

Sur le sublime de Longin à Hugo

Yuko TAKEMATSU

La polémique du sublime dans l'histoire de la littérature semble active dans la période qui va de 1674 à 1827. 1674 est l'année où Boileau publie sa traduction du *Traité du sublime* du pseudo-Longin laquelle connaît beaucoup de succès, et 1827 est l'année où paraît la Préface de *Cromwell* qui n'a pas moins de retentissement. Cette polémique montre que le sublime est traité tantôt dans des ouvrages du courant orthodoxe, tantôt dans ceux de l'opinion libérale. Elle traverse pendant cette période non seulement les plans littéraire et artistique mais aussi les plans métaphysique, psychologique et onthologique.

La Préface de *Cromwell* de Victor Hugo, emblème de la bannière romantique, possède pour les jeunes écrivains du XIXe siècle une valeur importante qui permet de prendre conscience de la rupture décisive avec la littérature classique. Mais l'alliance du sublime et du grotesque ou plutôt la puissance du grotesque sur laquelle insiste Hugo peut-elle se présenter comme un bien-fondé de la nouvelle poétique pour bouleverser le principe du beau classique basé sur un rapport équilibré ?

Certes, la méthode de Hugo pour caractériser la poésie moderne consiste d'abord à fixer le commencement des temps modernes qu'il qualifie de dramatiques sur la naissance du christianisme, et ensuite à ébranler l'esthétique classique appuyée sur les règles et les codes. L'argumentation hugolienne montre que le sublime parvient, en se sclérosant, à l'impasse

entre les mains d'un poète comme Delille ou d'un critique comme La Harpe, sans nier bien entendu les génies classiques tels que Corneille, Racine ou Molière. Pour lutter contre l'école du « bon goût », Hugo souligne le mélange du sublime et du grotesque dans l'œuvre dramatique. Cet argument aboutit à réaffirmer la puissance du génie littéraire. Hugo bat le dogmatisme classique avec l'existence du génie comme arme.

Dans cette analyse hugolienne, cependant, le terme sublime est-il employé dans le même sens que chez les écrivains classiques ? Le poète mentionne en effet la présence de Longin au cours de son analyse historique. Mais en inventant le substantif « grotesque » comme notion antagoniste du sublime, il semble minimiser le pouvoir du sublime. Le discours évolue comme si Hugo ne semblait pas connaître la polémique du sublime depuis le *Traité* de Longin.

D'ailleurs, le poète, tandis qu'il consacre toute son érudition au développement du grotesque, n'explique pas beaucoup sur le sublime. Pour ce dernier il affirme d'abord que « la beauté universelle que l'Antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue, »^{*1} constate ensuite que « le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne »^{*2}, et cite, enfin, des exemples d'héroïnes sublimes : Juliette, Desdémona et Ophélie, toutes étant des personnages shakespeariens. Pourquoi nous fournit-il des interprétations si fragmentaires (références à l'Antiquité, au christianisme et aux œuvres de Shakespeare) et si négatives (monotone et fatigant), et des modèles si peu nombreux ?

Par ailleurs, Hugo oppose le sublime au grotesque, mais déplace parfois son argumentation sur le beau et le laid. « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. »^{*3} Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre,

à l'époque dite *romantique*, son alliance intime et créatrice avec le beau. »^{*4}
Le sublime et le beau sont-ils synonymes chez Hugo, alors que dans l'histoire poétique on discute de préférence sur leur distinction ?

De plus, le sublime et le grotesque sont les deux idées antithétiques au début de la Préface, mais sont ambivalents vers la fin : « Où voit-on médaille qui n'ait son revers ? talent qui n'apporte son ombre avec sa lumière, sa fumée avec sa flamme ? »^{*5} Pourquoi y a-t-il ce glissement presque imperceptible dans le discours hugolien ?

Pour mieux voir ces problèmes et y répondre convenablement, il faudrait les approcher du point de vue du grotesque ainsi que du sublime. Dans cet article cependant nous nous contentons de focaliser notre étude non sur le grotesque mais sur le sublime. Nous tenterons d'y montrer les oppositions produites dans le débat du sublime sur quatre plans différents : artistique, philosophique, psychologique et onthologique. Nous verrons que Hugo ramène systématiquement ces contradictions du sublime à l'idée du génie et comment il les refond dans son principe esthétique du sublime et du grotesque.

I . Plan artistique

1. naturel ou artificiel

Longin analyse le sublime sur le plan rhétorique dans son *Traité*, écrit à l'origine en grec au début de l'Empire romain. Le sublime appartient à l'éloquence et à l'orateur dans les époques anciennes. D'après lui, il est à la fois ce qui témoigne de l'excellence du discours et ce qui assure l'éminence de l'orateur dans la postérité. Longin ne nous donne pas la définition précise du sublime et tente plutôt de l'analyser sous des aspects différents.

Il l'explique d'abord : « Il (le Sublime) ne persuade pas propre-

ment, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. »^{*6} Le sublime est ce qui « ravit » et « transporte » l'auditeur. Il ne vise ni à « plaire » ni à « persuader ». Le sublime est analysé sur la différence des deux groupes verbaux. Boileau dans sa traduction du *Traité* oppose « ravir » à « persuader ». Michel Goyet explique que « l'opposition de Boileau entre persuader et ravir est très exactement celle entre *docere* et *movere*. » Le verbe « movere » signifie « non pas émouvoir au sens moderne, qui est faible ; mais bouleverser, ou comme le dit Boileau, toucher et remuer, ce dernier verbe venant lui-même de *movere*. L'émotion est une commotion, *commovere*, « un trouble de l'âme ». Le but est de « faire couler les larmes, provoquer la colère » ; de « ravir », de « transporter ». Ou encore, comme le retraduit Longin en grec, de faire sortir l'auditeur hors de lui-même, *ek-stasis*. »^{*7} Le sublime consiste non pas dans la persuasion mais dans le ravissement. Est-il une qualité innée ou une technique de l'orateur ? Autrement dit, le sublime de l'éloquence est-il à apprendre ou ce qui ne s'apprend pas ? D'après Longin, il nécessite les deux : « J'avoue que dans toutes nos productions, il la (la nature) faut toujours supposer comme la base, le principe et le premier fondement. Mais aussi il est certain que notre esprit a besoin d'une méthode pour lui enseigner à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu. »^{*8} Longin reconnaît ainsi ce qui est naturel et ce qui est artificiel dans le sublime.

Boileau ne le conteste pas dans l'*Art poétique* publié la même année que sa traduction du *Traité* :

Prenez mieux votre ton. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.^{*9}

A propos du naturel et de l'artificiel du sublime, Longin en relève

cinq sources : « une certaine Elévation d'esprit » ; « le Pathétique, cet enthousiasme, et cette véhémence naturelle qui touche et qui émeut » ; « les Figures tournées d'une certaine manière » ; « la noblesse de l'expression » ; « la composition et l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence et leur dignité ». Les deux premières doivent à la faculté innée de l'orateur et les trois dernières, à l'art qu'il doit apprendre. Longin cite ensuite plusieurs exemples de figures produisant l'effet de sublime telles qu'apostrophe, hyperbate, périphrase, métaphore etc. sur lesquelles son interprétation occupe beaucoup de pages. L'art l'emporte-t-il sur la nature ? Le rhéteur explique ce qui est une Figure : « Il n'y a point de Figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est une Figure. » « Ainsi le Sublime et le Pathétique, soit par une affinité naturelle qu'ils ont avec les mouvements de notre âme, soit à cause de leur brillant, paraissent davantage, et semblent toucher de plus près notre esprit que les Figures dont ils cachent l'art, et qu'ils mettent comme à couvert. »^{*10} Ces explications longiniennes laissent supposer la supériorité du naturel sur l'artificiel qui doit rester caché dans le discours. Nous pouvons observer ainsi la prédominance du don de l'orateur dans le sublime longinien. Marc Fumaroli, en montrant le débat sur l'éloquence des XVIe et XVIIe siècles entre ce qu'il appelle la « rhétorique scolaire » et la « rhétorique adulte », autrement dit la « rhétorique de l'école » et la « rhétorique du génie » constate que « le pseudo-Longin sert (...) de garantie à une « rhétorique du génie » qui préfigure à long terme l'autonomie de ce que nous appelons « littérature ».^{*11}

Néanmoins, le sublime de Longin réclame la nature et l'art de l'orateur. Il nécessite des figures qui doivent rester imperceptibles à l'auditeur. Cet aspect paradoxal du sublime longinien apparaîtra inévitablement dans le débat postérieur du XVIIIe siècle.

Dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* écrites

en 1719 l'abbé Jean-Baptiste Dubos exprime l'horreur de sentir l'ennui dans une pièce parfaite qui a respecté toutes les règles du théâtre. Le poème ne peut pas « remuer les cœurs », « s'il n'a pas d'autre mérite que la régularité et l'élégance de l'exécution. »^{*12} « Le travail et l'expérience font bien faire aux peintres, comme aux poètes, des ouvrages plus correctes, mais ils ne sauraient leur en faire produire de plus sublimes. »^{*13} Les poètes qui ne savent manier les mots que d'après les règles ne peuvent pas « s'élever d'un vol d'aigle ». L'abbé Dubos refuse d'admettre le sublime chez les poètes de la « rhétorique scolaire. » La nature plutôt que l'art ? La nature et l'art ? Le camp se divise en deux.

Jean-Baptiste Argens, l'auteur des *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique* publiées en 1736 soutient l'idée de < la nature et l'art >. Il compare les auteurs français tels que Corneille et Racine avec les auteurs anglais tels que Shakespeare et Addison. « Comme ils (les poètes anglais) n'ont pas la moindre connoissance des regles, ou que du moins la plûpart d'entre eux affectent de les mépriser, il n'est pas surprenant, qu'ils ne puissent diriger avec gout les saillies sublimes dont ils ne sont redevables qu'à la nature. »^{*14} Le sublime du théâtre français doit à la nature et à l'art du poète, tandis que celui du théâtre anglais ne provient que de la faculté naturelle de l'auteur.

L'explication de Marmontel dans la *Poétique française* (1763) s'apparente à celle de Longin lorsqu'il parle du style du sublime : « le seul mérite du style est de ne pas les (nos idées) affaiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient seules, si les ames se communiquoient sans l'entremise de la parole. »^{*15} Mais la précision de l'expression est aussi indispensable. « On dira que plus elle (l'expression) est serrée plus elle est frappante ; j'en conviens et l'on en doit conclure, que la précision est essentielle au style sublime comme au style énergique et pathétique en général. »^{*16} Le ravissement de l'âme et la clarté de l'expression ne sont

pas incompatibles chez lui.

Dans l'encyclopédie le chevalier de Jaucourt n'admet pas l'art dans le sublime et affirme que « le sublime doit tout à la nature. » « Par conséquent il faut, pour y parvenir, être né avec un esprit élevé, avec une ame grande et noble, et joindre une extrême justesse à une extrême vivacité. Ce sont là, comme on voit, des dons du Ciel, que toute l'adresse humaine ne sauroit procurer. (...) Concluons que le seul art du sublime est d'être né pour le sublime. » Cette définition implique que le génie seul puisse atteindre le sublime et que celui-ci est l'attribut d'un grand poète.

Les auteurs romantiques soutiennent le naturel du sublime. Ils exaltent l'inspiration et l'originalité de l'écrivain. Ils déprécient la « rhétorique de l'école ».

Mme de Staël dans *De l'Allemagne* (1810) reproche à Boileau qu'« il n'a insisté que sur les préceptes de raison et de sagesse qui ont introduit dans la littérature une sorte de pédanterie très nuisible au sublime élan des arts »^{*17}, et parvient à apprécier l'inspiration chez le poète : « Les difficultés de la langue et de la versification françaises s'opposent presque toujours à l'abandon de l'enthousiasme. (...) De beaux vers ne sont pas de la poésie ; l'inspiration dans les arts est une source inépuisable qui vivifie depuis la première parole jusqu'à la dernière. »^{*18}

L'écrivain romantique tel que Mme de Krüdener est d'accord avec cette idée du sublime. Valérie, l'héroïne sublime de la romancière n'est qu'un de ces personnages chez lesquels le sublime est une qualité innée. « C'est elle qui possède cette grâce charmante qui ne peut s'apprendre, mais que la nature a révélée en secret à quelques êtres supérieurs. Elle n'est pas le résultat des leçons de l'art ; elle a été apportée du ciel avec les vertus. »^{*19}

Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell* essaie de lutter contre les règles classiques et « les trivialités et les bassesses de la vie » dans lesquelles tombe « l'école de bon goût ». Hugo, dans ce combat cependant,

ne soutient pas exclusivement l'inspiration au détriment de l'art. Pour lui « tout ce qui est dans la nature est dans l'art . »^{*20} Pourtant, il dit que « le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. »^{*21} Il en résulte que l'art est plus grand que la nature. Quelle est cette différence qui permet de situer l'art au-dessus de la nature ? Pour Hugo l'œuvre idéale est le drame. Le style du drame est « un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche, (...) fidèle à la rime, cette esclave reine, (...) inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture, (...) étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir. »^{*22} Ce vers libre est « une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur. »^{*23} Le vers pour Hugo n'est pas ce qui contraint, mais ce qui véhicule tout le drame. Il ne cherche pas à se distinguer. Il est beau « sans le savoir ». Il s'oublie. La supériorité de l'art sur la nature chez Hugo réside dans cette transparence de l'art. Nous y retrouvons le paradoxe longinien de la figure qui se cache.

Hugo présente encore autrement la nécessité de l'art. Le drame qu'il veut créer à la place de la tragédie classique se compose du sublime et du grotesque. « L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. »^{*24} Hugo est toujours réticent sur le sublime résumé en deux mots « partie idéale », tandis qu'il développe le grotesque, l'autre « partie », « terrestre et positive ». Tout en réfutant le système classique des deux unités, celle de lieu et de temps, il attire cette fois l'attention non sur la forme d'une pièce, mais sur la « valeur intrinsèque » de la langue française, « la grammaire et la prosodie ». L'art qu'exige Hugo est presque équivalent au sens inné de la langue de l'auteur. Il ne s'agit plus de l'opération des règles mais de celle de la langue. Hugo fait appel à la fa-

culté innée du génie. De la technique scolaire au sens langagier, il déplace insensiblement la signification de l'art et semble retourner au *Traité* de Longin, c'est-à-dire à l'idée des figures imperceptibles du sublime, autrement dit à la « rhétorique du génie ». « Pour le génie, ce sont des instruments ; pour la médiocrité, des outils, »^{*25} affirme Hugo. Pour créer une œuvre poétique, il faut recourir à la « baguette magique » du génie.

2. coup de foudre ou gradation

Sur le plan artistique du sublime, nous pouvons suivre un autre débat qui découle du *Traité* de Longin. Il y a une idée du sublime qui éclate tout d'un coup, et une autre idée du sublime qui résulte d'une image, d'une description. Longin écrit : « Quand le Sublime vient à s'éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble. »^{*26} Il explique ailleurs les « Images », nommées « Peintures ou Fictions » : « Lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent. »^{*27} Il paraît y avoir deux sublimes différents, quand l'âme est ravie, comme un foudre et dans une vivacité des images. Le premier se produit surtout par un mot ou une phrase simple comme le *Fiat Lux* cité par Longin ou le « qu'il mourût » d'Horace cité par Boileau. Le second apparaît dans une image décrite.

Marmontel ne prétend pas séparer ces deux moments du sublime, mais en voit plutôt la succession. « On cite comme sublime, et avec raison, le *qu'il mourût* du vieil Horace ; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède. La scène où ils sont placés est comme une pyramide dont ils couronnent le sommet. »^{*28} « Tous les deux (genres du sublime) élèvent l'âme au-dessus d'elle-même, l'un par un choc imprévu, soudain ; l'autre par une impulsion successive, et qui dans ses

progrès suit la loi des mouvements accélérées. »^{*29}

En effet, ces deux genres du sublime peuvent se réconcilier, comme le montre Marmontel, dans la succession de l'un à l'autre qui crée le mouvement de l'âme et assure le point culminant d'une œuvre poétique. Pour Helvétius,^{*30} cependant, qui distingue le « sublime des images » avec « le sublime de sentiment » la différence réside dans les peintures extérieure et intérieure de l'homme. Le premier est produit par la description d'une vue de la nature gigantesque et orageuse, et le second est le sentiment humain suscité par cette vue, qui passe d'une douleur à une « terreur commencée ». L'aspect foudroyant du sublime est traduit chez lui en choc psychologique. L'encyclopédie présente également le « sublime des images » et le « sublime des sentiments ». Pour l'auteur de l'article, celui-ci « marque un mouvement du cœur », tandis que celui-là « peint un objet sans mouvement ».

La théorie du sublime chez Chateaubriand dans son *Génie du christianisme* (1801) reprend la distinction longinienne entre les images et le coup de foudre. En faisant correspondre le sublime des images avec celui de l'époque grecque et le sublime du coup d'éclair avec celui de la Bible, elle affirme la supériorité du sublime chrétien. « Le sublime dans Homère naît ordinairement de l'ensemble des parties, et arrive graduellement à son terme. Dans la bible il est toujours inattendu ; il fond sur vous comme l'éclair, et vous restez fumant et sillonné du foudre, avant de savoir comment il vous a frappé. »^{*31} Pour Chateaubriand le sublime homérique résulte de l'harmonie des mots avec la pensée, tandis que le sublime biblique provient du « désaccord gigantesque » entre la « grande idée » et le « petit mot », entre l'âme et le corps, et se colore de tristesse et de mélancolie chez l'homme chrétien. L'écrivain déplace l'argument du sublime du plan rhétorique au plan idéologique. L'effet de gradation en image est le caractéristique du sublime païen, tandis que l'effet soudain du mot

simple est celui du sublime chrétien.

Comment ces deux sublimes sont-ils disposés dans la Préface de Hugo ? Voyons la démarche hugolienne de l'analyse historique des temps primitifs et des temps antiques qui trouvent leur synthèse dans les temps modernes. « La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense. C'est, disons-le en passant, pour cette dernière raison que le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et pleine de relief, philosophique et pittoresque. »^{*32} Le drame, c'est-à-dire la poésie moderne excelle d'après lui dans la peinture de la société. Il peint l'homme chrétien. Il représente les images de son âme et de son corps. Hugo reprend ainsi l'idée de Chateaubriand qui fait du sublime du coup de foudre le sublime chrétien, mais ne bannit pas, comme le fait son maître, le sublime des images dans la poésie moderne. Il réunit les deux genres de sublime et les restitue dans sa définition même d'une nouvelle poétique, le drame, qui est la peinture du choc foudroyant des deux qualités opposées.

3. sublime et beau

On peut trouver au cours de la discussion artistique du sublime la tentative de différencier le sublime avec le beau. Cette tentative semble s'apparenter avec le débat entre la « rhétorique du génie » et la « rhétorique scolaire » si l'on emprunte les termes de Fumaroli.

Helvétius ne semble pas réussir dans cette tentative. Il essaie de distinguer les deux idées dans *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* (1772) : « 1 que le beau est ce qui fait sur la plupart des hommes une impression forte. 2 que le sublime est ce qui fait sur nous une impression encore plus forte ; impression toujours mêlée d'un certain sentiment de respect ou de terreur commencée. »^{*33} C'est une définition

du sublime comme superlatif du beau. Mais la distinction reste extrêmement ambiguë.

Les philosophes comme Burke et Kant qui analysent le sublime au niveau psychologique ont mieux réussi. Burke dans *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757 et en français 1765) affirme que le sublime et le beau s'opposent : le premier vient de « pain », le second, de « pleasure ». Voici la définition du sublime burkien : « Whatever is sitted in any fort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any fort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*. »^{*34} Le sublime provient de la douleur lorsqu'on a devant les yeux ce qui est immense, ambigü, sombre ou obscur suscitant le sentiment de terreur et de danger, et le beau tient par contre au plaisir lorsqu'on perçoit ce qui est petit, clair, délicat ayant une « social quality »^{*35}. Cette opposition psychologique de Burke est reprise par le jeune Kant dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764, et en français 1797). « Le sentiment raffiné (...) existe sous deux formes : le sentiment du sublime et celui du beau »^{*36} Le sublime plaît, « mais en éveillant aussi l'horreur », tandis que le beau cause un « sentiment d'agrément, mais qui est gai aussi, et souriant. »^{*37} « Le sublime doit toujours être grand, le beau peut aussi être petit. Le sublime est nécessairement simple, le beau peut être paré et orné. »^{*38} Nous parlerons plus tard de la psychologie du sublime. Mais remarquons que l'opposition des deux genres n'est pas toujours clairement exprimée chez la plupart des écrivains français pour qui la beauté de l'œuvre se maintient dans le respect des règles, la clarté de l'expression, la perfection de la versification bref tout ce qui favorise le polissage et le raffinement du discours.

Sénancour dans *Oberman* (1804) tente de discerner le beau du sublime après Diderot et Crouzas. « Si la chose bien ordonnée, analogue à

nous et dans laquelle nous trouvons de la beauté, nous paraît supérieure ou égale à ce que nous contenons en nous, nous la disons belle. (...) Quand elle suit les convenances de notre âme, en animant, en étendant notre pensée, en généralisant, en exaltant nos affections, en nous montrant dans les choses extérieures des analogies grandes ou nouvelles, qui nous donnent une extension inespérée et le sentiment d'un ordre immense, universel, d'une fin commune à beaucoup d'êtres, nous la disons sublime. »^{*39} Sénancour qui voit dans le beau une certaine sécurité agréable le rattache à la sphère humaine, alors qu'il prend le sublime pour ce qui dépasse l'homme et ce qui donne accès à l'univers. Le sublime est équivalent à l'immense et à l'infini.

Sénancour essaie également de créer au-dessus du sublime un autre genre de beauté pour ce qu'il éprouve intimement. En réfléchissant sur « la perception des rapports » du beau diderotien, il écrit : « Quand les rapports indiqués ont quelque chose de vague et d'immense, quand l'on sent bien mieux qu'on ne voit, leur convenance avec nous et avec une partie de la nature, il en résulte un sentiment délicieux, plein d'espoir et d'illusions, une jouissance indéfinie qui promet des jouissances sans bornes. Voilà le genre de beauté qui charme, qui entraîne »^{*40} Ce genre de beauté vague qui dépasse notre faculté d'imagination mais se conforme à la nature ou à l'univers s'approche fort du sublime. La différence semble résider dans la réaction humaine : le sublime « étonne » l'âme, tandis que la beauté supérieure « séduit les cœurs ». Cette beauté vague de plus ne peut pas être nommée. « Le joli amuse la pensée, le beau soutient l'âme, le sublime l'étonne ou l'exalte ; mais ce qui séduit et passionne les cœurs, ce sont des beautés plus vagues et plus étendues encore, peu connues, jamais expliquées, mystérieuses et ineffables. »^{*41} Le promeneur découvre un sentiment de beauté inquiétante qui ne peut pas entrer dans la définition de Diderot et refuse ainsi la généralisation du beau. Le mot « cœur » a un

sens physique et métaphorique. Le cœur au pluriel signifie tous les êtres. Pour Sénancour la beauté mystérieuse ne semble pas seulement spirituelle mais aussi corporelle. Cette beauté vague est à la fois intime et universelle. Ce genre de beauté que Sénancour situe au-dessus du sublime est indicible. Il provoquerait une réaction presque physique.

Hugo semble insensible à la distinction du sublime et du beau. Ce n'est pas gênant de lire sa Préface en considérant que le beau est le synonyme du sublime et le laid, celui du grotesque. Dans l'explication suivante cependant le beau et le sublime paraissent différents, et c'est le laid qui semble s'approcher du sublime. « Le beau n'a qu'un type : le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un exemple complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. »^{*42} Le beau hugolien est petit, parce qu'il n'est en harmonie qu'avec l'homme. Le laid, en revanche, est grand puisqu'il a rapport avec le cosmos. On peut rapprocher le laid hugolien du sublime et de l'« ineffable » de Sénancour, qui sont tous les deux en relation avec l'univers. Le grotesque hugolien n'est pas très éloigné du sublime contrasté avec le beau. La distinction entre le beau et le sublime reste mince lorsqu'ils tournent dans la même direction contre le laid et le grotesque, mais devient grande lorsqu'ils se trouvent en contraste, car le sublime contre le beau touche le grotesque.

La différenciation hugolienne du beau avec le laid se rapproche de l'explication du laid chez Rousseau, l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* (1761). Le philosophe dans la lettre de Julie évoque l'ordre universel dans lequel le laid trouve sa place : « Il n'y a point d'esprit faux dont on n'eût tiré des ta-

lents utiles en le prenant d'un certain biais, comme ces figures difformes et monstrueuses qu'on rend belles et bien proportionnées en les mettant à leur point de vue. Tout concourt au bien commun dans le système universel. Tout homme a sa place assignée dans le meilleur ordre des choses, il s'agit de trouver cette place et de ne pas pervertir cet ordre. »^{*43} Le laid qui ne se conforme pas au beau se conforme à l'universel. Le laid chez Rousseau trouve sa raison d'être dans la Création et dans la morale chrétienne. Rousseau essaie d'y synthétiser le beau et le laid dans l'ordre universel du Bien, sur le plan éthique, tandis que Hugo le tente dans une vision totalisante de l'art poétique.

II. plan philosophique

1. chrétien ou païen

Ce qui possède une place élevée pour les chrétiens est le Très-haut. Le sublime se lie étroitement avec le divin jusqu'au XVIII^e siècle. Le *Traité* de Longin présente le sublime comme l'élévation de l'âme et son mouvement naturel. « Tout ce qui est véritablement Sublime, a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais quel noble orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre. »^{*44} Selon Longin le sublime est le point où se rejoignent ce qui est élevé et ce qui est naturel. Le haut et le naturel s'unissent dans un mouvement ardent et intuitif.

Boileau reprend dans sa préface du *Traité* un exemple du sublime longinien, le Fiat Lux de la Genèse et il écrit : « Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. »^{*45} Les paroles et les actes merveilleux du Créateur sont sublimes sans conteste et

évoquent une horreur sacrée. Michel Goyet explique la situation de l'éloquence à l'époque où Boileau traduit Longin. « Les Grands et les Jansénistes ne parlent que de raison et de persuasion, ils refusent de se plier, devant le Sublime ou devant le Roi. »^{*46} Boileau, « monarchique » veut se prosterner devant le sacré. « Dieu seul peut bouleverser véritablement, et en somme convertir. Alors l'extase retrouve le sens mystique qu'ont développé les Pères de l'Eglise. Dans les larmes et la joie, le fidèle est *ex-*, il est *hors* de lui : il est ravi en Dieu. »^{*47}

Pour Boileau, évidemment, le sublime n'est pas une notion exclusive des chrétiens, mais connue aussi chez les anciens. Il présente l'exemple d'Hérodote et dit : « On y sent une certaine force énergique qui, marquant l'horreur de la chose qui y est énoncé, a je ne sais quoi de sublime. »^{*48} Le poète saisit le sublime dans le « je ne sais quoi » et « une force énergique ». Le sublime possède une horreur sacrée et quelque chose de mystérieux. Michel Delon interprète le sens d'énergie comme « les qualités essentielles des choses selon une physique des vertus occultes, la participation des mots et des œuvres d'art aux objets qu'ils représenteraient. »^{*49} L'énergie selon ce critique est un champ conflictuel des forces opposées. L'énergie, le je ne sais quoi et le sublime désignent « une conception unitaire et dynamique de l'univers et de l'homme. »^{*50} Le haut et le naturel du sublime devraient être conçus dans cette énergie conflictuelle. L'alliance du sacré et du naturel humain se réalise dans cette force unitaire.^{*51}

Où trouve-t-on cette « force énergique » qui est présente chez les anciens et qui se fait sacrée ? Les esprits philosophiques du XVIII^e siècle la cherchent dans les temps mythique et primitif auxquels ils ne peuvent plus revenir et la placent tout à l'opposé de leur époque civilisée où la beauté se polit, se pare et s'allie avec les progrès. Le sublime est donc brutal et incomplet. Il quitte la Cour pour se retrouver ailleurs. Pour J.-B. Argens les anciens sont supérieurs aux modernes, et le génie sauvage des poètes

anglais « est rempli de force », tandis que les poètes français demeurent froids. Le sublime se trouve du côté des Anglais. « Quelque éloignés que soient les poètes anglois de la perfection et du mérite des tragiques françois, il n'est pourtant point impossible, qu'ils n'aillent un jour aussi loin qu'eux, et que peut-être ils ne les surpassent. (...) ils réuniront alors la sagesse, la majesté, la pureté, et la décence du théâtre françois, au sublime, au grand, et au pathétique des tragédies angloises, dont ils excluront entièrement le comique, le bas, le ridicule, et le monstrueux. »^{*52}

Marmontel reconnaît le sublime chez les barbares : « C'est dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de noblesse et de décence ; mais pour les mouvemens du cœur humain, le dirai-je ? c'est avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence est plus vraie, le sentiment plus naif, la passion plus énergique, l'âme enfin plus libre et plus franche parmi le peuple qu'à la Cour ; ce n'est pas que les hommes ne soient hommes par-tout ; mais la politesse est un fard qui efface les couleurs naturelles. Le grand monde est un bal masqué. »^{*53} Le cœur ardent et l'âme libre et franche sont les attributs des sauvages, alors que les hommes cultivés ne peuvent pas les conserver dans leur monde de politesse et de raffinement. Dominique Peyrache-Leborgne remarque précisément « le caractère archaïque du sublime, opposé au caractère culturel du beau. »^{*54}

Mercier dans le *Tableau de Paris* (1781-1788) trouve également le sublime chez les primitifs. « Lorsqu'une nation est encore barbare, elle peut facilement rencontrer le sublime. (...) Qu'est-ce en effet que le sublime, sinon une exagération perpétuelle, un colosse que l'ignorance construit et admire ? Le génie, dans ses bonds impétueux, extravague en nous étonnant. Les peuples même les plus sauvages ont créé sans effort ce sublime tant admiré : la rudesse des passions suffit pour l'enfanter. »^{*55}

Mme de Staël est aussi d'accord sur l'idée que le poète puise sa

source de génie chez les sauvages. « En effet, les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores ; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui se passe en eux d'inexprimable. Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les hommes de bonne compagnie, car la convenance et le persiflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer. »^{*56} Le génie poétique a besoin de cet enthousiasme des hommes incultes.

L'élévation d'âme et la grande force d'énergie à laquelle aspirent les hommes du XVIIIe siècle dans la nostalgie de la vie primitive s'opposent à l'élégance, la décence et le bon goût de leur vie mondaine.

Chez Rousseau, pourtant, les hommes sauvages ne parviennent pas à la hauteur de la sublime vertu. L'ignorance et l'aveuglement du peuple barbare ne lui permet pas d'accéder à la connaissance de Dieu. Le sublime pour Rousseau est le privilège de l'homme éclairé. « Il existe certainement des hommes qui n'ont jamais eu d'entretien philosophique en leur vie, et dont tout le temps se consume à chercher leur nourriture, la dévorer, et dormir. Que ferons-nous de ces hommes-là, des eskimaux, par exemple ? En ferons-nous des théologiens ? Mon sentiment est donc que l'esprit de l'homme, sans progrès, sans instruction, sans culture, et tel qu'il sort des mains de la nature, n'est pas en état de s'élever de lui-même aux sublimes notions de la divinité ; mais que ces notions se présentent à nous à mesure que notre esprit se cultive ; qu'aux yeux de tout homme qui a pensé, qui a réfléchi, Dieu se manifeste dans ses ouvrages ; qu'il se révèle aux gens éclairés dans le spectacle de la nature. »^{*57} Le sublime ne peut exister que chez les gens capables de s'élever à la connaissance de la nature et de l'humanité.

Si donc le sublime nécessite l'approfondissement de la méditation

philosophique chez Rousseau, ce n'est pas le peuple grossier mais la nature sauvage qui lui est indispensable comme entourage. La promenade de Rousseau est solitaire. Saint-Preux se sent solitaire et calme dans les montagnes du Valais. Le jardin Elysée de Julie est un jardin naturel d'où les hommes sont expulsés. Ce jardin anglais composé d'arbres et de rivière qui accueillent les oiseaux possède son pouvoir enchanteur lorsqu'il n'y a personne qui dérange leurs vies naturelles.

C'est la même nature sauvage et déserte que Mercier présente dans son tableau. « Le sublime est au sein de cette immense forêt, dans ce désert sans bornes, dans les augustes ténèbres de ce temple solitaire. Il se déploie sur la voûte radieuse du firmament ; il vole sur les ailes des tempêtes ; il s'élève avec ce volcan dont la flamme rouge et sombre embrase la nue ; il accompagne la majesté de ces vastes débordements ; il règne sur cet océan qui joint les deux mondes ; il descend dans ces cavernes profondes où la terre montre ses entrailles ouvertes et déchirées. »^{*58} Nous y éprouvons à la fois la magnificence et la force terrifiante de la nature devant laquelle l'homme n'a aucun pouvoir et aucune volonté d'y résister.

Pour Bernardin de Saint-Pierre la nature est profonde et mélancolique. Elle existe pour que son cœur puisse dialoguer solitairement avec Dieu. C'est le moment de sentir l'« instinct sublime ». « Lorsqu'un paysage ne renferme précisément que les puissances primitives, il a le caractère d'une solitude profonde, et même une teinte de mélancolie, quelque agréable qu'il soit d'ailleurs. » « Il me suffit de faire observer que l'absence de tout être animé dans un grand paysage y répand une mélancolie sublime. Il semble alors qu'on n'y soit qu'avec Dieu et la nature. C'est un effet que j'ai souvent éprouvé dans mes promenades solitaires. »^{*59} Il aurait préféré, déclare-t-il, ne pas décrire les maisons et le port au début de son roman *Paul et Virginie* pour rendre le paysage plus « romantique ».

Chateaubriand éprouve également la présence de Dieu dans la na-

ture sauvage. « Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé, les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abyme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature. »^{*60} L'homme voit une preuve sensible de Dieu dans la nature infinie. « Paradoxalement, c'est l'aspect désolé des grands espaces, du désert, des sommets enneigés, qui suggère le mieux la présence divine. Le vide matériel, quand il s'apparente à l'infini, devient le signe patent d'une plénitude spirituelle, »^{*61} explique Dominique Peyrache-Leborgne. La description romanesque chez les écrivains romantiques montre souvent ce genre de paysage sans hommes, empreint de la sublimité spirituelle de la création. De toutes façons la nature déserte peut être interprétée comme l'opposé de la vie courtisane et culturelle. Le sublime se trouve du côté de la physis. Le sublime se déplace du Créateur à la création ainsi que du peuple primitif au paysage désert. Du coup, se rejoignent le sublime chrétien et le sublime païen.

L'auteur de la Préface de *Cromwell* ne dit rien sur les caractères archaïque et antique du sublime et n'exprime rien sur l'aspect divin de la nature déserte. Pour Hugo l'histoire de la poésie reflète toujours la société qui évolue des temps primitifs aux temps modernes. Elle évolue de l'ode au drame, passant par l'épopée. « Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe ; il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enserme toutes deux. »^{*62} L'ode reflète les visions extatiques des gens primitifs dans leurs « contemplations solitaires » et les « capricieuses rêveries ». L'épopée raconte les exploits grandioses et monumentaux des héros et des divinités antiques. Le sublime de l'époque primitive et celui de l'époque antique se développent dans celui de l'époque chrétienne. Le sublime des temps dramatiques peint l'homme à la fois solitaire et grandiose. Il décrit l'homme chrétien, « l'indi-

vidu » déchiré.^{*63} Le sublime descend du ciel sur la terre. Il ne décrit ni Dieu ni les hommes, mais l'individu. Le sublime chez Hugo devient humain de ce point de vue.

2. objet ou sujet

Quand Longin parle de la nécessité de l'élévation d'esprit et de la « véhémence naturelle » qui émeut, il fixe son regard sur l'âme de l'orateur plutôt que sur le thème à traiter dans le discours. Le sublime est l'affaire du génie. L'effet sublime du discours reste une preuve, de prime abord, de la grande âme de l'orateur et de sa grandeur intérieure. Cela n'empêche pourtant pas que l'orateur sache choisir des faits et des circonstances comme matières de son discours. Le débat se déroule cette fois sur le fondement du sublime. Celui-ci se trouve-t-il à l'intérieur de l'homme ou à l'extérieur de l'homme ?

J.-B. Argens parlant de la supériorité des anciens s'exprime ainsi : « Il est des matières, qui d'elles-mêmes fournissent à l'esprit des idées, grandes, sublimes, et magnifiques : elles n'ont pas besoin, pour élever l'esprit, de l'arrangement des phrases, de l'harmonie des paroles, les mots les plus simples suffisent pour les exprimer. Lorsqu'on parle de la divinité, par exemple, toutes les notions que l'entendement en reçoit l'attachent, le saisissent le transportent en quelque manière au de-là de sa sphère. »^{*64} Selon Argens la prédominance des anciens sur les modernes dépend de la richesse des objets sublimes. « L'explication des ordres et des décrets de la divinité » et « les principales règles de la morale »^{*65} sont eux-mêmes sublimes dans l'Antiquité. La rhétorique n'est pas nécessaire à ces matières. De même chez les chrétiens, un mot simple suffit pour évoquer la présence de Dieu. Le pouvoir et la volonté divins ou la création de la lumière sont naturellement sublimes sans recourir à la puissance de l'imagination créatrice du poète. Que ce soit pour le christianisme, ou pour le pa-

ganisme, le sublime pour lui peut résider dans la matière à traiter de l'œuvre poétique.

L'encyclopédie note également que c'est la puissance d'un objet extérieur qui pénètre dans le poète, remue son cœur et élève son âme à son insu. « Le sublime constitue non-seulement dans les grandeurs extraordinaires d'un objet, mais encore dans l'impression que cet objet a faite sur l'orateur, c'est-à-dire dans les mouvemens qu'il a excités en lui, et qui sont imprimés dans le tour de son expression. Comment peut-on apprendre à avoir ou à produire des mouvemens, puisqu'ils naissent d'eux-mêmes en nous à la vue des objets, souvent malgré nous, et quelquefois sans que nous nous en apercevions ? » L'imagination du poète compte peu pour le sublime. La grande force inhérente à l'objet agit sur lui et provoque toutes les opérations dans son âme. Celle-ci doit être quand même sensible et prête à l'émotion pour s'élever au sublime.

C'est la nature elle-même qui est sublime pour Helvétius. « Quels sont ceux dont la vue nous paroît sublime. Ce sont les profondeurs des cieux, l'immensité des mers, les éruptions des volcans, etc. D'où naît l'impression vive qu'excitent en nous ces grands objets ? Des grandes forces qu'ils annoncent dans la nature et de la comparaison involontaire que nous faisons de ces forces avec notre foiblesse. A cette vue l'on se sent saisi d'un certain respect qui suppose toujours en nous le sentiment d'une crainte et d'une terreur commencée. »^{*66} La force invincible de la nature nous saisit et nous paralyse. L'immensité de la nature réduit l'homme à sa petitesse pour laquelle il sent un respect terrifiant.

Diderot d'après son expérience du sublime affirme que « tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. »^{*67} Et il répond à Helvétius : « Non, monsieur, non, les objets ne nous frappent point dans une proportion constante et uniforme. » « Entre dix mille que les images riantes du printemps auront touchés, un seul à peine en saura faire une

sublime description. »^{*68} L'impression qu'on reçoit de l'objet extérieur est différente selon l'individu. La nature n'évoque pas le sublime chez tout le monde. Diderot relativise le sublime. « Le sublime, soit en peinture, soit en poésie, soit en éloquence, ne naît pas toujours de l'exacte description des phénomènes, mais de l'émotion que le génie spectateur en aura éprouvée, de l'art avec lequel il me communiquera le frémissement de son âme, des comparaisons dont il se servira, du choix de ses expressions, de l'harmonie dont il frappera mon oreille, des idées et des sentiments qu'il saura réveiller en moi. »^{*69} Le sublime n'est pas produit par la description précise de la nature. Il faut que l'artiste saisisse la force intérieure de la nature qui le frappe et qu'il la communique ensuite dans un frémissement d'effroi et de joie. L'artiste doit mobiliser tout son art, toute sa sensibilité et toute sa connaissance. Le sublime est l'affaire de « l'humain comme dépassement de soi. »^{*70} Michel Delon interprète l'expérience de Diderot et affirme que « le sublime bouleverse les tranquilles oppositions du beau et du laid, du plaisir et de la douleur, du bien et du mal. Il est vécu comme une épreuve de la terreur, car il découvre la relativité du beau, du plaisir et du bien. »^{*71}

Chez Rousseau, la nature ne laisse pas d'impressions bouleversantes lorsque, par exemple, Saint-Preux monte dans les montagnes de son pays natal. L'âme du héros s'y réveille et y retrouve la « paix intérieure » qu'il éprouve auprès de Julie. L'âme est attribuée à tous les hommes. Mais l'âme qui se connaît est plus grande que les autres. « Tu sentiras donc que la grandeur de l'homme appartient à tous les états, et que nul ne peut-être heureux s'il ne jouit de sa propre estime »,^{*72} écrit Julie. C'est la force de l'âme qui emmène Saint-Preux à l'accès du sublime au contact avec les grandes choses. C'est « ce noble enthousiasme de l'honnête et du beau, qui t'éleva toujours au-dessus de toi-même »,^{*73} dit encore Julie. Saint-Preux est un homme en conflit. Il tente de surmonter son malheur à l'aide de Julie d'Estang. Il est grand par son esprit et son âme. « Le seul moyen

qu'ait trouvé la raison pour nous soustraire aux maux de l'humanité, n'est-il pas de nous détacher des objets terrestres et de tout ce qu'il y a de mortel en nous, de nous recueillir au dedans de nous-même, de nous élever aux sublimes contemplations ? »^{*74} Le sublime est la grandeur intérieure de l'âme chez Rousseau. Saint-Preux s'écarte de ses semblables pour redécouvrir son cœur sensible, et descend dans la profondeur de soi pour s'élever au-dessus de l'humain, vers le divin et auprès de Julie sublime. L'âme vertueuse et sublime de celle-ci n'est pas dogmatique, mais intuitive et humaine.

Dans *la Critique de la faculté de juger* (1790), Kant reprend la réflexion du beau et du sublime qu'il a traités en 1764 et affirme enfin l'inversion du fondement du sublime. Kant parle du beau dans la nature. D'après lui la beauté naturelle est autonome et suit des lois dont le principe nous échappe, « ce qui invite à approfondir les recherches sur la possibilité d'une telle forme. »^{*75} En revanche, le sublime se produit par la vue de la nature chaotique, désordonnée et dérégulée, « là où ne règnent que grandeur et puissance. »^{*76} Nous n'y utilisons que nos intuitions. Et Kant, en opposant le beau avec le sublime, arrive à cette affirmation : « Pour ce qui est du beau dans la nature, c'est en dehors de nous que nous devons chercher un principe, mais, pour le sublime, c'est en nous que nous devons en trouver un qui soit celui de la manière de penser propre à introduire le sublime dans la représentation de la nature. »^{*77} Chez Kant se réalise l'intériorisation du sublime. Il faut chercher le principe du sublime non à l'extérieur, mais à l'intérieur de l'homme.

Pour Mme de Staël c'est l'âme qui a la capacité de sentir intuitivement l'immensité et l'infini. « Le sentiment de l'infini est le véritable attribut de l'âme ; tout ce qui est beau dans tous les genres s'excite en nous l'espoir et le désir d'un avenir éternel et d'une existence sublime. »^{*78} Sénancour éprouve la grandeur du cœur humain. « Ainsi dans les cœurs

faits pour aimer, l'amour embellit toutes choses, et rend délicieux le sentiment de la nature entière. Comme il établit en nous le rapport le plus grand qu'on puisse connaître hors de soi, il nous rend habiles au sentiment de tous les rapports, de toutes les harmonies ; il découvre à nos affections un monde nouveau. »^{*79} C'est le pouvoir d'aimer chez l'homme qu'exalte Sénancour. L'âme élargie par l'amour éprouve l'harmonie universelle. Le sublime est inséparable des grandes facultés de l'âme et du cœur.

Hugo ne refuse pas cette grandeur d'âme chez le génie. Il explique la faculté principale de la grande âme de manière originale. L'âme hugolienne ne cherche ni l'infini de Mme de Staël, ni les rapports harmonieux de Sénancour. Il ne poursuit pas ce qui est beau. L'écrivain parle du « caractéristique » dans son Préface. « Si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le *caractéristique*. »^{*80} Ce qui est beau n'est pas pertinent. Le « caractéristique » hugolien signifie le trait saillant considéré comme « couleur locale », en d'autres mots, « couleur des temps ». Celle-ci ne doit pas se trouver à la surface mais au fond de l'œuvre. Elle « se répand au dehors » « comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. »^{*81} Il faut étudier pour l'atteindre. « C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui le tue, le commun. »^{*82} « Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. »^{*83} Le trait saillant qui se fait invisible comme la sève d'un arbre, voilà une des manières contradictoires du sublime hugolien. La faculté d'observer le « caractéristique » est le signe du génie chez Victor Hugo.

III. plan psychologique

1. mouvement ou calme

Sur le plan psychologique le sublime est-il un état d'âme agité ou

calme pour le poète ? Dans l'histoire du débat du sublime nous trouvons sur ce plan des opinions qui ne sont pas moins intéressantes que sur les deux plans précédents.

D'après Longin, le sublime remplit l'âme « de joie et de je ne sais quel orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre. »^{*84} « Nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure, et ne s'efface qu'avec peine. »^{*85} Lorsqu'on éprouve le sublime, l'âme humaine est emportée hors de soi et jouit d'un plaisir orgueilleux en dehors du temps et de l'espace réels. Elle est possédée et agit toute seule.

Longin cite comme exemple du sublime une scène de Sapho et remarque l'agitation de l'âme de l'auteur. « N'admirez-vous point comment elle (Sapho) ramasse toutes ces choses, l'âme, le corps, l'ouïe, la langue, la vue, la couleur, comme si c'étaient autant de personnes différentes, et prêtes à expirer ? Voyez de combien de mouvements contaires elle est agitée. (...) En un mot on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions. »^{*86} C'est donc le moment de s'échauffer et de faire éclater les passions. « J'ose dire qu'il n'y a peut-être qui relève davantage un discours, qu'un beau mouvement et une Passion poussée à propos. En effet, c'est comme une espèce d'enthousiasme et de fureur noble qui anime l'oraison, et qui lui donne un feu et une vigueur toute divine. »^{*87} La scène sublime est celle où tout se concentre, celle où les passions opposées se réunissent comme dans le chaos.

Michel Goyet dans la préface interprète le pathos longinien : le Pathétique que Longin relève comme un des fondements du sublime est le pathos. « Le pathos ou *movere* n'est pas raisonnable. Le mot même de

pathos, comme celui de passion, désigne une passivité. »^{*88} « Le Pathétique cet enthousiasme » de Longin est, en effet, une expression paradoxale du dynamique et du passif. « On peut se préparer activement à être passif, à recevoir le don de la divinité »,^{*89} écrit le critique. La force pathétique du sublime longinien implique ainsi fondamentalement le paradoxe.

Boileau reconnaît ce moment d'agitation de l'âme dans *l'Art poétique*.

Que dans tous vos discours la passion émue
 Aille chercher le cœur, l'échauffe, et le remue.
 Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
 Souvent ne nous remplit d'une douce terreur,
 Ou n'excite en notre âme une « pitié » charmante,
 En vain vous étalez une scène savante^{*90}

Pour les deux rhéteurs il vaut mieux laisser agir l'âme lorsqu'elle se trouve dans une forte émotion. Il est inutile d'avoir une tête froide pour chercher des figures, et d'user d'artifices. Il faut s'abandonner dans l'extase plutôt que de se soucier des tournures ou de retoucher des phrases.

Marmontel aussi est de l'avis de laisser aller le cœur lorsque le poète incarne le personnage d'une œuvre. Car pour lui « l'enthousiasme n'est (...) pas une fureur vague et aveugle, mais c'est la passion du moment, dans sa vérité, sa chaleur naturelle. »^{*91} Et il constate que « les mots sur lesquels se réunissent les forces accumulées d'une foule d'idées et de sentiments, font toujours les plus énergiques : c'est le foyer du miroir ardent. »^{*92}

Pour le personnage de Rousseau, au contraire, lorsque son âme touche le divin et le sublime, elle devient calme. « Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et

de sensuel. »^{*93} A côté de Julie sublime, son amant éprouve la tranquillité : « Quel calme dans tous mes sens ! (...) Quelle différence des fureurs de l'amour à une situation si paisible ! C'est la première fois de mes jours que je l'ai éprouvée auprès de toi. »^{*94}

Le chevalier de Jaucourt dans l'encyclopédie retrouve le froid de la raison au milieu de l'agitation de l'âme. « Une grande ame est plutôt celle qui voit ce qui affecte les ames ordinaires, et qui le sent sans en être trop émue, que celle qui suit aisément l'impression des objets. (...) Le sublime des sentimens est ordinairement tranquille. Une raison affermie sur elle-même les guide dans tous leurs mouvements. »

Sénancour sent la même tranquillité devant la nature. « On est plus naturel, on ne pense pas même pour user du moment présent : on ne commande pas à ses idées, on ne veut pas réfléchir, on ne demande pas à son esprit d'approfondir une matière, de découvrir des choses cachées, de trouver ce qui n'a pas été dit. La pensée n'est pas active et réglée, mais passive et libre : on songe, on s'abandonne ; on est profond sans esprit, grand sans enthousiasme, énergique sans volonté ; on rêve, on ne médite point. »^{*95} L'âme de Sénancour qui s'abandonne dans une rêverie sublime préfère le calme.

Il est curieux d'observer que chez les uns le sublime est une agitation du cœur exalté, et que chez les autres il est une paix parfaite de l'âme. Il nous semble que cela dépend du fonctionnement de la faculté d'imaginer : lorsque l'imagination du poète est active, qu'elle rassemble toutes les idées et les formes et qu'elle les réunit en un point culminant d'une scène, le sublime est impétueux, tumultueux et fiévreux ; lorsque l'imagination également active aime errer, soit dans la profondeur, soit dans la hauteur et qu'elle passe d'une idée à une forme ou à l'inverse et s'étend à l'infini, le sublime est paisible, rêveur et silencieux.

2. terreur et souffrance

La psychologie du sublime cependant ne bifurque pas aussi clairement et ne reste pas dans cette opposition plate. Longin évoque dans son *Traité* le courage invincible et la passion véhémement d'un poète qui cherche ce qui est grand et divin. « 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. »^{*96} « Ce qui est utile, et même nécessaire aux hommes, souvent n'a rien de merveilleux, comme étant aisé à acquérir ; mais que tout ce qui est extraordinaire est admirable et surprenant. »^{*97} Ce qui est sublime dépasse les bornes de la vie ordinaire en se répugnant à l'utilité et la facilité. Le sublime veut émerveiller et surprendre l'homme.

Pour l'auteur de *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, « l'ennui qui suit (...) l'inaction de l'ame est un mal (...) douloureux pour l'homme »^{*98} du XVIIIe siècle. Il faut donc l'éviter. L'âme qui a horreur de l'ennui cherche une violente émotion qui l'emporte. « Cette émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons les dangers et les malheurs des autres hommes, n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvemens remuent l'ame et la tiennent occupée. »^{*99} L'abbé Dubos nous fournit des spectacles de dangers et de malheurs : un homme sur l'échaffaut, un vaisseau qui lutte contre les vagues, un voltigeur téméraire ou les gladiateurs romains. Rien ne provoque un plaisir plus extraordinaire que le spectacle de la souffrance et de l'infortune des autres hommes. Le sublime est cette émotion extrême de l'âme devant les scènes horribles.

Pour Diderot, « tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité. »^{*100} Mais Burke a déjà observé le sentiment de terreur pour le sublime. L'infini, l'obscur et le

confus provoquent le sublime. Le sentiment de terreur comme sublime se répand au XVIIIe siècle. Ainsi chez Kant de 1764 : « La vue d'une montagne dont le sommet couvert de neige s'élève au-dessus des nuages, la description d'un orage furieux ou le tableau du royaume infernal chez Milton plaisent, mais en éveillant aussi de l'horreur. »^{*101} Ainsi chez Helvétius : « De toutes les passions la crainte est la plus forte. Aussi le sublime est-il toujours l'effet du sentiment d'une terreur commencée. »^{*102}

Les écrivains romantiques qui vivent dans le Mal du siècle sont extrêmement sensibles à cet état d'âme emporté jusqu'à la terreur que causent toutes sortes de dangers et d'aventures inconnues. Leur sensibilité est apte à capter la douleur et à la transformer en plaisir incomparable.

Edouard (1825) de Mme de Duras est un roman imitant la *Nouvelle Héloïse*. Le héros roturier aime une femme noble, Mme de Nevers. Il décrit son enfance peu ordinaire : « C'était surtout le danger qui me plaisait. Je gravissais les rochers les plus inaccessibles ; je grimpais sur les arbres les plus élevés ; je croyais toujours poursuivre je ne sais quel but que je n'avais encore pu atteindre, mais que je trouverais au-delà de ce qui m'était déjà connu. »^{*103} Ce qu'Edouard cherche par-delà du danger sera l'union avec Mme de Nevers. Son amour irréalisable est une passion furieuse et malheureuse.

Oberman éprouve aussi le plaisir du danger au cours de sa promenade dans les Alpes. « Alors je renvoyai mon guide, je m'essayai avec mes propres forces ; je voulais que rien de mercenaire n'altérât cette liberté alpestre, et que nul homme de la plaine n'affaiblît l'austérité d'une région sauvage. Je sentis s'agrandir mon être ainsi livré seul aux obstacles et aux dangers d'une nature difficile, loin des entraves factices et de l'industrielle oppression des hommes. »^{*104}

Il faut souffrir dans le danger et le mal pour une âme sublime. La

souffrance d'un victime est meilleure que la joie d'un héros invincible. Le poète romantique au début du XIXe siècle cherche le sublime dans le christianisme qui glorifie le supplice. « L'honneur et l'amour, la bravoure et la pitié sont les sentiments qui signalent le christianisme chevaleresque ; et ces dispositions de l'âme ne peuvent se faire voir que par les dangers, les exploits, les amours, les malheurs, l'intérêt romantique enfin, qui varie sans cesse les tableaux », ^{*105} écrit Mme de Staël. Le martyr est exaltant chez Chateaubriand : « Il y a dans la mélancolie de Job quelque chose de surnaturel. L'homme *individuel*, si misérable qu'il soit, ne peut tirer de tels soupirs de son âme. Job est la figure de *l'humanité souffrante*, et l'écrivain inspiré a trouvé assez de plaintes pour la multitude des maux partagés entre la race humaine. » ^{*106} Job, Caïn et le Juif errant sont des personnages bibliques souvent mentionnés dans l'œuvre littéraire de l'époque romantique.

Pour Sénancour également, la souffrance est indispensable pour ne pas s'ennuyer ni tomber dans la monotonie et la médiocrité de la vie. La promenade à la forêt de Fontainebleau ne plaît pas à Oberman. Car il n'y trouve ni de rochers à pic ni de torrents bruyants. « Rien ne m'opprime ici, rien ne me satisfait. Je crois même que l'ennui augmente : c'est que je ne souffre pas assez. » ^{*107} « Celui qui obéit et qui souffre, est souvent plus grand que celui qui jouit ou qui commande. » ^{*108} L'homme qui se satisfait à une vie médiocre est petit, celui qui souffre est grand. L'obéissance et la souffrance se lient à la grandeur de l'homme chez Sénancour.

Stendhal dans *De l'amour* (1822), parle aussi du danger qui est nécessaire à la passion sublime. « Les pays où le danger montre encore souvent sa main de fer, comme la Corse, l'Espagne, l'Italie, peuvent encore donner de grands hommes. (...) Beaucoup de nos jeunes gens (...) ont peur d'aimer, (...) ces âmes froides ne conçoivent pas que l'orage des passions, en formant les ondes de la mer, enfle les voiles du vaisseau et lui

donne la force de les surmonter. (...) La perfection de la civilisation serait de combiner tous les plaisirs délicats du XIXe siècle avec la présence plus fréquente du danger. Il faudrait que les jouissances de la vie privée puissent être augmentées à l'infini en s'exposant souvent au danger. »^{*109}

Nous sommes très éloignés ici du débat dans lequel les opinions se partagent entre l'agitation et le calme de l'âme sublime. Les écrivains du XVIIIe et du début du XIXe siècles vont rechercher le plaisir sublime dans la direction de l'horreur et du danger pour jouir d'une passion extraordinaire dans le malheur et la douleur. Du coup, le malheur et le bonheur rejoignent, l'horreur a le revers du plaisir, la souffrance et la joie restent inséparables. Le sublime devient foncièrement paradoxal.

C'est encore Edouard qui raconte : « Je l' (Mme de Nevers) écoutais, et ses paroles enchanteresses tombaient comme un baume sur mes blessures. Mais par une bizarrerie que je ne saurais expliquer, quelquefois ces mêmes paroles produisaient en moi un effet tout contraire, et elles me jetaient dans un profond désespoir. Inconséquence des passions ! Le bonheur d'être aimé me consolait de tout, ou mettait le comble à mes maux. »^{*110} « Je mis à fuir Mme de Nevers autant d'empressement que j'en avais mis à la chercher. »^{*111}

L'amour-passion est ridicule chez Stendhal. Le vrai amour pour lui est celui qui « occupe toute l'âme, la remplit d'images tantôt les plus heureuses, tantôt désespérantes, mais toujours sublimes, et la rend complètement insensible à tout le reste de ce qui existe. »^{*112} L'écrivain souligne : « Je n'admets en preuve des grandes passions que celles de leurs conséquences qui sont ridicules. »^{*113} Et d'après lui, lorsqu'on est devant celle qu'on aime, « on se sent porté comme un maniaque à faire des actions étranges, on a le sentiment d'avoir deux âmes, l'une pour faire, et l'autre pour blâmer ce qu'on fait. »^{*114} La passion sublime parvient ici à se pourvoir du ridicule et du bizarre. Le dédoublement de l'âme, celle qui affirme

et celle qui nie, ou si l'on préfère, la présence simultanée des deux âmes contraires en un homme est une vraie preuve de l'amour-passion de Stendhal.

La psychologie du sublime arrivée à l'excès semble se retourner pour créer sa propre négation. Le terreur, le danger, la souffrance, le ridicule ou le bizarre sont des faces négatives du sublime. Le sublime ne se fait pas seulement paradoxal, mais aussi exhaustif.

Nous pouvons citer un passage du roman du jeune Balzac, *Anette et le criminel* (1824), un des trois romans publiés sous le pseudonyme Horace de Saint-Aubin. Le jeune romancier considère les amours des deux protagonistes comme des passions sublimes. Il nous présente celle d'Argow, criminel amoureux d'Annette, jeune fille vertueuse : « S'il (Argow) réussissait à se faire aimer d'Annette, il était évident qu'il serait au monde le seul être existant pour elle ; mais il commençait à s'effrayer de la difficulté de l'entreprise, et, par suite de cette difficulté, il s'acharnait de plus en plus à vaincre. Cette âme avait, par conséquent, comme toutes celles qui lui ressemblent, des moments d'horrible désespoir, des désirs sans mesure et des inspirations jalouses, qui devaient porter Argow à des actions hors de tout sens et nuisibles même à Annette. »^{*115} Dans l'âme d'Argow se rassemblent toutes les passions opposées : horreur, courage, désespoir, désir, jalousie etc. Un scélérat qui s'approche d'une fille vertueuse va connaître toutes les gammes psychologiques.

Hugo, rappelons-le, propose de mêler le grotesque au sublime dans l'œuvre dramatique. Pour lui le terrible et le ridicule, les passions et les crimes sont du domaine du grotesque. L'extravagance et la folie font partie du grotesque. Lorsque Hugo analyse le beau et le laid, il exprime le canon et le caractère unique du beau en contraste avec l'aspect multiple du laid. Tout ce qui dépasse la norme se réunit dans le grotesque. Celui-ci chez Hugo est caractérisé par la transgression de la norme et son exhaus-

tivité. Il est possible que le poète tente d'exprimer l'aspect paradoxal du sublime avec le terme « grotesque ».

Sur le plan psychologique le sublime gagne en dimension et se met en relief pour se faire complet. Et chez Hugo, c'est le génie qui assume ce sublime vivant. « Tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. »^{*116}

IV. plan ontologique

Le sublime touche donc l'existence humaine. Il faut maintenant examiner le sublime de l'être dans la complexité de la conscience. Chez Kant le sublime éveille le sentiment de l'horreur. Il a à voir avec l'imagination humaine. « En tant qu'émotion, le sentiment du sublime ne semble pas être un jeu mais une activité sérieuse de l'imagination. C'est aussi pourquoi il est toujours alternativement attiré et repoussé par l'objet, la satisfaction que procure le sublime recèle moins de plaisir positif que d'admiration ou de respect, il vaut donc mieux la qualifier de plaisir négatif. »^{*117} Les termes psychologiques de Kant pour qualifier de sublime sont en oxymoron. Il explique, de plus, que ces sentiments contradictoires résident dans les deux facultés de l'esprit humain : l'imagination et la raison. « Le sentiment du sublime est donc un sentiment de déplaisir suscité par l'inadéquation, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, de l'imagination par rapport à l'évaluation par la raison ; mais il suscite également un plaisir provoqué par l'accord entre précisément ce jugement sur l'inadéquation de la faculté la plus haute de l'esprit et les idées de la raison, dans la mesure où l'effort pour les atteindre est bien pour nous une loi. »^{*118} Le sublime est ainsi un

sentiment à la fois du déplaisir causé par la défaite de l'imagination et du plaisir provoqué par la victoire de la raison. Ces deux facultés en conflit se produisent, soit alternativement, soit simultanément, mélangés inextricablement dans l'être humain.

Comment peut-on observer cet être torturé par l'imagination et la raison ? Valérie, le personnage de Mme de Krüdener, est une jeune femme mariée. Elle est dans une période de transition de l'enfance à l'âge adulte. Elle n'est pas une belle femme aux yeux de Gustave qui en est amoureux. Elle a une charme qui « force à s'en occuper ». Jeune, elle n'est pas déformée par le monde adulte. Elle donne une impression singulière. Gustave observe que cette singularité résulte de la mobilité incessante des nerfs passant d'une « excessive gaîté » qui indique le caractère d'un enfant à une « mélancolie habituelle » qui montre le caractère d'une femme. Gustave est attiré et rejeté par elle et souffre de son amour « qui n'est que des tourments »^{*119}. Le roman se compose des lettres écrites par Gustave à un ami. La sublimité de Valérie est le fruit de l'observation de ce jeune homme capable de l'éprouver. Personne d'autre que lui ne peut la sentir. L'image de Valérie se reflète dans l'âme sensible de Gustave qui peut souffrir de son amour et en jouir. Si Valérie est sublime dans ce roman, c'est parce que l'existence de Gustave peut réfléchir toute la gamme de l'âme de Valérie.

Corinne de Mme de Staël est un poète inspiré. Son amant Oswald est irrésistiblement séduit par elle. « Oswald était tout à la fois surpris et charmé, inquiet et entraîné ; il ne comprenait pas comment une seule personne pouvait réunir tout ce que possédait Corinne ; il se demandait si le lien de tant de qualités presque opposées était l'inconséquence ou la supériorité ; si c'était à force de tout sentir, ou parce qu'elle oubliait tout successivement, qu'elle passait ainsi, presque dans un même instant, de la mélancolie à la gaieté, de la conversation la plus étonnante, et par les con-

naissances et par les idées, à la coquetterie d'une femme qui cherche à plaire et veut captiver ; mais il y avait dans cette coquetterie une noblesse si parfaite, qu'elle imposait autant de respect que la réserve la plus sévère. »^{*120} Et Corinne aussi est attirée par tout l'être d'Oswald. « On eût dit que les défauts mêmes d'Oswald étaient faits pour relever ses agréments. Un homme, quelque distingué qu'il eût été, mais dont le caractère n'eût point offert de contradiction ni de combats, n'aurait pas ainsi captivé l'imagination de Corinne. Elle avait une sorte de peur d'Oswald qui l'asservissait à lui ; il régnait sur son âme par une bonne et par une mauvaise puissance, par ses qualités et par l'inquiétude que ces qualités mal combinées pouvaient inspirer. »^{*121} Les deux personnages sont des êtres supérieurs qui reconnaissent dans leurs qualités et leurs faiblesses les profondes racines de leurs pays natals, l'Italie et l'Angleterre. Le roman se déroule pour montrer pourquoi ils ont ces attraits inquiétants l'un pour l'autre et quels climat et mentalité nourrissent leurs âmes sublimes. Leurs existences se ressemblent. L'un est presque l'ombre de l'autre, et vice versa.

Oberman est un homme qui s'analyse. Son imagination ne se satisfait pas d'une vie monotone et aspire ailleurs. Il faut à l'imagination un climat orageux : « Un climat irrégulier, orageux, incertain devient nécessaire à notre inquiétude : un climat plus facile et plus uniforme qui nous satisfait, nous laisse indifférents. »^{*122} « Mais les lieux pleins d'oppositions, de beautés et d'horreur, où l'on éprouve des situations contraires et des sentiments rapides, élèvent l'imagination de certains hommes vers le romantique, le mystérieux, l'idéal. »^{*123} L'imagination cherche un espace dynamique où foisonnent les sentiments opposés qui la font accéder à la joie inconnue, incertaine, inquiétante, bref, au plaisir mystérieux.

Le personnage de Sénancour exprime son existence : « Et moi ! Voici ma vingt-septième année : les beaux jours sont passés, je ne les ai pas même vus. Malheureux dans l'âge du bonheur, qu'attendrai-je des autres

âges ? J'ai passé dans le vide et les ennuis la saison heureuse de la confiance et de l'espoir. Partout comprimé, souffrant, le cœur vide et navré, j'ai atteint, jeune encore, les regrets de la vieillesse. Dans l'habitude de voir toutes les fleurs de la vie se flétrir sous mes pas stériles, je suis comme ces vieillards que tout a fui : mais plus malheureux qu'eux. J'ai tout perdu longtemps avant de finir moi-même. Avec une âme avide, je ne puis reposer dans ce silence de mort. »^{*124} Malgré le désir de vivre il se sent esclave dans une vie répétitive où règne l'apathie de « végéter stupidement ». ^{*125} « Sentir sans vivre », vieillir si jeune, sont les cris répétés des héros romantiques. C'est un sentiment de mort-vivant que Sénancour décrit dans l'image d'un sapin solitaire. « Mais ce sapin placé par les hasards sur le bord du marais ! Il s'élevait sauvage, fort et superbe, comme au milieu des rochers déserts, comme l'arbre des forêts profondes : énergie trop vaine ! Les racines s'abreuvent dans une eau fétide, elles plongent dans la vase impure : la tige s'affaiblit et se fatigue ; la cime penchée par les vents humides, se courbe avec découragement ; les fruits, rares et faibles, tombent dans la bourbe et s'y perdent inutiles. Languissant, informe, jauni, vieilli avant le temps et déjà incliné sur le marais, il semble demander l'orage qui doit l'y renverser ; car sa vie a cessé longtemps avant sa chute. »^{*126}

Sénancour décrit ainsi son existence déchirée par la vie réelle qui ne lui convient pas. L'être romantique est d'abord celui dont l'âme se situe au-dessus de l'humain, dans l'éthéré, tandis que le corps reste dans la vie commune. Il se sent enfermé et torturé dans ce dilemme cruel. Il est ensuite celui qui voit cet être torturé. L'homme qui observe le sapin solitaire regarde l'image de son propre être. L'observateur lui porte à la fois un regard de pitié et un regard qui le dissèque. Le premier cherche à s'identifier au sapin, le second le contemple. Le sublime naît de ces deux facultés opposées, l'imagination qui s'acharne et la raison qui l'ironise.

Chez Hugo nous avons vu que toutes les oppositions que le sublime évoque aux niveaux artistique, philosophique, psychologique et onthologique se résument dans le mot « génie ». Comment l'auteur de la Préface défend-il le génie ? Lorsque une œuvre est bonne, il respecte toute l'œuvre. Il en est de même pour le génie. Le sublime est un composant du génie. Hugo essaie de justifier non pas cette partie sublime mais le génie tout entier. Il préfère défendre l'artiste plutôt qu'une partie de l'artiste. Nous avons remarqué que le poète dans la Préface commence par l'explication historique de la littérature et finit par la défense du génie, en se référant souvent à la nature. A vrai dire, l'histoire de la littérature, la nature et le génie ne s'y construisent pas en syntagme, mais ils sont des entités similaires qui se constituent en paradigmes dans un renforcement mutuel.

Examinons de plus près. En montrant la succession des temps, soit historiquement, primitif, antique et moderne, soit artistiquement, lyrique, épique et dramatique, Hugo tente de faire la synthèse des deux premiers temps dans la troisième période. Celle-ci contient donc les deux antérieures.

L'ode et l'épopée ont leur synthèse dans le drame, chanter et raconter dans peindre, l'éternité et l'histoire dans la vie. À première vue, nous ne voyons pas très bien la relation des trois périodes. Hugo pourtant est très éloquent. Il répète ces trois mentalités différentes tout en insérant dans cette répétition des images d'éléments naturels qui servent de comparaison. Il évoque l'image de l'eau : « Nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin comme le lac, le drame réfléchit le ciel ; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul il a des abîmes et des tempêtes. »^{*127} De la source à l'océan, l'eau

coule inévitablement. Cette image linéaire de l'eau, scientifiquement cyclique bien entendu, se superpose sur une autre image cyclique, celle du soleil : « Le lever du soleil, par exemple, est un hymne, son midi une éclatante épopée, son coucher un sombre drame où luttent le jour et la nuit, la vie et la mort. »^{*128} Au crépuscule, le soleil est rouge comme à l'aurore. Les activités perpétuelles de la nature assure l'évolution des trois époques. L'écrivain y ajoute encore la comparaison avec l'image de l'existence humaine, jeunesse, virilité, vieillesse, et n'oublie pas de remarquer que la vieillesse ressemble à l'enfance.

Hugo faisant correspondre le développement historique de l'art littéraire avec ces images de la nature introduit de temps à autre beaucoup de grands noms comme Homère, Dante, Milton, Shakespeare, ou encore Corneille, Racine, Molière etc. dans son interprétation. Les génies sont cités pour gagner l'unanimité des opinions.

A quoi ressemble ce génie ? Quelle est son existence ? Hugo le compare avec un arbre. « Le vrai poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits. »^{*129} Cet arbre s'enracine dans la terre et « puise(r) aux sources primitives ». « C'est la même sève, répandue dans le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillage. C'est la même nature qui féconde et nourrit les génies les plus différents. »^{*130} Cet arbre n'est pas isolé des autres arbres de la forêt. Le génie vit dans la société et porte le même sang que ses semblables. La sève invisible est l'âme même de l'arbre. Hugo prend le génie pour Dieu. « Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. »^{*131} La sève est équivalente à l'âme du génie qui circule dans l'œuvre comme Dieu.

Mais cet arbre est différent aux autres, car ce n'est ni un gui, ni un « saule pleureur », ni même un « pâle bouleau », mais un chêne. « Le chêne, cet arbre géant que nous comparions tout à l'heure à Shakespeare

et qui a plus d'une analogie avec lui, le chêne a le port bizarre, les rameaux nouveaux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude ; mais il est le chêne. »^{*132} La bizarrerie du port ou l'âpreté de l'écorce sont des défauts du chêne que l'auteur appelle grotesques. Les défauts sensibles sont le signe propre au génie, « la condition native, nécessaire, fatale des qualités ». « Le génie est nécessairement inégal. »^{*133}

Hugo compare encore le génie avec la grande montagne. « Il n'est pas de hautes montagnes sans profonds précipices. »^{*134} C'est ainsi toujours la nature qui joue le rôle de modèle du génie dans le discours hugolien.

L'auteur de la Préface de *Cromwell* décrivant le génie moderne ne fait que retourner, pour ainsi dire, à la théorie de sublime de Longin, à la « rhétorique du génie ». Le chapitre XXVII de la traduction de Boileau est consacré à la discussion sur le Médiocre et le Sublime. « Il est presque impossible, pour l'ordinaire, qu'un esprit bas et médiocre fasse des fautes. Car, comme il ne se hasarde et ne s'élève jamais, il demeure toujours en sûreté ; au lieu que le Grand de soi-même, et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux. »^{*135} Analysant ainsi les auteurs médiocres qui ne font pas de fautes dans leur discours poli et limé et les comparant avec les grands auteurs dont les fautes sont visibles, remarquées et jugés comme telles par la critique, Longin défend ceux-ci : « Parce que leur esprit (des célèbres auteurs) qui ne s'étudiait qu'au Grand, ne pouvait pas s'arrêter aux petites choses. En un mot, je maintiens que le Sublime, bien qu'il ne se soutienne pas également partout, quand ce ne serait qu'à cause de sa grandeur l'emporte sur tout le reste. »^{*136} Le ton paradoxal de Longin ressemble fort à celui de Hugo. Ce dernier défend également les fautes du génie. « Il y a de ces fautes qui ne prennent racine que dans les chefs-d'œuvre ; il n'est donné qu'à certains génies d'avoir certains défauts. »^{*137} Il énumère des défauts shakespeariens, compare cet auteur avec le chêne dont nous avons cité le passage plus haut, et il arrive à la fin de la phrase :

« mais il est le chêne. Et c'est à cause de cela qu'il est le chêne. »^{*138} Nous pouvons constater que le génie chez Hugo est équivalent au Sublime chez Longin.

Il faut remarquer également que la vraie antithèse du sublime n'est pas le grotesque, mais indubitablement le médiocre. Les deux auteurs éloquents, d'ailleurs, se mettent d'accord sur ce point. En effet, comme Hugo défend Shakespeare malgré ses défauts visibles, Longin préfère le grand esprit d'Homère à qui échappent de « petites négligences ». Pour eux la médiocrité ne peut être réparée par aucune technique. Hugo est certes plus sévère. « L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui ; l'art donne des ailes et non des béquilles. »^{*139} L'image d'un petit écrivain correspond pour lui à celle du parasite d'un arbre : « Il vaut mieux encore être ronce ou chardon, nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres. »^{*140}

Hugo attaque les écrivains tels que les partisans de La Harpe qui se bornent à l'imitation^{*141} non avec leur imagination mais avec leur mémoire. Il adresse des reproches à ceux qui soutiennent « l'école d'élégance et de bon goût »^{*142} de Delille et qui s'acharnent au « despotisme des systèmes, des codes et des règles »,^{*143} en particulier aux unités de temps et de lieu de la tragédie classique. « Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine, » dit-il.^{*144}

Dans l'histoire du débat du sublime de Longin à Hugo ce qui est incompatible avec le sublime est toujours l'esprit médiocre. « Un génie à qui la nature ne donna que des ailes de tourterelle, n'apprendra jamais à s'élever d'un vol d'aigle »,^{*145} écrit l'abbé Dubos. Mme de Staël déplore également l'invasion des esprits modérés dans *De l'Allemagne* : Les gens médiocres « s'appuient sur ce qu'ils appellent une juste mesure pour blâmer tout ce qui se distingue. (...) L'égoïsme moderne a l'art de louer

toujours, dans chaque chose, la réserve et la modération, afin de se masquer en sagesse, et ce n'est qu'à la longue qu'on s'est aperçu que de telles opinions pourraient bien anéantir le génie des beaux-arts, la générosité, l'amour et la religion : que resterait-il après qui valût la peine de vivre ? »^{*146}

Victor Hugo ne devait pas rester insensible à cette histoire du sublime. Attaquer le sublime n'est pas son dessein, sans aucun doute, dans la Préface. Le sublime dans la littérature cependant risquait de se confondre avec les tournures habiles louées par les gens médiocres. Il faillit s'égaliser au beau commun. La Préface est une tentative pour Hugo de rectifier le sublime. Au lieu de soutenir le sublime avec ses contradictions inhérentes, le poète les souligne d'abord en deux termes contraires, le sublime et le grotesque (il utilise néanmoins le mot « sublime ») et les réduit ensuite dans l'existence même du génie pour en admirer non pas une partie, mais tout son être qui s'enracine dans le temps et l'espace. Il essaie de redécouvrir le vrai sublime en montrant ses paradoxes fondamentaux dans l'image d'accouplement avec le grotesque, sa partie caricaturée. L'éloge du sublime sans sa partie d'ombre est partiel. Par la voie de la totalisation des oppositions le sublime se revitalise à travers la main de Victor Hugo.

La recherche du sublime ne réside pas à la surface et dans « une courte vue » comme le dit le poète, mais dans le fond de l'être où la pensée et la psychologie humaines s'enchevêtrent inextricablement et dans l'espace et le temps où l'homme est enraciné. On pourrait dire que la Préface de *Cromwell* est une tentative de déconstruction du sublime.

Notes

- 1) Victor Hugo, *Cromwell*, GF-Flammarion, 1968, p.72.
- 2) id. p.73.
- 3) id. p.73.
- 4) id. p.75.
- 5) id. p.107.
- 6) Longin, *Traité du sublime*, traduction de Boileau, Bibliothèque classique du livre de poche, 1995, p.74.
- 7) id. dans la préface de Michel Goyet, p.14.
- 8) id. p.75.
- 9) Boileau, *L'Art poétique*, nouveaux classiques larousse, 1972, p.45.
- 10) op.cit. p.104.
- 11) Marc Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarque sur la réception européenne du traité « du sublime » au XVIe et au XVIIe siècle », in R.H.L.F., 1986, n.1, p.43-44.
- 12) L'abbé Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, chez Jean Mariette, rue Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules, 1719, en micro fiches, p.2.
- 13) id. p.3.
- 14) Jean-Baptiste Argens, *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique*, La Haye, P. Paupie, 1738, Lettre 146, p.236.
- 15) Jean-François Marmontel, la *Poétique française*, Librairie Lesclapart, en micro fiches, 1763, p.129.
- 16) id. p.132.
- 17) Mme de Staël, *De l'Allemagne*, GF-Flammarion, 1968, t.1, p.208.
- 18) id. p.206.
- 19) Mme de Krüdener, *Valérie*, éditions Klincksiek, 1974, p.66.
- 20) op.cit. p.79.
- 21) id. p.90.
- 22) id. p.95.
- 23) id. p.96.
- 24) id. p.96.
- 25) id. p.90.
- 26) op.cit. p.74.
- 27) id. p.97.
- 28) op.cit. p.132.
- 29) id. p.134.
- 30) Helvétius, *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, Société typographique, Londres, 1773, p.228-229.
- 31) Chateaubriand, *le Génie du christianisme*, bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1978, p.774-775.

- 32) op.cit. p.76. Annie Ubersfeld dans l'introduction de *Cromwell* (op. cit. p.43) suggère que « la théorie des trois âges de la littérature » vient de Mme de Staël qui se réfère elle-même à Herder. Voir aussi la phrase de Mme de Staël citée dans notre texte (p.18).
- 33) op.cit. p.237.
- 34) Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Garland publishing inc, New York, 1971, p.58.
- 35) id. p.66.
- 36) Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, GF-Flammarion, 1990, p.82.
- 37) id. p.82.
- 38) id. p.84.
- 39) Sénancour, *Oberman*, le Livre de poche, 1984, p.99-100.
- 40) id. p.100.
- 41) id. p.100.
- 42) op.cit. p.73.
- 43) Rousseau, la *Nouvelle Héloïse*, Folio, 1993, tome II, p.189 (V-3).
- 44) op.cit. p.81.
- 45) id. p.71.
- 46) id. p.17.
- 47) id. p.17.
- 48) id. p.152.
- 49) Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », in R.H.L.F. 1986, n.1. p.62.
- 50) id. Voir aussi *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)* du même auteur, puf, littératures modernes, 1988.
- 51) Le haut et le naturel ne se contredisent pas chez les classiques. En analysant la notion de l'unanimité du sublime longinien, Michel Deguy écrit : « Le sublime est ce qui provoque l'unanimité. (...) La puissance dans le dire (...) est ce qui est capable de s'accorder aux choses sublimes, de relever la psyché jusqu'à son lieu naturel qui est le haut-profond, en traversant et surmontant les différences de la diversité. Le rapport du sublime au « Tout » (...) que nos classiques appelleront l'uni-versel, par où notre « disposition innée », notre « nature », est caractérisée, cela s'accomplit par et dans le logos, et cela est enseignable. » (p.21). Michel Deguy, « le Grand-dire » in *Du sublime*, Editions Belin, 1988.
- 52) op.cit. p.239.
- 53) op.cit. p.84.
- 54) Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Honoré champion, 1997, p.275.
- 55) Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Edition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, tome I, p.636.
- 56) op.cit. tome I, p.206.
- 57) Rousseau, *Lettres à Christophe de Beaumont*, 1763, p.110.
- 58) op.cit. p.642.

- 59) Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, tome II, œuvres posthumes, Paris, Ledentu, 1840, p.119.
- 60) op.cit. p.719.
- 61) op.cit. p.19.
- 62) op.cit. p.77.
- 63) Cette idée de l'individu chez l'homme chrétien apparaît dans la réflexion de Chateaubriand, lorsque celui-ci compare les deux œuvres anciennes, Homère et la Bible : « l'une, représentant le chef d'un peuple, ne montre le vieillard que relativement à une position de la vie ; l'autre le considère individuellement et tout entier : en général, Homère fait réfléchir sur les hommes, et la Bible sur l'homme. » in *Génie du christianisme*, op.cit. p.785.
- 64) op.cit. p.229.
- 65) id. p.236.
- 66) op.cit. p.229.
- 67) Diderot, *Réfutations d'Helvétius*, in Œuvres complètes, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Le Club français du livre, 1971, p.520.
- 68) id.
- 69) id. p.521.
- 70) Michel Delon, op.cit. p.68.
- 71) id. p.69.
- 72) *La Nouvelle Héloïse*, op.cit. tome I, p.281 (II-11).
- 73) id. p.146 (I-30).
- 74) id. p.450-451 (III-21).
- 75) Kant, *Critique de la faculté de juger*, Folio essais, 1985, p.184.
- 76) id.
- 77) id.
- 78) *De l'Allemagne*, op.cit. tome II, p.239.
- 79) op.cit. p.100.
- 80) op.cit. p.91.
- 81) id.
- 82) id.
- 83) id.
- 84) op.cit. p.81.
- 85) id. p.82.
- 86) id. p.90.
- 87) id. p.83.
- 88) id. p.16.
- 89) id. p.44.
- 90) op.cit. p.62 (Chant III).
- 91) op.cit. p.73.
- 92) id. p.138.
- 93) op.cit. tome I, p.124 (I-23).

- 94) id. tome I, p.200 (I-55).
- 95) op.cit. p.65.
- 96) op.cit. p.125.
- 97) id.
- 98) L'abbé Dubos, op.cit. p.6.
- 99) id. p.11.
- 100) Diderot, *Salon de 1767*, Ed. De J. Seznec et J. Adhemar, Oxford, Clarendon Press, 1963, p.165.
- 101) *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, op.cit. p.82.
- 102) *De l'Homme*, op.cit. p.227 (XIII-14).
- 103) Mme de Ducas, *Edouard*, Editions Autrement, 1994, p.67.
- 104) op.cit. p.59.
- 105) *De l'Allemagne*, tome I, p.213.
- 106) op.cit. p.765. L'italique est de Chateaubriand.
- 107) op.cit. p.89.
- 108) id. p.125.
- 109) Stendhal, *De l'amour*, Folio, 1980, p.149-150.
- 110) op.cit. p.122.
- 111) id. p.104.
- 112) op.cit. p.98.
- 113) id. p.38.
- 114) id. p.76.
- 115) Balzac, *Annette et le criminel*, GF Flammarion, 1982, p.170-171.
- 116) op.cit. p.80.
- 117) *Critique de la faculté de juger*, op.cit. p.182.
- 118) id. p.198.
- 119) op.cit. p.50.
- 120) Mme de Staël, *Corinne*, Folio, 1985, p.75-76 (III-1).
- 121) id. p.228-229 (VIII-4).
- 122) op.cit. p.339.
- 123) id.
- 124) id. p.147.
- 125) id. p.172.
- 126) id. p.356.
- 127) op.cit. p.78.
- 128) id. p.76.
- 129) id. p.89.
- 130) id. p.88-89.
- 131) id. p.92.
- 132) id. p.108.
- 133) id. p.107.

- 134) id.
- 135) id. p.121.
- 136) id. p.121-122.
- 137) id. p.108.
- 138) id.
- 139) id. p.87.
- 140) id. p.89.
- 141) id. p.90.
- 142) id. p.92.
- 143) id. p.98.
- 144) id. p.91-92.
- 145) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, tome II, op.cit. p.71.
- 146) *De l'Allemagne*, tome II, op.cit. p.23.