

DE L'INTERPRÉTATION DU SUBLIME CHEZ WINCKELMANN

par

*Baldine SAINT GIRONS**

*Apollo hat das Erhabene, welches im
Laokoon nicht stattfand*
(Apollon possède le sublime qui ne se
trouvait pas dans Laokoon)¹

L'adjectif sublime (*erhaben*) est rarement substantivé chez Winckelmann : j'en ai rencontré peu d'occurrences et, en tout cas, aucune en 1755. *Erhaben*, en revanche, accompagne des substantifs divers, dont j'ai tenté le repérage sur un corpus significatif, bien que non exhaustif. Soulignons d'ores et déjà que Winckelmann n'emploie jamais le terme *sublim*, dont Nietzsche fera grand usage, un siècle plus tard.

L'emploi de *erhaben* est lié à celui de *Erhebung*, *erheben*, *sich erheben*, *erhoben*, et aux ensembles *hoch*, *Hoheit* et *groß*, *Größe*, *Großheit*, puisque l'élévation, la hauteur et la grandeur constituent les premiers traits du sublime. Mais, étant donné la dispartite entre la catégorie et les termes qui la désignent, il ne faudra pas non plus négliger un certain nombre de notions, telles que «force, simplicité, noblesse, rudesse, angularité, obscurité» qui ont parti lié avec la définition du sublime, telle qu'elle s'est historiquement élaborée.

L'enjeu de la présente recherche sera de déterminer dans quelle mesure les spéculations de Winckelmann confirment ou, au contraire, mettent en cause la pertinence d'une distinction entre sublime et beau : distinction devenue systématique en 1757 grâce à Burke, et à laquelle Kant donna ses lettres de noblesse en philosophie en 1790, mais dont il faut bien reconnaître qu'elle devient parfois assez floue dès l'âge romantique, sauf au Royaume Uni, où la spécificité du sublime est attestée dans le langage courant : le sublime ne s'y confond jamais avec un simple superlatif du beau.

Des formes sublimes : qu'elles existent

Pour la commodité, j'étudierai séparément les *Réflexions sur l'imitation* de 1755 et le reste de l'œuvre. Dans un premier temps, ma présentation sera analytique, car *erhaben* intervient à presque tous les moments cruciaux du développement. Dans un deuxième temps, je donnerai synthétiquement les résultats de mon analyse de l'*Histoire de l'art de l'antiquité* et de certains textes des *Kleine Schriften*.

On note 10 occurrences d'*erhaben* dans les *Réflexions sur l'imitation*, que je regrouperai sous les cinq rubriques bien connues : I. imitation, II. contour, III. idéal, IV. technique, V. allégorie. Les trois premières concernent le thème de l'*inimitabilité*

* Université de Paris X-Nanterre

1. *Geschichte der Kunst des Altertums (GKA)*, 1764, Darmstadt, 1972, p. 155.

acquise grâce à l'imitation : Winckelmann renvoie à l'opposition Idéal / sensible dans une perspective d'inspiration platonicienne ; il nous révèle, sur l'exemple-modèle de l'Apollon, sa position propre, d'une totale originalité historique ; il adresse enfin une mise en garde aux Modernes contre leur désir d'affranchissement à l'égard des Anciens.

I. 1. "La beauté sensible donna à l'artiste la belle nature ; la beauté idéale lui donna les traits sublimes (*die erhabenen Züge*) : à la première il emprunta l'humain, à la seconde le divin"². Comme souvent, dans le texte de Winckelmann, nous avons affaire à une série de dichotomies : la beauté possède une double origine, et le beau naturel est au beau sublime ce que l'humain est au divin.

Le sublime n'a point pour origine le sensible ; il n'a pas la consistance d'une nature, parfois belle, parfois non belle, et, surtout, les "traits sublimes" constituent l'élément non pas quasi divin, mais proprement divin, de l'œuvre. Winckelmann n'utilise pas de clause de précaution, comme le fait Longin, par exemple. Est sublime un type du beau (le beau idéal lui-même ou une de ses caractéristiques), un beau évanescant, fulgurant sous les espèces de simples traits et un beau qui n'a plus rien d'humain comme tel.

I. 2. La deuxième occurrence d'*erhaben* ne concerne plus de simples traits abstraits, mais les formes bien concrètes de l'Apollon du Belvédère, ses *erhabenen Formen*³. L'adjectif devient ici l'écho du verbe *sich erheben*, employé quelques lignes plus haut. Winckelmann énonce deux thèses : l'imitation de l'Apollon (et non pas sa contemplation) permet aux artistes de devenir très vite avisé, intelligent, prudent (*klug*) ; et l'Apollon montre combien "la plus belle nature peut s'élever (*sich erheben*) au-dessus d'elle-même avec hardiesse, mais sagesse (*kühn aber weislich*)".

Bref, il y aurait un processus de sublimation à l'œuvre au sein de la nature elle-même. Et l'opposition entre nature et traits sublimes, mentionnée plus haut, s'effacerait au bénéfice d'un processus de dépassement dont la nature (ou la plus belle nature) serait elle-même l'opérateur. Or, ce processus réunit les qualités les plus contradictoires : l'audace et la prudence, la hardiesse et la sagesse.

Comment comprendre pareille antinomie caractérisant l'essor de la nature ? En l'approfondissant au sein d'une seconde antinomie qui concerne alors l'art : c'est la *transgression* de la règle qui devient dans l'Apollon règle elle-même. Autrement dit, c'est le jeu avec les limites (*Grenzen*) qui par un seul et même mouvement, permet de *reculer les limites et de placer les bornes*. Winckelmann nous affirme, en effet, que les frontières sont rendues certaines ou sont déterminées (*bestimmt*) par l'Apollon.

Les formes sublimes interviennent en liaison avec la règle (*Regel*). Elles existent, puisqu'elles sont incarnées dans l'Apollon. C'est dire que nous ne sommes plus dans l'univers platonicien, où nous ne jouissons que d'une vague réminiscence des Formes, jadis offertes au regard. Ces Formes nous ont été historiquement données et nous pouvons les contempler. Bref, si le sublime est idéal et sporadique, il prend néanmoins consistance dans notre monde ; voilà ce que nous apprend cette deuxième occurrence du sublime.

I. 3. L'âme sublime (*die erhabene Seele*) est dans un troisième temps⁴ ce que les Grecs, seuls, enseignent à représenter. Sans doute, explique Winckelmann, citant Poussin, faut-il s'écarter du modèle pour accéder à un peu d'originalité. Mais dans quelle erreur aurait pu tomber Raphaël s'il est vrai, comme le rapporte Roger de Piles, qu'à la fin de sa vie il aurait voulu s'écarter des Anciens pour suivre seulement la nature ! Car le sublime est du côté de l'âme. Or l'âme n'est pas du côté de la nature. Et,

2. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction Léon Mis, Aubier, pp. 116-117 (traduction légèrement modifiée pour mon propos).

3. *Ibid.*, p. 124.

4. *Ibid.*, p. 128.

si l'âme se trouve quelque part, c'est dans l'art grec, et dans l'art grec essentiellement.

II. 4. Passons maintenant à la deuxième grande question évoquée dans les *Réflexions* : celle du contour. C'est Euphranor, écrit Winckelmann, qui, après Zeuxis, donna au contour un aspect plus sublime (*die erhabenere Manier*). Le sublime, alors, serait-il question de manière ou de style, comme c'était le cas dans la vieille théorie des *genera dicendi* ?

On sait comment les Grecs, depuis Varron, distinguaient trois types : ἰσχνός, πμέος, ἀδρός, auxquels correspondaient les termes latins *gracile*, *mediocre* et *uber*, puis *sublimis*, ou encore, si l'on adopte la terminologie de la *Rhétorique à Herennius* (entre 86 et 83 avant J.-C.), *extenuatus* ou *attenuatus*, *mediocris* et *gravis*. Quintilien établit la fameuse triade, ἰσχνός, πμέος, ἀδρός pour désigner les trois genres du propre, du fleuri et du sublime⁵. Le sublime est un style déterminé et ne saurait constituer un juste milieu.

Or Winckelmann insiste dans la suite du texte sur la difficulté de trouver la «ligne» qui sépare la plénitude (*das Völlige der Natur*) du superflu, ou encore la maigreur de l'enflure. En ce sens, Winckelmann semble moins proche de la théorie du style sublime que de celle du juste milieu, du «point de perfection, de bonté ou de maturité»⁶ propre au classicisme français dont il épouse par ailleurs le dogmatisme.

Qu'est-ce alors que la manière «plus sublime» inventée par Euphranor ? Reportons-nous à Quintilien : parcourant, en effet, l'histoire de la peinture, pour la comparer à celle de l'art oratoire, il décrit le style simple, dur et raide des commencements, le style pur et correct de Parrhasius ou Polyclète ; le style délicat et gracieux d'Apelle et de Myron, le grand style de Zeuxis et de Phidias. Or, juste après Zeuxis, qu'apporte le peintre et sculpteur Euphranor ? «(...) c'est vers le règne de Philippe, et jusqu'aux successeurs d'Alexandre, que la peinture jeta le plus d'éclat, toutefois avec des qualités diverses ; car Protogène brilla éminemment par le fini, Pamphile et Mélanthe par la science du dessin, Antiphile par la facilité, Théon de Samos par l'imagination, et Apelle par le génie et la grâce dont il se glorifiait lui-même. *Le plus étonnant de tous fut Euphranor*, qui, possédant au plus haut degré toutes les autres qualités des meilleurs maîtres, fut aussi admirable comme statuaire que comme peintre»⁷.

La maîtrise du dessin, la force de l'imagination et la grâce réunies, est-ce cela qui fait la manière plus sublime ? Le sublime se trouve-t-il dans une réunion, pensée jusque là impossible, des plus hautes qualités ? Le sublime appartient-il à l'œuvre d'art totale, au *Gesamtkunstwerk* et non au *Stückwerk* conçu comme fragment ou singularité irréductible ?

Laissons pour l'instant cette question de côté et résumons nos acquis : le sublime n'emprunte pas ses traits à la nature ; il appartient à des formes, comme celles de l'Apollon du Belvédère ; il se situe dans l'âme, telle que nous la révèlent les Grecs ; et, enfin, il caractérise le contour ou encore le *disegno* qui représente si bien l'élément le plus abstrait de la peinture que le dessein conçu comme projet se distingue à peine du dessin effectué. Le *disegno interno* et le *disegno externo* se rejoignent.

III. 5. La cinquième occurrence d'*erhaben* (p. 150) est insérée dans les développements sur la noble simplicité et la calme grandeur (*edle Einfalt und stille Größe*) : elle concerne de nouveau Raphaël, et plus précisément, la chambre d'Héliodore au Vatican. «Le repos et le recueillement (*Stille*) des figures principales de l'*Attila* de Raphaël, qui semblent à beaucoup dénué de vie (*leblos*) nous paraîtra très *significatif et sublime*». Et Winckelmann de noter que Léon le Grand ne se présente pas

5. *De l'Institution oratoire*, XII, 10.

6. «Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. (...) Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement.», *Les Caractères*, I, 10.

7. *Op. cit.*, XII, 10.

comme un orateur agité et volubile, mais comme “un homme vénérable qui, par sa seule présence, apaise une émeute avec un visage d’une divine assurance sous les yeux du furieux (*Wüterich*)”. Il y a d’ailleurs un déplacement dans l’excellente traduction de Léon Mis : *vor den Augen des Wüterichs* qui dans le texte allemand, est mis en relief après la citation de Virgile et en fin de phrase, se trouve comme escamoté dans le texte français. Le traducteur sympathise ainsi avec la pensée de Winckelmann qui mentionne Attila, le dénomme bien *Wüterich*, mais ne s’intéresse pas au mode de présentation du roi des Huns, “fléau de Dieu”.

Winckelmann compare, en revanche, Léon I^{er} à Neptune que Virgile décrit, au I^{er} livre de l’*Énéide*, calmant les flots sur lesquels Éole a déchaîné la rage des vents, pour exaucer la demande de Junon.

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent, erectisque auribus adstant.

Alors, que vienne à paraître un homme sublime (? = gravem) par sa piété et par ses mérites, la foule se tait, immobile, et prête l’oreille.

Étonnement, silence, pétrification... Tels sont les effets du sublime.

Rappelons ce qu’affirme Longin, dès le I^{er} siècle après J.-C. : le sublime réside moins dans une technique ou un art que dans la personne ou plutôt dans son âme ou son esprit, dont il constitue l’écho. C’est pourquoi le silence peut se montrer plus sublime que la parole ; thème qui ne cessera d’être repris tout au long du XVIII^e siècle, soit que le sublime laisse sans voix, soit que l’esprit sublime sache renoncer aux pouvoirs insuffisants et mensongers du verbe. Citons la traduction de Jackie Pigeaud : “Le sublime est l’écho de la grandeur d’âme [ou encore “d’un grand esprit” (*μεγαλοφροσύνης*)]. D’où le fait que même sans voix on admire parfois la pensée toute nue, en elle-même, par la seule grandeur d’esprit, comme dans la *Nékuya*⁸ le silence d’Ajax est grand et plus sublime (*ὕψηλότερον*) que tout discours.”⁹

Mais à lire la citation de Virgile, on peut aussi songer à l’exemple *princeps* du sublime, donné par Burke en 1757, deux ans après les *Réflexions* de Winckelmann, et puisé, cette fois, chez Homère :

Lorsqu’un infortuné, saisi par l’ἄτη et recherché pour meurtre dans son pays natal,
vient d’atteindre une frontière, sans haleine, pâle, éperdu ; tous regardent, tous
s’étonnent¹⁰.

Il y a bien étonnement ici, arrêt des regards : mais Homère et Burke mettent l’accent sur l’objet regardé, plus que sur ceux qui le contemplent. Au centre du tableau est ce fugitif hagard qui vient d’échapper à un “danger imminent”. Priam, le suppliant d’Achille, par lequel est introduite cette évocation, n’est, certes, pas dans la position de force qui caractérise Attila ; ce n’est pas, à proprement parler, un *Wüterich*. Mais il n’a pas non plus la puissance de Léon X qui, revêtu de toute la pompe pontificale, est monté sur un cheval blanc et entouré de deux cardinaux en capes et chapeaux rouges ; cependant que, comme le souligne Winckelmann, saint Pierre et saint Paul, armés d’épées, s’avancent lentement dans le ciel au-devant de l’ennemi.

Néanmoins, nous avons affaire, dans les deux cas, à une épreuve de regard, à un *rapport de force silencieux*, dont l’enjeu est considérable. Or, la puissance et l’impuissance se distribuent soudain de façon inattendue : face à un guerrier victorieux se dresse un vieillard d’une hardiesse formidable. De fait, Priam obtiendra d’Achille le

8. *Odyssée*, livre XI.

9. *Du sublime*, IX, 2, 3, trad. du traité de Longin, présentation et notes, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

10. Homère, *Iliade*, XXIV, 480-2.

corps d'Hector et Léon I^{er} arrêtera Attila : sur la force brute le courage l'emportera.

Mais, entre les commentaires de Winckelmann et de Burke, quelle différence ! Le sublime, chez Burke, c'est une certaine manière de surmonter l'épreuve, de ne pas se laisser terrifier par le terrible, de le regarder en face ou *de façon oblique*, à distance. Chez Winckelmann, au contraire, le sublime est ce qui apparaît d'abord *leblös*, dépourvu de vie. Est sublime non le roi suppliant, qui ne rapportera qu'un cadavre, mais le chef de la chrétienté, dont la *victoire* est totale. Sur cette importance du triomphe chez Winckelmann, nous reviendrons bientôt.

Remarquons, au passage, une métaphore marine rarement relevée : Neptune, paradigme de l'homme sublime, calme les flots que les souffles de l'Eurus, du Notus et de l'Africus, renfermés dans une caverne d'Éolie, balaient en surface et agitent en profondeur. L'insistance est sur le calme revenu : nul frémissement ne subsiste dans la nouvelle tranquillité reconquise. Burke, au contraire, analysant l'exemple *princeps* que je viens de citer, insiste sur le fait que "l'agitation de la mer persiste après la tempête." C'est la situation intermédiaire qui l'intéresse, plus que le résultat final.

III. 6. Une troisième mention du sublime concerne encore Raphaël¹¹ et, plus précisément, l'enfant Jésus dans le bras de la Madone de Dresde. L'usage du terme *erhaben* est intéressant : l'enfant est dit, en effet, "*über gemeine Kinder erhaben*" : il serait sublime au-dessus des enfants ordinaires, ou plutôt, comme traduit Léon Mis, il s'élève au-dessus des enfants ordinaires.

De fait, *erhaben*, sublime, ὑψος, *sublimis*, ne signifient pas en premier lieu la grandeur, mais l'*élévation*¹², c'est-à-dire, comme l'a bien vu Herder, non une qualité propre à l'objet, mais une position relative : est sublime ce qui est au-dessus de moi, ce par rapport à quoi je me trouve en situation inférieure.

IV. 7. *Erhaben* est, une septième fois, utilisé à propos de la technique, et plus précisément, de la manœuvre de Michel-Ange, décrite par Vasari. Mais alors il a le simple sens d'élevé ou de supérieur. Il s'agit des parties de la statue qui se découvrent progressivement à l'œil, quand on élève le modèle hors de l'eau¹³.

V. 8, 9, 10. Les trois dernières occurrences d'*erhaben* concernent l'allégorie¹⁴. Rubens est le plus remarquable des peintres, pour s'être risqué sur la voie désertée de la peinture allégorique, en poète sublime (*als ein erhabener Dichter*). Après lui on a, dans l'époque récente, difficilement entrepris et exécuté une œuvre plus sublime (*ein erhabeneres Werk*) dans ce genre que la coupole de la bibliothèque impériale de Vienne, peinte par Daniel Gran. Et Winckelmann d'espérer obtenir le goût sublime de l'antiquité (*einen erhabenen Geschmack*) en développant le sens de l'allégorie par une meilleure formation à la mythologie.

Remarquons que sont sublimes à la fois l'artiste qui se montre poète, l'œuvre et le goût qu'on manifeste pour elle. Le sublime appartient ainsi à tous les maillons de la chaîne qui va de la création à la réception, si bien que l'œuvre apparaît dans toute son ambiguïté de cause et d'effet. On reconnaît ici le cercle du sublime, puisque le sublime engendre le sentiment qui le découvre et qu'il est à la fois processus et résultat.

11. *Réflexions*, op. cit., p. 154.

12. Herder tire grand parti de cette considération dans sa critique de Kant. Voir *Kalligone*, 1800, chap. III : « Vom Erhabenen und Ideal », sect. 3 : « Vom Erhabenen », *Sämliche Werke*, éd. Bernhard Suphan, Berlin 1880, tome XXIII, p. 259.

13. *Réflexions*, op. cit., p. 170.

14. *Ibid.*, p. 192 (2) et page 194.

En conclusion, nous pouvons soutenir que ces occurrences d'*erhaben* apparaissent dans les *Réflexions* d'une façon qui ne semble rien devoir au hasard, puisqu'elles interviennent à cinq moments clés de la recherche. Sur les seules questions du drapé et de la peinture des anciens, *erhaben* reste inutilisé.

Principaux emplois d'*erhaben* dans l'*Histoire de l'art de l'antiquité* .

Soit maintenant l'emploi d'*erhaben* dans l'*Histoire de l'art de l'antiquité* et certains textes des *Kleine Schriften*..

I. Il se présente très souvent sous la forme d'un comparatif ou, même d'un superlatif¹⁵. Plus la nature s'approche du ciel grec, plus elle est belle, sublime et puissante¹⁶ ; grâce à la liberté, l'art devient plus libre et plus sublime¹⁷. Apollon est doté d'un génie plus sublime¹⁸ que Laokoon ; les muscles du gladiateur de la villa Borghese sont plus sublimes ou, sans doute, plus saillants qu'au naturel¹⁹.

Erhaben désignerait ainsi une qualité relative, ce qui n'est assurément pas le cas chez Kant, qui reconnaît dans le sublime le «grand absolument» (*das schlechthin Große*). Par ailleurs, *erhaben* signifie ce qui est saillant et non pas seulement ce qui est élevé.

II. On retrouve la tournure *über... erhaben* que nous avons déjà rencontrée à propos de l'enfant Jésus dans la Madone de Raphaël. Elle est utilisée, par exemple, à propos de Junon²⁰ ou d'Apollon²¹, qui tous deux s'élèvent au-dessus de l'humanité.

III. *Erhaben* est un adverbe dans l'expression *erhaben gearbeitet*²². Il est alors synonyme d'*erhoben*, en relief.

IV. L'adjectif *erhaben* est employé à propos d'Eschyle²³, dont le style est dit par ailleurs plus étonnant qu'émouvant²⁴. Et Winckelmann se sert du substantif *Erhabenheit* pour caractériser les personnages d'Eschyle. Sont également sublimes les expressions de Michel-Ange²⁵ ou le torse du Belvédère²⁶.

La palme du sublime est néanmoins décernée à Apollon. Nous avons déjà rappelé que Winckelmann l'affirmait *über die Menschheit erhaben*. Il le dote, en outre d'un regard sublime et avoue qu'il engendre une attitude sublime chez le spectateur. Vient enfin l'aveu essentiel que nous avons placé en exergue de ce chapitre et sur lequel nous reviendrons longuement : "Apollon possède le sublime qui faisait défaut au Laokoon"²⁷, ou plus exactement, "qui ne trouvait point place dans Laokoon".

15. Comme dans l'expression *der erhabenste Begriff der Schönheit*, GKA, *op. cit.*, p. 165.

16. (...) *desto schöner, erhabener und mächtiger*, *ibid.*, p. 39.

17. *Durch die Freiheit wurde auch die Kunst freier und erhabener*, *ibid.*, p. 216.

18. (...) *mit einem erhabern Geist*, *ibid.*, p. 155.

19. (...) *erhabener als in der Natur*, *ibid.*, p. 162.

20. *Ibid.*, p. 163

21. (...) *über die Menschheit erhaben*, *ibid.*, p. 364.

22. *Ibid.*, p. 371.

23. *Ibid.*, p. 216.

24. *mehr erstaunlich als rührend*, p. 307.

25. *erhabene Ausdrücke*, p. 145.

26. *Kleine Schriften*, p. 143.

27. GKA, *op. cit.*, p. 155.

V. Le terme *erhaben* est enfin employé deux fois²⁸ à propos du haut style ou du style élevé. Ce style a-t-il toutes les caractéristiques du sublime ? Telle est la question que nous traiterons, avant d'en venir au problème difficile que pose ce refus d'attribution du sublime au Laokoon.

De l'existence d'un style sublime

Winckelmann signale à plusieurs reprises les quatre ou cinq périodes de l'art, comparables aux actes d'une tragédie : prologue dans les temps reculés, progrès du temps de Phidias, péripéties de Praxitèle à Lysippe et Apelle, décadence à l'époque des imitateurs, exode. Laissons de côté les deux derniers styles pour essayer de comprendre comment Winckelmann interprète le "style grand et élevé" de Phidias avec les instruments essentiellement littéraires qui sont à sa disposition. De ce style, il invoque trois exemples, dont le premier est seulement une description de Lucien : l'Amazone Sosandra, œuvre de Kalamis. On notera que son "sourire vif et caché" évoque aujourd'hui pour nous le sourire ionien, tel celui des Korai du musée de l'Acropole d'Athènes. Mais Winckelmann a vu la tête de Pallas à la villa Albani, dans laquelle il constate une certaine *dureté* et un manque relatif de grâce. La Niobé et ses filles qu'il contemple à la villa Médicis et qui sont dispersées aujourd'hui entre le Musée des Offices et le Musée des Thermes de Rome sont, elles, parfaitement représentatives du "style grand et élevé".

Avec un savoir aussi mince, Winckelmann confère à ce style plusieurs des traits que Burke donnera, deux ans plus tard, au sublime : liberté d'inspiration, grandeur qui n'est pas seulement matérielle, raideur et angularité, simplicité qui confine à la rudesse, grâce demeurant cachée, sacrifice partiel de la beauté.

Art inspiré, grâce auquel l'idée semble s'éveiller sous nos yeux et s'exhaler d'un seul souffle, donnant cette illusion d'improvisation, dont Longin faisait déjà la caractéristique du sublime, le style grand et élevé ne paraît jamais appliqué. C'est dire qu'il exclut à la fois la technicité et le fini : la technicité, propre au style archaïque, fondé sur un système ou un ensemble de règles, lequel paralyse finalement l'invention ; le fini ou encore l'aspect lisse et poli, cette *smoothness* qui appartient au style de Praxitèle et dont Burke fait la caractéristique du beau. Dès 1759, d'ailleurs, Winckelmann détourne l'attention du spectateur de ces qualités secondaires : "N'admire ni sur le marbre l'épiderme doux et brillant, ni sur les tableaux la surface lisse et miroitante : là est un travail qui a coûté de la sueur au journalier ; ici, ce qui n'a pas exigé du peintre beaucoup de réflexion. L'Apollon du Bernin est aussi lisse que celui du Belvédère et une Madone de Trevisano plus appliquée que celle peinte par Corrège."²⁹

Art de la grandeur, le style de Phidias diffère du beau style parce qu'il recherche non seulement la beauté, mais la grandeur (*Großheit*).

Art privilégiant la *rectilinéarité* et l'*angularité*, au détriment des formes onduyantes, qui rappellent à Winckelmann des successions de vagues, et dont le peintre Hogarth avait rappelé l'importance en 1753.

Art relativement *uniforme* qui proscrie la diversité dont l'agrément est si puissant dans la beauté naturelle. Tantôt, alors, le sublime semble s'assimiler à la beauté intelligible, au "concept unique" et "pour ainsi dire *incrée* de la beauté" : beauté qui est "comme une idée non reçue par l'intermédiaire des sens, produite au sein d'un entendement élevé et d'une heureuse imagination qui pouvait s'élever par la contemplation près de la beauté divine"³⁰. Tantôt le sublime semble se distinguer du

28. *Ibid.*, p. 217 et p. 221.

29. *Kleine Schriften, Betrachtung der Werke der Kunst*, p. 134.

30. *GKA, op. cit.*, p. 221.

beau lui-même par une simplicité qui sacrifie la beauté³¹ et entraîne par suite un jugement moins positif que le beau style³². Ainsi Niobé et ses filles se distinguent-elles “principalement” par “la haute simplicité, aussi bien dans la formation des têtes que dans le dessin tout entier, dans l’habillement et dans l’exécution”. Le calme si expressif dont elles font preuve, on l’attribuera à la force de leur pensée, grâce à laquelle la passion est tenue à distance. Ainsi ne paraissent-elles “pas formées pour la passion” : elles l’ont uniquement acceptée, remarque Winckelmann.

La *grâce* qu’on rencontre dans le haut style ne s’offre pas à tous venants, mais veut être recherchée : elle est «trop sublime» pour se commettre dans le sensible, car “le très haut n’a pas d’image”. Cette grâce céleste, inventée dans la sculpture, est réservée aux sages et s’approche de la sérénité d’âme propre à la nature divine. Et c’est en tentant de la définir que Winckelmann ajoute aux exemples de style élevé déjà cités, le Jupiter Olympien de Phidias et la Junon à Argos de Polyclète.

Difficultés posées par l’assimilation du sublime à un style

Étant donné les multiples occurrences du terme *erhaben*, sa parenté étymologique avec *hoch* et sa proximité définitionnelle avec *groß*, on peut sans doute assimiler le second style décrit par Winckelmann au style sublime, de même que la première grâce, la grâce céleste, avec la grâce sublime. Essayons de dégager les difficultés que présente alors cette position :

I. Si est sublime un *style déterminé*, clairement identifiable (celui d’Homère, d’Eschyle, de Phidias, de Kalamis, du sculpteur de la Pallas de la villa Albani ou de Niobé et ses filles), comment comprendre que l’Apollon du Belvédère puisse incarner aux yeux de Winckelmann le sublime par excellence ? Mengs renchérisait sur ce jugement, puisque, dans sa *Lettre à Don Antonio Pons*, il juge que cette statue “approche le plus” du “style sublime”, dont “la vraie perfection devait se trouver dans le Jupiter et dans la Minerve de Phidias à Élide et à Athènes”. Il ajoute d’ailleurs que “nous n’avons aucun exemple de ce style dans la peinture, parce que nous ne possédons aucun ouvrage de cet art des anciens grecs”.

Nous savons certes aujourd’hui que l’Apollon est la copie, réalisée à l’époque d’Hadrien d’un original en bronze de Léocharès, sculpteur grec du IV^e siècle av. J.C. Or, Winckelmann soutient seulement qu’il appartenait au temple de Delphes, dont il avait été enlevé sur l’ordre de Néron, en même temps que d’autres statues, dont le gladiateur Borghese signé d’Agasias, aujourd’hui au Louvre (début du I^{er} siècle).

II. Si est sublime non seulement le deuxième style grec, mais aussi le deuxième style de la Renaissance italienne, celui de Michel-Ange et de Raphaël, qu’ont en commun ces deux styles ? Le sublime ne s’élève-t-il pas au-dessus de tout style déterminé ?

III. “Noble simplicité et calme grandeur» caractérisent dans les *Réflexions sur l’imitation* tous les chefs d’œuvre grecs. Et l’*Histoire de l’art de l’antiquité* pose à titre d’axiome que «grâce à l’unité et à la simplicité toute beauté devient sublime»³³.

Soutenir que le sublime n’est qu’une modification du beau chez Winckelmann serait alors aisé. Mais peut-on aller plus loin et donner au sublime une spécificité qui le distingue radicalement du beau ? Pour ce faire, il importe de saisir pourquoi le sublime n’apparaît pas dans le Laokoon, mais bien dans l’Apollon.

31. Voir, par exemple, *GKA, op. cit.*, p. 217 : *So ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden.*

32. *GKA, op. cit.*, p. 318.

33. *Ibid.*, p. 149.

Pourquoi le sublime faisait-il défaut au Laokoon ?

“Apollon possède le sublime qui faisait défaut au Laokoon”³⁴, ou plus exactement, “qui ne se trouvait point dans Laokoon”. Pourquoi ce prétérit opposé au présent ? Qualifie-t-il le regard du spectateur Winckelmann qui, détourné de Laokoon, se porte maintenant sur l'Apollon ? Ou renvoie-t-il à une certaine forme de déception, historiquement constituée par la contemplation des œuvres à Rome ?

Une chose frappe en tout cas : c'est la différence de traitement du Laokoon en 1755 et en 1764. Dans les *Réflexions*, le Laokoon est la première œuvre plastique à être citée : il est semblable au canon de Polyclète et aussi inimitable qu'Homère. Et si Winckelmann n'emploie pas à son propos le terme de sublime, du moins souligne-t-il l'absence totale de ce parenthèse qui est un des écueils du sublime et insiste-t-il sur l'effet engendré chez le témoin par une grandeur *d'âme* tout à fait exceptionnelle : celle-ci force le respect et engendre un désir d'identification. Nous souhaiterions pouvoir supporter la détresse comme le fait ce grand homme. Et l'œuvre d'art assume ici une fonction éducative, en nous proposant à titre de modèle une endurance toute stoïcienne.

En 1764, en revanche, Winckelmann dénie expressément au Laokoon tout sublime, souligne que son exécution exige moins de génie³⁵ et plus de savoir que celle de l'Apollon, remarque que la nature s'élève vers l'idéal (loin que l'idéal ne s'incarne dans la nature) et, surtout, supprime toute définition par les effets.

En fait, le Laokoon souffre d'un excès de visibilité : excès à la fois quantitatif et qualitatif, puisque l'artiste exagère le mouvement et se veut exhaustif. L'artiste a rendu visibles tous les ressorts de la nature, cependant que le mouvement des muscles est poussé au-delà de la vérité : ceux-ci ressemblent à des collines qui s'emboîtent les unes dans les autres. Laokoon est “l'image de la douleur la plus sensible qui est ici dans les muscles, nerfs et tendons”.

Mais il y a pire : Laokoon représente une défaite, puisque son objet est l'assujettissement à la souffrance et à la mort, quelle que soit la dignité avec laquelle elles sont en l'occurrence assumées. Sans doute l'artiste a-t-il su donner à la nature plus de développement, d'intensité et de puissance qu'elle n'en a par elle-même, sans doute a-t-il su représenter la grande douleur concentrée dans les profondeurs, l'âme étant *sous* la surface des muscles et s'étendant jusqu'à elle, comme le fond de la mer affleurant à la surface de l'eau. Mais l'impression terrifiante de châtement n'en demeure pas moins. Bref, le Laokoon a beau faire preuve d'une admirable beauté ; l'importance du “caché”³⁶ peut bien excéder dans sa figuration celle du visible ; il n'atteint pas le sublime.

Paradoxalement, pourtant, si l'on adopte la conception du sublime-terrible qui a prévalu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le Laokoon présenterait davantage les traits du sublime que l'Apollon. Et lorsque Winckelmann insiste sur la “résistance” dont la tension fait ployer le milieu de l'arcade sourcilière, que l'excès de douleur tend au contraire vers le haut, il introduit un des concepts majeurs de la théorie kantienne du sublime. Aussi bien l'interrogation rebondit-elle : de quel prestige l'Apollon se trouve-t-il doté, qui fait défaut au Laokoon ?

34. GKA, *op. cit.*, p. 155.

35. Le maître du Laokoon est crédité de *Verstand* et non de *Geist*. Cet entendement est, certes, plus élevé (*höher*) que son œuvre, mais il n'atteint pas à *das Erhabene*.

36. GKA, *op. cit.*, p. 324.

En quel sens Apollon incarne-t-il le sublime ?

L'Apollon pythien incarne le sublime par sa conception inspirée, l'économie des moyens utilisés, la sollicitation du sentiment plus que de la vue, l'apothéose de la vie dont il est le symbole et, enfin, l'extase qu'il engendre chez le témoin dont toutes les facultés se trouvent exacerbées.

L'Apollon est l'œuvre d'un "génie sublime" et d'une "âme tendre"³⁷. Sans doute l'artiste a-t-il voulu donner l'idée la plus juste possible du Fils de Zeus, de l'union de la sagesse et de la volonté : le thème d'Apollon est par lui seul sublime, et Winckelmann l'évoque à plusieurs reprises, qu'il s'agisse des descriptions d'Homère, de la mention des statues de Delphes ou de l'évocation abstraite des qualités qui sont propres au dieu³⁸. Mais l'artiste ne s'est pas fié à un savoir abstrait : c'est l'enthousiasme pour l'idéal qui l'a conduit dans une dialectique qu'on pourrait dire *descendante*, puisque, à la différence du maître du Laokoon, il n'est pas allé de la nature vers l'idéal, mais de l'idéal vers l'œuvre.

L'Apollon a été conçu avec le minimum de matière possible³⁹. Sa beauté est incorporelle, immatérielle : rien de mortel en lui, rien de l'indigence humaine⁴⁰. Ses veines et ses nerfs restent imperceptibles ; ses muscles eux-mêmes semblent tissés de l'étoffe du rêve : ils ne sont faits de rien. Le seul art auquel la sculpture pourrait alors s'apparenter est celui de la verrerie. De fait, les muscles divins paraissent «soufflés» comme l'est le verre fondu de manière à obtenir des bulles à peine visibles⁴¹.

Par ces moyens extraordinaires qui semblent transgresser les limites du possible, l'artiste réussit à s'adresser au sentiment plus qu'à la vue.

Et ce dont il réussit à pénétrer les esprits, c'est d'un triomphe de la vie dans toute sa force. Apollon ne l'emporte pas seulement sur le serpent Python. Avec lui, c'est la jeunesse qui s'immortalise dans toute sa force et toute sa douceur⁴². Et si l'on devine quelques restes de passions dans le dédain qui siège sur ses lèvres ou l'indignation qui gonfle les narines, une joie et une sérénité proprement divines envahissent ses traits et se communiquent au spectateur.

Winckelmann manque alors de mots pour décrire l'effet produit : suspension de l'univers et du moi, ravissement, extase. Le voici respirant à pleins poumons un air purifié, transporté dans la Grèce antique et croyant voir la statue s'animer, comme si l'hommage de son amour valait celui de Pygmalion. Un sentiment stimulant d'humilité l'emporte enfin, non une humiliation d'aspect destructeur, mais la conscience de sa petitesse face au dieu vivant, cependant que, terrassé à ses pieds, il dépose sur eux la couronne dont il n'aurait pas osé ceindre sa tête.

Ces lignes, d'une sensibilité et d'un lyrisme admirables, n'en réélaborent pas moins des motifs légués par des écrivains aussi différents que Longin, Boileau, Silvain, John Baillie ou Burke, au point qu'on serait même tenté de considérer l'analyse des effets comme la pièce-maîtresse de la théorie du sublime : alors que le beau reste au-dehors de moi, ne m'entame en aucune manière, le sublime, lui, me sollicite de l'intérieur, descend vers moi et m'oblige à m'élever vers lui.

Cela ne doit pas cependant empêcher de distinguer le principe de ses conséquences : dans l'Apollon, ce principe est incontestablement la force, le pouvoir à la fois physique et moral, la valeur qui s'exprime dans la beauté, l'éternité présente au temps.

Et il est un troisième type d'analyse du sublime qui concerne, cette fois, les

37. *GKA, op. cit.*, p. 155.

38. *Ibid.*, pp. 364, 133, 158.

39. *Ibid.*, p. 364.

40. *Ibid.*, p. 365.

41. *Ibid.*, p. 162.

42. *Ibid.*, p. 158.

véhicules. Rien dans l'Apollon, n'évoque les risques de la laideur ou de l'obscurité⁴³ qui sont si souvent encourus dans l'imminence du sublime. Tout est beauté et clarté. Seule, la grandeur propre à ce qui échappe à l'emprise du temps produit un effet d'étrangeté, cependant que l'extraordinaire simplicité donne une impression prodigieuse de vie.

Si Apollon incarne le sublime, n'incarne-t-il pas cependant qu'un certain type de sublime ? On sait comment pareille conception conduira Nietzsche à sa critique d'une conception exclusivement apollinienne du miracle grec. Mais rappelons que Niobé et ses filles représentent le style sublime aux yeux de Winckelmann. Et si, par ailleurs, le sublime fait défaut au Laokoon, Winckelmann consacre à le décrire des passages d'importance et de qualité comparables à ceux qui concernent Apollon.

Qu'en conclure ? Reprenons les caractéristiques du style sublime pour les comparer avec celles de la statue de l'Apollon pythien : liberté d'inspiration, grandeur qui surgit dans la disparate avec les moyens, jonction de l'invisible avec le visible, tels sont leurs traits communs. En revanche, la raideur a disparu dans l'Apollon et la beauté n'y est pas sacrifiée : le thème du triomphe émerge au premier plan.

Jusqu'où peut-on alors aller si l'on cherche à dégager la spécificité du sublime chez Winckelmann ? Il me semble qu'il faut rester prudent. Permettons-nous cependant une hypothèse : quand il s'est agi pour Kant de définir le sublime en l'opposant systématiquement au beau, dans la foulée de Burke, sans doute est-ce notamment sous l'influence de Winckelmann qu'il a privilégié *le saillant et le grand absolument* par rapport à l'élevé, ce que lui a reproché Herder. Si, par ailleurs, il est resté fidèle à la pensée de Burke en gardant les attaches du sublime au terrible, c'est paradoxalement dans l'analyse du Laokoon de Winckelmann qu'il a pu aussi saisir l'importance du concept de résistance.

Enfin, si Winckelmann conduit autant à l'analyse des œuvres qu'à une théorie de la subjectivité esthétique, c'est peut-être chez Winckelmann que Kant a compris l'importance d'un *sentiment* qui reconstruit l'œuvre non pas à partir de la surface, mais par sympathie avec son principe. On ne trouve certes pas chez Winckelmann d'opposition entre le sentiment indéductible du sublime et un goût qui a pour objet le beau et se montre, quant à lui, déductible.

Mais l'éducation intellectuelle et sentimentale par l'appréhension esthétique est, au centre de son œuvre, ce qui lui donne sa force incomparable, comme épreuve d'un débordement *in situ* et appréhension d'un principe situé ailleurs que dans le monde physique.⁴⁴ Peu importe alors que ce principe soit de nature onirique et que le nom de l'Antiquité ne constitue qu'un préjugé, comme s'en inquiète soudain Winckelmann dans les dernières lignes de son *magnum opus*, si la nostalgie nous inspire une méthode et si la vérité se nourrit de fiction !

43. Voir mon ouvrage *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Édima–Quai Voltaire, 1993.

44. Il me faut signaler ici l'article polémique de Sylvie Hurstel, «Zur Entstehung des Problems des Erhabenen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. J.J. Winckelmann und G.E. Lessing», paru dans *Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*, édité par Gérard Raulet, Philia, Université de Rennes II, 1992, pp. 108–143. Sylvie Hurstel soutient que le sublime doit, tout comme le beau, «expier sa fondation métaphysique» ; et elle décerne à Lessing l'honneur d'avoir le premier découvert l'aporie insurmontable qui apparaît dans la théorie de Winckelmann.