

ANALYTIQUE DU SUBLIME (5)

Un être par-delà toute beauté le sublime
Benjamin

Quelque chose pivote aujourd'hui autour du mot « sublime », comme autour d'un axe qui traverserait, de part en part, la pensée de l'art. L'achèvement complet — qui ne date pas d'aujourd'hui — du parcours et de la logique « esthétiques » devient patent, et libère de nouvelles questions. On s'enquiert, ou on s'inquiète de ce qui est à l'art plus essentiel que l'art lui-même. On se soucie de ce par quoi l'art déborde l'art, et l'in-finitise.

Poésie, dans sa rubrique ou tribune permanente consacrée au sublime, a déjà publié *L'offrande sublime*, de Jean-Luc Nancy (n° 30), *Kant ou la simplicité du sublime*, de Eliane Escoubas (n° 32), *Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin*, de Louis Marin (n° 33), et *Le sublime, à présent*, de Jean-François Lyotard (n° 34).

Philippe Lacoue-Labarthe

La vérité sublime

1.

Par deux fois, dans les passages de la troisième *Critique* où il traite du sublime, Kant cite des exemples d'énoncés que rien ne surpasse en sublimité. Des exemples de ce qui a été dit, et pensé, de *plus sublime*. Absolument.

La première fois, c'est dans la Remarque générale qui clôt l'Analytique du sublime proprement dite. Kant est en train de poser que le sublime « doit toujours avoir un rapport à la *manière de penser*, c'est-à-dire à des maximes qui visent à procurer à ce qui est intellectuel et aux Idées de la raison la domination sur la sensibilité ». Et il enchaîne :

Il ne faut pas redouter que le sentiment du sublime ne soit perdu par un mode de représentation aussi abstrait ([*abgezogen*] : réservé, en retrait, restrictif), qui par rapport au sensible est tout à fait négatif ; car bien que l'imagination ne trouve rien au-delà du sensible, à quoi elle puisse se rattacher, elle se sent toutefois illimitée en raison de la disparition de ses bornes ; et cette abstraction est ainsi une présentation de l'infini, qui, précisément pour cette raison, ne peut jamais être qu'une simple représentation négative, qui cependant élargit l'âme. Peut-être n'y a-t-il aucun passage plus sublime dans l'Ancien Testament que le commandement : Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont

en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre et qui sont (dans les eaux) plus bas que la terre... Seul ce commandement peut expliquer l'enthousiasme que le peuple juif pendant sa période florissante éprouvait pour sa religion quand il se comparait avec d'autres peuples, ou l'orgueil qu'inspire la religion mahométane¹.

La deuxième fois (la deuxième et dernière fois : nulle part ailleurs dans la troisième *Critique* on ne trouve une présentation d'exemple à ce point hyperbolique), c'est dans l'un des paragraphes consacrés au génie, c'est-à-dire à l'artiste sublime — ou du sublime : le paragraphe 49. Il s'agit cette fois d'une note et l'exemple concerne, comme précédemment, le sublime dit « de pensée ». Kant écrit :

On n'a peut-être jamais rien dit de plus sublime ou exprimé une pensée de façon plus sublime que dans cette inscription du temple d'*Isis* (la mère *Nature*) : « Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera, et aucun mortel n'a levé mon voile. » Segner [un universitaire, contemporain de Kant] a utilisé cette idée dans une vignette pleine de sens qu'il a mise au début de sa physique, afin de remplir son disciple, qu'il était déjà sur le point d'introduire dans ce temple, d'un frisson sacré, qui doit disposer l'esprit à une attention solennelle².

Avant de préciser les raisons que j'ai de mettre en rapport ces deux exemples, il est nécessaire que je m'attarde un peu sur le contexte de cette note.

Le paragraphe 49 (« Des Facultés de l'esprit, qui constituent le génie ») est un paragraphe capital quant à la détermination, donc quant à la possibilité, d'un *art sublime*. Et pas seulement, en mode réfléchissant, d'un affect ou d'une émotion sublime. Kant y définit ce qu'il appelle l'« âme » d'une œuvre ou le « principe vivifiant en l'esprit » : ce *supplément* ou ce *surcroît* de vie — car telle est toujours, ou presque, la logique du sublime — qui excède ce qu'on pourrait nommer, conformément à Diderot, le simple « technique ». L'âme est bien entendu, littéralement, ce qui anime : un poème, un récit, un discours, voir une conversation. Or ce principe, dit Kant, « n'est pas autre chose que la faculté de la présentation des Idées esthétiques », c'est-à-dire de ces représentations de l'imagination qui donnent « beaucoup à penser » (l'expression est comme on sait purement et simplement transcrite de Longin), « sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse [leur] être adéquate, et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligibles ». A l'inverse des Idées de la raison, ce sont de pures intuitions sans concept ; mais comme les Idées de la raison « elles tendent pour le moins à quelque chose qui se trouve au-delà des limites de l'expérience ». Leur visée est donc proprement *méta-physique* parce que l'imagination, dit Kant, « (comme faculté de connaissance productive) est ... très puissante pour créer une *autre nature* [je souligne] pour ainsi dire à partir de la matière réelle que la *nature réelle* [je souligne encore] lui donne ». Kant, on le voit, est ici fidèle à la tradition : l'enjeu du sublime, depuis Longin, aura toujours été la présentation du méta-physique comme tel. Et c'est du reste cette fidélité même qui lui fait dire que « c'est en la poésie que la faculté des Idées esthétiques peut donner toute sa mesure ». La poésie serait ainsi l'art sublime par excellence : vieux *topos*, qui ne doit cependant rien, ou très peu, à l'origine prétendument « rhétorique » de ladite tradition.

De telles Idées esthétiques sont évidemment des « formes sensibles ». Kant les nomme des attributs esthétiques, par différence avec les attributs logiques : ce sont les attributs « d'un objet dont le concept, comme Idée de la raison, ne peut jamais être présenté adéquatement ». Ainsi l'aigle de Jupiter, « tenant la foudre dans ses serres », ou le paon de « la superbe reine du ciel », pour représenter la sublimité et la majesté de la création. Ces attributs ne donnent aucun concept de la création, mais ils « permettent de penser bien plus que ce que l'on peut exprimer par des mots dans un concept déterminé » : la poésie et l'éloquence leur doivent « l'âme qui anime leurs œuvres » et, formulation encore hyperbolique, ils « donnent à l'imagination un élan pour penser [...] plus qu'on ne peut penser ».

Je n'y insiste que parce que là, en fait, se résume la pensée classique du sublime.

Là-dessus, naturellement, Kant illustre son propos de deux exemples. Ce sont ces exemples que viendra compléter, en note, l'exemple — infiniment plus sublime — de l'inscription au fronton du temple d'Isis. Or il se trouve que ces deux exemples, et c'est là que je voulais en venir, comme par une sorte d'aimantation ou de contrainte qui doit bien avoir sa raison, sont des comparaisons où chaque fois, que ce soit au titre de comparant ou de comparé, c'est un soleil qui survient, qui se lève ou qui décline.

Le premier exemple est bien connu³ : c'est le poème de Frédéric le Grand (« Ainsi l'astre du jour, au bout de sa carrière... ») où le grand roi, dit Kant, « anime son Idée rationnelle d'un sentiment cosmopolite grâce à un attribut que l'imagination (dans le souvenir de tous les agréments d'un beau jour d'été achevé qu'évoque en nous la sérénité du soir) joint à cette représentation ». Le second, où s'inverse la comparaison (c'est-à-dire le rapport du sensible au supra-sensible) est ce vers d'un certain Withof, professeur de morale, d'éloquence et de médecine à Duisbourg : « Le soleil jaillissait, comme le calme jaillit de la vertu. »

On sait depuis « La Mythologie blanche » de Jacques Derrida⁴ qu'un certain *héliotropisme* est constitutif du discours que la philosophie, dès son tout premier envoi, tient sur son objet : le méta-physique. Qu'on le voie à l'œuvre, s'agissant du sublime, n'a donc rien de très surprenant. Je me demande toutefois — et ce sera peut-être là, au fond, ma question — si cet héliotropisme ou, plus largement, ce phototropisme natif de la philosophie est aussi homogène et univoque qu'il y paraît. Et surtout aussi simple. Je me demande si sous le motif de la lumière, de la brillance, de l'éclat, de l'éblouissement, etc., ne s'engage pas ici ou là, moyennant certaines conditions, tout autre chose que l'assomption métaphysique du voir et la coercition sans partage du théorique. Il y a peut-être à faire se lever une autre question de la lumière et à réexaminer, de très près, tout le « système d'éclairage » de la philosophie. Je ne m'y emploierai pas ici, sinon très allusivement, mais je voudrais qu'on garde présent à l'esprit ce contexte héliotropique du second des exemples que je prélève, moins arbitrairement qu'il semble, dans le texte kantien.

Moïse et Isis, donc.

Les deux énoncés qui frappent Kant ne disent assurément pas la même chose. Cependant il y a entre eux, outre leur présentation remarquable, des affinités certaines.

Dans les deux cas, par exemple, l'énoncé sublime est un énoncé divin : c'est un Dieu qui parle. Dans les deux cas, toutefois, cet énoncé n'est pas, malgré l'apparence grammaticale, réellement direct : ce n'est pas de sa propre voix que parle le

Dieu, sa parole est rapportée et inscrite (sur les Tables, au fronton ou à l'intérieur du temple). Enfin dans les deux cas, et cela n'est en rien étranger à ceci, l'énoncé porte sur la non-représentation du Dieu (le Dieu « se » dit imprésentable) : soit sous la forme d'un interdit de le représenter, lui-même entraîné dans une interdiction générale de la représentation ; soit sous la forme d'une déclaration d'impossibilité (je suis indévoilable) qui n'est peut-être qu'une forme plus subtile, sinon plus menaçante, d'interdit. Il va de soi que ces affinités ne sont pas du tout formelles. Elles relèvent, quelles que soient les différences d'énonciation, du contenu même de l'énoncé qui est, chaque fois, que le Dieu est imprésentable. Nous sommes donc, en termes kantien (mais aussi bien pré-kantien : depuis Longin cela s'est dit de toutes les manières), devant la définition canonique du sublime : est sublime la présentation de l'imprésentable ou, plus rigoureusement, pour reprendre la formule de Lyotard, la présentation (de ceci) qu'il y a de l'imprésentable.

Il existe cependant, entre les deux énoncés, un grande différence : c'est qu'ils ne recourent pas à la même métaphorique. La question qu'ils posent est bien celle de la présentation et de la limite de la présentation : tout ne se présente pas. Mais dans un cas la présentation est pensée à partir de la figure ou de la forme, de l'image (ou, dans les termes bibliques, de l'« image taillée »). Si question il y a, elle ouvre et ne peut ouvrir que sur une problématique de la découpe et par conséquent, comme Nancy l'a montré⁵, de la délimitation et de l'illimitation. (Qu'elle ouvre également, et de manière classique, sur une problématique de la représentation, au sens de la reproduction et donc de l'imitation, n'est probablement qu'une conséquence. J'essaierai d'en reparler). Dans le second cas, en revanche, la présentation est pensée comme dévoilement. Et cela, peut-être, change tout.

2.

Cela, peut-être, change tout. C'est du moins l'hypothèse, ici, sur laquelle je me réglerai.

Cette hypothèse, autant l'annoncer d'emblée, je la forme à partir de la délimitation heideggérienne de l'esthétique. Mais non, je dois l'ajouter aussitôt, sans une certaine réticence, c'est-à-dire non sans m'interroger sur elle et non sans croire à la nécessité, au moins sur un point, d'en éprouver la rigueur ou la solidité.

Lorsqu'il entreprend, en 1935-1936, de déconstruire l'esthétique, directement (« L'Origine de l'œuvre d'art ») ou indirectement (le premier cours sur Nietzsche : « La volonté de puissance en tant qu'art »), Heidegger appelle « esthétique », au sens large, le tout de la philosophie de l'art depuis Platon et Aristote. Le chapitre du *Nietzsche* intitulé « Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique⁶ » est parfaitement clair à cet égard : « Le terme "esthétique", pour définir la réflexion sur l'art et sur le beau, est — dit Heidegger — de formation récente et date du XVIII^e siècle. Quant à la chose même que le nom dénomme pertinemment, soit la manière de questionner relativement à l'art ou au beau du point de vue de celui qui le produit et de celui qui en jouit, elle est aussi vieille que la réflexion sur l'art et sur le beau dans la pensée occidentale. Et c'est déjà en tant qu'esthétique que la philosophie commence à réfléchir sur l'essence de l'art et du beau⁷. » C'est du reste une telle délimitation qui oriente la déconstruction vers une interrogation de l'œuvre

elle-même, en son essence⁸, à moins bien entendu que ce ne soit l'inverse. Les choses, de toute façon, sont on ne peut plus nettes : « Le grand art grec, dit encore Heidegger, reste sans réflexion pensante et conceptuelle correspondante, laquelle ne devrait pas avoir nécessairement le sens d'une esthétique (...) L'esthétique ne commence chez les Grecs qu'au moment où le grand art, mais aussi la grande philosophie qui suit le même cours touchent à leur fin. C'est à cette époque, celle de Platon et d'Aristote, que sont frappés, en fonction de la configuration que prend alors la philosophie, les concepts fondamentaux qui délimiteront à l'avenir la circonscription de toute interrogation portant sur l'art⁹. » « Esthétique » désigne donc, pour Heidegger, l'appréhension métaphysique (platonicienne et post-platonicienne, Nietzsche compris) de l'art et du beau.

Or ces concepts fondamentaux — et, jusqu'à nous, déterminants —, comment sont-ils au juste « frappés » ?

Voici ce qu'écrit Heidegger :

D'abord naît le couple de concepts ὕλη-μορφή, *materia-forma*. Cette distinction tire son origine de la conception platonicienne de l'étant sous le rapport de son aspect : εἶδος ἰδέα. Là où l'étant est perçu en tant que de l'étant et distingué par rapport à d'autres étants eu égard à son aspect, se précisent son contour et son agencement, en tant que délimitation extérieure et intérieure : ce qui délimite est la forme, le limité est la matière. On apporte avec ces déterminations ce qui s'offre à l'esprit dès lors que l'œuvre d'art est éprouvée comme ce qui se montre : φαίνεσθαι selon son εἶδος. L'ἐκφανέστατον, ce qui se montre avec le plus d'éclat [*Schein*] est le beau. Par le détour de l'ἰδέα, l'œuvre d'art passe dans la caractérisation du beau comme ἐκφανέστατον¹⁰.

L'opération à laquelle se livre Heidegger est ici, je crois, relativement singulière. En tous cas elle a de quoi surprendre et susciter, au moins, une première réserve.

Que le couple conceptuel forme-matière dérive de la pré-détermination de l'étant (dans son être) comme *eidōs*, cela se comprend de soi-même : du moment où l'étant est pensé comme aspect ou figure, c'est-à-dire à partir de la découpe ou du contour, de la dé-limitation, il se divise nécessairement en limitant et limité. Est-ce que cela signifie pour autant que le *phainesthai*, le se-montrer ou le paraître de l'étant, son être-lumineux et visible, dérive à son tour d'une telle pré-détermination ? Qu'il y ait en général du paraître ne dépend pas de la saisie eidétique de l'étant, si ce n'est pour Platon lui-même. Ce n'est tout de même pas Platon qui a « inventé » le *phainesthai*, c'est-à-dire la détermination de la présence par le paraître. Ce qu'a inventé Platon, en revanche, et c'est en quoi il est responsable de la philosophie (et de l'esthétique), c'est comme le dit justement Heidegger que l'étant paraît « selon son *eidōs* ». Le geste inaugural de la philosophie (de l'esthétique) est la subjugation eidétique du *phanesthai* et non, je risque le mot, la saisie « phantique » de la présence. Sinon, quel pourrait bien être l'enjeu, eu égard au destin de la métaphysique, d'une phénoménologie ? Il est par conséquent difficile de soutenir que la définition platonicienne du beau par l'*ekphanestaton* est tout simplement platonicienne ; ni que « par le détour de l'ἰδέα, l'œuvre d'art passe dans la caractérisation du beau comme ἐκφανέστατον ». Tout ce qu'on peut dire c'est qu'avec Platon s'introduit, définitivement sans doute, la surdétermination eidétique de l'*ekphanestaton*^{10bis}.

Cette sorte de coup de force aurait toute chance de passer inaperçue si, à la même époque, la définition que propose lui-même Heidegger du beau, compte tenu du « pas-en-arrière » dans (et vis-à-vis de) l'esthétique tout entière, ne pouvait à son tour être rapportée à l'*ekphanestaton*. Contre toute attente.

J'arrache pour l'instant cette définition à son contexte, qui par lui-même est du reste très « éclairant » : « Dans l'œuvre, dit Heidegger, c'est la vérité qui est à l'œuvre, et non pas seulement quelque chose de vrai (...) L'être se refermant sur soi est (...) éclairci [*gelichtet*]. La lumière ainsi faite agence son paraître [*sein Scheinen*] dans l'œuvre. L'éclat du paraître [*das Scheinen*] agencé dans l'œuvre est le beau. *La beauté est un mode, pour la vérité en tant que décelement, de se déployer en son essence* »¹¹. Cela fait beaucoup de lumière. Mais c'est moins le motif de la lumière et de l'éclaircie (*Licht, Lichten, Lichtung*, etc.), à lui seul, qui est ici décisif que la façon dont ce motif restitue au *Scheinen*, au paraître, toute son épaisseur sémantique, qui est comme chacun sait la même que celle du grec *phainesthai* : briller et luire, se montrer avec éclat, paraître¹², et sur laquelle ne cesse de faire fond Heidegger lorsque, à propos de l'œuvre d'art et du beau, il met en avant le *Scheinen* et le traite, à sa manière, phénoménologiquement.

Quel est donc, dans ces conditions, le sens du coup de force, ou de l'opération ?

Il y a peut-être un indice, et l'occasion d'une conjecture, dans le sort que Heidegger réserve à Kant. Précisément.

Au cours de la récapitulation qu'il propose de l'histoire de l'esthétique, le nom de Kant n'est pas une seule fois prononcé. De même, c'est notable, qu'il n'est pas fait la moindre allusion à la problématique du sublime : « sublime » est un mot qui n'appartient pas au lexique heideggerien, même si le concept — et la chose même — sont partout présents (ne serait-ce qu'au titre de la « grandeur »). Que Kant n'apparaisse pas dans une telle histoire, laquelle au demeurant se veut simplement « indicative », ne signifie pas qu'il soit soustrait au déploiement de l'esthétique ou qu'on doive lui réserver une place à part : Heidegger aura au contraire multiplié les traits allusifs à la troisième *Critique* et clairement marqué l'insuffisance, eu égard à la question de l'essence de l'art, des catégories kantienne¹³. L'absence de Kant signifie simplement qu'il ne fait pas un *moment* dans l'histoire de l'esthétique ou, si l'on préfère, qu'il appartient au déploiement de l'esthétique proprement dite, de l'esthétique moderne, telle que Hegel l'achève et la ferme, traçant du même coup le clôturé de l'esthétique tout entière, c'est-à-dire de la philosophie de l'art dans son ensemble¹⁴.

Pourtant, et presque au même moment, Heidegger excepte Kant (et Schiller avec lui : « le seul qui, relativement à la doctrine kantienne du beau et de l'art, en ait compris l'essentiel »), comme si Kant et Schiller, tout au moins lus d'une certaine manière, avaient quelque chose à dire — dans le langage même de l'esthétique qui est forcément le leur mais en excédant secrètement, et de l'intérieur, les limites de l'esthétique — qui touche à l'essence du beau et de l'art. Cela se passe deux chapitres plus loin, dans le cours¹⁵, lorsque Heidegger entreprend de plaider la cause de Kant contre les accusations, violentes et répétées, de Nietzsche. Les accusations de Nietzsche visent la notion de « plaisir désintéressé ». L'argument de Heidegger est dans la forme : il y a malentendu et mésinterprétation. Non seulement Nietzsche est victime de la lecture schopenhauérienne de Kant, erronée et d'une rare faiblesse (le désintéret serait l'indifférence, et donc la suspension du vouloir), mais il ne comprend pas l'essence de l'intérêt, c'est-à-dire du désir d'appropriation qui oblige à

toujours prendre et représenter l'objet de l'intérêt « en vue d'autre chose ». Il ne comprend pas que le désintéret est le laisser-être et advenir l'objet, le « laisser (...) l'objet se produire de soi-même, purement en tant que soi-même, dans son rang et sa dignité propres », qui dicte à l'égard du beau ce comportement que Kant appelle la « libre faveur » (*die freie Kunst*) par laquelle, dit Heidegger, « nous devons restituer l'objet rencontré en tant que tel dans ce qu'il est, lui laisser et accorder ce qui lui revient en propre et qui l'amène à nous ». Bref, le malentendu porte sur ceci que le désintéret (la libre faveur), loin d'éloigner l'objet dans l'indifférence, ouvre au contraire la possibilité de se rapporter essentiellement à lui. C'est pourquoi Heidegger peut dire, et là l'opération devient vraiment très singulière puisque c'est presque sa propre définition du beau qu'il propose :

De ce malentendu sur l'« intérêt » vient l'erreur de croire que l'élimination de l'intérêt supprimerait tout rapport essentiel à l'objet. Or c'est le contraire qui est vrai. Car c'est justement en vertu du « désintéressement » [*das ohne Interesse*] qu'entre en jeu le rapport essentiel à l'objet lui-même. On n'a pas vu que c'est à partir de ce moment-là seulement que l'objet en tant que pur objet fait son apparition [*zum Vorschein Kommt*], que cet apparaît [*dieses in-den-Vorschein-Kommen* : Klossowski ajoute entre parenthèses, pour faire sentir la résonance du *Scheinen* : ce venir au jour] constitue le beau. Le mot « beau » entend l'apparaître dans la lueur d'une telle apparition [*Das Wort « schön » meint das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins*¹⁶].

Heidegger, on le sait, laisse en général assez peu de choses au hasard. Il faut donc bien comprendre : 1. que Kant est au plus près de la détermination du beau en son essence, c'est-à-dire d'une détermination non-esthétique (non-eidétique) du beau ; 2. que seul le *Scheinen*, pensé de manière conséquente (c'est-à-dire à la grecque), permet d'accéder à cette essence. Cette reconnaissance de Kant n'interdit pas d'autre part les réserves. Mais il est frappant de voir à quel point le langage que tient là Heidegger consonne avec celui de certaines propositions majeures de « L'Origine de l'œuvre d'art ». A propos de la « libre faveur », par exemple : « ... ne serait-ce pas plutôt [si on ne la mésinterprète pas à la façon de Schopenhauer] le suprême effort de notre essence, la libération de nous-mêmes en faveur de la restitution [*Freigabe*] de ce qui en soi a une dignité propre, afin que cela ait purement cette dignité ? » Ou encore à propos du « plaisir de la réflexion » [*Lust der Reflexion*] : « L'interprétation kantienne du comportement esthétique en tant que “ plaisir de la réflexion ” pénètre dans un état fondamental de l'être-homme dans laquelle seulement l'homme parvient à la plénitude fondée de son essence. Il s'agit de cet état que Schiller a compris comme condition de la possibilité de l'existence historique, et fondatrice d'histoire, de l'homme. »

Lu de cette manière, autrement dit, avec et contre Nietzsche (mais avec, aussi, la complicité de Schiller), Kant n'appartient pas proprement à l'esthétique. En lui affleure une compréhension du beau plus archaïque (ce qui ne veut pas dire plus ancienne : elle est, au contraire, en tant que *compréhension*, tout entière à venir) que la compréhension philosophique. Et cette compréhension s'indique d'un mot : *Scheinen*.

Le geste complexe de Heidegger à l'égard de l'*ekphanestaton* et celui, mon moins complexe, à l'égard de la détermination kantienne du beau trouvent peut-être leur raison dans la difficulté quasi insurmontable à laquelle se heurte Heidegger lorsqu'il entreprend de délimiter l'esthétique. Cette difficulté, on le sait, porte un nom. Et ce nom est celui de Hegel.

Comme il le dit expressément dans la Postface à « L'Origine de l'œuvre d'art¹⁷ », Heidegger doute qu'on puisse s'affranchir, sans plus, du verdict hégélien concernant la fin de l'art, sa mort ou son agonie. Après avoir cité les principales propositions de l'*Esthétique* sur l'art comme « chose passée », il enchaîne :

On ne peut guère esquiver cette parole et tout ce qu'elle recèle en opposant à Hegel que, depuis la dernière lecture de son *Esthétique* — hiver 1828-1829 à l'Université de Berlin — on a vu naître maintes nouvelles œuvres d'art et tendances artistiques. Hegel n'a jamais prétendu nier cette possibilité. Ce qui reste, c'est la question de savoir si l'art est encore, ou s'il n'est plus une matière essentielle et nécessaire d'avènement de la vérité qui décide de notre *Dasein* historial. Et s'il ne l'est plus, la question reste toujours de savoir pourquoi. Cependant, le dernier mot sur cette parole de Hegel n'a pas encore été dit ; car derrière cette parole, il y a toute la pensée occidentale depuis les Grecs. Cette pensée correspond à une vérité de l'étant déjà advenue. Le dernier mot sera dit — à supposer qu'il doive l'être — à partir de cette vérité de l'étant elle-même et à propos d'elle. Mais d'ici là, la parole de Hegel reste valable. C'est précisément pourquoi la question est nécessaire de savoir si la vérité que cette parole énonce est définitive, et ce qui s'ensuit s'il en est ainsi¹⁸.

Heidegger souscrit donc au verdict hégélien. Plus exactement, il reconnaît, du point de vue de la métaphysique s'accomplissant elle-même (les *Leçons sur l'esthétique* sont présentées comme « la méditation la plus compréhensive — parce que pensée à partir de la métaphysique — que l'Occident possède concernant l'essence de l'art »), la vérité et la nécessité de ce verdict : Hegel achève et accomplit l'esthétique comme cette science qui sanctionne et prononce la fin de l'art à partir de laquelle c'est elle-même, comme science, qui est rendue possible. Mais science, au sens hégélien du terme, elle s'enlève sur le fond d'une « vérité de l'étant déjà advenue ». C'est pourquoi rien n'interdit en principe qu'un mot, sinon le « dernier mot », puisse être dit sur la clôture hégélienne « à partir de cette vérité de l'étant elle-même, et à propos d'elle ». Et c'est bien du reste un tel mot que s'efforcent d'articuler les conférences sur « L'Origine de l'œuvre d'art ».

La position de Heidegger, ici, est double — et nécessairement double. Ou pour le dire autrement : Heidegger accorde à Hegel d'une main ce qu'il lui retire de l'autre.

Ce qu'il lui retire, c'est très clair malgré la prudence et la conscience de la difficulté, c'est le caractère définitif du point de vue philosophique ou métaphysique. J'y reviens.

Ce qu'il accorde, en revanche, est tout à fait surprenant. Ce n'est pas moins que ceci :

1. Et il s'agit là, à n'en pas douter, d'une très profonde complicité *politique* : l'art cesse d'être « grand » — et lui-même, si jamais il a été *lui-même* — dès lors qu'il

n'est plus constitutif ou instaurateur d'une possibilité d'existence fondamentale, c'est-à-dire d'un être-peuple. Dès lors, aurait dit Hegel, qu'il cesse d'être religion. Dès lors, dit Heidegger, qu'il cesse d'avoir une destination historique.

Voici comment, dans le cours sur Nietzsche, Heidegger traduit Hegel :

Parallèlement à cette élaboration de l'esthétique [il s'agit cette fois de l'esthétique au sens moderne] et aux efforts pour élucider et fonder l'état esthétique, un autre processus décisif s'accomplit dans l'histoire de l'art. Dans leur essor historique et leur être, le grand art et ses œuvres ne témoignent de leur grandeur que pour autant qu'ils accomplissent une tâche décisive dans l'existence [*Dasein*] historique des hommes : à savoir de faire que se révèle, sur le mode de l'œuvre, ce qu'est l'étant en totalité, et de préserver dans l'œuvre cette révélation. L'art et son œuvre ne sont nécessaires qu'en tant qu'un chemin et qu'un séjour de l'homme, où la vérité de l'étant en totalité, c'est-à-dire l'inconditionné, l'absolu, s'ouvre à lui. Le grand art n'est pas seulement grand à partir ni seulement en vertu de la haute qualité de la chose créée, mais du fait qu'ils constituent un « besoin absolu ». (...) Parallèlement à l'élaboration du règne de l'esthétique et de la relation esthétique à l'art, on assiste dans les Temps modernes à la décadence [*Verfall*] du grand art dans le sens indiqué. Cette décadence ne consiste pas en ce que la « qualité » deviendrait moindre et que le style baisserait, mais en ce que l'art perd son essence, l'immédiat rapport à sa tâche fondamentale qui est de présenter [*darstellen*] l'absolu et de l'installer [*stellen*] comme tel dans le domaine de l'homme historique¹⁹.

La complicité philosophico-politique est du reste si forte qu'après avoir marqué que « l'accomplissement hégélien de l'esthétique trouve sa grandeur en ce qu'elle reconnaît et prononce cette fin du grand art », Heidegger répond — pour Hegel — à l'objection par ce qu'on pourrait appeler la « survie » de l'art : « Hegel n'a jamais prétendu nier la possibilité qu'ultérieurement d'autres œuvres d'art soient encore produites et appréciées. Le fait que de telles œuvres isolées ne valent pour des œuvres que dans la seule sphère du goût artistique propre à quelques couches sociales [*Volksschichten*], ne parle en rien contre Hegel mais précisément pour lui. Ce fait prouve que l'art a perdu la puissance de l'absolu, sa puissance absolue²⁰. »

2. Et c'est une conséquence directe : l'art et la réflexion sur l'art sont en exclusion réciproque. Dès qu'apparaît une théorie de l'art, un savoir ou une science, « c'en est fini du grand art ». C'est l'axiome fondamental sur lequel repose toute l'Introduction des *Leçons sur l'esthétique* et qu'emblématiserait assez bien, tout compte fait, la figure de Schiller, cet « homme doué à la fois d'un grand sens artistique et d'un profond esprit philosophique » qui, en sacrifiant pour une part son art à la science, « n'a fait que payer son tribut à son époque ». C'est le même axiome ou, peut-être bien, la même naïveté, qui sous-tend toute la méditation heideggérienne : le grand art est absolument antérieur à toute « réflexion » [*Besinnung*] pensante et conceptuelle. Passe pour le sens proprement philosophique du conceptuel : il n'est évidemment pas question de prêter une esthétique, au sens d'une théorie de la production et de la réception, même aux Grecs du ^{ve} siècle. Si je prononce le mot de « naïveté », pourtant, c'est qu'on voit mal comment l'on pourrait

dissocier l'art d'une pensée, sinon de la pensée. Heidegger est du reste le premier, comme on sait, à le reconnaître et l'affirmer ; sans regarder au détail, toutefois, et de manière péremptoire, même si l'allusion à l'essence de la *technè* est parfaitement transparente :

L'absence de pareille réflexion pensante sur ce grand art qui lui eût été contemporaine, ne prouve pas non plus que cet art n'aurait été que « vécu » à cette époque dans l'obscur émergence d'« expériences vécues », intactes de tout concept et de tout savoir. Par bonheur, les Grecs n'avaient pas d'expériences vécues, en revanche ils étaient doués d'un savoir clair si originellement, et d'une telle passion pour le savoir, que dans cette clarté du savoir ils n'avaient besoin d'aucune « esthétique²¹ ».

A tout prendre Hegel, affirmant que l'art « est loin d'être le mode d'expression le plus élevé de la vérité » ou que « les peuples ont déposé dans l'art leurs idées les plus hautes » mais non encore dans « l'élément de la pensée », est infiniment plus cohérent. Mais c'est précisément cette cohérence que refuse Heidegger (sinon « L'Origine de l'œuvre d'art » ou le commentaire de Hölderlin seraient encore des esthétiques). Et c'est un tel refus qui fait toute la difficulté de son opération.

Par là s'explique en tout cas le remaniement, lui aussi très surprenant, imprimé à la version hégélienne de la naissance de l'esthétique (ou de la fin du grand art). Parce que la fin de l'art, son *telos* ou sa destination, est la vérité (mais qu'est-elle d'autre pour Hegel ?), il y a deux fins ou deux « morts » de l'art : l'une se produit au déclin du ^{ve} siècle et voit naître la philosophie elle-même (mais Hegel acceptait encore, au titre de grand art, les « temps dorés du Moyen Age tardif²² ») ; l'autre est contemporaine du développement de l'esthétique proprement dite, telle que Hegel, délibérément, l'accomplit. C'est en réalité que Hegel est à la fois pensé comme celui qui détient la vérité *métaphysique* sur l'art et la fin de l'art, interdisant par là qu'on puisse se méprendre sur le « renversement » nietzschéen ou sur les tentatives laborieuses du ^{xix}e siècle pour reconstruire ou reconstituer un grand art (Wagner²³) ; et comme celui qu'une vision plus vaste et surplombante de l'esthétique — à partir d'une fin de l'art plus « archaïque » et d'une (tout) autre interprétation de la vérité — permet d'enfermer à son tour dans le champ de l'esthétique, c'est-à-dire de la philosophie de l'art. La clôture heideggérienne de l'esthétique déborde la clôture hégélienne parce qu'elle comprend la « vérité de l'étant » à partir de laquelle celle-ci s'était tracée.

La décision se fait donc — si elle peut se faire — sur cette vérité de l'étant elle-même. Or quelle est cette vérité ? Le cours sur Nietzsche, mais aussi bien « L'Origine de l'œuvre d'art » (jusque dans l'énorme travail produit pour soustraire le concept de *Gestalt* à toute surdétermination hégélienne²⁴), ne laissent aucun doute à ce sujet : c'est la vérité eidétique de l'étant, d'où procède toute la conceptualité esthétique, y compris la moderne, puisque c'est dès le commencement de la philosophie que s'organise, moyennant une interprétation affaiblie de la *technè* (devenue simple savoir-faire, réduite à l'activité fabricatrice²⁵), la complicité entre l'appréhension eidétique de l'étant et la saisie de l'art à partir du créateur et de l'amateur, et non de l'œuvre elle-même.

De ce fait, toute la question est de savoir s'il y a une détermination plus « archaïque » de l'étant que la détermination eidétique. Si la réponse est dans le *Scheinen*

(le *phainesthai*) et si le débat avec Hegel exige plus ou moins secrètement une réévaluation de Kant et de Schiller, cela veut dire — et tel est le résultat de toute l'opération :

1. Que Kant est évidemment compris dans la clôture hégélienne de l'esthétique, moins pour la raison que la troisième *Critique* se propose encore pour une théorie du goût que parce que la problématique du beau et du sublime s'énonce toujours en termes de présentation eidétique, c'est-à-dire en l'occurrence en termes d'imagination.

2. Que Kant, non moins évidemment, déborde les limites d'une telle clôture : d'abord parce que le subjectivisme de la troisième *Critique* peut être arraché, Schiller aidant, au terrain de la « subjectivité » (le « plaisir de la réflexion » fait signe en direction de l'essence historique de l'homme); ensuite, et surtout, parce que la compréhension du beau en son essence par le pur *Scheinen* traduit une rupture complète avec l'appréhension eidétique de l'art²⁶.

3.

« Rupture complète » est peut-être beaucoup dire.

Mais enfin, un certain dessaisissement kantien de l'esthétique — mais ni dans la forme du renoncement ni, encore moins, dans celle de la dénonciation explicite — fait que Kant, selon Heidegger, se soustrait pour une part à l'esthétique quand il semble, en tous points, s'y inscrire. Sous les vociférations emphatiques et injustes de Nietzsche on peut entendre dans la troisième *Critique*, à l'écoute attentive de Schiller, résonner une tout autre voix : une voix au fond *déjà* incapable d'articuler la langue de l'esthétique ou d'en soutenir jusqu'au bout le discours²⁷. Et ce dessaisissement — cette manière de lâcher secrètement prise quant à l'esthétique — précède, c'est là pour une part son énigme, la clôture hégélienne de l'esthétique : dans l'esthétique même, et avant qu'elle s'accomplisse, c'est son propre sol qui commence à s'ouvrir et à devenir béant. Ou du moins c'est comme si s'était formée une sorte de « poche de résistance », une enclave invisible, à l'avance dérobée à l'impérieux et gigantesque encercllement de la Science. Et bien entendu l'enjeu est immense : il n'y va pas moins que de la possibilité historique d'un grand art. C'est-à-dire de la possibilité, encore à venir, de l'art *lui-même*.

Or un tel dessaisissement, telle est du moins mon hypothèse, est peut-être, précisément ce qui vient à Kant de la pensée du sublime ou pour être plus juste : d'une certaine pensée du sublime.

La pensée du sublime, de fait, n'intéresse absolument pas Heidegger. Même chez Kant et Schiller. Silence total qui, comme toujours chez Heidegger, signifie que c'est « inessentiel ». D'un tel silence on ignore, et pour cause, les raisons. Je crois cependant, sur le modèle d'autres opérations heideggériennes, qu'il n'est pas trop difficile de les imaginer.

La pensée du sublime, par exemple, est une pensée tardive, née au sein des écoles hellénistiques, pas vraiment ni authentiquement grecque, mais contaminée par la latinité — et même para-judaïque et chrétienne (*ho Hupsos*, dès la première diaspora en terre grecque, désigne le Dieu de la Bible : le Très-Haut). C'est en outre une pensée qui provient de la rhétorique : elle n'atteindra la philosophie, après sa

résurgence dans les Temps Modernes, que par le biais de la poétique française ou de l'esthétique anglaise. Elle forme en réalité une tradition mineure. Elle atteste même, en tant que pensée de l'excès, du débordement, de l'outré-beauté, etc., un épuisement du sens du beau. Il n'y a donc aucun hasard si elle est revendiquée par l'esthétique *stricto sensu*. C'est contre l'apparence qu'elle veut donner, une pensée faible, c'est-à-dire sans grandeur, précisément.

Mais ce sont là encore des raisons relativement extérieures. Deux autres, qu'on peut supputer, me semblent plus décisives :

1. Dès Longin, et dans son concept même, le sublime se propose selon la distinction métaphysique par excellence, c'est-à-dire selon la distinction, héritée du platonisme, entre sensible et supra-sensible. Il est purement et simplement, comme on le voit jusque chez Kant, la traduction en mode éthico-esthétique, voire théologico-esthétique, de cette distinction.

2. En tant qu'il se définit négativement par rapport au beau, le sublime n'offre rien de plus (motif de l'excès), ni d'ailleurs rien de moins (motif de l'imprésentable) que ce qu'offre, pour l'essentiel, le concept du beau dont il ne cesse de dépendre. Il n'offre même rien d'autre : c'est tout simplement un contre-concept du beau.

Tout cela revient à dire qu'en somme Heidegger pourrait souscrire à la version hégélienne du sublime : le sublime n'est que le premier degré du beau. Il le fait d'ailleurs, même si c'est indirectement, lorsque, dans le cours sur Nietzsche, il rapporte à l'esthétique nietzschéenne, c'est-à-dire à l'esthétique du renversement de l'esthétique (à l'anti-esthétique de Nietzsche), la célèbre sentence de la Première Élégie de Rilke : « ... Car le beau n'est rien/que le commencement du terrible », où l'on peut déchiffrer sans trop de peine la définition rilkéenne du sublime²⁸. On ne saurait mieux désigner, ainsi, la dépendance ou la subordination du sublime à l'égard du beau ; et probablement, mais sans le dire, souscrire ici encore *philosophiquement* au point de vue de la « méditation la plus compréhensive (...) que l'Occident possède concernant l'essence de l'art ». Hegel, au fond, détiendrait la vérité métaphysique du sublime.

La raison en est très simple : du moment où l'idée du beau se définit par l'adéquation, figurale, du contenu (spirituel) et de la forme (sensible) — c'est l'Idéal de l'art — et du moment où l'adéquation (la « conciliation » comme dit l'*Esthétique*) est posée comme le besoin même du philosophe et de l'Esprit, le sublime, c'est-à-dire l'inadéquation de la forme au contenu spirituel, est forcément pensé comme un moment qui précède le moment du beau ou de l'art proprement dit. C'est pourquoi le sublime, que Hegel situe dans l'Art symbolique, n'est pas encore de l'art (il en est même, à la limite, dans le moment juif, l'interdiction). Or il va de soi qu'une telle définition par l'adéquation (l'*homoiôsis*) du sensible et du supra-sensible et la conformité spirituelle de la *Gestalt* suppose la détermination eidétique de l'étant. Elle en est même, très explicitement, la vérité²⁹. Et c'est en effet sur le fond de cette détermination — et seulement sur ce fond — que Hegel pense le rapport du beau et du sublime. J'en prends cet exemple dans les *Leçons sur la philosophie de la religion* :

La sublimité est la forme qui exprime le rapport de Dieu avec les choses de la nature. On ne peut appeler sublime le sujet infini : il est l'absolu en et pour soi, il est saint. La sublimité est le phénomène, le rapport de ce sujet

infini au monde ; il est l'Idée qui se manifeste à l'extérieur. Le monde est conçu comme la manifestation de ce sujet, toutefois comme manifestation non affirmative ou qui, quoique affirmative, a pour caractère principal la négation de ce qui appartient à la nature et au monde comme manquant de conformité ; et ainsi cette manifestation phénoménale se montre supérieure [*erhaben*] au phénomène, à la réalité et celle-ci est posée en même temps comme niée. L'Idée phénoménalisée se montre supérieure à ce qui la manifeste ou si l'on veut, le phénomène manque de conformité à l'Idée.

Dans la religion de la beauté [l'art grec], la signification se réconcilie avec l'élément matériel, sensible (...); le spirituel se révèle entièrement en cette extériorité ; celle-ci signifie l'intérieur que l'on connaît en entier sous sa forme extérieure. La sublimité au contraire fait disparaître la matière en laquelle apparaît le sublime. La matière est expressément conçue comme n'étant pas conforme³⁰.

Il est clair que c'est là une compréhension « dialectique » du sublime. Pourtant ce n'est en aucune façon la « version dialectique » ou la « dialectisation » du sublime : ce n'est pas la vérité « hégélienne » du sublime mais bien la vérité *tout court* du sublime — dès lors que le sublime est pensé, comme il l'a toujours été, à partir du beau, lui-même interprété à partir de l'appréhension eidétique de l'étant. Hegel se contente au fond de *vérifier* ceci, en toute conséquence : si l'essence de la manifestation ou de la présentation est la forme — délimitée et finie — et si le sublime est et a toujours été pensé comme la manifestation ou la présentation de l'infini, sous quelque nom que ce soit, alors dans sa structure même le sublime est contradictoire. Il est même, du point de vue spéculatif, la contradiction par excellence, que successivement l'art, la religion révélée et la philosophie (la Science) ont pour tâche de « concilier ». C'est pourquoi dans la formule de l'*Esthétique* : la manifestation de l'infini anéantit la manifestation elle-même, il n'y a pas seulement la vérité métaphysique du sublime, mais bien la vérité sublime de la métaphysique. C'est l'oxymore originel — cette figure, depuis Longin, qui est la figure, par excellence du sublime et qu'on voit partout ressurgir dans le traitement hégélien du sublime³¹.

La vérité du sublime est donc (la) dialectique. C'est pourquoi du même coup se vérifie ceci encore : si le sublime est bien d'une certaine façon l'excès du beau, il ne l'est que *par défaut*, en sorte que c'est effectivement le beau, la « relève » et la vérité du sublime. Le sublime est l'inaccomplissement du beau, c'est-à-dire le beau cherchant à s'accomplir. Et dans ce renversement de tout le discours tenu par l'esthétique au sujet du beau et du sublime vient s'accomplir à son tour, définitivement, la pensée du sublime. Lorsque Hegel dit de Moïse qu'il n'a, « là-bas », que « la valeur d'un organe³² », il dit en somme le vrai sur ce que Kant tentait d'élaborer au titre de la présentation « négative » ou « restrictive » : il dit le vrai sur l'interprétation kantienne de l'interdit de la (re)présentation. Sous le pathos métaphysique de l'excès et du débordement, Hegel aura tout simplement débusqué cette naïveté : la définition du sublime n'en reste pas moins *négative*. Pour cette raison, l'essence du sublime n'est pas autre chose que le beau.

On le vérifierait aisément sur pratiquement toutes les interprétations « classiques » du sublime, Burke compris. Mais on le vérifierait surtout, de manière emblé-

matique, sur ce qui arrive à la figure de Moïse lorsqu'elle entre dans l'art comme un enjeu manifeste du « grand art », mais sous la surveillance, inévitable, du discours esthétique.

Quand Freud par exemple — mais c'est un exemple majeur — entreprend d'éluider l'« énigme » qu'est à ses yeux le *Moïse* de Michel-Ange, c'est à une dialectique du sublime que malgré lui il doit se soumettre, jusqu'au point où, devant la contradiction à laquelle il se heurte, il est contraint au renoncement et se voit au fond obligé de restituer le *Moïse* à son énigme. On a souvent dit ce texte faible et décevant eu égard à la problématique analytique. On y a même déchiffré, à juste titre, la trace d'un impensé ou d'une butée originelle de la psychanalyse³³. Ce que l'on a moins remarqué, toutefois, c'est avec quelle précision et quelle rigueur l'essai de Freud s'inscrit dans la tradition de l'esthétique du sublime. C'est un texte absolument schillérien et la solution de l'énigme, si solution il y a, tient tout entière dans le concept de *dignité* qui est, selon Schiller, l'« expression dans le phénomène » de la « maîtrise des impulsions par force morale », c'est-à-dire de la « liberté spirituelle³⁴ ». Ce que Freud traduit en ces termes, où l'on reconnaît facilement le lexique et la thématique codifiés du sublime :

Michel-Ange a placé sur le tombeau du Pape un autre Moïse, supérieur au Moïse de l'histoire ou de la tradition. Il a remanié le thème des Tables de la Loi fracassées, il ne permet pas à la colère de Moïse de les briser, mais la menace qu'elles puissent être brisées apaise cette colère ou tout au moins, la retient au moment d'agir. Par-là il a introduit dans la figure de Moïse quelque chose de neuf, de surhumain, et la puissante masse ainsi que la musculature exubérante de force du personnage ne sont qu'un moyen d'expression tout matériel servant à rendre l'exploit psychique le plus haut dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d'une destination à laquelle il se sait voué³⁵.

Cette solution, évidemment, n'est pas une. Déjà Schiller, pour contourner l'obstacle de la « présentation négative », avait proposé la notion de « signes sensibles » du suprasensible — notion qui d'ailleurs ne cesse de guider Freud dans son enquête. Il n'évitait pas pour autant une certaine dialectisation :

En toute rigueur — écrivait-il —, la force morale en l'homme n'est pas susceptible de présentation, puisque le suprasensible ne peut jamais être rendu sensible. Mais médiatement elle peut être représentée à l'entendement par des signes sensibles, comme c'est effectivement le cas avec la dignité de la formation humaine³⁶.

Il n'empêche qu'il réussissait à trouver, fût-ce par Winckelmann interposé, l'exemple d'une œuvre d'art où se laissait déchiffrer, à même la forme, le combat du sensible et du suprasensible. Il s'agissait comme par hasard d'une œuvre de la statuaire monumentale, le très célèbre *Laocoon*³⁷ :

Supposons que nous remarquions chez un homme les signes d'un affect particulièrement douloureux, pris dans la catégorie de ces premiers mouvements tout à fait involontaires. Pourtant, tandis que ses veines se gonflent,

que ses muscles se tendent convulsivement, que sa voix s'éteint, que sa poitrine se soulève, que son ventre se contracte, ses mouvements volontaires restent doux, les traits de son visage libres, son œil et son front sereins. Si l'homme n'était qu'un être sensible, tous ses traits, ayant une même source commune, demeureraient en accord mutuel, donc, dans le cas présent ils devraient tous exprimer indifféremment sa douleur. Mais comme il se mêle des traits calmes à ceux de la souffrance, et qu'une cause unique ne saurait avoir d'effets opposés, cette contradiction des traits prouve l'existence et l'influence d'une force qui est indépendante de la douleur et supérieure aux impressions auxquelles nous voyons succomber l'élément sensible. Et de cette manière, le *calme dans la douleur*, en quoi consiste proprement la dignité, devient, bien que seulement de façon médiate et à travers un raisonnement, la présentation de l'intelligence dans l'homme et l'expression de sa liberté morale³⁸.

Mais on voit bien où se condense la difficulté. La sublimité est lisible dans la « contradiction des traits », qui signifie (médiatement), et tout de même présente, le « calme dans la douleur », la dignité. Mais la contradiction, en l'occurrence, est parfaitement *adéquante* à ce qu'il s'agit de présenter, soit précisément un conflit : entre sensible et suprasensible, entre un « puissant intérêt » du « pouvoir de désirer » (la douleur n'est qu'un effet parmi d'autres) et la liberté. Nous sommes purement et simplement dans le cas du beau.

Et c'est bien en réalité ce qui gêne Freud lorsque, moyennant la substitution de la colère à la douleur, il adapte et reprend à son compte cette description. Avec, il est vrai, cette circonstance aggravante : la figure qu'il traite est celle-là même du porteparole ou du représentant de l'interdit de la représentation ; le *Moïse* est cette « image taillée » qui figure la colère maîtrisée au spectacle de l'idôlatrie, c'est-à-dire du culte rendu à une image taillée. Que Freud fasse silence sur ce *paradoxe* (un mot clef, depuis Longin, et peut-être le concept majeur de la théorie du sublime³⁸), qu'il affecte de ne prêter aucune attention à ce pli étrange qui ajointe à la fois, et divise, la représentation et ce qu'elle représente du fait même qu'il y a représentation, est le signe, non d'une cécité ou d'un « oubli », mais d'un pressentiment : que se joue là, du point de vue de l'esthétique, la possibilité ou l'impossibilité de l'art. Ou bien en effet Moïse, obéissant à sa destination ou à sa mission spirituelle, par un mouvement qu'on pourrait croire proprement sublime, va se mettre en colère. Mais la colère, comme impulsion, n'est précisément pas sublime ; et surtout, telle est la vraie difficulté à laquelle se heurte Freud, il faudrait penser le projet de Michel-Ange, son « intention », comme dit Freud, comme une tentative pour figurer la haine (sublime) de la figuration. Et Freud ne se résout pas à cette solution. Ou bien Moïse maîtrise sa colère, conformément à la définition schillérienne de la sublimité. Mais alors, et de nouveau, il y a tout simplement adéquation : ce que figure la figure est le renoncement (sublime) à toute hostilité vis-à-vis de la figuration. Le *Moïse*, dans la plus nette opposition à la sublimité judaïque (mosaïque), est un hommage, grandiose mais beau, rendu à l'art selon sa détermination eidétique. Ou, si l'on préfère, les Tables de la Loi que Moïse retient *in extremis* sous son bras signifient, hégéliennement, que l'essence du sublime est le beau.

C'est pourquoi Freud, devant la puissance d'une telle contradiction, renonce et laisse la chose indécidée. Mais ce renoncement est lui-même soumis à la logique

(esthétique) de l'adéquation, c'est-à-dire en l'occurrence au critère de la réussite. Avec Michel-Ange, confesse Freud, nous sommes à la limite de l'art — tout au moins d'une certaine idée de l'art :

A Michel-Ange, à l'artiste dans les œuvres duquel un si grand fonds d'idées lutte pour trouver son expression, convient-il d'attribuer une indécision aussi naïve, et cela justement quand il s'agit de ces traits frappants et étranges de la statue de Moïse ? Finalement, on peut ajouter en toute humilité que la cause de cette incertitude, l'artiste en partage la responsabilité avec la critique. Michel-Ange a maintes fois été dans ses créations jusqu'à la limite extrême de ce que l'on peut exprimer ; peut-être n'a-t-il pas atteint le plein succès avec le Moïse, si son intention était de laisser deviner la tempête qu'a soulevée une émotion violente par les signes qui en demeurent, quand, la tempête passée, le calme est rétabli⁴⁰.

La difficulté à l'œuvre ici (mais on la trouverait ailleurs : elle fait l'inachèvement essentiel, et non accidentel, du *Moïse et Aaron* de Schönberg⁴¹) tient peut-être finalement à ceci : l'interdit de la représentation — la prescription iconoclaste, comme dit Goux — est un énoncé méta-sublime : il dit de façon sublime, dans l'absolue simplicité d'une prescription négative, la sublimité elle-même, c'est-à-dire l'incommensurabilité du sensible au métaphysique (à l'Idée, à Dieu). Dès qu'il cesse, par conséquent, d'être le pur « organe » de cette énonciation, dès qu'il devient — contre l'énoncé même dont il est porteur — *figure*, Moïse emblématise l'aporie de l'appréhension eidétique du sublime. Et de l'art, au sens du « grand art ». Si l'on veut, et même si c'est une simplification, dans la contradiction dont elle est le lieu, la figure de Moïse révèle deux choses :

1. Ou bien Hegel a raison : la loi mosaïque est, dans sa négativité même, effectivement sublime en ce qu'elle prononce l'essence de la sublimité, à savoir que la présentation négative signifie la négation de la présentation. Aucun art, au sens platonico-hégélien, ne peut sortir de là. Hegel détient, *a priori* et *a posteriori*, la vérité du sublime, et de Michel-Ange à Schönberg, la figure de Moïse marque symboliquement l'impossibilité d'un grand art « moderne » (c'est-à-dire, dans la terminologie de Hegel, « romantique »). Et c'est du reste probablement ce qui voue l'art, dans son aspiration au grand art, à s'épuiser dans la présentation de sa propre impossibilité, et par conséquent à combattre, sous toutes ses formes, la figuralité.

2. Ou bien l'art n'est pas *essentiellement* affaire de présentation eidétique ; et c'est peut-être ce que cherche difficilement à dire Schiller lorsqu'il parle de « signes sensibles » ou de « présentation médiate ». Mais si l'art est tout de même bien *présentation* (et comment le définir autrement ?), que présente-t-il d'autre, essentiellement, que de la forme ou de la figure ? Ou, de manière plus générale : que peut bien être une présentation non eidétique de l'étant ? Qu'est-ce qui peut être en jeu dans la présentation, qui ne soit pas de l'ordre de l'*eidōs*, de l'aspect ou de la vue ?

Cette question, qui porte sur la présentation (et non plus sur la représentation, au sens tout au moins où l'entend la philosophie de l'art), est sans doute la question qui, secrètement et presque silencieusement, (re)surgit pour la première fois depuis le commencement de la philosophie avec la pensée de Kant. C'est justement la question qui gronde sous l'Esthétique transcendantale et dont l'effet perturbateur, à