., *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2011, chap. vii.



bien ouvragés<sup>39</sup> (Longin, 13.4, trad. Pigeaud). Cette empreinte est accueil, admiration, émulation<sup>40</sup>. »

L'inspiration se transmet au point où l'orateur fait exister le sujet devant les yeux de l'auditeur, aussi celui-ci a-t-il le sentiment qu'il a lui-même participé à la création de ce qu'il entend : puissance de la suggestion, de l'imagination et de la conviction qui va jusqu'à faire douter de ses propres limites, et là advient une des expériences fortes et fondatrices du sublime. Où commence ce que j'entends? Où sont les limites du moi qui sent résonner en lui des paroles écrites il y a plusieurs siècles? Comment expliquer ces puissantes résurgences des mots dans les esprits, ces moments dans lesquels on a le sentiment que le poète dit ce que nous avons déjà éprouvé? Partageons-nous le même *daimon*?

Ce transport de nous-même au-delà de notre propre personne, Harold Bloom l'a baptisé « *the anxiety of influence* », une métaphore pour toute la poésie, juge-t-il<sup>41</sup>. Puissance et faiblesse de l'imagination sont toutes deux au cœur de l'expérience du sublime qui détrône les prétentions du moi à se croire l'auteur d'une grande œuvre, mais qui puise dans les fabuleuses ressources de l'imagination pour se forger. Au cœur de ce processus complexe qui voit l'étonnement se transmuier en compréhension encore plus grande, de cette « expérience radicale » où le ravissement se donne sans que le sentiment vécu ne vienne rien ôter à la réflexion<sup>42</sup>, et où il faut être de plain-pied, là, dans l'harmonie, mais également en sommeil, pour faire place à la parole poétique<sup>43</sup>, les paradoxes s'entrelacent dans des réseaux si denses que l'on comprend en quoi le sublime est une épreuve. Épreuve de la perte des limites, de la perte du moi, du renversement des valeurs, de l'irréalisation du monde. La folie rôde, là où l'on touche au plus près le processus de la création.

Ainsi peut-on concevoir que chez Platon le sublime est déjà là, sous un autre nom, certes, mais bien présent et articulé avec la philosophie et le langage, sous la figure de Socrate, du *daimon* jusqu'à l'*agalma*.

Que le sublime puisse être là alors même qu'il n'est point nommé, telle est la thèse que défend James I. Porter<sup>44</sup>. Point n'est besoin du terme « *hypsos* » pour trouver le sublime : toute une partie de la littérature antique, de la cosmologie à la poésie en passant par la philosophie, a développé les thèmes de l'élévation, de

• 40 – MASSIN M., *Les figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset/Le Monde, coll. « Partage du savoir », 2001, p. 74-75.

• 41 – BLOOM H., « Introduction » à *The Sublime*, vol. éd. B. Hobby, New York, Bloom's Literary Criticism, coll. « Bloom's Literary Themes », 2010 et *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2011, p. 20 sq. et p. 334.

• 42 – MASSIN M., *Les figures du ravissement, op. cit.*, p. 13.

• 43 – *Ibid.*, p. 84 : « Pour avoir des ailes, écrit Marianne Massin, il faut avoir su perdre la tête. »

• 44 – PORTER J. I., « The Sublime. Testing the limits of an idea », art. cité, chap. xxvii.

l'extraordinaire, de l'émotion vive, l'exaltation, la grandeur physique. Du sublime pré-longinien, il y aurait tant d'exemples qu'on ne saurait en cantonner l'apparition au texte de Longin (ou avec Caecilius, le contemporain qu'il critique). Le problème est moins dans la terminologie du sublime que dans une série d'indices thématiques et de schémas conceptuels qui témoignent d'une certaine logique. Les hauteurs abruptes, les profondeurs vertigineuses, les brusques changements, les limites et les transgressions, les collisions imprévues et les contrastes, les moments d'extrême danger, les risques et les crises, les excès : c'est tout un paysage que dessinent ce que Porter a nommé « les marqueurs du sublime<sup>45</sup> ». Le sublime existait avant Longin, sous différentes formes, avec son bataillon de mots voisins (*sublimis*, *excelsus*, *megethos*, *magnitudo*) et le traité de Longin vient rassembler ces différentes souches dont il hérite selon une tradition déjà ancienne. Porter affirme que Longin « fut le premier à donner l'expression de sublime à un concept de l'Antiquité », et que l'attention, grâce à lui, se porta moins sur une catégorie ou un style qu'il transcende comme tels, que sur « l'intensification d'une expérience esthétique<sup>46</sup> ».

## Le sublime ou sublime?

Le *Peri hypsous* de Longin vise l'élévation, la cime, la hauteur :

« *Hypsos* est un substantif, il désigne couramment la hauteur, conçue comme dimension de l'espace opposée à la largeur et à la longueur et prend ensuite le sens de sommet, cime ou comble. [...] *Sublimis*, lui, n'est pas un substantif, mais un adjectif, tardivement apparu, d'usage limité et de sens problématique. [...] On le dérive de *sub* et *limis*, "oblique, de travers", ou bien au contraire de *limen*, "limite, seuil"<sup>47</sup>. »

*Sub* marque un déplacement vers le haut, comme on le constate dans les premières significations de *sublimis*, chez Ovide, pour qui la face de l'homme, tournée vers les astres, est sublime, et plus encore s'il y a un mouvement dynamique, comme avec le ravissement de Ganymède par Zeus. On trouve, dans la rhétorique latine, un genre sublime (le *genus sublime dicendi* chez Quintilien) qui se noue à *hadros*, fort, robuste ; Cicéron forge l'adjectif *grandiloquens* et dote le grand style de véhémence, de variété et de capacité à éveiller la passion ; le style puissant (*deinos*) chez Demetrios, entre les extrêmes du grand style et du style simple, se rapprocherait du sublime de Burke, le *delight*, « horreur délicieuse », dans son rapport au terrible et à l'obscurité : « Tout ce qui nous frappe », écrit Démétrios, « est puissant,

• 45 – *Ibid.*, p. 398.

• 46 – *Ibid.*, p. 402.

• 47 – SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 51.

puisqu'il nous effraie » (§ 283 : *πᾶσα δὲ ἔκπληξις δεινόν, ἐπειδὴ φοβερόν*)<sup>48</sup>. Mais chez Longin, « avant d'être un *genus scribendi*, une manière d'écrire, le *hypsos* [...] est un *genus vivendi*, une manière de vivre : c'est l'irrésistible souffle moral et sentimental qui émane des pages des *auctores imitandi*, des géants de la littérature », précise Giovanni Lombardo, traducteur du *Peri hypsous*. Démétrios ne s'occupe pas de l'inspiration du poète, contrairement à Longin qui est prêt à lui pardonner ses fautes « techniques » au nom de la « grandeur même<sup>49</sup> ».

Aussi déterminant et original fut-il, le traité de Longin ne connut la gloire qu'à l'ère moderne, sous la plume de Boileau qui le traduisit dans son *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* en 1674<sup>50</sup>, substantivant l'adjectif latin tout en distinguant le sublime du style sublime : « Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant pas sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant<sup>51</sup>. » Mais là où Longin cherchait à valoriser la grandeur de l'inspiration et de l'esprit, Boileau retourne son art du discours en art de plaire où l'excellence de la conception doit égaler la clarté de l'expression et où les « traces fugitives » du génie auxquelles était sensible Longin, arrachées au *kairos*, deviennent l'objet d'une « parfaite habitude » dans son *Art poétique*<sup>52</sup>.

## Le visual turn du sublime

Si nous avons accordé une telle place à Longin, c'est parce que toute l'histoire du sublime en découle. Qu'il s'agisse du classicisme ou du baroque, du discours ou des arts « visuels », on peut retrouver, dans chaque passage même lapidaire du texte de Longin, la source de ses usages les plus contemporains. Une différence notable toutefois, relevée par Stephan Halliwell<sup>53</sup> : alors que chez Longin, c'est en nous-mêmes que nous devons trouver les moyens d'accroître l'*enargeia*, ce pouvoir de visualisation des objets évoqués, à l'âge moderne, au contraire, le sublime ne va pas sans rencontrer des obstacles qui obligent à faire l'épreuve de la douleur afin de mieux la surmonter. Car au cours des siècles s'est opéré un changement majeur

• 48 – *Ibid.*, p. 54-55. Voir également LOMBARDO G., « Sublime et *deinôtês* dans l'Antiquité gréco-latine », *Revue philosophique*, oct. 2003, p. 403-420, et CHIRON P., *Un rhéteur méconnu : Démétrios (Pseudo-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin, 2001.

• 49 – LONGIN, *Du Sublime*, op. cit., 33.4.

• 50 – LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau, éd. Fr. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, notamment l'introduction où Goyet montre comment, au xvii<sup>e</sup> siècle, en France, grâce à la traduction de Longin par Boileau, l'Antiquité retrouve fraîcheur et urgence. La découverte de ce texte suscita un profond éblouissement.

• 51 – *Ibid.*, p. 70.

• 52 – SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 63.

• 53 – Voir *supra*, note 17.

dans l'esthétique : le sublime concerne désormais moins le poète, le philosophe, le rhéteur que le spectateur. Et quel spectateur ! Non celui, tranquillement assis à contempler le beau (si bien rangé qu'il en devient ennuyeux<sup>54</sup>!), mais celui prêt à être dessaisi qui ne peut dire où est le sublime : en nous, hors de nous, en haut, en bas, devant, sous nos pieds ? Aux grandes orientations bouleversées de l'espace répond un sujet qui, se sachant fondamentalement déplacé, est prêt à faire l'expérience du décentrement qu'exige le sublime. Dans la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Burke s'emploie à penser les vicissitudes d'un sujet menacé par la contrainte, le terrassement ou la peur qui peuvent se transformer en puissante stimulation. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant s'intéresse au lien entre nos états représentatifs et nos affections de l'esprit. La part négative de l'expérience du sublime devient prépondérante et proportionnelle au plaisir ressenti. C'est ce qui fait dire à Kant que le sublime ne saurait se trouver dans la nature, mais bien dans l'esprit de celui qui l'éprouve. D'où le statut bancal des exemples : un pied dans le sensible, un autre dans l'intelligible, ils sont sur le point de basculer, sans jamais tenir lieu de doctrine. Cela vaut surtout pour le sublime, dont il n'existe aucune trace à proprement parler car, à peine passent-ils la barre du sensible dans la nature (l'océan déchaîné, les hauts massifs, etc.), aussitôt sont-ils révoqués : le sublime est dans l'esprit, non dans la nature, comme Kant aime le répéter.

Ce prodigieux élan vers les arts plastiques et vers le spectateur est caractéristique d'un mouvement plus large qui s'est amorcé à l'âge classique, quand l'esthétique s'est construite « sur les décombres de la rhétorique », pour reprendre la formule de Baldine Saint Girons<sup>55</sup>. « Burke transpose le sublime dans l'ordre visuel », écrit-elle dans sa traduction de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*<sup>56</sup>. Alors que, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, le sublime relevait principalement de l'art, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le sublime désigne un rapport fait de terreur et d'admiration, le *delight*, chez le spectateur, face aux grands événements naturels<sup>57</sup>. Perte du géocentrisme, élargissement des horizons physiques et mentaux, découverte de terres lointaines, « le sublime servit à penser le nouvel

• 54 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., fin de l'*Analytique du beau*, p. 115.

• 55 – SAINT GIRONS B., « L'invention de l'esthétique sur les décombres de la rhétorique », in J. GAYON, J.-Cl. GENS et J. POIRIER (dir.), *La Rhétorique : Enjeux de ses Résurgences*, Bruxelles, Ousia, coll. « Ébauches », 1998.

• 56 – SAINT GIRONS B., « Présentation » à BURKE E., *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques – Poche », 2009, p. 29.

• 57 – Il existe certes des tempêtes en peinture au XVII<sup>e</sup> siècle, Poussin en a produit l'exemple paradigmatique ; mais ce sublime est lié à Longin et ses traductions italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'au climat de stoïcisme qui caractérise la pensée romaine d'alors. Voir MARIN L., *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1995, et NAU Cl., *Le temps du sublime*, op. cit.

univers surgi des décombres du cosmos antique ». Les Alpes avec leur « spectacle horrible<sup>58</sup> », traces d'un monde antédiluvien, mais aussi les fleuves, les volcans, les immenses paysages, les jardins à « sauts-de-loup », le grandiose, le vaste et l'élevé, l'obscur, le massif, tout devient l'objet d'un nouvel intérêt esthétique qui s'accompagna d'un nouveau goût pour l'illimité, mais aussi pour l'effort physique et pour des pratiques scientifiques naissantes. Si Burke accorde encore une telle importance aux poètes, à Milton notamment, il n'en reste pas moins que tout son discours fait basculer le sublime dans ce que les Anglo-Saxons appellent un *visual turn*, au sens où ont lieu simultanément un élargissement du regard lié à un nouveau désir de sentir, et le développement d'un champ iconique qui mêlait de nouvelles thématiques à des enjeux sociaux et politiques.

Par un effet concomitant, le fait de frémir tout en contemplant la nature sauvage, indomptée et furieuse produisit un nouvel art, où les représentations de tempêtes, tremblements de terre et déluges envahirent le champ de la représentation dans l'Europe entière. Il est, en effet, aisé de saisir comment certains « véhicules privilégiés du sublime<sup>59</sup> », comme les nomme Baldine Saint Girons, deviennent élus par les arts plastiques. Avec le grand, le vaste, l'obscur, etc., le sublime dans la nature pose à l'art un défi que les artistes se sont empressés de relever, et la sensibilité propre à l'époque, captivée par les paradoxes, aime ce qui l'attire tout en l'effrayant.

C'est cette incroyable plasticité que mettent en scène les expositions organisées sur le sublime. Qu'il s'agisse de *The Sublime Object: Nature, Art and Language*, à la Tate Modern en 2007<sup>60</sup> ou de *Le Sublime. Bruissements du temps* au centre Pompidou-Metz de 2016<sup>61</sup>, l'ouvrage de Burke y sert de moteur, ce qui témoigne d'une migration des idées du beau et du sublime dans le domaine des arts plastiques. On y retrouve les œuvres emblématiques du sublime aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, George-Frederic Watts, William Blake, Philippe-Jacques de Louterbourg, John Martin, Friedrich, Victor Hugo, représentant des catastrophes naturelles, des tempêtes, déluges, avalanches, naufrages, monstres, etc. Variant les échelles entre les œuvres et les époques, les différents commissaires se montrent sensibles à la question de l'universalisation de l'expérience du sublime par-delà les époques et au goût de la mise en scène de la *pleasurable terror* par des artistes qui utilisèrent des moyens scéniques anticipant les films de catastrophes et les problématiques contemporaines liées à l'écologie. Il est difficile d'imaginer, de ce côté-ci

• 58 – DENNIS J., cité par SAINT GIRONS B., in « Présentation » à BURKE E., *Recherche philosophique*, op. cit., p. 30.

• 59 – SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 97.

• 60 – Cf. [<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime>].

• 61 – GUENIN H. (dir.), *Le Sublime, Les tremblements du monde*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Pompidou Metz, 2016.

de la Manche, à quel point l'ouvrage de Burke est un classique de l'esthétique. Aussi connu que la *Poétique* d'Aristote, il constitue le socle du développement des *visual studies* en Grande-Bretagne comme aux États-Unis<sup>62</sup>.

Ces expositions se situent dans le sillage de l'ouvrage de Robert Rosenblum, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*<sup>63</sup>, qui contribua considérablement à réévaluer la tradition du sublime en Grande-Bretagne et aux États-Unis en examinant les liens entre l'art et la transcendance, l'immatériel, le mysticisme, la spiritualité ou l'esprit visionnaire. De Friedrich à Rothko, Rosenblum développe une histoire de la sensibilité des artistes du Nord, de Vincent van Gogh à Georgia O'Keeffe, qui ancre le sublime du côté des préoccupations inquiètes du romantisme.

## Confrontation entre le sublime et le beau

La naissance, ou l'invention, de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle est contemporaine de la prise en considération de l'effet produit par l'œuvre sur le spectateur. Alors que depuis l'Antiquité jusqu'au philosophe italien Giambattista Vico<sup>64</sup>, le sublime était du côté du héros, le voilà désormais du côté du témoin : on est ainsi passé d'une théorie de la création à une pensée du sentiment, de la passion et de l'émotion.

De la rhétorique aux arts plastiques, le modèle artistique a migré du discours au visuel. Certes, l'Etna, le Nil, le Rhin, le Danube et l'Océan sont évoqués par Longin (en 35.4), mais il n'explique point comment il passe de la qualification du sublime dans le discours aux grands fleuves et aux phénomènes naturels effrayants. Les auteurs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle ont choisi d'isoler ce détail du traité pour en faire le porte-drapeau d'une nouvelle esthétique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement l'Etna est sublime, mais les représentations de ses éruptions le donnent à *voir*, dans un sentiment qui mêle le plaisir et la crainte. On comprend que de grandes recherches sur les passions furent engagées à ce moment historique des Lumières européennes. Du discours, on est passé à la nature et de la nature, à l'art. Pareil mouvement marque l'extension des usages du qualificatif « sublime » désormais partagés par une société qui constitue la question du goût en un enjeu d'espace public.

Mais *le* sublime, philosophiquement, qu'en est-il ? Les deux grands ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le sublime sont écrits à trente-trois ans d'écart. La *Recherche* de Burke paraît en 1757, la *Critique de la faculté de juger* de Kant en 1790. Sans

• 62 – Voir BATESTI A., « Introduction » au volume consacré au sublime américain « Le sublime en question », *Revue française d'études américaines*, n° 99, 2004/1.

• 63 – ROSENBLUM R., *Peinture moderne et tradition romantique du Nord* (1978), trad. D. Le Bourg, Paris, Hazan, 1996.

• 64 – Giambattista Vico, autre grand philosophe du sublime du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, est moins connu en France que Kant. Voir PONS A. et SAINT GIRONS B., *Vico. La science du monde civil et le sublime*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10 – Nanterre, 2004.

entrer dans le détail de ces textes fondateurs, notons leur grande force. Tous deux visent à *isoler* l'élément esthétique ; dissocier les valeurs auxquelles était attaché le beau devient une tâche urgente : ni bon, ni agréable, ni parfait, ni proportionné, ni conceptualisable, le beau engendre l'amour (Burke) et permet la communication sans concept (Kant). Ancré dans le sensible, lié aux représentations et au sentiment, il doit être en mesure de qualifier les productions les plus récentes de l'art (les jardins). À distinguer ainsi le beau de la morale, de l'utile et de la connaissance, Burke et Kant sont tous deux conduits à la même nécessité d'opposer le beau au sublime : « un remarquable contraste ressort de cette confrontation<sup>65</sup> », dit Burke. Car tout plaisir n'étant pas positif, ils ont tenté de rendre compte de la force, de la violence et du caractère déplaisant que font vivre certaines expériences esthétiques. Là où le beau surgit comme une faveur (*Gunst*), témoignant par là de notre liberté, le sublime, au contraire, « exerce une forme de contrainte et emporte notre adhésion malgré nous. D'un côté, un plaisir positif surgit sur fond d'indifférence ; de l'autre, un sentiment complexe de délice (*delight*) nous envahit lorsque la douleur se transforme en aise et l'horreur en tranquillité<sup>66</sup> ». Chez Burke comme chez Kant, donc, le beau stimule notre sentiment vital ; il produit un sentiment d'accroissement de la vie qui, chez Kant, est la seule caractérisation positive du « beau » (alors que les quatre définitions du jugement de goût de l'*Analytique du beau* présentent le beau de façon négative). Le sublime, lui, impose un sentiment d'arrêt de nos forces vitales qui, dans un second temps, permet d'ouvrir à une autre dimension (de l'esprit, chez Kant, du plaisir, chez Burke). Aussi voit-on entrer en force dans le champ de l'esthétique des termes qu'on ne pouvait en aucun cas associer au beau : le sombre et le ténébreux, le violent et le terrible, le rugueux et l'obscur, le puissant et l'absolument grand. L'architecture, conçue comme l'art qui cerne le vide, s'impose comme le domaine privilégié du sublime : voûtes géantes, temples, mégalithes, « infini artificiel » (Burke), pyramides d'Égypte, Saint Pierre de Rome, etc. Et l'on assiste à la naissance du sublime sur les décombres de l'art de l'ancien monde, où une nouvelle philosophie de l'architecture prend pour assises les ruines de l'ancien ordre vitruvien, comme l'a montré Didier Laroque<sup>67</sup>.

D'un auteur à l'autre, malgré la critique que Kant adresse à Burke<sup>68</sup>, les explications physiologiques ainsi que l'exposition des passions ne manquent pas. Tous

• 65 – BURKE E., *Recherche*, op. cit., part. III, section XXVII, p. 215.

• 66 – SAINT GIRONS B., « L'esthétique, problèmes de définition », in S. TROTTEIN (coord.), *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2000.

• 67 – LAROQUE D., *Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, Éditions de La Passion, coll. « Arts et Architecture », 1999.

• 68 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 163.

deux insistent sur l'importance de la distance : très près, on subit la terreur brutalement, mais à distance, avec certaines modifications, on est capable d'éprouver l'éloignement du terrible et de sentir naître en soi une dimension encore insoupçonnée. Du sensible naît le supra-sensible, selon Kant.

Il en faut peu pour caricaturer le sublime ; ne retenir en lui que la commotion due à quelques émotions violentes constitue un contresens majeur dû à une lecture superficielle de Burke et de Kant. En philosophes, ils recherchent « l'origine » des idées, la condition de possibilité du jugement et jamais ils ne se posent en prescripteurs d'émotions ou de goût. Tous deux intéressés par les vicissitudes des passions de l'homme en société et leurs sources dans la nature, ils ouvrent la voie à l'anthropologie, la psychanalyse, l'esthétique expérimentale et aux pratiques les plus contemporaines de l'art. Disons qu'en isolant l'élément esthétique, ils ont contribué à fonder l'esthétique en montrant à quel point elle est un pilier de la philosophie, et non une de ses options ou de ses applications.

Car Burke et Kant ont tous deux mis l'accent sur le pouvoir critique du sublime. La profonde remise en cause du sujet qu'exige le sublime ne peut s'effectuer qu'en temps de crise. Afin de saisir plus nettement ce que le sublime exige de nous, relevons cette similitude avec ce qu'exprime avec Francis Ponge quand il entend reconsidérer chaque objet dans sa différence singulière : « Chaque chose est comme au bord d'un précipice. Elle est au bord d'une ombre, si nette et si noire qu'elle semble creuser le sol. Chaque chose est au bord de son précipice – comme une bille au bord de son trou<sup>69</sup>. » Rien ne vient plus entourer l'objet : ni la lumière des connaissances antérieures, ni la stabilité des assises. Risque de chute, précipice, vertige, cerne obscur : on reconnaît là quelques-uns des traits du sublime.

Critique des idées claires – « une idée claire est un autre nom pour une petite idée<sup>70</sup> », écrit Burke –, dénonciation des illusions de la connaissance et des autonomies proclamées, remise en cause des limites des savoirs : le sublime agit comme une puissance qui exige, avant tout, d'éclairer les liens entre le sentir et le penser, entre la nature et la liberté. Pas plus du côté de la force que du vide, le sublime oblige plutôt à prendre les choses dans un jeu de tensions extrêmes et à en déployer l'empans. La largeur serait-elle la dimension propre au sublime ? « Dans le sentiment du sublime, selon Kant, les puissances de l'homme semblent en quelque sorte s'étirer ; dans le beau, elles se concentrent<sup>71</sup> » ; c'est ce qu'il développe lorsqu'il montre à quel point l'esprit doit déployer non seulement des forces, témoigner de réserves insoupçonnées, mais élargir sa vue, son pouvoir et son monde. À la

• 69 – PONGE Fr., *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 195.

• 70 – BURKE E., *Recherche philosophique*, *op. cit.*, part. III, section II.

• 71 – KANT E., *Remarques touchant les « Observations sur le sentiment du beau et du sublime »*, trad. B. Geonget, Paris, Vrin, 1994, p. 196.



lecture de certains poèmes sublimes, ceux de Shakespeare, Milton, Keats, Shelley par exemple, se produit un phénomène d'élargissement dans l'esprit du lecteur, rappelle Harold Bloom. Contre le formalisme ou le cynisme, le sublime répond au besoin de hiérarchiser, d'évaluer les différentes grandeurs, car tout ne se vaut pas<sup>72</sup>.

Véritable critique du beau, le sublime engendre un trouble et un ébranlement de l'être qui fait irréaliser le moment de son apparition, contrairement au beau qui subsiste. La lecture des deux *Analytiques* de la troisième *Critique* n'amène-t-elle pas à conclure que le sublime est la réalisation achevée du jugement esthétique pur, qui fut longuement préparée par le beau, devenu, entre-temps, ennuyeux et ordonné<sup>73</sup>? Comme le rappelle Danièle Cohn, le beau est second par rapport au goût qui, lui, sert à définir le jugement esthétique réfléchissant<sup>74</sup>. À lire les deux *Analytiques* l'une à la suite de l'autre, on mesure à quel point le sublime se hausse sur les caractéristiques du jugement de goût qui devient, en quelque sorte, une propédeutique pour le sublime. Non seulement l'esthétique devient la strate primordiale de tout jugement, mais le sublime serait « l'origine de tout jugement esthétique<sup>75</sup> ». Véritable coup de force qui se passe de déduction, le sublime est devenu le lieu et le fondement de toute l'esthétique.

## Embarquement pour le sublime

Nature et liberté, les deux lieux d'exercice du sublime, selon Kant. Ne s'agit-il pas précisément des deux domaines les plus touchés de nos jours par les changements, dont certains sans commune mesure, qui bouleversent les champs politique et écologique?

Un des griefs que l'on rencontre actuellement contre le sublime serait son appartenance à un passé révolu<sup>76</sup>. Suspecté d'appartenir à une époque où l'on pouvait se permettre de contempler les dangers sans y être directement confronté, le sublime renverrait à un temps révolu, au XVIII<sup>e</sup> siècle en particulier, où il aurait rencontré son moment d'existence historique. Il donnerait la mesure d'un monde

• 72 – BLOOM H., *The Sublime*, op. cit., p. xiv sq. et p. 20-21.

• 73 – Voir la « Remarque générale sur la première section de l'*Analytique* » de la troisième *Critique*, où Kant imagine, non sans humour, la régularité barbant des plantations de poivriers qui contraindraient l'esprit de façon pesante. Dans sa description de Sumatra, Marsden se montre moins sensible que Kant à la beauté libre du végétal (Vrin, 1993, p. 115).

• 74 – COHN D., *L'artiste, le vrai, le juste. Sur l'esthétique des lumières*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/musée du Quai Branly, coll. « *Æsthetica* », 2014, p. 46.

• 75 – ESCOUBAS É., « Kant ou la simplicité du sublime », in *Du Sublime* (collectif), Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1988, p. 102.

• 76 – Voir, par exemple ELKINS J., « Against the sublime », [<http://www.jameselkins.com>]. L'article a paru dans HOFFMANN R. et WHYTE I. B., *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 20-42.

dans lequel nous ne pourrions aujourd'hui nous reconnaître, tant la notion de monde aurait subi des élargissements et des complications que la « simplicité » du sublime ne saurait plus expliquer. Dévalorisé, déclassé, c'est toute l'esthétique qu'il entraînerait dans sa chute, la remisant à une discipline historique qu'on pouvait se permettre tant que le danger n'était pas imminent. Il est vrai que concernant l'aspect politique, la mise en sécurité du spectateur telle que la présente Kant dans la troisième *Critique* peut aujourd'hui faire sourire ou agacer : s'assurer de tenir la catastrophe à distance afin d'être en mesure d'éprouver un « plaisir négatif », n'est-ce pas se protéger d'une trop grande violence et éviter une prise de parti ? Pareil confort a tendance à caricaturer le spectateur des Lumières, lequel, depuis ses salons bourgeois, aurait cherché à se faire peur pour éprouver sa sensibilité<sup>77</sup>.

Dans un ouvrage qui décrit « l'instabilité nouvelle de la nature<sup>78</sup> » et l'impossibilité de passer au-delà des séparations entre nature et culture, Bruno Latour proclame, pour une raison autre qu'historique, la fin du sublime :

« Mais désormais, il n'y a plus de spectateur, parce qu'il n'y a plus de rivage qui n'ait été mobilisé dans le drame de la géohistoire. Comme il n'y a plus de touriste, le sentiment du sublime a disparu avec la sécurité de celui qui regarde. C'est un naufrage, certes, mais il n'y a plus de spectateurs<sup>79</sup>. »

Du sublime, avec son lieu « en sécurité » depuis lequel on pouvait regarder les catastrophes, plus d'actualité : pris dans son propre naufrage, le spectateur, devenu acteur sans possible recul, se retrouve confronté à la catastrophe, pris dans l'urgence de sauver son navire au moment même où il le regarde sombrer. « On est embarqué », dit ailleurs Latour, et le fait de se trouver dans la barque empêche l'avènement du sublime, qui suppose une position extérieure en sûreté.

Voilà un défi bien intéressant et difficile à relever. Car malgré les proclamations de fin du sublime, n'est-on pas, au contraire, plongé en son cœur ? Menace, risque d'engloutissement, grandeur, détresse et solitude, ne tient-on pas là les facteurs favorisant l'avènement du sublime ? L'exposition sur le sublime au Centre Pompidou Metz<sup>80</sup> durant l'été 2016 ne montrait-elle pas que cette prétendue disparition du sublime survenait au moment même de son avènement sous de

• 77 – L'argument n'a pas échappé à Arthur Danto qui relève que, dans certaines circonstances, « il serait moralement répréhensible et inhumain d'adopter une attitude esthétique, de mettre psychiquement à distance certaines réalités – par exemple de considérer comme une sorte de ballet une émeute dans laquelle la police tabasse des manifestants [...]. En de telles circonstances, il convient plutôt de se demander que *faire* » (DANTO A. C., *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989 [1981], p. 60).

• 78 – LATOUR B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2016, p. 49.

• 79 – *Ibid.*, p. 55.

• 80 – *Supra*, note 36.

nouvelles formes? On y voyait non des œuvres sublimes, mais la proximité des questions actuelles liées à l’anthropocène ou à l’écologie avec le sublime : les bouleversements dans la nature d’origine humaine, l’envahissement des matériaux de synthèse, la disparition des espèces, la coïncidence des échelles entre les hommes et les grands phénomènes cosmiques, la place des théories scientifiques dans notre manière de représenter le monde et surtout, le problème de la protection, de l’accès aux ressources et la mise en sécurité des personnes.

Rien n’est-il plus urgent que de se demander, quelle place, entre la sensation, l’action et la contemplation, occuper dans notre monde?

Car on ne revient pas au sublime, on en provient, comme le rappelle Michel Deguy<sup>81</sup>. Et en ce sens, le sublime est toujours une invocation du présent. « *The sublime is now!* », proclame Barnett Newman en 1948 – nous y reviendrons, témoignant d’une formidable compréhension de la temporalité sans cesse renouvelée. Dans le sublime, il est question de l’infini d’un commencement, selon Jean-Luc Nancy, d’un mouvement de découpe, d’enlèvement qui fait sentir l’illimitation<sup>82</sup>. Non seulement finalité sans fin mais, avec elle, commencement sans fin. Il n’y a ni temps du sublime, ni époque sublime, ni art sublime : tout moment peut devenir celui de son surgissement, même dans les temps où l’on considère qu’il n’a plus sa place. Car, comme disait Nietzsche, nul ne saurait anticiper, prescrire, ni attraper le sublime. L’indétermination liée au sublime fait sa force; force inanticipable, certes, mais énergie dynamisante qui doit pouvoir se déployer pour les générations futures auxquelles, sinon, nous ne pourrions reconnaître ni le droit, ni la possibilité d’éprouver le sublime.

Chez Kant, la faveur (*die Gunst*) se situe du côté du beau; avec le sublime, point de faveur, mais une *Hemmung*, « un sentiment d’arrêt des forces vitales », une *Widerstand* par laquelle réagit l’imagination<sup>83</sup>. S’il faut saisir le beau au moment favorable, sur le mode de la rencontre, on doit d’abord subir le sublime. Profondément duel, il commence à s’éprouver par un dessaisissement duquel on se ressaisit; si sa phase négative est déterminante, au sens où c’est par elle qu’il advient, c’est néanmoins en la niant qu’il parvient à son déploiement. Baldine Saint Girons a montré l’importance de considérer les deux phases ensemble : si la *Hemmung* advient seule, point de sublime, mais la peur, l’horreur, la terreur. Pour qu’il y ait sublime, il faut que la phase déconcertante soit suivie d’un « épanchement des forces vitales », selon les mots de Kant, d’autant plus important qu’aura été éprouvée la peur. La

• 81 – DEGUY M., « Préface », *Du Sublime* (collectif), *op. cit.*, p. 5.

• 82 – NANCY J.-L., « L’offrande sublime », in *Du Sublime* (collectif), *op. cit.*, p. 62 : « L’illimité commence au bord externe de la limite et il ne fait que commencer : il ne finit jamais. »

• 83 – DONT Éliane Escoubas a montré qu’elle n’est pas la position de l’adverse, mais la position même de la *Offenheit*. Voir ESCOUBAS É., « Kant ou la simplicité du sublime », art. cité, p. 121.

force de résistance, qui pose tant de problèmes de traduction au début du § 28 de la *Critique de la faculté de juger*, est le contrepoint positif du basculement dans la terreur ; sans elle, rien de sublime ne pourrait advenir. On le voit, si le sublime a effectivement besoin d'un point de vue *sicher*, sûr, c'est moins pour jouir de la catastrophe en toute sécurité que pour voir s'opérer cette conversion nécessaire à son avènement. Sublime et métamorphose, les deux termes sont profondément liés.

« Nous sommes embarqués » : motif pour lequel le sublime ne serait pas notre contemporain. Or, telle est exactement la raison pour laquelle il est notre contemporain. Comme le rappelle Hans Blumenberg lorsqu'il retrace l'histoire de cette magnifique métaphore<sup>84</sup>, l'image de la barque remonte à Pascal qui fait du pari un jeu qui a déjà commencé et dont la mise est déjà là, où il n'y a plus qu'à se saisir de l'infinité de la chance. Et Goethe : « je suis maintenant complètement embarqué dans les vagues du monde<sup>85</sup> », pour le meilleur et pour le pire. Blumenberg va plus loin : selon lui, non seulement nous sommes déjà embarqués en pleine mer, mais nous sommes déjà des naufragés. « Naufrage avec spectateur » ou philosopher sans sol ferme, sans séjour pour le repos. Voilà qui caractérise à la situation actuelle des humains par rapport à la Terre : nous savons désormais qu'il est déjà trop tard pour éviter un certain nombre de catastrophes et pourtant, nous ne bougeons pas, ou très peu. L'imminence de l'épreuve déjà passée et pourtant là, devant nous, nous craignons l'advenue de la catastrophe. Digne paradoxe du sublime. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'image de la barque prise dans le naufrage illustre la manière dont l'homme découvrait une force qui lui était supérieure à laquelle il se devait de résister et qui n'était pas Dieu. Le sublime n'est donc pas « dans la nature », comme dit Kant, mais dans la dimension de la pensée que nous découvrons en nous-mêmes et qui nous fait paraître notre moi ridiculement petit en comparaison des dangers à affronter. « Naufrage avec spectateur », mais où est son rivage ?

N'avons-nous pas en aversion de regarder tranquillement les naufragés du monde ? L'état de contemplation passive et perverse qu'induisent les écrans est fort éloigné de ce que voulait dire Kant lorsqu'il évoquait la distance à laquelle on pouvait éprouver le sublime. Il s'agit, en effet, de trouver la bonne distance entre l'*appréhension* et la *compréhension*. Si je me tiens très près d'une pyramide en Égypte, impossible d'en saisir la forme ; si, au contraire, je m'éloigne à trop grands pas, je ne pourrai plus décompter le nombre impressionnant de pierres qu'il a fallu pour la construire. Pour savoir si la basilique de Saint Pierre de Rome est grande, il me faut m'y déplacer afin d'éprouver, par l'*appréhension* de chaque partie, la

• 84 – BLUMENBERG H., *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994 (1979), p. 24 sq.

• 85 – GOETHE J. W. v., lettre à Lavater du 6 mars 1776, cité par BLUMENBERG, *Naufrage avec spectateur*, *op. cit.*, p. 25.

compréhension de sa totalité<sup>86</sup>. Les deux exemples disent-ils la même chose ? Selon Louis Guillermit<sup>87</sup>, point de parallélisme : si l'émotion du sublime n'advient pas devant les pyramides, c'est précisément parce que l'on parvient à trouver la bonne distance pour les contempler, tandis qu'à Saint Pierre peut surgir le sublime, car on y éprouve la difficulté à ajuster proche et lointain, détail et tout, informe et forme. Quel que soit le cas envisagé, il faut trouver sa place face ou à l'intérieur de ces monuments et comprendre l'inadéquation, voire l'absurdité de la position d'extériorité. « Nous sommes englobés par le monde, nous le sommes par l'édifice, et tout le problème est de comprendre cette analogie », écrit Pierre Kaufmann<sup>88</sup>. Le spectateur ne peut se contenter d'un bord de rivage paisible depuis lequel assister à l'humiliation de son imagination. La grandeur exige de lui une participation ; elle l'oblige à exercer sa faculté de juger, à trouver la place à partir de laquelle il pourra éprouver de la façon la plus dynamique qui soit l'émotion du sublime. Que cette recherche de place fasse partie de l'expérience, c'est à n'en pas douter : le sublime n'est pas là, déposé dans l'objet ou le monument, prêt à s'imposer au spectateur attentif ; le sublime surprend, dérouté, dessaisit le sujet en sécurité en le confrontant à ses limites et en l'obligeant à trouver une place par rapport à lui. Moins spectateur que « témoin », celui qui vit le sublime est nécessairement embarqué dans l'émotion, l'expérience, l'épreuve. Car structuré par des risques, comme l'a montré Baldine Saint Girons, le sublime supporte mal les demi-mesures. Aussi le pire, pour un embarqué, est-il le naufrage ou le calme plat<sup>89</sup>.

Quelle place le sublime occupe-t-il dans l'esthétique analytique qui a récemment développé un pan de recherche sur l'esthétique environnementale<sup>90</sup> ? Que gagnerait-on à décréter « sublime » tel paysage, voire la Terre, au lieu de la tenir simplement respectable ? L'argument est simple, mais décisif : si on les détruisait, certains paysages naturels ne pourraient plus jamais être éprouvés comme sublimes et il manquerait à la Terre un aspect fondamental. Outre que certains spécialistes des questions environnementales méconnaissent largement le sublime<sup>91</sup>, il nous semble

• 86 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 26, p. 129-130.

• 87 – GUILLERMIT L., *L'Élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, Paris, Éditions du CNRS Éditions, 1986, chap. IV.

• 88 – KAUFMANN P., *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & controverses », 1999, p. 270.

• 89 – Comme le décrit Hans Blumenberg à propos de la traversée de la Méditerranée par Goethe ou l'embarquement pour une promenade dans le Nord de l'Allemagne pour Thomas Mann. Voir *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. O. Mannoni, Paris, L'Arche, 1990.

• 90 – Voir RÉHAULT S., *La beauté des choses. Esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2013.

• 91 – Voir, par exemple GODLOVITCH St., « Icebreakers », chap. IX de A. CARLSON et Sh. LINTOTT (dir.), *Nature, Aesthetics and Environmentalism. From Beauty to Duty*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 146 : « we might reevaluate the faded star of Sublimity ».

que c'est en raison des périls que nous faisons subir aux espèces et à la Terre qu'est pressante la nécessité du sublime. L'idée serait qu'un argument esthétique l'emporterait contre un argument économique et qu'il vaudrait autant qu'un argument éthique. Qu'il s'agisse de merveilles de la nature ou de tas de boue<sup>92</sup>, reconnaître certains paysages comme sublimes donnerait aux générations futures des armes théoriques pour les sauvegarder, les modifier ou les enterrer, en pleine conscience des enjeux politiques qui tentent fréquemment de minorer le sublime, voire de l'ignorer.

## L'histoire du sublime : une autre histoire de l'esthétique

S'intéresser au sublime, c'est se lancer, en quelque sorte, dans une autre histoire de l'esthétique que le beau aurait eu tendance à occulter. Approchant l'anti-apolloinien, on s'arrête sur les traits inharmonieux et nocturnes, on admet les contradictions, les déplaisirs, les déchirements. Le sublime révèle un versant plus sombre, plus complexe, moins tranché que le beau au sein de l'esthétique. Loin d'être linéaire, son histoire est faite de saillies et de rentrants. Ses paradigmes changent en fonction des époques qui le voient renaître et font parfois de lui une mode : le discours chez les Anciens, les grands spectacles de la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle, musique et paysage intérieur au XIX<sup>e</sup> siècle, l'abstraction américaine et le postmodernisme (Jean-François Lyotard) ou le technologique<sup>93</sup>. Mais le sublime ne se limite pas à l'art, comme nous le rappellent sans cesse les Anciens ; partout où la pensée entre en effervescence, partout où l'invention vise les cimes, où le vif se fait sentir, partout où l'idéal n'est pas appropriable, où vacillent les valeurs établies, peut surgir le sublime.

• 92 – Dans la lignée de l'artiste américain Robert Smithson. Voir FLÉCHEUX C., « Longin en Amérique », in E. MATELLI (dir.), *Il Sublime. Fortuna di un testo et di un'idea*, Milan, Vita et Pensiero, 2007.

• 93 – Alors qu'il a longtemps été réservé pour la poésie, les arts et les paysages depuis les années 1820, le sublime fut employé pour célébrer les gigantesques réalisations de la révolution industrielle. Le « sublime technologique » qualifie les artefacts qui ponctuent le territoire américain (le Golden Gate Bridge, le canal Erie, le chemin de fer transcontinental, le télégraphe de Morse, etc.). Formulée par Perry Miller en 1961, l'expression est reprise par Leo Marx, pour qui le sublime technologique remplit en partie le rôle d'une religion naturelle. David E. Nye développe, lui aussi, l'idée d'un sublime qui assurerait une cohésion sociale au sein d'une Amérique multiculturelle : le peuple américain se retrouve par millions face aux Chutes du Niagara, au Grand Canyon, devant les gratte-ciels de New York ou en assistant au décollage des navettes spatiales. Voir, dans la riche bibliographie : BATTISTI A., « Introduction », *Revue française d'études américaines*, op. cit. ; ARENSBERG M. (éd.), *The American Sublime*, Albany, State University of New York Press, 1986 ; NYE D. E., *American Technological Sublime*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994. Charles Dutton, l'un des premiers géologue à étudier le Grand Canyon dans les années 1880, a nommé un des lieux depuis lequel on peut l'observer le « Point Sublime ».

Les auteurs qui ont consacré au sublime une partie de leur philosophie forment une généalogie irremplaçable autour de laquelle s'articule toute réflexion sérieuse sur le sublime. Si l'on a déjà longuement évoqué Longin, Burke et Kant, il nous faut apporter une précision à propos de Hegel. Le sublime occupe, chez lui, le premier moment du déploiement du beau, lorsque :

« L'idée est encore sans mesure en elle-même et non librement déterminée en elle-même, raison pour laquelle elle n'est pas capable de trouver dans les manifestations phénoménales concrètes une forme déterminée qui corresponde complètement à cette abstraction et cette universalité [...]. Ce dépassement de la détermination de la manifestation phénoménale constitue le caractère général du sublime<sup>94</sup>. »

Le symbole a généralement le caractère du sublime pour cette raison, à savoir l'absence de correspondance entre la signification et l'expression. De là naît un certain malaise de l'idée qui ne peut trouver sa juste mesure par un principe déterminé et qui se retrouve dans une forme indifférente à son contenu, ce que recouvre presque tout l'art oriental. Cette profonde inadéquation est due au fait que « l'image représente en plus toujours autre chose que la seule signification pour laquelle l'image est donnée<sup>95</sup> ». Ne caractérisant qu'une seule des étapes de l'art symbolique, entre le symbolisme irréflecti et le réflecti, il se manifeste positivement dans le panthéisme indien, la mystique islamique et chrétienne, mais négativement dans la poésie hébraïque, qui « pose ce qu'il y a de plus magnifique comme négatif ; parce qu'elle ne parvient à trouver aucune expression adéquate et affirmative suffisante pour la puissance et le règne du Très-Haut », et se comporte servilement par rapport à son Dieu<sup>96</sup>. Par son statut délicat à cerner, le sublime témoigne, chez Hegel, de la prise de conscience par l'homme de ce qui le dépasse, de la grandeur, mais il se manifeste comme inadéquation et inappropriation, à un moment encore indéterminé où l'idée n'a pas encore réussi l'épreuve de sa rencontre avec le sensible. Dépassé, le sublime est rapidement résolu dans un moment ultérieur et supérieur qui voit s'affirmer, contre lui, la beauté. Congédiée, la nature n'est plus ce lieu devant lequel le témoin s'expose au sublime.

Il se produisit un nouveau tournant dans l'histoire du sublime au xx<sup>e</sup> siècle, quand un artiste, et non un philosophe, se réclama, pour lui et sa génération, du sublime. En décembre 1948, *The Tiger's Eye*, une revue new-yorkaise influente dans le monde de la littérature et des arts, publie « Six Opinions on What is Sublime in

• 94 – HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, vol. 1, trad. J.-P. Lefebvre et V. v. Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 406.

• 95 – *Ibid.*, p. 414.

• 96 – *Ibid.*, p. 429-430.

Art ». Deux peintres, Robert Motherwell et Barnett Newman, prirent la plume, mais c'est l'article de Newman qui, aujourd'hui encore, témoigne d'une profonde conviction. À la surprise de tous, l'artiste connaît bien son sujet ; il a travaillé les références historiques depuis Longin jusqu'à Burke et Kant, ce qui lui permet de se distinguer des Romantiques et des Surréalistes. Rien ne saurait plus se mesurer à l'art du passé, écrit-il, c'est au présent qu'il faut se fier, à travers la découverte d'un nouveau territoire en rupture avec les valeurs européennes. « Maintenant, le sublime » ou, mieux, « que le sublime soit<sup>97</sup> ! » : le mot d'ordre était lancé. Le sublime doit se trouver en l'homme, non plus orienté vers une force transcendante et le tableau doit produire son propre espace à partir de ses contraintes simplifiées<sup>98</sup>. Barnett Newman venait de réaliser *Onement I*, dont il développera les potentialités plastiques jusqu'à la fin de sa vie. Avec des *zips*, ces bandes verticales plus ou moins larges qui tantôt ouvrent, tantôt ferment l'espace, avec des bords surlignés qui font écho aux murs, avec des séparations tremblées sur les plages colorées, les types d'expériences de l'espace que multiplie Newman appellent une immersion de la part du spectateur qui se retrouve confronté, *de facto*, à la grandeur, soulignée par le cadre architectural et par l'effort de la peinture à atteindre ses propres limites. *The Sublime is now* : qu'advienne le sublime, moins dans un retrait de la représentation que par une confrontation physique avec la grandeur. « C'est dans l'épaisseur même du sensible qu'il nous faut tenter de comprendre comment le sujet de la sensibilité s'éprouve dessaisi<sup>99</sup> », selon Pierre Kaufmann. Le sublime se donne dans des manifestations sensibles et sous des aspects imaginaires qui engagent des rapports violents entre les facultés, et c'est par la prise en considération de ces traces que l'on peut reconnaître ou tenter d'identifier le sublime.

## Une philosophie du sublime

Avec le sublime, il en va de l'esthétique et par-là, de toute la philosophie. Avec son ouvrage *Fiat lux* publié en 1993, Baldine Saint Girons a montré qu'une « philosophie du sublime » concernait les domaines du penser, du sentir et de

• 97 – SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 153.

• 98 – NEWMAN B. B., « The Sublime is now », in J. P. O'NEILL (éd.), *Selected Writings and Interviews*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 170 ; « Le sublime est pour maintenant », in NEWMAN B. B., *Écrits*, trad. fr. J.-L. Houdebine, Paris, Macula, 2011, p. 243. Version originale in *The Tiger's Eye*, n° 6, déc. 1948 ; le dossier « The Ides of Art. 6 Opinions On What Is Sublime In Art? » comprend des textes de Kurt Seligmann, Robert Motherwell, A. D. B. Sylvester, Barnett B. Newman, Nicolas Calas et John Stephan. Voir les commentaires de LYOTARD J.-Fr., *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, et BONN S., *L'Expérience éclairante. Sur Barnett Newman*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005.

• 99 – KAUFMANN P., *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, op. cit., p. 271.



l'agir<sup>100</sup>. Jusqu'à cette date, la dimension philosophique du sublime se confondait avec d'autres champs, l'étude des discours, des œuvres, de la nature, de l'esthétique, l'éthique, la politique, mais on lisait mal son articulation avec l'histoire et les grandes notions philosophiques. Avoir élaboré le sublime dans une continuité historique a permis de l'arracher à l'époque moderne et de s'interroger sur les grandes mutations du savoir et du voir et il est comme à neuf aujourd'hui. Hegel le place au début, Kant le prolonge sans fin, Longin, Burke et Newman le proclament de leur époque. Indéfiniment vivant, il nous « embarque » et sa fécondité, à l'œuvre tout au long de l'histoire, le laisse potentiellement ouvert.

En le structurant grâce à la notion de « risques », Baldine Saint Girons l'a fait valoir doublement comme phénomène historique et comme expérience. Grâce à une méthode singulière, elle a montré qu'un des enjeux d'une philosophie du sublime est de penser la profonde remise en cause du sujet au cours de cette épreuve. Il s'agit de comprendre, chaque fois à nouveaux frais, non comme la chose nous apparaît, mais comment l'intense précarité de ce qui nous apparaît nous oblige à nous déprendre du connu afin d'accueillir la métamorphose que le sublime provoque en nous. Le sublime isole, Burke et Kant ont suffisamment insisté sur ce point, mais dans un second temps, lorsqu'il devient l'élément central d'une philosophie, il ouvre à l'altérité et conduit à se montrer attentif aux bords, aux cernes, « aux marges de la nuit<sup>101</sup> » afin de donner à sentir les tours singuliers du sentiment et de la sensation, du corps et des vicissitudes de l'esprit, de l'appréhension et de la compréhension.



C'est donc tout naturellement que nous offrons ce livre à Baldine Saint Girons, la philosophe du sublime. Tout à tour contemplative et active, sa manière d'être au monde est de vivre le sublime avec enthousiasme, sans jamais négliger la fragilité des choses et des êtres. Acceptant de se laisser porter par la sensation, puis la recueillant, Baldine Saint Girons montre qu'une vie dans le sublime est possible, et nous souhaitons, par cet ouvrage, offrir aux lecteurs l'éducation au sublime qu'elle a su nous transmettre.

Si le sublime s'est originellement dit en grec pour qualifier le discours, le monde et ses limites (Jackie Pigeaud, Giovanni Lombardo), il peut se dire dans d'autres langues (Yolaine Escande). Dans certains cas, il fait figure de principe sans même être nommé, chez Virgile (Philippe Heuzé), Albert Le Grand (Julie

• 100 – SAINT GIRONS B., *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des lettres », 1993.

• 101 – VOÏF SAINT GIRONS B., *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2006.

Casteigt), Hume et Bentham (Jean-Pierre Cléro), ou encore dans les mathématiques de l'âge classique (Jean Dhombres). Lorsqu'il est pleinement revendiqué, c'est par les philosophes (Vico par Alain Pons, Kant par Bruno Haas et par Jean Seidengart, Schelling par Jacques-Olivier Bégot), et par les artistes, quels que soient les domaines et les époques : les arts du jardin (Justine de Reyniès), du paysage (Claude Reichler), la peinture (Clélia Nau), la musique (Claude Leroy), la poésie (Michel Collot, Alain Sager), la littérature (Patrick Marot). Grâce aux outils cognitifs les plus actuels, les sciences récentes ont trouvé dans le sublime une manière de réinterroger les liens puissants et mystérieux entre le langage et l'imagination (Dorothee Muraro, Jean Vion-Dury et Gaëlle Mougin).

Jackie Pigeaud était lié depuis longtemps par une longue et étroite amitié intellectuelle à Baldine Saint Girons. Citons à sa mémoire, les mots par lesquels Alain Michel, dont il fut l'élève, définissait le sublime :

« Ce qui est séparé de nous n'est pas nécessairement isolé dans une différence radicale; ce qui est derrière nous peut nous donner la main. Ce sont ces continuités et ces transformations, c'est ce mélange de constance et de métamorphose qui mérite l'intérêt, dans la mesure où il permet de définir d'une manière aussi objective que possible les changements et les "invariants"<sup>102</sup>. »

---

• 102 – MICHEL A., « La théorie du sublime », *Revue des études latines*, n° 54, 1976, p. 296.