

GRAND HOMME, GÉNIE, SUBLIME

Baldine Saint Girons*

La représentation du grand homme comme bienfaiteur universel, figure s'imposant à la reconnaissance par-delà toute frontière, semble extrêmement datée. Elle répondrait pour l'essentiel à une période située entre 1735 et 1790, allant en gros de la lettre de Voltaire à Thiriot ou du *Discours* de l'abbé de Saint-Pierre *sur les différences des grands hommes et des hommes illustres* (1739) à la troisième *Critique* kantienne. Bien qu'elle survive d'une certaine manière dans le calendrier positiviste d'Auguste Comte, inventeur d'une nouvelle mythologie, dans laquelle les noms de saints sont remplacé par ceux des grands hommes (*Catéchisme positiviste* de 1852), elle subit incontestablement un coup d'arrêt avec les *Leçons sur la philosophie de l'histoire* de Hegel (publication posthume) et *Heroes, hero-worship* de Thomas Carlyle (1841).

La vigueur de cette représentation est peut-être d'abord due à l'attrait exercé par la figure exceptionnelle de Newton. Jean Dhombres a montré comment la thèse, soutenue par d'Alembert, d'un génie reconnu dans sa patrie et ignoré sur le continent, correspond moins à un souci de vérité qu'au désir de répandre le culte des grands hommes ou encore ce qu'on pourrait appeler le «syndrome de Westminster». Rappelons l'insistance éblouie sur le fait que Newton ait été enterré à l'abbaye de Westminster, tout près de l'entrée du chœur : elle apparaît dès l'article du *Grand Dictionnaire historique* de Moreri (édition complétée après 1674), inspiré par Fontenelle. Et le *Dictionnaire des sciences philosophiques* établi sous la direction de Franck en 1875 se soucie encore de rappeler les deux épigraphes : *Congratulentur sibi mortales tale tantumque existisse humani generis decus* et *Isaac Newtonus, quem immortalem testantur tempus, natura, caelum, mortalem hoc marmor fatetur* (composé par Pope). De fait, les Anglais semblent avoir eu moins de difficulté que nous à célébrer leurs grands hommes : qu'il suffise de penser au destin du crâne de Descartes, encore récemment exposée au Musée de l'homme, telle une curiosité. On a, certes, reparlé de panthéonisation pour le quatrième centenaire de sa naissance; mais l'occasion fut de nouveau manquée.

«Aux grands hommes la patrie reconnaissante». L'inscription portée sur le fronton du Panthéon et proposée par Moitte vers 1791, fut supprimée sous Louis XVIII et au Second Empire, pour être restituée sous Louis-Philippe et, enfin, lors des funérailles de

* Université de Paris X-Nanterre.

Victor Hugo. Par delà toutes les interprétations que mérite cette curieuse «valse dédicatoire», étudiée par Mona Ozouf¹, se posent avec insistance deux questions. Comment établir les critères exacts de la grandeur humaine? Et, d'autre part, revient-il à la patrie, non à l'humanité, d'acquitter un tribut de reconnaissance à l'égard des grands hommes?

L'idée qui prévaut dans la seconde moitié du XVIII^e siècle est-elle ou n'est-elle pas compatible avec l'exigence de célébration patriotique? Autrement dit, dans quelle mesure le culte des grands hommes a-t-il été et doit-il être pensé au-delà des frontières? L'histoire peut-elle prendre note de la grandeur, de la génialité ou du sublime de certains hommes, indépendamment de tout préjugé géographique ou patriotique?

I. Fiction ou catégorie?

Essayons d'abord de comprendre la philosophie d'une orthographe : pourquoi grand homme ne s'écrit-il pas en un mot (comme c'est le cas pour gentilhomme)? Ou encore pourquoi une apostrophe ou un trait d'union (comme dans grand-mère) ne relient-ils pas le qualificatif au substantif? Ni le vocable gentilhomme, ni le vocable grand-mère n'existent à l'état isolé : ils supposent toutes sortes de termes complémentaires au sein d'un réseau social où entrent en jeu les titres nobiliaires ou du système de parenté. Le gentilhomme se définit comme le non roturier ; quant à la grand-mère, elle suppose au moins un petit-enfant et une mère, sans compter le grand-père et les possibilités de grand-oncle, grand-tante, etc. Tel n'est pas le cas du grand homme, dont la constellation sémantique est plus délicate à cerner.

Grand homme, tel avait été le nom donné sous la Renaissance au macrocosme par opposition au microcosme. «La nature a donc engendré et produit deux hommes, écrit Charles de Bovelles : le grand que nous nommons le monde, le petit qui est désigné plus spécialement sous le nom d'homme. Le grand est toutes choses en acte, le petit toutes choses en puissance»². «Grand» est ici un comparatif de supériorité opposé à un comparatif d'infériorité (latin *major* et *minor*).

«Un grand homme n'est pas un homme grand», comme l'affirme Littré : ce n'est pas un homme de taille élevée, il ne renvoie pas à la catégorie de grandeur physique qui comprend des hommes de tailles grandes, moyennes ou basses. Pourtant tout le problème est bien de savoir ce que signifie la grandeur, dans son transfert de l'ordre physique à l'ordre moral. Que signifie cette valorisation de la grandeur physique jusque dans la métaphore? Le grand homme n'est pas sans rapport avec le colosse ; mais l'histoire du terme κολοσσός nous réserve la surprise de découvrir que la grandeur physique y joue le rôle de métaphore. Selon Bénéviste, colosse se rattache à une racine *kol-*, d'origine préhellénique, signifiant ce qui est fiché en terre et parfaitement immobile. Les colosses, ce sont d'abord des dalles grossièrement taillées, des pierres nues ou des cippes à visage humain, mais aussi des statuettes de bois ou de terre plantées dans le sol, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant³. Enraciné dans la terre, le colosse est condamné à une immobilité qui contraste à la fois avec la mobilité de l'homme vivant et la présence ubiquitaire de la ψυχή. Puissance dangereuse, comme le montrent les rituels d'invocation, le colosse est un être ambigu, qu'il est nécessaire de bien arrimer au sol,

¹«Le Panthéon», pp. 189–166, in *Les Lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, tome I, Gallimard, 1984.

²*Le Livre du Sage*, 1510, Texte et trad. par Pierre Magnard, Paris, 1982 ; ou *Le Sage*, de Charles de Bovelles de Saint Quentin, trad. de Pierre Quillet, in Ernst Cassirer, *Individu et cosmos*, Paris, éd. de Minuit, 1983, pp. 301–441. Une autre catégorie parfaitement déterminée oppose d'ailleurs l'homme lettré à l'homme naturel : «Celui qui a créé l'Homme naturel a voulu ensuite l'illustrer, le parfaire, l'achever en créant l'Homme lettré».

³«Le colosse et la catégorie du double», *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965, p. 328.

dans la mesure où il est réel et nocif. Bref, la grandeur du colosse tient non à sa taille, mais au danger qu'il n'a pas cessé de représenter et qu'il importe de neutraliser.

Essayons donc de dresser la liste des antonymes possibles du grand homme : l'homme mesquin, bas ; l'homme ordinaire, médiocre, sans relief ; l'homme non ambigu, non dangereux... Tout dépend du point de vue adopté.

Dès lors se présente à nous l'alternative suivante : *ou bien* on dit que les grands hommes ne forment pas de catégorie et on dénonce avec Rivarol la multiplication anarchique des grands hommes ; *ou bien* on postule que les grands hommes forment tout de même une catégorie séparée, mais il faut alors trouver de quelle manière et déterminer si elle surplombe les catégories éventuelles du héros, du génie et du savant ou bien si elle s'en décale plus ou moins.

Ce type de problème — fiction ou catégorie? —, se rencontre de façon insistante à propos du sublime. Autant parler d'acte sublime, de tableau sublime, de propos sublime permet d'éluder le problème de l'existence d'une catégorie séparée, autant le geste linguistique qui consiste à renverser l'adjectif en forme substantive oblige à feindre l'existence séparée d'une entité indépendante. Le problème majeur qui se pose alors est celui d'une *éventuelle autonomie* du sublime (comme de la grandeur anthropologique) par rapport aux êtres, aux actes ou aux objets, dans lesquels on les appréhende.

Le problème se complique, en ce qui concerne le sublime, du fait que la réflexion sur le sublime s'articule, en tout cas à partir de la Renaissance, autour de termes grec et latin de statut grammatical et de nature étymologique dissemblables: ὕψος (l'élévation) est un substantif à partir duquel on dérive l'adjectif ὑψηλός, alors que *sublimis* est un adjectif dont provient le terme abstrait *sublimitas*⁴. Entre un qualificatif, conçu comme simple outil de description et d'évaluation, et un substantif qui renvoie à une essence, se dessine une solution de continuité qui m'apparaît comme essentielle.

À quoi renvoient le grand homme et le sublime? À des collections d'individus et à un catalogue de traits plus ou moins comparables? Ou bien à une essence comme telle déterminable? Il semble qu'on retrouve toujours le vieux débat entre nominalisme et réalisme.

II. Premiers déplacements : du grand homme comme héros tragique au modèle universel d'excellence.

Une des premières occurrences attestées du terme français se trouve dans les vers de Corneille prononcés par Cléopâtre à l'annonce de la mort de Pompée (1641).

Admirons cependant le destin des grands hommes,
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous sommes.⁵

Premièrement, les grands hommes forment une catégorie à laquelle appartient Pompée, chef de guerre défait et lâchement assassiné. Deuxièmement, cette catégorie d'hommes est digne d'inspirer l'admiration et la pitié, à l'instar des héros tragiques : «Admirons»—les et «plaignons—les», ordonne Cléopâtre. Troisièmement, elle nous fournit des étalons pour la

⁴ ὕψος désigne couramment la hauteur, conçue comme dimension de l'espace opposée à la largeur et à la longueur, et prend ensuite un sens figuré très général : celui de sommet, cime ou comble. L'étymologie de *sublimis*, elle, doit être reconstruite : on le dérive de *sub* qui marque le déplacement vers le haut, et de *limus* ou *limis*, «oblique, de travers», qui vient qualifier un certain type de regard ou un mouvement général d'ascension. Le premier point qui retient l'attention est un sens dynamique dont est totalement dépourvu le terme ὕψος. Le deuxième point sur lequel j'ai insisté est la relation de *sublimis* à *limus* et, par là, à un regard indirect et porté à la dérobée (tel, notamment, celui de l'Athéna qui louche), ou bien à un mouvement général d'élévation, non orthogonal au sol. Or, l'obliquité, aussi absente du terme ὕψος qu'en est le sens dynamique, sera si intimement lié au sublime qu'on est bien tenté d'y reconnaître un véhicule de la catégorie.

⁵ *Pompée*, Acte II, scène III.

connaissance de notre être. «Par eux jugeons ce que nous sommes». Pourquoi cette forme impérative et que désigne ce «nous»? L'ensemble des mortels qui médite à l'occasion du trépas des grands hommes sur la précarité de sa condition, le simple vulgaire ou bien l'ambitieuse Cléopâtre qui se sait dorénavant au seuil de la gloire? Une incertitude subsiste quant au destinataire de l'avertissement, mais non quant à son caractère, moins théorique que pratique. Cléopâtre ne vient-elle pas de dire :

Tremblez, tremblez, méchants, voici venir la foudre ;
Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre ;
César vient, elle est reine, et Pompée est vengé ;
La tyrannie est bas, et le sort a changé.

Les «grands hommes» appartiennent sans doute davantage à la tragédie qu'à l'histoire, entendue comme étude scientifique d'événements du passé ou de faits concernant l'évolution de l'humanité. Ils exigent un portrait biographique dans la grande tradition issue de Plutarque : celui-ci prétendait faire œuvre moins d'historien que de biographe en montrant le *visage* des hommes illustres et en racontant la vie. Car «les plus hauts faits et les plus glorieux exploits ne sont pas toujours ceux qui montrent le mieux le vice ou la vertu de l'homme ; mais bien souvent une légère chose, une parole ou un jeu, mettent plus clairement en évidence le naturel de personnes, qui ne font pas des défaites où il sera demeuré dix mille hommes morts, ni les grosses batailles, ni les prises des villes par siège ni par assaut»⁶. Et d'affirmer qu'il adoptait le comportement des peintres portraitistes, lesquels, à son dire, centraient leur intérêt sur l'expression du visage humain, «sans guère se soucier des autres parties du corps».

Le grand homme est d'abord l'homme qui répand la lumière, l'homme illustre : κλειτός dérive de κλέος qui signifie la gloire chez Homère et se distingue de κῦδος, pouvoir magique, comme l'a montré Benvéniste⁷. Quant à *illustris*, il dérive sans doute de *lux* : les grands hommes sont des phares, dont l'éclat et le rayonnement restent incomparables.

Cette conception faiblement historique est également faiblement morale, comme en témoigne, par exemple, La Bruyère : «Il semble que le héros est d'un seul métier, qui est celui de la guerre, et que le grand homme est de tous les métiers, ou de la robe, ou de l'épée, ou du cabinet, ou de la cour : l'un et l'autre mis ensemble ne pèsent pas un homme de bien»⁸. Le grand homme ne saurait en aucun cas constituer un modèle de moralité.

Si le grand homme est encore englobant par rapport au héros chez La Bruyère, il en devient exclusif dans le second tiers du XVIII^e siècle, cependant que l'excellence morale lui est de plus en plus attribuée.

III. Le XVIII^e siècle et la critique du héros.

«Quand je vous ai demandé des anecdotes sur le siècle de Louis XIV, écrit Voltaire à Thiriot en 1735, c'est moins sur sa personne que sur les arts qui ont fleuri de son temps. [...] Il ne revient rien au *genre humain* de cent batailles données, mais les grands hommes dont je vous parle ont préparé des *plaisirs purs et durables* aux hommes qui ne sont point encore nés. Une écluse du canal qui joint les deux mers, un tableau du Poussin, une belle tragédie, une vérité découverte sont des choses mille fois plus précieuses que toutes les annales de cour, que toutes les relations de campagnes ; Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers, et les *héros* les derniers. J'appelle grands hommes

⁶*Les vies des hommes illustres*, Vie d'Alexandre-Le-Grand, trad. Jacques Amyot, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 323.

⁷*Le vocabulaire des institutions européennes*, II, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 59.

⁸*Caractères* : «Du mérite personnel», § 30.

tous ceux qui ont excellé *dans l'utile ou dans l'agréable*. Les saccageurs de province ne sont que des héros.»⁹

Le grand homme, ici, n'est ni le roi, ni le chef de guerre, ni le héros. C'est l'homme qui prépare au genre humain, à ceux qui sont encore dans les limbes, bref à nous qui vivons aujourd'hui, des «plaisirs purs et durables». Pura, c'est-à-dire à la fois désintéressés et non mêlés d'affliction. Durables, c'est-à-dire échappant à la contingence du moment. L'œuvre du grand homme s'inscrit dans la durée : elle ne relève pas du seul exploit et surtout pas du seul exploit militaire. «J'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé *dans l'utile ou dans l'agréable*». Deux modèles se profilent dès lors pour définir le grand homme : l'artiste ou le savant.

La conception voltairienne est radicalisée dans un texte de l'abbé de Saint-Pierre, intitulé *Discours sur les différences des grands hommes et des hommes illustres* (1739) qui mériterait sans doute une étude à part entière. Mais ce qui nous intéresse ici essentiellement, c'est l'émergence d'un type de grandeur qui s'oppose à ce que Pascal appelait la «grandeur d'établissement», une grandeur fondée sur des mérites intrinsèques — et non guerriers — qui mettent sans doute du temps à être reconnus, mais sont les seuls dignes de l'être.

Tentons donc de résumer l'évolution sémantique que marque l'usage voltairien du grand homme : le sens du terme s'est à la fois rétréci et élargi. Rétréci, puisqu'il est devenu exclusif du héros et de l'homme illustre, de ce qu'on appelait un «grand» et, bien sûr, du roi qui reçoit ses pouvoirs non de lui-même, mais de Dieu ou de la tradition. Élargi, puisque l'idéal du grand homme devient cosmopolite. De là son affinité particulière avec le savant et l'artiste qui jouissent tous deux d'un privilège d'extra-territorialité, mais aussi avec l'homme vertueux, lorsque sa grandeur et son sublime sont tout d'intériorité.

Nous examinerons d'abord le rapport du grand homme au génie : terme dont l'évolution au cours du XVIII^e siècle va dans le sens d'une personnification croissante, mais aussi d'une limitation de la sphère d'exercice.

IV. Points de jonctions entre la problématique du grand homme et celle du génie.

On rencontre dans la traduction de Longin par Boileau une équivalence apparente entre grand homme et «génie» artistique : «Toutes les fois donc que nous voulons travailler à un ouvrage qui demande du Grand et du Sublime, il est bon de faire cette réflexion. Comment est-ce qu'Homère aurait dit cela? Qu'auraient fait Platon, Démosthène ou Thucydide même, s'il est question d'histoire, pour écrire ceci en style sublime? Car ces grands hommes (ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα) que nous nous proposons d'imiter, se présentant de la sorte à notre imagination, nous servent comme de flambeau, et nous élèvent l'âme presque aussi haut que l'idée que nous avons conçue de leur génie ; [...]»¹⁰ πρόσωπα signifie, comme on sait, d'abord visage, puis, par synecdoque, «personne». L'idée de «figure» utilisée par Jackie Pigeaud¹¹ rend évidemment parfaitement le sens, cependant que ἐκεῖνα correspondant à l'*ille* latin, exige une appréciation laudative : illustres ou fameuses figures. Pourtant Boileau préfère l'expression «grand homme» qui a certainement à l'époque une valeur polémique.

Par une survivance de l'Antiquité, l'idée de grand homme reste, en effet, d'abord attachée à l'idée de grand général, d'homme politique, de défenseur de la patrie. Tout le problème n'était-il pas d'étendre le qualificatif de «grand homme» au-delà du simple héroïsme militaire? On sait que telle fut l'ambition de la Renaissance italienne et tout

⁹À Nicolas-Claude Thiriot, 15 juillet 1735, *Correspondance choisie*, choix, présentation et notes de Jacqueline Hellegouarch, Le Livre de poche classique, 1990.

¹⁰Longin, *Traité du sublime*, trad. Boileau, 1674, chap. XII

¹¹Longin, *Du sublime*, XIV, 1, trad. Jackie Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, 1991, p. 78.

particulièrement florentine : dès le milieu du *Trecento* Boccace salua Giotto comme «une des lumières de la gloire florentine», expression reprise par Ange Politien en 1490.¹²

Mais si certains artistes italiens se mettent alors pleinement à compter au nombre des hommes illustres, tel n'était pas encore le cas en France pour les peintres, encore trop souvent confondus avec des artisans. Aussi bien Roger de Piles fait-il preuve d'originalité quand il attribue pour fin à l'art «de former de grands hommes en peinture et en sculpture qui puissent surpasser ceux qui les ont précédés ou du moins les égaux». Cela dans sa première conférence à l'Académie, intitulée «De la nécessité d'établir des principes ou des moyens d'y parvenir» (1699)¹³. Là où on attendrait aujourd'hui «grands artistes, grands peintres, grands sculpteurs», Roger de Piles dit «grands hommes». Formule nouvelle, destinée à frapper les contemporains et pouvant encore aujourd'hui nous étonner quelque peu.

Est-ce fidélité à l'esprit antique? C'est un fait, en tout cas, que, à l'instar des contemporains de Roger de Piles, nous n'établissons nulle équivalence spontanée entre artiste et grand homme (au sens d'homme illustre), comme suffirait à le montrer l'absence d'artistes au Panthéon : Voltaire, Rousseau ou Victor Hugo y sont bien, mais pour des raisons politiques, assez extérieures à leur art.

Par ailleurs, un artiste peut sans doute être illustre, au point que Charles Quint en ramasse le pinceau : «Titien mérite d'être servi par César» ; mais la gloire, loin de constituer la récompense nécessaire du génie, est parfois incompatible avec son essor, comme on le pensa à l'âge romantique, quand l'artiste maudit sembla même d'autant plus grand comme artiste qu'il était davantage rejeté par la société.

Il y a cependant plus grave que la divergence entre génie et gloire actuelle : l'incompatibilité possible entre le génie et cette universalité d'excellence, dont Voltaire crédite les grands hommes. Est-ce, cette fois, fidélité à l'esprit du XVIII^e siècle? La notion de grand homme (prise, certes, au sens de Voltaire, mais non de La Bruyère) n'efface pas complètement celle d'honnête homme. Au contraire, la figure de l'artiste maudit nous obsède : n'y a-t-il pas un fonds de vérité essentiel dans les légendes concernant Parrhasius ou Michel-Ange «assassins»?¹⁴ La certitude que Caravage ait été un meurtrier nous trouble moins que ces histoires dans lesquelles le génie, emporté par son élan créateur, défie les lois humaines les plus élémentaires et perd tout sentiment d'humanité. Comme si la rançon du chef-d'œuvre était alors la suppression des qualités morales qui nous sont les plus chères.

Bref, si l'on donne à l'expression «grand homme» le sens complexe et assez contradictoire (mi-antique, mi-voltairien) qu'il me semble avoir communément gardé, et si l'on admet que Roger de Piles ne vise pas seulement à célébrer le passage de la grandeur picturale à la grandeur tout court, la synonymie qu'il établit entre peintre et «grand homme en peinture» nous étonnera doublement : par la liaison qu'elle semble postuler entre puissance artistique et reconnaissance immédiate et par la supposition d'une grandeur qui s'étendrait naturellement de l'ordre artistique à l'ordre anthropologique.

Pourtant toute la sensibilité du XVIII^e siècle s'exprime dans l'ambition pour l'artiste de devenir un grand homme, mais un grand homme au sens de Voltaire, non de La Bruyère : un grand homme qui serait un modèle d'excellence à tous les sens du terme. *Est-ce à titre d'artiste ou à titre d'homme?* Je convoquerai pour étudier cette question deux témoins : Rousseau et Diderot.

¹²Cité par Édouard Pommier dans «Les débuts de l'histoire de l'art à Florence», *Histoire de l'art de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, tome I, Klincksieck, 1995, p. 17.

¹³Anatole de Montaiglon, *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, Baur, 1875-1882, 10 vol., 6-7-99. J'ai publié ce texte, assorti d'un commentaire, dans le numéro 31 de la *Revue d'esthétique* de décembre 1997, consacré aux actes du Colloque de Nanterre et de l'ENSBA (septembre 1996) sur *La naissance de la théorie de l'art en France (1650-1720)*.

¹⁴Voir le récent article de Michel Delon, «Souffrance et beauté - La légende de Michel-Ange assassin», in *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises - Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Genève, Droz, 1995.

1) Rousseau avoue ne pouvoir se contenter du titre de poète à la manière d'Homère ou de Virgile : c'est celui de grand homme qu'il brigue. «*Jamais Homère ni Virgile ne furent appelés de grands hommes* quoiqu'ils soient de très grands poètes. Quelques auteurs se tuent d'appeler Rousseau le Grand Rousseau durant ma vie. Quand je serai mort, le poète Rousseau sera un grand poète. Mais il ne sera plus le Grand Rousseau. Car s'il n'est pas impossible qu'un auteur soit un grand homme, ce n'est pas en faisant des livres ni en vers ni en prose qu'il deviendra tel»¹⁵.

Plusieurs niveaux d'analyse sont à distinguer : la mégalomanie qui conduit à une auto-proclamation dénoncée par Rivarol, comme l'a montré ici Philippe Roger ; la volonté de rupture entre les idéaux d'écrivain et de grand homme, qu'a analysé de son côté Jean-Claude Bonnet, mais, peut-être d'abord, sur un plan très élémentaire, l'effort pour échapper au déterminisme onomastique qui fait de Jean-Jacques Rousseau non seulement le fils naturel d'un horloger de Genève, mais le fils symbolique du grand poète Jean-Baptiste Rousseau, personnalité moralement suspecte, disparue en 1741 dans l'exil et la disgrâce. Il faut ici rappeler le passage des *Confessions*, dans lequel le jeune escroc, complice d'un faux archimandrite, avait été réduit à se jeter aux pieds du Secrétaire près l'Ambassade de France. Au lieu de la prison, la chambre même de Jean-Baptiste Rousseau ; au lieu de la disparition dans l'anonymat, un nouveau baptême : «cette chambre a été occupée sous le Comte du Luc par un homme célèbre, du même nom que vous. Il ne tient qu'à vous de le remplacer de toutes manières et de faire dire un jour Rousseau premier, Rousseau second».¹⁶

L'essentiel est-il d'atteindre la gloire dans le domaine poétique ou de mériter l'estime morale universelle? Mieux : le premier et le second type de gloire sont-ils compatibles? Un véritable divorce s'opère chez Rousseau entre deux types d'excellence : l'une plus spécialisée (de l'ordre du talent ou du génie), l'autre plus universelle.

Le contexte est donc tout différent de celui que nous trouvons chez Boileau ou Roger de Piles : ceux-ci nous rappelaient qu'il serait expéditif d'enfermer l'artiste dans le cercle de sa spécialité prise au sens strict et de le détacher totalement d'un idéal humaniste de complétude. Rousseau, au contraire, établit une rupture entre l'idéal artistique et l'idéal humain.

2) Dans une perspective différente de celle de Rousseau rappelons le jugement de Diderot sur Chardin. Indigné de ce que celui-ci n'occupât qu'un échelon tout à fait inférieur dans la hiérarchie des genres picturaux, Diderot ne sait qu'en dire : il le traite d'«homme d'esprit» dans le *Salon* de 1761, pour le qualifier curieusement, huit ans plus tard, de «grand homme» : «Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme».¹⁷ Mais le contexte, alors, est explicite. D'une part, Chardin incarne le bien, peut-être parce que la force de sa peinture est de laïciser la leçon des «vanités»¹⁸ : l'opposition dressée par La Bruyère entre grand homme et homme de bien est donc récusée. D'autre part, Chardin est le maître de l'harmonie, c'est-à-dire de la faculté divine par excellence : celle d'accorder les éléments les plus divers en vue de produire un «tout-ensemble».

Chez Diderot, nous rencontrons une *subordination* de l'artiste au grand homme, mais non une opposition entre deux types de grandeur, comme chez Rousseau. Entre la virtuosité picturale et l'excellence anthropologique, nulle solution de continuité. Le miracle est que l'excellence picturale, elle-même, soit oubliée — «il n'y a rien en lui qui sente la palette»¹. Ainsi sommes-nous sans doute plus proches de la tradition issue de Roger de Piles que ce n'était le cas chez Rousseau. Reste que, pour Diderot, on devient

¹⁵Fragment du manuscrit de Neuchâtel, intitulé *Mon portrait*, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 1129, dossier de Neuchâtel, composé de 24 feuillets disparates, daté de 1761-62 par T. Dufour et G. Lanson, mais écrit sans doute à des dates diverses.

¹⁶*Confessions*, IV. Voir mes articles, «Jean-Jacques ou Jean-Baptiste?» et «Jean-Jacques, aime ton pays!», *Littoral*, fév. 1982, pp. 185-201 et février 1984, pp. 287-307, édition Erès.

¹⁷*Salons*, 1769.

¹⁸Voir René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, 1991, Épilogue.

grand homme non «en peinture», mais «par la peinture» ; et que cette transformation s'exerce indépendamment des voies de l'académisme, prônées par de Piles.

Alors que la notion de grand homme se resserre (par exclusion du héros, voire même de l'artiste) et s'élargit dans un sens humaniste et cosmopolite (par inclusion de l'homme de bien), que devient par lui-même le concept de génie?

V. La personnification du génie au XVIII^e siècle.

La mutation sémantique essentielle que subit le concept de génie au XVIII^e siècle tient à ce qu'on pourrait appeler sa laïcisation et sa personnification¹⁹. *Laïcisation* : dès le début du XVIII^e siècle, l'idée de génie a perdu la plus grande partie du contenu théologique et mythologique propre à la divinité génératrice, au *genius*, au démon et à l'ange, mais garde la fonction d'engendrement que désigne le latin *gignere*. C'est donc bien l'énigme de ce que Roger de Piles appelle déjà la «création» humaine qu'elle propose à la réflexion. *Personnification* : l'homme n'a plus seulement du génie, il est un génie. L'inspiration du dieu ne fait pas que le visiter, il est lui-même inspiré. Et la lumière qui l'oriente est toute intérieure. Bref, le terme génie passe par métonymie de la divinité à l'individu qui en est porteur. Bossuet disait déjà de Le Tellier (1686) : «Il ne fallait qu'ouvrir l'entrée des affaires à un génie si perçant, pour l'introduire bien avant dans les secrets de la politique». Mais le pas décisif est franchi, lorsque le génie, s'incarnant dans un individu privilégié, devient «second créateur, véritable Prométhée, second de Jupiter»²⁰, selon la formule maintes fois reprise de Shaftesbury.

Signalons néanmoins le caractère paradoxal de cette opération : *genius* dérive de *genus*, *generis*, le genre, et est donc, par excellence, opposé à *individuum*, l'indivis (de *dividere*, diviser) terme par lequel Cicéron traduit le grec *atomos*. Le génie au sens moderne désigne donc à la fois un élément insécable au sein d'un ensemble et l'ensemble lui-même.

Tant que le génie se manifestait de façon intermittente et comme à l'insu du sujet, la question de savoir si le génie pouvait constituer un modèle ne se posait guère sérieusement. L'individualisation du génie conduit, au contraire, à faire de lui un idéal qui tendra à se substituer à ceux du saint, du chevalier, du *cortegiano* ou de l'honnête homme. Mais toute la difficulté tient à ce que le concept de génie est bifide : c'est à la fois le mage inspiré et le savant inventeur, selon une double tradition qui correspond aux legs de l'Antiquité : la *furor*, délire, inspiration divine ou démonique, enthousiasme au sens étymologique, mais aussi maladie mentale, et l'*ingenium*, dispositions naturelles ou talent, source de l'invention chez Cicéron, sens de la synthèse opposée à l'analyse par Vico. Force de conception et enthousiasme de la passion sont d'ailleurs les deux composantes natives du sublime comme du génie chez Longin : dichotomie qui s'apparente à la distinction entre invention et fureur. Le génie est ingénieur, inventeur, découvreur, médecin, d'un côté ; artiste au sens strict, de l'autre, ou «grand homme» dans les beaux-arts pour reprendre l'expression de Longin et de Roger de Piles.

Entre ces deux sens, comment choisir? On est frappé du retour que le XVIII^e siècle effectue vers la source : c'est l'homme génial qu'il s'agit de décrire. Or se pose alors une question cruciale de méthode : à qui le génie pourrait-il apparaître sinon au génie lui-même? Le génie, pas plus que le grand homme, n'apparaît tel à un âne ou à un valet de chambre (*Kammerdiener*).

¹⁹Sur ces points, *vide* Diekmann Herbert, «Diderot's conception of genius», *Journal of the History of Ideas*, n° 2, 1941; Zumthor P. & Sommer H., «A propos du mot génie», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1950; Matoré Georges & Greimas A.J., «La naissance du génie au XVIII^e siècle», *Le français moderne*, octobre 1957.

²⁰*Soliloque ou conseil à un auteur (Soliloquy or an Advice to an Author, 1711)*, I, 3, introd., trad. et notes, Danielle Lories, L'Herne, 1994, p. 107.

L'article «Génie» de l'*Encyclopédie*, écrit par Saint-Lambert, mais sans doute remanié par Diderot, se termine sur l'aveu suivant : «cet article, que je n'aurais pas dû faire, devrait être l'ouvrage d'un de ces hommes extraordinaires qui honore ce siècle et qui, pour connaître le *génie*, n'aurait eu qu'à regarder en lui-même»²¹. Ce thème de l'accessibilité du génie au seul for intérieur, Rousseau le développe avec encore plus de verve : «Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu, tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas, tu ne le connaîtras jamais. [...] Si tu n'as ni délire, ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie? homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime»²². D'une définition par l'effet on remonte ainsi à une définition par la cause : est génie celui dont l'œuvre engendre l'enthousiasme du spectateur ; mais est génie, du même coup, quiconque convainc de l'existence du génie ; or, seul un génie, dans l'intimité de sa propre génialité, peut percevoir ce qui fait le véritable génie. Le cercle magique se referme ainsi loin du vulgaire qui, du nom, pas plus que de la chose ne perçoit le sublime.

VI. De la disjonction kantienne entre les thématiques du sublime et du génie.

J'en viens par là à la question qui avait initialement motivé le titre de cette communication. Pourquoi les questions du sublime et du génie — si étroitement liées par Longin, par Rousseau que nous venons de citer, par les théoriciens anglais au XVIII^e siècle et surtout par Burke — sont-elles disjointes chez Kant? Ne le sont-elles qu'en apparence ou le sont-elles effectivement?

Toute la *Recherche philosophique* de Burke sur l'origine de nos idées du sublime et du beau respire l'atmosphère du génie : Homère, Virgile, Milton, Shakespeare sont, chacun, invoqués ou cités à sept ou huit reprises. Si les génies sont présents et parlent à la première personne, c'est pour trois raisons, pourrait-on dire : parce qu'eux-mêmes mettent en scène des génies ou des héros, parce qu'ils utilisent des procédés d'expression qui sont ceux du génie, et parce que la fréquentation du génie permet, seule, au génie de se développer.

Mais revenons à Kant : l'essentiel de la définition kantienne du sublime se trouve dans l'Analytique du sublime (§§ 23 à 29) ; mais c'est dans la Déduction des jugements esthétiques purs²³ qui concerne le beau et non pas le sublime, qu'on trouve les textes essentiels concernant le génie (§§ 46 à 50). Cette particularité propre à l'architecture de la troisième *Critique* kantienne est vraiment étonnante, et se trouve la source de malentendus chez ceux qui ne pèsent pas suffisamment les conséquences d'une distribution somme toute déconcertante des questions. De là, en particulier, la thèse d'un sublime kantien qui serait seulement naturel, rencontrée chez Adorno et ses sectateurs.

Le génie est absent des textes de l'Analytique du sublime. En revanche, le sublime intervient à deux reprises en dehors de l'Analytique du sublime dans les textes sur l'art et le génie. Dans l'une des deux occurrences, Kant souligne la possibilité pour le sublime de s'unir au beau dans l'art. «La présentation du sublime, pour autant qu'elle appartienne aux beaux-arts, peut s'unir (*kann sich vereinigen*) avec la beauté dans une tragédie en vers, un poème didactique, un oratorio»²⁴. Voilà qui fait évidemment problème, car :

—Ou bien on distingue deux types de sublime : l'un conciliable avec le beau et l'autre rebelle à toute union avec le beau, de par la négativité dont il est définitivement marqué : le sublime atteste l'inaccessibilité de la nature en tant que présentation des Idées.

²¹Diderot, O.E., éd. Vernière, p. 17.

²²Article «Génie» du *Dictionnaire de musique*.

²³Je laisse ici de côté l'épineuse question de la distribution des Livres. La Déduction semblerait devoir constituer un troisième livre après l'Analytique du beau et l'Analytique du sublime. Elle était intitulée «troisième section» par Kant. Kiesewetter lui proposa en mars 1790 de remplacer «section» par «livre». Mais, tout en déclarant «fort convenable» la correction proposée, Kant demanda la suppression du titre.

²⁴K.U., § 52, trad. Phil., Vrin, 1968, p. 153

—*Ou bien* on reste moniste et on pense que le beau constitue une sorte de faire-valoir du sublime : le sublime ne s'incarnerait vraiment que dans le beau et n'acquerrait que grâce à lui une positivité qui lui ferait intrinsèquement défaut.

Mais, outre que cette deuxième hypothèse fait fi du caractère essentiellement dialectique, sublimatoire ou transgressif du sublime, elle n'est pas compatible avec les exemples de sublime naturel, tout à fait conformes à la tradition, que donne Kant dans l'Analytique du sublime : ouragan déchaîné, rochers menaçants, volcans en éruption, océans en fureur, chutes de fleuves puissants...

Reste donc la première hypothèse qui conduit à établir une typologie du sublime sur les traces, d'ailleurs, du premier texte de Kant sur le sujet : les *Observations sur le beau et le sublime* de 1764. Kant y distinguait sublime-terrible, sublime-noble et sublime-magnifique. En 1790, néanmoins, la hiérarchie implicite serait quelque peu différente :

1) Sublime ne pouvant être contenu en aucune forme sensible, déclaré «sublime authentique» par Kant dans le § 23 (charnière entre l'Analytique du beau et l'Analytique du sublime, mais adjonction tardive).

2) Sublime naturel, conforme à la tradition longinienne, bien qu'apparaissant seulement dans une incise située au chapitre XXXV du *περὶ ὕψους*. Sublime des grands fleuves, du Nil, du Danube, du Rhin, et plus encore, de l'Océan. Sublime des éruptions du cratère de l'Etna. Sublime du vaste et de l'indéfini, mais aussi de l'imprévisible et du terrible.

3) Sublime artistique, conçu tantôt sur un mode analogue au sublime naturel (les Pyramides), tantôt dans sa conjonction éventuelle avec le beau. Le problème, rappelons-le se trouvait déjà chez Longin qui plaçait le lieu du sublime dans la poésie et la rhétorique, mais non dans les arts plastiques. Longin, fidèle à la tendance anthropocentrique de la philosophie grecque, voit dans le sublime à la fois un don de la nature et un principe de transcendance ; sa principale détermination demeure dans l'homme même «ce qui dépasse l'homme» (τὸ ὑπεράϊρον τὰ ἀνθρώπινα). Mais, chez Longin, le sublime ne joue aucun rôle dans les beaux-arts, car la grandeur (τὸ μέγεθος) n'y a point cours. «Ce qu'on admire dans l'art, c'est la plus grande exactitude (τὸ ἀκριβέστατον), et dans les œuvres de la nature, c'est la grandeur »²⁵

J'ai fait état en ces lieux du sublime ambigu — à la fois architectural et naturel — propre aux Pyramides et du sublime paroxystique de l'inscription portée sur le temple d'Isis. Car, comme le troisième colloque de La Garenne-Lemot s'inscrit dans l'énergique lancée des précédents, il est bien naturel qu'on y retrouve des lignes déjà tendues. Les deux exemples égyptiens du sublime donnés par Kant, formaient un diptyque dont les fonds scripturaux restent séparés. Ici, dans l'Analytique du sublime, de massives architectures aux allures d'Idées géométriques. Là, dans la Déduction, une divinité qui incarne l'omnitude féminine, puisqu'elle est sœur, épouse et mère du dieu Osiris, en même temps que support ontologique du passé, du présent et du futur.

Si le sublime se rencontre dans les textes concernant le génie, on reste intrigué de ce que le génie n'intervienne en aucune manière dans l'Analytique du sublime. En revanche, y joue un rôle éminent ... l'homme sans peur, celui qui risque sa vie, le chef de guerre. Voici le texte qui établit une communauté de visée entre le sauvage et le civilisé : le civilisé ajoute quelque chose au point de vue du sauvage ; il n'en soustrait rien.

«Quel est l'objet de la plus grande admiration pour le sauvage (*dem Wilden*)? Un homme, qui ne s'effraye pas, qui ne prend pas peur, que le danger ne fera donc pas plier, et qui en même temps avec une réflexion entière se met énergiquement à l'ouvrage.

Même dans l'état le plus civilisé on conserve cette estime particulière pour le guerrier ; seulement on exige de plus qu'il montre toutes les vertus pacifiques, douceur, compassion et même en ce qui touche sa personne un souci du convenable ; c'est qu'on reconnaît précisément en cela une âme *inaccessible au danger*. On peut donc discuter tant qu'on le voudra en comparant l'homme d'État et le chef de guerre lequel des deux mérite

²⁵περὶ ὕψους, chap. XXXVI, 3.

plus particulièrement notre estime (*Achtung*, traduit plus haut par respect), le jugement esthétique décide en faveur du second.»

Suit l'éloge de la guerre qui, sous la condition d'être menée avec ordre et dans le respect sacré des droits civils, « a quelque chose de sublime » et « rend d'autant plus sublime la forme de penser du peuple qui la conduit »²⁶. Le sublime est lié au risque majeur : il exige un sacrifice et un retrait qui mettent en jeu la vie elle-même. On songe à la formule de Madame Rolland : « Les femmes doivent avoir droit à la tribune, puisqu'elles ont droit à l'échafaud ».

Sublime, génie, guerrier... Kant utilise-t-il le terme « grands hommes » ? Il le fait très curieusement à propos des savants, et de Newton en particulier, auxquels il refuse le nom de génie, parce que leurs découvertes ont été faites suivant des concepts et des règles qui permettent de rendre parfaitement clairs tous les moments de la démarche qu'ils ont dû accomplir. On peut devenir aussi savant que Newton en suivant la voie qu'il a tracée dans les *Principes de la philosophie de la nature*, alors qu'aucun Homère ou aucun Wieland ne nous enseigneront à devenir poète. La science se transmet ; l'art, lui, « s'arrête quelque part » : il possède pour limite cette profonde « inimitabilité » des grands génies avec lesquels on peut seulement se donner pour tâche de rivaliser. À la différence du savant, *le génie, chez Kant, n'est pas un modèle : c'est un exemple.*

« Dans le domaine scientifique, écrit-il, le plus remarquable auteur de découvertes se distingue que par le degré de l'imitateur et de l'écolier le plus laborieux, tandis qu'il est spécifiquement différent de celui que la nature a doué pour les beaux-arts. Il ne faut cependant pas voir en ceci une quelconque dépréciation de ces *grands hommes* auxquels l'espèce humaine doit tant, par rapport à ceux qui par leur talent pour les beaux-arts sont les favoris de la nature »²⁷.

Remarquons au passage que Kant évoque les *große Männer* et non les *große Menschen*. La marque du sexe demeure bien présente. En France, au contraire, Voltaire disait de la reine Élisabeth d'Angleterre : « L'Europe vous compte au rang des plus grands hommes »²⁸. Kant ne dit certes pas que les savants sont les seuls grands hommes ; mais reste que, s'il utilise la locution « grands hommes » à leur propos, il tend à induire l'idée d'une affinité particulière entre le savant et le grand homme. Les véritables révolutions ne sont-elles pas scientifiques ? N'induisent-elles pas une toute autre manière de penser ?

Pour Kant, il serait « ridicule » de confondre le génie avec le savant. Aussi bien doit-on circonscrire la place du génie, en l'autorisant à prescrire des règles aux beaux-arts, mais non à la science. Relativisant de la sorte le rôle du génie, Kant semble aujourd'hui incarner l'esprit des Lumières, soucieux de maintenir l'autorité de la raison. Mais le génie n'en représente pas moins un *cheval de Troie* introduit dans la forteresse du criticisme. Et Kant en a parfaitement conscience, lui qui subordonne finalement le génie au goût : « Si donc en un conflit opposant ces deux qualités quelque chose doit être sacrifié dans une œuvre, cela devrait plutôt concerner ce qu'il y a de génial »²⁹.

Conclusion.

Peut-on mettre de l'ordre dans ces définitions successives du grand homme ou faut-il y renoncer ? Le grand homme, le génie, le sublime permettent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle de mettre efficacement en perspective la puissance de la théorie. Le sublime, surtout ; car si la théorie est à même de reconnaître certains effets, certains véhicules, voire même certains contenus du sublime, le secret du sublime lui échappe dans son entier. Sans doute peut-elle dénoncer le faux sublime et exercer ainsi sa fonction critique, mais elle ne peut que célébrer le sublime qui la transporte. L'important,

²⁶K.U., § 28, p. 140.

²⁷K.U., § 47, *ibid.* p. 140. C'est moi qui souligne.

²⁸*La Henriade*, III.

²⁹*Ibid.*, § 50, p. 149.

sans doute, est de préserver le mystère, tout en exerçant sa force de juger, son sens discriminatif : ne pas réduire le grand homme en adoptant le point de vue d'un valet de chambre (*Kammerdiener*), mais ne pas non plus l'imiter stupidement : *Summi homines sunt, homines tamen*³⁰.

On peut néanmoins tenter de distinguer au moins cinq sens du terme «grand homme» : sens qui évidemment s'enchevêtrent, donnent naissance à des mixtes et débordent les époques dans lesquelles on voudrait les enfermer.

1) Le grand homme est un homme illustre au sens antique faiblement historique et faiblement moral. Aussi bien le héros et le génie — même reconnu tardivement — deviennent-ils des espèces de ce genre englobant. Leur sublime doit apparaître *hic et nunc*. Il est l'émanation de la puissance divine.

2) Au second tiers du XVIII^e siècle, la grandeur s'intériorise et s'universalise : elle dépasse l'instant et le lieu pour s'inscrire dans un espace cosmopolite et éternel, où elle se fait reconnaître soit par l'utilité des découvertes et des inventions qu'on lui attribue, soit par la solidité (la pureté et la longévité) des plaisirs qu'elle confère. Le grand homme tend alors à devenir un modèle plus ou moins imitable et plus ou moins anonyme ou personnalisé. Le sublime peut être caché ou se révéler tardivement.

Reste une difficulté qui n'a pas échappé à Kant. La grandeur de l'homme se mesure d'abord à quelque chose de fort concret : l'absence de la crainte de la mort. On note d'ailleurs que l'expression de «martyre de la liberté» apparaît avant la Révolution pour laïciser le martyre religieux

3) À la fin du XVIII^e siècle, l'idéal républicain réalise un compromis entre le héros et le bienfaiteur universel. Le caractère sectaire et patriotique attaché à l'idée de grand homme semble très éloigné des idées cosmopolites du XVIII^e siècle. Le grand homme est celui qui risque sa vie pour la défense de la liberté.

4) Avec Hegel et à l'âge romantique, les grands hommes deviennent les agents privilégiés par lesquels l'Esprit, souterrain et caché, se réalise dans l'histoire. Ce sont des hommes d'action, des personnalités historiques créant une «nouvelle situation du monde», des héros (*Heroen*, demi-dieux, et non *Helden*). Leurs fins et leurs idéaux représentent une déviation par rapport à l'ordre établi ; mais cette déviation n'est pas quelconque : elle relève d'une «révélation intérieure» que les grands hommes ont reçue, relativement aux possibilités du temps. C'est dire qu'ils «n'inventent» pas le moment de l'Universel qu'ils accomplissent. Et s'ils sont les fondés de pouvoir de l'Esprit, ils en deviennent aussi les victimes. Sans doute serait-il absurde de dire qu'ils ne cherchent pas leur satisfaction. Mais, pour obtenir cette satisfaction, ils se trouvent forcés d'accomplir un but universel, au détriment de leurs intérêts d'individu. Celui-ci accompli, ils tombent «comme des douilles vides». «A l'instant où ils sont arrivés, ils sont morts».

Caricaturant la pensée de Hegel, Carlyle va alors jusqu'à soutenir que l'histoire du monde est la biographie des grands hommes : elle est «le résultat matériel extérieur, la réalisation pratique et l'incarnation de pensées qui habitèrent les grands hommes envoyés dans le monde».

5) D'où la réaction dont Tolstoï se fait le porte-parole : Un grand homme est comme «un enfant qui se cramponne aux courroies de l'intérieur de la voiture et s'imagine que c'est lui qui la conduit». Les grands hommes ne sont que les «étiquettes de l'histoire : ils donnent leur nom aux événements sans même avoir, comme les étiquettes, le moindre lien avec le fait lui-même». Le thème de la dérision des grands hommes est ainsi repris d'une autre manière que chez Rivarol.

Sans doute les critères sur lesquels repose la conception du grand homme restent-ils fort divers. Mais le XVIII^e siècle a pour mérite de nous rappeler que notre dette est inépuisable à l'égard de ceux qui contribuent à l'épanouissement d'un idéal proprement humain. Sommes-nous vraiment tenus de l'acquitter? «L'ingratitude envers les grands

³⁰*Institution oratoire*, X, 1, trad. M.C.V. Ouizille, revue par M. Charpentier, Paris, Garnier, 1921, p. 121.

hommes est le propre des peuples forts», a-t-on soutenu avec Plutarque. Mais il y a ingratitude et ingratitude. Si la civilisation est chose fragile, rien n'est plus important que de nous rapprocher, fût-ce par la seule célébration, de ce qui en incarne au mieux le sublime. Personnifier celui-ci en lui prêtant les traits d'un grand homme répond d'abord au désir — aussi profond que leurrant — d'approcher du foyer mythique d'une grandeur qui élève l'homme au-dessus de lui-même.