

Pour une interprétation du sublime dans le théâtre de Schiller : *Die Räuber ; Die Jungfrau von Orleans.*

1) *Abstract*

The author aims to shed new light onto Schiller's idea of the sublime, from his theatrical work, specifically the two plays "Die Räuber" and "Die Jungfrau von Orleans". He attempts to show that Schiller's plays develop his theoretical writings on the sublime, embodying the concept via the staging of the characters and the different acts. Through this literary experiment, Schiller's idea of the sublime shows its full strength and originality, based on a triple reconceptualization by means of the theatre. This triple transformation is (1) aesthetic, by the reevaluation of the sublime's relation to beauty, ugliness and the arts; (2) anthropological, by its questioning of the human and heroic experiences of the sublime; and (3) conceptual, in its questioning and redefining the concept of sublime.

2) Zusammenfassung

Der Verfasser schlägt es vor, die Auffassung des Erhabenen Schillers unter Zugrundelegung der Theaterstücke *Die Räuber* und *Die Jungfrau von Orleans* zu überdenken. Er versucht zu zeigen, dass die Theaterstücke die Überlegung der theoretischen Schriften Schillers durch die Übersetzung des Begriffs des Erhabenen in die Inszenierung der Figuren und in die Akte selbst weiterführen. Dieses schillerische literarische Experimentieren führt den Verfasser dazu hin, eine auf eine dreifache Bewegung gegründete ganz neue Auffassung des Erhabenen festzustellen. Die dreifache Veränderung ist gleichzeitig (1) *ästhetisch*, durch die Neubewertung der Beziehung vom Erhabenen zum Schönen, zum Hässlichen und zur künstlerischen Praxis ; (2) *anthropologisch*, durch die Frage nach der menschlichen oder heldenhaften Erfahrung des Erhabenen ; (3) *begrifflich*, durch die Frage nach der Beschreibung des Begriffs des Erhabenen und deren Erneuerung.

Le sublime, comme question de la philosophie, semble loin d'être épuisé, malgré ses origines lointaines dans la pensée occidentale. En témoignent les essais nombreux des trois dernières décennies, qui renouvellent l'approche et l'horizon philosophiques du concept. Interrogeant la pratique artistique, mais aussi l'homme dans son rapport à la nature, à l'histoire et au sacré, le sublime reste un concept puissant et fécond, permettant de penser l'humain dans une expérience qui l'amène sans cesse à la limite de lui-même. La problématique du sublime remonte à l'Antiquité avec le Pseudo-Longin, et passe par de grands noms de la philosophie moderne, comme Kant ou Hegel. Mais parmi les théories qui ont fait tradition quant à la question du sublime, il en est une sur laquelle on passe souvent trop rapidement. Il s'agit de celle de Schiller.¹ Ses textes philosophiques ne retiennent souvent que peu l'attention des études sur le sublime. Pour cause, ils sont explicitement inspirés de la *Critique de la faculté de juger (Kritik der Urteilskraft)*, et mettent en œuvre une pensée tantôt naïve, tantôt empêtrée dans ses propres contradictions. Dans les grandes lignes, en effet, Schiller présente le sublime comme la beauté intellectuelle, par contraste avec une beauté sensible. La raison infinie de l'homme ou sa volonté de faire

* Doctorant en philosophie à l'Université Saint-Louis – Bruxelles, 25 rue des Garennes 1170 Bruxelles ; *courriel* : martin.mees@hotmail.com

1. Friedrich Schiller : *Sämtliche Werke*, hrsg. von Peter-André Alt, Herbert Göpfert *et alii*, München : Hanser, 2004 ; Friedrich Schiller : *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Gilles Darras, Paris : Les Belles Lettres, 2012.

le bien exercent une fascination bien particulière : le sublime, qui émeut profondément l'homme.² Ce sentiment, fort différent de la paix et de l'harmonie que provoquait le beau, conduirait l'homme par son énergie à lutter pour la prédominance de la morale sur tout intérêt sensible, se révélant par là comme un sentiment quasiment éthique, c'est-à-dire un concept suffisamment fort pour mener l'homme à la raison morale à travers, *au moyen* même, du sentimental.

I

Cependant, cette idée d'un sublime entièrement « bon », débarrassé de la charge négative qu'on avait pu lui attribuer antérieurement³ – dans le danger de la fascination, du déferlement incontrôlé des passions ou de la confusion du sentiment et de la raison – ne semble pas pouvoir se maintenir longtemps lorsqu'elle est confrontée aux exemples de l'expérience. Schiller constate bien vite que le sublime peut tout autant être associé, dans les faits, à des situations totalement immorales du moment que la liberté humaine y est exaltée dans l'action. Il tente de résoudre ce paradoxe interne en distinguant différents sublimes, solution fort peu satisfaisante puisque le sublime perd dès lors de sa spécificité dans la multiplication conceptuelle. Dans l'œuvre de Schiller, on ne voit donc souvent que cette alternative peu encourageante : soit un sublime d'inspiration kantienne qui se démarque par une visée éthique qui peut paraître parfois simpliste ; soit un sublime défini de manière floue, que Schiller illustre dans des exemples qui ne le rendent que multiple ou paradoxal. Mais une autre interprétation peut voir le jour, lorsque le chercheur approfondit sa lecture en analysant plus avant ce mouvement de présentation et d'incarnation de l'expérience du sublime qui est propre à Schiller. Un jugement négatif sur la capacité de Schiller à mobiliser et réinterroger le sublime serait en effet hâtif, car il négligerait la plus grande originalité du dramaturge : celle d'avoir justement produit une œuvre littéraire conséquente pouvant se lire en regard de ses textes théoriques. En se penchant sur quelques-unes de ses pièces de théâtre, il apparaît que le sublime y occupe une place centrale – voire en est le véritable sujet ! – et qu'elles constituent dès lors le meilleur des terrains pour aller au-delà des apparents manquements de la théorie et

2. « Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren ; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde. » Friedrich Schiller : *Über das Erhabene*, in *Sämtliche Werke* (note 1), Bd. 5 : *Erzählungen, Theoretische Schriften*, p.796 ; « Und dies ist eine ganz andere Wirkung, als durch das Schöne geleistet werden kann ; durch das Schöne der Wirklichkeit nämlich, denn im Idealschönen muß sich auch das Erhabene verlieren. » *Ibid.*, p.797 ; « Diese Entdeckung des absoluten moralischen Vermögens, welches an keine Naturbedingung gebunden ist, gibt dem Wehmütigen Gefühl [...] den ganz eignen unaussprechlichen Reiz, den keine Lust der Sinne, so veredelt sie auch seien, dem Erhabenen streitig machen kann. » *Ibid.*, p.799.

3. Voir les études collectives sur l'histoire du sublime : *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. Christine Pries, Weinheim : Wiley-VCH, 1989 ; Michel Deguy, Philippe Lacoue-Labarthe, *et alii* : *Du sublime*, Paris : Belin, 2009 ; *The sublime and the Beautiful : reconsiderations*, ed. Ralph Cohen, *New Literary History*, XVI, n°2, Baltimore : John Hopkins University Press, 1985. Sur les « risques » du sublime, voir particulièrement : Baldine Saint-Girons : *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Paris : Quai Voltaire, 1993.

développer une conception originale et proprement schillérienne du sublime. Cette idée d'un sublime qui résiderait au sein même de la tragédie est loin d'être anodine.

Elle marque en effet une approche radicalement différente du concept de sublime de la part de Schiller. Il ne s'agit plus de déterminer les conditions de production d'une œuvre sublime comme le propose le Pseudo-Longin ou de livrer une théorie philosophique qui identifierait l'essence dernière du concept, ainsi qu'on le tente avec plus ou moins de succès au XVIII^e siècle. Schiller, dans ses pièces, met le sublime en scène : il en décrit l'effet psychologique sur le personnage central et le laisse se déployer au fil des actes, illustrant son action sur l'histoire mais aussi sur l'entourage du héros. Le sublime n'y est plus un concept à définir, mais une expérience humaine qui nous est dépeinte dans sa phénoménalité, comme un fait anthropologique mettant en jeu l'homme dans son rapport au monde. Le rôle de l'art par rapport au sublime est également interrogé, au sein même de la pièce, dans les interactions des personnages qui confrontent le beau et le laid au sublime, mais également d'un point de vue extérieur au récit, dans la capacité de l'œuvre littéraire à présenter ce sublime. Enfin, c'est une autre compréhension du sublime comme concept qui peut apparaître entre les lignes de la tragédie : il n'est plus ni plaisir négatif ou tragique, ni emballement démesuré de l'esprit pour lui-même, ni encore chemin idéalisé du sentiment vers la morale ; il n'est plus non plus défini une fois pour toutes, en un lieu où il résiderait essentiellement, ni compris comme un imprésentable fuyant toujours par le haut, insaisissable et donc indicible. Le sublime tel que nous l'abordons ici réside à même le texte, immédiatement présent mais suivant sans interruption le fil de l'histoire, et mettant à l'épreuve les hommes d'une manière tout à fait spécifique. Il devrait être possible de déterminer à la fois une nature et des conditions de l'expérience, ce qui nous permettrait de poser de nouvelles bases dans la tentative de définition du sublime. Notre analyse portera donc sur l'expérience même du sublime, pour dégager les lignes de force de l'approche dramaturgique du concept et faire apparaître son triple enjeu, à la fois anthropologique, esthétique et conceptuel.

Pour commencer, voyons quelle place tient le sublime au sein des deux pièces que nous étudierons en particulier : *Die Räuber* et *Die Jungfrau von Orleans*, deux tragédies distantes dans leur rédaction d'une vingtaine d'années, qui encadrent la carrière littéraire de Schiller. En analysant les rapports des personnages principaux, il apparaît que les pièces entières sont centrées sur le héros, sublime, que les autres caractères mettent en lumière par contraste. Au centre de la pièce, le héros incarne le sublime par son caractère, ses valeurs ; son histoire au cours de la pièce en déploie le mouvement. Ce personnage central est confronté à un être proche avec lequel il partage de l'amour, qui incarne la beauté, et un être souvent proche également, mais auquel il s'oppose durant la pièce, qui personnifie la laideur. Ces caractères beaux et laids sont radicalement opposés entre eux, mais

entretiennent un rapport d'inversion par rapport au sublime.

Dans *Die Räuber*, le beau caractère est incarné par la fiancée de Karl Moor, Amalia, qui est l'exemple même de la douceur, de la grâce, attendant sans fin le retour de son aimé et chantant l'*Illiade* sous les étoiles. Elle vit dans un monde idéal où seul compte l'amour, un univers de pures formes, loin des contraintes de la vie. Lorsqu'elle pense que Karl est mort, elle veut se retirer dans un couvent, hors du monde pour pleurer et chanter son amour jusqu'à la fin de ses jours. À l'opposé, se trouvent les caractères laids et méprisables, incarnés par Franz Moor, le frère félon, et Spiegelberg, lieutenant de Karl Moor. Tous deux sont jaloux du héros, qu'ils envient pour la noblesse et la grandeur dont ils sont dépourvus. Tous deux se donnent pour ambition de réaliser des plans immenses, ils se voient comme des génies parmi les hommes, mais sont profondément méprisés par leur entourage ; leurs envolées sont toutes vues de manière ironique et grotesque. Ils ne manquent ni de personnalité ni de force, et réalisent leurs plans, mais non grâce au courage ou à la volonté, plutôt par la ruse, la fourberie. Ils sont complètement ancrés dans le monde sensible, ne recherchent que les biens matériels, n'agissent que par de vils procédés, ne pensent qu'en termes logiques et rationalisants. Leur désir serait de s'élever au rang de héros comme Karl qu'ils ne peuvent s'empêcher d'admirer tout en le jalousant terriblement, mais leur bassesse d'âme les condamne à la médiocrité. Celle-ci, inscrite au plus profond de leur nature, s'exprime jusque dans leur physique :

FRANZ : Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen ? Gerade mir ? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. Warum gerade mir die Lappländersnase ? Gerade mir dieses Mohrenmaul ? Diese Hottentottenaugen ? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod !⁴

La laideur est associée à un excès de sensible, un débordement de matière qui déforme jusqu'à l'homme lui-même : « FRANZ : Der Mensch entstehet aus Morast, und wäret eine Weile im Morast, und macht Morast, und gärt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt. »⁵ À l'approche de la mort, Franz ne peut accéder au divin, toute dimension supérieure ayant quitté son âme : « FRANZ : Ich kann nicht beten – hier hier ! (*auf Brust und Stirn schlagend*) Alles so öd – so verdorret. »⁶ Véritable synthèse de ces deux opposés, le personnage sublime se dresse au centre de la pièce : Karl Moor. Il est présenté dès le début comme un être supérieur par tout son entourage, jusqu'à son frère lui-même. Son charisme n'a d'égal que son courage,

4. Friedrich Schiller : *Die Räuber*, in *Sämtliche Werke* (note 1), Bd. 1 : *Gedichte, Dramen*, p.500.

5. *Ibid.*, p.577.

6. *Ibid.*, p.608.

c'est un meneur d'hommes né. Il rayonne sur ses camarades, et c'est lui qui leur fait franchir le pas du brigandage. Il aspire à un renouveau de vitalité, à une régénération de l'humanité, arguant que l'homme doit retrouver des horizons qui soient à sa mesure, et non pas s'adonner aux préoccupations mercantiles et matérialistes du siècle. Il possède la grandeur d'âme du beau caractère et l'ambition énergique du laid. Il agit dans le monde, où il accomplit tout ce qu'il recèle d'héroïsme en lui, bien qu'il transige sur ses principes initiaux dans son action.

Dans *Die Jungfrau von Orleans*, ces mêmes caractères s'opposent : les généraux et stratèges anglais, ancrés dans le réel des batailles et dans les nécessités matérielles, usant de tous les moyens pour parvenir à leurs fins ; et les âmes nobles des princes qui poursuivent leurs idéaux de beauté. Jeanne va se détacher de l'un comme de l'autre pour accomplir la même synthèse du sublime. Les officiers anglais sont donc présentés comme les caractères les plus matérialistes : ils ne croient pas aux miracles mais à la stratégie militaire qu'ils maîtrisent à merveille, ce qui leur vaut toutes leurs victoires. Pour eux, la guerre est une affaire d'hommes rationnels, qui se règle dans la tactique et le courage guerrier ; ils traitent Jeanne d'imposteur, refusant l'apparition du divin sur Terre. À sa mort, le général anglais délivre à un discours marqué de son matérialisme athée, fort semblable à celui de Franz Moor, où aucun salut de l'âme n'est envisageable hors du monde sensible qui la détermine :

TALBOT : Bald ists vorüber und der Erde geb ich, der ewgen Sonne die Atome wieder, die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt – und von dem mächtgen Talbot, der die Welt mit seinem Kriegeruhm füllte, bleibt nichts übrig, als eine Handvoll leichten Staubs. So geht der Mensch zu Ende.⁷

À l'opposé, Charles VII, futur roi de France, est un être de pur idéal. Il correspond au beau caractère dans la pièce : lui aussi ne vit que pour l'harmonie des formes, bien loin des considérations pratiques. Ses principes idéaux ont plus de valeur que sa vie, et le roi ne peut les sacrifier aux intérêts guerriers sans se trahir lui-même. Alors même que la guerre fait rage et qu'il est complètement désargenté, le roi dépense son or pour des troubadours étrangers, considérant que l'art pour l'art vaut bien plus que tout pouvoir contingent de ce monde :

KÖNIG KARL : Edle Sänger dürfen nicht ungeehrt von meinem Hofe ziehen. Sie machen uns den dürren Szepter blühen, sie flechten den unsterblich grünen Zweig des Lebens in die unfruchtbare Krone, sie stellen herrschend sich den Herrschern gleich, aus leichten Wünschen bauen sie sich Throne, und nicht im Raume liegt ihr harmlos Reich, sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.⁸

7. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans*, in *Sämtliche Werke* (note 1), Bd. 2 : *Dramen II*, p.765-766.

8. *Ibid.*, p.703-704.

Le sens de la vie se trouve avant tout pour le prince dans de grandes valeurs comme la beauté, l'honneur, l'amour qui l'emportent sur tout autre intérêt matériel : « JOHANNA : Drei einzge Güter flehstest du ihn an dir zu bewahren, die zufriedne Brust, des Freundes Herz und deiner Agnes Liebe. »⁹ Ainsi, il choisit d'abandonner Orléans et de sauver son peuple plutôt que de conserver le pouvoir sur la ville ; il prend la fuite et espère couler des jours heureux loin de la guerre avec l'amour de sa vie, sa maîtresse qu'il aime passionnément. Ses valeurs font de lui un personnage certes très noble, mais incapable des compromis nécessaires que ses capitaines attendent de lui pour changer le cours de la guerre et vaincre les envahisseurs. Face aux froids calculs de ses adversaires, les principes du prince ne peuvent triompher et condamnent la France à la ruine.

Ce qui va sauver le pays, c'est l'intervention d'un personnage bien différent des deux premiers, Jeanne, caractère sublime par excellence. Tandis que le bel idéaliste signe un pacte de non-agression tant avec le monde sensible qu'avec la sphère des devoirs éthiques pour demeurer dans sa tour d'harmonie, le caractère sublime incarne la confrontation brutale avec le monde et la réalité historique. Le prince ne dispose d'aucune ressource pour répondre aux exigences du monde réel, tandis que Jeanne est d'emblée décrite comme un être différent, d'une autre trempe, voire d'une autre nature : elle est souvent seule, préfère la compagnie des animaux et les grands espaces au monde des hommes, communique avec la nature comme avec les anciens dieux, fascine et inquiète ses proches. Son prétendant décrit ce sentiment d'admiration :

RAIMOND : Jetzt liebt sie noch, zu wohnen auf den Bergen, und von der freien Heide fürchtet sie herabzusteigen in das niedre Dach der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen. Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift in Mitte ihrer Herde ragend steht, mit edelm Leibe, und den ernsten Blick herabsenkt auf der Erde kleine Länder. Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten, und dünkt mir oft, sie stamm aus andern Zeiten.¹⁰

Tandis que son père exprime sa crainte : « BERTRAND : Um alles was sie schafft, ergießet sich ein unbegreiflich überschwenglich Glück. THIBAUT : Jawohl ! Ein unbegreiflich Glück. – Mir kommt ein eigen Grauen an bei diesem Segen ! Nichts mehr davon. Ich schweige. Ich will schweigen. »¹¹

II

Comment caractériser l'expérience du sublime du point de vue de la psychologie du héros ?

9. *Ibid.*, p.723.

10. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans* (note 7), p.691.

11. *Ibid.*, p.693.

Karl Moor est décrit principalement par des images de force, d'énergie ; Schiller nous le présente dès le début se lamentant sur le triste déclin de son siècle, et vantant les mérites des héros d'antan :

KARL MOOR : Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen. [...] Der lohe Lichtfunke Prometheus' ist ausgebrannt, dafür nimmt man itzt die Flamme von Bärlappenmehl – Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet.¹²

Il aspire à la grandeur d'âme, et agit avec héroïsme en toute circonstance, ne transigeant sur rien, exigeant tout. Ce fils de noble est poussé au brigandage par révolte intellectuelle contre l'injustice d'une société qui l'enferme et où il ne trouve pas sa place. Karl et ses compagnons vont prôner un idéal de liberté et se mettre en rupture par rapport au monde des hommes :

MOOR : Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.¹³

Jeanne de son côté n'apparaît qu'au moment où sa mission sacrée lui est révélée : c'est à ce moment qu'elle accomplit son destin de grandeur, de messenger divin. Elle vise elle aussi à la liberté de son peuple, et ses idéaux vont prendre corps dans sa lutte. Dès le départ, la pièce va montrer l'écart énorme entre la démission morale de l'armée française et l'enthousiasme sacré de l'héroïne. C'est sans le moindre doute qu'elle va accomplir sa mission divine, gagnant bataille après bataille, exécutant tous les Anglais qui lui tombent sous l'épée. Un terme revient comme un *leitmotiv* à travers toutes les théories du sublime, depuis le Pseudo-Longin jusque Schiller, qui caractérise bien l'aspect le plus évident de cette expérience : l'enthousiasme. Faisant partie du champ lexical habituel du concept, l'enthousiasme marque l'emportement voire l'élévation de l'homme lorsqu'il découvre les pouvoirs insoupçonnés de son esprit qui peuvent prendre le pas, dans un effort de volonté, sur la loi des instincts sensibles. Dans l'enthousiasme sublime, l'homme découvre un champ de possibles jamais envisagés jusqu'alors : la capacité de son imagination à dépasser les frontières dans lesquelles elle était bornée pour s'étendre à l'infini, et revendiquer une liberté échappant à la contrainte de la nature. Le sublime, écrira Schiller dans son traité, est le génie qui nous porte par-delà le précipice qui nous semblait infranchissable et nous donnait le vertige. C'est en sentant à quel point l'homme physique a une nature bornée que l'homme moral fait l'expérience de sa force ; ce qui abaisse l'un jusqu'à la terre élève l'autre jusqu'à l'infini.¹⁴ Nous avons, lors de l'expérience sublime, le pouvoir d'entrer en lutte avec le destin et

12. Friedrich Schiller : *Die Räuber* (note 4), p.502.

13. *Ibid.*, p.504.

14. « Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe. » Friedrich Schiller : *Über das Erhabene* (note 2), p.796 ; « [...] denn gerade bei solchen Gegenständen, wo der erste

sa nécessité par un simple acte de volonté ; et même l'infinité de la nature ne semble pouvoir atteindre l'infinie grandeur qui se trouve en nous-mêmes. « Der Mensch ist in ihrer [der Natur] Hand, aber des Menschen Wille ist in der seinigen. »¹⁵ Le sublime fonctionne comme une force qui arrache soudainement notre nature spirituelle aux liens de la sensibilité, comme l'écrit Schiller : « Nicht allmählich [...] sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los ». ¹⁶ Par là, le sublime révèle à l'homme sa destination véritable et sa dignité.

L'enthousiasme mène l'homme à un désir absolu de liberté, au besoin énergique d'étendre son être de manière infinie et illimitée. Souvent présentée dans la tradition comme le terreau du sublime, la liberté devient chez Schiller le critère déterminant pour juger du sublime. Un homme sur le chemin du sublime est donc un homme libre de placer sa volonté au-dessus de ses limites sensibles pour privilégier des idéaux élevés, libre d'engager un combat contre sa condition, même s'il ne peut le gagner ; dans les termes de la tragédie, c'est un héros, en mouvement vers un inatteignable sublime : le divin. L'idée de Dieu revient de manière permanente dans les théories du sublime, non dans un sens strictement religieux mais plutôt dans « l'en-thousiasme » au sens étymologique « d'inspiration divine ». Le sublime s'accompagne de la révélation d'une part divine en l'homme, où siège la plus grande liberté : pour Schiller en effet, la condition divine est « un nom tout humain pour désigner l'existence la plus libre et la plus sublime. »¹⁷ Ce divin apparaît pour l'homme dans la défaite du monde sensible face à la dimension supérieure et libre de son esprit, qui se révèle dans l'enthousiasme. L'idée du dépassement de l'homme vers le divin n'est cependant pas orientée de manière morale : on ne saurait juger les héros en termes de bien ou de mal, leur force semble indéterminée : « ERZBISCHOF : Eins von den beiden haben wir verschuldet ! Wir haben uns mit höllischen Zaubewaffen verteidigt oder eine Heilige verbannt ! »¹⁸ Tandis que Karl Moor parle d'un être de l'au-delà, lorsqu'il prévient une nouvelle recrue de ce qu'il va devenir :

MOOR : lern erst die Tiefe des Abgrunds kennen, eh du hineinspringst ! Wenn du noch in der Welt eine einzige Freude zu erhaschen weißt – es könnten Augenblicke kommen, wo du – aufwachst – und dann – möcht es zu spät sein. Du trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit – entweder mußt du ein höherer Mensch sein, oder du bist ein Teufel.¹⁹

nur seine Schranken empfindet, macht der andere die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt. » *Ibid.*, p.798.

15. *Ibid.*, p.797.

16. *Ibid.*, p.799.

17. « [...] ein bloss Menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein. » Friedrich Schiller : *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in *Sämtliche Werke* (note 1), Bd. 5 : *Erzählungen, Theoretische Schriften*, p.618.

18. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans* (note 7), p.801-802.

19. Friedrich Schiller : *Die Räuber* (note 4), p.566.

Le divin est libérateur et ne peut donc se laisser restreindre par la loi, qu'il dépasse chez Schiller dans son abondance de vie. Le mal a partie liée avec la liberté ; la morale, comprise comme loi de la société, ne sera plus qu'une entrave à la liberté à laquelle aspire l'homme entraîné par le sublime, comme le montre Baldine Saint-Girons : « Autrement dit, les valeurs morales sont traitées comme de simples conventions sociales, qu'il importe au héros de savoir retrouver, dépasser, ou même nier, afin d'affirmer la souveraineté de son libre-arbitre. »²⁰ Dans l'enthousiasme, l'homme fait l'expérience d'un dépassement qui le mène au-delà, à la limite de lui-même et de son humanité. Cet in-humain, comme part d'inconnu et d'altérité au sein même de son être, provoque un dessaisissement de l'homme qui se voit suspendu par l'éclat du sublime dans son activité quotidienne. Mais aussi une prise de conscience plus forte de son Moi dans la révélation de sa destination, qui s'opère à l'inverse comme un saisissement de lui-même. Dans ce double mouvement se trouve l'une des caractéristiques fondamentales de l'expérience du sublime.

Cependant, lors de cette exacerbation de la volonté par un enthousiasme énergique, l'homme peut être ébloui – voire aveuglé – par l'éclat du sublime. L'aveuglement est également un thème permanent de la pensée du sublime qui, comme démesure, peut nous exalter jusqu'à nous submerger. L'éclat du sublime conduit à Dieu, mais aussi à l'orgueil, à la *Schwärmerei* qui appartient tout autant à l'expérience du sublime. De plus, l'homme ne sait pas toujours comment agir, comment épancher cette croissance de force vitale et d'énergie qui le saisit. Débordé par son propre emportement vers les hauteurs de l'humanité, il n'est pas toujours lucide quant à la juste façon d'user de cette énergie. C'est le divin lui-même qui semble apparaître en l'homme pour affirmer sa liberté, or celui-ci peut ne pas être à la hauteur de cette tâche démesurée. Cette expérience peut se révéler douloureuse, alors que le sentiment s'accompagnait *a priori* d'une forte jouissance, que l'homme tirait de son propre pouvoir. L'action des personnages est d'ailleurs en grande partie guidée par cet aveuglement du sublime : Karl, sous le choc de la lettre de son père, n'est plus accessible à ce que lui disent ses compagnons, il est perdu dans une révolte qu'il ressasse en boucle. Pas un instant il ne réfléchit de manière rationnelle face à son problème, il en oublie même sa fiancée ; en lui, on a réveillé un instinct qui sommeillait et qui s'exprime dans toute sa puissance, un désir d'absolu et de liberté totale, hors des lois :

MOOR : Siehe, da fällt's wie der Star von meinen Augen ! Was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurückwollte ! – Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit, – *Mörder, Räuber!* – mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt.²¹

20. Baldine Saint-Girons : *Fiat Lux, une philosophie du sublime* (note 3), p.421.

21. Friedrich Schiller : *Die Räuber* (note 4), p.515.

Chez Jeanne aussi, dans toute la première partie de la pièce, on percevra cette dimension d'aveuglement proche du fanatisme religieux et guerrier, qui lui fait suivre un principe supérieur sans se préoccuper du monde sensible.

On retrouve donc chez Schiller une forme particulièrement bien développée de cet enthousiasme qui caractérise depuis toujours le sublime, combinant l'énergie de la volonté et l'aveuglement de l'esprit, tout en appelant au dépassement de l'homme dans la supériorité de son horizon supra-sensible. Mais l'ambivalence aperçue ici ne fait qu'approcher la nature profondément duelle du sublime, qui ne s'expérimente jamais de manière uniforme. Son ambiguïté et sa forme intrinsèquement paradoxale sont les plus grandes difficultés que l'on rencontre lorsqu'on tente de saisir cette expérience particulière. Le sublime convoque une chose et son contraire : on s'est habitué à y voir la présence simultanée du plaisir et de la douleur. Pour Schiller aussi :

Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird.²²

Au cœur de l'enthousiasme déjà, se trouvent, comme nous l'avons montré, une part de plaisir – dans l'exaltation de nos facultés spirituelles – et une part de douleur – dans le trop plein d'énergie et l'aveuglement. Il va apparaître bien vite dans le théâtre qu'une dimension du sublime échappe à cet enthousiasme du supra-sensible, pour se porter au contraire au cœur du sensible. La dualité du sublime ne résidera pas dans une opposition entre morale et immoralité, entre peine et plaisir, qui ne sont qu'épiphénomènes d'une division plus profonde du concept ; celle-ci se traduira dans son expérience à la fois par un sentiment d'enthousiasme et un sentiment d'humilité.

III

En décalage avec une conscience de nos forces spirituelles, le sublime amène l'homme à une dimension profondément naturelle, et le met face à certaines limites indépassables. Au sentiment de dépassement répond celui d'être dépassé : le sublime est une révélation de nos limites tout autant que de nos possibles, à travers la découverte d'une nécessité inscrite en la nature. Nous lui appartenons et ne pouvons nous affranchir de sa loi : les héros sublimes sont amenés à reconnaître leur faiblesse d'êtres sensibles, enchaînés à la nature et à l'histoire. Cette dimension tragique va surgir de la

22. Friedrich Schiller : *Über das Erhabene* (note 2), p.796.

confrontation des idéaux avec le monde réel. Karl Moor fait sa propre justice puisqu'il refuse celle des hommes, mais plonge par là de plus en plus profondément dans l'immoralisme. Son choix le force à agir, et il ne peut se contenter de demi-mesures car il s'oppose à une société forte ; il recourt donc au meurtre. Il exécute d'abord ceux qu'il juge coupables, des hommes politiques ou religieux corrompus par le pouvoir ; mais ensuite, il en vient à massacrer des innocents, sans véritablement le vouloir, qui ne sont que de tristes dégâts indirects de sa rébellion. Créer sa propre liberté dans le monde ne peut se faire sans empiéter sur celle de pauvres diables : en s'accomplissant, Karl Moor trahit ses idéaux de justice et de solidarité. Ainsi, dès le premier tiers de la pièce, il est torturé par tout le malheur qu'il a causé en voulant agir justement. Le tragique vient de sa lucidité : l'impossibilité de créer le monde idéal dont il avait rêvé, malgré toute sa volonté et tout son espoir. Il est enchaîné à la condition humaine et doit s'accommoder de son impuissance.

MOOR : Du hast gut gesagt, und noch besser getan, wenn du sie nie zu kennen verlangtest ! – Bruder – ich habe die Menschen gesehen, ihre Bienensorgen, und ihre Riesenprojekte – ihre Götterpläne und ihre Mäusegeschäfte [...] Nullen sind der Auszug – am Ende war kein Treffer darin. Es ist ein Schauspiel, Bruder, das Tränen in deine Augen lockt.²³

Le sacrifice semble être pour lui la seule issue possible, et c'est ainsi que s'achève la pièce :

RÄUBER MOOR : O über mich Narren, der ich wädhnete die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht [...] – O eitle Kinderei – da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnlappern und Heulen, daß *zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden*. Gnade [...] Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern.²⁴

Cette reddition peut se comprendre comme un profond sacrifice, puisque Karl Moor abandonne ce qui compte à ses yeux plus encore que la vie : sa liberté. Mais elle est aussi marquée d'une demande de pardon envers les hommes qu'il a malmenés malgré lui dans son entreprise de liberté. Le tragique et la culpabilité dans lesquels le destin l'a poussé ne peuvent se résorber que s'il est jugé par eux. Il ne se rend pas de lui-même, geste narcissique qui pourrait encore lui apporter une certaine forme d'admiration de la part du peuple, mais décide, dans ce même mouvement solidaire, de se livrer à un pauvre paysan. Par ce geste, il parvient à demeurer lucidement sublime jusqu'à la fin :

RÄUBER : Laßt ihn hinfahren ! Es ist die Großmannsucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung

23. Friedrich Schiller : *Die Räuber* (note 4), p.560.

24. *Ibid.*, p.617.

setzen. RÄUBER MOOR : Man könnte mich darum bewundern. (*Nach einigem Nachsinnen*) Ich erinnere mich, einen armen Schelm gesprochen zu haben, als ich herüberkam, der im Taglohn arbeite und eilf lebendige Kinder hat – Man hat tausend Louisdore geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert – dem Mann kann geholfen werden. (*Er geht ab*).²⁵

Jeanne d'Arc suit le même itinéraire. À peine réalise-t-elle sa mission, que le monde se rappelle à elle et lui fait quitter les cimes de ses idéaux divins. Alors qu'elle a abattu sans aucune pitié tous ses ennemis, elle croise le regard de son dernier adversaire et ne peut se résoudre à le tuer car elle tombe instantanément amoureuse de lui. Un changement brutal s'opère en elle. Alors qu'elle était inaccessible à toute sensibilité, l'amour ou la pitié, puisqu'elle ne vivait que pour ses idées dans un monde qui échappait à la compréhension des mortels, la voilà ramenée brutalement parmi les humains. La défaillance naît en elle, dans son cœur qu'elle avait certes couvert d'acier mais qu'elle ne pouvait délivrer du déterminisme physique : elle demeure un être prisonnier de ses désirs, de ses passions. La volonté aussi forte soit-elle ne peut faire oublier notre nature d'êtres sensibles. C'est l'effondrement pour Jeanne qui trahit malgré elle sa raison d'être, sa mission divine. À la puissance aveugle succède la lucidité de l'impuissance : « JOHANNA : mit deinem Blick fing dein Verbrechen an, unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott, mit blinden Augen mußt du vollbringen ! Sobald du sahst, verlieb dich Gottes Schild, Ergriffen dich der Hölle Schlingen. »²⁶ Elle reconnaît tout de suite qu'elle a failli à ses principes et cette idée la hante, elle ne supporte pas de jouer son rôle de sainte alors qu'elle n'y croit plus. Accusée de sorcellerie par son père, elle ne répondra rien et attendra stoïquement son sort dans le silence. Puisqu'elle est en faute, elle s'abandonne dignement à la justice des hommes ; délaissée de Dieu, ils sont les seuls à pouvoir la juger. Sa destinée s'accomplira en un ultime sacrifice, sur le champ de bataille pour sauver le prince de France, parachevant finalement l'idéal auquel elle a voué sa vie.

Le héros sublime sera donc marqué par un moment d'humilité, où il reconnaît sa finitude et où sa seule marge d'action possible devient le sacrifice de sa propre vie. Cette humilité lucide se double d'un altruisme : en reconnaissant leur propre fragilité, les caractères sublimes semblent pénétrés de celle des autres, qu'ils négligeaient dans l'aveuglement de l'enthousiasme. Le sublime semble donc ouvrir à l'amour d'autrui, dans le dévoilement d'un lien partagé à la nature. On peut observer une inversion nette entre le sentiment d'humilité et celui d'enthousiasme. La révélation de la faiblesse succède à celle de la force, la lucidité à l'aveuglement ; c'est le sensible qui marque le sublime, non plus le supra-sensible, et l'homme tend vers la nature plutôt que vers une liberté divine. Il s'agit

25. *Ibid.*, p.618.

26. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans* (note 7), p.775.

également d'une expérience de l'inhumain à travers ce principe extérieur de nature qui nous maintient, *hic et nunc*, dans l'immanence du monde auquel nous appartenons. L'apparition d'autrui et de la nature témoigne ici du dessaisissement qu'opère le sublime : nous sortons de nous-mêmes pour nous penser comme un objet parmi d'autres, avec lesquels nous entretenons pourtant un lien. Mais aussi un saisissement de soi, car cette expérience est marquée par une lucidité aiguë sur notre être que nous comprenons de plus en plus intimement en plongeant dans les profondeurs de sa nature. La douleur et le plaisir se manifestent tous deux dans l'humilité du sublime : la peine est celle du regard cru que nous posons sur nous-mêmes et qui nous désespère ; la joie vient de l'amour que nous éprouvons pour autrui qui apparaît à nos yeux. Le sublime possède une dimension morale, car il intime à l'homme de ne pas se laisser emporter par l'orgueil, de toujours garder l'autre comme mesure de son action. Mais en nous faisant prendre conscience d'une faiblesse insurmontable, face à l'immensité d'une nature qui nous surpassera toujours, en nous ou hors de nous, la seule réaction possible reste de se résigner à la nécessité... Or la morale, pour Schiller, exige de l'homme qu'il suive de manière active certains principes contre sa nature sensible, dans un effort continu de résistance. Dans le sentiment du sublime tel que nous l'avons développé ici, nous sommes écrasés, dépassés, et n'avons plus la force d'opposer une quelconque force spirituelle au règne naturel du monde. C'est un nouveau sublime qui nous surprend dans le sentiment d'humilité, un sublime « qui ne peut relever d'aucune supériorité de l'esprit sur la matière mais qui est au contraire soumission à son pouvoir, attraction vers son magnétisme, intuition de sa valeur transcendante »,²⁷ estime Dominique Peyrache-Leborgne dans l'analyse qu'elle propose du sublime des œuvres littéraires romantiques, proche sur ce point du sublime de Schiller. Elle se penche d'ailleurs sur Victor Hugo, qui écrira dans le poème *Les Malheureux* : « le sublime est en bas ». L'homme se fatigue de la transcendance, de la grandeur de l'esprit, de la contemplation de la nuit étoilée et de la loi morale. C'est en nous, dans la découverte de notre nature, que s'éclaire le reste du monde ; comme l'écrit encore Hugo : « chose inouïe, c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. »²⁸

Le dehors, c'est donc aussi l'Autre, et le sublime en constitue l'incroyable moment de clairvoyance. C'est le sens que Baldine Saint-Girons donnera au *Fiat Lux*, symbole du mot sublime, qui est aussi une lucidité retrouvée : « Que signifie dans ces conditions *Fiat lux* ? L'affinité première de la pensée avec la vision, l'étonnement qu'il y ait de l'Autre, vers lequel je ne suis qu'un des innombrables regards qui se lèvent. »²⁹ Quand lumière est faite, quand se lève le voile d'Isis, ce n'est

27. Dominique Peyrache-Leborgne : *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*, Paris : Éditions Champion, 1997, p.109.

28. Victor Hugo : *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie*, in *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, 1985, p.699.

29. Baldine Saint-Girons : *Fiat Lux, une philosophie du sublime* (note 3), p.45.

pas la Loi morale qui nous est révélée, ni l'impossible de la présentation, mais le secret de la nature humaine, dans une lucidité nouvelle sur nous-mêmes, dans la découverte de l'amour pour autrui. Novalis reprenant la figure d'Isis voilée, dont Kant affirme qu'il est un des seuls exemples presque intrinsèquement sublime en art, va d'ailleurs lui attribuer l'une et l'autre révélations. Dans un fragment de mai 1798 : « Einem gelang es – er hob den schleyer der Göttin zu Saïs – Aber was sah er ? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst. »³⁰ Et ensuite dans *Les Disciples à Saïs (Die Lehrlinge zu Saïs)*, Hyacinth ayant tout quitté, même son amour, Rosenblüthe, pour se mettre à la recherche de la vérité, fait une curieuse découverte derrière le voile :

Und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleyer, und Rosenblüthchen sank in seine Arme. Eine ferne Musik umgab die Geheimnisse des liebenden Wiedersehns, die Ergießungen der Sehnsucht, und schloß alles Fremde von diesem entzückenden Orte aus.³¹

L'amour apparaît là comme la clé de la nature, et ailleurs dans le même texte, Novalis note encore : « beim ersten Kuß wird eine neue Welt dir aufgethan, mit ihm fährt Leben in tausend Strahlen in dein entzücktes Herz. »³² L'idée amorcée dans le théâtre de Schiller sera donc reprise par la suite : le sublime est humble, il ne marque plus une quelconque élévation, que ce soit de la matière en esprit, de l'homme en Dieu ou du phénomène en miracle, contrairement au sens habituel de la sublimation. Plus d'ascension, mais un approfondissement, une intensification, qui nous relie à nous-mêmes et au monde, dans la nature, ici-même.

IV

Notre cheminement à la suite de Schiller nous a donc conduit à la découverte d'un sublime duel, dont la bipolarité se réorganise autour de deux sentiments antagonistes. L'enthousiasme et l'humilité caractérisent le sublime dans ses tendances les plus opposées. Ils partagent cependant plusieurs points communs en ce qu'ils entretiennent tous deux un rapport double à la morale, au sentiment de plaisir, à l'expérience de soi. Leur proximité va plus loin encore, car le sublime authentique, on s'en doute, ne réside pas en l'un d'eux, ni d'ailleurs dans les deux pris séparément, mais dans leur interaction permanente. Si nous avons pu suivre à la trace le sublime à travers ces deux aspects, c'est parce que, dans ses tragédies, Schiller tente de faire apparaître le sublime tout en

30. Novalis : *Schriften*, hrsg. von Paul Kuckhohn, Richard Samuel *et al.*, Stuttgart : Kohlhammer, 1960-1998, Bd. 2 : *Das philosophische Werk I, Abteilung VI*, nr. 250, p.584.

31. Novalis : *Die Lehrlinge zu Saïs*, in *Schriften* (note 30), Bd. 1 : *Das dichterische Werk*, p.91.

32. *Ibid.*, p.95.

explorant le concept lui-même. De la sorte, les différentes pièces décomposent le sentiment sublime en trois moments, celui de l'enthousiasme, celui de l'humilité et celui de leur rencontre qui scelle le véritable sublime. Il est primordial de passer par cette décomposition pour comprendre la nature dernière du sublime, qui ne se définira jamais en un concept parfaitement unifié dans les contraires qu'il recouvre mais qui restera plutôt en tension entre ses pôles. Le meilleur exemple de cette action réciproque tient dans la réconciliation de la nature, de sa nécessité, avec la liberté et l'esprit de l'homme. Cette idée aussi trouvera une postérité : « Je serai libre comme la nature »³³ affirme Chateaubriand dans son *Voyage en Amérique*. Les héros sublimes des tragédies entretiendront toujours un rapport intense à une telle nature, comme lieu même du sublime, source du divin. Ainsi Jeanne d'Arc, dès le début de la pièce, partage un lien étroit et mystique avec la nature, où elle puise sa force, et qui la distingue déjà du commun des mortels. Elle passe de longues heures au pied de l'antique chêne des druides où elle a ses visions divines.

THIBAUT : verlässet ihr nächtlich Lager vor dem Hahnenruf, und in der Schreckensstunde, wo der Mensch sich gern vertraulich an den Menschen schließt, schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel, heraus ins graulich düstre Geisterreich der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt geheime Zwiesprach mit der Luft des Berges.³⁴

Les descriptions de Jeanne en héroïne parfaitement en adéquation avec la nature mènent à l'idée d'un lien de conséquence entre la grandeur d'âme et le sentiment de nature, qui marque le caractère exceptionnel du personnage. On trouve d'ailleurs une description fort semblable d'Hyacinth dans *Les Disciples à Saïs (Die Lehrlinge zu Saïs)*, personnage également associé au sublime puisqu'il part en quête d'Isis : « Höhlen und Wälder waren sein liebster Aufenthalt, und dann sprach er immer fort mit Thieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen, natürlich kein vernünftiges Wort, lauter närrisches Zeug zum Todtlachen. »³⁵

Karl Moor voit lui aussi dans la nature le reflet de ses propres sentiments : paisible et douce dans son enfance, dure et sauvage à présent qu'il est brigand. À l'injustice de la société, les brigands préfèrent la liberté de la nature, et durant toute la pièce on assiste à la confrontation permanente de la société incarnée par Franz, corrompue, vile, enfermante, et de la nature de Karl, authentique, sincère, libre, où les hommes peuvent être enfin "naturels". La surhumanité de l'enthousiasme sublime est transférée dans la nature où elle trouve un écho de sa grandeur. « Die erste Forderung an den Menschen

33. François René de Chateaubriand : *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et voyages*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, vol. 1, p.704.

34. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans* (note 7), p.691.

35. Novalis : *Die Lehrlinge zu Saïs* (note 31), p.91.

macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden ; denn der Mensch ist – ehe er etwas anders ist – ein empfinden – des Wesen. »³⁶ Cette idée contredit la plupart des caractéristiques habituelles du sublime, qui tend en général à élever l'homme dans un autre monde, en lui révélant le secret de sa destination ; ici, c'est la nature elle-même qui renferme en son sein la possibilité d'un dépassement de l'homme, à travers le principe sensible en lui, où se mêlent à la fois la grandeur et la finitude humaines. L'idée résonne à la lecture de Schiller, qui disait, en bon dramaturge, que les passions dont souffrent les héros de tragédie doivent être puissantes pour qu'ils puissent déployer toute leur force d'âme. Ils doivent montrer avant tout leur fragilité sensible pour que leur résistance soit digne d'intérêt : « Der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. [...] Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden* ; Pathos muß da sein. »³⁷ Le sublime marque un acte de foi pour l'homme : amoindri, il n'est pas encore à bout de forces, il peut encore lutter pour sa liberté. L'entièreté du monde s'apprête à l'écraser, mais *quand bien même* le combat serait perdu d'avance, il l'engage. Cette détresse rend son geste véritablement sublime, enthousiaste et humble. Peu de commentateurs ont aussi bien compris ce mouvement qu'Yvon Le Scanff dans son analyse du paysage romantique : « Le geste du sublime : il est grandeur par le malheur, élévation par l'abnégation, héroïsme par l'échec et la défaite. Le sublime conjugue les impossibles et désoriente les orientations géométriques de la morale : le haut coïncide avec le bas, le bas est d'autant plus haut qu'il est bas. »³⁸ Nous comprenons mieux le sens de la formule de Hugo : « le sublime est en bas » pour autant qu'il trouve son point d'appui dans la nature qui nous entoure et nous constitue, comme fragilité mais aussi comme aspiration à la lutte, comme alliance d'une nécessité irréductible et d'une liberté quand même affirmée.

La dimension du combat marque le sublime de manière profonde à partir du XVIII^e siècle. Flaubert en fera la définition caractéristique du sublime, « Un caractère est beau quand il triomphe, et sublime quand il lutte. »³⁹ Or, si lutte il y a, ce n'est pas une guerre de conquête, mais plutôt une lutte-en-retrait, sur la défensive, qui porte toujours le souci d'autrui dans l'action, et n'espère pas même emporter le combat dans lequel elle nous immerge. À cette exigence, la forme de la *résistance* convient le mieux, et elle va caractériser la troisième phase des pièces. En elle se dresse l'affirmation de ne pas céder, de faire front, qui est propre au caractère sublime. Une résistance au débordement de la nature sensible, à la violence des sentiments : « Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich. »⁴⁰ Mais également une résistance de notre

36. Friedrich Schiller : *Über das Pathetische*, in *Sämtliche Werke* (note 1), Bd. 5 : *Erzählungen, Theoretische Schriften*, p.515.

37. *Ibid.*, p.512.

38. Yvon Le Scanff : *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Lonrai : Éditions Champ Vallon, 2007, p.254.

39. Gustave Flaubert : *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres complètes*, Paris : Éditions Conard, 1902, vol. 6, chap. V, p. 184.

40. Friedrich Schiller : *Über das Pathetische* (note 36), p.512.

nature à l'emportement démesuré de l'esprit. Le sublime encourage donc une résistance de principe face à tout ce qui pourrait contraindre l'homme dans sa nature ou sa liberté.

Dans les tragédies de Schiller, ce sont bien en tant qu'hommes que les héros se dépassent, par la résistance qu'ils opposent au destin aveugle, dans la souffrance et les transgressions que cela implique. Karl Moor, malgré la conscience qu'il a du tragique de sa situation va continuer à lutter pour cette existence dont il a depuis longtemps été dépossédé par le sort. Karl ne pense pas un instant pouvoir venir à bout du déterminisme de l'Histoire, mais il l'affronte. Sa dignité d'homme ne réside plus dans la victoire ou la défaite, dans son honneur perdu ou retrouvé, mais dans la liberté à laquelle mène sa résistance. Comme il le crie au ciel : « MOOR : Du kannst mich zu nichts machen – Diese Freiheit kannst Du mir nicht nehmen. [...] Und soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben – Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen ? – Nein ! Ich wills dulden ! »⁴¹ Et un peu plus loin, il montre bien que c'est en lui et non dans un principe divin transcendant, que siège sa grandeur :

MOOR : Nein ! Nein ! Ein Mann muß nicht straucheln – Sei, wie du wilt, *namenloses Jenseits* – bleibt mir nur dieses mein *Selbst* getreu – Sei wie du wilt, wenn ich nur *mich selbst* mit hinübernehme. – Außendinge sind nur der Anstrich des Manns – *Ich bin mein Himmel und meine Hölle.*⁴²

Il en va de même pour *Die Jungfrau von Orleans* : Jeanne à la fin de la pièce s'investit elle-même du pouvoir que Dieu lui confiait auparavant, et à cet instant seulement, elle retrouve un sens à son existence. C'est comme mortelle parmi d'autres et non plus comme émissaire de Dieu qu'elle résiste désormais aux Anglais, assumant sa faiblesse et son destin d'un même coup : « JOHANNA : Ich meines Landes Retterin, des höchsten Gottes Kriegerin, für meines Landes Feind entbrennen ! Darf ichs der keuschen Sonne nennen, und mich vernichtet nicht die Scham. »⁴³ Elle sauve le roi et donne la victoire finale à la France, accomplissant par là son dernier miracle mais qui n'est plus divin, c'est un miracle humain, et elle le doit à sa seule liberté.

Le sublime nous fait expérimenter la limite de notre être, et l'impossibilité pour l'homme d'atteindre l'absolu. Cependant la limite en tant que telle ne peut se comprendre que par rapport à un positif, l'infini, qui est découvert lui aussi en l'homme comme aspiration à la liberté, au dépassement, et comme participation à cette grande nature dans laquelle l'humain puise sa force. Mais en retour, le sublime ne peut toucher à l'illimité qu'en intégrant d'abord la limite, de telle sorte qu'il se détourne de l'absolu pour encourager une création infinie qui se déploie au cœur de l'action réciproque et

41. Friedrich Schiller : *Die Räuber* (note 4), p.592.

42. *Ibid.*, p.591.

43. Friedrich Schiller : *Die Jungfrau von Orleans* (note 7), p.773-774.

paradoxe des contraires. Le sublime fait découvrir à l'homme sa destination véritable, et accomplit par là le grand projet des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*), celui d'une éducation de l'humanité. Il ne clame cependant pas la grandeur de l'homme de manière unilatérale : le sublime n'apporte jamais le sentiment de satisfaction, ne s'arrête jamais sur lui-même pour flatter l'homme. L'expérience du sublime ne peut se faire que dans le mouvement, dans une tension vers un dépassement de soi ; il n'est un humanisme qu'en tant qu'il rend confiance à l'homme dans son pouvoir de résistance. Comme le remarque justement Yvon Le Scanff : « Cet humanisme paradoxal qui place l'homme devant l'inhumain n'est donc négatif qu'au sens où il ne se conçoit pas comme conservation (humanisme "classique") mais comme création et exploration des limites. »⁴⁴ Familiarisation avec la mort dans une certaine douleur, découverte du pouvoir de résistance en l'homme dans une forme de joie. Pour reprendre Schiller : « Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. »⁴⁵ Nous tenons là sans doute une des seules vérités sur le sublime : il réside dans le contraste, dans la tension interne créée par la distance entre ses pôles. Le sentiment ainsi provoqué résulte du passage de l'un à l'autre, du décalage vécu entre enthousiasme et lucidité. Il ne débouche jamais dans une synthèse parfaite des opposés, ni dans une séparation définitive. Le sublime réside dans leur relation, et dès lors n'a plus de lieu hors de celle-ci. Il ne peut être défini comme sentiment particulier en l'homme, moins encore comme propriété de l'art ou de la nature. Il n'est ni liberté, ni nécessité ; ni nature, ni esprit ; ni inhumain, ni l'homme lui-même, mais tout cela à la fois, en tant qu'il met en tension ces différents concepts dans son processus. Nous avons tenté de rendre compte de sa structure bipolaire, mais nous ne pouvons plus définir une quelconque substance du sublime, si ce n'est en le situant dans l'intervalle et dans une action réciproque et sans fin. En effet, le mouvement interne au sublime ne se résout pas, et jamais ne cesse le perpétuel aller-retour qui fait que le sublime échappe à toute linéarité, à toute durée déterminée. Le sublime ne réside pas non plus dans une transcendance, hors de notre dimension ou du temps, mais dans un mouvement agissant au sein du monde. Le sublime dès lors n'est plus seulement suscité par l'infini, il le devient. Burke nous dit que la privation engendre le sublime, car elle est terrible ; elle en fait aussi partie intimement chez Schiller : qu'est-ce que l'aveuglement sinon une privation de vision, de clairvoyance ? Qu'est-ce que la finitude sinon la privation d'un infini dans les forces physiques et intellectuelles ? La privation contribue à engendrer le mouvement du sublime en créant un manque, un vide, une dépression, cause d'un déséquilibre que le sublime ne pourra jamais surmonter. Le sublime ne sera jamais une joyeuse extase ; à un niveau quasiment physiologique, il balancera de manière permanente entre le manque et l'excès, entre une soif intarissable et une fulgurance exaltée. Le sublime semble véritablement mû par deux forces, une qui

44. Yvon Le Scanff : *Le paysage romantique et l'expérience du sublime* (note 38), p.53.

45. Friedrich Schiller : *Über das Erhabene* (note 2), p.796.

attire au centre d'elle-même tandis que l'autre éloigne et fait sortir de soi. Ces forces correspondent au mouvement qui s'empare de l'homme dans le sublime : une rentrée en soi dans un saisissement de l'être, mais également une sortie de soi dans le dessaisissement. Elles constituent l'ultime nature du sublime, qui quitte la sphère du sentiment pour ne plus être qu'une puissance, la relation entre ces deux forces et le mouvement qu'elles engendrent.

Enfin, le sublime trouve également sa place d'un point de vue extérieur à l'expérience du personnage central : en nous montrant l'action exercée par le sublime sur l'entourage du héros, Schiller esquisse à notre intention les conditions de sa transmission. Le sublime met en jeu la nature humaine de manière centrale ; et c'est *via* autrui que l'expérience du sublime peut se propager. À la vue d'un individu en résistance, libre et humble, l'homme fait l'expérience de sa propre nature, par appropriation du geste de cet être mû par le sublime, qu'il soit héroïque ou génial. La condition primordiale de l'apparition du sublime est l'existence d'un transfert de cet autre à soi. Cette idée d'une communication de l'expérience par la proximité de deux êtres humains est d'ailleurs aussi ancienne que le sublime lui-même. Le Pseudo-Longin décrivait déjà le sublime comme « la résonance de grandes âmes » : ce processus de transmission caractérise une propriété fondamentale du sublime, celle de la contamination. Comme le répète Baldine Saint-Girons discutant du pouvoir de sublimation :

La dynamique du sublime lui permet de métamorphoser ou de "sublimier" tout ce avec quoi il entre en contact : les éléments qu'il utilise, mais aussi quiconque est sensible à ses manifestations. Alors que le beau ne rend pas beau, alors que le bon ne rend pas bon, le sublime, lui, rend sublime.⁴⁶

Mais il n'y a plus d'objet sublime, celui-ci n'est qu'une tension interne de forces contraires : il n'y a donc pas d'hommes sublimes, seulement des individus portés par lui. Car cette impulsion intérieure s'accomplit en imprimant son mouvement à l'homme, et ce mouvement se transmet par ricochet sur ceux qu'il croise. L'homme est dépassé par ses œuvres et ses actions ; le sublime jamais ne lui appartient en propre, mais le traverse, inaccessible malgré sa présence. Au contact d'un homme entraîné dans le sublime, ceux qui l'entourent sont pareillement impressionnés par cette expérience et contaminés par son mouvement, à travers une identification rendue possible par une nature humaine commune. D'un point de vue extérieur, le sublime c'est donc le moment du passage, de la transmission ou de la contamination de son mouvement même, d'une personne à une autre, de manière directe ou indirecte à travers l'art. Il est donc mouvement de mouvement, passage d'un homme à un autre, lorsque le premier l'extériorise par une création libre et que le second, touché en profondeur, l'intériorise par

46. Baldine Saint-Girons : « Le sublime », in CD Universalis [vidéo sur CD-ROM], Paris : Encyclopaedia universalis, 2006.

identification. Le sublime, comme expérience, vient d'autrui, du monde, mais nous ramène en nous, où nous pouvons la vivre. Schiller met en scène cet effet du sublime sur autrui lorsqu'il décrit l'impression forte que produisent Karl Moor ou Jeanne sur leurs compagnons. Mais la pièce elle-même, comme œuvre d'art, porte le sublime jusqu'au spectateur ou au lecteur. À travers ce médium, nous rencontrons fictivement les héros qui peuvent éveiller en nous le même sentiment. De ce point de vue encore, le sublime ne réside nulle part si ce n'est en l'homme, mais un humain compris fondamentalement comme relation de différents individus ayant reçu la même nature en partage, ou relation de soi à soi, dans le décalage permanent d'une dualité humaine qui nous meut sans cesse.

V

Le théâtre schillérien permet bel et bien de poursuivre la réflexion sur le sublime, l'incarnation littéraire du concept l'enrichissant à plusieurs points de vue. D'une part, le rapport du sublime au beau et, de manière plus large, à l'art est approfondi et clarifié. D'autre part, l'approche de Schiller innove en contournant la nécessité théorique d'une délimitation de l'essence du sublime et en le questionnant plutôt dans son mouvement même. Enfin, si l'on peut comprendre le sublime comme mouvement de dévoilement, Schiller ne s'arrête pas là et explore à la fois ce qui se dévoile et l'effet de cette expérience sur l'homme. Bien loin des théories classiques et modernes, l'expérimentation du sublime telle qu'elle est présente dans le théâtre de Schiller permet de multiplier les perspectives sur le concept. Une définition ne peut en faire le tour, c'est uniquement par la superposition des points de vue – rendue possible dans l'interaction de la philosophie et de la littérature – que le sublime sort de l'aporie et commence à nous apparaître. Ainsi, nous avons pu réévaluer le caractère éthique que Schiller attribuait au sublime, mais surtout nous l'avons mis à l'épreuve dans sa dimension à la fois esthétique, conceptuelle et anthropologique. C'est au nom de ce triple éclairage du sublime que Schiller mérite notre entière attention dans son effort philosophique de réinterrogation du concept.

Tout d'abord, selon une analyse esthétique, il apparaît clairement que le sublime n'est plus lié au beau comme il avait pu l'être dans la pensée classique, compris alors comme « plus-que-beau », mais également chez Schiller où il était parfois associé, dans certains textes antérieurs, à une beauté « idéale ». Dans les pièces, au contraire, il semble que le sublime ne comble plus le défaut sensible du beau en le poursuivant dans la raison, mais que tous deux entretiennent un rapport inverse à la notion d'infini. Le beau caractérise évolue dans un monde qui échappe au matériel, celui des Idées, et il va tenter de leur donner forme dans une pratique de l'art qui reflète l'harmonie de sa paix intérieure. Le beau relève donc de la mise en forme sensible d'une harmonie intellectuelle, image du vrai et du bon sans pour autant y mener. Nous pouvons le comprendre comme une représentation finie de l'infini,

processus artistique d'inscription dans la proportion des formes d'idées telles que la paix, le bien ou la vérité. Le caractère sublime quant à lui est lié intrinsèquement au monde sensible dans lequel il tente d'agir. Il y cherche une dimension plus large, sans bornes ; par son action créatrice, il tente de changer le monde fini, de le révéler à lui-même et d'élever les esprits. Son mouvement peut être caractérisé comme inverse à celui du beau : une « infinitisation » du fini. Quant à la laideur, elle correspond à la fin des formes, au surgissement d'un indéfini. Le sensible n'est plus travaillé pour exprimer de hauts principes, mais déborde de lui-même, sans plus rien éclairer. Le laid est jaillissement d'énergie, de masses pures et *diffformes*. Le laid nous interpelle autant que le sublime, mais loin de nous mettre en mouvement, nous fige sur place : comme envers contradictoire du beau, le laid entraîne un arrêt de la pensée devant une forme impossible, une sidération devant le déversement brut ou terrible d'un naturel aussi improbable qu'inappropriable. À l'inverse du laid, le sublime ne constituera pas la limite de l'art ; mais il ne sera pas restreint non plus à son domaine, comme l'est le beau. Dans le sublime, l'art touche son propre dépassement : il est étendu à la vie elle-même. La fibre créatrice de l'homme se confronte au sensible et aux contradictions de l'Histoire. Le caractère sublime cherche à changer le cours des choses et le monde créé par son geste est comme une œuvre. L'inverse se confirme également : la vie elle-même entre dans le champ de l'art, entendu comme pratique créative infinie. Dans le sublime, il s'agit non pas d'une sacralisation de l'art pour l'art, ou de son autonomie totale, mais plutôt de son ouverture au monde. Il ne s'agit pas d'un « absolu littéraire », mais plutôt d'un infini littéraire : les mots y sont en contact permanent avec la vie, y travaillent les hommes qu'ils touchent, portant un sens qui s'enrichit dans l'échange.

En deuxième lieu, Schiller nous fait voir au fil des actes une autre manière de comprendre le sublime : il ne s'agit plus d'en isoler la substance ou le lieu, de parvenir enfin à la définition de ce concept habituellement insaisissable. Le dramaturge nous peint le sublime en mouvement, ses points de passage, son action dans le monde sensible et historique. Schiller décrit l'expérience même du sublime, son vécu humain, dans une irréductibilité à un pur principe. Ainsi, les pièces suivent le sublime au plus près de lui-même mais sans l'immobiliser, le laissant apparaître dans sa phénoménalité. Cette approche marque un écart par rapport aux théories modernes du sublime, c'est pourquoi nous avons tenté de faire émerger le concept dans sa tension propre, en accompagnant pas à pas la réflexion schillérienne, ne visant plus une véritable définition, mais plutôt le compte-rendu d'une enquête sur les déplacements du sublime. Il semble dès lors qu'une nouvelle conception du sublime soit rendue possible, sans qu'il disparaisse dans la simplicité ou l'abstraction, ou qu'il se dissolve dans l'effort d'une fondation substantielle. Ontologiquement, le sublime ne se trouve plus que dans la relation, comprise à la fois comme tension et comme échange, selon un mouvement propre au sublime dont on peut cerner l'action : le sublime pensé comme « infinitisation » du fini renvoie à l'idée d'une

présentation, au sein même du sensible, d'un principe énergétique et caché. Il y a en effet dans le sublime un principe supra-sensible à l'œuvre, non comme dépassement ou écrasement du sensible, mais à même celui-ci, révélant ses forces dans l'immanence de la nature. Comme le montre Rogozinski, le concept ébranle l'opposition traditionnelle du sensible et du supra-sensible en proposant :

[...] une autre pensée du supra-sensible, qui ne se cache pas derrière le voile d'Isis, mais tisse la trame de ce voile ; qui ne se tient pas au-delà du sensible, mais gît en deçà, comme son substrat ou son revers ; comme sa forme-en-retrait qui fait donation du sensible en sa diversité et se retire dans le mouvement qui l'amène à paraître.⁴⁷

En ce sens, le supra-sensible du sublime est un dépassement, mais dans une acception bien précise du terme : il n'y a pas de supérieur transcendant, plutôt un décloisonnement du sensible et du spirituel. Dans la nature qui nous entoure, *hic et nunc*, il y a plus que le tangible et le palpable ; il s'y trouve également un chemin vers une dimension supérieure de l'existence, mêlée intimement à la trame de notre réalité, qui simultanément nous appelle et se dérobe à notre emprise. L'infini procède du fini, non par une étendue de celui-ci mais par intensification, et nous apparaît lors du dévoilement du principe fondamental du fini sensible, le foyer d'énergie créatrice qui constitue la nature et que révèle l'art. Dans la fulgurance du sublime, l'homme en est ébloui, à la fois illuminé et aveuglé ; et dans cette manifestation, pour ceux qui en supportent l'épreuve, semble apparaître une autre perspective sur la réalité, la pensée, le monde. Conceptuellement, le mouvement du sublime peut donc se comprendre comme dévoilement : moment de clairvoyance où se présente l'invisible et se soulève le voile d'Isis. Mais ce dernier n'est jamais levé une fois pour toutes, le mouvement est sans fin et met l'homme à l'épreuve. Car Schiller ne se limite pas au voile : il en analyse l'expérience faite par l'homme.

En effet le sublime, et c'est notre troisième point, apparaît dans l'œuvre de Schiller comme un vécu humain, une expérience-limite qui bouleverse l'homme et modifie son rapport au monde comme à lui-même. Cette idée est cardinale pour notre compréhension du sublime schillérien ; c'est en suivant le héros de tragédies, mû par le sublime, que nous avons pu dégager l'effet de celui-ci sur l'homme, mais également la nature du concept et les conditions de son expérience. Le terme d'expérience est à comprendre au sens fort, ainsi que le définit Marianne Baudin :

Une action qui met le corps en œuvre et dans laquelle on se risque [...] c'est aussi ce qui s'éprouve, ce qui venant de la rencontre avec un événement, c'est-à-dire un inattendu, tient de la mise à l'épreuve ;

47. Jacob Rogozinski : « Le don du monde », in Michel Deguy, Philippe Lacoue-Labarthe, *et al.* : *Du sublime* (note 3), p.270.

autrement dit : de la déstabilisation des équilibres antérieurs, voire de leur mise en danger, ou de leurs remaniements.⁴⁸

Car le sublime travaille le sujet, il le requiert, il exige de lui une lucidité et une force de caractère : il pousse à la résistance et met en jeu son existence, son sens, sa pensée. À la fois cause et effet de l'expérience, dans la circularité qui le caractérise, le sublime appelle également une réflexion du Moi sur l'expérience vécue. Il s'agit pour l'homme d'analyser le mouvement qui le saisit pour tenter d'en comprendre la direction, d'en entrevoir le dévoilement. Ce n'est qu'à ce titre que le sublime peut se manifester adéquatement, se présenter dans un aller-retour infini, alternant sans fin intériorisation et extériorisation de l'expérience, dans un décalage et une relation sans cesse renouvelés à nous-même et à l'autre. Cette tension est essentielle au sublime, qui sans elle, peut se trahir : la plupart des problèmes d'interprétation du concept sont dus à la mécompréhension de la bipolarité qui le garde en mouvement, et à la réduction du sublime à l'une de ses deux forces. Dans l'opposition pure des pôles se trouvent les écueils de la disparition du sublime : plus aucune force ne le rassemble pour lui donner corps et il s'évanouit dans une division irréductible qui le transforme en un paradoxe insurmontable. Les contraires n'agissent plus l'un sur l'autre mais divisent l'expérience de manière irrémédiable. De l'autre côté, dans la réunification sans partage, disparaît toute altérité et donc toute relation ; l'infini se mue en absolu, et l'expérience sublime bascule en prise de pouvoir illégitime, s'isole, déborde d'elle-même sans plus rien créer. Lorsque disparaît la tension, la relation du sublime se totalitarise, la liberté devient impérialiste, l'Autre est banni pour le Même, l'étonnement paradoxal devient insurmontable. Privé de son mouvement, le sublime glisse dans la terreur ou l'impossible.

En dernière analyse, Schiller, en nous présentant cette *expérience humaine* dans toute sa complexité, à la fois son épreuve et son risque, nous donne les bases d'une interprétation quasiment anthropologique du sublime. Cette dernière s'est révélée centrale pour le déploiement de notre analyse en ce qu'elle a été le point d'appui des différentes perspectives qui ont, en retour, enrichi notre compréhension du concept. La tragédie schillérienne nous livre finalement une véritable expérimentation du sublime à même ses actes et ses personnages ; cette conception se situe à la croisée des régimes littéraires et philosophiques du langage et de la pensée. Elle peut apporter par là un éclairage nouveau à la problématique du sublime, dont on n'a peut-être pas encore saisi tout l'enjeu philosophique et qui mérite, aujourd'hui à nouveau, d'être interrogée.

48. Marianne Baudin : « L'expérience du sublime », in *Topique*, n° 109 (2009/4), p.177.