

Le sublime et la forme

Éléments pour une théorie du faire poétique chez le Pseudo-Longin

À lire trop vite le *Peri Hupsous*, rédigé au I^{er} siècle par un anonyme longtemps pris pour Longin et traduit en *Traité du sublime* par Boileau au XVII^{ème}, on court toujours le risque de le laisser pour compte, sans autre forme de procès, au rayon des curiosités obsolètes de l'histoire des idées. Cet ouvrage fait bien souvent l'objet d'un simple premier chapitre des études du sublime, étape nécessaire à qui veut saisir la généalogie¹ du concept mais toujours en attente d'une relève plus philosophique et plus opératoire accomplie par la postérité. Avant la fortune que connaîtra le sublime sous l'impulsion de Burke et de Kant, le *Peri Hupsous* n'énoncerait que la genèse du concept dans le champ rhétorique², s'appuyant sur des conceptions qui sembleront pour d'aucuns pâlir de naïveté face aux développements de l'esthétique moderne. Qui peut encore espérer saisir les qualités qui fondent objectivement la sublimité de l'art ? Qui peut affirmer que l'émotion esthétique s'enclenche à toute époque pour les mêmes objets, ou qu'elle peut se définir une fois pour toutes malgré les mutations culturelles ? Qui peut encore penser sérieusement détenir la formule absolue du chef-d'œuvre ? De ces ambitions, l'écrit de celui qu'on nomme aujourd'hui le Pseudo-Longin n'est en effet pas dénué. Il demeure certes la première formulation d'une pensée du sublime mais ses réflexions, bien que riches d'enseignements d'un point de vue historique, peuvent sembler superflues ou dépassées au regard des problématiques philosophiques actuelles.

C'est contre ce possible préjugé que nous voudrions inscrire la présente analyse. Loin de ne représenter qu'un traité *de* poétique, distribuant de nombreux conseils pour la fabrique du discours et de la littérature, le traité du Pseudo-Longin nous est apparu plus essentiellement comme un texte mettant en jeu une vibrante réflexion sur la question *du* poétique comme telle. Sa construction en paragraphes, dont l'organisation n'est sans doute pas un modèle de

¹ Alain Séguy-Duclot propose en outre un éclairant article sur la généalogie du concept chez le Pseudo-Longin lui-même, faisant remonter ses sources en-deçà du I^{er} siècle par l'étude de ses emprunts aux pères de la philosophie. Mais l'auteur conclut également à une forme inaboutie de sublime dans le *Peri Hupsous*, synthèse ratée devant attendre de la postérité une reformulation qui éviterait la contradiction interne. Cf. « Généalogie du sublime. Le Περὶ ὕψους du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, tome 88, vol. 4, 2004.

² Sur l'intérêt du Pseudo-Longin dans le champ rhétorique, voir notamment Zilberberg C. « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin », *Langages*, 34^e année, n°137, 2000 ; ainsi que Goyet F., « Le pseudo-sublime de Longin », *Etudes littéraires*, vol. 24, n°3, 1992.

systématicité, nous donne à lire une pensée éclatée qui peut néanmoins être ressaisie en une matière profonde pour réfléchir ce que cela signifie que de créer une œuvre, et quel sens ou quel pouvoir peuvent être reconnus dans la *poièsis*. Partant de là, il nous semble que le *hupsos* grec constitue moins un plus-que-beau de veine classique, devant être rigoureusement distingué de ses avatars modernes³ selon une stricte distinction historique, qu'un concept contenant déjà en germe bon nombre des enjeux et des fulgurances qui alimenteront encore un intérêt renouvelé pour la problématique du sublime à partir des années 80⁴. L'orientation de notre travail se décalera quelque peu des lectures antérieures⁵ pour interroger le rapport du sublime à la notion de forme, rapport qui cristallise l'essentiel du *problème* qui nous semble crucial en ce texte. Pour le dire une première fois rapidement, le sublime incarne chez le Pseudo-Longin à la fois le concept et l'expérience d'un renversement de la forme – limite nécessaire de toute œuvre, de tout objet sensible – sur elle-même, opération dynamique qui révèle les puissances à l'œuvre dans le poétique. En cela, le sublime nous fait voir et nous permet de penser la *poièsis* au fond de la *morphè*, qui ne constitue pas un *autre* de la forme ni son *contraire*, mais son exact *revers*.

1) Le projet du traité

Quel est l'objectif avoué du traité ? Consigner un certain nombre de techniques⁶

³ Ainsi que le note pertinemment Larry F. Norman, l'un des *topoi* des études du sublime – et ce depuis les travaux de Lyotard – consiste à faire du sublime un concept intrinsèquement moderne, et à considérer son émergence antique et sa reprise par Boileau comme des « paradoxes ». Cf. Norman L. F., « historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, vol. 107, 2007, p. 347-8. Contre cette idée, nombre de spécialistes tendent à distinguer un sublime classique et un moderne, aux valeurs contradictoires, tombant sans doute dans l'écueil d'une multiplication qui nous fait perdre l'unité du concept et de sa tradition. Nous aurons à cœur, dans cet article, de montrer en outre que cette séparation stricte ne résiste pas à un examen poussé des textes. Sur cette seconde option interprétative, voir notamment Cronk N., *The Classical Sublime : French Neoclassicism and the Language of Literature*, Charlottesville, Rockwood Press, 2002 ; Saint Girons B., *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005 ; Doran R., *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

⁴ « Le déplacement de la pragmatique du discours à l'abstraction philosophique n'est en effet pas seulement une invention de notre modernité kantienne et romantique. Il existe probablement dès le départ, le traité de Longin s'inscrivant nettement dans une filiation platonicienne avouée et évacuant par là toute réduction technique de la question » Marot P., « Introduction », in *La littérature et le sublime*, Marot P. (éd.), Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 17.

⁵ Outre les auteurs que nous discuterons au sein du présent article, notre étude s'est enrichie des lectures suivantes : Hill J. J., « The Aesthetic Principles of the Peri Hupsous », *Journal of the History of Ideas*, vol. 27, n°2, 1966 ; Hertz N., « A Reading of Longinus », *Critical Inquiry*, vol. 9, n°3, 1983 ; Heath M., « Longinus on Sublimity », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 45, 1999. Et sur la réception du traité par Boileau : Marin L., « Le sublime dans les années 1670 : un je-ne-sais-quoi ? », in *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995 ; Gilby E., « Sous le signe du sublime : la rencontre de Boileau et Longin », *PFSCS*, vol. 31, n° 61, 2004.

⁶ Techniques comprenant un certain nombre de figures de style traduisant notamment le saut et la rupture propres au geste du sublime : asyndète (XIX), anaphore et diatypose (XX), hyperbate (XXII), polyptote et énullage (XXIII), le rejet des conjonctions (XXI), transformation du pluriel en singulier et l'inverse (XXIV), périphrase (XXVIII), métaphores (XXXII), hyperboles et amplifications (XXXVIII).

susceptibles de produire la sublimité d'un discours, techniques pouvant être enseignées à la jeune génération à laquelle s'adresse l'auteur. Aussi le propos initial condense-t-il à la fois une certaine innocence et un geste fort : le sublime, l'excellence poétique et rhétorique⁷, dépendrait d'une *technè*. Ce postulat fait reposer toute la réflexion de l'auteur sur une complémentarité de l'inné et de l'acquis. Si certaines qualités innées, comme la passion, sont nécessaires pour qui voudrait produire le sublime, elles n'y suffisent qu'accompagnées de recommandations formelles, seules capables de limiter des élans naturels de l'âme pour en faire des œuvres véritables. La grandeur a besoin d'une science qui lui donne « appui » et « lest », pour ne pas céder aux dangers de l'audace : « s'il lui faut souvent l'aiguillon, il lui faut aussi le frein »⁸.

Il n'est pas question ici d'une opposition radicale entre l'artificiel et le naturel : la nature aussi, dans l'engendrement de ses produits, se donne à elle-même une règle, une limite (*peras*), une *méthode* (*methodos*) (II, 2). Plus encore, c'est en fait la nature qui nous fournit « l'élément premier et archétypique pour la genèse de toute production »⁹. Elle est le modèle qui nous enseigne la pratique la plus sûre pour créer la grandeur, elle nous livre « la méthode qui est capable d'en circonscrire les limites »¹⁰. La nature possède une norme qu'elle se donne seule, de manière « auto-nome », et que le poète ou l'orateur peuvent s'approprier pour produire le sublime. Le travail de l'artifice, de l'apparence réglée et mesurée minutieusement, des limites qui détournent ce qu'on pourrait nommer les *formes*, ne constitue pas aux yeux du Pseudo-Longin une préoccupation de second rang mais la condition même du chef-d'œuvre. « La technique, donc, note Michel Deguy, appliquée au naturel, manigance acribiquement, artificieusement, dans le moindre détail, ce qui est propre à soulever la nature jusqu'à se reconnaître dans sa grandeur-“logique” : i.e. dans le grand-dire. »¹¹ Il n'y a aucun mépris du travail formel chez l'auteur, qui place le génie sous la dépendance d'une technicité artiste pondérante. Souscrivant à un idéal grec de justes proportions, le Pseudo-Longin conçoit le sublime comme résultat d'une opération de *limitation* dont la mesure adéquate se situerait entre le simple et l'excès, entre la minutie et la grandeur.

À ce titre, le sublime représente l'accomplissement de l'art des mots, la « per-fectio »

⁷ « [...] le sublime est en quelque sorte le plus haut point, l'éminence du discours » Longin, *Du sublime*, trad. Pigeaud J., Marseille, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque », 1993, I, 3 ; p. 52.

⁸ *Ibid.*, II, 2 ; p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ *Ibid.*, (nous soulignons).

¹¹ Deguy M., « Le grand-dire », in *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 29.

littéraire, la destination de toute *poièsis*. La sublimité de l'œuvre dépend substantiellement des justes limites qui en font émerger la forme, tandis que le sublime lui-même apparaît comme le don et la faculté apprise de saisir le *kairos* de la création. Avec Jackie Pigeaud, nous pouvons comprendre cette première acception du sublime comme la tentative de définir et mesurer ce qui est par essence incommensurable, le qualitatif, d'opérer « la rencontre du nombre et de la qualité »¹². Le *Peri Hupsous*, traité de poétique, décrit ainsi longuement les modalités d'un art du choix, de la découpe, qui sélectionne avec soin les figures et les mots. Le sublime qualifie le résultat de l'art qui retranche du tout du langage des compositions manifestant l'alliage fragile du grand-dire, d'un dire qui touche au comble de sa qualité comme de son efficacité. Aussi s'agit-il moins de penser à travers le sublime la démesure des formes ou de qualifier les formes de la démesure, contrairement à une acception courante du terme, que de conceptualiser le processus de formation lui-même des objets d'art. Limiter l'illimité, faire surgir une forme du sein de l'infini de l'espace et du temps, voilà ce à quoi nous renvoie le sublime en première instance : une potentialité, la possibilité pour l'homme de créer, non *malgré* une certaine finitude, mais grâce et à travers elle.

2) De la limite au sublime

Ce premier redéploiement de la théorie du Pseudo-Longin semble bien emmener le sublime loin des versions négatives du concept que produira la modernité. Pourtant, on ne peut s'empêcher d'apercevoir qu'un tel sublime « classique » se distingue aussi du beau, dont il constitue plus que le simple superlatif. Si le sublime apparaît tout d'abord être le nom d'une perfection formelle, il se situe plutôt à la limite des formes elles-mêmes en interrogeant précisément leur rapport à la limite. Le Pseudo-Longin propose moins une définition de la belle forme à son paroxysme qu'une réflexion à la fois sur le geste qui lui donne naissance et sur la puissance qu'elle-même doit exercer sur ceux qu'elle touche sensiblement. Le sublime y est l'occasion d'une réflexion esthétique sur les conditions et la finalité de la poésie, sur son en-deçà et son au-delà : sur des puissances où s'annule en fait la forme en acte, en ses limites.

Que la forme représente le complément indispensable de la matière, la découpe qui fait

¹² Pigeaud J., « Introduction », in Longin, *Du sublime, op. cit.*, p. 10. En ce sens, « le *kairos* est une mesure, mais qui ne relève pas du nombre, de la quantité. Il naît de l'appréciation, du coup d'œil du praticien et de la nature des choses. C'est cette rencontre du donné et de la technique qui fait du *kairos* ce que nous appellerons *la mesure du qualitatif* » *Ibid.*, p. 12.

se détacher les objets sensibles de l'indétermination matérielle et nous les rend intelligibles, ou que la forme n'incarne que le support matériel et contingent d'une œuvre, d'un fond ou d'une force, c'est toujours par son rapport à la limite que cette notion se comprend. Il n'est pas anodin d'ailleurs que l'idée de forme s'emploie rarement seule, hors d'un binarisme conceptuel qui en fait l'autre de la matière ou du fond : son concept même requiert une limite extérieure – que tracent ces notions antagonistes – sans laquelle il ne peut apparaître. Or, si le sublime a partie liée avec la genèse des formes, s'il représente la force capable de tracer leurs limites, c'est nécessairement parce qu'il excède ces dernières. Le concept renvoie à une puissance d'instauration qui ne trouve elle-même aucune limite, ni aucune origine assignable, ainsi que nous le montrerons ci-dessous. Puissance poétisante, le sublime peut être compris comme avant et après la limite, presque un redoublement de la limite : la limite de la limite, ce qui permet à la fois de penser *et* subvertir la forme de l'intérieur.

Tout l'intérêt philosophique du sublime réside donc dans le fait qu'il nous permet de réfléchir non pas la forme comme telle mais son renversement, le point de bascule où son cadre s'illimite. Dans l'expérience du sublime sont suspendues la distance de la contemplation ou toute « attitude esthétique » supposée nous mettre dans l'état adéquat pour juger des formes de l'art. Ces dernières ne peuvent dès lors être simplement considérées comme productions ornementales destinées à notre pur agrément sensoriel, sans ancrage dans la pensée et la vie, réduites à d'aimables et illusives copies du réel. Le sublime contrarie la possibilité de se représenter uniquement l'art comme belle forme, entité isolée d'une matière ou d'un fond, selon cette dualité conceptuelle qui traverse l'histoire des idées¹³. Plutôt qu'une qualification objective des formes, le sublime en exacerbe les saillances jusqu'à provoquer une réflexion sur les puissances « poétiques » qui les engendrent ou qu'elles reconduisent elles-mêmes par leur propre force.

3) L'origine impossible

Dans la ligne de *La Poétique*, le Pseudo-Longin pose que l'art se crée par *mimèsis*,

¹³ « C'est une présupposition, voire un préjugé, une attitude *ready made*, dans la pensée occidentale du moins, et depuis deux millénaires, que le processus d'art doit être compris selon la mise en relation d'une matière et d'une forme. Ce préjugé reste actif dans l'analyse kantienne elle-même. Ainsi ce qui est le garant de la pureté du goût, ce qui soustrait le plaisir esthétique à l'action d'intérêts empiriques, de préférences "pathologiques", à la satisfaction de motivations particulières, c'est, selon Kant, la considération de la seule forme, l'indifférence à la qualité ou à la puissance proprement matérielle des données sensibles ou même imaginatives. » Lyotard J.-F., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 150.

l'imitation de la nature, de l'histoire et également par imitation des génies, ces grands poètes ou rhéteurs qui nous ont précédés et dont la grandeur d'âme fait écho en nous. Il faut s'inspirer des anciens à l'instar de la pythie de Delphes qui inhalait le souffle des dieux : « pénétrés de leur souffle [des Anciens], même les moins capables de prophétiser s'enthousiasment en même temps sous l'effet de la grandeur des autres. »¹⁴ La *mimésis* ne produit guère une pâle copie, elle nomme l'opération qui nous donne accès au principe même de la création : il s'agit d'imiter le processus créatif de génies plus illustres, et non son résultat, selon une distinction qui sera reprise par Kant à la fin de son « Analytique du sublime ». En d'autres termes, il ne faut pas copier les *formes* comme telles. Si les poètes d'antan peuvent nous inspirer, c'est précisément lorsqu'ils sont compris comme représentation de la force créatrice de la nature ; de même la nature ne doit pas être imitée pour ses formes, mais comme pratique créatrice. Le sublime, suggère Philippe Lacoue-Labarthe, ne donne accès à « rien qui, par définition, puisse être reproduit. Le grand art n'a pas affaire à l'*eidos* parce qu'il n'a pas affaire, pour l'essentiel, au déjà vu, au déjà présent. »¹⁵ Le sublime transgresse et instaure la limite d'un même mouvement paradoxal – et original –, bien repéré par Jackie Pigeaud dans son commentaire du traité : « Par nature, le sublime conduit toujours à dépasser la mesure, ou plutôt à être sans mesure (XXXII, 7 : *amétron*). Mais entendons que sa démesure, si elle est réussie, doit imposer sa norme. »¹⁶

Cette conception est lourde de conséquences philosophiques : une forme précéderait toujours la création, qui ne ferait que rendre à nouveau présente sa puissance poétique, la « re-présenter ». Pour le dire avec Michel Deguy, il s'agit d'un « re-dire qui par réflexion met en figure » ; « La *mimésis* est une représentation de l'avant par un effort spécial dans l'après et l'apprêt, *comme* "au commencement". »¹⁷ Le « re » de la « re-présentation » n'implique certes aucune répétition, aucune redite. Mais il indique que toute création est toujours « re-création », représentation à l'impossible d'une création antérieure et originaire qui échappe sans cesse à l'artiste. Car le moment de la création première recule à l'infini : le sublime repousse l'origine de l'œuvre hors de toute limite temporelle identifiable, des anciens génies jusqu'à la nature elle-même, forme archétypique par excellence. Comme le note Lacoue-Labarthe, le texte du Pseudo-Longin « dit clairement que les Anciens sont en fait les modèles *a priori* de l'art : il y a une sorte de transcendance des Anciens. »¹⁸ Il n'est d'ailleurs pas anodin que le traité du

¹⁴ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XIII, 2 ; p. 77.

¹⁵ Lacoue-Labarthe P., « La vérité sublime », in *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶ Pigeaud J., « Introduction », *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ Deguy M., « Le grand-dire », *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ Lacoue-Labarthe P., « La vérité sublime », *op. cit.*, p. 179.

Pseudo-Longin soit précisément redécouvert et traduit par Boileau en plein cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes et qu'il soit justement mobilisé pour défendre le point de vue des premiers¹⁹. Pascal Quignard ne fait que perpétuer cette vieille idée lorsqu'il a cette formule : « être original, c'est être près de l'origine »²⁰.

En nous forçant à refuser toute création *ex nihilo*, le Pseudo-Longin fait remonter la cause de toute forme à une puissance qui l'engendre, et la cause de toute puissance à une forme qui l'inspire, sans que puisse se saisir l'origine qui donne à l'œuvre sa limite. La morphogenèse est infiniment renvoyée au passé, et de celui-ci à la dimension anhistorique de la grande Nature, si bien que son événement en devient irrémédiablement insituable. Au prisme du sublime, la limite du chef-d'œuvre est défaite, infinitisée asymptotiquement vers l'origine. L'œuvre n'y a plus ni début ni fin : en effet, le sublime se juge aux yeux du Pseudo-Longin par l'effet particulier d'intensité que produit le discours – poétique ou rhétorique – sur ceux qu'il touche, les « saisissant » aux deux sens du terme avec puissance. Il serait trop long de rendre ici justice aux riches descriptions que donne l'auteur antique de ce pouvoir sublime des mots ; notons néanmoins que la « fin » de l'art s'en trouve nécessairement infinitisée à son tour puisque réglée sur l'effet, dépendant d'une réception future par ses destinataires. Si le sublime nous était apparu dans un premier temps comme la fin de l'art, cette proposition doit nécessairement s'entendre au double sens du mot « fin » – finalité mais aussi disparition, ainsi que le souligne très subtilement Nancy²¹ dans un autre contexte –, le sublime faisant disparaître la forme à mesure qu'il en trace la destination.

4) La fin des formes

On ne s'étonnera plus, alors, de lire dans le traité qu'une création sous le sceau du sublime doit faire disparaître la forme de l'art au moment même où elle l'institue. De façon très révélatrice, le Pseudo-Longin affirme que pour atteindre au sublime, la forme considérée comme produit technique, constituée d'une limite visible qui la séparerait de la nature, doit

¹⁹ Sur cette question, voir Marc Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte. Remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI, 1986 ; et « Les abeilles et les araignées », introduction à *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.

²⁰ Quignard P., *Sur le Jadis (Dernier Royaume II)*, Paris, Grasset, 2002, p. LXXXVIII.

²¹ « Le sublime a partie liée, d'un lien essentiel, avec la fin de l'art en tous les sens de l'expression : ce pour quoi l'art est là, sa destination, et la cessation, le dépassement ou le suspens de l'art. » Nancy J.-L., « L'offrande sublime », in *Du Sublime*, op. cit., p. 45.

disparaître. À suivre les conseils de l'auteur, la poésie doit « s'approche[r] des actions naturelles. Car l'art est alors accompli quand il semble être de la nature, et inversement la nature atteint le but quand elle enveloppe l'art sans qu'on l'y voie. »²² Le paradoxe du sublime apparaît ici dans son expression la plus claire : alors que la technique était présentée au début du traité comme l'éducatrice indispensable de la nature, et alors qu'ici comme chez Aristote « l'art imite la nature dans la mesure où la nature ressemble à l'art »²³, la poésie, entendue comme production formelle identifiable, doit sembler se fondre avec le naturel.

Le sublime livre les conditions d'un art qui n'aurait plus rien à voir avec la recherche des belles proportions et de l'harmonie. Pour celles-ci suffit un travail purement formel, le travail du détail et du petit, ce que le Pseudo-Longin nommera la « surveillance minutieuse » (XXXV, 2-3) ou « l'extrême minutie » (traduisant tous deux le grec *akribestatos*, superlatif d'*akribès* : exact, soigneux, rigide) : « dans l'art c'est l'extrême minutie qu'on admire, mais [...] dans les œuvres de la nature, c'est le grand ; et l'homme est fait, par nature, pour les discours ; [...] dans les discours, comme je l'ai dit, [on recherche] ce qui dépasse l'humain. »²⁴ Ce n'est pas le seul risque d'une manipulation de l'esprit par l'artifice qui condamne la forme : c'est aussi la médiocrité inhérente à un processus *technique* réduit à n'être rien d'autre que cela. Pour le dire avec Anne Battesti, le concept du Pseudo-Longin renvoie pour la première fois à « l'idée d'une forme qui inclut sa propre défaillance »²⁵.

Sentant sans doute la tension existant dans son analyse entre la nécessité d'une technique de la forme et une disparition de celle-ci, le Pseudo-Longin tente d'ailleurs d'opérer une distinction entre le sublime et le « style sublime ». Ce dernier caractérise l'art qui tente de produire le sublime à peu de frais, une copie troublée dans ce qu'elle nous donne à voir, ses *phantasiai*, qui ne résistent pas à un examen poussé. Lorsqu'on les examine à la lueur « des rayons du soleil », elles se révèlent n'être que l'enflure, l'emphase, le dérisoire qui se « donne l'air tragique » (III, 1), la passion manquée, tant d'écueils qui amènent les œuvres « hors d'elles-mêmes ». Le style sublime apparaît comme le comble de l'artifice : dès lors, il ne peut pas « s'adapter à des discours qui ont la réalité comme sujet »²⁶, ni rendre compte de la vie en sa grandeur, comme le ferait la nature.

²² Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXII, 1 ; p. 92.

²³ Pigeaud J., « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

²⁴ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXXVI, 3 ; p. 113.

²⁵ Battesti A., « Introduction », *Revue française d'études américaines*, Paris, Belin, vol. 99, n°1, 2004, p. 3.

²⁶ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, III, 1 ; p. 55.

À l'inverse, sera sublime l'œuvre qui parviendra par et dans sa mesure à effacer ses tours. Avant même ses nombreux développements sur l'emploi des figures propres à produire le sublime, le Pseudo-Longin précise que la figure (*schema*), en tant que telle, ne doit pas se voir : « C'est pourquoi la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché : le fait qu'il y a figure. »²⁷ Les formes peuvent prétendre au sublime à la seule condition qu'elles se dissimulent comme formes, au risque de ruiner leur action. Le sublime nécessite une illusion qui masque la concrétude de son support, les secrets de sa fabrication ; et c'est le sublime lui-même, par son éclat, qui va être l'agent dissimulateur de ses propres mécanismes.

Car par quoi l'orateur, en cet endroit, a-t-il caché la figure ? Il est évident que c'est par la lumière même. [...] C'est ainsi que dans les discours le pathétique et le sublime qui s'étalent plus près de nous, à cause d'une parenté naturelle et de l'éclat, se montrent toujours avant les figures et recouvrent d'ombre leur technique et, pourrait-on dire, les conservent à l'état de choses cachées.²⁸

Le sublime, comme éminence, point saillant – rendu par le grec *akros* ou son superlatif, « le plus haut » (I,3 ; X,3 ; X,7 ; XI,3) – s'impose à la vision et éclipse ses assises formelles dans une opération paradoxale. Suivant le raisonnement de Michel Deguy, nous pouvons dire que le haut ne se dresse pas sans le support du bas, mais solaire, il l'éclipse. Les figures, les *schemata*, sont suspectes comme des ruses. « Ulysse le *polumétis* est l'allégorie du schématisme. »²⁹ Le Pseudo-Longin est en cela un ulysséen qui veut « faire entendre les tours de la figuration, le *paradoxe* de l'énonciation retorse de l'énoncé "sans fard", insister sur la machination »³⁰. La dimension technique des procédés et leur action sur l'imagination sont soulignées par une analogie avec la peinture qui, répartissant la lumière et les couleurs dans ses tableaux, place délibérément certaines zones dans l'ombre. Comme le remarque Jackie Pigeaud, « En fait c'est la lumière qui fait l'ombre. L'analogie fonctionne comme preuve du paradoxe de XV, 11 : "tandis que du même effet l'aspect des choses est relégué dans l'ombre, inondé qu'il est de lumière. " »³¹ Le sublime rend invisibles les conditions mêmes de son apparition, se

²⁷ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XVII, 1 ; p. 87.

²⁸ *Ibid.*, XVII, 2-3 ; p. 87-88.

²⁹ Deguy M., « Le grand-dire », *op. cit.*, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ Pigeaud J., « notes du traducteur », in Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 142. Baldine Saint Girons a très bien mis en évidence qu'une telle dynamique traverse la tradition du sublime et se trouve aussi fortement appuyée chez Burke. Ce dernier relève à son tour, comme exemple paradigmatique du sublime, un passage particulièrement poétique du *Paradis perdu* de Milton, « lorsqu'il décrit la lumière et la gloire qui jaillissent de la présence divine,

présentant « comme » un au-delà de la représentation, rendu uniquement possible par l'intervention d'un génie formellement inexplicable. « Le comble de l'art, pointe encore Deguy, consiste à dissimuler ses artifices, à recouvrir en lui ses tours, rendre inapparentes ses figures comme autant de ruses peu avouables : le feu du sublime, fondant tous ses composants, emporte les auditeurs (lecteurs) en *ekstasis*, au point qu'ils n'y voient que du feu »³².

Le sublime doit feindre, œuvrer à « dé-présenter » les conditions de sa représentation. Pourtant, à suivre le Pseudo-Longin, c'est bien une « re-présentation » dont il s'agit avec le sublime, lui qui n'existe que lorsque le poète évite une narration figée pour rendre le discours vivant et dramatique, pour « représente[r] des faits appartenant au passé comme *actuels et présents* »³³. Or le discours ne peut remplir cette fonction qu'en annulant sa contingence de forme, en niant la médiation nécessaire de l'art : le sublime traduit une réflexivité de la forme poétique sur sa propre finitude, sur des limites ne pouvant être dépassées que dans l'apparence, dans l'éclat de l'apparaître qui dissimule autant qu'il révèle le faire poétique. « Plus la *technè* s'accomplit, plus elle s'efface », souligne encore Lacoue-Labarthe : « Le comble de la *mimèsis* est dans son voilement et sa dissimulation. [...] Et c'est bien pourquoi le grand art ne se voit pas – la lumière qu'il jette l'assombrit »³⁴.

L'analyse du Pseudo-Longin montre bien que lorsque du sublime « est » à l'œuvre, il ne s'agit pas tant d'un état de l'art, d'une qualité ontologique, que d'une mise en évidence par l'œuvre achevée de la puissance qui la conditionne et qu'elle doit perpétuer à son tour par un travail paradoxal de sa forme. Au miroir du sublime, la forme réfléchit – et nous fait réfléchir – à ce qui la fait telle, à sa limite instituante ; une réflexion qui, alors même qu'elle tente de saisir les conditions de possibilité de l'œuvre, doit en suspendre pour un temps la limite, remontant de son acte à la puissance que celui-ci a éclipsé en l'actualisant.

5) Un concept de *poièsis*

Pour résumer le chemin parcouru, le sublime apparaît d'abord comme le concept et

lumière qui, par son excès même, se convertit en obscurité [*a light which by its very excess is converted into a species of darkness*] : “les bords de tes vêtements sont obscurcis par une excessive lumière” (III, 180). » Burke E., *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées et du beau*, trad. Saint Girons B., Paris, Vrin, 1990, p. 126.

³² Deguy M., « Le grand-dire », *op. cit.*, p. 38.

³³ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXV ; p. 96, (nous soulignons).

³⁴ Lacoue-Labarthe P., « La vérité sublime », *op. cit.*, p. 182-183.

l'expérience sensible du génie de la création, renvoyant chez le Pseudo-Longin à un double travail de limitation qui fait émerger la forme comme telle et lui donne sa fin, sa raison d'être. Mais d'un même mouvement, le sublime travaille la limite qu'il instaure et la fait disparaître pour révéler autre chose que la forme (de l'art). Le sublime comme limite de la limite, instauration et subversion simultanée de ce qui fait la forme, devient condition de possibilité de celle-ci. Au regard de ces développements, nous ne pouvons que nous inscrire en faux contre la conclusion à laquelle parvient Alain Séguy-Duclot :

[...] même si le texte du Pseudo-Longin est la première théorie du sublime comme concept esthétique rapporté à la création, il ne parvient pas à distinguer clairement le sublime du beau, sinon de façon complètement apparente. La théorie du sublime reste toujours liée à l'idée de forme et de limite, même si, apparemment, le sublime consiste dans leur transgression.³⁵

Tout le propos du traité concerne bien le domaine de l'apparence : la belle forme et les considérations formelles ne sont pas récusées ontologiquement. Mais l'argument n'en est pas moins décisif sur la signification du sublime : ce dernier ne remplace pas la beauté, mais il offre une autre perspective – concurrente – sur l'œuvre d'art. *L'hupsos* ne peut être réduit à un plus-que-beau « classique », et il ne faut pas non plus le comprendre comme l'irruption paradoxale d'une idée « moderne » en un contexte antérieur ; plutôt comme un concept forçant la réflexion à sortir de tout « con-formisme » esthétique³⁶. Certes, le Pseudo-Longin nous invite à déterminer des critères fixes pour produire et identifier les œuvres relevant du sublime, mais son analyse nous conduit, semble-t-il, à de plus riches horizons philosophiques. Son concept ne met pas tant en lumière la haute qualité du discours que les puissances qui le travaillent souterrainement, révélant par là la *poièsis* même qui traverse les œuvres de la poésie.

A suivre le raisonnement du Pseudo-Longin, il semble que le sublime appartienne bien aux formes de l'art et du monde ; mais simultanément, son apparition est corrélative d'une

³⁵ Séguy-Duclot A., « Généalogie du sublime. Le Περὶ ὑψους du pseudo-longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », *op. cit.*, p. 669.

³⁶ De ce point de vue, nous pourrions souscrire à la conclusion de Larry F. Norman sur le sens historique du sublime : « [...] le sublime implique une fracture temporelle ; il suppose une faille dans la prétendue unité d'une époque. C'est là, me semble-t-il, un fait capital. Car on caractérise d'ordinaire le « classicisme » précisément par son unité et sa cohérence historiques supposées, comme s'il s'agissait d'une sorte de monoculture, reposant sur un rapport absolument harmonieux entre les auteurs et leurs œuvres d'une part, puis entre les œuvres et les attentes du public auquel celles-ci s'adressent d'autre part. Le sublime ne peut, de ce fait, que paraître briser une unité si hermétique. [...] Bref, une fois le sublime retrouvé, l'illusion d'une harmonie classique tombe. Mais cette hétérogénéité temporelle est peut-être moins intrinsèque à l'époque classique qu'à la notion même du sublime. » Norman L. F., « historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité », *op. cit.*, p. 350-2.

disparition de ces formes comme formes. Le sublime invalide en fait *l'idée même* de forme comme notion opérante pour rendre compte de la *poièsis*, au sens large. Véritable point de basculement, le concept fait faire aux formes un véritable tête-à-queue, révélant en elles ce qui n'est déjà plus le visage d'une matière, le support d'un sens, le tremplin d'une force. Le sublime consiste en une opération plus qu'en un résultat ou un objet : nous faisant remonter de l'acte à la puissance, renversant l'ordre de la causalité en un « faire » de la forme au double sens du génitif, il subvertit les limites qui fondent la forme comme telle. À ce titre, le concept nous permet de réfléchir dans l'œuvre ce que nous avons appelé « le poétique », ou le « faire poétique », appelant par cette expression redondante à entendre le *poiein* en jeu au sein même du mot. Un tel poétique incarne dès lors la double face, le revers de la forme finie³⁷.

Contrairement à ce qu'ont pu avancer ses détracteurs, il y a donc beaucoup plus dans le *Peri Hupsous* qu'un discours obscurantiste jouant comme « justification mystificatrice de tout ce qui est désordonné, incohérent et bêtement enfantin chez les auteurs antiques. »³⁸ Le sublime constitue plutôt un outil conceptuel particulièrement riche en ce qu'il engage une réflexivité des formes auxquelles il se trouve associé sur la question du poétique en général. En effet, les éléments exposés ici font de ce traité le foyer d'une relecture de l'esthétique du sublime comme un espace théorique où se pense et se formule la question du poétique à partir de son faire. Le rapport problématique – voire aporétique – du sublime à l'art, la référence quasi-systématique des pensées du sublime à des exemples littéraires ou poétiques, la caractérisation de la dynamique du concept comme un mouvement d'illimitation, ces aspects de la tradition – et bien d'autres encore – pourraient gagner, nous semble-t-il, à être réinterrogés dans la perspective originale d'un sublime moins compris comme le motif d'une esthétique particulière que comme le catalyseur d'une réflexion sur les puissances du poétique. Réciproquement, c'est dans le nœud que tissent les formes concrètes entre leur finitude et leur propre infini qu'un sublime à l'œuvre, en son mouvement parfois si difficile à saisir, peut être décelé et travaillé pour enrichir une philosophie du sublime. En d'autres termes, nous pourrions avancer avec le Pseudo-Longin que là où l'on reconnaît la puissance singulière du sublime, c'est moins un imprésentable ou une

³⁷ En cohérence, on pourrait lire le traité du Pseudo-Longin comme une écriture qui elle-même réfléchit sa forme et sa puissance ; par exemple lorsque l'auteur affirme vouloir, à l'inverse de ses prédécesseurs, proposer un traité lui-même sublime, où aucune *différence* ne s'insinue entre le signifié et le signifiant, entre la forme et son fond. A travers la construction hachée et complexe du *Peri Hupsous*, c'est aussi le mouvement de création et de fixation d'une pensée en acte qui se donne à voir. Nous pourrions montrer ailleurs la logique profonde d'un écrit qui atteint son sujet – le grand dire – dans la mesure même où il le performe, accomplissant son propre acte poétique tout en le donnant à voir, à lire.

³⁸ Norman L. F., « historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité », *op. cit.*, p. 353.

transcendance dont il s'agit que d'une forme qui ne peut se considérer esthétiquement indépendamment d'un faire poétique qu'elle réfléchit et reconduit tout à la fois.

Martin Mees

Centre *Prospero* – Langage, image et connaissance
Université Saint-Louis – Bruxelles