

Introduction : le sublime

Le beau et le sublime : présentation générale

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant distingue deux catégories esthétiques, i.e. deux propriétés des objets (ou phénomènes) qui leur confèrent une valeur esthétique : le *beau* et le *sublime*. Dans cette perspective, le beau et le sublime sont deux catégories qui sont sur le même plan : le sublime n'est pas une espèce de beau, ni un degré au-dessus du beau. (Dans le langage courant, aujourd'hui, on utilise souvent « sublime » au sens de « plus que beau ».) Certains objets nous procurent un plaisir esthétique ; une partie d'entre eux nous le procurent parce qu'ils sont beaux, et l'autre parce qu'ils sont sublimes. La valeur esthétique n'est pas une, elle se présente sous deux modalités fortement distinctes. Pour essayer de comprendre le genre d'expérience esthétique que Kant et d'autres visent avec la notion de sublime, je l'introduirai par quelques idées et exemples.

Tandis le *beau* relève traditionnellement d'une esthétique de la *mesure*, le *sublime* relève d'une esthétique de la *démesure*.

Le beau comme bonne disposition des parties

La tradition dominante dans la philosophie de l'art occidentale identifie le beau avec la *mesure*, c'est-à-dire la bonne disposition des parties. Cette tradition est issue des pythagoriciens, pour qui le beau était une proportion simple et définie des parties, une proportion qui obéissait à des rapports mathématiques. Ces idées se retrouvent dans l'art grec.

Les Grecs employaient les mots de *symmetria* (commensurabilité) pour l'architecture et la sculpture, de *harmonia* (consonance) pour la musique, ou de *taxis* (ordre) plus généralement. Leur art s'appuyait sur des proportions mathématiques : par exemple, en sculpture, la tête doit faire un huitième du corps ; le front, un tiers de la tête.

Les idées pythagoriciennes ont été adoptées et transmises par Platon et Aristote.

« Il est toujours beau et vertueux de préserver la mesure et les proportions » (Platon, *Philèbe* 64e)

« La laideur signifie simplement l'absence de mesure » (Platon, *Sophiste* 228a)

« La beauté consiste dans la grandeur et la disposition ordonnée » (Aristote, *Poétique* 1450b38)

On retrouve les mêmes idées chez les Stoïciens :

« La symétrie harmonieuse des membres attire l'attention et plaît à l'œil » (*De officiis* I, 28, 98)

On retrouve cette idée chez les néo-platoniciens, comme Plotin (III^e s ap. JC), mais celui-ci considère que cette définition n'est pas suffisante. Selon lui, le beau n'est pas issu de la seule proportion, sans quoi des choses qui n'ont pas de parties ne pourraient être belles, comme l'or, la lumière, le soleil (*Ennéades*, I 6, 1; VI 7, 22). On voit ici le développement d'idées présentes chez Platon, qui influenceront de façons significative l'art chrétien : les mosaïques paléochrétiennes de Ravenne, de Sainte-Sophie, la basilique de St Marc, l'architecture blanche des cisterciens (XII^e-XIII^e), l'esthétique lumineuse de l'art gothique (XII^e-XV^e). On retrouve cette idée chez Thomas d'Aquin (XIII^e), et certains néo-platoniciens de la

Renaissance italienne, comme Marsile Ficin (XVe), dans son *Convivio*. Mais elles restèrent minoritaires.)

A travers Augustin (IVe s. ap. JC) la théorie pythagoricienne a été transmise à l'occident chrétien :

« Toute chose plaît seulement par la beauté ; dans la beauté, par les formes ; dans les formes, par les proportions ; et dans les proportions, par les nombres » (*De Ordine* II, 15, 42)

« Il n'y a pas de chose ordonnée qui ne soit belle » (*De vera religione*, XLI, 77)

« Les choses belles nous plaisent par leur nombre » (*De musica*, VI, 12, 38)

« Plus il y a de mesure, de forme et d'ordre dans toute chose, plus elles ont de ce qui est bon. » (*De natura boni* 3)

La Renaissance italienne fit sienne cette conception. Leon Alberti, un de ses principaux théoriciens, la reformula dans son traité sur l'architecture *De re aedificatoria* (1450) :

« La beauté est un accord, ou une certaine conspiration (s'il faut parler ainsi) des parties en la totalité, ayant son nombre, sa finition, & sa place, selon que requiert la susdicte correspondance, absolu certes & principal fondement de nature » (IX, 5)

Il reprend à Cicéron le terme de *concinnitas* (qui désignait une phrase dont le rythme était parfait), pour désigner un arrangement des parties tel qu'on ne peut rien retirer sans amoindrir la valeur de l'œuvre. Cette esthétique gouverne la révolution artistique de la Renaissance. La recherche de bonnes proportions mathématiques guide les travaux d'architectes comme Brunelleschi, de sculpteurs comme Donatello, ou de peintres comme Leonard.

Cette conception de l'art se retrouve dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant :

« dans tous les beaux-arts, l'essentiel réside dans la forme » (§52)

Même si la forme est analysée par Kant comme « finalité sans fin » ou « finalité formelle », opposée à la matière de la sensation, il la rattache en même temps à la tradition qui voit dans la forme l'unité des parties. Cf. §14 sur les couleurs comme « vibrations de l'éther » et donc « unité d'un divers dans la sensation » (p.203). Cf. aussi, dans le même paragraphe, « dans la peinture, dans la sculpture et même dans tous les arts plastiques, en architecture, dans l'art des jardins, dans la mesure où ce sont là des beaux-arts, le *dessin* est l'élément essentiel » (p.204), et les remarques sur la danse (forme dans le temps, « jeu ») et l'ornement (qui n'est positif que s'il est partie de la « belle forme »).

(Chez les médiévaux, la bonne proportion est souvent nommée *figura*, mais aussi *forma*. Dans le langage de l'art, *formosus* qualifiait ce qui était bien proportionné, régulier, et *deformis* ce qui était sans forme ou laid.)

Le sublime comme démesure

La notion de beau comme bonne disposition des parties ou harmonie est adéquate pour décrire de nombreuses œuvres de la Renaissance italienne comme les peintures de Botticelli, Raphaël (*La Vierge à l'enfant avec le petit Saint-Jean Baptiste*, 1507, au Louvre) ou de Léonard (*La Vierge, l'enfant Jésus et Saint-Anne*, v.1510 au Louvre), certaines peintures de Michel-Ange

(*La Sainte-famille*, 1505-7, aux Offices). [Autre exemple frappant, le *Calvaire* de Mantegna.]

Mais d'autres œuvres nous plaisent plutôt par leur démesure et leur violence, que par leur perfection et leur harmonie. Chez les Grecs, l'*hubris* (la démesure) des héros mythiques et tragiques est moralement condamnée, mais elle fournit l'inspiration de certaines des plus grandes œuvres :

- la violence d'Achille faisant des sacrifices humains sur le bûcher de son compagnon Patrocle, dans l'*Illiade*
- l'Œdipe de Sophocle se crevant les yeux lorsqu'il découvre son parricide.
- la fureur de Médée qui, délaissée par Jason, tue ses propres enfants. (Euripide, Sénèque)

Dans la tradition chrétienne, la peinture de la Passion du Christ et des martyres relève des mêmes sentiments. A partir du XVIIIe siècle et jusqu'aux romantiques, on voit se développer un goût esthétique pour la nature sauvage, l'océan, les montagnes, la tempête, la foudre. Les sentiments que ces récits et ses images suscitent ne sont pas ceux de l'harmonie et de la belle forme, mais ceux de la peur, du dépassement des limites de l'humain, de l'informe, de l'incompréhensible ou de l'infini. Ils semblent relever d'une catégorie esthétique à part, celle du sublime.

Exemples

Quelques exemples d'œuvres littéraires traditionnellement rattachées au sublime :

- l'*Illiade* d'Homère (violence des combats et des sentiments, fureur d'Achille, héroïsme et martyre d'Hector, interventions des dieux et des éléments)
- de nombreuses tragédies grecques (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, Sophocle, *Œdipe-Roi*, *Antigone*, Euripide, *Les Bacchantes*) ou romaines (Sénèque, *Médée*)
- Platon (allégories)
- les discours de Démosthène
- les tragédies de Shakespeare (*Othello*, *MacBeth*, *Le Roi Lear*, *Richard III*)

Œuvres d'art plastique :

- architecture de l'égypte ancienne (pyramide de Khéops, Sphinx, colosse de Ramsès II à Abou Simbel, temple de Louxor)
- architecture romaine (Panthéon)
- architecture gothique (Notre-Dame de Paris)
- Michel-Ange (dôme de Saint-Pierre, *Pieta* (sculpture, 1489), chapelle Sixtine (*la création d'Adam*, 1510))
- architecture baroque (la colonnade de St-Pierre du Bernin)
- sculpture baroque (*Extase de Sainte-Thérèse* du Bernin)
- peinture baroque (*Crucifixion* de Velazquez, 1632, *Crucifixion* de Rubens, 1620, *Descente de croix* 1612)
- [peinture caravagesque, Caravage, *David*, c1606]
- peinture romantique (Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, Géricault, *Le radeau de la Méduse*, paysages de Turner)

- Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc* 1918
- expressionisme abstrait (Jackson Pollock, peintures à partir de 1950, Mark Rothko, Barnett Newman, *Achilles*, 1952, Clyfford Still)

Autres : tragédie de Racine ; sculpture de Rodin ; peinture de Bacon ; musique ? Wagner, *Zarathoustra* de Strauss, *Carmina Burana* de Carl Orff ; dernières œuvres de Coltrane...
Cinéma ? Eisenstein, *Ivan le terrible* 1945, Kubrick, *2001* (1968), Kurosawa, *Les Sept Samouraïs* (1954), Boorman, *Excalibur* (1981), *King Kong* (1933) ?

Histoire de la notion de sublime

Bien qu'on puisse y rattacher de nombreuses œuvres d'art, la notion de sublime a joué un rôle beaucoup moins important dans l'histoire des idées de philosophie de l'art et du beau avant Kant. Ses trois moments essentiels sont :

- Le traité de pseudo-Longin, *Peri Hypsous*, I^{er} s. ap. JC.
- La traduction de ce traité par Boileau, en 1672.
- La *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publiée par Edmund Burke en 1757.

Le style grandiose de discours

La notion de sublime est apparue dans la tradition des rhétoriciens. Ceux-ci distinguaient des « genres de discours », ou « *genera diciendi* ».

Théophraste (IV ^e s. av. JC, successeur d'Aristote au Lycée)	<i>Rhetorica ad Herennium</i> (I ^{er} s. av. JC)	Cicéron, <i>De Oratore</i> (I ^{er} s. ap. JC)
style maigre (<i>ischnos</i>)	style diminué (<i>extenuatus, attentuatus</i>)	style diminué
style moyen (<i>mesos</i>)	style intermédiaire (<i>mediocris</i>)	style intermédiaire
style robuste (<i>adros</i>)	style grave ou imposant (<i>gravis</i>)	style grandiloquent (gravité, véhémence, variété, imposant)

Ces notions nous sont parvenues sous le nom de « registres de langue » :

	Registre familier
Style diminué (ou simple)	Registre simple
Style intermédiaire (ou tempéré)	Registre tempéré
	Registre soutenu
Style grave (ou sublime)	Registre sublime

Pour les rhéteurs, il s'agissait de traiter chaque sujet avec un style qui lui convient.

Quintilien, contemporain de pseudo-Longin, suit la doctrine des trois genres de discours dans ses *Institutions oratoires*. Mais il accorde une place spéciale au style sublime, dont les effets semblent devoir apporter l'adhésion en toute matière :

« Livré au désordre des sens, hors de lui, le juge se rend entièrement à l'orateur sans se préoccuper de la matière en question » [réf ?]

Un siècle auparavant, un autre rhéteur avait proposé une autre division, qui nous rapproche du sublime de pseudo-Longin. Démétrios, I^{er} ou II^e s. av JC, *Peri hermeneias*, proposait une

double opposition :

Style simple	Style élégant
Style élevé (<i>megaloprepès</i>) : gravité solennelle, Thucydide.	Style véhément (<i>deinos</i>) : violence, Démosthène.

Le style « véhément » a déjà des caractéristiques du sublime : il est concis, net, mais parfois obscur et suggestif ; il n'exclut pas l'imperfection, la cacophonie, le sarcasme. Alors que le style élevé est volubile, solennel, parfait.

Le Peri Hypsous de Pseudo-Longin

Le bref traité nommé Peri Hypsous, longtemps attribué à un rhéteur nommé Longinus (IIIe s. ap JC), mais dû à un inconnu (juif hellénisé d'Alexandrie ?) du Ier siècle ap. JC, innove radicalement sur les travaux antérieurs (et ultérieurs) en faisant du sublime plus qu'un style de discours. Il y voit plutôt la mesure de la valeur des œuvres littéraires. *Peri Hypsous* signifie « de la grandeur » ; et alors que la tradition n'y a souvent vu qu'un traité sur « le style grandiose », il s'agit en fait d'un style sur la grandeur des œuvres :

« le Sublime est en effet ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du discours : [...] c'est par lui que les grands poètes et les écrivains les plus fameux ont remporté le prix, et rempli toute la postérité du bruit de leur gloire. » (*Du sublime*, I.3, trad. Boileau)

Longin définit le sublime par ses effets :

« il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. Il ne suffit pas d'un endroit ou deux dans un ouvrage, pour vous faire remarquer la finesse de l'Invention, la beauté de l'Economie et de la Disposition ; c'est avec peine que cette justesse se fait remarquer par toute la suite même du discours. Mais quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble. » (*Du Sublime*, 1.4)

Commentaire : 1) s'oppose au plaisant et au convaincant. 2) étonnement, surprise, admiration. 3) irrésistible. 4) ponctuel, vs. arrangement de parties. 5) appréciation immédiate vs. appréciation éclairée ou savante

Deux passages de Longin sont importants pour le développement ultérieur de la notion de Sublime :

« tout ce qui est véritablement Sublime, a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais quel noble orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre » (*Du Sublime*, 7.1)

Commentaire : 1) élévation du sujet, 2) appropriation, ou disparition de la frontière sujet-objet

« nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, bien que l'eau soit claire et transparente, et utile même pour notre usage : mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin et l'Océan surtout. Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme que nous avons allumée, conserver longtemps sa lumière pure ; mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en naissant : et nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abîmes, *Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes.* » (*Du sublime*, 35, 2).

Commentaire : 1) sublime naturel. 2) contre l'utilité.

La traduction par Boileau et la redécouverte du Sublime

Le texte du pseudo-Longin ne semble pas avoir eu une grande influence dans l'antiquité. Il a été retrouvé à la Renaissance, mais n'est pas sorti des cercles savants, qui ne lui prêtèrent pas une attention particulière. La traduction qu'en donne Boileau, en 1672, lui assure pourtant une célébrité européenne rapide et durable.

La préface de Boileau :

« il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. » (*Du Sublime*, p.70)

Commentaire : 1) distingue clairement Longin de la tradition rhétorique du « style sublime ». 2) surprise, et force.

(Boileau forge même un exemple. « Le souverain arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumière » = style sublime. « Dieu dit : que la lumière se fasse, et elle se fit » = Sublime. « 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 » p.71)

La découverte de Longin par Boileau est surprenante. Boileau (*Art poétique*) est le théoricien du classicisme littéraire français du XVIIe siècle. C'est une esthétique de l'ordre, de la clarté, de la mesure, de la perfection. En fait, Boileau ne retient du sublime que la supériorité de la simplicité sur l'enflure (p.70). Il le ramène à son esthétique, celle du juste milieu entre le bas et le précieux, le burlesque et le grandiose, le rationnel et l'incompréhensible, le vrai et le vraisemblable.

Suite à la traduction de Boileau, la notion de Sublime sera très discutée.

- opposants, défenseurs du classicisme : Charles Perrault, Saint-Evremond (*Dissertation sur le mot : vaste*, 1685). Critique du vaste, du sauvage et du barbare.
- émergence de penseurs du sublime naturel. Shaftesbury, *Les moralistes*, 1709 cite Longin §35 (III, sec 1 et 2). Addison, série d'articles dans *The spectator*, distingue trois catégories esth : le grandiose (*great*), l'inhabituel (*uncommon*), le beau. Le grandiose est lié à l'infini, l'absence de limites à l'imagination (textes sur les Alpes).

« Par grandeur, je ne veux pas seulement dire la taille d'aucun objet, mais l'immensité de toute une vue, considérée comme une chose entière. [...] Notre imagination aime être remplie d'un objet, ou se saisir de tout ce qui est trop grand pour sa capacité. » (Addison, *The spectator*, 1712)

Contexte : découvertes scientifiques (géologie, cf. Th Burnet, *Telluris Theoria Sacra*, 1681, planches sur l'histoire du globe, montagnes = ruines), marche en montagne, bains de mer : exploration de la nature sauvage.

Chez ces auteurs, le sublime a un sens *religieux* et *moral* : il manifeste le divin et élève l'homme.

Burke, *Réflexions sur l'origine de nos idées de sublime et de beau*

L'ouvrage de Burke est un travail profondément original, tant en esthétique que sur la notion de sublime. Il se réfère à la tradition psychologique de Locke, plus précisément à l'ouvrage de Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*, 1725. Mais il se démarque sur plusieurs points cruciaux :

1. **Une approche résolument esthétique.** L'appréciation esthétique, ou « goût », est entièrement fondée sur les passions. Le beau est indépendant du bon. (NB : Burke n'emploie pas le terme d'« esthétique » ; à peine inventé par Baumgarten (1738), le terme n'est pas encore courant ; mais en faisant du goût son objet, il se situe dans cette approche).
2. **Le rejet d'une faculté du goût.** Pour Shaftesbury (*Essai sur le mérite et la vertu*, 1699), le goût était un « sens naturel du beau et du sublime ». Pour Hutcheson, c'est un « sens intérieur » du moral et du beau. Burke rejette l'idée d'un sens spécifique ; il considère les sentiments du beau et du sublime comme une relation entre les facultés cognitives (sensation, imagination, jugement) et les passions (plaisir, douleur, délice, chagrin).
3. **La distinction forte du beau et du sublime.** Burke reproche à Longin de n'avoir pas distingué le sublime du beau, et à la majorité de la tradition de n'avoir pas distingué le beau du sublime.

A signaler aussi :

4. Burke prend ses distances avec l'associationisme ; il cherche l'explication des sentiments dans l'effet de certaines qualités des objets sur nos sens, plutôt que dans l'association des idées entre elles.

5. Burke s'oppose à Hume, *The standard of taste*, en affirmant fortement l'universalité du goût. Les appréciations varient fortement d'une personne à l'autre, mais elles se font sur la base de lois universelles de l'esprit humain.

Burke distingue deux grands types de passions :

- les passions relatives à la conservation de soi
- les passions relatives à la société. 1) à la société des sexes, 2) à la société plus générale, avec les hommes, les animaux, et les choses inanimées

« Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, et source de *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. » (I, 7)

« Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience. » (I, 7)

Références

Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, B. (éd), Paris, Vrin, 1990.

Kant, I., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

Longin (pseudo-), *Du sublime*, trad. Boileau, Livre de Poche 1995.

Saint-Girons, B., « Sublime » in Kelly, M. (éd), *Dictionary of aesthetics*, OUP.

Saint-Girons, B., Avant-propos de Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, B. (éd), Paris, Vrin, 1990.

Tatarkiewicz, W., « Form in the history of aesthetics », in Wiener, Ph. P. (éd.), *Dictionary of the history of ideas*, New York, Scribner's Sons, 1973-1974.

(<http://etext.lib.virginia.edu/DicHist/dict.html>).