

1674

Nicolas Boileau-Despréaux traduit du grec le traité de Longin, *Du sublime*

Le sublime, l'infini et le « je ne sais quoi »

L'Art poétique est un poème de quatre chants en alexandrins que Nicolas Boileau lisait dans les salons de Paris en 1673. Il lui valut le titre de « législateur du Parnasse » et fit de lui le plus éminent porte-parole d'une doctrine esthétique qui érigeait en canons des valeurs telles que la vraisemblance, la décence, la mesure et la noblesse morale. Le célèbre vers, « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » (*L'Art poétique*, v. 153), résume assez cette doctrine presque prosaïque du bon sens. Or c'est dans le même ouvrage où il affirmait ces valeurs que Boileau allait introduire l'ineffable et irréprésentable « je ne sais quoi » de l'esthétique du sublime. Les *Œuvres diverses*, de Boileau,

parues en 1674, comprenaient en effet sa traduction – inédite en français – du *Peri Hupsous* attribué à Longin (*Du sublime*), suivi des *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*.

Cet ineffable s'annonçait dès la préface à propos de la présentation du Longin historique : la valeur singulière du *Traité du sublime* ne résidait pas, selon Boileau, dans la seule aptitude de son auteur à analyser le sublime, elle était contenue dans la vie même de Longin. En interprétant l'œuvre sublime à la lumière d'une vie elle-même sublime, Boileau soulignait le rang élevé de Longin – orateur de talent, critique, ministre d'État et philosophe – et voyait en lui un personnage « digne d'être mis en parallèle avec les Socrate et les Caton » (*Œuvres complètes*, p. 336). Ressentant la présence intime de l'auteur dans son texte, Boileau déclarait alors : « Ses sentiments ont je ne sais quoi qui marque non seulement un esprit sublime, mais une âme fort élevée au-dessus du commun. » Le maître de l'ordre néo-classique se trouvait ainsi confronté à un trait intangible et indéfinissable, un « je ne sais quoi » qui attirait moins l'attention sur le sublime que sur l'incapacité du critique à en proposer une description positive.

Dans le chapitre xv de son traité, Longin décrivait le sublime comme l'effet d'un trope invisible, ou plus exactement du devenir invisible d'un trope : « Comment est-ce que l'orateur a caché la figure dont il se sert ? N'est-il pas aisé de reconnaître que c'est par l'éclat même de sa pensée ? Car comme les moindres lumières s'évanouissent, quand le soleil vient à éclairer ; de même, toutes ces subtilités de rhétorique disparaissent à la vue de cette grandeur » (*ibid.*, p. 370). Pas plus que le soleil, le sublime ne peut être vu directement. Il résiste à l'expression directe et déçoit toute tentative de définition. Le sublime échappe donc à la qualification.

Pour Boileau, le fondement critique du concept résidait dans la différence entre « sublime » et « style sublime ». Si le sublime est un effet de style, il n'est pas un style en soi. Jamais l'effet sublime n'est obtenu au moyen d'un discours « noble », « élevé » ou même « sublime » : simplicité du style et sobriété peuvent aussi bien le caractériser. Propre à aucun genre, le sublime peut survenir dans tous. Ni trope ni figure, étranger aux taxinomies de la rhétorique, il serait plutôt fonction des multiples facteurs à l'œuvre dans l'énonciation d'un discours donné. Produit par un acte de discours, le sublime a lieu dans des effets liés aux circonstances de la production de cet acte : « Le sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et qui se démontre ; mais [...] c'est un merveilleux qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir » (*ibid.*, p. 546).

Dans la préface à sa traduction latine de Longin (1663), Lefèvre Tanneguy analysait longuement la traduction du mot *bupsos* : grandeur, magnificence, dignité, poids, intensité, *sublimitas*... Boileau, quant à lui, proposait ce qui est extraordinaire ou surprenant, ou « comme je l'ai traduit, le merveilleux dans le discours » (*ibid.*, p. 338). Le merveilleux enchante, transporte et ravit ; il est ce qui frappe, saisit, surprend, fascine et excite. « Il fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister » (*ibid.*, pp. 348-349). On peut donc essentiellement le définir à travers ses effets – mais ces effets ne peuvent, à leur tour, être définis qu'en référence à la proposition qui le définit : le sublime est ce qui produit le sentiment du sublime ; le sublime est un pathos. La présentation du sublime est donc sublime en elle-même dans la mesure où elle produit un « effet-affect » sans

différence articulable. Le sublime n'est pas une passion, mais le pathos de toutes les passions ; il n'est pas une émotion particulière, mais la motion de toutes les émotions.

À propos d'un exemple de sublimité tiré d'Hérodote et cité par Longin, Boileau montrait que sa grandeur ne provient pas de l'emploi de grands mots ; au contraire, « la petitesse énergique » des paroles produit « une certaine force énergique, qui marquant l'horreur de la chose qui y est énoncée, a je ne sais quoi de sublime » (*ibid.*, p. 550). La présence indéfinissable et irréprésentable du sublime affecte la position de l'énonciateur autant que l'acte d'énonciation. Pour l'auteur comme pour le public, l'effet-affect du sublime implique toujours une perte de soi, une défaillance de l'identité, une désappropriation du sujet à soi-même (qu'il s'agisse du ravissement, du transport, de l'extase, ou de la stupéfaction, de l'étonnement, de la sidération).

Le sublime est donc l'ineffable « je ne sais quoi » de la rhétorique et de la poétique des genres et des styles, des règles et des figures, mais aussi de toute réponse esthétique, de l'évaluation du jugement de goût, et des théories de l'art. En ce sens, le sublime révèle un écart de la théorie avec elle-même. Ce que la théorie aborde mais ne peut saisir, elle le situe comme « fin » de l'art – à la fois destination et cessation. Qu'il soit au sommet d'une hiérarchie ascendante de valeurs (Lefèvre) ou qu'il soit le trait ultime de la beauté (Boileau et Dominique Bouhours), le sublime, paradoxalement, complète et supplée à la fois : situé à la lisière de la belle forme, dans cette limite qui menace la définition même de la beauté, il est aussi le lieu où la forme trouve la limite qui lui confère sa beauté.

La même ambiguïté caractérise le merveilleux selon Boileau. Le merveilleux n'est pas la caractéristique du genre épique, encore moins du genre épique chrétien, bien que ce genre soit potentiellement plus ouvert au sublime que ne l'est la tragédie. Le merveilleux selon Boileau marquerait plutôt une confrontation capitale dans le domaine de l'esthétique : d'une part, la représentation mimétique, gouvernée par l'imitation de la nature ou de son ordre idéal (en termes kantien, le dispositif de l'imagination reproductive), d'autre part, le concept de *phantasia* (l'imagination productive chez Kant). Dans l'ouvrage de Longin sur le sublime, les motifs du merveilleux dérivent de cette *phantasia*, selon une tradition platonicienne qui chemine à travers Aristote, Plotin, Sénèque, les stoïciens et la seconde sophistique, et qui rattache la poésie à l'enthousiasme et à l'inspiration, ces états qui se trouvaient à l'origine liés aux puissances divines ou démoniaques. La théorie poétique du merveilleux entretient le même rapport à la représentation mimétique que celui de la théorie philosophique de la *phantasia* : en soulignant la rupture des rapports du langage aux choses et aux essences ; en révélant ainsi la déchéance du pouvoir ontologique du langage, la théorie du merveilleux introduit, à l'intérieur même du mécanisme de la représentation, le questionnement du sublime.

Cependant, ces années charnières – autour de 1660 – ne voient pas le simple affrontement entre le sublime et le système de la représentation classique ; en elles se développe l'effort qui vise à intégrer la théorie du merveilleux et de la *phantasia* dans l'ordre même de la représentation. En limitant l'expansion du système représentatif, une telle inclusion allait permettre de questionner de l'intérieur ce système. La clé de cet effort devait être la substantification du « je ne sais quoi ». Ainsi, tout en agissant comme opérateur d'intégration, le « je ne sais quoi » pouvait conserver la force

questionnante du sublime : motif esthétique, il met en question l'esthétique elle-même, suggérant simultanément l'accomplissement de l'art et son évanescence.

Une formulation linguistique du sublime avait déjà eu lieu, peu de temps avant la traduction en latin de Longin par Lefèvre, dans certains passages des *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets* (1670), de Pascal, tel le fragment suivant, tiré de « Diversité » : « Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais, à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne » (*ibid.*, p. 65/115). Plus d'un siècle avant la *Critique du jugement* (1794) de Kant, Pascal décrivait la rencontre de l'esprit avec l'infini en des termes qui annonçaient le sublime et montraient comment le point de vue d'un sujet mobile introduisait un sens de l'infini dans nos idées conventionnelles – apparemment stables et closes – des objets. De même que le mot campagne englobe un univers étonnamment divers, tout mot renferme, en principe, l'infini. Sous chaque « nom », se retrouve la double condition effective de la pensée, révélée par Pascal : d'abord, notre capacité de concevoir, qui est finie (on ne peut jamais saisir tous les points de vue ou toutes les parties constituantes d'un objet ; il existe une rupture fondamentale entre notre image et une perception exhaustive de l'objet) et, simultanément, l'infini des différences (on peut toujours créer d'autres différences en changeant de point de vue), d'où chaque être tire sa conception singulière. Cette conception d'un champ de différences toujours en expansion vaut pour le langage comme pour la perspective. Le langage fonctionne à la manière d'un champ illimité de différences, où l'être de l'homme se trouve formulé dans des actes de signification, dans des rapports constitués par les unités discrètes du discours. Le nombre de distinctions et de propositions potentielles étant infini, l'éventail entier des possibilités sémantiques ne peut jamais être circonscrit. Le langage est donc, lui aussi, traversé par la faille qui structure la perception – celle du sublime, de l'infini.

Le célèbre fragment de Pascal, « Disproportion de l'homme », avec son fameux passage sur les deux infinis, constitue sans doute l'anticipation la plus remarquable de la pensée de Kant sur le sublime. Pascal oppose l'imagination reproductive, « maîtresse d'erreur et de fausseté », à l'imagination productive. Celle-ci, bien qu'à la recherche d'un savoir régi par les schèmes géométriques de la proportion, transporte le sujet de la connaissance infiniment au-delà de lui-même, dans une disproportion existentielle : « Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté ; qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'entourent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme lampe éternelle pour éclairer l'univers ; que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre ; elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir... Nous avons beau enfler nos conceptions, au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses... Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute puissance de Dieu, que notre imagination se perde dans cette pensée. »

La dynamique qui transgresse toute limite sensible de l'imagination produit de nouvelles conceptions, mais répète indéfiniment la même proportionnalité, d'où l'effet

de lassitude et de monotonie. C'est ici que la conscience théorique rencontre son pathos, la mélancolie, tandis qu'inversement le pathos mélancolique de l'infini se découvre connaissance géométrique. À « l'art caché dans les profondeurs de l'âme humaine » répond une nature qui, s'enveloppant dans ses propres profondeurs, œuvre sans cesse et développe indéfiniment son infini présent et néanmoins irréprésentable : sa totalité.

Il en résulte que l'écart infranchissable entre le produit de l'imagination théorique et l'inépuisable production de la nature n'est autre que la pensée sublime de l'infini comme géométrie mélancolique. Et c'est à ce moment précis que le terme « Dieu » apparaît. Il ne s'agit toutefois pas d'une épiphanie de Dieu dans la nature ou d'une position ontologique de la divinité. Le signe tangible, perceptible, de l'omnipotence divine est la perte de l'imagination dans la pensée de l'infini : à l'impossibilité de saisir la dynamique infinie de la nature répond une sensation « proprement » sublime. Dieu se manifeste à travers la régression à l'infini de tous les signes tangibles, dans cette confrontation avec l'impossible représentation de la nature dans sa totalité. Manifeste quand l'imagination (productive) se perd dans l'idée, la présence irréprésentable est la présentation de l'irréprésentable lui-même.

La notion de sublime chez Pascal fait donc partie du fondement épistémologique de l'étude de l'homme. La nature paradoxale de ce fondement vient de ce qu'il confond ou déjoue tout savoir théorique. Mais, loin de renoncer à la connaissance pour verser dans le scepticisme, la notion de sublime, en vertu de cet ébranlement même, ouvre et comble simultanément le gouffre entre le spéculatif et l'éthique, le rationnel et le religieux. C'est l'apparition même de la « merveille » qui déclenche le mouvement transcendant du spéculatif vers l'éthique, ainsi que le suggère Pascal dans son opuscule « De l'esprit géométrique et de l'art de persuader » (*Œuvres complètes*, p. 87) : « Ceux qui verront clairement ces vérités pourront admirer la grandeur et la puissance de la nature dans cette double infinité qui nous environne de toutes parts, et apprendre par cette considération merveilleuse à se connaître eux-mêmes... Sur quoi on peut apprendre à s'estimer à son juste prix et former des réflexions qui valent mieux que tout le reste de la géométrie. »

Alors que, de Boileau à Rapin (qui traduit Longin en 1686), les théoriciens du classicisme cherchent à intégrer la conception du sublime à une esthétique de la représentation (telle est, notamment, la fonction du « je ne sais quoi » dans l'œuvre de Bouhours), la théorie de l'infini chez Pascal – à bien des égards, un penseur classique – est liée à une volonté d'ébranler les mécanismes de la mimésis et la philosophie qui les sous-tend. Contrairement à Leibniz (1646-1716) qui maîtrisera les problèmes de l'infini dans tous les domaines de la connaissance, de l'éthique et de la métaphysique, Pascal fait de l'infini le trait distinctif de l'expérience humaine et le lieu depuis lequel on interroge les conditions du savoir, les impératifs de l'éthique et les besoins de la foi. Plus tard, les romantiques puiseront dans la conception pascalienne de l'infini un modèle esthétique – celui du fragment – pour l'écriture sublime.

De ce point de vue, Pascal anticipe la notion du sublime élaborée par Kant dans sa troisième *Critique*. Le sentiment du sublime, comme le sentiment « disproportionné » de l'infini chez Pascal, ne se manifeste-t-il pas quand l'imagination ne peut présenter à l'esprit un objet auquel correspond un concept ? Comme « la marque et la trace toute vide » évoquées par Pascal (*Pensées*, p. 148/425) tandis même qu'il souligne la

souffrance de l'imagination cherchant un objet capable de combler ce vide, la valeur de l'idée de l'infini pour Kant ne réside-t-elle pas dans sa présentation négative et dans cette étrange extase où il apparaît que « l'homme passe infiniment l'homme » (*ibid.*, p. 131/434) ?

Voir aussi 1750.

Bibliographie : Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal (Paris, Gallimard, 1966). Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Chevalier (Paris, Gallimard, 1954) ; *Pensées*, éd. Louis Lafuma (Paris, Seuil, 1962). Jules Brody, *Boileau and Longinus* (Genève, Droz, 1958). Neil Hertz, « A Reading of Longinus », in *The End of the Line : Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York, Columbia University Press, 1985). Théodore A. Litman, *le Sublime en France (1660-1714)* [Paris, Nizet, 1971]. Louis Marin, « Le sublime dans les années 1670 : un "je ne sais quoi" ? », in *Actes de Baton Rouge*, éd. Selma A. Zebouni (Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17, 1986). Theodore E. B. Wood, *The Word « Sublime » and Its Context (1650-1760)* [La Hague, Mouton, 1972].

Louis Marin