

Jean-Luc Nancy

## L'offrande sublime

Le sublime est à la mode<sup>1</sup>. Toutes les modes, en dépit de leur futilité ou grâce à elle, sont une façon de présenter autre chose que de la mode : elles sont aussi de la nécessité, ou du destin. Les modes sont peut-être pour les destins une manière très secrète ou très discrète de s'offrir. Qu'est-ce qui s'offre dans le sublime à la mode ? J'essaierai de le dire : c'est l'offrande elle-même, en tant que destin de l'art.

Mais la mode du sublime a ce privilège supplémentaire, d'être très ancienne. Elle n'est pas moins ancienne que la traduction de Longin par Boileau, ni que la distinction exigée par ce dernier entre « le style sublime » et, pris absolument, « le sublime ». A partir de là, ce qui jadis, sous les noms de *hypsos* ou de *sublimitas*, avait été une catégorie rhétorique<sup>2</sup> — le discours spécialisé dans les sujets de grande élévation — devient un souci, une exigence, une adoration ou un tourment plus ou moins avoués, mais toujours présents, de l'esthétique et de la philosophie, de la philosophie de l'esthétique et de la philosophie dans l'esthétique, de la pensée de l'art et de l'art comme pensée. En ce sens, le sublime forme jusqu'à nous une mode ininterrompue depuis le début des temps modernes, une mode à la fois continue et discontinue, monotone et spasmodique. Le « sublime » n'y porte pas toujours son nom, mais il est toujours présent. C'est toujours de la mode, car c'est toujours d'un écart dans l'esthétique ou d'un écart à l'esthétique (que celle-ci désigne le goût, ou la théorie) qu'il s'agit avec le sublime, et cet écart est voulu, visé, évoqué ou exigé, plus qu'il n'est véritablement montré ou démontré : c'est une manière de défi que l'esthétique se lance — « c'est assez d'être beau, il faut être sublime ! ». Mais en même temps, ce n'est en rien de la mode, je le répète, c'est la nécessité même.

Sous le motif du sublime (dont le nom, ou la catégorie ne sont peut-être même pas, si on peut dire, à la hauteur de ce qui est en jeu : peut-être déjà

---

1. Il l'est à Paris et chez les théoriciens, qui s'y réfèrent souvent depuis quelques années (Marin, Derrida, Lyotard, Deleuze, Deguy), aussi bien qu'à Los Angeles et chez les artistes, lorsque l'un d'eux intitule « The sublime » une récente exposition et une performance (Michael Kelley, avril 1984). On trouverait d'autres témoignages à Berlin (Hamacher), Rome ou Tokyo. (Sans parler de l'usage du mot « sublime » dans la langue la plus courante !) Pour ce qui est des textes, ils sont nombreux et dispersés, et je me contente d'indiquer leurs auteurs, envers lesquels, sans doute, je reconnaitrai mal toutes mes dettes. Mais je ne veux pas ajouter aux leurs une interprétation du sublime. J'essaie plutôt de dégager ce qu'ils partagent et que l'époque partage dans la mode : ce qui nous offre tous à une pensée du sublime.

2. Cette formule sommaire adopte la perspective générale de l'étude classique de Samuel Monk (*The Sublime*, 1935), reprise à propos de la France par Th. Litman (*Le sublime en France*, 1971). Cette perspective peut être discutée (cf. p. ex. Th. Wood, *The word « sublime » and its context*, 1972), tant du point de vue de l'histoire que de celui des catégories esthétiques. Mon propos n'est ni historique, ni esthétique.

usés, déjà ou encore trop esthétiques, ou trop éthiques, trop vertueux, trop élevés, trop sublimes en somme : j'en reparlerai) — sous le motif du sublime s'annonce une nécessité de ce qui arrive à l'art dans son destin moderne, ou comme son destin moderne. L'art est sans doute lui-même, par excellence, ce qui nous arrive (à nous autres, Occidentaux), ce qui nous offre notre destin ou ce qui dérange notre histoire. Mais dans le sublime, l'art lui-même est dérangé, offert à un autre destin encore, il a son propre destin en quelque sorte hors de lui. Le sublime a partie liée, d'un lien essentiel, avec la fin de l'art en tous les sens de l'expression : ce pour quoi l'art est là, sa destination, et la cessation, le dépassement ou le suspens de l'art.

Il n'y a pas de pensée contemporaine de l'art et de sa fin qui ne soit, d'une manière ou d'une autre, tributaire de la pensée du sublime, qu'elle s'y réfère expressément ou non. On pourrait rechercher et retracer les généalogies, les filiations, les transmissions, depuis Benjamin — dont le rôle est sans doute décisif — jusqu'à nous. Mais la nécessité est toujours plus profonde que les généalogies, à commencer par la nécessité qui rapportait Benjamin lui-même à Kant, ou par la nécessité qui a rapporté Kant, et tous les autres avec lui, au destin ou à la tâche de l'art dans la pensée<sup>3</sup>.

Je ne vais pas explorer cette histoire ou ce réseau. Je me contente de placer ici, en ouverture, quelques fragments qui devraient parler d'eux-mêmes :

« En raison de l'unité que forment en elle le voilé et le dévoilé, la beauté ne peut essentiellement valoir que là où n'existe pas encore la dualité de la nudité et du voilement : dans l'art, et dans les phénomènes de la simple nature. Au contraire, plus cette dualité s'exprime de façon évidente, pour atteindre finalement en l'homme à sa plus grande force, et plus il devient clair que dans la nudité sans voiles le beau essentiel a cédé la place, et que dans le corps nu de l'homme est atteint un être par-delà toute beauté — le sublime, et une œuvre par-delà toutes les productions, celle du créateur. »

(Benjamin<sup>4</sup>)

« Dans l'œuvre la vérité est à l'œuvre, et non seulement, par conséquent, quelque chose de vrai (...). Le paraître agencé dans l'œuvre est le beau. *La beauté est un mode d'être et de présence de la vérité en tant que non-voilement.* »

(Heidegger<sup>5</sup>)

« La théorie kantienne du sublime décrit un art qui frémir en lui-même : au nom du contenu de vérité privé d'apparence, il se suspend, sans toutefois, en tant qu'art, renoncer à son caractère d'apparence. »

(Adorno<sup>6</sup>)

---

3. Il ne faut pas omettre de mentionner au moins une fois le nom de Nietzsche, qui a pensé, en un sens ou en plusieurs, quelque chose du sublime, plus qu'il n'en a fait un thème.

4. « *Les Affinités électives*, de Goethe » in *Œuvres I* (Suhrkamp, traduit par M. de Gandillac, in *Essais I*, 1983).

5. *L'origine de l'œuvre d'art*, traduction W. Brokmeier in *Chemins...*

6. *Théorie esthétique*.

« De même que la prose n'est séparée de la poésie par aucun *seuil*, l'art exprimant l'angoisse n'est pas véritablement séparé de celui qui exprime la joie (...) il ne s'agit plus de dilettantisme : l'art souverain accède à l'extrémité du possible. »

(Bataille<sup>7</sup>)

«... encore faudrait-il rechercher si cette mise en cause de l'art, que représente la partie la plus illustre de l'art depuis trente ans, ne suppose pas le glissement, le déplacement d'une puissance au travail dans le secret des œuvres et répugnant à venir au grand jour. »

(Blanchot<sup>8</sup>)

\*\*

Un art suspendu, ou une mise en cause de l'art dans l'art lui-même, et en tant qu'œuvre ou en tant que tâche de l'art — c'est ce que le sublime met en jeu, ou c'est l'enjeu que le sublime aura servi à désigner. Au nom du sublime, ou sous la poussée de quelque chose qui aura souvent (mais non exclusivement) porté ce nom, l'art est interrogé ou provoqué en vue d'autre chose que l'art. Plus précisément, il s'agit d'un double suspens, ou d'une double mise en cause. D'une part, c'est l'esthétique, comme discipline philosophique régionale, qui est récusée dans la pensée de l'art que le sublime a saisie. Kant est le premier à faire droit à l'esthétique au sein de ce qu'on peut nommer une « philosophe première » : mais il est aussi, et pour cette raison même, le premier à supprimer l'esthétique comme partie ou comme domaine de la philosophie. Il n'y a pas d'esthétique kantienne, on le sait désormais. Et il n'y a pas, après Kant, de pensée de l'art (ou du beau) qui ne récusé l'esthétique, et qui n'interroge dans l'art autre chose que l'art : disons, la vérité, ou l'expérience, l'expérience de la vérité ou l'expérience de la pensée. D'autre part, c'est l'art qui se suspend et qui frémit, comme le dit Adorno, c'est l'art qui tremble au bord de l'art, se donnant pour tâche autre chose que l'art, autre chose que les œuvres des beaux-arts ou que les belles œuvres de l'art : quelque chose de « sublime ».

Tout se passe comme si l'objet « esthétique » aussi bien que l'objet esthétique, à peine saisis par la philosophie (et qu'ils se soient offerts à elle ou qu'elle ait été s'en emparer, cela revient ici au même), se dissolvaient pour laisser place à autre chose (rien moins, chez Kant, que la destination sublime de la raison elle-même : la liberté), mais tout se passe aussi, et en même temps, comme si la prise et la fuite de ces objets exigeaient de la philosophie qu'elle pense autrement et l'art et elle-même. Dans le suspens de l'art est en jeu la tâche de la pensée.

Elle y est en jeu, cependant, de telle manière qu'elle ne prend pas le relais de l'art, qui se trouverait ainsi à la fois supprimé et conservé dans une présentation « vraie » de la vérité. Une telle pensée du relais, ou de la

---

7. *Œuvres*, VII.

8. *La littérature et le droit à la mort* (1947).

relève de l'art par la philosophie forme la part la plus visible de la pensée hégélienne de la fin de l'art. Or l'essentiel se concentre en ceci : l'exigence du sublime forme le revers exact de la relève de l'art<sup>9</sup>.

La pensée de la fin de l'art en tant que sa relève, et par conséquent en tant que son achèvement, que son accomplissement philosophique — qui supprime l'art comme art et le consacre comme philosophie, qui supprime la philosophie comme discours et la conserve comme art : comme art pur de la pure pensée —, cette pensée a le sublime comme son revers exact. Cela ne signifie pas qu'il y a deux pensées de l'art, ainsi adossées ou affrontées. Cela signifie plutôt qu'il y a une pensée qui résorbe l'art, et une autre qui le pense dans sa destination. Cette dernière est la pensée du sublime. L'autre pensée en effet, celle de Hegel — *la philosophie* —, ne pense pas l'art comme destin ni comme destination, mais elle pense, exactement au revers, la *fin* de l'art, elle en pense le but, la raison, et l'accomplissement. Elle met fin à ce qu'elle pense : elle ne le pense donc pas, mais seulement sa fin. Elle met fin à l'art en le conservant dans la philosophie et comme philosophie. Elle met fin à l'art dans la présentation de la vérité. Pour elle, l'art a été cette présentation — sous les espèces d'une représentation, et peut-être sous les espèces de la représentation en général, toujours sensible, toujours esthétique —, mais l'art n'est plus cette présentation représentative, dès lors que la vérité en est venue au point de se présenter elle-même. Mais ainsi, la fin de l'art est atteinte, et c'est comme présentation, dans la présentation du vrai, que l'art est proprement *relevé*. Il est supprimé en tant qu'art, et conservé en tant que pure présentation.

Qu'en est-il alors de l'art, en tant qu'art ? Où reste-t-il ? *En tant qu'art* — en tant que tout ce qui est désigné comme « art », chez Hegel ou ailleurs, et par exemple en tant que figuration ou qu'expression, en tant que littérature ou que peinture, en tant que forme ou que beauté, en tant qu'œuvre ou que valeur —, en tant qu'art, l'art ne peut pas rester ailleurs que dans l'élément de la représentation, dont la fin était la présentation. L'art qui reste là (s'il existe un tel « art », ou s'il mérite encore ce nom), l'art qui se conçoit comme une représentation ou comme une expression est en effet un art fini, un art mort. — Mais la pensée qui l'a fini s'est elle-même supprimée comme pensée *de l'art*. Elle n'a jamais pensé ce qu'elle a achevé.

Elle ne l'a pas pensé, parce que l'art, *en vérité*, ne séjournait déjà plus dans l'élément de la (re)présentation. Peut-être l'art n'avait-il jamais servi à (re)présenter que dans la représentation que s'en était faite la philosophie. L'art était ailleurs : Hegel (un certain Hegel du moins) ne l'a pas su. mais Kant au contraire avait commencé à savoir que l'enjeu de l'art n'était pas la représentation de la vérité, mais — pour le dire, une première fois, très vite — *la présentation de la liberté*. C'est un tel savoir qui était engagé dans la pensée du sublime. Dans cette pensée, non seulement l'art n'était pas achevé par la philosophie, mais l'art commençait à trembler, suspendu sur lui-même, inachevé, inachevable peut-être, au bord de la philosophie — qu'il faisait à son tour frémir, ou s'interrompre.

---

9. Cela signifie à la fois que ces deux pensées s'opposent, et que la pensée du sublime travaille sans doute et inquiète secrètement la pensée de la fin de l'art. Mais je n'essaierai pas de le montrer ici. En revanche, là où Hegel parle explicitement du « sublime », il ne met rien en jeu de la pensée du sublime (cf. Paul de Man, *Hegel on the sublime*, in *Displacement*).

Le beau et le sublime ont en commun pour Kant, d'avoir affaire à la présentation, et à elle seule<sup>10</sup>. En l'un et en l'autre ne se joue rien d'autre que le jeu de la présentation, sans *objet* représenté. (Il doit donc y avoir un concept, ou une expérience, de la présentation qui ne soit pas soumis à la logique générale de la (re)présentation, c'est-à-dire de la présentation par un sujet et à un sujet : au fond, toute l'affaire est là.) À l'occasion d'un objet des sens, l'imagination — c'est elle, la faculté de la présentation — joue à trouver une forme en accord avec son libre jeu. Elle présente, ou elle se présente ceci : qu'il y a un libre accord entre le sensible (multiple, divers, par essence) et une unité (qui n'est pas un concept, qui est l'unité libre, indéterminée). L'imagination présente ainsi l'image, ou qu'il y a image — *Bild*. Le *Bild*, ici, n'est pas l'image représentative, ou encore il n'est pas l'objet. Il n'est pas la mise-en-forme d'autre chose, mais il est la forme se formant, pour elle-même, sans objet : au fond, l'art selon Kant ne saurait rien représenter, ni dans le beau, ni dans le sublime. L'« imagination » ne signifie pas ici le sujet qui met quelque chose en image. Mais elle signifie : l'image s'imaginant, non comme figure d'autre chose, mais comme forme se formant, unité arrivant à du divers, survenant d'un divers, dans le divers sensible, simplement comme unité, sans objet et sans sujet — et donc, sans fin. — C'est à partir de là, de cette situation générale de la libre présentation esthétique, qu'il faut se mettre en mesure d'apprécier les enjeux respectifs du beau et du sublime.

Le *Bild* libre d'avant toutes les images, d'avant toutes les représentations et toutes les figurations, ce *Bild* non-figuratif, est-on tenté de dire, Kant le nommait *schème* dans la première *Critique*. Il dit dans la troisième que le jugement esthétique n'est autre que le jeu de réflexion de l'imagination lorsqu'elle « schématise sans concepts » : c'est-à-dire lorsque le monde qui se forme, qui se manifeste, n'est pas un univers d'objets, mais seulement un schème (*skéma*, une forme, une figure), seulement un *Bild* qui fait « monde » par lui-même, parce qu'il se forme, parce qu'il se dessine. Le *schème*, c'est la figure — mais l'imagination qui figure sans concepts ne figure rien : le schématisme du jugement esthétique est intransitif. Ce n'est que la figure qui se figure. Ce n'est pas un monde, ni le monde qui prend figure, c'est la figure qui fait monde. C'est peut-être indissociablement de la feinte, de la fiction, et le songe d'un Narcisse : tout cela pourtant ne vient qu'après-coup. Pour qu'il y ait ces figures, et cette scène de représentations, il faut d'abord le jet, le premier jet, surgissement et battement, d'un tracé, d'une forme, qui *se figure* en ce qu'elle se donne figure, en ce qu'elle se confère une libre unité. Elle se la confère, ou elle la reçoit — car elle n'en dispose pas d'abord. Tel est le propre de l'imagination, de l'*Einbildung* opérant sans concept : elle est l'unité qui se précède, qui s'anticipe et qui se manifeste, libre figure, avant d'avoir été déterminée.

À partir d'ici, c'est-à-dire à peine entré dans la première assignation philosophique moderne de l'esthétique, on peut très vite *achever*, si on veut. On peut très vite, et en suivant la logique disponible dans ce dispositif de départ, celui du schématisme esthétique, en venir à achever l'art. Il faut suivre la logique de cet achèvement, pour découvrir qu'elle ne peut fonction-

10. 3ème *Critique*, par. 23 — et par. 23 à 29, le plus souvent, pour tous les renvois au texte qui suivent.

ner qu'à la condition de négliger l'instance du sublime, que rien jusqu'ici n'a distinguée comme telle.

Le schématisme était dit, dans la première *Critique*, être une « technique cachée dans les profondeurs de l'âme ». Le secret de cette technique se dévoilerait-il dans le schématisme esthétique, qui présente en somme la forme pure du schématisme ? On pourrait le penser, on serait tenté de le croire. Le schématisme serait esthétique. La technique du schème serait de l'art : c'est le même mot, *ars, die Kunst*. La raison serait une artiste, le monde des objets son œuvre — et l'art serait la technique première ou suprême, la technique créatrice et auto-créatrice, celle de l'unité de l'objet et du sujet, l'unité se mettant elle-même en œuvre. On peut le croire, et en tirer les conséquences. On obtiendra très vite deux versions d'une pensée ainsi accomplie du schématisme : ou bien la version d'un art originaire et infini, d'une *poésie* n'en finissant pas de se donner forme elle-même en donnant forme au monde comme à la pensée — et c'est la version romantique ; ou bien la version d'une technique du jugement originaire, qui partage l'identité pour la rapporter à elle-même en tant qu'unité, et pour ainsi lui donner sa figure absolue — et c'est la version hégélienne. L'esthétique relève la philosophie, ou l'inverse. Dans les deux cas, le schématisme est compris (son secret est levé) et accompli : art ou technique — et sans doute, selon le jeu d'un échange complice entre les deux versions, *art et technique, technique de l'art et art de la technique* —, le schème est la figure originaire *de la figuration elle-même*. Ce qui figure (ou ce qui présente, car ici, figurer c'est présenter), la faculté de la figuration ou de la présentation a déjà soi-même une figure, et s'est déjà présenté soi-même. C'est une raison artiste ou technicienne, ce qui est encore la même chose : *Deus artifex*.

Ainsi, l'imagination qui schématise sans concept se schématiserait elle-même dans le jugement esthétique. Et c'est bien, en un sens, ce qu'elle fait : elle se présente comme unité et elle se présente son unité à elle-même, ne présentant rien d'autre qu'elle-même, présentant la faculté de la présentation en son libre jeu, c'est-à-dire encore présentant le présentant, ou *représentant*, absolument. Ici, le présentant — le sujet — est le présenté. Dans le beau et dans le sublime — qui ne sont pas des choses, ni des qualités des objets, mais qui sont des jugements, et plus précisément qui sont les jugements *esthétiques*, c'est-à-dire les jugements propres de la sensibilité lorsqu'elle n'est déterminée ni par des concepts, ni par la sensation empirique (qui fait l'agréable, non le beau) —, dans le beau et dans le sublime, l'unité de l'esprit, l'esprit comme unité, l'accord des facultés opéré dans l'imagination ou plus exactement *comme* imagination se présente lui-même à lui-même.

À ce compte, c'est beaucoup moins l'art qui viendrait à trouver ici sa raison ou ses raisons, que la Raison, en fait, qui se saisirait de l'art pour en faire la technique de son auto-présentation. Cette auto-présentation serait donc, logiquement, la présentation de la technique elle-même de la raison, d'une technique pensée comme la nature première ou ultime de la raison, selon laquelle la raison se produit, s'opère, se figure et se présente elle-même. Le schématisme serait l'anticipation de l'unité de la présentation (ou du présentant) dans la présentation elle-même (ou dans le présenté), ce

qui constitue sans doute la seule technique possible (le seul *Handgriff*, « coup de main », dit la première *Critique*) pour qu'une présentation, en ce sens philosophique strict, ait jamais lieu. Comment tracerai-je quelque figure que ce soit, si je n'en anticipais l'unité ? et plus exactement sans doute, si je ne m'anticipais moi-même, qui la présente, comme son unité ? Il y a de la pré-voyance ou de la pro-vidence au cœur de la raison. Le schème, c'est la raison qui se pré-voit ou qui se pré-figure. Il est donc de la nature du schématisme, ce coup de main artiste de la raison, d'être « caché dans les profondeurs de l'âme » : la pré-figuration se dérobe tout en anticipant. Et c'est même au fond le caractère caché, secret, du schématisme qui le dévoile pour ce qu'il est : la technique, déjà dissimulée derrière toute figure visible, de l'anticipation figurante ou présentatrice.

Dans ce « schématisme sans concepts », dans cette « libre légalité » ou dans cette « esquisse » de monde<sup>11</sup> pour le libre sujet, le cosmétique est l'anticipation du cosmique. Le beau n'est pas ici une qualité, intrinsèque ou ajoutée, subjective ou objective ; il est plus qu'une qualité, il fait le statut et l'être même du sujet qui se forme et qui se présente pour pouvoir ensuite se (re)présenter un monde de phénomènes. L'esthétique est elle-même l'anticipation de la connaissance, l'art est l'anticipation de la raison technicienne et le goût est le schème de l'expérience — le schème ou le plaisir, ici, précisément, *les deux se confondent*. Kant n'a-t-il pas écrit qu'il fallait bien qu'un plaisir primitif ait présidé à la toute première connaissance, « plaisir remarquable<sup>12</sup> » ? Du pur plaisir, et point de douleur dans la genèse philosophique de la connaissance et de la maîtrise du monde. (Point de douleur mêlée à ce plaisir : cela implique que le sublime n'a point de part ici. Je vais y venir.) Ce plaisir consiste dans la satisfaction prise à l'unité en général, à trouver ou à retrouver de l'union ou de la réunion du divers, de l'hétérogène, sous un principe ou sous une loi. L'anticipation procède de cette jouissance de l'unité, nécessaire à la raison, ou réside en elle. Sans l'unité, le divers n'est que chaos et menace vertigineuse. Avec l'unité, qu'il faut donc avoir anticipée pour pouvoir la retrouver et la (re)présenter, sous l'unité ainsi techniquement et artistement produite, le divers devient jouissance — c'est-à-dire plaisir et appropriation.

La jouissance, selon Kant, appartient à l'*agréable*, qu'il convient de distinguer avec soin du beau. L'*agréable* est attaché à un intérêt, alors que le beau ne l'est pas. Le beau n'est pas lié à un intérêt, car dans le jugement esthétique je ne dépends en rien de l'existence de l'objet, et ce qui importe est seulement « ce que je découvre en moi » à l'occasion de cet objet<sup>13</sup>.

Mais la jouissance de soi ne procède-t-elle pas d'un suprême et secret intérêt de la raison ? Le désintéressement du jugement de beauté, pris dans la logique de la *ratio artifex*, est un intéressement profond : il y a intérêt à

---

11. Le mot se trouve par exemple au par. 22.

12. *Introduction*, VI.

13. Par. 2.

ce que l'unité soit anticipée, à ce que la figure soit (pré)formée, à ce que le chaos soit évité.

Ici, la catégorie du beau commence à se révéler d'une extrême fragilité. Le beau et l'agréable ont déjà en commun de « plaire immédiatement », à la différence du bon, d'une part, et du sublime, de l'autre. S'il faut également les rapprocher par l'intérêt — pris à l'objet dans l'agréable et à soi dans le beau (est-ce d'ailleurs si différent ?) —, il faudra dire que le beau, à sa manière, est aussi jouissance, et que sa jouissance est celle-là même de l'anticipation et de l'auto-présentation. Le beau kantien, et à partir de lui, peut-être, toute simple *beauté* relève de la jouissance du sujet, et constitue même le sujet comme jouissance de lui-même, de son unité et de sa libre légalité, raison-artiste qui s'assure contre le chaos de l'expérience sensible, et qui se redonne en cachette — grâce à son « art caché » — les satisfactions qu'elle avait perdues avec Dieu. A moins, dans ces conditions, que le sujet-artiste (le sujet de l'art, de la philosophie, de la technique) n'ait été, plus brutalement encore, celui qui ravit à Dieu sa jouissance.

Lorsqu'elle se présente dans la philosophie, ou peut-être lorsqu'elle s'y anticipe en quelque sorte (anticipant, au moment de Kant, une technicité-artificialité essentielle de la raison moderne), l'esthétique, à l'instant même, est supprimée deux fois : une fois dans la fin de l'art, et une fois dans la jouissance de la raison imaginante. Les deux fois sont la même, on le voit bien : l'art connaît sa fin, car elle consiste dans cette jouissance, où il s'achève. Kant n'est pas ici l'autre de Hegel : chez l'un et l'autre, l'enjeu de l'esthétique est dans la présentation. La présentation de la vérité repose sur la vérité de la présentation, qui est la jouissance de l'unité pré-figurée. L'esprit hégélien ne jouit pas autrement : il jouit de l'imagination kantienne. Ou encore, l'esprit hégélien est lui-même la jouissance *finale* de l'imagination kantienne. Et la philosophie jouit de l'art, fait de l'art et du beau sa jouissance même, les supprime comme simples plaisirs, pourrait-on dire, et les conserve comme pure jouissance de soi de la Raison. L'*Aufhebung* de l'art dans la philosophie a structure de jouissance — et dans cette structure infinie, l'art jouit à son tour de lui-même : il peut devenir, comme art philosophique, comme art ou technique de la présentation philosophique (par exemple, dialectique, ou scientifique, ou poétique), la jouissance même de l'Esprit.

Le beau avait été jadis « la splendeur du vrai » : par une singulière perversion, et qu'il est difficile de considérer sans malaise, la splendeur du vrai est devenue la jouissance de la raison.

C'est peut-être le sort philosophique de l'esthétique aussi bien que le sort esthétique de la philosophie. L'art et la beauté : présentations du vrai, qui jouit d'eux, s'y anticipe, et les achève.

\*  
\*\*

Mais au lieu d'achever, c'est à peine si on a commencé en procédant ainsi. Nous n'en étions même pas au sublime — et l'art, chez Kant, ne s'offre pas à l'analyse avant qu'on soit passé par celle du sublime, dont en



réalité l'examen de l'art est tributaire à plusieurs titres, et en particulier au titre, décisif, du motif du génie. (Ce n'est pas le lieu de s'y arrêter, mais que ceci soit au moins signalé : la théorie kantienne des arts, quoi qu'il en soit des intentions de Kant lui-même, ne se laisse vraiment et complètement saisir que dans la dépendance de la théorie du sublime. Cette dépendance est du reste assignée par l'ordonnance, extérieurement mal justifiée, de la table des matières, qui place la théorie de l'art dans l'*Analytique du sublime*, alors que celle-ci devrait être « un simple appendice ».)

On accède au sublime en quelque sorte à travers les insuffisances du beau. Nous venons de voir la beauté s'épaissir soudain, si j'ose dire, en agrément ou en satisfaction de la raison. Cela ne signifie rien d'autre que ceci : le beau est une catégorie instable, mal contenue et mal retenue dans l'ordre propre qui devrait être le sien (la pure présentation de la présentation). Le beau n'est peut-être pas aussi autonome qu'il paraissait l'être, et que Kant le voudrait être. Pris à la lettre en tant que le pur plaisir de la présentation pure, le beau se révèle répondre à l'intérêt caché mais d'autant plus intéressé de la raison : elle s'y satisfait de son pouvoir de présenter et de se présenter, elle s'y admire à l'occasion de ses objets, et elle tend, comme c'est, pour Kant, la loi de tout plaisir, à se conserver en cet état, elle tend à conserver la jouissance de son propre *Bild* et de sa propre *Einbildung*. Le beau, sans doute, n'est pas, en toute rigueur, dans cette jouissance, mais à tout instant il est en passe d'y glisser, de se confondre avec elle : et ce glissement toujours imminent n'est pas accidentel, il appartient au beau par structure. (De la même manière, on peut appliquer au jugement de goût la règle qui s'applique au jugement moral : on ne peut jamais dire de façon certaine qu'une action ait été accomplie par pure moralité ; — on ne pourrait de même jamais dire qu'un jugement de goût soit un pur jugement de beauté : il se peut toujours que de l'intérêt — empirique ou non — y soit mêlé ; mais il se pourrait aussi de manière plus radicale, qu'en toute rigueur il n'y ait pas de pur jugement de goût, et que toujours son désintérêt soit intéressé à la profonde jouissance de l'imagination.)

Cependant, la même instabilité, la même labilité constitutive qui fait glisser le beau dans l'agréable peut aussi l'emporter dans le sublime. A vrai dire, le beau n'est peut-être qu'une formation intermédiaire, insaisissable, impossible à fixer — sinon comme une limite, une frontière, un lieu d'équivocité (mais peut-être aussi d'échange) entre l'agréable et le sublime : ce qui signifie, j'y reviendrai, entre la jouissance et la joie.

Si un emportement du beau dans le sublime est bien le pendant ou le retournement de son glissement dans l'agréable — et c'est ce que nous vérifierons —, et si dans l'agréable le beau, pour finir, perd sa qualité de beau dans la jouissance, dans le beau satisfait ou satisfaisant, le beau est achevé — et l'art avec lui), alors il faut s'attendre à ce que le beau ne gagne véritablement sa qualité « propre » que par une autre espèce de sortie hors de lui-même, à travers le sublime. Cela voudra dire : le beau ne devient le beau qu'au-delà de lui-même, ou bien il glisse en-deçà de lui-même. Il n'a par lui-même aucune position. Ou bien il s'achève — c'est la satisfaction, ou la philosophie —, ou bien il se suspend, inachevé — et c'est le sublime (et l'art, ou du moins l'art non relevé par la philosophie).

Le sublime ne forme pas un second volet de l'esthétique, ni une autre espèce d'esthétique, qui serait en somme à peine esthétique, à peine artistique en tout cas, et en fin de compte avant tout morale, si on s'en tient aux intentions et aux déclarations de Kant. C'est que celui-ci ne voit pas ou ne semble pas voir l'enjeu qu'il introduit avec le sublime. Il traite ce dernier comme un « appendice » à l'analyse du jugement esthétique (dans le paragraphe 23). Mais en réalité, le sublime ne représente dans la *Critique* rien de moins que cela sans quoi le beau ne serait pas le beau, ou sans quoi le beau ne serait que le beau (ce qui, on le verra, revient paradoxalement au même). Loin d'être une espèce, et une espèce subordonnée, de l'esthétique, le sublime constitue un moment décisif dans la pensée du beau et de l'art comme tels. Il ne vient pas s'ajouter au beau, il vient le transformer, ou le transfigurer. Par conséquent — et c'est ce qu'il s'agit de montrer —, le sublime ne constitue pas, dans le champ général de la (re)présentation, une instance ou une problématique de plus : il transforme ou il détourne tout le motif de la présentation. (Et cette transformation ne cesse pas d'être à l'œuvre jusqu'à nous.)

\*  
\*\*

Que le sublime représente cela sans quoi la beauté même ne serait *pas* belle, ou ne serait *que* belle (c'est-à-dire, jouissance et conservation du *Bild*), cette idée n'est pas nouvelle. Elle date de la (re)naissance moderne du sublime. Boileau parlait de « ce je ne sais quoi qui nous charme et sans lequel la beauté même n'aurait ni grâce ni beauté ». La beauté sans beauté, c'est la beauté qui n'est que belle, c'est-à-dire en fin de compte plaisante (et non « charmante »). Fénelon écrit : « le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire brillant, n'est beau qu'à demi ». — En un sens, toute l'esthétique moderne, c'est-à-dire toute « l'esthétique »..., a son origine et sa raison d'être dans une impossibilité d'assigner la beauté à la seule beauté et dans un dérapement ou dans un débordement, qui s'ensuivent, du beau hors de lui-même. Qu'est-ce que la seule beauté ? La seule beauté, ou la beauté seule, isolée pour elle-même, c'est la forme dans sa pure convenance à elle-même, ou bien, ce qui est la même chose, dans son pur accord avec l'imagination, avec la faculté de la présentation (ou de la formation). La beauté seule, sans intérêt, sans concept et sans Idée, c'est le simple accord, qui par lui-même est un plaisir, de la chose présentée avec la présentation. Telle est du moins, ou telle a tenté d'être la beauté moderne ; une présentation réussie et sans reste, accordée à elle-même. (Au fond, c'est la subjectivité en tant que beauté.) Il s'agit en somme du schème à l'état pur dans le schématisme sans concepts, considéré pour son libre accord avec lui-même, et dont la liberté se confond avec la simple nécessité qu'une forme soit adéquate à sa propre forme, présente bien la forme qu'elle est, ou soit bien la forme qu'elle présente. Le beau, c'est la figure qui se figure accordée à elle-même, le strict accord de son contour avec son tracé.

La forme, ou le contour, c'est la limitation, qui est l'affaire du beau : l'*illimité*, au contraire, est l'affaire du sublime.

L'*illimité* entretient sans doute les rapports les plus étroits, et même les plus intimes avec l'infini. Le concept de l'infini (ou ses différents concepts

possibles) nous donne en quelque sorte la structure interne de l'illimité. Mais l'infini n'épuise pas l'être de l'illimité, il n'en offre pas, en quelque sorte, le moment véritable. Si l'analyse du sublime doit partir, ainsi qu'elle le fait chez Kant, de l'illimité, et si elle doit emporter en elle et rejouer l'analyse de la beauté (donc de la limitation), il ne faut surtout pas qu'elle s'engage simplement comme l'analyse d'une espèce particulière de présentation, qui serait la présentation de l'infini. Presqu'imperceptible au départ, cette erreur de visée, si souvent commise, peut fausser considérablement, à l'arrivée, le résultat de l'analyse. Avec le sublime, il ne s'agit pas de la présentation, ni de l'imprésentation, de l'infini, posée à côté de la présentation du fini et construite sur un modèle analogue. Mais il s'agit, et c'est tout autre chose, du mouvement de l'illimité, ou plus exactement de l'illimitation (*die Unbegrenztheit*) qui a lieu sur le bord de la limite, et donc sur le bord de la présentation.

L'illimité comme tel, c'est ce qui s'enlève au bord de la limite, c'est ce qui se détache et se soustrait de la limitation (et donc, de la beauté), par une illimitation coextensive au bord externe de la limitation. En un sens, rien ne s'enlève coïncidant. Mais s'il est permis de parler de « l'illimité » comme de « quelque chose » qui s'enlève « quelque part », c'est parce qu'avec le jugement ou le sentiment du sublime nous est offerte une saisie, une appréhension de cette illimitation qui vient s'enlever comme une figure sur un fond, alors qu'à strictement parler c'est toujours seulement la limite qui enlève une figure sur un fond non délimité. Dans le sublime, il est question de la figure du fond, de la figure que fait le fond, mais en tant précisément que cela ne peut faire une figure, et que pourtant c'est un « enlèvement », c'est un tracé illimitant, le long de la figure limitée.

L'illimité commence au bord externe de la limite : et il ne fait que commencer, il ne finit jamais. Aussi son infinité n'est-elle ni celle du simple potentiel d'une progression à l'infini, ni celle du simple infini actuel (ou de « l'infinité rassemblée d'un tout », ainsi que le dit Kant, qui se sert à vrai dire des deux figures ou concepts de l'infini). Mais *il est l'infini d'un commencement* (et c'est bien plus que le contraire d'un achèvement, c'est bien plus que l'inversion d'une présentation). Aussi n'est-il pas non plus le simple étalement infini d'une pure absence de figure. Mais l'illimité s'engendre ou s'engage dans le tracé même de la limite : il retrace et enlève pour ainsi dire « vers le fond » ce que ce tracé découpe du côté de la figure et comme son contour. Il retrace « vers le fond » l'opération, de l'*Einbildung* : mais cela ne fait pas une réplique, fût-elle en négatif, de cette opération. Cela ne fait pas une figure, une image infinie : cela fait un mouvement, celui de la découpe, du tracé ou de l'enlèvement. Le sublime engagera toujours, s'il est quelque chose et s'il fait une esthétique, une esthétique du mouvement en face d'une esthétique de l'état. Mais ce mouvement n'est pas une animation, ni une agitation, en face d'une immobilité (on pourrait s'y tromper, sans doute, mais ce n'est pas une version de la doctrine ordinaire — sinon nietzschéenne — du couple Dionysos/Apollon). Ce n'est peut-être pas un mouvement en aucun des sens disponibles du mot. C'est le commencement illimité de la délimitation d'une forme, et par conséquent de l'état d'une forme et de la forme d'un état. L'illimité s'enlève en délimitant. Il ne consiste pas par lui-même en une délimitation,

fût-elle négative, car celle-ci serait encore, précisément, une délimitation, et l'illimité finirait par avoir sa forme propre — disons, la forme d'un infini.

Mais l'infini, déclare Kant, ne peut être pensé « comme entièrement donné ». Cela ne signifie pas que Kant, contrairement à ce que j'indiquais plus haut, considère exclusivement un infini potentiel, le mauvais infini, comme dira Hegel, d'une progression sans fin. Cela signifie, encore une fois, qu'il ne s'agit pas exactement de l'infini dans l'illimitation à laquelle touche le sentiment du sublime. L'infini serait seulement le « concept numérique », pour parler comme Kant, de l'illimité dont la « présentation » serait en jeu dans le sublime. Il faudrait dire que l'illimité n'est pas le *nombre*, mais le *geste* de l'infini<sup>14</sup>. C'est-à-dire, le geste par lequel toute forme, finie, s'enlève dans l'absence de forme. C'est le geste de la formation, de la figuration elle-même (de l'*Ein-bildung*), mais en tant que l'informe aussi bien s'y découpe, sans prendre forme lui-même, le long de la forme qui se trace, qui s'ajointe à elle-même et qui se présente.

Parce que l'illimitation n'est pas le nombre, mais le geste, ou si on préfère la motion de l'infini, il ne peut pas y avoir de présentation de l'illimité. Les expressions que Kant ne cesse d'essayer tout au long des paragraphes consacrés au sublime, celle de « présentation négative » ou celle de « présentation indirecte », comme tous les « pour ainsi dire » et « en quelque sorte » qu'il sème à travers le texte, indiquent seulement son embarras devant la contradiction d'une présentation *sans* présentation. Une présentation, fût-elle négative ou indirecte, est toujours une présentation, et à ce compte elle est toujours, en dernière analyse, directe et positive. Mais la logique profonde du texte de Kant n'est pas une logique de la présentation, et ne suit pas le fil de ces expressions maladroites. Il ne s'agit pas de présentation indirecte au moyen de quelque analogie ou symbole — il ne s'agit donc pas de figurer l'infigurable<sup>15</sup> —, et il ne s'agit pas de présentation négative au sens de la désignation d'une pure absence ou d'un pur manque, ni en aucun sens de la positivité d'un « néant ». Dans cette double mesure, on pourrait dire que la logique du sublime ne se confond ni avec une logique de la fiction, ni avec une logique du désir, c'est-à-dire encore ni avec une logique de la représentation (quelque chose à la place de la chose), ni avec une logique de l'absence (de la chose qui manque à sa place). La fiction et le désir, du moins dans ces fonctions classiques, encadrent et déterminent peut-être toujours l'esthétique comme telle, toutes les esthétiques. Et l'esthétique de la beauté seule, de la pure adéquation à soi de la présentation, avec son incessant glissement dans la jouissance de soi, relève bien de la fiction et du désir.

Or il ne s'agit précisément plus de l'adéquation de la présentation. Il ne s'agit pas non plus de son inadéquation. Il ne s'agit ni de pure présentation, qu'elle soit de l'adéquation ou de l'inadéquation, ni de la présentation

---

14. Par. 27 : « Dans une évaluation esthétique de la grandeur, le concept de nombre doit être écarté ou transformé. »

15. En ce sens tout ce qui relève chez Kant d'une théorie classique de l'analogie et du symbole n'appartient pas à la logique profonde dont je parle ici.

de ceci qu'il y aurait de l'imprésentable<sup>16</sup>. Il ne s'agit plus, avec le sublime — ou peut-être plus précisément : à une certaine extrémité à laquelle le sublime conduit —, de la (re)présentation en général.

Il s'agit d'autre chose, qui a lieu, qui arrive ou qui se passe *dans* la présentation elle-même et en somme *par* elle, mais qui n'est pas la présentation : cette motion par laquelle, incessamment, l'illimité s'enlève, s'illimite, le long de la limite qui se délimite et qui se présente. Cette motion tracerait en quelque manière le bord *externe* de la limite. Mais ce bord externe, précisément, n'est pas un tracé : il n'est pas un second tracé homologue au bord interne et collé sur lui. En un sens, il est le même que le tracé (re)présentatif. En un autre sens, simultanément, c'est une illimitation, une dissipation du bord sur le bord même — un débordement, un « épanchement » dit Kant. Qu'est-ce qui a lieu dans le débordement, qu'est-ce qui arrive avec l'épanchement ? Je l'ai dit, je nommerai cela de l'offrande. Mais il faut le temps d'y venir.

\*  
\*\*

Dans le sublime est donc en jeu la présentation elle-même : pas quelque chose à présenter ou à représenter, ni quelque chose d'imprésentable (ni l'imprésentable de la chose en général), et pas non plus le fait que ça se présente à un sujet et par un sujet (la représentation), mais le fait *que* ça se présente, et *comme* ça se présente : ça se présente dans l'illimitation, ça se présente, toujours, *à la limite*.

Cette limite, en termes kantien, est celle de l'imagination. Il y a pour elle une limite absolue, il y a un maximum du *Bild* et de la *Bildung*. De ce maximum, nous avons une indication analogique dans la grandeur de certains objets, naturels ou artificiels : océans ou pyramides. Mais ces grandeurs d'objets, ces figures très grandes, ne sont précisément que des occasions analogiques pour penser le sublime. Dans le sublime, il ne s'agit pas de grandes figures, mais il s'agit de la grandeur absolue. La grandeur absolue n'est pas plus grande que les plus grandes grandeurs... : elle désigne plutôt ceci *qu'il y a*, absolument, de la grandeur. Il s'agit de *magnitudo*, dit Kant, et non de *quantitas*. La *quantitas* se mesure, la *magnitudo* préside plutôt à la possibilité de la mesure en général : c'est le fait en soi de la grandeur, c'est le fait que, pour qu'il y ait des formes ou des figures plus ou moins grandes, il faut qu'il y ait, à même toute forme ou figure, *la grandeur*. La grandeur n'est pas, en ce sens, une quantité, mais une qualité, ou plus précisément elle est la quantité en tant que qualité. C'est de cette façon que le beau, selon Kant, concerne la qualité et le sublime la quantité. Le beau réside dans la forme comme telle, dans la forme de la forme, si on peut dire, ou dans la figure qu'elle fait ; le sublime réside dans le tracé, dans l'enlèvement de la forme, indépendamment de la figure qu'elle

---

16. Cette dernière formule est celle de Lyotard (cf. *Le différend*), la précédente renvoie plutôt à Derrida (« Le parergon », in *La vérité en peinture*). Elle ne sont certes pas fausses, et elles commentent rigoureusement, ensemble ou l'une contre l'autre, le texte de Kant. Je ne cherche pas à les discuter, mais je passe ailleurs, le long de la présentation, mais à l'écart, et parce qu'elle-même s'écarte aussi d'elle-même. — Quant à la fonction politique du sublime chez Lyotard, elle appellerait une autre discussion, sur laquelle je reviendrai ailleurs.

délimite, et donc dans sa quantité prise absolument, comme « *magnitudo* ». Le beau, c'est le propre de telle ou telle image, le plaisir de sa (re)présentation. Le sublime, c'est *qu'il y ait* de l'image, donc de la limite, à même laquelle se fait sentir l'illimitation.

Ainsi, le beau et le sublime, s'ils ne sont pas identiques — bien au contraire —, ont lieu *au même endroit*, et en quelque sorte l'un sur l'autre, l'un à même l'autre, et peut-être, j'y reviendrai, l'un par l'autre. Le beau et le sublime *sont* la présentation, mais de telle sorte que le beau, c'est le présenté *dans la présentation*, tandis que le sublime, c'est la présentation *dans sa motion* — qui est l'enlèvement absolu de l'illimité le long de toute limite. Le sublime n'est pas « plus grand » que le beau, il n'est pas plus élevé — il est en revanche, si j'ose dire, plus enlevé, en ce sens qu'il est lui-même l'enlèvement illimité du beau.

Ce qui s'enlève, c'est la forme, toute forme. Dans la manifestation d'un monde ou dans la composition d'une œuvre, la forme s'enlève, c'est-à-dire à la fois se trace et se déborde, se limite et s'illimite (ce qui n'est autre que la logique la plus stricte de la limite). Toute forme comme telle, toute figure, est petite au regard de l'illimité sur lequel elle s'enlève. « Est sublime, écrit Kant, ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. » Le sublime n'est donc pas une grandeur qui serait « moins petite », et qui prendrait encore place le long, quoi qu'au sommet, d'une échelle de comparaison : car dans ce cas, certaines parties du reste ne seraient pas « petites », mais seulement moins grandes. Le sublime est incomparable, il est dans la grandeur par rapport à laquelle toutes les autres sont « petites », c'est-à-dire ne relèvent plus du même ordre, et ne sont donc plus proprement comparables.

C'est que la *magnitudo* sublime réside — ou plutôt survient, et surprend — à la limite, et dans l'enlèvement de la limite. La grandeur sublime, c'est *qu'il y ait* de la grandeur mesurable, présentable, de la limite, donc, de la forme et de la figure. Une limite s'enlève, ou est enlevée, un contour se trace, et ainsi une multiplicité, un divers éparpillé vient à être présenté comme une unité. L'unité lui vient de sa limite — disons, par son bord interne ; mais *qu'il y ait* cette unité, absolument, ou encore que cela, ce tracé, fasse *un tout*, cela provient, pour le dire toujours de la même façon, du bord externe, de l'enlèvement illimité de la limite. Le sublime concerne la *totalité* (dont le concept général est celui de l'unité d'une multiplicité). La totalité d'une forme, d'une présentation, ce n'est pas la complétude ni la sommation exhaustive de ses parties. C'est au contraire ce qui se passe là où la forme n'a pas de parties (et par conséquent, en toute rigueur, ne (re)présente rien), mais se présente. Le sublime a lieu, dit Kant, dans une « représentation de l'illimité à laquelle s'ajoute néanmoins la pensée de sa totalité » (et c'est pourquoi, précise-t-il, le sublime peut être trouvé dans un objet informe aussi bien que dans une forme). Une présentation n'a lieu que si *tout* le reste, *tout* l'illimité sur lequel elle se détache, s'enlève sur son bord — et du coup, à sa manière, se présente ou bien s'enlève tout le long de la présentation.

La totalité sublime n'est pas du tout la totalité de l'infini conçu comme quelque chose d'autre que les formes finies et belles (et qui de ce fait donnerait lieu à une esthétique seconde et spéciale qui serait celle du sublime),

et elle n'est pas non plus la totalité d'un infini qui serait la sommation de toutes les formes (et qui ferait de l'esthétique du sublime une esthétique « supérieure » ou « totale<sup>17</sup> ». Elle est la totalité de l'illimité en tant que l'illimité est au-delà (ou en-deçà) de toute forme et de toute somme, en tant qu'il est, en général, par-delà la limite, c'est-à-dire encore *au-delà du maximum*.

La totalité sublime est au-delà du maximum : autant dire qu'elle est *au-delà de tout*. Tout est petit face au sublime, toute forme, toute figure est petite — mais aussi bien : chaque forme, chaque figure est ou peut être le *maximum*. Le *maximum* (ou la *magnitudo*, qui en est la bordure externe) est là lorsque l'imagination s'est (re)présentée la chose, grande ou petite. L'imagination ne peut pas plus : elle est définie par la *Bildung* du *Bild*.

Cependant, l'imagination peut plus — ou du moins, si ce n'est plus proprement un pouvoir, une *Kraft*, elle reçoit plus — là où elle ne peut pas plus. Et c'est là que le sublime se décide : l'imagination peut encore sentir sa limite, son impuissance, son incommensurabilité par rapport à la totalité de l'illimité. Cette totalité n'est pas un objet, elle n'est rien de (re)présenté, ni positivement, ni négativement : mais elle correspond à ceci que la présentation a lieu. Ce n'est pas la présentation elle-même — ce n'est pas l'exhibition d'un présenté, et ce n'est pas la présence d'un présentant —, mais c'est *que la présentation a lieu*. Cela, c'est la forme (de l') informe, c'est l'enlèvement du bord externe de la limite, ou la motion de l'illimité.

Cette totalité n'est pas, à vrai dire, exactement l'unité d'un divers : l'illimité n'offre proprement ni un divers, ni le nombre de l'unité. Mais ce que Kant nomme « l'Idée d'un tout », c'est l'*union* par laquelle l'unité d'un tout est en général possible. L'union est l'affaire du sublime, comme l'unité celle du beau. Or l'union est l'œuvre de l'imagination (comme l'unité est son produit) : elle unit le concept et l'intuition, la sensibilité et l'entendement, le divers et l'identique. Dans le sublime, l'imagination ne touche plus à ses produits, mais à son opération — et ainsi à sa limite.

Car il y a deux façons de considérer l'union. Il y a la façon hégélienne et dialectique, qui considère l'union dans son processus de réunion, dans sa finalité d'unification, et dans son résultat, qui doit être une unité. Ainsi de l'union des sexes, dont la vérité pour Hegel est dans l'unité de l'enfant. La considération kantienne de l'union est différente. Ainsi (dans l'*Anthropologie*), l'union des sexes demeure un abîme pour la raison, tout comme l'union schématisante reste un « art » à jamais dérobé. Ce qui signifie que Kant prend en compte l'union *comme telle*, c'est-à-dire précisément cela en quoi elle diffère de l'unité, cela en quoi elle n'est pas et ne fait pas par elle-même une unité (ni un objet, ni un sujet). L'union est plus que la somme et moins que l'unité : elle aussi, comme la « *magnitudo* » se dérobe au calcul.

---

17. Kant n'est pas sans indiquer lui-même une direction esthétique combinant les deux motifs : un genre sublime distinct, en quelque sorte, et ce genre comme une sorte d'œuvre d'art totale. Il évoque en effet la possibilité d'une « présentation du sublime » dans les beaux-arts au titre de la « liaison des beaux-arts en un seul et même produit », et il indique alors trois formes : la *tragédie en vers*, le *poème didactique*, l'*oratorio*. Il y aurait, bien sûr, beaucoup à dire. Je me contente, ici, de noter que ce n'est pas exactement le *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Les trois formes de Kant semblent plus spécialement aimantées par la *poésie* comme mode de présentation, successivement, du destin, de la pensée, de la prière, et il ne semble pas s'agir avant tout d'une présentation « totale ».

L'union, comme « Idée du tout », n'est ni l'un ni le multiple : c'est au-delà de tout, c'est la « totalité » au-delà ou en-deçà de l'unité formée du tout, c'est ailleurs, ce n'est pas localisable, mais cela a lieu — ou plus exactement, c'est *l'avoir-lieu* de tout ou du tout en général (donc, le contraire d'une totalisation, d'un achèvement : un avènement plutôt, une éclosion). Que ça ait lieu, que ça se présente, que ça prenne forme et figure, voilà l'union, voilà la totalité au-delà de tout — et ce par rapport à quoi toute présentation est petite, et toute grandeur reste un petit *maximum* où l'imagination touche sa limite.

Parce qu'elle la touche, elle l'excède. Elle se déborde, en touchant au débordement de l'illimité, où l'unité s'enlève dans l'union. L'imagination se déborde, voilà le sublime. Ce n'est pas qu'elle imagine au-delà de son *maximum* (et encore moins qu'elle s'imagine : on est ici exactement au revers de son auto-présentation). Elle n'imagine plus, et il n'y a plus rien à imaginer, il n'y a pas de *Bild* par-delà l'*Einbildung* — et pas non plus de *Bild* négatif, ni de *Bild* de l'absence de *Bild*. Elle, la faculté de la présentation, ne présente rien hors de la limite, puisque la présentation est la délimitation même. — Cependant, elle accède à quelque chose, elle touche à quelque chose (ou elle est touchée par quelque chose) : à l'union, précisément, à l'« Idée » de l'union de l'illimité, qui borde et déborde la limite.

Qu'est-ce qui opère l'union ? C'est elle-même, c'est l'imagination. A la limite, elle accède à elle-même : comme dans son autoprésentation spéculative. Mais ici, c'est au revers : ce qu'elle touche d'elle, c'est sa limite, ou elle se touche comme limite. « L'imagination, écrit Kant, atteint son maximum, et dans l'effort pour le dépasser elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante. » (On le remarque aussitôt : il y a de la satisfaction, il y a de la jouissance, pourquoi ne serait-ce pas la répétition de l'auto-présentation ? Rien n'est pur ici, rien n'est fait d'oppositions simples, tout se passe au revers du même, et l'enlèvement sublime est l'exact revers de la relève dialectique.)

À la limite, il n'y a plus de figure ni de figuration, il n'y a plus de forme. Il n'y a pas non plus le fond comme quelque chose à quoi on pourrait passer, ou dans quoi on pourrait se dépasser, comme un infini hégélien, c'est-à-dire comme un infigurable qui, à sa manière infinie, ne cesserait pas de faire figure (tel est en général, me semble-t-il, le concept induit dès qu'on nomme quelque chose comme « l'infigurable » ou « l'imprésentable » : on en (re)présente l'imprésentabilité, on l'a donc aligné, par la négative, sur l'ordre des choses présentables). A la limite, on ne *pass*e pas. Mais c'est là que *tout* se passe, c'est là que se joue la totalité de l'illimité, comme *ce qui enlève l'un contre l'autre les deux bords, externe et interne, de toute figure*, les ajointant et les séparant, *délimitant ainsi la limite et l'illimitant du même geste*.

C'est une opération infiniment subtile, infiniment complexe, et c'est en même temps le plus simple mouvement, le strict battement de la ligne contre elle-même dans la motion de son tracé : deux bords en un, l'union « même », il n'en faut pas moins pour toute figure. Chaque peintre, chaque écrivain, chaque danseur en a le savoir. C'est la présentation même, mais ce n'est plus la présentation comme opération d'un (re)présentant produi-



sant ou exhibant un (re)présenté. C'est la présentation *elle-même* au point où elle ne peut plus être dite « elle-même », au point où on ne peut plus dire *la* présentation, et où par conséquent il n'est plus question de dire ni qu'elle se présente, ni qu'elle est imprésentable. La présentation « elle-même », c'est le partage instantané de la limite, par la limite, entre figure et illimination, l'une contre l'autre, l'une sur l'autre, l'une à l'autre, accouplées et décollées du même mouvement, de la même incision, du même battement.

Ce qui se passe ici, à la limite — et qui ne passe pas la limite, jamais —, c'est l'union, c'est l'imagination, c'est la présentation. Ce n'est pas la production de l'homogène (qui fait en principe la tâche ordinaire du schème), ce n'est pas le simple et libre accord qui se reconnaît lui-même, en quoi consiste la beauté : c'est en-deçà de cet accord. Mais ce n'est pas non plus l'union des hétérogènes, pensée déjà trop romantique, et trop dialectique pour la stricte limite dont il s'agit ici. L'union à laquelle on touche dans le sublime ne consiste pas à apparier la grandeur absolue avec la limite finie : car *il n'y a rien hors de la limite*, rien de présentable ni d'imprésentable. C'est même cette affirmation, « il n'y a rien hors de la limite », qui distingue proprement et absolument une pensée du sublime (et de l'art) d'une pensée dialectique (et de l'achèvement de l'art). L'union ne se fait pas entre un dehors et un dedans, pour engendrer l'unité d'une limite où se présenterait l'unité (dans cette logique, la limite doit devenir elle-même infinie, et le seul art devient celui de tracer le « cercle de cercles » hégélien). Mais il n'y a que la limite, unie à l'illimité en tant que celui-ci s'enlève incessamment sur son bord, et par conséquent en tant que la limite, l'unité, se divise infiniment dans sa propre présentation.

Pour la pensée dialectique, le contour d'un dessin, le cadre d'un tableau, le tracé d'une écriture renvoient hors d'eux-mêmes à l'absolu d'une présentation totale — positive ou négative — en laquelle ils ont pour *fin* de s'établir. Pour la pensée du sublime, le contour, le cadre et le tracé ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes — et c'est encore trop dire : ils ne renvoient pas, mais il (se)présentent, et leur présentation présente sa propre interruption, le contour, le cadre ou le tracé. L'union d'où procède l'unité présentée (figurée) se présente comme cette interruption, comme ce suspens de l'imagination (de la figuration) en lequel la limite se trace et s'enlève. *Le tout*, ici — la totalité à laquelle toute présentation, toute œuvre, ne peut que prétendre —, n'est pas ailleurs que dans ce suspens. En vérité, le tout, sur la limite, se divise autant qu'il s'unit, et le tout n'est que ça : la totalité sublime ne répond pas, quelles que soient les apparences qui peuvent parfois suggérer le contraire, au schème supérieur d'une « présentation totale », fût-elle négative, fût-elle présentation de l'impossibilité de présenter (car cela suppose toujours un complément, un objet de la présentation, et toute la logique de la re-présentation : mais ici, il n'y a rien à présenter ; il y a que ça se présente). La totalité sublime ne répond pas à un schème du Tout, mais plutôt, si on peut dire, au tout du schématisme : c'est-à-dire à l'incessant battement dont s'affecte le tracé du *skéma*, l'enlèvement de la figure contre lequel ne cesse de battre l'enlèvement de l'illimité, cette infime, infinie pulsation, cette infime, infinie déhiscence rythmique qui se produit continûment dans le tracé du moindre contour, et par laquelle se présente la limite elle-même, et sur la limite, la *magnitudo*, l'absolu de la

grandeur *en quoi* toute grandeur est tracée, en quoi toute imagination imagine *et* défaille, sur la même limite, dans le même battement, à imaginer. — Ce qui tremble indéfiniment au bord de l'esquisse, la blancheur suspendue de la feuille ou de la toile : l'expérience du sublime ne demande rien de plus.

Du beau au sublime, on fait en somme un pas de plus dans « l'art caché » du schématisme : dans la beauté, le schème est l'unité de la présentation, dans le sublime, le schème est le battement de l'unité. C'est-à-dire à la fois sa valeur absolue (*magnitudo*) et sa distension absolue, l'union qui a lieu dans le suspens, comme suspens. Dans la beauté, il s'agit de l'accord, dans le sublime, il s'agit d'une syncope rythmant le tracé de l'accord, évanouissement spasmodique de la limite, tout le long d'elle-même, dans l'illimité, c'est-à-dire dans rien. Le schématisme sublime de la totalité est fait d'une syncope au cœur du schématisme lui-même : réunion et distension simultanées de la limite de la présentation — ou plus exactement et plus inexorablement : réunion et distension, position et évanouissement *de* la simultanéité (et donc de la présentation) elle-même. Fuite et présence de l'instant dans l'instant, ensemble et coupe d'un présent (je n'insisterai pas plus ici, mais c'est en termes de temps, sans doute, que doit s'interpréter pour finir l'esthétique du sublime : cela suppose peut-être la pensée d'un temps de la limite, d'un temps de l'évanouissement de la figure, qui serait le temps propre de l'art ?).

Que l'imagination — c'est-à-dire, au sens actif, la présentation — touche à la limite, qu'elle s'y évanouisse, « abîmée en elle-même », et vienne ainsi à se présenter elle-même, dans le chavirement d'une syncope ou plutôt en tant que la syncope « même », cela l'expose à sa destination. La « destination propre du sujet » est en définitive la « grandeur absolue » du sublime. C'est sa propre grandeur que l'imagination, défaillante, avoue inimaginable. L'imagination est donc destinée à l'au-delà de l'image, qui n'est pas une présence (ou une absence) primordiale (ou ultime) que les images représenteraient, ou dont les images présenteraient qu'elle n'est pas (re)présentable. Mais l'au-delà de l'image, qui n'est pas « au-delà », qui est sur la limite, est dans la *Bildung* du *Bild* lui-même, et donc à même le *Bild*, à même le tracé de la figure, le tracement, l'incision séparante-unissante, le battement du schème : la syncope, qui est en vérité l'autre nom du schème, son nom sublime s'il y a des noms sublimes.

L'imagination (c'est le sujet) y est destinée, elle y est déterminée, et vouée, et adressée. C'est-à-dire que la présentation est vouée, adressée à la présentation *de la présentation* elle-même : c'est la destination générale de l'esthétique, de la raison dans l'esthétique, je l'ai dit dès le début. Mais dans le sublime, il s'avère que cette destination implique un débordement du beau, car la présentation de la présentation elle-même, bien loin de pouvoir être l'imagination de l'imagination et le schème du schème, bien loin de pouvoir être la figuration et l'auto-figuration du sujet, a lieu dans la syncope, comme syncope, n'a donc pas *lieu*, ne dispose pas de l'espace unifié d'une figure, mais est donnée dans l'espacement, dans le battement schématique du tracé des figures, et n'arrive ainsi que dans le temps syncopé du passage de la limite à la limite.

Cependant, l'imagination syncopée est toujours l'imagination. Elle est toujours la faculté de la présentation, et le sublime, avec le beau, est lié « à la simple présentation » (en ce sens, il n'est pas au-delà du beau : il n'en est que le débordement, sur le bord même, pas plus loin que le bord — et c'est aussi pourquoi, j'y reviendrai encore, toute l'affaire du sublime se passe à même les œuvres des « beaux-arts », sur leurs bords, leurs cadres ou leurs contours : au bord de l'art, pas plus loin que l'art).

Comment l'imagination (re)présente-t-elle donc la limite, ou bien — car c'est peut-être la même question — comment se présente-elle à la limite ?

Le mode de présentation d'une limite en général ne peut pas être l'image proprement dite. L'image proprement dite présuppose la limite, qui la présente ou dans laquelle elle se présente. Mais le mode singulier de la présentation d'une limite, c'est que cette limite vienne à être *touchée*. Tel est en fait le sens du mot *sublimitas* : ce qui se tient juste sous la limite, ce qui la touche (la limite étant pensée selon la hauteur, comme hauteur absolue). L'imagination sublime touche la limite, et ce toucher lui fait sentir « sa propre impuissance ». Si la présentation est avant tout ce qui a lieu dans l'ordre sensible — présenter, c'est rendre sensible —, l'imagination sublime est toujours dans l'ordre de la présentation, en tant qu'elle est sensible. Mais cette sensibilité n'est plus celle de la perception d'une figure, elle est celle du toucher de la limite, et plus précisément elle se trouve dans le *sentiment* d'elle-même que l'imagination éprouve à toucher sa limite. Elle se sent passer à la limite. Elle se sent, et elle a le sentiment du sublime dans son *effort* (*Bestrebung*), dans son élan, dans sa tension, qui se fait proprement sentir au moment où la limite est touchée, dans le suspens de l'élan, dans la tension brisée, dans la syncope.

Le sublime est un sentiment, et plus qu'un sentiment au sens banal, il est l'émotion du sujet à la limite. Le sujet du sublime, s'il y en a un, est un sujet ému. C'est de l'émotion du sujet qu'il est question dans la pensée du sublime, de cette émotion que ni la philosophie du sujet et du beau, ni l'esthétique de la fiction et du désir ne peuvent penser : car elles pensent nécessairement et seulement dans l'horizon de la jouissance du sujet (et du sujet comme jouissance). Et la jouissance, en tant que la satisfaction d'une présentation appropriée, coupe court à l'émotion.

Il est donc ici question de cette émotion sans laquelle, certes, il n'y aurait pas de beauté, pas d'œuvre d'art, et pas de pensée non plus — mais à laquelle les concepts de la beauté, de l'œuvre et de la philosophie, par eux-mêmes et en principe, ne peuvent pas toucher. Ils ne peuvent pas y toucher, non pas parce qu'ils seraient « froids » (ils peuvent être pleins de vie et de chaleur...), mais parce qu'ils sont construits (et parce que leur système — beauté/œuvre/philosophie — est construit) selon la logique que j'ai désignée, plus haut, comme celle de la jouissance de la Raison, ou de l'auto-présentation de l'imagination. C'est la logique esthétique de la philosophie, et la logique philosophique de l'esthétique. Dans son émotion, le sentiment du sublime fait vaciller cette logique, parce qu'il y substitue ce qui en forme, encore une fois, comme le revers exact, ou bien (ce qui revient au

même) une sorte d'exaspération logique, un passage à la limite : toucher la présentation sur la limite, ou bien, être touché, atteint par elle. Cette émotion ne consiste pas dans le pathos suave ou jouisseur de ce qu'on appelle « l'émotion esthétique » : à ce compte, il vaudrait mieux dire que le sentiment du sublime est à peine une émotion, mais qu'il est plutôt la seule motion de la présentation — à la limite et syncopée. Cette (é)motion est sans complaisance, et sans satisfaction : elle n'est pas un plaisir sans être en même temps une peine, ce qui constitue la caractéristique affective du sublime kantien. Mais son ambivalence ne la fait pas moins sensible, elle ne la rend pas moins effectivement ni moins précisément sensible : *elle est la sensibilité de l'évanouissement du sensible.*

Kant indique cette sensibilité sur le registre de l'effort ou de l'élan. L'effort, l'élan ou la tension se font sentir (et c'est bien là peut-être leur logique ou leur « pathétique » générale) en tant qu'ils sont suspendus, à la limite (il n'y a d'effort ou de tension qu'à la limite), dans l'instant et dans le battement de leur suspens<sup>18</sup>. Il s'agit, écrit Kant, du « sentiment d'un arrêt des forces vitales » (*Hemmung* : c'est une inhibition, un empêchement, un blocage). La vie suspendue, le souffle coupé — le cœur battant.

C'est ici qu'a proprement lieu la présentation sublime. Elle a lieu dans l'effort et dans le sentiment : « la raison (...) comme faculté de l'indépendance de la totalité absolue (...) suscite l'effort, il est vrai stérile, de l'esprit pour accorder la représentation des sens à la Totalité. Cet effort et le sentiment que l'Idée est inaccessible par l'imagination constituent eux-mêmes une présentation de la finalité subjective de notre esprit dans l'usage de l'imagination en ce qui touche sa destination supra-sensible<sup>19</sup>... »

L'effort, le *Bestreben*, n'est pas à prendre dans sa valeur de projet, de visée qu'on apprécie tantôt à son intention, tantôt à son résultat. Ce n'est pas une logique ni du désir et de la potentialité, ni du passage à l'acte et à l'œuvre qui doit guider ici. Pas plus qu'une logique de la volonté et de l'énergie (encore que tout cela soit aussi présent, sans aucun doute, et ne soit pas à négliger lorsqu'il s'agit, ce qui n'est pas mon propos, de rendre compte de la pensée de Kant). Mais l'effort est à prendre pour lui-même, en tant qu'il n'obéit en lui-même qu'à une logique (et à une « pathétique », et à une éthique...) de la limite. L'effort ou l'élan, par définition, est affaire de limite. Il consiste dans un rapport à la limite : un effort continu, c'est le déplacement continu d'une limite. L'effort cesse où la limite cède. L'effort ou l'élan transportent la limite en eux, sont structurés par elle. Dans l'effort comme tel — et non dans son succès ou dans son échec —, il est moins question d'une tension-vers..., de la direction ou du projet du sujet qui s'efforce, que de la tension de la limite elle-même. Ce qui se tend, et qui se tend ici à l'extrême, c'est la limite. Le schème de l'image, de toute image — ou le schème de la totalité, le schématisme de l'union totale — est tendu à l'extrême : c'est la limite tendue à sa limite, le tracement qui n'est plus quantifiable, et qui n'est donc plus traçable, de la *magnitudo*. Tendue à la

---

18. Resteraient à analyser les rapports de la *Bestrebung* kantienne et de la *Vorlust* freudienne, c'est-à-dire ce « plaisir préliminaire » dont le paradoxe est de consister dans la tension — et qui occupe une place capitale dans la théorie freudienne du beau et de l'art.

19. « Remarque générale » du par. 29. Je choisis, sur un point, la leçon de la première édition.

limite, la limite (le contour de la figure) est tendue à se rompre, comme on dit, et elle se rompt en effet, se divisant à l'instant entre deux bords, la bordure de la figure et son débord illimité. La présentation sublime, c'est le sentiment de cet effort à l'instant de la rupture, c'est l'imagination encore un instant sensible à elle-même qui n'est plus elle-même, dans l'extrême tension et dans la distension (« l'épanchement », « l'abîme »).

(Ou bien encore : l'effort est pour toucher à la limite. La limite est l'effort lui-même, et elle est le toucher. Le toucher est de lui-même la limite : la limite des images et des mots, le contact — et avec lui, paradoxalement, l'impossibilité de *toucher* inscrite dans le toucher, parce qu'il est la limite. Ainsi, le toucher est l'effort, parce qu'il n'est pas un état, mais une limite. Il n'est pas un état sensoriel comme les autres, il n'est ni aussi actif ni aussi passif que les autres. Si tous les sens se sentent sentir, comme le veut Aristote (lequel, par ailleurs, établissait déjà qu'il ne peut y avoir, ni dans l'eau, ni dans l'air, de contact véritable...), le toucher plus que les autres n'a lieu qu'en se touchant. Mais plus que les autres aussi, il touche ainsi sa limite, lui-même en tant que limite : il ne s'atteint pas, car on ne touche jamais, en général, qu'à la limite. Le toucher ne se touche pas, pas en tout cas comme la vue se voit.)

C'est une présentation, car cela se donne à sentir. Mais ce sentiment est singulier. Sentiment de la limite, il est le sentiment d'une insensibilité, sentiment insensible (*apatheia*, *phlegma in significatu bono*, dit Kant), syncope du sentiment. Mais il est aussi bien le sentiment absolu, non déterminé en plaisir ou en peine, mais touchant l'un par l'autre, touché de l'un dans l'autre. Que le plaisir soit allié à la peine, cela ne doit pas se comprendre en termes d'aise et de malaise, d'agrément et de désagrément combinés dans un même sujet par une contradiction perverse. Car cette ambivalence singulière a d'abord trait au fait que le sujet, en elle, s'évanouit. Aussi ne gagne-t-il pas un plaisir à travers une peine (ainsi que Kant tend plutôt à le dire) ; il ne s'acquitte pas de l'une pour avoir l'autre : mais la peine *est* ici le plaisir, c'est-à-dire, encore une fois, la limite touchée, la vie suspendue, le cœur battant.

Si le *sentiment* proprement dit est toujours subjectif, s'il est même le noyau de la subjectivité dans un « se sentir » primordial dont pourraient témoigner toutes les grandes philosophies du sujet, y compris les plus « intellectualistes », alors le sentiment du sublime s'enlève — ou s'affecte — exactement au revers du sentiment et de la subjectivité. L'affection sublime, affirme Kant, va jusqu'au suspens de l'affection, elle peut être le pathos de l'apathie. Ce sentiment n'est pas un se-sentir, et en ce sens il n'est pas un sentiment du tout. On pourrait dire qu'il est ce qui reste du sentiment, à la limite, lorsqu'il ne se sent plus, ou lorsqu'il n'y a plus rien à sentir. Du cœur battant, on peut dire aussi bien qu'il ne sent que son battement, ou qu'il ne sent plus rien.

Au bord de la syncope, le sentiment, un instant, sent encore, sans plus se rapporter à son sentir. Il perd le sentiment : il sent sa perte, mais ce sentir n'est plus à lui : bien qu'il soit très singulièrement le sien, il est pris lui aussi dans la perte. Ce n'est plus sentir, c'est être exposé.

Ou bien, il faudrait pouvoir construire une double analytique du sentir : celle d'un sentir d'appropriation, et celle d'un sentir d'exposition ; celle d'un sentiment par soi, et celle d'un sentiment par l'autre. Peut-on sentir par l'autre, par le dehors, alors que la condition paraît être qu'on doit sentir par soi-même — et que cette condition est précisément celle du jugement esthétique ? C'est ce qu'impose de penser le sentiment du sublime<sup>20</sup>. La subjectivité du sentiment, et celle du jugement de goût, s'y convertit en la singularité d'un sentiment (et d'un jugement) qui demeure, à coup sûr, singulier, mais où le singulier, comme tel, est d'abord exposé à la totalité illimitée du « dehors », plutôt que rapporté à sa propre intimité. Ou bien : c'est l'intimité même du « sentir » et du « se sentir » qui se produit ici, paradoxalement, comme exposition hors de soi, passage à la limite (in)sensible de soi.

Peut-on dire encore que la totalité, à cet instant, est présentée ? Si elle l'était proprement, ce serait à cette instance de présentification (ou de (re)présentation) qu'est la subjectivité du sentiment. Mais au sentiment exposé du sublime, l'illimité qui l'affecte ne peut être présenté, c'est-à-dire qu'il ne peut devenir présent dans un sujet pour ce sujet. Dans la syncope, l'imagination se présente, elle se présente illimitée, hors de (sa) figure, mais cela veut dire qu'elle est affectée de (sa) non-présentation. Lorsque Kant fait du sentiment, dans l'effort à la limite, « une représentation », il faut distraire de ce concept les valeurs de la présence et du présent. Il faut apprendre — c'est peut-être le secret du sublime tout autant que celui du schématisme — que la présentation a bien lieu, mais qu'elle ne *présente* rien. La présentation pure, présentation de la présentation même, ou présentation de la totalité, ne présente rien. On pourra dire sans doute, dans un certain lexique, qu'elle présente rien ou *le rien*. Dans un autre lexique, qu'elle présente l'imprésentable. Kant lui-même écrit que le génie (qui représente *a parte subjecti* l'instance du sublime dans l'art) « exprime et communique l'innommable ». Le sans-nom est nommé, l'inexprimable est communiqué : *tout est présenté — à la limite*. Mais pour finir, et précisément sur cette limite même, où tout s'achève et où tout commence, il faudra ôter son nom à la présentation.

Il faudra dire que la totalité — ou l'union de l'illimité, et l'illimité de l'union, ou encore la présentation elle-même, sa faculté, son acte, son sujet — est *offerte* au sentiment du sublime, ou est *offerte*, dans le sublime, au sentiment. Du « présent » impliqué par la présentation, l'offrande ne retient que le geste de présenter. L'offrande offre, porte en avant et met devant (étymologiquement, l'of-frande n'est pas très différente de l'ob-jet), mais elle n'installe pas dans la présence. Ce qui est offert reste à une limite, suspendu au bord d'un accueil, d'une acceptation — qui ne peut à son tour qu'avoir la forme d'une offrande. A la totalité offerte, l'imagination est offerte — c'est-à-dire aussi sacrifiée (*aufgeopfert*), ainsi que l'écrit Kant<sup>21</sup>. L'imagination sacrifiée, c'est l'imagination offerte à sa limite.

---

20. De ce sentiment par l'autre, Hegel donne une espèce de figure avec l'enfant dans le sein de sa mère. Cf. J.-L. Nancy, « Identité et tremblement », in *Hypnosés*, 1984.

21. Je passe outre l'économie du sacrifice, très visible dans le texte, puisque l'imagination y acquiert « une portée et une force plus grandes ». C'est que je ne prétends pas que l'offrande soit « en pure perte ». Mais au sein de l'économie (de la présence, de l'art, de la pensée), ça s'offre *aussi, il y a* aussi de l'offrande.

L'offrande est la présentation sublime : elle retire ou elle suspend les valeurs et les puissances du présent. Ce qui a lieu n'est ni une venue-en-présence, ni un don. C'est plutôt l'un ou l'autre, ou l'un et l'autre, mais abandonnés. L'offrande est l'abandon du don et du présent. Offrir n'est pas donner — c'est suspendre le don en face d'une liberté, qui peut le prendre ou le laisser.

Ce qui est offert est offert — adressé, destiné, abandonné, — à l'avenir éventuel d'une présentation, mais il est laissé à cet à-venir, il ne l'impose pas ni ne le détermine. « Dans la contemplation sublime » écrit Kant « l'esprit s'abandonne, sans prêter attention à la forme des choses, à l'imagination et à la raison, qui ne fait qu'élargir l'imagination. » L'abandon est abandon à l'extension totale, illimitée, et donc à la limite. Ce qui se passe à la limite, c'est l'offrande.

L'offrande a lieu entre la présentation et la représentation, entre la chose et le sujet, ailleurs. Ce n'est pas un *lieu*, direz-vous. En effet, c'est l'offrande — c'est être offert à l'offrande.

\*  
\*\*

Aussi l'offrande n'offre pas le Tout. Elle n'offre pas la totalité présente de l'illimité. Elle n'offre pas non plus, malgré certains accents pompeux du texte de Kant (et de tout texte consacré au sublime, du mot « sublime » lui-même...), la satisfaction souveraine d'un esprit capable de l'infini. Car si une telle capacité, à la limite, doit être touchée, elle ne consiste elle-même qu'en une offrande, ou en un être-offert. Il n'est pas question, en effet, du Tout ni de l'imagination du Tout. Il est question de son Idée, et de la destination de la raison. L'Idée du Tout n'est pas une image suprême, ce n'est pas une forme — ni une informité — grandiose au-delà des images, pas plus que la destination ne consiste dans un Idéal triomphant. L'Idée du Tout signifie bien plutôt (finalement, ni « Idée », ni « Tout ») la possibilité d'engager une totalité, la possibilité de s'engager dans l'union d'une totalité, la possibilité de commencer, le long de l'illimité, le tracé d'une figure. S'il s'agit du tout, c'est en tant que « le tout fondamentalement ouvert » dont parle Deleuze à propos du sublime<sup>22</sup>. L'ouverture est offerte à la possibilité d'un geste « totalisant », figurant, traçant. Cette possibilité de commencer, c'est la liberté. La liberté est l'idée sublime *kat'exochèèn*. Ce qui ne veut pas dire que la liberté est le contenu ou l'objet du jugement de sublime, ni que c'est elle qui se fait sentir dans le sentiment du sublime. Cela n'a peut-être aucun sens, la liberté n'est pas un contenu, si même elle est quelque chose. Il faut plutôt comprendre ceci : que l'offrande sublime est l'acte — ou la motion, ou l'émotion — de la liberté. En ce double sens que la liberté est ce qui offre et que la liberté est ce qui est offert — tout comme le mot « offrande » désigne tantôt le geste et tantôt le présent offert.

Dans le sublime, l'imagination en tant que libre jeu de la présentation touche à sa limite — qui est la liberté. Ou plus exactement, la liberté elle-même est une limite, se tient sur la limite, parce que son Idée non seule-

---

22. *L'image-mouvement*, 1983.

ment ne peut être une image, mais elle ne peut pas non plus — en dépit du vocabulaire de Kant — être une Idée (qui est toujours quelque chose comme une hyper-image, ou une image imprésentable) : il faut qu'elle soit une offrande<sup>23</sup>.

\*  
\*\*

Le sublime ne s'évade pas par-delà la limite. Il y reste, il y a lieu. Cela veut dire aussi qu'il ne sort pas de l'esthétique pour pénétrer dans l'éthique. Sur la limite du sublime, il n'y a ni esthétique, ni éthique. Il y a une pensée de l'offrande, qui défie cette distinction.

L'esthétique du beau s'enlève dans le sublime, lorsqu'elle ne glisse pas dans la jouissance. Le beau par lui-même n'est rien — simple accord avec soi de la présentation. L'esprit peut en jouir, ou se porter à la limite de cet accord. Le bord illimité de la limite, c'est l'offrande. L'offrande offre quelque chose. J'ai dit : la liberté. Mais la liberté est aussi ce qui offre. Quelque chose, une chose sensible, est offerte dans l'offrande de la liberté. C'est dans cette chose sensible, c'est à même cette chose sensible que se fait sentir la limite. Cette chose sensible est la chose belle, c'est la figure présentée par le schématisme sans concepts. La condition du schématisme n'est pas autre chose que la liberté elle-même. Kant le déclare expressément lorsqu'il écrit : « l'imagination elle-même est, d'après les principes du schématisme de la faculté de juger (par conséquent dans la mesure où elle est subordonnée à la liberté) l'instrument de la raison et de ses Idées<sup>24</sup> ». C'est donc la liberté qui offre le schématisme, ou bien encore, c'est la liberté qui schématise, et qui s'offre dans ce geste même, dans son « art caché ».

L'offrande sublime n'a pas lieu dans un arrière-monde reculé, ni celui des « Idées », ni celui de quelque « imprésentable ». L'offrande sublime est la limite de la présentation et elle a lieu sur elle, le long d'elle, à même le contour de la forme. La chose offerte peut être de la nature : telle est à l'ordinaire, pour Kant, l'occasion du sentiment du sublime. Mais si cette chose doit, en toute rigueur, et comme chose de la liberté, non seulement être offerte, mais offrir elle-même — offrir la liberté, dans l'effort de l'imagination, avec le sentiment de l'effort, cette chose sera plutôt une chose de l'art (la nature elle-même, d'ailleurs, est toujours saisie ici comme une œuvre de l'art : d'une liberté suprême). Kant met au premier rang des arts la poésie, qu'il décrit ainsi : « Elle élargit l'âme en donnant la liberté à l'imagination et en offrant<sup>25</sup> à l'intérieur des bornes d'un concept donné, parmi la diversité sans limites des formes susceptibles de s'y accorder, celle qui lie la présentation de ce concept à une plénitude de pensées, à laquelle aucune expression du langage n'est parfaitement adéquate et, ce faisant, qui s'élève esthétiquement jusqu'aux Idées. »

---

23. Je suspends ici une analyse qui se poursuivra dans *L'expérience de la liberté* (à paraître).

24. « Remarque générale » du par. 29.

25. *Darbieien. Darbietung*, l'offrande, serait le mot à substituer, sur le registre du sublime, à *Darstellung*, la présentation. Mais il s'agit toujours du *dar*, d'un « ici » ou d'un « voici » sensibles.



Il y a donc dans l'art plus qu'une occasion d'éprouver le sublime. Il y a — dans la poésie du moins<sup>26</sup> — une *élévation* (cest-à-dire une motion sublime : c'est le verbe *erheben* que Kant emploie ici) aux « Idées », qui tout en s'élevant reste esthétique, c'est-à-dire sensible. Faudrait-il en conclure qu'il pourrait y avoir une autre forme ou un autre mode de présentation sublime, dans l'art, distinct d'un premier mode qui serait celui du sentiment moral ? Mais en vérité, c'est dans l'art et comme art qu'arrive l'offrande sublime. Il n'y a pas d'opposition entre une esthétique de la forme et une outre-esthétique éthique de l'informe. Ce qui est esthétique est toujours de la forme ; ce qui est de la totalité est toujours informe. Le sublime est leur offrande mutuelle. Ce n'est pas la mise-en-forme de l'informe, ni l'infinimentisation de la forme (qui sont deux procédures philosophiques). C'est comment la limite s'offre au bord de l'illimité, ou s'y fait sentir : exactement sur la découpe de l'œuvre d'art.

Il ne serait pas très difficile — et je m'en dispense ici — de montrer l'engendrement ou la dérivation systématiques de l'art, chez Kant, à partir du beau *et* du sublime. Ce n'est que de cette manière qu'on peut comprendre et l'ordonnance des matières de la *Critique*, et la doctrine du génie, et celle du beau comme « symbole » du bien moral.

À partir de Kant, le sublime constitue le moment le plus propre, le plus décisif d'une pensée de l'art. Il en forme le cœur — et le beau n'en est que la règle. Cela signifie non seulement que, comme je l'ai dit, la beauté seule peut toujours glisser dans l'agréable (et, par exemple, dans le « style sublime » !), mais cela signifie surtout peut-être qu'il n'y a pas de sublime « pur », purement distingué du beau. Le sublime, c'est par où le beau nous *touche*, et non comment il nous plaît. C'est la joie, non la jouissance : les deux mots sont le même mot, à l'origine. Le même mot, la même limite affectée du battement de la joie et de la jouissance.... Être touché est sublime, parce que c'est être exposé et être offert. La joie, c'est d'être exposé dans la jouissance, c'est d'y être offert. Le sublime est dans le contact de l'œuvre, non dans sa forme. Ce contact est hors de l'œuvre, à sa limite, en un sens il est hors de l'art : mais sans l'art, il n'aurait pas lieu. Le sublime, c'est que l'art soit exposé, c'est qu'il soit offert.

Depuis l'époque de Kant — de Diderot, de Kant et de Hölderlin —, l'art est destiné au sublime : il est destiné à nous toucher, en touchant à notre destination. Ce n'est pas autrement qu'il faut comprendre, à la fin, *la fin de l'art*.

De quel art s'agit-il ? En un sens, on ne peut choisir, ni entre les arts, ni entre des tonalités ou des registres artistiques. La poésie est exemplaire — mais quelle poésie ? très indirectement, Kant en a donné un exemple. Lorsqu'il cite « le passage le plus sublime du Livre de la loi des Juifs », celui qui porte l'interdiction des images, le sublime, en fait, est présent deux fois. Il l'est une première fois dans le contenu du commandement divin, dans la mise à l'écart de la représentation. Mais une lecture plus attentive montre que le sublime est aussi, et peut-être avant tout, dans la « forme » du texte biblique. Car ce passage est cité au milieu de ce qui

---

26. La note 17 devrait être ici prolongée...

constitue proprement la recherche du genre ou de l'esthétique qui serait ceux de la « présentation sublime ». Celle-ci ne doit pas viser à « agiter » ni à « exciter » l'imagination, elle doit se rapporter toujours à « la domination de la raison sur la sensibilité ». Et cela suppose une « présentation retirée ou écartée » (*abgezogen, abgesondert*), qui sera dite un peu plus loin « pure, simplement négative ». Cette présentation, c'est le commandement, c'est la loi — qui commande elle-même l'abstention des images<sup>27</sup>. Le commandement, comme tel, est encore une forme, une présentation, un style.

La poésie sublime aurait le style du commandement ? C'est plutôt le commandement, l'impératif catégorique, qui est sublime, parce qu'il ne commande rien d'autre que la liberté. Et si cela fait un style, ce ne peut être le style musclé du commandement... C'est ce que Kant nomme la simplicité : « La simplicité (finalité sans art) est pour ainsi dire le style de la nature dans le sublime, ainsi que de la moralité qui est une seconde nature. »

Ce n'est pas le commandement qui est simple, c'est la simplicité qui commande. L'art dont parle Kant — ou dont, à la limite, il n'arrive pas à parler, entre la Bible, la poésie, et des formes d'union des beaux-arts... — est l'art dont la « simplicité » (ou le « retrait », ou l'« écart ») commande par elle-même, c'est-à-dire adresse ou expose à la liberté, avec la simplicité de l'offrande : l'offrande comme loi du style.

La « finalité sans art » (sans artifice) est l'art (le style) de la finalité sans fin, c'est-à-dire de la finalité de l'homme dans sa libre destination : il n'est pas voué à la servilité de la représentation, mais il est destiné à la liberté de la présentation, et à la présentation de la liberté — à son offrande, qui est une présentation retirée ou écartée (la liberté lui est offerte, il l'offre, il est offert par elle). Ce style comporte du commandement, de l'interdit, parce que c'est celui d'une littérature qui s'interdit d'être « littérature », qui se retire des prestiges et des voluptés littéraires (que Kant compare aux massages des « Orientaux voluptueux »...) : l'effort par lequel elle se retire est lui-même une offrande sublime. L'offrande de la littérature elle-même, en somme, ou l'offrande de l'art tout entier — en tous les sens possibles de l'expression.

Mais « le style », sans doute, est ici déjà un concept de trop. Comme « la poésie », comme « la littérature », et peut-être comme « l'art ». Ils sont en trop, assurément, s'ils restent pris dans une logique de la fiction et du désir, autrement dit dans une logique du manque et de son substitut, de la présence et de sa représentation (telle qu'elle gouverne encore, au moins en partie, la doctrine kantienne de l'art comme « symbole »). Car rien ne manque, en somme, dans l'offrande. Rien ne manque, tout est offert : *le tout* est offert (ouvert), la totalité de la liberté. Mais accueillir l'offrande, ou s'offrir à elle (la joie) suppose précisément la liberté d'un geste — d'accueil et d'offrande. Ce geste trace une limite. Ce n'est pas le contour d'une figure de la liberté. Mais c'est un contour, c'est un tracé, parce que cela provient de la liberté, qui est la liberté de commencer, d'entamer, ici ou là, un tracé, une inscription, non au hasard, mais de manière hasardée, risquée, jouée, abandonnée.

27. Il est remarquable qu'un autre commandement biblique — le *Fiat lux!* de la Genèse — ait déjà été, chez Longin puis chez ses commentateurs classiques, un exemple privilégié du sublime. — De l'un à l'autre exemple, comme de l'un à l'autre commandement, on peut apprécier la continuité et la rupture.

Abandonnée et pourtant réglée : la syncope ne va pas sans syntaxe, elle en impose une, et mieux encore, elle en est une elle-même. Dans son battement qui assemble, dans son suspens qui rythme et qui enchaîne, la syncope offre sa syntaxe, une grammaire sublime, à même la langue (ou le dessin, ou le chant...). Par conséquent, ce tracé est encore, ou il est à nouveau de l'art, cette inscription est à nouveau du style, de la poésie : car le geste de la liberté est chaque fois une façon *singulière* de s'abandonner (il n'y a pas de liberté générale, il n'y a pas de sublime général). Ce n'est pas le style « au sens acoustico-décoratif du terme » (Borges), mais ce n'est pas non plus la pure absence de style dont rêve le philosophe<sup>28</sup> (la philosophie, comme telle, est sans offrande — non la pensée) : c'est le style, et c'est la pensée d'une « présentation retirée, retenue, écartée ». Ce n'est pas *un* style — il n'y a pas de style sublime, et il n'y a pas de style simple —, mais cela fait un tracé, cela met en jeu la limite, ça touche tout de suite à toute extrémité — et c'est peut-être cela à quoi obéit l'art.

À la fin, il n'y a peut-être pas d'art sublime, et pas d'œuvre sublime — mais le sublime a lieu là où des œuvres touchent. Si elles touchent, il y a du plaisir et de la peine sensibles — tout plaisir est physique, repète Kant avec Épicure. Il y a de la jouissance, et il y a de la joie dans la jouissance. Le sublime n'est pas ce qui tiendrait la jouissance à l'écart. La jouissance n'est que la jouissance lorsqu'elle plaît seulement : dans le beau. Mais il y a le lieu ou le moment où la jouissance ne plaît pas seulement, n'est pas simplement du plaisir (si jamais il y a du plaisir simple) : dans le sublime, la jouissance touche, elle émeut, c'est-à-dire aussi qu'elle commande. Elle n'est pas commandée (une obligation de jouir est absurde, dit Kant ; Lacan s'en était souvenu), mais elle commande de passer au-delà d'elle-même, hors du pathos dans l'ethos, si on veut, mais sans cesser de jouir : le toucher ou l'émotion en tant que loi — et la loi, forcément, est a-pathique. Ici, « l'art souverain », ainsi que l'écrit Bataille, « accède à l'extrémité du possible ». Cet art est indissociablement « l'art exprimant l'angoisse » et « celui qui exprime la joie ». L'un et l'autre dans la jouissance, dans une jouissance désappropriée — c'est-à-dire dans la joie tragique, ou dans cette joie animée de la « vivacité des affections » dont parle Kant<sup>29</sup>, et qui va jusqu'au rire et à la gaieté — syncopés eux aussi, à la limite de la (re)présentation, à la limite du « corps » et de l'« esprit », à la limite même de l'art.

\*  
\*\*

...à la limite de l'art : cela ne veut pas dire au-delà de l'art. Il y a d'autant moins d'au-delà de l'art que l'art est toujours un art de la limite. Mais à la limite de l'art il y a le geste de l'offrande : le geste qui offre l'art, et le geste par lequel l'art lui-même touche à sa limite.

En tant que l'offrande, le sublime, peut-être, passe le sublime — le passe ou s'en retire. Dans la mesure où le sublime combine encore le pathos et l'ethos, ou l'art et la nature, il persiste à désigner ces concepts, et c'est pourquoi, en tant que tel, il appartient encore à un espace et à une problématique.

28. Cf. J.-L. Nancy, *Logodaedalus*, 1975.

29. Dans le par. 54, entièrement consacré à cette joie.

que de la (re)présentation. De là que le mot « *sublime* » est toujours en danger, tantôt de pathétiser l'art, tantôt de le moraliser (trop de présentation, ou trop de représentation...). Mais l'offrande ne relève même plus d'une alliance du pathos et de l'ethos. Cela se passe ailleurs : il y a de l'offrande dans une simplicité antérieure à la distinction du pathos et de l'ethos. Kant parle de « la simplicité qui ne s'entend pas encore à dissimuler » ; il la nomme « naïveté », et le rire ou plutôt le sourire devant cette naïveté (qu'il ne faut pas confondre, il le précise, avec la simplicité rustique de qui ignore le savoir-vivre) a quelque chose de sublime. Or, « représenter la naïveté dans un personnage poétique est un art assurément possible et beau, mais rare ». — Cet art si rare définirait-il désormais comme une destination de l'art ? Il y a dans l'offrande quelque chose de « naïf » au sens de Kant. Il y a parfois dans l'art d'aujourd'hui quelque chose de l'offrande ainsi entendue. Disons : quelque chose d'une enfance (rien de nouveau, sans doute, mais un accent plus marqué). Cela n'habite plus les hauteurs ou les profondeurs comme le sublime, mais cela touche, simplement, à la limite, sans excès déchirant, sans exaltation « sublime » — mais sans puérité, et sans niaiserie. C'est une vibration puissante, mais douce, exigeante, continue, aiguë, offerte à même des toiles, des écrans, des musiques, des danses, des écritures. Mondrian nommait, à propos du jazz et du « néoplasticisme », « la joie et le sérieux qui manquent simultanément à l'exsangue culture de la forme ». Dans ce qui, aujourd'hui, offre l'art à son avenir, il y a de la sérénité (c'est aussi un mot de Mondrian). Ce n'est pas la réconciliation, ce n'est pas non plus l'immobilité, ce n'est pas la beauté paisible — mais ce n'est pas le déchirement sublime, si le sublime devait être déchirant. L'offrande renonce au déchirement lui-même, à l'excès de la tension, aux spasmes et aux syncopes sublimes. Mais elle ne renonce pas à la tension et à l'écart infinis, elle ne renonce pas à l'effort et au respect, ni au suspens toujours renouvelé qui rythme l'art comme une inauguration et comme une interruption sacrées. Simplement, elle les laisse nous être offerts.

\*  
\*\*

*« Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force ; c'est une chose fragile dans le sens du bon, du sublime, c'est fragile comme l'amour... »*

Nicolas de Staël