

JONATHAN POLLOCK

LA RELÈVE MODERNE DU SUBLIME LUCRETIEN

Un symptôme de l'émergence de l'esthétique romantique, et également de l'esthétique comme « science », est la promotion au 18^e siècle de la notion du sublime au détriment de celle du beau. Cette inflexion se fait d'abord sentir en Angleterre : après Hildebrand Jacob, auteur d'un *Comment l'esprit s'élève jusqu'au sublime* en 1735, et David Hume, dont le *Traité de la nature humaine* date de 1739, John Baillie s'y consacre dans un *Essai sur le sublime* en 1747. L'essor de cette notion dans les lettres anglaises et européennes est communément attribué à la remise en circulation d'un texte grec du 1^{er} siècle de notre ère, le traité *Peri hypsous* (« Du sublime »), notamment dans la traduction qu'en fit Boileau en 1674. L'importance de ce traité, attribué à Longin, pour une généalogie du sublime est indéniable, mais il en est un autre, datant, lui, du 1^{er} siècle avant notre ère, dont l'influence s'avère, à notre sens, toute aussi déterminante : le *De rerum natura* de Lucrèce. Grâce à la « réhabilitation » de la doctrine atomiste au 17^e siècle par Pierre Gassendi et les philosophes de la nature, le poème de Lucrèce, longtemps condamné pour son « athéisme », commence à bénéficier d'un regain d'intérêt. En 1650 paraît la première traduction française du *De rerum natura*, due à Michel de Marolles, et, en Angleterre, John Dryden publie une magnifique traduction des passages les plus « enlevés » du poème en 1685. D'ailleurs, bien que Longin ne cite jamais le *De rerum natura*, il n'est pas exclu qu'il s'en soit inspiré, car les deux textes se rejoignent sur plusieurs points. Et chez les penseurs « modernes » du sublime, en premier chef Edmund Burke et Emmanuel Kant, la référence à Lucrèce s'avère parfaitement explicite et d'une importance capitale. Reste à savoir pourquoi ces auteurs font appel à un poète qui justement s'est évertué à trouver des explications rationnelles et « matérialistes » aux phénomènes que ses contemporains jugeaient, sinon divins, du moins passablement « numineux ».

Par-delà les genres (Longin)

Du point de vue de la rhétorique latine, le *De rerum natura* effectue une synthèse hardie des trois principaux styles d'éloquence et de leurs fonctions : le bas, qui vise à prouver ; le moyen ou fleuri, qui vise à charmer ; et le grand, qui vise à susciter les émotions (Kenney 2007). Chez Lucrèce, l'éloquence sert non seulement à persuader et à instruire (*docere*), conformément à son projet didactique d'exposer à ses compatriotes un système philosophique étranger, mais aussi à perturber, à ravir, à « toucher et remuer » (*movere*) : à la *pistis* (« preuve ») il ajoute le *pathos*. Longin décrit le pathétique comme « cet enthousiasme, et cette véhémence naturelle qui touche et qui émeut » (Longin 1995, 82). L'orateur athénien Démosthène, dit-il, possédait « cette force (*deinotès*) et cette véhémence (*dynamis*) » au plus haut degré. Francis Goyet fait remarquer que le terme *deinòtes* renvoie à l'adjectif *deinos*, « terrifiant, extraordinaire, funeste », et au concept rhétorique de *deinòsis*. Dans son *Institution oratoire*, Quintilien traduit *deinòsis* par *indignatio* : elle désigne « un langage qui tend à exaspérer les faits indignes, cruels, odieux » (Longin 1995, 18). L'évocation de la peste d'Athènes et de ses horreurs à la fin du *De rerum natura* en est un exemple insigne.

Longin organise son traité en fonction des « cinq sources principales du Sublime ». Les deux premières — « une certaine Elévation d'esprit, qui nous fait penser heureusement les choses » (Longin 1995, 82), et l'exercice des passions —, correspondent à l'*inventio* des Romains. Les trois autres parties abordent la technique discursive : les figures (*schèmata*) de pensée et de style ; le choix des mots ou des tropes ; et la *synthesis*, l'arrangement des mots pour obtenir la meilleure harmonie. Cela dit, Longin évite soigneusement de cantonner le sublime à des questions de style. Comme le signale Boileau, ce serait plutôt une « aura » du discours, dont l'effet « merveilleux » possède « quelque chose de divin » (Longin 1995, 70). Et en effet Longin allie l'esthétique philosophique des Grecs au sens biblique du sacré, allant jusqu'à citer Moïse : « Dieu dit : que la lumière se fasse, et la lumière se fit » (Longin 1995, 86). Marc Fumaroli parle à cet égard d'une « numinosité dans le discours » qui transcende les mots et les figures par lesquels elle est véhiculée. Pouvant être de nature divine ou profane, elle instaure « une contagion magnétique et irrésistible entre « l'orateur » et « l'auditeur », effaçant les limites du temps et de la distance » (Fumaroli 1986, 37). Et il cite un discours de 1556 dans lequel un certain Paul Manuce subordonne le souci de la représentation à la recherche d'un degré sublime d'éloquence. Capable d'allier le « grand » au « moyen » et au « simple », ce degré sublime résume les trois styles traditionnels, grâce aux dons divins et à la grandeur d'âme de l'orateur : « Longin sert ainsi de garantie à une « rhétorique du génie » [*ingenium*] qui préfigure à long terme l'autonomie de ce que nous appelons « littérature » (Fumaroli 1986, 43-44).

Le chapitre 35 du traité *Peri Hypsous* rejoint le *De rerum natura* sur deux points précis. Longin y célèbre l'excellence de l'esprit humain : « Aussi voyons-nous que le

monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au-delà de ces bornes qui environnent et qui terminent toutes choses » (Longin 1995, 125). Ce sont les termes mêmes du premier éloge d'Épicure par Lucrèce : « la vigueur de son esprit triompha, et dehors/ s'élança, bien loin des remparts enflammés du monde./ Il parcourut [ainsi] par la pensée l'univers infini » (Lucrèce 1997, 1. 72-74). La puissance sublime de son intellect permet à Épicure d'embrasser la grandeur sublime de la nature. D'après Longin :

[...] nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, [...] mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin, et l'Océan surtout. Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme [...] mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le ciel [...] : et nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abîmes, *Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes* (Longin 1995, 125).

Or, comme le remarque James Porter, ces mêmes exemples — le Nil, l'Océan, la foudre, l'Etna — ne se trouvent réunis dans aucun autre texte de l'Antiquité, dans aucune doxographie conservée, à l'exception notable du 6^e chant du *De rerum natura* (Porter 2007, 172).

Le dernier livre du poème de Lucrèce évoque précisément ces phénomènes naturels et épidémiologiques où le commun des mortels voit les signes d'une intervention divine. En en fournissant des explications purement mécaniques, Lucrèce tente de neutraliser la peur qu'inspirent les dieux. Une telle visée devrait avoir pour effet de banaliser ces phénomènes, en montrant qu'ils n'ont rien de sacré, étant le résultat de forces aveugles dont les lois peuvent être formulées par la raison. Et en effet, le but éthique de Lucrèce est de tranquilliser l'esprit de son destinataire en donnant un fondement scientifique au *tétrapharmakos* (« quadruple remède ») d'Épicure : « le dieu n'est pas à craindre ; la mort ne donne pas de souci ; et tandis que le bien est facile à obtenir, le mal est facile à supporter » (Épicure 1994, 5). Comment expliquer alors la haute teneur en sublimité de sa poésie, une sublimité que les auteurs antiques ont été les premiers à lui reconnaître ? Ovide utilise l'adjectif *sublimis* pour caractériser Lucrèce (*Amores*, 1.15.23), et Stace loue à la fois son érudition et son inspiration : « docti furor arduus Lucreti » (Hardie 2007, 121). Pour savoir en quoi au juste consiste le sublime lucrétien, il faudra interroger ces auteurs qui ont choisi d'étayer leurs propres analyses sur le *De rerum natura* : Edmund Burke, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), et Emmanuel Kant, dans son *Critique de la faculté de juger* (1790).

Plaisir et délice (Burke)

À l'instar de David Hume et des empiristes britanniques, Edmund Burke estime que toutes nos idées, y compris nos goûts esthétiques, proviennent de nos impressions et de nos sentiments. Par « impression », Hume et Burke entendent l'effet simple des qualités des choses sur nos sens, par « sentiment » la réflexion de cette impression dans l'âme. Ils reprennent ainsi à leur compte la vieille distinction entre les sensations dites représentatives et la « sensation en tant que la vie s'y sent comme promue ou comme inhibée » (Simha 2004, 17). Et surtout, ils tiennent pour acquis que toute sensation qui se répercute sur la vie de l'être sentant se manifeste comme plaisir ou déplaisir. Aristote n'avait-il pas écrit dans son traité *De l'âme* : « celui qui a la sensation ressent par là même le plaisir et la douleur, l'agréable et le douloureux » (Aristote 1989, 46/414b 4-5) ? Le sentiment ayant reçu cette double détermination (la réflexion d'une impression, une modalité du plaisir), il ne lui manque que d'être constitué en jugement. Hume n'y faillit pas : le jugement de goût tel qu'il le conçoit se résume au sentiment de plaisir occasionné par la réception d'excitations sensorielles (et leur transposition en représentations mentales) chez l'être sentant. Il y a donc beauté lorsque l'objet de mon regard suscite en moi un sentiment de plaisir : c'est ce dernier qui me donne à reconnaître la beauté de l'objet. Par conséquent, « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple » (Hume 2000, 21).

En tant que modalité du goût esthétique, le sublime est donc essentiellement une *passion*. La source du sublime serait moins à chercher du côté de la puissance rhétorique du verbe que de la manière dont nous en sommes affectés. Lucrèce a beau maîtriser comme nul autre les techniques oratoires du *movere*, de l'*indignatio* et de la *copia* — moyens respectifs de bouleverser, enthousiasmer et remporter son auditoire par une masse irrésistible de mots et d'idées —, il demeure que le sublime est un sentiment avant d'être une technique. Mais cela, Hume l'avait déjà dit. Ce que le jeune Edmund Burke apporte de nouveau à la pensée esthétique est sa façon de problématiser le plaisir, en établissant une distinction qui n'est pas sans rappeler celle faite par Épicure entre le plaisir « catastématique », qui découlerait d'une simple absence de trouble et de douleur, et le plaisir « kinétique », que procurerait le mouvement.

Burke commence par reprendre l'idée aristotélicienne du plaisir mimétique : « dans l'imagination, outre la douleur ou le plaisir suscités par les propriétés de l'objet naturel, un plaisir est éprouvé grâce à la ressemblance entre la copie et le modèle » ; « lorsque deux objets distincts se ressemblent, nous sommes frappés, nous leur prêtons attention, et nous sommes contents » (Burke 1992, 17). Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que des « objets qui, dans la réalité, heurteraient [notre sensibilité] se révèlent être, lorsqu'ils sont intégrés à des représentations tragiques ou à d'autres semblables, la source d'une espèce aiguë de plaisir » (Burke 1992, 41). Cependant Burke se met à

douter que ce plaisir provienne simplement de notre propension instinctive pour les œuvres d'imitation :

Je suis convaincu que nous prenons un vrai plaisir (*delight*), et non le moindre, aux infortunes réelles et aux souffrances d'autrui ; car, quelle que soit la nature manifeste de l'affection, si elle ne nous dispose pas à éviter de tels objets, si au contraire elle nous incite à nous en approcher et à nous en préoccuper, dans ce cas je conçois que nous devons ressentir un délice ou un plaisir de quelque sorte à contempler ces objets (Burke 1992, 42).

On pourrait penser que Burke fait sien le sentiment de Lucrèce au début du 2^e livre de son poème :

Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense,
d'observer du rivage le dur effort d'autrui,
non que le tourment soit jamais un doux plaisir (*uoluptas*)
mais il nous plaît de voir à quoi nous échappons (Lucrèce 1997, 2. 1-4).

Burke nie pourtant la justesse d'une telle explication : « dans des cas de détresse réelle ou fictive, ce n'est point notre immunité qui provoque notre délice (*delight*) ; du moins je ne puis rien découvrir de semblable dans mon esprit » (Burke 1992, 44). C'en est peut-être une condition nécessaire, mais nullement suffisante. Ce qui amène Burke à énoncer une loi que Kant reprendra par la suite :

Chaque fois que la nature nous a formés en vue d'une certaine fin, la passion qui nous y conduit est accompagnée d'un sentiment de délice ou de plaisir, quel que soit l'objet. Et comme notre Créateur a voulu que nous soyons réunis par un lien de sympathie, il a renforcé ce lien au moyen d'un délice proportionné ; et surtout là où notre sympathie est demandée le plus, dans la détresse d'autrui (Burke 1992, 42-3).

Selon cette manière finaliste de voir les choses, le plaisir accompagne et récompense la réalisation d'une intention (naturelle ou divine) ; il marque la satisfaction d'une tendance, l'obtention d'une fin, en l'occurrence celle de compatir aux souffrances d'autrui. Cependant, le plaisir n'est pas toujours et partout le même. Nous avons choisi de traduire « *delight* » par « délice » parce que Burke en a fait une espèce à part entière. Les passions ressortissant à la douleur et au danger, écrit-il, « sont seulement douloureuses lorsque leurs causes nous affectent directement ; elles sont délicieuses (*delightful*) lorsque nous avons une idée de la douleur et du danger, sans nous trouver réellement dans de telles circonstances ; ce délice, je ne l'appelle pas « plaisir », parce qu'il a trait à la douleur et qu'il est assez différent de toute idée de plaisir positif ». Et Burke de conclure : « Tout ce qui suscite ce délice, je l'appelle *sublime* » (Burke 1992, 47).

La nature du plaisir esthétique n'est point unique : sous les coups de boutoir du jeune Burke, elle se fissure, se différencie et se pluralise. Il y aurait un plaisir propre à la calme contemplation de la beauté, et un autre plus trouble, plus inquiétant, propre à

l'expérience du sublime. Chaque type de plaisir relève ainsi d'une passion distincte : « par *beauté*, je désigne cette qualité ou ces qualités des corps grâce auxquelles ces derniers suscitent de l'amour, ou une passion semblable » (Burke 1992, 83). Il s'agit toutefois d'un amour désintéressé : la satisfaction que procure la contemplation du beau n'est nullement teintée de désir, encore moins de luxure. Quant aux sources du sublime, l'ouvrage de Burke constitue une inflexion durable de la tradition longinienne. Avec la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, le champ du sublime s'étend à des sentiments n'ayant trait ni à la religion (la morale, l'extase), ni à la rhétorique (la puissance du verbe), ni à ce que le spectacle de la nature ou de la vie humaine offre de grandiose, mais plutôt à ce que l'on pourrait considérer comme presque le contraire de tels sentiments :

Tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, je veux dire tout ce qui est, de quelque manière que ce soit, terrible, épouvantable, ce qui ne roule que sur des objets terribles, ou qui agit de manière à inspirer la terreur, est une source de *sublime*; c'est-à-dire, qu'il en résulte la plus forte émotion que puisse éprouver l'esprit (Burke 1992, 36).

Mais si l'horreur est « la plus puissante des passions », il est rare que celui qui l'éprouve soit en mesure de l'apprécier. Afin qu'elle se mue en « horreur qui satisfait, sorte de tranquillité mêlée de terreur (*a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror*) » (Burke 1992, 123), le témoin horrifié d'une tempête en mer doit avoir ses deux pieds solidement plantés sur la terre ferme. Le sentiment du sublime est à cette condition-là, car « la passion de la terreur produit toujours le délice quand elle ne presse pas de trop près ».

Le manque de repères, l'absence de limites, l'obscurité, la magnitude, voilà les conditions propres au sublime : « il y a à peine quelque chose qui frappe l'esprit par sa grandeur, qui n'approche pas un peu de l'infinité. Rien ne peut produire cet effet, tant que nous pouvons en apercevoir les bornes » (Burke 1992, 58). L'impression d'infini a pour effet de « remplir l'esprit avec cette sorte d'horreur délicate (*delightful horror*), qui constitue l'effet le plus authentique, la preuve la plus sûre du sublime » (Burke 1992, 67). Or, l'expression « *delightful horror* », que Burke emploie ainsi à plusieurs reprises, provient directement du 3^e livre du *De rerum natura*, notamment du passage où Lucrèce fait à nouveau l'éloge d'Épicure :

Dès que ta doctrine (*ratio*) se met à proclamer
la nature des choses conçue par ton esprit divin,
les terreurs de l'âme s'enfuient, les remparts du monde s'écartent,
je vois dans le vide infini s'accomplir toutes choses.
[...]
À ce spectacle une sorte de volupté divine,
un frisson m'envahit, tant la nature est visible,
par ton génie (*ui*) enfin tout entière dévoilée (Lucrèce 1997, 3. 14-30).

Quelle est la source de la « *diuina uoluptas [...]* atque horror » ressentis par le poète : la vue mentale du vide infini ou l'appréhension du schéma rationnel de l'univers ? La fuite des terreurs de l'âme semble indiquer que le sublime lucrétien est moins psycho-physiologique qu'intellectuel, étant plutôt un sentiment ou complexe de sentiments liés à l'exercice de la raison. C'est du moins la leçon qu'Emmanuel Kant en a tirée.

Grandeur et puissance (Kant)

Comme les philosophes empiriques, Kant distingue entre les sensations représentatives (impressions, ou perceptions) et les sensations émotives (sentiments, ou affections) :

Quand j'appelle « sensation » une détermination du sentiment de plaisir ou de déplaisir, le terme signifie tout autre chose que quand j'appelle « sensation » la représentation d'une chose (par les sens, en tant que réceptivité appartenant à la faculté de connaître). Dans ce dernier cas, en effet, la représentation est rapportée à l'objet, alors que dans le premier elle n'est rapportée qu'au sujet, et elle ne sert à aucune connaissance, pas même à celle par laquelle le sujet se *connaît* lui-même (Kant 1985, 133; § 3).

À l'instar des atomistes, il n'hésite pas à donner un fondement corporel aux sentiments :

[...] il est même incontestable que, comme l'affirme Épicure, le *plaisir* et la *douleur* sont en fin de compte d'ordre corporel, peu importe qu'ils prennent naissance dans l'imagination ou dans des représentations de l'entendement, car, sans le sentiment de l'organe corporel, la vie serait la simple conscience de son existence, mais ne serait pas le sentiment du bien-être ou du malaise, c'est-à-dire le sentiment de la stimulation ou de l'inhibition des forces vitales (Kant 1985, 224; § 29).

Ainsi, Kant ne se démarque pas de Burke. Tous les deux estiment que le jugement du goût ne porte pas sur un objet, mais sur l'état d'esprit, le sentiment (de plaisir ou de douleur) éveillé chez le sujet par cet objet. Il est donc un jugement « réfléchissant » : le plaisir esthétique provient de la seule appréhension de la *forme* d'un objet de l'intuition, non rattachée à un concept en vue d'une connaissance déterminée. La représentation se trouve par là rapportée non à l'objet, mais au sujet et le plaisir ne peut rien exprimer d'autre que la convenance de cet objet aux facultés de connaissance mises en jeu.

La différence entre le plaisir dans la sensation et le plaisir procuré par la forme détermine la nature du jugement. Dire que « cette rose est (de parfum) agréable » constitue un jugement esthétique des sens ; seule la déclaration « cette rose est belle » équivaut à un jugement esthétique de goût. Dans le premier cas, nous sommes « intéressés » par la réalité même de la rose (pas de parfum sans objet réel), tandis que « le jugement de goût est [...] indifférent quant à l'existence d'un objet » (Kant 1985, 138; § 5). On pourrait très bien juger de la beauté d'une rose peinte, par exemple ;

aucun désir ne nous précipite vers la fleur en tant qu'elle existe. Tout au contraire : « [...] ne peut juger le beau celui qui est la proie de son penchant ou qui est dominé par un appétit » (Kant 1985, 203; § 28).

Pour Kant, le beau est toujours relatif à « la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ». En revanche, « le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que *l'illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui, et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité » (Kant 1985, 182; § 23). Au niveau du sentiment, il convient de distinguer entre la « calme contemplation », qui résulte du libre accord de l'imagination et de l'entendement dans le beau, et l'ébranlement de l'esprit, « la rapide succession de la répulsion et de l'attraction par un même objet », dans le cas du sublime (Kant 1985, 199; § 27). À l'intérieur de la basilique Saint-Pierre de Rome, par exemple, l'imagination éprouve son impuissance à présenter l'idée d'un tout. Au-delà d'une courte séquence, elle n'arrive plus à « comprendre » (rassembler en un tout) l'ensemble des grandeurs qu'elle appréhende successivement : par conséquent, « elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante » (Kant 1985, 192; § 26). Or, pour Kant (comme pour Burke) le sentiment de plaisir dérive toujours de l'accomplissement d'une intention, la réalisation d'une fin. Puisque le sublime suscite une « satisfaction émouvante », la déroute de l'imagination doit avoir une finalité : l'esprit « entend en lui-même la voix de la raison [...] qui exige la totalité, par conséquent la compréhension dans *une* intuition, et réclame une *présentation* pour tous les membres d'une série croissante en continu, sans même exclure de cette exigence l'infini, faisant plutôt de la pensée de l'infini [...] quelque chose d'inévitable » (Carrive 1986, 124). L'esprit atteint ainsi ce qui dépasse toute imagination : l'ensemble des grandeurs comme tout fondamentalement ouvert. Or, d'après Kant, « le simple fait de pouvoir penser l'infini [...] exige dans l'esprit humain une faculté qui soit elle-même suprasensible » (Kant 1985, 195; § 26). L'imagination ayant échoué, c'est la raison qui s'avère capable de comprendre en elle l'infinité.

L'impossibilité de trouver un critère de mesure adapté à l'évaluation esthétique de la grandeur est ainsi compensée par le recours à un critère rationnel qui subsume dans une unité l'infinité de la nature même. Telle est la leçon du « sublime mathématique ». Mais c'est dans l'analyse du « sublime dynamique » que Kant se rapproche le plus de Lucrèce. Pour les épicuriens, l'exposition scientifique de la nature des choses sert en premier lieu à vaincre nos peurs (des dieux, de la mort). On n'éprouve la « *diuina uoluptas* [...] atque horror » qu'une fois dissipées les « terreurs de l'âme ». De même, Kant écrit : « pour la faculté de juger esthétique, la nature ne peut être considérée comme force, donc comme sublime dynamiquement, dans la seule mesure où elle apparaît comme objet de crainte », car « celui qui a peur ne peut porter aucun jugement sur le sublime de la nature [...] » (Kant 1985, 202-3; § 28). Suit une énumération qui se lit comme un résumé du dernier livre du *De rerum natura* :

Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre faculté de résistance à une petitesse insignifiante comparée à leur force. Mais leur spectacle n'en devient que plus attirant dès qu'il est plus effrayant, à la seule condition que nous soyons en sécurité [...].

Suaue, mari magno... Mais de nouveau la question se pose de la cause de la suavité qu'on ressent à la vue d'une tempête en mer. La réponse de Kant rejoint celle qu'il a avancée pour expliquer le sublime mathématique. Le témoin d'une tempête rend bien compte du caractère irrésistible de la force de celle-ci, ainsi que de sa propre impuissance sur le plan physique ; mais il prend aussi conscience de son indépendance par rapport à cette force irrésistible, une indépendance qui n'est nullement le fait de la distance, mais du caractère surnaturel de ce pourquoi il est né. « Notre jugement esthétique ne considère donc pas que la nature est sublime parce qu'elle provoque la crainte, mais parce qu'elle mobilise en nous notre force (qui n'est pas de l'ordre de la nature) », et « parce qu'elle élève l'imagination à la capacité de présenter ces situations où l'esprit peut prendre conscience du caractère véritablement sublime de sa destination, supérieure même à la nature » (Kant 1985, 204; § 28).

Le sublime fait accéder l'esprit à la limite de ce qui l'excède, en lui offrant une présentation sensible de sa destination suprasensible ; il nous fait découvrir en nous-mêmes l'unité de notre être sensible, intelligent et moral.

Ainsi le sentiment du sublime dans la nature est le respect pour notre propre destination, que par une certaine subreption [...] nous témoignons à l'objet, qui nous rend pour ainsi dire "intuitionnable" la supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité" (Kant 1985, 198; § 27).

De même que, dans l'activité éthique, la raison doit faire violence à la sensibilité, « dans le jugement esthétique sur le sublime, cette violence est représentée comme exercée par l'imagination elle-même en tant qu'instrument de la raison » ; Kant en conclut que « le goût est au fond une faculté d'appréciation de l'incarnation sensible des Idées morales » (Kant 1985, 319; § 60). Il le dit d'une manière encore plus directe dans une lettre datée du 15 octobre 1790 : « sans sentiment moral, il n'y aurait rien pour nous de beau ni de sublime ». Éthique et esthétique sont une seule et même chose.

La notion d'un ordre intelligible distinct de l'ordre de la nature nous éloigne considérablement des épicuriens. Toutefois, Kant retrouve Lucrèce dans ses analyses de la superstition. Pour appréhender la sublimité de la nature, pour goûter la « *diuina uoluptas* [...] atque horror » qu'elle suscite, il faut s'élever au-dessus de la peur provoquée par ses manifestations les plus violentes et ne plus les considérer comme « autant d'éclats de la colère divine » (Kant 1985, 206; § 28). Certes, Kant prend soin de distinguer entre la religion et la superstition — seule cette dernière « provoque dans

l'esprit, non pas la crainte respectueuse du sublime, mais la peur et l'angoisse devant l'être tout-puissant » (Kant 1985, 207; § 28) —, alors que Lucrèce ne fait strictement aucune différence. Néanmoins, la convergence, quoique partielle, demeure frappante. Et n'oublions pas que c'est l'appréhension de l'effort proprement intellectuel prodigué par Épicure afin de découvrir le système (*ratio*) de la nature qui provoque chez Lucrèce le sentiment du sublime. Ainsi Kant (abstraction faite de la différence du statut des idées) :

La disposition où l'esprit doit être pour ressentir ce caractère sublime exige qu'il soit ouvert aux idées ; car c'est précisément dans l'inadéquation de la nature aux idées, donc uniquement dans le fait de les présumer, et dans l'effort fourni par l'imagination afin de traiter la nature comme un schéma pour elles que réside ce qui effraie la sensibilité mais du même coup l'attire néanmoins : car c'est bien une violence qu'exerce la raison sur la sensibilité dans le seul but d'étendre la sensibilité à la mesure de son propre domaine (pratique), et de lui permettre de regarder vers l'infini qui, pour elle, est un abîme (Kant 1985, 208; § 29).

Grâce aux idées d'Épicure, « je vois dans le vide infini s'accomplir toutes choses » (Lucrèce 1997, 3. 17).

L'attrait du vide

Il existe une différence si frappante entre le poème de Lucrèce, d'une part, et les analyses de Longin, Burke et Kant, d'autre part, que nous l'avons passée sous silence. Il faut en dire un mot en conclusion. Lorsque Kant, par exemple, évoque le sublime de la nature, il se contente d'égrener des exemples ; il n'a pas recours aux prestiges de la poésie afin de faire ressentir à son lecteur ce que de tels phénomènes ont de sublime. Au contraire, il prend pour acquis le fait que le lecteur partage son opinion : le jugement esthétique n'est-il pas universel ? Ce que le texte de Kant contient de proprement sublime n'est pas les descriptions d'une nature en furie (il n'y en a pas), mais la puissance monomaniaque de la pensée elle-même, cette manière qu'elle a de se retourner sur soi afin de débusquer les conditions de possibilité de sa propre activité pensante. Lucrèce, en revanche, parcourt « les lointaines contrées des Muses » (Lucrèce 1997, 4. 1) afin de créer un simulacre verbal du phénomène qu'il décrit.

Les événements atmosphériques et telluriques auxquels il consacre son dernier livre sont des phénomènes évolutifs, dont il s'évertue à suivre les phases. Mais si le poète décrit, le scientifique explique : non content de dépeindre les processus de la nature, Lucrèce débusque les *forces* qui en sont responsables. Le *De rerum natura* nous donne ainsi à éprouver le sublime dynamique au sens propre du terme. Or, ce qui caractérise tous ces phénomènes — qu'ils soient météorologiques, séismiques, volcaniques, magnétiques, voire épidémiologiques —, ou plutôt, ce qui sert à Lucrèce de clef pour les expliquer, c'est le travail du *vide* : non pas le vide comme tel, quoiqu'il s'agisse bien du principe fondamentale de la physique épicurienne, mais le vide en tant que force

d'évidement, de raréfaction, d'excavation, de perforation, d'aspiration, d'atomisation enfin. C'est la trouée du vide qui provoque les secousses telluriques et l'effondrement des villes : « raro cum corpore tellus/ est » (Lucrece 1997, 6. 631-632). Le vide a pour effet de « vidanger » le réel, tout comme le philosophe épicurien s'applique à « vidanger » l'esprit de ses terreurs et de ses illusions. La mort elle-même n'est que l'aboutissement du travail du vide à l'intérieur de l'organisme.

L'idée du vide réunit les deux types de sublime kantien. En tant que « vide infini », il relève du sublime mathématique : « totum uideo per inane geri res » (Lucrece 1997, 3. 17). En tant que force d'évidement à l'œuvre dans les structures atomiques qui composent le monde, il participe du sublime dynamique. Et si Lucrece avait raison ? Si c'était le vide, plus que la magnitude ou la puissance, qui nous fascinait dans les processus sublimes de la nature ? Et si le caractère sublime des vers lucretiens résultait de leur capacité à nous faire appréhender le néant œuvrant au sein de toute chose ? On comprendrait alors l'intérêt que des métaphysiciens de l'envergure de Burke et de Kant portaient à un poème dont l'effort principal est de montrer que tout est de nature physique, le seul « incorporel » étant le vide lui-même.

Admettons un instant que c'est la saisie du vide qui provoque la « *diuina uoluptas* [...] *atque horror* » propres à l'épreuve du sublime. La question se pose à nouveau de pourquoi nous ressentons cet étrange délice. Pour y répondre, ni Burke ni Kant ni même Lucrece ne sont plus d'aucun secours. Nous sortons par conséquent du champ historique de cette étude. Plus près de nous, un auteur s'est penché sur le rapport du vide non pas avec le sentiment du sublime, mais avec la sublimation du désir sexuel. Il s'agit du psychanalyste français Jacques Lacan, dans le septième livre de son séminaire, *L'Éthique de la psychanalyse*.

Le vocable français *rien* provient du latin *res* (« chose »). Les raisons de cette évolution sémantique sont bien connues, ayant trait à la forme de la négation en français, mais il est loisible d'y voir également une justification de l'idée que le *rien* travaille au cœur de toute *res*. Lacan se sert de cette ambiguïté étymologique lorsqu'il tente de conceptualiser la notion freudienne de *das Ding* (« la chose ») en vue de déterminer la condition de possibilité du désir comme tel. Tout désir, écrit-il, s'avère désastreux (*desiderium*) parce qu'il procède en dernière instance de « la Chose », et qu'il est comme aimanté par la Chose, laquelle transparait derrière l'objet du désir. Or, « la Chose est en même temps Non-Chose » (Lacan 1986, 163). En tant que telle, elle est « toujours représentée par un vide » (Lacan 1986, 155).

Ainsi, Lacan innove par rapport à Freud, pour qui le désir dernier, le désir primordial, est le désir de la mère. On connaît la logique freudienne : à l'origine de la vie de tout sujet, il y aurait eu un objet — le corps maternel — susceptible d'apaiser son état de détresse et de donner pleine satisfaction à ses besoins ; toute orientation ultérieure du sujet humain vers un objet serait déterminée par la tendance à retrouver cette expérience originaire de satisfaction. Cependant, remarque Lacan, pour que le

corps de la mère soit constitué en objet satisfaisant, une première séparation d'avec le sujet a dû avoir lieu ; car, « avant la séparation, il n'y a ni sujet, ni objet. C'est la *séparation* qui produit tout à la fois le sujet et l'objet » (Baas 1992, 145). Par conséquent, si l'on suit la pente régressive du désir jusqu'à son dernier terme, au-delà même des retrouvailles mythiques avec l'objet maternel, on est confronté au manque foncier de l'objet, ainsi qu'à son corrélat : la perte du sujet. Vu sous cet angle, le désir dans son essence est désir de rien.

Lacan rapproche ainsi la Chose de la pulsion de mort, cette occulte tendance psychique qui se situe dans un au-delà du principe de plaisir. Dans la théorie freudienne, la pulsion de mort présente deux faces : une « tendance au retour à un état, sinon de repos absolu, du moins d'équilibre universel » (Lacan 1986, 250), étrangement proche de l'ataraxie des épicuriens et de la chute primordiale des atomes dans le vide ; et une volonté de destruction directe, glosée par Lacan comme « Volonté de recommencer à nouveaux frais. Volonté d'Autre-chose, [...] volonté de création à partir de rien » (Lacan 1986, 251). La notion de pulsion de mort serait ainsi une « sublimation créationniste », pour peu que la volonté de faire place nette, de dépasser le cycle de la génération et de la corruption, se prolonge en volonté de recommencer de zéro. Or, il n'y a pas de zéro absolu dans le monde épicurien, ni a fortiori de création *ex nihilo*, la destruction trouvant sa limite absolue au niveau des atomes indestructibles qui constituent les êtres. Néanmoins, un poème qui commence par célébrer le réveil printanier du désir sexuel sous les auspices de Vénus, et qui finit par évoquer le mal radical qui s'empare des corps lors d'une épidémie de peste, aménage en son sein ce vide central qui, selon l'analyse lacanienne de la *sublimation* esthétique, désigne bien la place de la Chose. Sinon, comment expliquer l'acharnement avec lequel Lucrèce tente de nous convaincre de l'inéluctabilité du néant en exposant vingt-neuf preuves de la mortalité de l'âme, et cela au cœur même de son ouvrage (Lucrèce 1997, 3. 417-829) ?

Dans la poésie de Lucrèce, le travail d'évidement hâte la désintégration de tous les composés atomiques qui peuplent le vide. Pour les êtres vivants, ce processus naturel et inexorable a pour conséquence le retour à l'anorganique. Dans la pensée psychanalytique, le vide hante le désir et l'art pour autant que ce dernier représente une sublimation de la sexualité ; par conséquent, le retour à l'anorganique constitue aussi la fin ultime de tout processus désirant. Si, comme le prétendent Burke et Kant, l'accomplissement d'une fin s'accompagne d'un sentiment de délice (le sentiment du sublime), la « *diuina uoluptas* [...] *atque horror* » qui nous saisit à la contemplation du vide signale l'imminence ou la proximité d'une telle fin : non pas une quelconque destination supranaturelle, comme le voulait Kant, mais notre disparition pure et simple en tant que sujet du désir.

ŒUVRES CITEES

- ARISTOTE. 1989. *De l'âme*. Trad. E. Barbotin. Paris : Gallimard.
- BAAS, B. 1992. *Le Désir pur*. Louvain : Peeters.
- BURKE, E. 1992. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- CARRIVE, P. 1986. "Le sublime dans l'esthétique de Kant". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 : 71-85.
- ÉPICURE. 1994. *Lettres, Maximes, Sentences*. Trad. J.-F. Balaudé. Paris : Librairie Générale Française.
- FUMAROLI, M. 1986. "Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité 'du sublime' au 16^e et 17^e siècle". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 : 33-51.
- HARDIE, P. 2007. "Lucretius and later Latin literature in antiquity". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 111-27. Cambridge : Cambridge University Press.
- HUME, D. 2000. "La Norme du goût". In Id., *Essais esthétiques*. Trad. R. Bouveresse. Paris : Flammarion.
- KANT, E. 1985. *Critique de la faculté de juger*. Éd. F. Alquié. Paris : Gallimard.
- KENNEY, E. J. 2007. "Lucretian texture : style, metre and rhetoric in the *De rerum natura*". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 92-110. Cambridge : Cambridge University Press.
- LACAN, J. 1986. *Le Séminaire, Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Seuil.
- LONGIN. 1995. *Traité du sublime*. Trad. N. Boileau, éd. F. Goyet. Paris : Le Livre de Poche.
- LUCRÈCE. 1997. *De la nature/ De rerum natura*. Trad. J. Kany-Turpin. Paris : Flammarion.
- PORTER, J. 2007. "Lucretius and the sublime". In *The Cambridge Companion to Lucretius*. Éd. S. Gillespie & P. Hardie : 167-85. Cambridge : Cambridge University Press.
- SIMHA, S. 2004. *Le Plaisir*. Paris : Armand Colin.

