



**HAL**  
open science

# Le sublime de la violence au cinéma : peut-on moralement apprécier les représentations du Nouvel Hollywood ?

Emma Chanussot

## ► To cite this version:

Emma Chanussot. Le sublime de la violence au cinéma : peut-on moralement apprécier les représentations du Nouvel Hollywood ?. Philosophie. 2022. dumas-03708664

**HAL Id: dumas-03708664**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03708664v1>**

Submitted on 29 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Emma CHANUSSOT

## **LE SUBLIME DE LA VIOLENCE AU CINÉMA**

**PEUT-ON MORALEMENT APPRÉCIER LES  
REPRÉSENTATIONS DU NOUVEL HOLLYWOOD ?**



Sous la direction de Mme Sandra LAUGIER  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Master 2 Recherche Philosophie contemporaine  
UFR 10 – Philosophie  
Année universitaire 2021-2022

## Résumé

Parler de sublime de la violence au cinéma peut étonner, si l'on se réfère au sens courant de l'expression « c'est sublime » qui, dans le langage ordinaire, semble exprimer la qualité esthétique et intellectuelle d'une œuvre qui nous aura marqués de manière positive. Pourtant, le concept de sublime, tel qu'il est introduit en philosophie par le Pseudo-Longin dans le *Peri hupsous*, induit l'idée d'un « ravissement » du spectateur qui, s'il est transporté vers la transcendance de l'idéalité, du moins ajoute à son expérience de l'art sublime une attitude sensible qui relève en partie de l'indicible, voire de l'inconcevable. Avec Burke et Kant, le sublime se rattache à la question de la négativité de la représentation, qu'elle soit celle de l'art ou de la subjectivité du sujet. Mais dès lors que l'on prend l'expression « c'est sublime » comme l'aveu d'une impuissance du langage à dire ce qu'on a vu et ressenti, alors ne peut-on pas dire à propos d'un film violent qu'il est sublime, au sens où il nous laisse sans voix ? Un glissement s'opère à la considération du cinéma du Nouvel Hollywood, qui fait de la violence le moteur même de chaque film, comme si elle était la seule expression restée possible pour l'humanité. On y voit à la fois un moyen d'éveil émotionnel du spectateur, et un révélateur de l'impuissance du langage ; à la fois un révélateur et un moteur du sublime comme concept et comme sentiment. Par-delà la pure gratuité, par-delà tout asservissement à un propos politico-moral, la violence, celle qui est (re)présentée dans le cinéma de Kubrick, Scorsese et Tarantino, devient le lieu d'une heuristique, qui est justement rendue possible par le conflit. Alors, ce n'est plus du fait de dire d'un film violent qu'il est sublime que nous pouvons nous étonner, mais bien du film violent lui-même, en tant qu'il nous plonge dans, ou nous ouvre à, un certain état de pensée.

## Mots-clés

Sublime – Violence – Cinéma – Nouvel Hollywood

Esthétique – Morale – Réception – Expérience

Plaisir – Déplaisir – Dégoût – Fascination

Spectateur – Sujet – Individu – Acteur

# Sommaire

<b>Partie I. Moralisation de la représentation artistique : l'impossibilité du sublime comme concept esthétique ? .....</b>	<b>16</b>
1. La tradition antique du sublime comme élévation, contre, avec ou part l'art....	16
2. L'outil du moralisme.....	49
<b>Partie II. Les antagonismes du sublime .....</b>	<b>65</b>
1. De la nature à la raison.....	65
2. La contingence de la nature : d'un manque à une source d'action et de créativité .....	82
<b>Partie III. Une nouvelle philosophie du sublime au cinéma .....</b>	<b>110</b>
1. Chute du sublime et sublime de la chute .....	110
2. Le cinéma violent : une « hypotypose symbolique » ?.....	128
<b>Partie IV. D'un plaisir esthétique à un plaisir éthique.....</b>	<b>152</b>
1. Le cinéma violent peut-il encore être sublime ? .....	152
2. Fertilité d'un nouveau mode de pensée .....	174
3. Vivre dans le sublime.....	190

## Remerciements

Je tiens à remercier Mme Sandra Laugier pour avoir cru en ce projet et accepté de le  
diriger. Je remercie aussi Mme Hélène Vassal pour son soutien indéfectible  
et ses précieux conseils.

## Introduction

« Eh bien, non ! — Le sublime est en bas. [...]   
Et quand, dans le supplice où nous devons lutter,   
Le lâche destin va jusqu'à nous insulter,   
Quand sur nous il entasse outrage, rire, blâme,   
Et tant de contre-sens entre le sort et l'âme   
Que notre vie arrive à la difformité,   
La laideur de l'épreuve en devient la beauté. »   
– Victor Hugo, Les malheureux

Si le romantisme hugolien ouvre la voie à de nouvelles considérations esthétiques en littérature, son geste révolutionnaire n'oublie pas de tout chambarder sur son passage, ébranlant jusqu'aux sacro-saintes notions de beau et de bien, traçant de nouveaux horizons pour l'art dans toute sa postérité. En fait, c'est le concept même du beau qui fait l'objet d'une profonde remise en cause. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle et même avant lui, c'est toute une tradition esthétique qui se fonde sur le rejet d'une théorie du beau et qui conduit à prôner une notion qui lui sera opposée, sans pour autant être identifiée au mal et à la laideur : le sublime. Ce dernier, dont l'origine comme concept esthétique est généralement située dans le texte grec du III<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, faussement attribué au rhéteur Longin, se définit d'abord sous les traits du *Περί ὑψους*, qui signifie « en l'air, haut, élevé ». Affecté d'un signe positif, cela donne le noble, le parfait, le divin. Même sa récupération au XVIII<sup>e</sup> siècle par le terme allemand *Erhabene* renvoie à ce qui est « proéminent, élevé ». Est-ce à dire que des valeurs morales seraient conférées à l'art à la condition que celui-ci représente, ou fasse signe vers, une métaphysique des valeurs les plus élevées ? En effet, les racines antiques du sublime le vouent à une *dialectique* confinant toujours aux limites de l'esprit, là où la modernité préférera y voir une *dynamique* à l'œuvre dans l'art comme dans la vie du

monde et de la pensée, dans tout ce qu'elle comporte de mouvant et de conflictuel. Le sublime, tel qu'il apparaît comme catégorie esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le sentiment contradictoire du plaisir *et* du déplaisir qui, au contact de l'informel ou du spectacle-catastrophe, pointe vers un certain état de pensée. Fort de ses réinterprétations successives qui le dotent d'un pouvoir de présentation, le concept s'affilierait à présent à des œuvres subversives, qui inverseraient la tendance métaphysique en ne cherchant plus à atteindre un sens caché des choses en soi, mais en montrant la corporéité du monde tel qu'il se présente immédiatement – ou qu'il refuse de se présenter. Du mot d'Anne-Elisabeth Sejten : « Mieux que le beau, le sublime semblait fournir un concept qui rendait compte de l'art des avant-gardes soucieuses de dérouter, de gêner, de faire naître du malaise, voire de briser l'idée même d'une expérience harmonieuse, infiniment plaisante comme étant la finalité de l'art<sup>1</sup>. »

Et le cinéma, digne héritier de ces nouvelles formes artistiques, pourrait bien prendre le relais de cette contre-culture qui n'a de cesse de construire et de se construire à contrecourant des normes esthétiques et morales, dont elle se libère en même temps qu'elle libère le jugement de son public. Dans le sillage de telles révolutions, le cinéma du Nouvel Hollywood emprunte à son tour la voie de l'avant-gardisme, par laquelle il exposera, des années 1960 aux années 1980, ses nouvelles influences, du néoréalisme italien à la modernité européenne et la Nouvelle Vague française. La représentation se radicalise dans son iconoclasme, affichant sans plus de pudeur une sympathie pour les marginaux, une relecture et une déroute des genres cinématographiques, un irrespect des règles classiques telles que l'intrigue narrative, et, surtout, un rapport frontal aux tabous hollywoodiens du sexe et de la violence. Voilà

---

<sup>1</sup> Anne-Elisabeth SEJTEN, « Qu'est-ce que le sublime ? », *Revisiter le sublime*, Anne-Elisabeth Sejten et Claudio Rozzoni (dir.), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis / Philosophie, n° 81, 2021, p. 8.

que les films néo-hollywoodiens, qui donnent une place centrale à une violence sans but, injustifiée et à l'aspect exagérément immoral, offrent une nouvelle perspective au débat entre art et philosophie, laissant présager un caractère à la fois subversif et créateur dans le fait même de représenter la violence, et retrouvant cette structure éminemment conflictuelle du sentiment sublime, écartelé entre peine et plaisir. En effet, le Nouvel Hollywood existe en opposition au Vieil Hollywood, en opposition à des codes esthético-moraux qui régissaient jusqu'alors le cinéma ; il témoigne d'une double force de destruction et de création propre à un cinéma qui, tout en se libérant d'un certain ordre moral, peut en constituer un autre. Mais il est surtout subversif en ce qu'il fait jouir son public de ces horreurs qu'il représente et qui, dans la réalité, devraient aussitôt être jugées et condamnées.

La question est ici de savoir s'il est possible d'admirer le déchaînement de la violence sans le juger, ou encore sans l'aimer. Or, nous pensons pouvoir éclairer les rapports entre la représentation, le plaisir et le jugement de la violence au cinéma à la lueur du concept de sublime. En effet, ce dernier vise à penser les rapports que nouent l'imagination et la raison et, davantage, le jugement esthétique et le jugement moral, non plus dans le cadre des beaux-arts, mais *à la vue de la violence*. L'on peut à présent tirer d'un tel spectacle un « plaisir désintéressé<sup>2</sup> » qui tisse malgré tout, et dans une certaine mesure, des liens avec le jugement esthético-moral du spectateur. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est le *sentiment sublime* tel qu'il porte l'imagination aux confins de la raison, et qu'il fait voir à l'homme son horizon téléologique. Le sentiment sublime, en philosophie, nous montre que le spectacle de la violence, jusqu'au cinéma, possède une potentialité spirituelle, telle qu'elle porte la phénoménalité à la limite du suprasensible. La notion de sublime résonne avec nos

---

<sup>2</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du beau », § 6.

considérations actuelles dans ce qu'elle a de novateur : avec elle, l'on voue une nouvelle dimension à la violence qu'on contemple et qui, plutôt que de s'arrêter aux faits, nous pousse à nous contempler nous-mêmes. C'est pourquoi Alain Séguy-Duclot constate : « Depuis une vingtaine d'années, on assiste à un regain d'intérêt en faveur de ce concept. Une reconstruction de l'esthétique à partir du sublime est-elle possible ? [...] Il convient ici de remonter à l'origine du concept de sublime, en faire donc la *généalogie*. Ce terme ne doit pas s'entendre dans un sens historique, mais dialectique. À savoir dégager l'espace problématique qui a servi de matrice à l'émergence d'un nouveau concept<sup>3</sup>. » Il s'agira donc, pour nous, à partir d'une généalogie du concept de sublime par laquelle nous poserons les enjeux que ses origines et mutations ont pu présenter pour l'art et pour la philosophie, d'étudier l'évolution des conceptions morales et esthétiques à l'aune des redéfinitions du concept de sublime et, par extension, de montrer le nouveau rapport aux valeurs et à la vie qu'un tel concept a pu et peut encore engendrer.

*De jure*, la morale a rapport aux mœurs et aux coutumes propres à une société, à une époque, et se définit donc par l'usage et la convention. Mais elle sous-tend aussi un principe universel, en tant qu'elle est l'expression de la raison de chacun. Elle peut donc être conçue comme la conscience de ce qui est bien, comme la recherche d'un bien idéal, individuel ou collectif. En bref, la morale regroupe ce qui peut être apprécié ou jugé selon les notions de bien et de mal. Or, la violence concentre tout à la fois la transgression des lois, des préceptes et du droit naturel ; elle est une transgression du droit à la vie et de l'interdit fondamental du Décalogue « Tu ne tueras point », repris

---

<sup>3</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, « Généalogie du sublime : le Περὶ ὕψους du Pseudo-Longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, p. 649-672, Paris, Vrin, 2004, p. 649.

dans la loi civile<sup>4</sup>. Ainsi, la morale institutionnalisée dans le droit civil lutte ardemment contre la violence : elle en passe historiquement par une réprobation de l'homicide, de la violence illégitime et de la peine de mort dans certains États<sup>5</sup>, de sorte que la violence devient de manière presque systématique illégitime et répréhensible. Mais lorsque le jugement moral s'applique à la violence dans l'art, il s'agit plus de la condamner pour son *immoralisme* que pour son immoralité. On ne condamne pas le caractère de l'acte en lui-même, qui d'ailleurs peut parfois être légitimé par la fiction ; ce qu'on condamne, avec Platon, c'est l'influence de la représentation sur notre propre conduite.

Pourtant, aujourd'hui, l'art contemporain prend une nouvelle tournure en nouant un rapport neuf aux désirs et à la condition humaine, se réappropriant le tabou et franchissant l'interdiction traditionnelle – héritée, entre autres, des règles du théâtre classique – de montrer la violence. Toute la problématique repose donc sur cette violence physiquement et moralement insoutenable pour la dignité humaine, qui donne pourtant naissance à un sentiment esthétique chez le spectateur placé devant ce qui se fait un véritable spectacle, par la magie du cinéma. Ainsi, si l'art est le lieu le plus intime pour l'homme qui livre ses émotions et pour celui qui les reçoit, sans doute ne doit-il pas s'en tenir à une norme rationnelle qui brimerait la production, plus qu'elle ne la délesterait de ses pulsions naturelles. Du côté de l'artiste, il s'agirait de projeter ses fantasmes et ses passions les plus refoulées dans une œuvre de fiction, qui laisserait transparaître une part imaginative de l'inconscient et qui, très vite, ferait naître un imaginaire collectif. Du côté du spectateur – et c'est sur cet aspect que nous souhaitons nous concentrer –, l'on plongerait dans une nouvelle forme d'identification, qui

---

<sup>4</sup> Cf. *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen*, Art. 3 : « Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne ».

<sup>5</sup> Cf. *Convention européenne des droits de l'homme*, 1950, Art. 2 « Droit à la vie ».

prônerait à la fois une expérience immersive et voyeuriste des pulsions poussées à leur paroxysme, et une prise de distance rationnelle vis-à-vis de celles-ci demeurant, nous l'avons dit, tributaires de l'imaginaire. Mais sans doute cet imaginaire est-il plus nécessaire que jamais pour montrer, questionner ou encore abolir la morale telle qu'elle nous est inculquée, celle de la pudeur et des bons sentiments. Or, le cinéma semble l'art le plus virulent en ce qu'il met la violence en images et en mouvement, et lui donne une ampleur considérable dès lors qu'il l'offre – ou l'impose – à tous les sens du spectateur, sans échappatoire possible.

La violence, c'est, en droit, l'emploi de la force ou d'une contrainte menaçante exercée par une personne aux intentions malveillantes sur autrui, sur son corps ou sur ses biens, en rupture avec les principes moraux et juridiques. Preuve du jugement moral que l'on porte sur la violence physique, le droit pénal, en tant qu'appliqueur juridique de la morale, condamne les actes violents et les menaces par une sanction, allant de l'amende à l'incarcération. La violence qui est visée par les critiques, c'est en fait celle de toute conduite représentée au cinéma qui, si elle était réellement exécutée, serait considérée comme illégale ou immorale. D'autant que la violence, même en art, est adossée aux idées de laideur et d'immoralité, compte tenu du fait qu'elle est donnée à voir à des êtres de raison et d'entendement, qui ont une conscience morale et évaluent la réalité à partir de symboles et de valeurs, qu'elles leur soient innées ou inculquées, relatives au sentiment ou absolues dans le jugement. À cet égard, le CNRTL compte parmi les synonymes de violence les termes d'*excès*, de *sauvagerie*, de *gêne* et de *mal*, qui en révèlent la connotation péjorative que le sens commun lui voue, l'associant à la fois au caractère de ce qui est visuellement laid et à la bassesse morale d'une action. Toutefois, si, dans la réalité, le jugement moral prévaut et lie intrinsèquement la violence à la laideur et à l'immoralité, l'art, en la sublimant, semble

en même temps la défaire de ces attributs arbitraires, qui lui ont été imposés par la conscience humaine et par une certaine morale institutionnalisée. Le spectateur n'est pas un juge, il est un contemplateur. Il convient donc de se demander en quoi ce qui est légalement jugé immoral et répréhensible peut se *sublim*er, dans l'art, en plaisir esthétique.

Lorsqu'elles *font vraies*, des images extrêmes peuvent nous dégoûter, soit qu'elles exposent un impact d'une brutalité inouïe – celui d'un accident, par exemple – soit, plus insoutenable encore, qu'elles mettent en scène un meurtre ou un viol, dont la violence sera associée à l'immoralité de l'acte en lui-même. Pourtant, ces scènes qui, dans la réalité, nous figeraient de terreur, nous feraient fuir ou nous pousseraient à intervenir en faveur de la victime, nous enjoignent, dans la salle de cinéma, à les regarder jusqu'au bout, et même à en jouir. De ce constat, nous inférons l'hypothèse suivant laquelle la violence, au cinéma, n'acquiert pas le même statut que les actes concrets de violence. Sans être pur divertissement, elle éveille un certain état de pensée, quasi spirituel, rejoignant le motif de l'Homme de Douleur, venu tout droit de l'iconographie chrétienne, qui figure les deux pans primordiaux de l'art contemporain. D'une part, la dévotion doloriste qui mène à la représentation excessive d'une souffrance masochiste exhibée, et qui suscite chez le spectateur un voyeurisme sadique. D'autre part, une représentation du corps douloureux dont la souffrance n'est pas un but en soi, mais qui, d'un point de vue éthique, amène la reconnaissance d'un autre souffrant auquel le spectateur peut s'identifier. Cette ambiguïté des corps extrêmes dans l'art amène donc à interroger les frontières entre l'altérité ou la déshumanisation, le respect ou le mépris, la perversion et/ou la sublimation. Finalement, ces corps qui mobilisent la séduction du déchet et l'exaltation de l'abject appellent le regard de l'autre. Ils convoquent le spectateur à une pénétration dans

l'intimité de l'obscénité, mais ils revendiquent aussi le respect de leur dignité. En rendant doublement possible l'identification et la distanciation du spectateur par la sublimation de ses images, le cinéma violent enfante le sentiment sublime.

De fait, les œuvres du Nouvel Hollywood nous font *apprécier* la violence, jouant de l'ambivalence de ce verbe qui désigne à la fois le fait de saisir par les sens les qualités de quelqu'un ou de quelque chose auxquelles nous sommes sensibles, et le fait de porter un jugement intellectuel favorable sur une personne ou sur une chose. Revient comme un leitmotiv l'éternelle question philosophique de la séparation ou de la réconciliation du corps et de l'esprit : sentir, est-ce penser ? Au cinéma, sentons-nous ou pensons-nous ? À moins que nous ne pensions en sentant. D'autre part, apprécier, c'est aussi évaluer, en requérant une certaine neutralité de l'esprit. Or, peut-on rester neutre devant la violence ? Il s'agit, pour nous, de voir ce que le film violent a de si particulier qu'il occasionne un nouveau mode de pensée, qui se conçoit sous l'égide du concept de sublime – à moins que le cinéma lui-même ne génère une nouvelle façon de penser ou de vivre le sublime. Le sublime, c'est l'antagonisme du plaire et ne pas plaire, du voir et ne pas voir. Reste à savoir si le cinéma violent est capable de s'élever au rang d'une métaphysique qui conçoit la pensée comme médiation sur les questions éternelles, et l'être par une invariance et une nécessité que la pensée seule pourrait établir, ou bien si le Nouvel Hollywood ne redéfinirait pas la métaphysique comme une attitude ou une expérience dans l'étonnement où nous nous trouvons face à ce qui nous est le plus familier, et qui semble le plus nécessaire à notre appareil de compréhension du monde. Aussi notre propos n'est-il pas seulement de dire que l'influence des films violents sur leurs spectateurs est neutre, en tant qu'elle serait esthétisée ou même stéréotypée ; il s'agit de voir en quoi elle peut être positive pour la pensée, en tant que celle-ci se noue à un sentir via des émotions tout aussi

négatives que positives que, par le cinéma, nous dépasserons, comprendrons ou signifions.

Nous avons ici pour ambition de fournir une analyse philosophique mêlant esthétique, éthique et psychologie pour résoudre le paradoxe d'un principe intellectuel – le rejet de la laideur, la condamnation de la violence – qui se métamorphose en une représentation elle-même contradictoire, source de plaisir et de déplaisir, conjuguant le montrer et l'immontrable. Il s'agira, plus précisément, d'étudier la représentation de la violence physique, parfois accompagnée d'une violence verbale, telle qu'elle fait spectacle dans le cinéma de Stanley Kubrick, Martin Scorsese et Quentin Tarantino, ainsi que les liens entre sentiment esthétique et morale, entre sentir, penser et agir, qui découlent de l'esthétisation d'une telle violence. Si notre choix se porte sur lesdits réalisateurs c'est que, outre notre affection pour leur œuvre, leurs cinémas s'entrelacent et se comparent à l'aune de leur contemporanéité et de leur qualité novatrice quant à la représentation de la violence qu'ils s'accordent tous trois à esthétiser, selon divers styles, moyens et finalités. Néanmoins, de telles œuvres se recoupent au carrefour du Nouvel Hollywood – ou de sa continuité, pour Tarantino, qui poursuit et exacerbe sa portée iconoclaste –, voguant à contrecourant des codes moraux et cinématographiques d'un Hollywood tombé en désuétude. Éminemment subversives, elles concourent malgré tout à instituer une nouvelle esthétique du cinéma hollywoodien, popularisant ou renouvelant des genres – western, film noir, film gore – jusqu'alors lissés des conventions liées à la bienséance ou au marché de l'art. C'est pourquoi il nous incombe d'étudier ces films au regard de la révolution qu'ils provoquent ou prolongent dans le monde du cinéma et de la philosophie, de la démocratisation d'une contre-culture jusqu'à la formation d'une nouvelle culture artistique, voire de sa radicalisation et de ses limites. En outre, nos interrogations se

justifient au vu de l'intrication du cinéma et de la philosophie : cette dernière tente bien souvent de le récupérer à son compte, mais finit par se tisser dans la trame de la pellicule. Et comme il n'y a de philosophie que là où il y a des paradoxes, nous nous permettons ici d'étudier le cinéma violent dans l'un de ses aspects les plus contradictoires, qui se formule dans la problématique suivante :

Bien qu'on ne dise pas à propos d'un film d'ultraviolence que ce qu'il représente est sublime, au sens courant du terme, il demeure quelque chose, dans la représentation singulière de la violence, qui dépasse le seul jugement de goût et tend vers une réflexion métaphysique, ou du moins philosophique. Autrement dit, en quoi l'esthétisation de la violence, au cinéma, noue-t-elle un lien paradoxal entre le jugement esthétique et le jugement moral du spectateur ? Surtout, en quel sens la représentation de la violence participe-t-elle du sublime et amène-t-elle le spectateur à se problématiser lui-même ?

Interrogeant tout d'abord les thèses philosophiques antiques de Platon, d'Aristote et du Pseudo-Longin, où le sublime n'est autre que l'union dialectique du beau et du moral, visant à une lucidité intellectuelle transcendante qui ne semble se rendre possible en art qu'en le contraignant, nous étudierons ensuite ses réinterprétations au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'emparent du sublime comme catégorie esthétique à part entière, par la force de ses antagonismes. Tout d'abord, en envisageant le passage violent et libérateur de l'extériorité de la nature à l'intériorité des facultés de l'esprit, puis la révision de ce passage, qui signifie un manque dans la nature, en une exploration créatrice de la contingence du monde lui-même. Par la suite, nous sonderons les potentialités philosophiques de la représentation cinématographique, dont l'esthétique naît des précédentes métamorphoses du concept

de sublime en même temps qu'elle réinvente ce dernier. Enfin, nous arriverons peu à peu à l'idée d'une éthique du sentiment esthétique sublime qui, tout en s'adaptant à l'environnement postmoderne de technicisation et de commercialisation de l'art, construit le lieu d'une expérience authentique, personnelle et universelle.

# **Partie I. Moralisation de la représentation artistique : l'impossibilité du sublime comme concept esthétique ?**

## **1. La tradition antique du sublime comme élévation, contre, avec ou part l'art**

### A. Pour une dialectique platonicienne impossible dans l'art

#### A.1. Une élévation dialectique par le beau

Avant d'aborder le problème de la violence, il nous faut en passer par un sujet qui, pris sous l'angle du sublime, lui est plus proche qu'on ne le pense : l'amour. L'amour véritable, c'est cela que défend Socrate dans le *Phèdre*<sup>6</sup>. Alors que l'orateur grec Lysias préférait ne pas aimer que d'aimer, et faisait de l'amour un désir proprement irrationnel, Socrate redonne sa valeur au fait d'aimer. Quand on aime, n'aime-t-on qu'un corps et ses qualités physiques, qu'en platoniciens nous dirons superficielles ? N'est-ce là qu'un plaisir égoïste et irrationnel ? En fait, avec Platon, l'amour est ce qui nous fait sortir de notre égoïsme sensible et nous permet de tendre vers le divin. Alain Séguy-Duclot résume ainsi le mouvement dialectique à l'œuvre dans l'amour platonicien : « Il existe en nous un désir de l'intelligible, du divin, qui nous permet d'accéder à ce qui est immortel, parfait et infini. [...] Le désir, compris dans son unité, sa perfection et son éternité, est ἔρως, amour, et l'amour de l'intelligible est la plus haute forme de l'amour<sup>7</sup>. » Il s'agit, pour l'amant transi par ce désir de l'intelligible et non simplement des corps, de progresser sur la ligne

---

<sup>6</sup> PLATON, *Phèdre*, trad. fr. Claude Moreschini et Paul Vicaire, introduction et notes Guy Samama, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

<sup>7</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 652.

platonicienne depuis les réalités sensibles, mouvantes et corrompues, jusqu'au monde immuable des Idées. Il s'agit, par l'ἔρωσ, d'élever l'âme à la contemplation de la vérité une et éternelle. Or, puisque le désir amoureux s'origine dans un corps face à un autre corps, l'ἔρωσ suppose nécessairement d'avoir entrevu l'intelligible dans le sensible. Et il faut que cette vision soit désirable, aimable. Alors : « La présence aimable de l'intelligible dans le sensible correspond à ce que Platon entend par *beauté* (κάλλος). La beauté est la présence de l'unité dans le multiple : un objet est beau s'il manifeste l'unité de son essence idéelle. [...] Nous découvrons la beauté dans les choses, et progressivement nous nous élevons de la beauté sensible à la beauté en soi, et finalement vers le principe intelligible qui est la source de toute beauté. Cet accès à l'intelligible désigne, du point de vue théorique, la saisie de l'unité idéelle en elle-même. Et comme un être est parfait à mesure qu'il est unifié, la découverte de la beauté nous guide à la fois vers le vrai et le bien<sup>8</sup>. » Autrement dit, Platon met l'amour au service d'une pensée qui doit toujours s'élever, et dans laquelle le beau, à mesure qu'il se décorpore et approche de sa Forme – le Beau en soi –, devient le guide de l'âme. Par là, l'âme de l'amoureux atteint les Idées et les valeurs morales. Il est nécessaire d'aimer (ἔρωσ) pour philosopher (φιλεῖν) : « Il faut en effet que l'homme saisisse le langage des Idées, lequel part d'une multiplicité de sensations et trouve l'unité dans l'acte du raisonnement. Or, il s'agit là d'une réminiscence des réalités jadis vues par notre âme, quand elle suivait le voyage du dieu, et que dédaignant ce que nous appelons à présent des êtres réels, elle levait la tête pour contempler l'être véritable<sup>9</sup>. » Par l'idée de la réminiscence, Socrate retourne contre lui l'argument de Lysias, qui péjorait l'amour en termes de *délire* : « *Aucune vérité dans ce langage* qui prétend, quand un amoureux est là, qu'on doit de préférence accorder ses faveurs à celui qui

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 652-653.

<sup>9</sup> PLATON, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 65-67.

n'aime pas, pour la raison qu'il est dans son bon sens tandis que l'autre délire. Ce serait fort bien dit, si le délire était un mal sans restriction. Or les plus grands de nos biens nous viennent d'un délire, qui est assurément un don de la divinité<sup>10</sup>. »

La réminiscence de laquelle procède le délire d'amour, c'est celle de la beauté qui illuminait le monde des dieux, continue d'éclairer le monde sensible pour qui sait la voir, et porte son regard vers le ciel et les Formes pour qui sait s'en souvenir. D'où l'isotopie platonicienne du regard, qui n'est pas simple vision transitive des objets : « Le regard est à la fois un *moyen*, en dardant sur son objet ses rayons d'amour qui, en le pénétrant, provoquent en lui cette troublante chaleur par laquelle l'âme de l'aimé se sent enveloppée et charmée, et une *fin* – lorsqu'il est dirigé vers les hauteurs par la dialectique, le regard fait accéder à la pensée. [...] La beauté ne serait pas à comprendre comme une qualité venant s'ajouter à la vision non plus que comme un prédicat attribué à un objet. Elle ferait partie de la vision, de telle sorte que ce qui est laid demeurerait invisible ou rejoindrait le statut des ombres. La beauté *qualifierait* la vision, comme l'amour le désir de l'âme. Ainsi l'amour, sourdant du regard voyant, emplit comme la beauté tout le champ du visible<sup>11</sup>. » En conséquence, « l'amant du beau » ne s'attache pas à ce qu'il voit, mais à ce dont il se souvient, ou bien encore à ce qu'il voit dans le fait de voir. Le philosophe accède à une méta-vision et passe ainsi de la réception sensible des choses à l'élan rationnel vers les Formes. L'ἔργον est une propédeutique en ce sens qu'il ouvre à une disposition au savoir, au philosopher. Le beau, quant à lui, apparaît chez Platon comme la seule notion esthétique – quoiqu'on ne parle pas encore d'esthétique comme science du beau, ni du beau dans l'art, et que Platon fait plutôt du beau une notion ontologique et heuristique. Avec A. Séguy-

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Introduction, p. XXXII-XXXIII.

Duclot, nous dirons donc que « le beau est le seul concept évaluatif du sensible analogue au point de vue esthétique moderne<sup>12</sup>. » Il demeure que, s'il ne parle pas du sublime comme substantif d'un concept esthétique, Platon emploie quand même le terme d'ὑψος, qu'on traduit généralement par l'adjectif *sublime*, et qui désigne la transcendance ontologique : « Ainsi, l'occurrence d'ὑπόθεν dans le *Théétète* permet de caractériser le philosophe : c'est celui qui se tient en l'air, qui regarde les choses d'en haut. [...] Il n'y a pas d'élévation continue, mais solution de continuité. Pour se trouver en haut, il faut avoir franchi une limite, celle du sensible, de la temporalité. Le concept sous-jacent d'ὑψος chez Platon est donc ontologique : il pourrait être traduit par *transcendant*. » Mais ce même concept revêt une autre signification pour l'homme qui, fini et imparfait, échoue à cette élévation par sa perversion dans les choses et les plaisirs sensibles : « Il sera alors ὑψηλός, au sens péjoratif d'orgueilleux, de hautain<sup>13</sup>. »

Cependant, la vue de la Beauté provoque un certain transport émotionnel chez l'initié qui parvient à la reconnaître : « Après le frisson, cette vue produit en lui, comme il est naturel, un changement, il se couvre de sueur, il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, dès qu'il reçoit par la voie des yeux les effluves de la Beauté, il s'échauffe, et le plumage en est vivifié. Cette chaleur amollit la place où naissent les ailes, place depuis longtemps resserrée par un durcissement qui les empêchait de se développer. L'aliment apporté par ces effluves fait gonfler la tige des plumes et provoque sa croissance, à partir de sa racine, sous toute la surface de l'âme<sup>14</sup>. » En d'autres termes, Platon n'adresse pas une critique aux émotions, ni aux réactions physiologiques que peut provoquer la vue de la Beauté. À l'inverse, ce sont ces

---

<sup>12</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 653.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>14</sup> PLATON, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 71.

réactions qui permettent à l'âme d'être littéralement transportée par ses ailes retrouvées, qui la *portent au-delà* des réalités sensibles. Seulement, ce transport doit s'appuyer sur la beauté sensible comme sur un tremplin vers la Beauté en soi. Si la théorie de la participation permet au philosophe de s'élever pour mieux redescendre dans le sensible, et comprendre ainsi le « rassemblement des objets dans l'unité d'un concept, et [la] division dichotomique du concept pour rejoindre les objets », le sensible n'est jamais qu'une étape transitoire, puisque « l'âme de l'amoureux philosophe peut descendre le temps d'une rencontre avec un corps, mais, en faisant de celui-ci une occasion plutôt qu'un instrument, elle ne s'y attache pas et y trouve même appui pour mieux s'élever ; l'âme du rhéteur et du non-amoureux, ne s'étant pas élevée, n'a pas eu non plus à descendre<sup>15</sup>. » Il s'agit de toujours retrouver ce mouvement qui fait l'essence de la nature et surtout de la dialectique, par laquelle l'on passe à un degré supérieur de rationalité dans le déploiement de l'amour.

À travers sa théorie de l'inspiration, contre la technique et la rhétorique, Platon défend ainsi une conception transcendantaliste de la création artistique, qui engage nécessairement le rapport au divin. Toutefois, « même lorsqu'il se laisse inspirer comme le philosophe, le poète ne peut accéder selon Platon au savoir suprême, et reste dans son ignorance qu'il confond avec le savoir [...]. Car la création correspond finalement à une perversion du rapport à la beauté sensible, qui interdit au spectateur de pouvoir accéder au beau en soi. [...] Le créateur, même inspiré, doit donc être situé au dernier rang des âmes, avec le sophiste<sup>16</sup>. » L'art, bien que fruit de l'inspiration d'un créateur, tirerait ses méfaits de l'emprisonnement de ses spectateurs dans le monde sensible, ne pouvant que reproduire une apparence de la beauté en soi sans jamais en

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, Introduction, p. XXV.

<sup>16</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 655-656.

constituer une voie d'accès. Selon Platon, il serait donc oxymorique de parler d'un *art sublime*, le sublime étant condamné à qualifier une activité dialectique élitiste et à être sans cesse assujetti au Beau.

## A.2. La dégénérescence des arts imitatifs

Platon s'attaque au caractère imitatif de l'art, en tant qu'il altère la visée morale de l'esprit ou l'affuble d'un voile de vertus mensonger, et entrave par là le bon philosophe en le dévoyant du chemin même de la philosophie. Le philosophe soumet l'art à une approche (non) ontologique – il l'analyse selon son degré de réalité –, ainsi qu'à un examen heuristique – qui s'attache à sa fonction dans le processus de connaissance. En effet, Platon milite pour une « science du Bien », qu'il emploie pour relire le monde par le prisme du vrai. Le Bien devient la science la plus haute, celle qui confère leur utilité à toutes les autres activités humaines, en tant qu'elle vise un savoir absolu. Elle est une science des fins, indispensable à l'ordre et à l'intelligibilité du monde, sans quoi ne règnerait que le chaos des opinions. Partant, l'art est lui-même étudié sous le joug du Bien : s'il ne peut le servir, alors sa déchéance est inéluctable. Il ne s'agit pas seulement de mettre l'art sous le joug du bon moral, soit d'une utilité pratique nous menant à un vivre mieux ; il faut le soumettre à une connaissance rationnelle supérieure, ou bien le répudier au nom du bon exercice de l'âme et de la raison. Le Bien moral s'assimile ainsi au Bien philosophique et repose sur sa conformité à la vérité eidétique.

Platon formule donc le problème de l'art à partir de celui de la mimésis, qu'il comprend comme « imitation » en tant que l'œuvre copie un modèle et produit en cela une aporie : étant donné que la copie n'égale jamais le modèle, ne visant que

l'excellence de sa ressemblance à l'Idée, étant donné, aussi, que la copie demeure sensible et que le sensible est ontologiquement une copie de l'intelligible, elle mine l'imitation d'une certaine inadéquation, voire d'une illusion. L'artiste produit ainsi des εἰκόνας, qui sont l'ultime dégradation des Idées, voire leur déformation. Il s'oppose en tout point au philosophe qui souhaite accéder aux Idées par contemplation et non par reproduction. Plus précisément, « l'art qui fabrique les images<sup>17</sup> » se divise en deux catégories, en « deux formes mimétiques<sup>18</sup> », conformément à son rapport au modèle. L'on distingue ainsi « l'art de copier » du « simulacre<sup>19</sup> ». Le premier, en tant qu'il respecte scrupuleusement les proportions exactes du modèle, instaure un rapport interne à la Forme. Le second, en incluant un rapport externe à la Forme via le regard du spectateur, et en déformant la réalité dont il crée une illusion – l'illusion de la perspective, par exemple –, se fera d'autant plus persuasif qu'il déformera la réalité, et s'en trouvera dangereux pour la pensée de son contemplateur. En conséquence, les œuvres d'art se voient « éloignées de deux degrés<sup>20</sup> » de la réalité. Elles sont *l'apparence de l'apparence d'une apparence* ; elles dépeignent un objet sensible d'un certain point de vue, sous une certaine lumière, bref, sous une apparence particulière. Par là, aucune dialectique ne peut s'opérer dans le spectacle de l'art, lui qui nous tient prisonniers des reproductions sensibles et de notre propre sensibilité. L'amant de l'art ne sera pas l'amant du beau, puisqu'il ne s'attachera qu'aux corps et aux mots mimétiques de réalités dégénératrices, sans jamais aboutir à une élévation d'ordre ontologique et moral. L'ἔργον et l'ὑψος sont inaccessibles pour le spectateur. Pire encore, l'artiste menace de dépraver les âmes, non seulement en les plongeant dans une croyance telle qu'elle les prive de distinguer le réel de l'irréel, le vrai du faux, et par extension, le bien du mal, mais aussi en leur offrant un spectacle qui rend le vice

---

<sup>17</sup> PLATON, *Le Sophiste*, 235 b.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 235 d.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 235 d, 236 b.

<sup>20</sup> PLATON, *République*, X, 599 a.

aimable. Plus que de vanter le vice, l'art dégrade, voire disqualifie la vertu, allant jusqu'à assigner à l'imitation des effets ravageurs pour l'âme : « En effet, peu de gens font réflexion qu'on s'applique nécessairement à soi-même ce qu'on a accordé aux douleurs d'autrui, et qu'après avoir nourri l'excès de notre sensibilité par ces maux étrangers, il est bien difficile de la modérer dans les nôtres<sup>21</sup>. » À cet égard, nous remarquons déjà que les personnages que met en scène le Nouvel-Hollywood sont ceux qui sont incapables d'aimer, et qui tombent dans la démesure par ce manque d'amour, dont l'absence se transforme en trop-plein de violence. Si, pour lors, nous appréhendons ces protagonistes comme des contre-modèles, comme les figures de la démesure qui nous mettent en garde contre son immoralité, alors nous dirons qu'ils sont le symptôme moderne de l'absence d'ἔξις qui conduit au versant corrompé et bas de l'ὑψος, terre stérile pour la philosophie.

Toutefois, comment comprendre que le philosophe de la *République* confie d'abord à l'art l'éducation des enfants ? Si Socrate parle de l'art comme d'une musique (μουσική<sup>22</sup>) qui comporte des discours, dont certains sont des fables, souvent mensongères, telles les récits homériques et les poèmes d'Hésiode, il existe des fables qui contiennent une part de vérité, demeurant « les plus propres à porter à la vertu<sup>23</sup> ». En réalité, il nous faudrait tenir compte de deux sens de la μουσική, dont l'un détourne l'âme de la réalité tandis que l'autre l'y convertit.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, X, 606 b.

<sup>22</sup> *Ibid.*, X, 376 c – 412 b.

<sup>23</sup> *Ibid.*, II, 376 c – e.

### A.3. Une élévation de l'âme par l'art est-elle envisageable ?

D'abord, chez Platon, l'art ne doit pas être une fin en soi ; il n'a pas de « dignité esthétique », il n'a « qu'une utilité morale<sup>24</sup>. », comme le remarque Nicolas Grimaldi. En outre, Platon ne s'intéresse à l'art qu'en tant que *πρᾶξις*, et non pas comme *ποίημα*, i.e. non comme pouvoir de création mais en tant qu'il peut former l'âme et l'exercer à la vertu. Et ce pouvoir, l'art le tire de son imitation, devenue positive en ce sens que : « Imiter, c'est se rendre le plus qu'on peut semblable à un modèle : c'est *devenir* semblable à un autre en *devenant* autre que soi. Or, cette assimilation par simulation fait qu'en *acquérant* de nouvelles manières d'être, notre *être* même se modifie<sup>25</sup>. » Enfin, l'imitation, « lorsqu'on en contracte l'habitude dès la jeunesse, se change en une seconde nature et modifie en nous la langue, l'extérieur, le ton et le caractère<sup>26</sup> » ; elle favorise une dynamique dialectique et parvient ainsi à former l'âme par l'acquisition d'une attitude imitative de l'esprit, qui tend sans cesse à rejoindre les Formes. Le pouvoir imitatif de l'art mime la nature mimétique de l'âme. Le mythe du *Timée* fait en sorte que le démiurge mette originellement l'intelligence dans l'âme, et l'âme dans le corps. L'Idée est placée dans l'âme, en même temps que celle-ci est composée d'une matière changeante. Ainsi, l'âme a l'éternité pour modèle et est mue du désir permanent de rejoindre ce modèle, par une imitation devenue ontologique. N. Grimaldi ajoute : « Ce que fit le démiurge pour domestiquer l'univers, imposer une métrique au devenir, et rendre le temps musical, voilà ce que l'art doit faire pour éduquer les enfants. Ainsi, parce que le rythme doit produire aussi dans l'homme ce qu'il a produit dans le monde, les chants, les hymnes et les danses des chœurs doivent constituer l'essentiel de l'éducation<sup>27</sup>. » Voilà comment le spectateur peut retrouver

---

<sup>24</sup> Nicolas GRIMALDI, « Le Statut de l'Art chez Platon », *Revue des Etudes Grecques*, 1980, p. 32.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>26</sup> PLATON, *République*, III, 395 d.

<sup>27</sup> Nicolas GRIMALDI, *art. cit.*, p. 40.

cette essence dynamique de l'âme qui n'est plus réservée au philosophe ni au raisonnement, puisqu'étant à la fois dialectique et mimétique. En conséquence, l'art peut être employé à titre pédagogique ; il peut élever les hommes en les familiarisant avec certaines valeurs morales.

Pour ce faire, il doit être réglementé par le législateur, à qui il revient de « connaître les modèles selon lesquels les poètes doivent composer leurs fables et d'empêcher qu'ils s'en écartent<sup>28</sup>. » Il s'agit de faire respecter un principe de vraisemblance, qui ouvre à la vérité. Mais l'art doit aussi être régi en vue de ses effets pratiques dans la cité et sur les passions de son public. C'est pourquoi il doit, du même coup, louer le courage et autres vertus guerrières, afin d'enjoindre les hommes à servir leur patrie. Il lui faut représenter les héros comme des surhommes, jamais affligés par la douleur : « Mais si des héros montrent dans leurs paroles ou dans leurs actions un courage à toute épreuve, il faut se donner le spectacle de leur lutte<sup>29</sup> » De là, la représentation de la violence, du moment qu'elle est victorieuse pour celui qui l'utilise à des fins politico-morales, pourrait bien être le lieu d'une pédagogie, en tant qu'elle initie les citoyens à leurs fonctions et à leurs vertus cardinales, et qu'elle leur fait aimer ce rôle qu'ils devront à leur tour tenir. Néanmoins, la violence doit toujours être accompagnée de sagesse et de calme, évitant d'inciter les comportements belliqueux injustifiés, le but étant d'enfanter « un vrai caractère moral de bonté et de beauté », dans l'œuvre comme chez son contemplateur. De ce fait, « ce que ne peut le philosophe par la raison, l'art le peut par illusion : tourner vers le Bien les âmes incapables de vérité<sup>30</sup>. »

---

<sup>28</sup> PLATON, *République*, II, 379 a.

<sup>29</sup> *Ibid.*, III, 390 d.

<sup>30</sup> Nicolas GRIMALDI, *art. cit.*, p. 35.

Cependant, est-ce bien le rôle de l'art que d'enseigner quoi que ce soit ? De toute évidence, si l'on suit Platon, l'art ne sera jamais apte à représenter la vérité, dont l'éternité et l'immutabilité l'empêchent d'être objet de représentation. Alors, pourquoi tant de règles pour essayer d'élever l'art à ce qu'il ne pourra jamais être ni jamais faire ? Platon ne résout pas l'aporie de l'art ; il en crée une nouvelle en le traitant sur un plan qui ne lui appartient pas. N. Grimaldi conclut sur l'esthétique platonicienne : « En outre, bien loin qu'il puisse même servir à la philosophie, tout au contraire l'art ne servirait à rien sans la philosophie, puisque c'est elle qui définit les modèles qu'il a seulement la fonction d'imiter<sup>31</sup>. » Mais, si l'art a véritablement l'ambition d'élever l'âme ou de provoquer un changement en elle, doit-il nécessairement en passer par la dialectique ? Il s'agirait de détacher l'art de la méthode platonicienne, qui elle-même touche à ses limites : « Car la dialectique nous mène à des termes qui, à la fois, excèdent la rationalité du λόγος et rendent possible le λόγος de l'être. [...] Ainsi lorsque la rationalité philosophique affronte la série de ces principes irrationnels de la rationalité, ce qui correspond à l'enjeu même du *Parménide*, elle est condamnée à une forme aporétique et doit conclure sur de l'inconnaissable et de l'indicible<sup>32</sup>. » Or, si l'on conçoit le beau non plus comme débordement mais comme limitation de la matière, l'art ne pourrait-il pas résoudre l'aporie platonicienne en instaurant un nouveau mode de connaissance et un nouvel ordre des valeurs, par son principe même d'imitation ?

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>32</sup> Alain SEGUY-DUCLLOT, *art. cit.*, p. 654-655.

## B. Une moralité possible de l'art dans son immanence

### B.1. La revalorisation de la technique chez Aristote : un rejet total du sublime ?

« Contrairement à Platon qui pense la possibilité d'une saisie immédiate de l'idée, par conversion du regard, intuition pure, et élévation vers l'intelligible, Aristote insiste sur l'efficace du temps. Tout s'acquiert dans le temps. D'où la réhabilitation de l'expérience. [...] Le rapport essentiel de la création au temps engage donc deux concepts : le travail, que le créateur doit produire pour parvenir à la maîtrise, et le respect de la tradition. », souligne A. Séguy-Duclot. À présent, pour Aristote, il s'agit non seulement de revaloriser la création artistique, mais aussi et surtout le concept de *technique* qui lui est attaché et qui supplante l'idée d'inspiration. Dans l'étymologie grecque, l'on distingue l'ἐπιστήμη de la τέχνη : là où la première désigne une connaissance nécessaire qui porte sur l'universel, la seconde renvoie à un savoir expérimental, qui porte sur le monde contingent et s'adapte aux cas particuliers. Or, la poétique relève bien de la technè, en tant qu'elle tend à la réalisation d'une œuvre extérieure au créateur et qu'elle concerne des choses contingentes qui n'ont pas leur principe en elles-mêmes. Alors, pour déterminer la valeur de l'œuvre, Aristote recourt à des règles inhérentes à sa technique. Contrairement à Platon, pour qui, nous l'avons vu, la beauté réside dans la visibilité de l'essence intelligible divine au sein de la pluralité sensible qui en constitue l'image dégradée, Aristote définit la beauté comme la visibilité de la forme immanente dans la matière. Dans la *Poétique*, la beauté de l'épopée ou de la tragédie surgit des règles de la bonne imitation. À cet égard, Michel Magnien amorce son introduction à la *Poétique* par une distinction essentielle entre les conceptions platonicienne et aristotélicienne, notant que, chez Aristote, la « mimèsis n'est pas pure copie, comme pourrait le laisser entendre sa traduction

consacrée (imitation) ; elle est création, car transposition en figures de la réalité – ou d'une donnée narrative (le cycle d'Œdipe ; le cycle d'Ulysse). Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle<sup>33</sup>. » Dès lors que l'art acquiert son pouvoir créateur, il ne peut plus être jugé à l'aune de son degré de réalité mais selon des critères intrinsèques au processus de représentation et à son résultat.

La beauté, telle qu'elle est conçue par Aristote dans l'étendue et l'ordre, est donc une limitation de la matière. Aucun reste n'est laissé au sublime dans sa valeur élévatrice, puisque toute œuvre d'art doit désormais être jugée ou appréciée pour sa réalisation des règles de la mimétique. Aristote sauve l'art de la critique platonicienne en l'analysant sur un autre plan, celui de l'immanence et de la technique. Mais il soumet encore l'œuvre à des fins qui, si elles ne sont plus données à quelques privilégiés par la voie divine de la réminiscence, demeurent des principes – arbitraires ou non – que l'artiste doit chercher à actualiser sous l'effet d'un travail téléologique. Avec le rejet du sublime, ne perd-on pas ce qui donne à l'art sa valeur propre et le distingue de l'artisanat ? À trop vouloir techniciser l'art et son étude, ne risque-t-on pas d'en faire une marchandise comme une autre ?

En fait, Aristote conçoit une double approche de la beauté : « objective dans la conformité aux règles, et subjective dans le plaisir esthétique du spectateur. Les deux sont identifiables, dans la mesure où des règles sont construites pour optimiser le plaisir<sup>34</sup>. » La valorisation et l'appréciation d'une œuvre sont donc relues en termes de plaisir, si bien que l'art respectera un caractère objectif et immanent à sa technique

---

<sup>33</sup> ARISTOTE, *Poétique*, Introduction, dir. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 2019, p. 25-26.

<sup>34</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 659.

pour toucher à la subjectivité du lecteur-spectateur. Partant, puisque ce qui s'oppose à la beauté, c'est ce qui dépasse la juste mesure définie entre la forme objective et la réception subjective de l'œuvre, le sublime ne serait plus qu'un synonyme péjoratif de l'excès ou de la démesure, qui ne pourrait jamais être plaisant. Pourtant, il nous semble déceler, dans la théorie d'Aristote, une part de sublime dans le rapport même qu'entretient le spectateur au spectacle et à ceux qui le jouent. En effet, la règle de l'imitation conduit le créateur comme le récepteur à adopter une attitude d'esprit particulière : « [...] à égalité de dons naturels, ceux qui vivent les passions sont les plus persuasifs : celui qui est dans le désarroi représente le désarroi avec le plus de sincérité [...]. Voilà pourquoi l'art poétique est l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire : les uns sont malléables, les autres sont capables de sortir d'eux-mêmes<sup>35</sup>. » Aristote réinvestit le délire platonicien sur le plan de l'immanence, pour en garder l'idée d'une aptitude qui permet au créateur de s'ouvrir non plus au divin mais à l'autre. Et c'est aussi cette aptitude que le dramaturge vise à éveiller chez son spectateur, par la technique poétique. C'est ici qu'Aristote conçoit la catharsis, au croisement des règles objectives d'imitation propres à la tragédie et de l'appréhension subjective qu'en fait le public. Ce dernier, suivant A. Séguy-Duclot, doit être plongé dans une « disponibilité, une attitude particulièrement réceptive, passive même par rapport à autrui<sup>36</sup> » pour s'imprégner des attitudes des personnages, mais il doit aussi avoir la capacité de sortir « hors de soi-même », dans une extase qui s'opère au sein du monde. Plus qu'une identification, c'est un principe d'aliénation qui offre au spectateur la capacité de se mettre à la place des personnages et des événements desquels on parle ou qui lui sont donnés à voir.

---

<sup>35</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, chap. XVII, 1455 a, p. 111.

<sup>36</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 660.

En somme, bien qu'il rejette tout principe d'élévation, Aristote façonne encore sa conception de l'art tragique à la mesure d'une dynamique qu'on pourrait qualifier de sublime, en tant qu'elle ouvre à ce qui déborde de notre seule intimité. En nous donnant accès à l'autre – à un héros qui, d'ailleurs, se voit dépassé par des puissances divines ou supérieures –, la technique mimétique transforme les passions pénibles de crainte et de pitié, qu'elle nous fait ressentir, en un plaisir qui les surpasse et dont on ne sait pas encore à quoi il tient. De plus, l'imitation, telle qu'elle est définie par Aristote, ne tend pas tant vers la vérité – auquel cas elle serait effectivement vouée à une inadéquation mensongère – que vers la *vraisemblance*, selon laquelle « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. [...] Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier<sup>37</sup>. » C'est donc une portée philosophique qui est désormais attribuée à la mimèsis, en tant qu'elle déroule une pensée dans la généralité de ce qui pourrait être, et étend ainsi la réflexion au-delà des faits avérés. La τέχνη de l'art pourrait bien ouvrir à l'ἐπιστήμη de la philosophie. Mais plus qu'une pensée, c'est l'action de penser que la mimèsis suscite chez le spectateur. En réalité, Aristote ne fait pas tant de l'art tragique une heuristique qu'une voie cognitive, par laquelle l'homme met sa connaissance au contact de ses émotions. C'est un pied de nez qu'Aristote fait à la critique platonicienne, lorsqu'il pose « comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres<sup>38</sup>. » Le plaisir éprouvé à la vue de l'œuvre

---

<sup>37</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, IX, 1451 b, 35-5, p. 98.

<sup>38</sup> *Ibid.*, IV, 1448b, 15, p. 89.

mimétique ne doit ainsi plus être réprimé, en ce qu'il serait illusion et dévoiement de l'esprit. Mais ce plaisir semble être lié à un déplaisir : comment se réjouir du spectacle de certaines images pourtant répugnantes ? Si la représentation mimétique noue bel et bien une relation avec la réalité, elle reste néanmoins distincte de celle-ci, n'en étant pas sa présentation directe. Alors, que se passe-t-il au cœur du préfixe de cette *re*-présentation, qui ne semble pas tant une répétition qu'une action filtrante du réel, pour qu'elle fasse de certaines images normalement répulsives un objet de plaisir ?

## B.2. La purgation cathartique : une élévation morale par la mimèsis ?

Aristote emprunte la notion de catharsis aux conceptions religieuses de son temps, elles qui en faisaient le lieu d'une souffrance, de la libération violente ou de l'aveu coupable des passions les plus perverses. Toutefois, Aristote en propose une interprétation laïcisée et dégagée de toute douloureuse culpabilité. Il s'empare de la catharsis comme moteur ou faculté de plaisir, la relisant à travers le prisme de sa considération de la vie comme équilibre et de l'âme comme juste mesure. Une fois encore, il s'oppose à l'idéalisme de Platon, prolongé dans la philosophie chrétienne de Saint-Augustin, qui s'interrogent à propos du théâtre : « Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins souffrir ? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; et cette douleur est leur joie. D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie d'esprit ?<sup>39</sup> » Or, Aristote renverse le problème à prendre plaisir à ressentir des émotions, jusqu'alors vu comme

---

<sup>39</sup> SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. Arnauld d'Andilly (1649), éd. Ph. Sellier, Paris, Gallimard, 1993, p. 89-92.

une pathologie, en une guérison, préférant à la « purification » de l'âme en vue d'une morale, sa « purgation » en vue d'un bien-être autant physique que psychique.

Mais que s'agit-il, au juste, de purger ? L'auteur nous donne une réponse dans la définition même qu'il fait de la tragédie : « c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre<sup>40</sup>. » Ces deux émotions, crainte et pitié, ressenties même physiquement par le spectateur qui s'identifie au personnage – ni trop vertueux, ni trop méchant, si l'on veut qu'il soit encore une fois vraisemblable –, sont au cœur de la catharsis aristotélicienne. L'une fait trembler pour soi, l'autre pour autrui. Autrement dit, par la pitié que j'éprouve pour le héros qui souffre, là, sur scène, j'en arrive à craindre pour lui à qui je m'identifie et, par là, pour moi-même ; je mets mon âme à l'épreuve de ces émotions en même temps que je les évacue. Néanmoins, puisque crainte et pitié sont des émotions pénibles, la purgation, en art, résiderait dans leur sublimation en plaisir ; elle est un processus paradoxal, qui s'opère dans et par la représentation.

Il nous faut alors tenir compte d'une autre évocation de la catharsis au livre VIII de la *Politique*, où Aristote étudie la musique sous son aspect éducatif. Il lui attribue là encore un pouvoir purgatoire : « [...] et nous voyons ces gens-là, sous l'effet de chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une « cure médicale » ou d'une « purgation »<sup>41</sup>. » Il ajoute : « Pour tous se produit une certaine catharsis et un soulagement mêlé de plaisir<sup>42</sup>. » Malgré tout, si le plaisir se mêle au soulagement, il ne

---

<sup>40</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, VI, 1449b, 25, p. 92-93.

<sup>41</sup> ARISTOTE, *Politique*, VIII, 7.

<sup>42</sup> *Ibid.*, VIII, 1342 a 11-15.

se confond pas avec lui et doit donc tenir pour plus que la simple décharge émotionnelle. Michel Magnien en propose une nouvelle interprétation : « Confronté au théâtre à une histoire pitoyable ou effrayante, le spectateur éprouvera ces émotions sous une forme épurée, fruit du travail et de l'art du poète ; et ces émotions épurées, loin d'engendrer un malaise, susciteront le plaisir, fin du spectacle tragique<sup>43</sup>. » En donnant aux passions qu'elle représente une certaine distance esthétique, en les ennoblissant d'un sens poétique, la tragédie se ferait donc le lieu d'une valorisation philosophique de la violence réelle qu'elle métamorphoserait dans l'acte même de sa représentation. Partant, le plaisir enfanté par la catharsis apparaîtrait dans la seule considération du jugement esthétique, abstrait de tout jugement moral.

Pourtant, si Aristote convoque bel et bien la dimension esthétique de l'art tragique, il en passe, dans une certaine mesure, par le prisme de la morale pour juger de la valeur d'une œuvre et de son protagoniste : « Pour déterminer si ce qu'a dit ou fait un personnage est bien ou non, il ne faut pas seulement, en considérant l'acte ou les propos en eux-mêmes, examiner s'ils sont nobles ou bas, mais considérer aussi celui qui agit ou parle, vers qui il se tourne, quand, pour qui, dans quel but, pour obtenir par exemple un plus grand bien ou un plus grand mal<sup>44</sup>. » Pour Aristote, la morale n'est pas dans le fond mais dans la forme. Elle ne se loge pas tant dans les vertus qu'il nous est donné de voir que dans l'action représentée et qui représente, dans ce vers quoi ou vers qui le protagoniste « se tourne », vers le dénouement de son histoire aussi bien que vers le spectateur. C'est ce dernier qui, en tant que sujet de la catharsis, constitue la fin de l'œuvre tragique.

---

<sup>43</sup> ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., M. Magnien, *Introduction*, p. 42.

<sup>44</sup> *Ibid.*, XXV, 1460 b, 5, p. 129.

Par conséquent, si l'on « se tourne » vers celui qui est mis à l'épreuve cathartique – le spectateur – et non plus vers celui qui la provoque – l'acteur et, derrière lui, l'artiste –, l'on doit renouer avec la philosophie aristotélicienne des vertus éthiques de l'âme. *L'Éthique à Nicomaque* étudie ainsi la morale sous l'angle de la vertu : « Et en effet, la vertu morale est relative aux plaisirs et aux peines, puisque c'est l'attrait du plaisir qui nous porte aux mauvaises actions, et la crainte de la peine qui nous détourne des bonnes. C'est pour cela qu'il faut, comme dit Platon, avoir été élevé dès l'âge le plus tendre, de manière à ne trouver du plaisir ou de la peine que dans les choses où on le doit, car c'est là précisément la bonne éducation. D'ailleurs, si les vertus sont uniquement relatives à nos actions et à nos passions, et si toute action ou passion est toujours accompagnée de plaisir ou de peine, il s'ensuit que la vertu est relative aux plaisirs et aux peines [...]»<sup>45</sup>. » De fait, la morale aristotélicienne ne se fonde pas sur des préceptes de la raison ; elle s'appuie sur des intuitions premières qui, après avoir été apprivoisées en termes moraux par l'expérience et l'éducation, ouvrent à un comportement raisonnable et tempéré. Elle résulte d'un apprentissage plus empirique que théorique ; il s'agirait de se connaître soi-même, par ses affects. Et les artistes pourraient bien être comptés parmi les précepteurs moraux. Par ailleurs, les passions ne sont pas, chez Aristote, fondamentalement mauvaises, et la vertu n'exclut pas irrévocablement l'excès, le défaut, la colère et la crainte. Seulement, la vertu devra être « une sorte de modération, ou de médiocrité, qui tend sans cesse au juste milieu<sup>46</sup>. », tiraillée entre deux vices, l'un agissant par excès, l'autre par défaut. Or, la guérison elle-même préconisée par Aristote est constituée par une tension essentielle entre la peine et le plaisir, qu'elle doit sans cesse mettre en balance pour peser le juste équilibre de la vertu.

---

<sup>45</sup> ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, III.

<sup>46</sup> *Ibid.*, II, VI.

Dès lors, il semblerait que la mimésis puisse constituer un mode de « guérison » par son effet cathartique. Puisque toute guérison est un *pharmakon*, à la fois poison et remède, la catharsis répond bien à cette double force d'attraction et de répulsion, passant d'abord par un sentiment désagréable pour atteindre ensuite un état de plaisir durable. Notons toutefois qu'à la différence du châtement, qui use de la violence comme punition morale de certaines passions ou comportements réalisés en amont, la catharsis inverse le rapport de la violence qui se fait le générateur d'un comportement vertueux, non par répression, mais par exaltation de passions que le spectateur identifiera lui-même comme mauvaises, selon les indicateurs de crainte et de pitié. Autrement dit, la violence, mise en acte sur scène, révèle la nécessité d'une mesure morale dans la démesure. Effectivement, « les vertus sont produites, fortifiées, ou détruites par les actes eux-mêmes et sous leur influence ; mais ce sont eux aussi qui constituent (en quelque sorte) l'essence de nos facultés d'agir [...]»<sup>47</sup>. » Si les vertus, contenues en puissance dans la raison de chacun, s'actualisent au gré des actes que les hommes accomplissent et de l'expérience dont ils participent, sans doute le peuvent-elles aussi à travers les actes qu'on contemple et qu'on vit par procuration. Voilà comment la tragédie peut communiquer des vertus morales, par la voie de la contemplation.

C'est d'ailleurs dans ce sens que va la *Politique VIII* qui, en étudiant l'influence de la musique sur l'âme et ses vertus éducatives, affronte Platon sur son propre terrain. À cet égard, Stephen Halliwell, qui entend rétablir la version morale de la *Poétique*, rappelle que, selon Aristote, la musique possède elle aussi une force mimétique qui lui

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, II, II.

permet de représenter et, par là, de communiquer des « *êthika*<sup>48</sup> », des tendances éthiques qui « modifient l'âme de l'auditeur en agissant sur les principes dynamiques de son caractère [...]»<sup>49</sup>. » En d'autres termes, la musique est capable d'affecter l'*êthos* de son auditeur, qui peut être compris au sens de l'âme mue par des affects, et que Halliwell considère encore « comme relevant de la psychologie morale. » Plus encore, il met en exergue l'idée éducative de la musique qu'Aristote formule en termes d'expérience et d'habitude, qui seraient à la source d'une attitude morale et par lesquelles « les jeunes doivent apprendre et s'habituer à jouir de la musique de la bonne manière, ce qui signifie prendre plaisir à la musique qui excite les émotions et par là même aide à former le caractère, de façon correcte [...] » En conséquence, la catharsis, du moins en musique, se présente comme un processus qui outrepassé la soudaineté de l'émotion intense qu'il fait naître pour en tirer une habitude morale, une attitude modérée acquise au fil du temps et de la maturation de l'esprit qui a appris à traduire le langage corporel. Or, ce qui s'applique à la catharsis, en musique, nous paraît aussi valable pour la catharsis, au théâtre. D'abord, Aristote renvoie lui-même, dans la *Politique*<sup>50</sup>, à la *Poétique* où son concept devait être approfondi – les méandres de l'histoire auront emporté le manuscrit avec eux. Ensuite, les Dionysies sont bien, dans l'Antiquité, des fêtes à visée politico-morale et constituent un héritage religieux qu'Aristote reprend à son compte. Enfin, la tragédie a pour fin de soulager son public des vives émotions qu'elle lui aura faites éprouver. La notion même du « soulagement » suggère une temporalité étendue au-delà de l'immédiateté des sensations physiques, et fait écho à cette tranquillité durable et morale de l'âme qui pourra être tirée de l'expérience et prolongée dans et par l'habitude.

---

<sup>48</sup> ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1340 a 21.

<sup>49</sup> Stephen HALLIWELL, « La psychologie morale de la catharsis », *Les Études philosophiques*, 2003/4 (n° 67), p. 499-517.

<sup>50</sup> ARISTOTE, *Politique*, VIII, 7 : « [...] ce que nous entendons par « purgation », terme employé ici en général, nous en reparlerons plus clairement dans le traité sur la *Poétique* [...] »

Le plaisir dont il est question dans la *Poétique* n'est donc pas juste esthétique. Il n'est pas uniquement du à une pente naturelle de la nature humaine, qui trouverait du plaisir à toute représentation d'un art figuratif. À l'inverse, il est un plaisir *supérieur* en tant qu'il *dépasse* le déplaisir des émotions de crainte et de pitié et qu'il est lié à une attitude d'esprit noble qui est découverte dans la catharsis, elle-même engendrée par la technique de la mimésis. Il y a bien une élévation qui s'opère, mais elle ne s'opère plus sur le mode d'une dialectique. Il ne s'agit pas, comme chez Platon, de transcender les réalités sensibles, mais de (faire) voir, en elles, le vraisemblable et le mouvant. En outre, c'est encore par le temps que les âmes s'élèvent, à travers l'habitude d'assister aux représentations tragiques – qui elles-mêmes donnent l'habitude de regarder correctement la réalité et de se regarder soi –, et non plus selon une disposition innée que Platon attribuait à une élite. S. Halliwell conclut que « la catharsis n'est pas seulement la transformation et l'intégration d'émotions pénibles dans l'expérience agréable de l'art mimétique : c'est le profit psychologique compris dans cette transformation qu'elle procure. » En conséquence, la représentation théâtrale instaure une transformation de la réalité vraie en vraisemblance poétique, de l'acte violent en agent émotionnel, des passions de crainte et de pitié en soulageante sérénité, dont on pourra tirer un plaisir physique, psychique, et moral. De même, il n'y a plus de sublime comme valeur suprême à atteindre, mais il y a l'acte de (*se*) *sublimer*, dans et par la mimésis prise comme représentation.

### C. Élévation par l'art et surgissement du sublime esthétique chez le Pseudo-Longin

Dans son *Περί ὕψους* – *Du sublime* ou *Traité du sublime* – l'écrivain grec anonyme qu'on a coutume d'appeler le Pseudo-Longin tente de surmonter l'antinomie dans laquelle on se trouve, coincés entre les modèles platonicien et aristotélicien, et que A. Séguy-Duclot formule ainsi : « Ou bien la création est inspiration authentique, ce qui conduit à rejeter la technique, à dénigrer la rhétorique, mais le créateur doit se soumettre au point de vue normatif de l'instance qui a accès à la source de l'inspiration, à savoir la philosophie. Sans quoi il doit être condamné. Ou bien on réinscrit le créateur dans la maîtrise de son travail en rejetant toute inspiration transcendante, en réévaluant la technique et la rhétorique, mais c'est pour le soumettre à des règles contraignantes. Dans les deux cas, la liberté créatrice est remise en cause. Et dans les deux cas, que l'on pense ou non le lien de la beauté avec l'ὑψος, le beau reste le seul concept esthétique<sup>51</sup>. » L'Anonyme va donc tenter de sauver cette liberté créatrice dans une synthèse entre Platon et Aristote, afin de « pouvoir penser une technique créatrice permettant d'accéder à une forme de transcendance, ouvrant sur une inspiration authentique. Cette technique produirait alors des œuvres qui, dans l'immanence de leur être sensible, excèderaient leur limite et leur forme, et donc intégreraient une forme d'*hupséité*<sup>52</sup>. »

En conséquence, l'Anonyme pose, dès le chapitre VIII de son *Περί ὕψους*, cinq sources de la grandeur du style qui prennent toutes pour fondement commun « le talent oratoire, sans lequel il n'y a absolument rien<sup>53</sup> ». D'ores et déjà, l'auteur se place

---

<sup>51</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 661.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, trad. fr. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1997, chap. VIII, p. 10-11.

sur le plan de la rhétorique qu'il tire toutefois du côté de la philosophie, défendant Platon à ses dépens en ralliant les deux disciplines jadis ennemies. La première source du grand style, c'est la « faculté de concevoir des pensées élevées » : même si c'est un don plutôt qu'une acquisition, l'auteur dit qu'il faut « élever, dans la mesure du possible, les âmes au grand, et les rendre constamment, pour ainsi dire, grosses de généreux transports<sup>54</sup> ». Or, comment élever les âmes ? Précisément par l'art, et c'est là déjà ce que préconisaient Platon et Aristote, l'un en termes d'utilité morale et d'enseignement des valeurs, l'autre en termes d'extase ontologique et d'habitude. La deuxième source, c'est la « véhémence et l'enthousiasme de la passion », mais pas n'importe quelle passion. Si Longin distingue des passions basses – que sont les lamentations, l'affliction, la peur –, il soutient que le pathétique concourt au sublime : « J'oserais affirmer avec confiance qu'il n'y a rien de si grand qu'une passion noble, quand elle vient à propos. Elle s'exhale comme sous l'action d'un transport, d'un souffle enthousiaste, et semble animer les discours de l'inspiration de Phoebos<sup>55</sup>. » Notons que ces deux premières sources sont des dispositions innées qui concernent le public, mais aussi et surtout l'orateur qui, par son talent, exhorte aux passions nobles de ceux qui l'écoutent. Pour ce faire, il s'appliquera à mettre en œuvre les trois dernières sources de son grand style, qui sont quant à elles des produits de l'art, à savoir le « tour particulier des figures », la « noblesse d'expression » – qui comprend le « choix des mots » et « l'emploi étudié des tropes » : « Il ne faut pas, en effet, dans les descriptions du sublime descendre aux détails sales et dégoûtants<sup>56</sup> » –, et « l'agencement en vue de la dignité et de l'élévation du style ».

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, IX, 1, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibid.*, VIII, 4, p. 11.

<sup>56</sup> *Ibid.*, XLIII, 5, p. 60.

Voilà comment, tout en conservant l'idée d'exception du don inné du créateur et de son public que faisait valoir Platon, mais sans en faire le même usage restreint et élitiste, le Pseudo-Longin valorise les règles stylistiques proches de celles d'Aristote pour définir un art sublime qui soit à la fois le produit d'une aptitude de l'artiste et d'une technique rigoureuse. Mais une telle synthèse de l'inné et de l'acquis, de la prédisposition et de la temporalité, peut-elle insuffler une dynamique au sublime, ou bien n'est-elle qu'une conception normative de ce que doit être l'art sublime ? Comment accorder la limitation de la matière au débordement de toute forme ? De plus, si le sublime s'applique à l'art oratoire, qu'en est-il pour les arts non rhétoriques, et pour ceux qui ne reposent pas nécessairement sur le *logos* ?

### C.1. L'élévation de l'âme

En 1674, Nicolas Boileau est le premier à proposer une traduction de l'ouvrage du Pseudo-Longin, qu'il publie sous le titre de *Traité du sublime*. Comme le relève A. Séguy-Duclot : « Cette traduction constitue la première occurrence dans la langue française du mot *sublime* pris comme substantif. L'adjectif sublime date du XV<sup>e</sup> siècle, son usage est alchimique. La technique de sublimation consiste à transformer un solide en vapeur, sans passer par l'état liquide, en le chauffant. Ce passage à l'état gazeux est interprété comme une élévation, une purification, une montée de l'élément terrestre vers l'élément aérien, de l'humain vers le divin. [...] Le style sublime, c'est, si l'on veut, le style noble, aérien, parfait, résultat de l'alchimie secrète du langage qui a permis de purifier les sons et de les élever vers une représentation du divin<sup>57</sup>. » Jusque là, rien de très nouveau depuis l'usage dialectique que faisait Platon de l'adjectif grec, l'ὑψος. Mais le passage de l'adjectif au substantif pourrait bien être un passage du

---

<sup>57</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 650.

passif à l'actif. Dès lors qu'on parle du sublime dans l'art, et non plus simplement d'un art sublimé ou sublime, on parle de l'art comme un principe actif qui est véritablement ce qui élève : ce qui élève le discours, ce qui élève l'âme. Ainsi, chez l'Anonyme comme chez Boileau, l'art ne peut sublimer que s'il a déjà été lui-même sublimé. L'on parlerait du sublime de l'art sublime, i.e. du discours noble, résultant déjà de cette « alchimie secrète du langage ». L'art doit avoir pour toile de fond des sujets et des passions déjà considérés comme nobles. Mais, selon l'Anonyme, tout style d'écriture ou d'élocution, s'il s'appuie sur des figures nobles, qui visent à une augmentation des effets de style ou à un approfondissement du sujet – comme le fait, parmi d'autres, l'amplification –, n'est rien sans le sublime, qui est donc à chercher en dehors des procédés rhétoriques. La différence réside en ceci que « le sublime consiste dans l'élévation, l'amplification dans l'abondance. C'est pourquoi l'un se rencontre souvent dans une simple pensée, l'autre est inévitablement accompagnée de quantité et d'une certaine surabondance<sup>58</sup>. »

Et, comme chez Platon, la rencontre de cette pensée sublime s'éprouve dans un transport sensoriel, puisque le sublime « tendu à l'excès » se manifeste « dans les passages qui demandent de la véhémence, dans le jeu des passions violentes, et là où il faut ébranler complètement l'auditeur ; mais un style qui s'épand largement est à propos quand il est nécessaire d'épuiser une matière<sup>59</sup> ». Le style sublime ne déborde pas la matière, il l'épuise, par des « digressions » ou des « péroraions ». Mais le sublime ne peut pas, quant à lui, s'épuiser ; il franchit les limites de la rhétorique en se transposant à l'auditeur, qu'il mène non pas tant à la persuasion qu'au « ravissement » : « [...] toujours et partout l'admiration mêlée d'étonnement l'emporte sur ce qui ne

---

<sup>58</sup> PSEUDO-LONGIN, *op. cit.*, XII, 1, p. 20.

<sup>59</sup> *Ibid.*, XII, 5, p. 21.

visé qu'à nous persuader et à nous plaire. L'action de la persuasion le plus souvent dépend de nous. Il n'en est pas ainsi du sublime : il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur<sup>60</sup>. » Le sublime, c'est ce pouvoir du discours qui s'affilie à l'ἔξωϛ platonicien, c'est cette *force* qui s'empare de l'âme de l'auditeur et l'élève vers le divin. Par le sublime, l'art occasionne une contemplation rationnelle qui s'opère dans une expérience sensorielle, celle-là même qui faisait pousser ses ailes à l'âme du philosophe platonicien, contemplation qui s'élève même au-delà du monde sensible : « Aussi, pas même dans son universalité le monde ne suffit à l'élan de la contemplation et de la pensée de l'homme ; son imagination dépasse souvent les bornes du monde qui l'enveloppe ; et si l'on porte ses regards tout autour de la vie, si l'on voit quelle part prépondérante y occupent en tout le supérieur, le grand et le beau, on reconnaîtra vite la fin pour laquelle nous sommes nés<sup>61</sup>. »

Cependant, pour l'Anonyme, le propos n'est pas tellement de contempler des Idées que des choses sensiblement grandes, comme le Nil, le Danube ou l'Etna, et de parvenir à une vision englobante, « tout autour de la vie ». C'est pourquoi le discours imite la nature à l'aide de la grandeur de ses figures de style, d'où il accouche de grandes pensées, à partir de la pensée des grandeurs. Si l'on ne prône plus un détachement total des réalités sensibles – puisque c'est sur fond de leur description qu'on saisira des idées plus grandes –, l'on recourt toujours à un mouvement dialectique par lequel on accèdera à une pensée élevée parce qu'enveloppante, et ainsi unifiée – on pensera *le* supérieur, *le* grand et *le* beau. Certes, on revalorise ici l'imagination et l'imitation, mais telles qu'elles se dessinent dans un *logos* rationnel,

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 3.

<sup>61</sup> *Ibid.*, XXXV, 3, p. 50-51.

qui frappe l'esprit de l'auditeur d'une idée déjà formulée, d'une évidence. Finalement, la destination de l'homme est déjà visée au sein même du discours, de sa structure formelle et harmonieuse qui nous « dispose à la grandeur, à la dignité, au sublime<sup>62</sup> ». Le discours ne se contente plus d'imiter, il est une propédeutique à l'élévation de l'âme ; c'est encore une fois l'âme qui va imiter l'état harmonieux des mots et des pensées qu'elle saisit à travers eux, et qu'elle s'efforce de rejoindre. Mais si le discours est tout entier mis au service de l'élévation de l'âme, et si la noblesse de son style est moindre par rapport au sublime qui le dépasse, ne risque-t-on pas de retomber dans l'aporie platonicienne, selon laquelle l'art ne pourrait jamais constituer en propre la voie d'accès à la dialectique ? La normativité du grand style ne serait-elle pas un pis-aller qui ne bornerait plus l'art qu'à inculquer des valeurs par une imitation primaire ?

## C.2. Pour une technique du sublime

Il faut bien que la technique entre en compte pour définir le sublime, car enfin il n'est pas seulement un don naturel. Il s'agit, par la technique, d'échapper à la possibilité d'échec de l'ὑψος, laquelle nous mènerait à la dégénérescence dont parle Platon en *République VI* à propos du naturel philosophe perverti, et où l'ὑψος ne vaudrait plus que pour son sens négatif d'hautain, d'orgueilleux. En fait, le passage des déterminations naturelles aux déterminations techniques et, par extension, la synthèse entre Platon et Aristote, se joue dans la deuxième source du sublime : « En considérant comme source privilégiée de l'ὑψος l'enthousiasme de la passion, conçue quantitativement en termes de véhémence, de force excessive, le Pseudo-Longin adopte une position intermédiaire entre Platon et Aristote. Il entend lier la transcendance et l'inspiration divine à ce qui est proprement sensible en l'homme, les

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, XXXIX, 3, p. 55.

passions sensibles. Du coup, il peut prétendre effectivement penser une rhétorique de l'ὑψος. Car si l'ὑψος naît d'une véhémence de la passion, et si la rhétorique est proprement la technique permettant de susciter les passions et de les guider au degré de force convenable pour l'effet désiré, une poétique de l'ὑψος doit bel et bien s'appuyer sur la technique rhétorique<sup>63</sup>. » Cependant, le Pseudo-Longin distingue entre les passions viles et les passions nobles : « Les passions nobles (le courage, l'admiration devant ce qui est grand, etc.) ne sont pas opposées à l'intelligible, mais au contraire nous guident vers le divin. L'émotion en elles peut donc être décrite en termes d'enthousiasme. On peut estimer que cette distinction entre passions nobles et basses reprend en fait la discussion de l'ἔρωσ et les désirs sensibles (ἐπιθυμίας) chez Platon. » Est ainsi conservée la notion platonicienne du délire, en tant que, d'une part, le sublime découle d'un don inné – celui d'avoir des pensées sublimes – et que, d'autre part, il met l'esprit en mouvement, lequel pourra, par l'écoute du rhéteur et de son style, accéder à une contemplation qui débordera le monde sensible. Ainsi, si l'ἔρωσ est une passion noble, il y a bien une rhétorique de l'ἔρωσ, qui aura pour fonction de favoriser la noblesse de la passion, car « dans la mesure où cet amour du divin est une passion, il faut lui appliquer une technique, qui vise d'une part à en maîtriser le flot, à le canaliser afin d'éviter tout excès. Et d'autre part, à conserver la hauteur de l'inspiration, en évitant d'exhaler des passions basses<sup>64</sup>. »

D'emblée, l'on voit transparaître la *Poétique* d'Aristote en ce que le sublime est fruit d'un discours parfait, i.e. d'une forme de discours organisée, d'un certain ordre rhétorique. Ainsi, on outrepassa la problématique du sophisme, d'abord parce que « seul l'art peut nous apprendre que certaines particularités de style ont la nature

---

<sup>63</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 664-665.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 665-666.

pour unique fondement<sup>65</sup>. » Il faut bien comprendre qu'il y a de l'ordre dans le désordre de la nature, et que le discours, pour être parfaitement mimétique, doit retracer ce double mouvement par la nature et par l'art. Ici, l'auteur recourt à une analogie : dans la nature, il faut rechercher le bonheur mais aussi la prudence qui l'accompagne et permet de l'atteindre. Dans le discours, il faut la nature comme don naturel et l'art, qui permet de limiter positivement ce don, en tant qu'il nous épargne de son versant négatif. Autrement dit, il faut de la mesure dans la démesure, afin de nous permettre d'y voir plus clair – par l'art – dans ce qui nous dépasse – dans la nature – et d'accéder véritablement à des idées élevées. Le style n'est pas une fioriture superflue, un sophisme dangereux pour la raison. Au contraire, le style est ce qui, au cœur des aspects pathétiques les plus visibles de la nature en mouvement, retrace la méthode stable et sous-jacente que l'on ne voit pas dans la nature mais qui, dans celle-ci comme dans le discours, est ce qui permet le sublime.

Par ailleurs, on sait que l'étonnement, pour Aristote, est une attitude proprement philosophique ; il est à la source de toute philosophie. En *Métaphysique*, A, 2, il explique que « c'est l'étonnement qui poussa comme aujourd'hui les premiers penseurs aux spéculations philosophiques », parce que c'est une émotion violente qui a pour objet un phénomène qui nous surprend et appelle une explication rationnelle. Mais tout en transposant les règles de la nature à l'art, l'Anonyme trouve, du côté de celui qui s'éveille au sublime, un sentiment, une attitude, supérieurs à la simple beauté sensible, et par lesquels on rejoindrait le Beau en soi, puisqu'il ne s'agit pas simplement de plaisir mais d'*admiration*. Celle-ci est un sentiment complexe qui mêle l'étonnement et le plaisir à l'approbation devant ce qui est estimé supérieurement beau, bon ou grand. Elle est donc ce qui lie la sensation et le sentiment à un jugement positif

---

<sup>65</sup> PSEUDO-LONGIN, *op. cit.*, II, 3, p. 4.

de valeurs, donc à une évaluation morale. C'est sur le mode de l'admiration, où s'investit une part de notre subjectivité, et non plus sur le mode purement rationnel et objectif de la dialectique, que l'on touche à des idées, si ce n'est métaphysiques, du moins supérieures dans leur niveau de généralité. Davantage, l'Anonyme fait une différence entre la rhétorique et la poésie, entre l'art oratoire et l'art littéraire : « Tu ne saurais l'ignorer : les images tendent à une fin autre chez les orateurs que chez les poètes : en poésie leur but est l'étonnement, dans le discours c'est l'évidence. Poésie et éloquence recherchent néanmoins le pathétique et l'émotion communicative [...]»<sup>66</sup>. » En s'attachant ainsi à l'étude du discours, l'auteur semble privilégier la rationalité du sublime par l'évidence qu'il vise et qui surgit dans la vision, à la manière de la beauté platonicienne qui, si elle ne se présentait qu'à quelques avisés, se présentait dans toute sa clarté.

S'il s'accorde avec Platon pour vouer au sublime un principe d'élévation, le concept du sublime, pour l'Anonyme, ne repose plus seulement sur un don naturel et enthousiaste ; il nécessite aussi une méthode. Néanmoins, en dissociant la finalité de la poésie et de la rhétorique, l'Anonyme enrichit les ressources du sublime : du moment que la poésie ne se donne pas le même but que la rhétorique, elle se voit offrir de nouvelles possibilités pour ce qui est de la composition de ses images et de son style. Le sublime du Pseudo-Longin ne se cantonne donc pas aux règles de l'art oratoire ; il peut également sourdre de l'art littéraire et s'engendrer d'autres règles, qui gardent pour horizon cette grandeur ontologique, et dont le but est toujours l'élévation de l'âme dans et au-delà du *logos*. Toutefois, ne peut-on pas penser un sublime qui à la fois excède le spectateur mais reste immanent à la vie sensible ? Et puisque le sublime ne peut s'épuiser dans la matière du monde ou dans la matière des lettres,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, XV, 2, p. 24.

peut-on véritablement le soumettre à une technique, à moins de le penser dans la transgression des règles qu'on lui applique ?

### C.3. La transgression du sublime atteint ses limites

Certes, il y a, pour l'Anonyme, des règles stylistiques à respecter, mais celles-ci peuvent être transgressées tout en continuant à susciter le sublime. Davantage, le sublime oblige à leur transgression : transgression parce que, nous l'avons dit, le sublime déborde tout épuisement de la matière, mais aussi transgression des règles de la rhétorique classique, puisqu'en privilégiant le *pathos* au verbe, l'on peut se permettre d'explorer les voies de la banalité, du moment qu'elle se met au service des grandes passions. Et même, dans la grandeur, « il faut y laisser quelque place à la négligence. Peut-être aussi est-ce une nécessité que les esprits bas et médiocres, parce qu'ils ne s'exposent jamais, qu'ils n'aspirent pas aux sommets, restent le plus souvent préservés des fautes et des faux pas, et que les grands esprits soient sujets à tomber du fait de leur grandeur même<sup>67</sup>. » La trivialité de l'expression – mais jamais sa bassesse – peut avoir sa place dans le sublime du moment qu'elle donne une œuvre de génie, incomparable à tout un ensemble d'autres travaux qui restent dans l'usage correct des métaphores et des figures et qui, par là, ne frappera jamais le lecteur si fort que la première. Malgré tout, le Pseudo-Longin rattache le sublime à une certaine bienséance des images – et l'on comprend mieux pourquoi Boileau l'a traduit, y percevant déjà les prémices du classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle. Il prend pour contre-exemple un extrait de l'*Illiade* de Homère, qui peint une « Bataille des dieux » qui blesse et tue sans vergogne, dans la fureur des cris de peur, de crainte, d'effroi : « Mais ces peintures sont effrayantes, et, à moins de les interpréter par l'allégorie, absolument impies et

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, XXXIII, 2, p. 47.

manquant aux convenances<sup>68</sup>. » Ainsi, le *Traité du sublime* prône des images épurées comme celles de la divinité « avec sa pureté et sa grandeur exempte de tache », qui fait régner l'ordre et fait naître le respect de la crainte, et où la nature est dépassée par ce qui l'ordonne et non par ce qui viendrait la troubler. Il s'en suit qu'on ne peut, pour provoquer le sublime tel qu'il est conçu par le Pseudo-Longin, que dresser des descriptions positives.

Alors, l'auteur fait émerger une nouvelle aporie qui, comme le constate A. Séguy-Duclot, se traduit par une double difficulté : d'une part, « [...] il ne parvient pas à distinguer clairement le sublime du beau, sinon de façon simplement apparente. La théorie du sublime reste toujours liée à l'idée de forme et de limite, même si, apparemment, le sublime consiste dans leur transgression. Ou encore, la théorie du sublime reste immanente, et sans rapport réel à la transcendance. » ; d'autre part, « du fait même qu'il tente de conserver la théorie platonicienne de l'ὑψος comme transcendance, [il] doit paradoxalement rejeter ces passions [de crainte, de pitié et d'affliction] qui sont au fondement de l'effet terrible<sup>69</sup>. » Le Pseudo-Longin semble à son tour devenir l'esclave de la correction en érigeant une esthétique normative qui, si elle ne commande pas rigoureusement le style en lui imposant une quantité de figures, délimite quand même le sublime de manière négative, en indiquant ses défauts. Dès lors, l'art est conçu dans une positivité totale en ce qu'il doit être tout entier tendu vers des passions nobles, telles qu'elles sont ressenties à la fois par le créateur, les protagonistes et le spectateur. Pourtant, l'élévation du style entraîne-t-elle nécessairement l'élévation de celui qui le voit ou l'écoute ? C'est là une fois encore restreindre l'art à une fonction d'éducation aux valeurs nobles, laissant de côté les

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, IX, 7, p. 13.

<sup>69</sup> Alain SEGUY-DUCLOT, *art. cit.*, p. 669.

potentialités morales et philosophiques de la négativité passionnelle qu'Aristote avait mises au jour par l'idée d'un processus cathartique. C'est pourtant cette conception d'une nécessaire positivité de l'art qui va s'imposer à la littérature, à la peinture et même au cinéma, qui témoigne d'une contemporanéité encore emprunte des bonnes mœurs, qu'elle emporte partout avec elle, dans toute expérience esthétique et jusque dans la salle obscure.

## **2. L'outil du moralisme**

### A. De la technique du sublime à la censure au cinéma

#### A.1. Un besoin incessant de normativité

Il n'est pas anodin que Nicolas Boileau se soit attaché à traduire le *Traité du sublime*, qu'il publie la même année que son *Art poétique*, en 1674. Sans doute l'auteur a-t-il vu, dans la liaison du sublime à la noblesse de pensée et à la technique du style, une terre fertile pour ériger le grand art, notamment l'art tragique qui fait l'objet de son troisième chant, et auquel il fournit des normes non plus d'expression mais de structure, toujours dans le but d'élever les âmes. S'il reprend d'Aristote et du Pseudo-Longin l'idée de vraisemblance de la représentation tragique, il va également établir une règle qu'on lui reconnaît comme étant la plus marquante du XVII<sup>e</sup> siècle et à la racine du théâtre classique : la bienséance. Il la décrit ainsi : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose : / Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose ; / Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux<sup>70</sup>. »

---

<sup>70</sup> Nicolas BOILEAU, *Art poétique*, chant III.

Ce qui doit concentrer tous les efforts de contrôle des pièces tragiques, c'est la violence, qui ne doit jamais être montrée de visu et qui, si elle est montrée par les mots, doit encore et toujours servir des passions nobles, qu'elles soient celles du héros luttant bravement contre son destin ou du spectateur admirant la bravoure et la justice. Il s'agit de limiter les effets de l'art comme on limitait les effets du sublime, selon les frontières du bien et du mal, du bon et du mauvais. Voilà comment la revalorisation des arts au regard de leur effet sur les mœurs a contribué à établir un contrôle systématique des productions par de strictes réglementations et par des autorités supérieures, qu'elles soient ou non spécifiques au champ artistique, comme le pouvoir royal ou les Académies. Le cinéma n'y échappe pas en ce sens qu'il pose problème, non seulement dans ce qu'il peut représenter, mais surtout pour son statut de *mass media*, qui le rend plus propice à éduquer – ou à pervertir – une large partie de la population, et dont les effets pourraient donc être dévastateurs pour l'ensemble de la société. Alors, faut-il censurer toute image de violence ?

Les censeurs américains du code Hays sont bien de cet avis, du moins en apparence. Appliqué de 1934 à 1966 dans le cinéma hollywoodien, il s'agit d'un exemple d'autorégulation, les studios s'étant eux-mêmes imposé cette censure afin d'éviter l'intervention de l'État fédéral. De fait, le code Hays est surtout un principe d'homogénéisation des censures qui avaient été instituées dès 1907 à Chicago, sous la pression de lobbies catholiques et puritains, soumettant l'industrie cinématographique à la morale religieuse. Il est donc un moyen de récupérer une certaine liberté artistique, qui devrait toujours s'effectuer au prix de contraintes et de censure. Ainsi : « Les « principes généraux » posent que les films ne doivent pas « rabaisser le niveau moral des spectateurs », « que la loi, naturelle ou humaine, ne doit jamais être ridiculisée » et que « sa violation ne doit pas susciter la sympathie ». » La cible principale du blâme,

c'étaient d'ailleurs les films de gangsters, « pour l'« exemple » qu'ils donnaient aux jeunes et pour leur révélation des « méthodes utilisées par les criminels »<sup>71</sup>. » Il semble que la morale publique prenne toujours le pas sur l'art ou que, le considérant comme zone de danger, elle cherche sans cesse à en contrôler les effets, effets qu'elle conçoit de son propre chef, de manière quelque peu arbitraire.

Néanmoins, le code Hays bute sur sa dislocation progressive, cependant que la société change au cours de l'après-guerre et fait intervenir quatre facteurs dans l'adoucissement de la censure. D'abord, alors que le cinéma était, aux États-Unis, considéré comme une activité mercantile à laquelle on refusait le Premier amendement – la liberté d'expression – par une décision de la Cour suprême prise en 1915, une « Miracle decision » se produisit en 1952, lorsqu'à l'issue de l'affaire provoquée par le film de Roberto Rossellini, *The Miracle*, la Cour déclara : « Il est indiscutable que le cinéma est un moyen de communiquer des idées et qu'il jouit donc légalement des libertés de pensée et d'expression<sup>72</sup> ». Paradoxalement, c'est lorsqu'il acquiert officiellement son droit de liberté que le cinéma devient d'autant plus dangereux qu'il est reconnu comme un outil de formation des esprits ; c'est lorsqu'il bénéficie d'une liberté d'expression qu'il s'attire les foudres de la régulation normative. Par la suite, le décret Paramount de 1948 ordonne à cinq studios – MGM, Paramount, Fox, RKO et Warner Bros. – de vendre leurs salles de cinéma, démantelant leur monopole de production, de distribution et d'exploitation des films. En outre, il prononce les exploitants « indépendants », et fait qu'on ne peut plus exiger d'eux qu'ils se soumettent aux décisions de la Motion Picture Association of America, association qui défendait les intérêts des six plus grands studios du territoire hollywoodien. Par

---

<sup>71</sup> Code Hays cité par Francis BORDAT, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Revue d'histoire Vingtième Siècle*, 1987, p. 9, 11.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 6.

ailleurs, l'essor de la télévision, à cette époque, modifie aussi le statut du cinéma, lequel abandonne sa vocation « tout public », proposant ce que la télévision ne peut pas offrir – couleur, liberté d'un autre discours – et s'adressant à un public averti, dans la sphère singulière de la salle obscure. Enfin, c'est bien le renouveau du cinéma européen après la guerre qui encourage le cinéma américain à se renouveler – c'est bien, entre autres, la Nouvelle Vague française qui a inspiré le Nouvel Hollywood. En conséquence, le code est peu à peu amendé, abrogeant par exemple les interdictions de représentations relatives à la drogue et à la prostitution. Mais les cinéastes ne cessent de braver les interdits, finissant par rendre le code obsolète. Il est alors remplacé, en 1966, par le *Code of self regulation of the Motion Picture Association*, qui va dans le sens d'une libération des mœurs, en particulier à propos de la nudité et de la sexualité. Ce dernier sera finalement aboli le 7 octobre 1968, laissant la voie (plus ou moins) libre au Nouvel Hollywood, qui usera de la violence dans ses divers potentiels médiatiques et herméneutiques.

Aujourd'hui encore, la censure reste présente sous des formes plus restreintes mais non pas moins restrictives. Le contrôle s'applique avant tout de manière préventive, puisqu'il exige l'obtention d'un visa délivré par le ministère de la Culture pour diffuser un film en France. Mais il est aussi un régime répressif, qui punit et censure si un délit a été commis par la voie du cinéma. Enfin, le contrôle s'étend en un système de classification des programmes TV et des films par le CSA qui, selon la signalétique jeunesse – interdit aux -12 ans, -16, -18 –, exclut un certain public de la diffusion de la violence, en fonction de sa tranche d'âge. De même, suite à l'abolition du code Hays aux États-Unis, l'on « mit en place un système de classification (...) : G (tous publics), PG (présence des parents conseillée), R (interdit aux mineurs non accompagnés) et X

(interdit aux moins de 17 ans)<sup>73</sup>. » Autrement dit, plus le taux de violence est jugé élevé dans une œuvre, plus l'âge-seuil autorisé à y accéder sera augmenté. Mais n'est-ce pas là une conception trop élitiste du cinéma, art démocratique par excellence ? De plus, comment envisager le caractère immoral d'un film ? La moralité d'une œuvre dépend-elle de la quantité de violence qu'elle contient ?

Finalement, ce qui est reproché au cinéma, c'est peut-être moins la brutalité physique que la transgression morale qu'il exhibe parfois : « Le pire n'est peut-être pas la violence, mais la violation<sup>74</sup> » Une fois encore, ce terme de violation ramène le cinéma aux carcans d'une moralité sacro-sainte, laquelle prétend régir tous les domaines publics jusqu'à l'art lui-même, dont on peut pourtant se demander s'il ne constitue pas une sphère à part, sans quoi il ne pourrait jamais interroger cet ordre auquel il doit se soumettre. Car la transgression artistique n'est pas toujours synonyme de violation ; elle est plutôt exploration et interrogation d'un ordre prédéfini, dont on ne jugera la valeur par et pour nous-mêmes qu'en voyant les effets contradictoires. Mais la violation projetée à l'écran – délinquance, crime, sexualité – n'est pas une violation de l'ordre public par le cinéma lui-même. Elle est celle d'une fiction qui introduit la possibilité du conditionnel : que se passerait-il si l'ordre public était violé ? Ce système de contrôle est le lieu d'une *rationalisation* du cinéma, dont on peut se demander si son statut d'art – et, avec lui, le sublime comme élévation transgressive de toute norme prédéfinie ou de tout contenu – n'est pas mis en péril par la censure qui, en plus d'imposer des règles morales extrinsèques à sa représentation, le brime dans sa liberté, destituant le génie artistique de sa capacité à concevoir de nouvelles règles, de nouvelles valeurs et de nouveaux symboles du monde.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>74</sup> André GLUCKSMANN, « Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision », *Communications*, 1966, p. 78.

## A.2. Les problèmes de l'identification et de l'imitation

La jouissance de la violence cinématographiée nous rendrait-elle coupables par le mimétisme auquel elle inciterait ? Et n'est-ce pas déjà une culpabilité que de jouir de l'immoral ? C'est là une inquiétude encore actuelle de l'opinion publique, qui a par ailleurs motivé les travaux de chercheurs en matière cinématographique, initiés dès les grandes enquêtes des *Payne Fund Studies* dans les années 1930 : « Les chercheurs qui étudiaient l'influence des *mass media* sur les jeunes avaient tendance à poser le problème en ce contexte : le cinéma et la radio étaient considérés – au même titre que les taudis – comme la source du désordre social<sup>75</sup>. » Et si un tel constat peut être formulé quant à l'impact du cinéma et de la télévision, c'est avant tout au regard de l'ampleur de leur public, tant par le nombre que par la diversité des couches sociales et des classes d'âge qu'ils regroupent, et en ce qu'ils répandent largement, de plus en plus, les scènes de violence. Néanmoins, comment établir un lien certain entre la violence, au cinéma, et la violence, dans la réalité ? Parle-t-on de médecine, de physiologie, de psychologie, ou bien encore de sociologie ? L'entreprise semble vaine puisque gargantuesque.

Plus précisément, André Glucksmann pose que de tels débats « concernent a) la nature de cette influence, b) son importance. La première question vise l'effet moral et pédagogique de la violence de l'écran : est-il bon, est-il mauvais ? La seconde vise sa fonction sociale : l'expérience de la violence filmique est-elle un facteur primordial ou simplement secondaire de la formation de l'adolescent<sup>76</sup> ? » Ainsi sera formulée la

---

<sup>75</sup> L. BOGART, *The Age of Television*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1956, 348 p, cité par André GLUCKSMANN, *art. cit.*, p. 77.

<sup>76</sup> André GLUCKSMANN, *art. cit.* p. 79.

première thèse radicale défendue par Frédéric Wertham : « Lorsque les jeunes voient de la danse, ils ont envie de danser, s'ils voient des friandises, des boissons alléchantes ou des desserts ils veulent les acheter. On ne peut pas affirmer d'une façon sensée que les enfants qui voient la violence sur l'écran n'en acquièrent pas un certain goût, même s'ils n'en sont pas tout à fait conscients<sup>77</sup>. » Il accuse la télévision et le cinéma de faire de la publicité pour la violence. En fait, si l'on continue de penser les méfaits du spectacle de la violence sur les plus jeunes, c'est qu'on se situe encore dans le sillage de Platon, qui ne défendait l'art qu'à condition d'en faire un bien d'utilité publique, de le vouer à l'éducation des âmes les moins aguerries, en leur inculquant des valeurs qui seraient les seules à pouvoir être représentées. L'on recourt au même argument quand on stipule que les jeunes spectateurs, prenant goût à tous les artifices du cinéma violent, seraient tentés d'en reproduire les actes dans la réalité.

Or, contrairement à la télévision qui entre dans la sphère domestique, le cinéma instaure un effet de distanciation par sa pratique particulière, pour ainsi dire *extraordinaire*, qui circonscrit son impact dans ses limites spatio-temporelles et met en exergue sa dimension artificielle. Par ailleurs, lorsqu'on interdit le visionnage de films à une certaine classe d'âge, n'est-ce pas davantage pour éviter aux enfants un traumatisme, un état de choc, plutôt que pour les prévenir contre la reproduction de ces actions ? Précisément, un enfant ne prend pas plaisir à voir de la violence tant qu'il ne sait pas jouir de l'artifice pour lui-même ; et s'il y prend du plaisir, c'est qu'il a acquis une force de distanciation qui le prémunit contre la reproduction de la violence, de laquelle il se sait jouir dans le seul cadre de la fiction. Tout au plus reproduira-t-il la violence qu'il a vue sous la forme d'un jeu, dont la substitution des armes par des

---

<sup>77</sup> F. WERTHAM, « The scientific Study of Mass Media Effects », *American Journal of Psychiatry*, 119 (4), 1962, *ibid.*, p. 79.

gestes et autres objets de l'imagination apportent encore des preuves de sa capacité de distanciation.

À l'autre extrême se tiennent ceux qui nient les effets dangereux du cinéma, et retournent la critique contre la dangerosité des idées de ceux qui font un tel constat pour la liberté artistique. C'est le parti pris des esthètes, qui voient avant tout le cinéma comme un art, qui ne relèverait donc que d'une critique esthétique. La violence n'est pas instituée par le cinéma mais le cinéma violent est institué par un constat de l'histoire elle-même. Mais donc le cinéma, notamment celui du Nouvel Hollywood, n'est pas neutre quant aux questions politiques, sociologiques et morales de son temps, ce pourquoi il semble aussi exiger une certaine maturité pour comprendre les enjeux philosophiques de la violence qu'il met en scène. Il demeure malgré tout l'idée d'une influence potentiellement néfaste du cinéma sur la jeunesse, puisque « d'une part l'enfant et l'adolescent seraient par leur immaturité plus « marqués » par la violence physique et morale diffusée par les *mass media* » ; d'autre part des *mass media* véhiculeraient, comme le postulait H. Forman en 1930 : « un système d'éducation surimposé, avec lequel les institutions établies, telles que l'école et l'église, ne peuvent entrer en compétition quant à l'attraction. »<sup>78</sup> » Dès lors, ce qui compterait le plus, dans les études sociologiques et psychologiques, ce serait la *quantité* des scènes de violence, qui instituerait un lien d'imitation de l'écran à la réalité. À cet égard, G. Mirams observe que « la répétition des actes violents doit créer un modèle de comportement qui peut en certaines circonstances (par exemple lorsqu'on a trop bu) devenir une sorte de réflexe conditionné chez certains individus<sup>79</sup>. »

---

<sup>78</sup> André GLUCKSMANN, *art. cit.*, p. 82.

<sup>79</sup> G. MIRAMS, « Drop that Gun », *Quarterly of Film, Radio and Television*, 1951, p. 1-19, *ibid.*, p. 86.

Mais l'évaluation peut changer du moment qu'on s'intéresse à la *qualité* de la violence. Du point de vue des études culturelles, l'on introduit des nuances aux discours les plus radicaux en distinguant différents effets de la violence en fonction des genres cinématographiques : « En général, la violence dans les westerns est abstraite, stylisée et rendue très *acceptable* parce que le héros n'hésite jamais à l'utiliser et parce que ses suites morales ne sont jamais soulignées. En dehors des moments de tension, la violence est déguisée, elle paraît lointaine et sans conséquences : en fait c'est un jeu<sup>80</sup>. » Mais, par là aussi, la violence esthétisée induirait des effets immoraux quant à l'attitude de l'enfant qui, prenant plaisir à un tel « jeu », finirait par confondre fiction et réalité et serait incapable d'y apposer des jugements de valeurs. C'est là l'argument du « monde fantôme » du cinéma, dans les images duquel Gunther Anders retrouve l'illusion platonicienne : « Depuis que le monde vient à nous en images, il est mi-présent et mi-absent, il est comme fantomatique, et nous aussi, nous devenons fantômes<sup>81</sup>. », nous désinvestissant en quelque sorte de notre faculté de juger dans ce que l'on considérerait comme un pur divertissement. Or, le cinéma violent impliquerait une signification plus intime pour l'adolescent qui y voit reflété, d'abord, son propre conflit psychologique, celui que l'on décrit comme une crise d'adolescence. De plus, la vision que suscitent les images n'est pas seulement la réception passive d'une représentation et de données sensorielles ; elle implique des symboles à déchiffrer et qui sont le signe d'idées rationnelles.

Puisque, nous l'avons vu, le spectacle suppose un principe d'extase – cette capacité à sortir hors de soi-même –, compris au sein du processus cathartique qu'il engendre, alors apprécier un film violent – sur les plans émotionnel et rationnel –, ce serait avoir

---

<sup>80</sup> Cf. H. T. HIMMELWEIT, A. N. OPPENHEIM, P. VINCE, *Television and the Child*, London, Oxford University Press, 1958, p. 184, *ibid.*, p. 86.

<sup>81</sup> G. ANDERS, « The Phantom World of TV », in *Mass Culture*, B. Rosenberg, D. Manning White, eds, the Free Press, 1957, pp. 358-367, *ibid.*, p. 98.

la capacité de ne pas projeter notre propre personnalité sur les actes et les ressentis des protagonistes et, réciproquement, de ne pas nous appliquer de telles attitudes à nous-mêmes. Précisément, c'est d'une *aliénation* qu'on procède, au sens où l'art vise une dépossession temporaire de l'esprit du spectateur pour permettre, si ce n'est un retour conscient sur soi, du moins une prise de conscience de ce nouveau rapport à l'autre et au monde. Lors d'une séance de cinéma, on pourra ainsi expérimenter une double aliénation : ou bien l'on s'autorise, pour la seule durée de la séance, à devenir quelqu'un d'autre dans la pure fiction ; ou bien l'on désobjectivise notre visionnage en ne regardant plus que pour eux-mêmes les faits qui nous sont montrés, et desquels nous sommes absents. Même si nous soutenons ici que le spectateur de cinéma peut, doit prendre ses distances avec la violence qui lui est exposée pour l'apprécier, et que nous irons dans cette direction pour une longue part de notre argumentation, nous verrons plus tard comment la subjectivité du spectateur ne s'évanouit pas entièrement devant la force de caractère des personnages de films violents, et comment le spectacle peut impliquer un nouveau rapport à soi et au monde.

Finalement, ce qui dérange la société et justifie la censure, ce n'est peut-être pas tant l'immoralité de la violence représentée que la part de *tabou* qu'elle expose : « Les véritables fondements sociologiques de la censure plongent bien plus profond que toutes les justifications secondaires et les prétextes avancés. Son royaume est celui des tabous politiques et l'ordre établi et des tabous magiques qui rejettent dans la nuit sacrée l'horreur de la décomposition des cadavres et la frénésie de l'acte amoureux, la nudité de la mort et de la sexualité<sup>82</sup>. » En ce sens, et encore du mot d'Edgar Morin, le cinéma pourrait bien être un facteur positif de « l'initiation de l'adolescent à la vie

---

<sup>82</sup> Edgar MORIN, « Le problème des effets dangereux du cinéma », *Revue internationale de Filmologie*, 14-15, 1953, p. 231, *ibid.*, p. 80.

adulte ». Ce qu'il initie, ce n'est pas tant une violation de la morale bienséante qu'une transgression des tabous qu'elle impose et en laquelle Freud voyait déjà une nécessité : « le tabou est un interdit immémorial imposé de l'extérieur (par une autorité) et dirigé contre les plus fortes convoitises des hommes. Le désir de le transgresser persiste dans leur inconscient<sup>83</sup> ». En effet, c'est bien souvent l'interdit qui attire, d'autant plus que son institution est généralement immotivée, comme une loi *causa sui* qui se justifierait d'elle-même par sa propre institution. Et le tabou n'est là que pour dissimuler, disons pour refouler socialement des désirs qu'il juge nuisibles pour la société et pour l'individu. Mais les pulsions sont toujours là, en nous, si bien que la censure est impuissante à supprimer l'ambiguïté du tabou, entre force d'attraction et de répulsion. En outre, le tabou freudien, issu d'un « totémisme » des sociétés primitives, « n'est rien d'autre que « l'impératif catégorique » de Kant » et le totémisme a été « remplacé depuis longtemps par d'autres formes [religieuses] plus récentes<sup>84</sup> ». *Totem et Tabou* entrent donc jusque dans les fondements de la morale contemporaine, dont il faudrait repenser certains termes. De même, le concept de sublime pourrait délaisser la dialectique au profit d'une transgression qui ne serait toujours pas une violation de la moralité mais une découverte de la vérité pour ce qu'elle a d'imvraisemblable.

## B. Faut-il penser le sublime à travers le prisme de la morale ?

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Nicolas Boileau ne fut pas le seul à s'emparer de la théorie du sublime du Pseudo-Longin. Le Père jésuite Dominique Bouhours a lui aussi eu l'occasion d'investir les nouveaux territoires ouverts par ce concept, en particulier à travers ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, qu'il publie en 1671, ou encore dans la *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, publiée en 1687. Toutefois, là

---

<sup>83</sup> Sigmund FREUD, *Totem et tabou* (1913), trad. Dorian Astor, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 111.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 66.

où Platon et Aristote consacraient le statut du créateur ou du penseur, soit qu'il soit en proie au délire inspirant, soit qu'il instaure une technique de son art, et là où Boileau explorait la voie d'une normativité du style sublime, Bouhours sonde quant à lui les effets du sublime tels qu'ils touchent l'auditeur-spectateur et l'affectent d'une attitude d'esprit particulière. Ainsi, Bouhours se situe au carrefour de l'esthétique et de la morale en introduisant le sublime à un art de la délicatesse, de la grâce et de la simplicité, en même temps qu'à un élément de « je-ne-sais-quoi » qui en constitue la quintessence. Par ce terme, Bouhours nomme l'effet provoqué par le sublime sur son spectateur et qui échappe, dans une certaine mesure, à la théorie, ce que le Pseudo-Longin désignait déjà comme un « ravissement ». D'après Laetitia Marcucci : « L'œuvre est ainsi évaluée à l'aune de sa capacité à surprendre le spectateur et à le ravir : « la sublimité la grandeur dans une pensée est justement ce qui emporte, et ce qui ravit », dit Euxode dans *La Manière de bien penser*<sup>85</sup>, ce qui constitue un changement de regard sur l'œuvre où l'on passe de l'imitation des Anciens et d'une esthétique centrée sur les talents de celui qui produit l'œuvre à une esthétique de la réception centrée sur les effets produits par l'œuvre<sup>86</sup>. »

En fait, le concept du sublime, chez Bouhours, est fait d'un insaisissable qui conduit à une esthétique du « faire sentir ». Ce qui est mis en exergue, c'est l'essence antagoniste du sublime, tel qu'il rend plaisants des objets dont on éprouverait en temps normal des passions dites négatives : « Il me semble que la mer n'est jamais aussi belle que dans sa colère, lorsqu'elle s'enfle, qu'elle s'agite, qu'elle mugit d'une manière effroyable, et qu'il se fait une espèce de guerre entre les vents et les flots. [...] ce bruit, ce désordre, ce fracas, tout cela inspire je ne sais quelle horreur accompagnée de

---

<sup>85</sup> Dominique BOUHOURS, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, éd. par S. Guellouz, Toulouse, Société de littératures classiques, 1988, p. 78-79.

<sup>86</sup> Laetitia MARCUCCI, « Sublime, goût et « je-ne-sais-quoi » chez le Père Bouhours (1628-1702) », *Revisiter le sublime, op. cit.*, p. 43.

plaisir, et fait un spectacle également terrible et agréable<sup>87</sup>. » Est rendue à l'art cette possibilité cathartique d'engendrer les passions nobles de la crainte ou de l'effroi. En conséquence, même si Bouhours borne encore le sublime à la beauté dans le style de langue qui doit le créer, il rend au concept sa dynamique contradictoire du côté de ses effets sur le spectateur, synthèse d'un vif transport et d'une tranquillité d'âme. Comme le note L. Marcucci : « Le sublime fait que le beau est beau et nous agréé. L'accent est mis dans les *Entretiens* sur les variations d'intensité qui provoquent les émotions vives d'admiration, de terreur et d'horreur. [...] L'appréciation esthétique de la nature est tournée vers l'effet et les émotions mêlées car le spectacle sublime l'intéresse en tant qu'il renvoie aux mouvements de l'âme et à l'existence du sujet<sup>88</sup>. »

Mais derrière la noblesse de la langue, derrière le transport émotionnel qui mène encore à une noblesse des passions, c'est la noblesse des bonnes mœurs qui se dessine et se porte garante de l'authenticité du sublime et de ses effets. Chez Bouhours, la conception du sublime « est liée à la définition d'un *ethos* de la civilité, un *ethos* de l'honnête homme, marqué par les particularités nationales dans une Europe spécifiée par ses goûts. Le Père jésuite est à la recherche d'un goût moyen, d'une juste mesure, tant dans la manière de bien parler que dans celle de bien se comporter. Loin de toute affectation, l'*ethos* du bel esprit et de l'esprit de finesse conjoints requiert un ajustement social du penser et du sentir, qui revêt l'apparence du naturel [...]. Bouhours entend saisir l'*ingenium* du goût français, et caractériser son discernement « juste et délicat », dont il appartient à l'individu de s'approprier les codes. Le « je-ne-sais-quoi » bouhoursien se décline ainsi dans l'ordre de la civilité<sup>89</sup>. » Partant, nous saisissons les liens que peuvent tisser sublime et morale, en tant que celle-ci servira

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 46.

d'étalon de mesure à la création technique de l'œuvre sublime, en vue de son influence sur l'attitude de son récepteur. Plus encore, ce que vise ici le sublime, ce n'est pas à respecter le « goût français », c'est à révéler « l'*ingenium* », cette faculté d'esprit que l'homme possède pour relier des choses séparées et penser dans la synthèse. Malgré tout, c'est encore à un sublime normatif et conventionnel que nous avons affaire, dans la mesure où l'œuvre se met au service des bonnes mœurs plus qu'elle ne cherche à ravir l'esprit du spectateur. En effet, si le « je-ne-sais-quoi » bouhoursien consiste en une justesse et une délicatesse qui se plient au « goût français », comment le sublime peut-il se rendre à sa dynamique élévatrice et à la dimension de surprise qu'il met en jeu ? En ce sens, l'ataraxie que prône l'attitude morale n'est-elle pas une entrave au concept esthétique du sublime, sur le plan de sa réception ?

Il doit bien y avoir autre chose dans la dynamique du sublime qu'une pure élévation pour qu'on puisse apprécier les représentations tragiques, celles de la force et de la violence, et ce jusque dans l'expérience de la crainte et de la pitié, qui ne seraient plus à évaluer en termes moraux comme des « passions viles », et qui ne demanderaient peut-être même plus à être dépassées comme telles. Surtout, il faudrait se libérer de la lecture platonicienne pour penser un concept esthétique différent de celui du beau et dont la particularité serait de tenir compte de l'antagonisme des forces à l'œuvre dans l'art comme chez son spectateur, sans les lisser dans l'idéal des bons sentiments. C'est d'ailleurs la contradiction qui ressort des diverses caractérisations qu'infère le *Traité du sublime*, et que Baldine Saint Girons relève ainsi : « Ce qui frappe, quand on réfléchit sur le *Peri hupsous*, c'est la disproportion entre la théorie et son objet. Lorsqu'on cherche à ressaisir le Sublime dans un signifiant déterminé, on se heurte à de l'insaisissable. Et on a le sentiment de tomber dans un trou, voire même dans un abîme infranchissable. » Comment alors sortir de cet abîme ? « Si l'on admet

que le sublime se profile à travers de simples « occasions », il faut un combat contre et pour son surgissement. La poésie doit « travailler contre le poème » et le poème « contre la poésie », écrivait Michel Deguy. L'un doit s'opposer à l'autre et ils avancent ensemble en se rencontrant. Le sublime est et ne peut être qu'agnostique, mais la préposition « contre » appelle que l'adversité est en même temps solidarité<sup>90</sup>. » Nous revenons à cette idée d'une dynamique du sublime, puisqu'il ne peut se laisser figer dans des images elles-mêmes figées, ni dans des moments parfaits, qui ne laissent aucune place à la lutte des passions, au libre jeu de l'imagination et de la raison : « En somme, le sublime préserve contre les méfaits de deux types d'esthétique : l'esthétique de la fascination qui prive le sujet fasciné de sa liberté de penser [...], et d'autre part, une esthétique idéaliste prônant une perfection close sur elle-même – développant l'illusion de la perfection de l'objet et laissant le sujet au dehors de cet objet, en lui ôtant toute latitude d'improvisation<sup>91</sup>. » Si l'on ne peut donner d'exemple concret du sublime, si l'on ne peut, donc, en faire un style bien défini, c'est que celui-ci ne tient pas, ou en partie seulement, à la rhétorique. Il est insaisissable du point de vue de la science mais il s'éprouve dans une expérience, et ce parce qu'il est un mouvement de l'esprit et des passions dont l'essence réside dans l'antagonisme. Mais si le sublime ne peut coïncider avec aucune forme de perfection, y compris celle des bonnes mœurs, il fait encore appel à la « liberté de penser » du sujet, donc à ses facultés rationnelles. Le sublime met en jeu un sens des valeurs qui, s'il n'est plus le fruit de conventions sociales, demeure l'exercice d'un *éthos* qu'on ne dira plus « de la civilité » mais d'une morale conscientisée dans ses déterminations subjectives et universelles.

---

<sup>90</sup> Baldine SAINT GIRONS, « Du sublime comme principe et pas seulement comme catégorie », *Revisiter le sublime, op. cit.*, p. 23-39, p. 34.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 37.

Par conséquent, nos concepts moraux ne nous quittent jamais, du moins lorsqu'il s'agit de juger d'événement réels. Il est vrai, aussi, qu'on les fait intervenir pour juger moralement d'actes historiques passés et avérés. Mais y a-t-on encore recours lorsque nous sommes face à une projection filmique dont nous sommes absents, et qui en plus nous apparaît comme une fiction ? Si la voix du devoir commande toutes nos attitudes, comment expliquer qu'on puisse prendre du plaisir à voir la violence projetée sur grand écran ? En fait, c'est par le concept de sublime que nous allons pouvoir expliquer et même saisir la contradiction à l'œuvre dans la morale, tiraillée entre empirisme et idéalisme, entre subjectivité et universalité. C'est même par le sublime que nous allons comprendre les possibilités morales qu'ouvre le cinéma violent, dans les antagonismes qu'il nous fait voir *devant* nous et même sentir *en* nous.

## Partie II. Les antagonismes du sublime

### 1. De la nature à la raison

Lorsque nous posons le sublime comme une sorte de passage du spectacle de la nature à l'exercice de la raison, nous renvoyons aux termes qu'emploie Baldine Saint Girons qui, faisant une chronologie des différentes conceptions du sublime, observe notamment une transition du « sublime poétique et rhétorique de l'Antiquité » au « sublime naturel aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles » – elle en viendra même aux « sublimes photographique et cinématographique à l'âge moderne<sup>92</sup> ». Pour lors, ce qu'il nous faut voir, c'est bien le renversement qu'opèrent Burke et Kant à propos du sublime, qui ne surgit plus de la rhétorique mais de la nature quand celle-ci, loin de la technique et de la vraisemblance qui étaient imposées aux lettres, offre le spectacle d'un chaos magistral. Si, au siècle des Lumières, l'on poursuit encore l'idée d'une élévation du sentiment et/ou de la raison, cette quête laisse derrière elle la perfection close de la beauté pour se tourner vers une dynamique particulière du sublime, en tant qu'il n'a pas de forme et qu'il anime les facultés d'esprit de l'homme. En d'autres termes, il s'agit à présent de se défaire du beau pour créer une catégorie esthétique à part entière. Chez Kant comme chez Burke, le spectateur reste libre. Puisqu'il n'est pas asservi à une évidence, il faut donc que naisse chez lui une attitude de pensée autonome, telle qu'elle s'impulse dans la contemplation extérieure et intérieure d'un rapport de forces. Il faut désormais s'interroger sur ce que le spectacle de la nature, et, par extension, le spectacle de l'art, peut avoir de sublime en lui-même, et sur quel mode ce sublime intervient chez le spectateur.

---

<sup>92</sup> Baldine SAINT GIRONS, *art. cit.*, p. 31.

## A. Du sublime sur le mode physiologique de la terreur

### A.1. Sensibilité du sublime et sublime de la sensibilité

Edmund Burke se réapproprie l'héritage esthétique qui s'est développé, avec Baumgarten, entre les années 1735 et 1758, et qui a déjà proposé une nouvelle théorie de la sensibilité comme faculté de connaissance parallèle à la raison. Alors, la possibilité d'une règle du goût, déjà inquiétée par le rôle du sentiment dans la constitution du plaisir esthétique, achève d'être minée par la notion de sublime, qui, dans la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, dépasse la normativité et le raffinement du jugement attaché à l'idée du beau. Le sublime devient un objet esthétique singulier, qu'il s'agit de rattacher à une sensibilité toute physiologique. Ainsi, si Burke accorde une primauté à la poésie quant à la formation du sublime, du moins les arts visuels sont-ils à leur tour abordés comme propices au surgissement de vives émotions. D'abord, la vue est, semble-t-il, le sens le plus à même de susciter les émotions du sublime au regard d'une lumière éblouissante, de ténèbres profondes, ou de l'alternance contrastée de l'une et de l'autre, auxquelles s'ajoute le spectacle de « couleurs tristes et sombres<sup>93</sup> ». Tout ce qui perturbe notre vision, et vient la frapper d'une démesure phénoménale, est par là même susceptible de mouvoir l'imagination par une force d'exacerbation, d'où elle dépassera tout état d'infertile tranquillité et fondera de grandes idées. Mais Burke va plus loin en étendant cette capacité d'hyperbolisation à la totalité des sens. Ainsi, un « bruit excessif suffit seul pour intimider l'âme, pour suspendre son action, et pour la remplir

---

<sup>93</sup> Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Part. II, Sect. XVI : « La couleur considérée comme cause du sublime », trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Pichon et Depierreux, 1803, p. 148, en ligne sur wikisource.

de terreur<sup>94</sup> », de même que « l'odorat et le goût, les amers et les puanteurs<sup>95</sup> » pourront devenir sources de sublime, en tant qu'ils auront « aussi quelque influence sur les grandes idées ». Bref, le sublime dépend des sens aussi longtemps que leur est adjointe une *hybris* qui les poussera jusqu'aux retranchements de leur propre usage. Ainsi : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir<sup>96</sup>. » C'est un art de l'excès et du débordement à l'égard du champ esthétique que Burke se propose d'étudier, un art qui finit par propager la flamme du sublime au spectateur, duquel l'imagination et le corps s'embrasent.

Ainsi, l'esthétique burkienne s'appuie sur une théorie des passions où il ne s'agit pas de produire une théorie du jugement, mais de dresser la liste des affects qui sont en jeu et qui se distinguent dans le beau et dans le sublime. Or, la différence majeure des sentiments propres à chacune de ces deux catégories esthétiques est une différence d'intensité. Chez Burke, le beau renvoie à une forme de douceur, de tendresse et de moelleux (*smoothness*) ; il n'est pas véritablement le repos de l'âme, mais du moins éveille-t-il les passions calmes chez son spectateur. À l'inverse, le sublime renvoie à une brusquerie, à une certaine violence, en ce qu'il contient, expose et provoque quelque chose de terrifiant et d'agressif dans sa représentation comme chez son récepteur. Burke rejoint donc la distinction humienne entre passions violentes et passions calmes. En effet, dans son *Traité sur la nature humaine*, Hume qualifie les passions, d'une part, de « calmes ou violentes » – selon leur effet sur l'esprit – et,

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, Part. II, Sect. XVII : « Le son et le bruit », p. 149.

<sup>95</sup> *Ibid.*, Part. II, Sect. XXI, p. 154.

<sup>96</sup> *Ibid.*, Part. I, Sect. VII : « Du sublime », p. 69.

d'autre part, de « fortes ou faibles » – selon leur intensité. Partant, Hume fait des sentiments esthétiques des passions à la fois calmes et fortes, puisque ceux-ci n'agissent pas violemment l'esprit mais peuvent être pourvus d'une intensité très élevée. Néanmoins, si Burke conçoit la forte intensité du sentiment du sublime par rapport à la faible intensité du sentiment du beau, il semblerait que le sublime provoque par ailleurs des passions violentes, si l'on en croit leur impact sur l'esprit du spectateur.

Par là, Burke rompt avec ce principe d'élévation des Anciens qui s'opérait sur le mode de l'homogénéité : au beau sensible répondait le Beau idéal ou le sublime comme grandeur parfaite et plaisante. Or, chez Burke, voilà que la dynamique de l'esprit dans son rapport à l'œuvre – ou du moins au spectacle de la nature –, fonde le plaisir à partir du déplaisir, les idées à partir de l'imagination et, surtout, pense le sublime à partir de caractéristiques qui, chez Platon, renvoyaient à une réalité dévalorisée : l'obscurité, le vide, l'effroi. Il s'agit d'intégrer une contradiction dans cette notion d'élévation. Ou plutôt s'agit-il, pour Burke, de percevoir un en-deçà de la représentation, laquelle suggère une indétermination de ses contours pour mieux toucher l'imagination et, par là, les émotions de celui qui la regarde. Voguant à contrecourant de toute la tradition du sublime que nous avons étudiée jusqu'à présent, Burke caractérise donc le sublime par sa dynamique physiologique qui, sans pour autant élever l'âme à des Idées immuables, nous fait sentir une part irreprésentable des idées dans l'effort de notre propre imagination.

## A.2. Le sublime burkien conçu dans la négation

Nous l'aurons compris, le concept de sublime connaît une réinterprétation radicale avec Burke, qui en fait une émotion très vive et très grande, que « la terreur »,

« l'obscurité », « la puissance », « le vaste » et « l'infinité<sup>97</sup> », ou même la laideur, sont les plus susceptibles de provoquer au vu de l'état de tension qu'ils suscitent et par la menace qu'ils font peser imaginativement sur la vie du sujet. C'est là le premier renversement qu'opère Burke au sujet du sublime qui, depuis Platon et jusque chez le Père Bouhours, prenait la lumière pour propriété principale, celle d'une amabilité de la représentation, celle d'une clairvoyance de l'esprit à la vue de réminiscences ou d'évidences. Or, voilà qu'un certain plaisir s'entrevoit dans la noirceur d'un tel trouble qui, s'il n'est pas un plaisir positif issu d'une pure jouissance, demeure le fait d'un « délice », cette « sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur ou du danger<sup>98</sup>. » C'est pourquoi Burke nomme sublime tout ce qui excite ce *délice*, en tant qu'il est lui-même intimement lié à la douleur, laquelle anime le corps en même temps qu'elle l'afflige et s'estompe peu à peu du point de vue « du sentiment de notre sécurité » face à un malheur réel ou fictif. Seule la crainte qu'investit le sublime plongera l'âme dans la passion de « l'étonnement », « dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. » Enfin, la douleur finit par se sublimer dans le *δεινός* grec, conjoignant le double caractère de ce qui est terrible et de ce qui est respectable ; elle est ce qui est terrible, donc respectable.

Le sublime en vient à exposer la dualité de la morale, dans son intrication à la terreur qui, si elle n'est pas encore immoralité – Burke ne s'appuie que sur des phénomènes de la nature tels la tempête ou le cri des animaux –, recèle une perturbation qui, par son action négative sur le corps et l'esprit, produira quelque effet positif sur l'imagination. Comble du renversement moral, si la puissance n'est pas accompagnée de la terreur, dont elle tire sa sublimité : « Alors vous la dépouillez de

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, cf. titres des sections de la Partie II.

<sup>98</sup> *Ibid.*, Part. I, Sect. IV, p. 63.

tout ce qu'elle a de sublime, et aussitôt elle devient méprisable<sup>99</sup>. » La grandeur du sublime est à la fois physiologique et eidétique : s'adjoignant systématiquement la crainte, elle entretient un rapport de force avec le corps et l'imagination, qui se sortiront de leur soumission par l'exercice de leur propre activité. C'est précisément ce « travail » initié par le sublime qui empêche un état de langueur dans lequel l'homme n'éprouverait que désespoir et abattement. Ce qu'entraîne le sublime, c'est « un acte du pouvoir de contraction qu'ont les muscles ; et par-là il est en tout, hormis dans le degré, semblable à la douleur, qui consiste dans la tension, ou dans la contraction<sup>100</sup>. » Pour nous maintenir « dans un état convenable », il nous faut sans cesse « exercer » les sensations de notre corps, « les ébranler jusqu'à un certain degré », afin d'éveiller les facultés de l'esprit. Pour Anne-Elisabeth Sejten : « Ces précisions que Burke apporte dans l'histoire de l'idée du sublime renvoient à son intention de penser le sublime sous le système du négatif (« toutes les privations générales sont grandes »), du libidinal (« un instinct qui nous conduit à ses desseins sans le concours de notre volonté ») et de l'écriture (« des mots qui affectent sans faire naître des images »). [...] Du coup, tous les thèmes essentiels de Burke sont marqués par la négation : l'horizon de la dépression, [...], l'inutilité de tout, la terreur de la mort. C'est pourquoi le sublime, dans la mesure où il est lié à la vie, exige l'agitation, l'ébranlement des nerfs<sup>101</sup>. »

Poursuivant sa théorie subversive, Burke arrime la vertu, en art, à cette émotion grandiose de l'étonnement et non plus à la raison qui était jusqu'alors souveraine. Il en vient même à exclure la notion de vertu du domaine artistique. Selon lui : « Cette manière lâche et incorrecte de parler nous a égarés dans la théorie du goût et de la

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, 1803, Part. II, Sect. V : « La puissance », p. 115.

<sup>100</sup> *Ibid.*, Part. IV, Sect. VI : « Comment la douleur peut être une cause de délice », p. 238.

<sup>101</sup> Anne-Elisabeth SEJTEN, *art. cit.*, p. 12-13.

morale ; et nous a conduits jusqu'à transporter la science de nos devoirs hors de leurs bases propres, qui sont notre raison, nos relations et nos besoins, pour l'établir sur des fondements imaginaires et vains<sup>102</sup>. » Tandis que l'orateur se sert des images comme d'un ajout émotionnel à son argumentation pour persuader et « asservir<sup>103</sup> » son auditeur, l'art s'appuie sur l'image comme seul et unique moyen non plus de persuader mais d'étonner son spectateur. Avec Burke, l'on explore plus avant la piste d'une attitude philosophique par le sentiment et l'imagination. En conséquence, cette idée d'un éveil des passions en rapport avec la clarté et l'obscurité va être le précurseur de toute une esthétique à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècles. Pour Burke, l'obscurité produit l'absence de limites, ce par quoi elle rejoint le sublime. Le sublime réside donc moins dans la grandeur ou l'incommensurable que dans l'incertitude, l'indiscernabilité. Dans la représentation réside quelque chose d'obscur, d'inachevé, qui va stimuler l'imagination de celui qui l'observe. Autrement dit, l'auteur pose une présence nécessaire du clair-obscur dans la perception du sublime, comme dans la peinture. En fait, ce n'est plus seulement qu'on puisse lire le sublime dans l'esthétique de l'art gothique ou du cinéma violent, par exemple ; c'est que la conception burkienne du sublime va influencer l'esthétique. Après lui, les artistes vont chercher à provoquer ces passions violentes chez leurs spectateurs. C'est en outre ce sur quoi nous reviendrons lorsque nous étudierons le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle et le cinéma du Nouvel-Hollywood. Toutefois, il faut aussi saisir ce que la *Recherche* de Burke a de problématique, notamment pour la question du jugement esthétique. Est-ce à dire que la nécessité de l'imagination, en art, vienne rejeter tout apport de la raison ? Devrions-nous simplement distinguer l'art de la morale, dans une réception purement sensitive ?

---

<sup>102</sup> Edmund BURKE, *op. cit.*, 1803, Part. III, Sect. XI, p. 199.

<sup>103</sup> PSEUDO-LONGIN, *op. cit.*, XV, 9, p. 27.

Mais alors comment pourrions-nous former un jugement esthétique sur les idées du sublime ?

C'est là qu'intervient la critique kantienne, qui vise à rendre une certaine rationalité au sublime, dont l'essence glisse de l'exercice de la sensibilité vers le travail de l'esprit lui-même. Si Kant s'oppose au sublime telle qu'il est défini par Burke comme une « delighfull horror », il en retient néanmoins la composante contradictoire pour voir en quoi le concept peut tendre vers une « destination » morale et s'élever à la vérité. Si l'on suit encore Anne-Elisabeth Sejten : « À l'inverse de Burke, Kant saisira le sublime dans un univers épistémologique bien plus purifié des formes empiriques. Fidèle à son grand projet critique, il importe à Kant de dégager les jugements esthétiques de la psychologie empirique en laquelle ils resteraient, selon ses propres mots, « ensevelis sous les sentiments de bien-être et de douleur<sup>104</sup> » au lieu d'être clairement exposés à travers les principes *a priori* de la philosophie transcendantale<sup>105</sup>. » Dès lors, l'esthétique devient le lieu d'un usage supérieur des facultés ; il s'agit à présent de s'arracher au sensible, duquel l'on prend son élan pour éveiller et s'éveiller à la raison.

## B. La violence et le sublime, vers une « destination suprasensible »

### B.1. Le plaisir du déplaisir comme faculté supérieure

En réalité, Kant ne disqualifie pas complètement l'esthétique de Burke. Il reprend même une partie de son argumentation sous l'égide d'Epicure, lui accordant l'idée d'une relation entre l'animation de l'esprit, entre l'agitation de ses facultés supérieures,

---

<sup>104</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Phileneko, Paris, Vrin, 1984, p. 103.

<sup>105</sup> Anne-Elisabeth SEJTEN, *art. cit.*, p. 13.

et le corps. Mais Kant ne peut s'en tenir au discours physiologico-psychologique, puisqu'il entend, comme le signale Danielle Lories, attacher l'expérience esthétique du sublime à une réceptivité qui n'est plus la réceptivité de la sensation mais qui devient « une réceptivité qui est rapport à soi du *Gemüt*, [...] inscrite au cœur même de la spontanéité transcendante du *Gemüt* comme principe de vie, réceptivité à sa propre activité d'abord comme « simple » réflexion » puis comme réceptivité de la liberté, sentie dans le libre jeu de l'imagination et de la raison.<sup>106</sup> » En somme, l'analyse empirique que dresse Burke ne peut venir justifier les prétentions qu'ont les jugements esthétiques à leur validité subjective universelle et à leur pureté.

Selon l'Analytique du sublime kantienne, lorsque les maux auxquels nous résistons dépassent notre faculté esthétique de juger pour se faire sublimes, ils deviennent objets de crainte : « Si nous devons juger de la nature comme sublime d'un point de vue dynamique, elle doit être représentée comme suscitant la peur (bien qu'à l'inverse notre jugement esthétique ne décrète pas sublime tout objet suscitant la peur)<sup>107</sup>. » Toutefois, nous ne reconnaissons cette crainte que dans notre imagination : j'imagine opposer une résistance à cette force, tout en sachant que cette résistance serait vaine. Dans cet état de contemplation, j'ai conscience de ma contingence et de ma finitude face aux catastrophes naturelles, et, en même temps, de l'éternité du sujet connaissant que je suis. C'est pourquoi je la crains sans en avoir peur pour moi-même et éprouve un plaisir désintéressé : « Ainsi l'humanité en notre personne reste-t-elle invaincue bien que l'homme dût succomber face à cette puissance de la nature<sup>108</sup>. »

---

<sup>106</sup> Danielle LORIES, « Kant : le sublime sans la passion », *Revisiter le sublime*, op. cit., p. 57-72.

<sup>107</sup> Emmanuel KANT, « Analytique du sublime », § 28, *Critique de la faculté de juger*, dir. Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1985, p. 202.

<sup>108</sup> *Ibid.*, § 28, p. 204.

Par ailleurs, si le sublime « a beau apparaître dans sa forme, contraire à toute finalité pour notre faculté de juger, inadéquat à notre faculté de présentation et en quelque sorte sembler *faire violence* à notre imagination, c'est précisément pour cette raison qu'il sera néanmoins jugé d'autant plus sublime<sup>109</sup>. » – nous soulignons. De fait, le sublime ne se trouve pas directement dans la nature mais dans les usages que nous faisons de nos intuitions de celle-ci. Alors que le beau est une objectivité projetée en-dehors du spectateur, c'est en nous que nous reconnaissons le principe du sublime. Ainsi, même si le spectacle du sublime ne suscite aucun intérêt en nous en raison de son informalité, il peut procurer une satisfaction universelle et communicable en instaurant un accord entre les facultés de l'esprit tel que l'une tend vers sa limite et l'autre découvre ce qui la dépasse. Le sublime comme grandeur absolue, comme infini, se révèle par une abdication de l'imagination, qui reconnaît son insuffisance à évaluer la grandeur de l'objet et des phénomènes de la nature. Dès lors, elle passe le relais à la raison, ou plutôt elle s'étend dans les idées de celle-ci, qui renvoient à leur tour à un infini insaisissable par le sujet transcendantal. Nous observons ainsi l'humanité présente en chacun de nous, en tant que « supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître par rapport à la faculté la plus haute de la sensibilité<sup>110</sup> ». En conséquence, le sublime se construit dans la dialectique du « sentiment de déplaisir » de l'imagination, qui éprouve ses limites, vers le plaisir « provoqué par l'accord entre ce jugement sur l'inadéquation de la faculté la plus haute de l'esprit et les idées de la raison, dans la mesure où l'effort pour les atteindre est bien pour nous une loi<sup>111</sup>. » C'est une loi de la raison que de se dépasser sans cesse en même temps qu'elle dépasse le sensible.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, § 23, p. 183.

<sup>110</sup> *Ibid.*, § 25, p. 189.

<sup>111</sup> *Ibid.*, § 27, p. 198-199.

## B.2. Puissance et impuissance du sentiment esthétique sublime

Avec Kant, on joint au sentiment sublime une disposition de l'esprit qui est celle du « sentiment moral », où l'imagination se dérobe à sa propre liberté en tant qu'elle fait signe vers la finalité suprasensible de la raison. Mais, par là, elle reçoit une « puissance supérieure », en tant qu'elle se met au service d'une liberté rationnelle plus grande. Ce qu'il faut voir dans le sublime kantien, c'est la dynamique par laquelle il tend vers le libre usage des facultés supérieures de l'esprit : « Les sentiments purs du beau et du sublime appartiennent à un esprit dans sa liberté, liberté qui s'exprime dans le désintéressement des deux sentiments ; et qui plus est, ils entretiennent une relation étroite au « sentiment moral », relation que Kant explicite [...] comme suit : « Le beau nous prépare à aimer quelque chose, même la nature, d'une façon désintéressée ; le sublime à l'estimer hautement, même contre notre intérêt sensible »<sup>112</sup>. » Ainsi, le sublime ne s'éprouve plus par le corps, mais par un sentiment supérieur de (dé)plaisir qui constitue un ébranlement des facultés de connaître et de désirer, les ouvrant à une pensée pure, à une métaphysique : « Le sentiment de vie est bien en cause dans le plaisir esthétique mais ce n'est pas essentiellement en tant qu'il est éprouvé corporellement (comme sentiment corporel/animal de vie), c'est dans la vivification et l'animation des facultés supérieures de l'esprit l'une par l'autre<sup>113</sup>. »

Partant, l'attitude de l'esprit noble est, pour Kant, celle qui lie le sentiment du sublime à une satisfaction de la raison pure ; elle sera même capable de faire naître un « état d'âme sublime », « qui influence, même si ce n'est qu'indirectement, la conscience qu'elle a de ses forces et de sa résolution pour la tourner vers ce qui

---

<sup>112</sup> Danielle LORIES, *art. cit.*, p. 60-61.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 70.

s'accompagne d'une finalité intellectuelle pure (suprasensible)<sup>114</sup>. » Le sentiment sublime déclenche, chez le spectateur-contemplateur, une prise de conscience du conflit à l'œuvre au dehors comme dans son esprit. Le beau ouvre à des « idées rationnelles » qui, par définition, sont indéterminées, donc informelles ; ce sont des concepts auxquels ne correspond aucune réalité sensible. Mais le sublime s'ouvre, quant à lui, à des « idées esthétiques », qui sont des intuitions auxquelles ne correspond aucun concept ; elles ne dépendent plus de l'entendement mais de la raison. L'idée esthétique contient quelque chose d'inexprimable, de sorte que lorsque nous nous exclamons : « C'est sublime ! », nous avouons une impuissance du langage.

S'ouvre alors une brèche entre le monde de la représentation et le monde de la nature. D'une part, dans la nature, le sublime est une *présentation directe*, qui se fait par projection : nous projetons dans la nature sensible l'acte par lequel nous dépassons cette nature vers l'idée suprasensible. C'est une *présentation négative*, qui porte sur l'inaccessibilité de l'idée, et qui témoigne de notre impuissance transcendante à atteindre cette idée. Alors, l'idée esthétique est présente comme une sorte de défaut du sensible : c'est ce qui manque au sensible mais qui doit pourtant être recherché à travers lui. D'autre part, l'art du génie kantien supplée le sublime de la nature pour présenter les idées esthétiques qu'il contient, les présentant certes de manière seconde, mais de manière positive, de sorte que l'imagination, en même temps qu'elle libère l'exercice de la raison, se libère elle-même de ce qui l'impuissantait dans la nature. Aussi le sublime se fait-il le « symbole du bien moral » en tant qu'il use d'une « hypotypose symbolique<sup>115</sup> » pour présenter des concepts de manière indirecte. L'on saisit ainsi le double intérêt de l'Analytique du sublime kantienne, qui non seulement

---

<sup>114</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, éd. 1985, *op. cit.*, § 29, p. 219.

<sup>115</sup> *Ibid.*, § 59, p. 314.

atteste de la possibilité de tirer un plaisir esthétique d'une représentation même déplaisante, mais aussi dégage de ce chaos une finalité métaphysique : celle des idées esthétiques.

Pourtant, le sublime kantien met en exergue un nouvel antagonisme, celui qui s'érige entre *les idées esthétiques*, vers lesquelles tend l'esprit de l'homme qui expérimente le sentiment sublime, et *l'objet sensible*, auquel l'homme restera toujours attaché physiquement, et qui fera toujours partie de l'expérience du sublime. Justement, le sublime se fonde en propre sur cette inadéquation entre sensible et intelligible, qui est sous-tendue d'une double opposition entre plaisir et déplaisir, entre imagination et raison. Nous affirmerons, avec Natasha Luna Málaga : « Le sentiment du sublime est de cette manière le résultat d'un *dialogue*, et alors d'un *contact*, même si antagoniste, *avec le monde* – bien qu'à l'intérieur d'une expérience qui ne peut s'empêcher d'être *singulière* et *éphémère*. [...] : Nous sommes des êtres divisés dans un monde qui – par le moyen du sublime – se confirme comme n'étant pas à nous, un monde qui ne s'accorde pas entièrement à nous, mais qui est après tout le seul monde possible pour nous<sup>116</sup>. » En ce sens, le sublime est à la fois *résistance* et *réconciliation* de l'homme au monde, lui qui saisit l'*antagonisme* de sa destination suprasensible et de sa vocation morale intramondaine.

Davantage, N. L. Málaga évoque un passage de la *Critique de la raison pure* (A15/B29), où Kant explique comment Sensibilité et Entendement, malgré leur différence de nature et de fonction, peuvent néanmoins dialoguer et œuvrer ensemble. Mais Kant ne fait là qu'évoquer la possibilité d'une racine commune, et pourtant

---

<sup>116</sup> Natasha Luna MALAGA, « De l'impossible représentation de l'infini à l'affirmation politique de l'homme. La face cachée du sublime de Kant », *Revisiter le sublime*, *op. cit.*, p. 77.

inconnue, entre ces deux facultés. Or : « C'est en suivant cet exemple que nous proposons également ici que la rencontre sans rencontre entre la nature et la raison dans l'expérience du sublime ne pourrait être possible que par une racine commune impossible à vérifier, et alors par un fond qui se présente plutôt comme un vide, c'est-à-dire par un fondement et un principe introuvables, et par conséquent absents, empêchant par la même toute intention de détermination et de configuration préalable. Le monde est en conséquence à construire sans cesse, l'être-au-monde est un pari, un constant faire face à la contingence, et en tant que tel, une réactualisation à faire continuellement. Nous sommes ainsi *face à*, ou plus précisément, *à l'intérieur* d'un monde politique. Le vide est alors un vide productif<sup>117</sup>. » Nous reconnaissons ce monde comme étant régi par un abîme, et à l'intérieur duquel nous devons agir malgré cet abîme, puisqu'il est le seul monde dans lequel nous pouvons et devons évoluer. Voilà comment, en faisant l'expérience du sublime, le sujet avance désormais sur la ligne de crête qui sépare et relie le sensible et l'intelligible. Cette ligne, c'est la condition transcendante de l'homme qui ne se raccroche plus à des idéaux extrinsèques mais qui, mu par la puissance de sa condition de liberté qu'il reconnaît dans le libre jeu de ses facultés, s'élève dans les limites de sa pensée pour mieux comprendre et investir le monde.

Pour saisir la singularité qu'apporte le XVIII<sup>e</sup> siècle au concept du sublime, Baldine Saint Girons commence par distinguer entre « la tentative de phénoménologie du sublime artistique et naturel sous l'impulsion de Burke et l'affirmation de l'abstraction du sublime avec Kant ». Ainsi : « Burke fait du sublime un opérateur critique, soigneusement opposé au beau. Kant, au contraire, voit en lui ce qui nous « détermine » ou nous « destine » (*bestimmt*) à « penser l'impossibilité d'une

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 79.

présentation » des Idées dans le sensible<sup>118</sup> et à saisir donc ce qui manque à nos facultés sensibles les plus hautes. » Mais en quoi cela se différencie-t-il du sublime du Pseudo-Longin qui, déjà, se vouait à « asservir » l'âme de l'auditeur pour mieux l'élever ? En fait, malgré leur opposition entre le figuré et l'abstrait, la philosophie empiriste burkienne et la philosophie transcendantale kantienne, toutes deux, « nous incitent à saisir une négativité qui se manifeste tantôt déjà à même le sensible, tantôt seulement à même le jeu de nos facultés<sup>119</sup>. » D'une part, si nous continuons à nous élever par la raison, cette élévation ne s'initie plus, comme chez Platon, dans des objets ou des corps, donc dans le beau sensible, mais bien dans l'informalité du sublime. La nouveauté, c'est de fonder une catégorie esthétique là où Platon s'appuyait sur une ontologie. D'autre part, nous remarquons qu'en dissociant le beau et le sublime, notamment sur le plan physiologique des passions faibles et fortes, Burke rompt avec ce principe d'élévation des Anciens qui s'opérait sur le mode de l'homogénéité : au beau sensible répondait le Beau idéal ou bien le sublime comme grandeur parfaite et plaisante. Or, avec Burke, voilà que nous pensons le sublime à partir de caractéristiques qui, chez Platon, renvoyaient à une déficience et à une dévalorisation de la réalité : l'obscurité, les ténèbres, le vide, etc. Il ne s'agit plus d'être l'amant du beau mais l'amant du sublime, dans l'amour *et* le désamour. En clair, une contradiction intrinsèque est intégrée à la notion d'élévation. Plus qu'un « ravissement », le sublime est à présent un coup de force.

Cependant, pour Kant, seuls certains spectacles « catastrophe » de la nature conduisent à cette révélation de l'homme à lui-même. Il ne fait pas cas des représentations artistiques, et encore moins des représentations qu'on pourrait juger

---

<sup>118</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 29, Remarque générale.

<sup>119</sup> Baldine SAINT GIRONS, *art. cit.*, p. 23, 24.

immorales, comme celle de la violence physique et arbitraire dans des scènes de lutte. Alors, quel est l'intérêt de la référence au sublime du point de vue de l'art cinématographique ? D'une part, l'analyse kantienne ouvre tout de même la possibilité d'une esthétique de la laideur. S'il reste dubitatif quant à la possibilité d'un art sublime, Kant admet qu'on puisse en donner des exemples, notamment à travers le poème didactique et la tragédie en vers, renouant avec l'héritage aristotélicien. Le sublime reposant sur une négativité qui se joue, entre autres, dans le plaisir du déplaisir, l'art exhorterait non pas à une élévation mais à une dynamique d'aliénation et d'ouverture au monde chez le spectateur. C'est dans la dynamique de la contradiction – voire de la violence – qu'il fait naître au plus profond du spectateur que l'art peut être dit sublime ; et c'est dans cette même logique qu'on peut voir du sublime jusque dans la représentation de la violence, au cinéma. En ce sens, nous rapprochons le sublime du cinéma violent en ce que ce dernier procure aussi un certain déplaisir. Nous y sommes à la fois impuissants face au déchaînement physique qui a lieu sous nos yeux, et nous nous voyons poussés dans les retranchements de notre imagination qui sent bien que ce qui est en jeu, dans le spectacle de l'horreur, concerne quelque chose qui la dépasse. Toutefois, nous pouvons ressentir un certain plaisir à la vue d'un tel spectacle. Puisque ce spectacle est, au cinéma, projeté dans une réalité passée dont je me sais spatialement et chronologiquement absent, il m'est permis de prendre quelque distance et de sentir la grandeur de ce qui m'autorise une telle prise de recul : la raison. Ce que je saisis, dans ce retour à moi-même face à la projection d'actions violentes, c'est ma faculté de juger.

D'autre part, avec les « idées esthétiques », Kant nous fait comprendre que l'art donne à penser par-delà ce que les concepts peuvent exprimer. Dès lors, rien n'interdit de considérer que les images violentes, au cinéma, nous permettent de penser. Par l'art,

l'on peut bel et bien faire signe vers des idées supérieures telles que la haine, le respect, ou encore le deuil et la mort. Mais ne serait-ce pas là restreindre le pouvoir créateur et sublime de l'art que de l'assujettir à des préceptes vers lesquels il devrait tendre sans cesse ? Tandis que Kant pose un antagonisme entre une nature sans finalité intrinsèque, et une raison à la finalité suprasensible, nous nous intéressons à l'expérience du sublime telle qu'elle s'offre à partir de et dans l'œuvre cinématographique qui, pour sa part, adopte une finalité esthétique et non nécessairement pratique. Le « vide » dont parlait N. L. Málaga, c'est bien l'expérience du sublime qui nous offre le monde comme monde politique, dans la contingence duquel nous pouvons agir. Et c'est peut-être aussi ce qu'explicitent les films de violence, à travers ce vide qu'ils métaphorisent dans la contingence de la violence humaine. Dans une certaine mesure, le cinéma violent montre encore cette inadéquation de la raison et de la nature, mais d'une nature telle qu'elle est investie par les hommes, par des hommes ayant perdu de vue leur propre finalité. C'est finalement dans la mise en scène d'une nature sans sublime que le cinéma rend à nouveau possible le sublime : on doit toujours partir de l'expérience du sensible et d'une rationalité qui lui est absente pour enfin sentir notre propre faculté rationnelle, notre propre vocation morale.

Enfin, là où Kant décèle une dynamique du sublime qu'il place encore sous l'égide d'une élévation rationnelle, Burke considère une vérité sensorielle en-deçà de toute représentation, se retournant contre la hiérarchie classique entre sensible et intelligible. Tous deux enrichissent ainsi l'expérience du sublime à l'aune du rapport du sujet à lui-même et au monde, soit qu'il s'opère sur le mode des passions, soit sur celui de la raison : « Nous découvrons alors que le sublime fait principe non seulement dans l'art, l'esthétique et la philosophie de l'art, mais dans une science possible du sujet et de ses mondes. Cela dans la mesure où le sublime m'ouvre à ce qui me saisit

et me dessaisit, éveille en moi la vocation à me transcender moi-même et me lance à la quête de ce qui me dépasse<sup>120</sup>. » Dans les deux cas, il s'agit d'accéder à un degré supérieur de vérité dans notre appréhension du monde. Mais cette vérité n'est-elle pas tronquée, selon qu'elle doive choisir entre la sensibilité et la rationalité ? Ne devrait-on pas aussi trouver une complémentarité nécessaire dans la contradiction du sensible et de l'intelligible pour aller au bout de la logique de la dynamique sublime ? Pour proposer un renversement total de l'idée d'élévation qui se maintient depuis l'Antiquité, la relation du sujet à « ses mondes » ne devrait-elle pas devenir une relation du sujet *au* monde comme seule et unique réalité ? En effet, la réalité qu'imaginent les films de violence ne serait plus à prendre comme une absence du principe de sublime, mais comme l'incarnation d'un sublime moderne qui ne demande plus à être transfiguré, au-delà ou en-deçà de la représentation, mais à être senti *dans le* monde.

## **2. La contingence de la nature : d'un manque à une source d'action et de créativité**

### A. Le sublime de la vie conflictuelle chez Nietzsche

Plutôt que de combattre l'incertitude en philosophant sur des fondations idéelles et idéales, à l'aide d'une raison calculatrice qui ne supporte pas la contingence de ce monde, Nietzsche fait advenir une nouvelle forme de philosophie de la réalité immanente et de tous les accidents qu'elle peut contenir : « L'incertitude est ainsi la source pour la création infinie, et elle est aussi l'impulsion pour mettre en œuvre une certaine attitude face à la contingence : ne pas concevoir celle-ci comme un *manque* à surmonter, mais comme l'environnement inéluctable à affronter, une source d'action

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

et de créativité<sup>121</sup>. » La philosophie nietzschéenne sabre toute possibilité d'élévation au-delà du monde ; elle ne conçoit plus qu'une ascension sur les cimes du seul monde des apparences, desquelles l'on aperçoit aussi ses plus sensibles profondeurs. Car si nous nous en tenions à des vérités unes et immuables, comment éviterions-nous la mort de toute attitude de réflexion une fois ces éternels atteints ? Le mouvant, le contingent, le conflictuel, c'est cela qui dorénavant impulse la création artistique et, avec elle, une autre philosophie du sublime.

### A.1. Un sublime inversé

Pour Nietzsche, les philosophes ont commis une erreur fondamentale en posant l'existence d'une vérité immuable et en l'opposant au faux – à l'illusion, à l'opinion, aux interprétations appartenant au monde sensible –, dévaluant ce dernier au profit d'un « arrière-monde ». Alors, Nietzsche prend pour critère la vie, afin de redéfinir art et morale, qu'il aborde avant tout via le modèle de l'art grec et de la tragédie : « Que signifie, envisagée dans la perspective de la vie, – la morale<sup>122</sup> ? » D'où cette idée selon laquelle la *Naissance de la tragédie* se devrait d'une lutte permanente entre Dionysos et Apollon, conçus comme deux forces antagonistes et pourtant complémentaires, et dont le combat constituerait le point d'effervescence de l'art tragique. Apollon, c'est le dieu de la lumière en tant qu'elle fait voir les formes plastiques et dessine les contours de la belle apparence ; il est une force qui agit en nous à travers les formes individuées du « rêve », et qui donne lieu au monde des images et de la représentation ordonnée. À l'inverse, Dionysos se manifeste dans « l'ivresse », i.e. dans des émotions intenses qui abolissent la subjectivité jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à l'oubli total de

---

<sup>121</sup> Natasha Luna MALAGA, *art. cit.*, p. 83.

<sup>122</sup> Friedrich NIETZSCHE, « Essai d'autocritique », § 4, *Naissance de la tragédie* (1872), trad. C. Denat, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 89.

soi. Ce qui caractérise ici l'émotion, c'est sa violence et son but, la violence de son but : c'est la dissolution de l'individualité pour parvenir au « mystère de l'un originaire », ce bouillonnement du tout des volontés. En d'autres termes, Dionysos veut anéantir l'individualité, là où Apollon l'exalte en en dessinant la beauté des contours.

Or, la tension et la dualité de ces deux pulsions est toute naturelle ; elle traverse la nature de chaque homme, et l'art n'en est que le révélateur, l'imitateur, au sens où il transcrit les forces de la nature qui le traversent. Chez Nietzsche, donc, l'Apollon grec, en tant que divinité éthique, exige des siens la mesure et la connaissance de soi, pour se maintenir sous le joug de cette juste mesure. Mais, en même temps, l'individu est obligé de sentir que son existence entière repose sur un arrière-fond voilé de souffrance et de connaissance que le dionysiaque lui fait redécouvrir. En parallèle, le dionysiaque se voit tirillé en lui-même, et a besoin, pour sa délivrance, de « la vision extatique et de l'apparence voluptueuse<sup>123</sup> ». La réconciliation de l'apollinien et du dionysiaque est rendue possible au sein de l'art tragique : Dionysos devient artistique lorsque les forces bestiales des barbares sont reprises et mises en forme par Apollon, à travers la tragédie qui vient domestiquer ce qu'il y a d'excessivement violent et de désordonné dans le dionysiaque. Le risque principal de la souffrance, qui est due à une négation de l'individualité prise dans un tout orgiastique qui la dépasse, c'est de tomber dans une forme de nihilisme ou d'ascétisme, qui se dégoûterait de la vie conflictuelle et s'en détournerait, se réfugierait pour ainsi dire hors du monde, là où il nous faut pourtant l'affronter.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, § 4, p. 115.

Seul l'art peut, une fois l'horreur et le dégoût découverts, rendre la vie supportable par sa représentation. Selon la méthode généalogique de la *Naissance de la tragédie*, après le passage de l'ordre démesuré des Titans au monde naïf d'Homère, Nietzsche en vient à l'étude de la tragédie, qu'il considère comme le point culminant de la poésie grecque et où il voit l'accomplissement du dionysiaque. C'est à cette occasion qu'il parle explicitement du sublime : « Or c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'art, tel un magicien qui sauve et guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du *sublime*, où l'art dompte et maîtrise l'horreur [...], et du *comique*, où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger<sup>124</sup>. » Avec Achim Geisenhanslüke, nous en déduisons ceci : « En tant que domptage de l'horreur, le sublime représente pour Nietzsche « *un monde intermédiaire* entre la beauté et la vérité » (1.2, 61). Il s'oppose à la beauté, parce qu'il surmonte la belle apparence de l'apollinien » et, d'autre part, « Tandis que l'apollinien représente le monde de l'apparence, le sublime ne correspond pas à la vérité, mais à la présentation symbolique : « La vérité est maintenant symbolisée, elle se sert de l'apparence, elle peut et doit aussi utiliser les arts de l'apparence. [...] L'apparence n'est plus du tout goûtée comme *apparence*, mais comme *symbole*, comme signe de la vérité. » (1.2, 64) Entre la vérité de l'être et le monde de l'apparence s'installe la sublimité de la tragédie qui propose une conciliation entre l'horreur de la nature et la beauté de l'art<sup>125</sup>. »

Et s'il illustre le concept du sublime dans la musique de Richard Wagner, Nietzsche aura tôt fait de se détourner des opéras de celui-ci dans *Le Cas Wagner*.

---

<sup>124</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, 1.1, 70.

<sup>125</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 90-91.

Pour lui, la musique de Wagner devient le symptôme et le baromètre de la modernité lue sur le mode de la décadence. Le problème de Wagner, qui marque son déclin, c'est qu'il est un idéaliste : avec la musique, il veut élever l'âme de son public comme pour l'inviter à aller vers une hauteur spirituelle. En simplifiant ainsi son art, en le rendant presque démagogique en faveur de l'excitation nerveuse des passions, le compositeur tomberait dans une forme de vulgarité, qui s'opère au détriment de la forme musicale. L'erreur de Wagner, c'est d'avoir fait de la musique un langage, alors qu'il était acquis pour Nietzsche de la distinguer de tout langage. Le compositeur a fait de la musique un outil dramaturgique, où la signification cesse d'être libre et devient inséparable d'un message effectif, d'une sorte de conduite du sentiment. Une telle théâtralisation de la musique apparaît donc comme une régression, celle de « l'abrutissement » et de « l'ivresse », que Nietzsche vouait déjà au dionysiaque dans la *Naissance de la tragédie* : « Mais l'alternative de l'abrutissement et de l'ivresse désigne maintenant un faux sublime : au lieu d'élever l'homme vers les hauteurs des dieux, l'art moderne le rend malade<sup>126</sup>. »

Ainsi, Nietzsche établit une physiologie de l'esthétique : il prône, en art, une synthèse de l'apollinien et du dionysiaque qu'il traduit désormais en termes de « surabondance » et d'« appauvrissement » de vie : « Mais ces derniers appartiennent à deux catégories bien distinctes : d'une part, ceux qui souffrent d'une *surabondance* de la vie, qui veulent un art dionysiaque, une vision tragique qui pénètre intimement la vie, et l'embrasse toute entière ; ceux, d'autre part, qui souffrent d'un *appauvrissement* de vie, et qui exigent de l'art et de la philosophie le calme, le silence, la mer lisse, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'étourdissement<sup>127</sup>. » Par là, l'on

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>127</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, cité par A. GEISENHANSLÜKE, *op. cit.*, p. 116.

distingue le beau et le sublime sans pour autant les opposer, puisque le sublime doit venir trouver son repos dans la représentation artistique du beau, tout en lui donnant la marque de la vérité, dans une esthétique que Nietzsche qualifie finalement de « plus-que-sublime » (*Übererhabenes*). Néanmoins, la nouvelle conception de l'art qu'impose l'esthétique nietzschéenne est liée à une reconsidération des valeurs morales. On ne cherchera plus, selon une attitude propre, pour Nietzsche, au Christianisme, à s'élever au-delà de la vie pour toucher à des valeurs idéales et immuables, qui sont en fait l'expression d'un ressentiment contre la vie elle-même. De son propre aveu : « Ma philosophie, *platonisme inversé* : plus on est loin de l'étant véritable, plus pur, plus beau, meilleur c'est. La vie dans l'apparence comme but<sup>128</sup>. » De fait : « Nietzsche construit un monde autre qui n'est plus celui de l'étant-vrai, mais de l'apollinien en tant que deuxième apparence qui cherche à compenser l'insuffisance de la réalité empirique<sup>129</sup>. »

Il faudrait donc voir comment Nietzsche instaure « d'un côté une métaphysique artistique dans la mesure où il considère le dionysiaque comme le fond de l'être » et comment, de l'autre côté, il participe à la dissipation de la métaphysique » en définissant « le dionysiaque comme la représentation symbolique de quelque chose qui ne se présente jamais<sup>130</sup>. » Pour autant, la philosophie nietzschéenne ne nous mène pas vers un *au-delà* (μετὰ), mais tout au plus vers un au-dessus du monde physique, sur les cimes lisses et apolliniennes duquel nous observerons aussi ses dessous chaotiques et dionysiaques. C'est pourquoi nous préférons au terme de « métaphysique de l'art » celui des *flux de vérité(s)* que l'art permet de saisir dans leur instabilité même. C'est là la version nietzschéenne de la catharsis, selon laquelle les apparences révèlent

---

<sup>128</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, 1.2, 308.

<sup>129</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *op. cit.*, p. 65.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

leur caractère contingent, et le spectateur se découvre à prendre un plaisir immense dans la destruction, face à l'anéantissement que subissent les héros du drame. Ainsi, l'art apollinien permet à Dionysos de se faire entendre : l'individu face aux apparences ressent le désir de leur négation, « la joie supérieure du monde originaire », sans fusionner avec cette jouissance qui doit rester promesse. Voilà comment, paradoxalement, la violence peut devenir une exaltation de la vie. La souffrance a un rôle fécond chez Nietzsche : par elle, on accède à de nouvelles zones de sensibilité, on découvre des formes de vitalités qu'on ne se savait pas avoir. Avec la tragédie, Nietzsche explore donc la lutte de la volonté avec elle-même dans son effroi et considère l'œuvre d'art pour son effet galvanisant. Pour lui, l'art n'est pas fait pour apaiser la souffrance ; en l'intensifiant, il la transmue.

Certes, le sublime nietzschéen constitue encore une faculté de résistance à l'horreur, comme chez Kant, de même qu'il reprend la tradition antique de l'enthousiasme dans l'idée d'une destruction de la subjectivité et d'un dessaisissement de soi. Seulement, ce qui change, c'est la manière de philosopher qui en découle, puisque le fondement du sublime ne se situe plus dans un principe moral mais dans la nature comme création artistique, comme conflit continu. Mais si le sublime de l'art résonne si bien en son spectateur, c'est que l'homme est lui-même l'œuvre de forces antagonistes qui s'affrontent en lui et qui composent sa vie, son devenir : « Il y a une mer en moi, son fond est tranquille : qui donc devinerait qu'il cache des monstres plaisants ! / Inébranlable est ma profondeur, mais elle brille d'énigmes et d'éclats de rire. / J'ai vu aujourd'hui un homme sublime, un homme solennel un expiateur de l'esprit : comme mon âme s'est ri de sa laideur ! [...] / Sa connaissance n'a pas encore appris à sourire et à être sans jalousie ; son flot de passion ne s'est pas encore calmé dans la beauté. / En vérité, ce n'est pas dans la satiété que son désir doit se taire et

sombrier, mais dans la beauté. La grâce fait partie de la générosité de ceux qui ont la pensée élevée<sup>131</sup>. » Finalement, en nous faisant ressaisir la vie dans son immanence, en nous la faisant aimer, même, l'art est ce qui cristallise une *transvaluation de toutes les valeurs* esthétiques et morales, nous initiant au paradoxe du plaisir et du déplaisir, de l'ordre et du désordre, propre à la nature humaine.

## A.2. Une « transvaluation de toutes les valeurs », en art et en morale

Chez Nietzsche, le sublime déborde le beau, d'une part parce qu'il en est le principe fondateur, la beauté étant le contrôle de la violence, et, d'autre part, parce qu'il guide la philosophie qui voit, dans le conflit de forces antagonistes, la provenance du monde et de l'art, du monde comme art. En fait, le sublime est à la fois en-dessous de la structure visible du monde et de l'art, et au-dessus comme principe à la hauteur duquel le philosophe s'élève et observe le monde. La pensée qui l'aperçoit est immanente au monde des apparences qu'elle conçoit comme seule réalité. Ici, l'auteur joue sur la consonance des mots allemands « *erhaben* » (sublime) et « *erhoben* » (élevé) : « Selon Nietzsche, celui qui cherche les « Hauts Symboles » n'est pas sublime, parce qu'il cherche encore l'élévation. Celui qui se trouve dans une position élevée, en revanche, ne cherche plus le sublime, puisqu'il se trouve déjà à sa hauteur<sup>132</sup>. » Aussi, la pensée sublime consiste-t-elle à voir le dionysiaque sous le « voile » de l'apollinien, en tant que l'art ne peut montrer qu'indirectement cette vérité conflictuelle et chaotique. C'est pourquoi on ne parle pas d'une destruction totale des valeurs mais de leur *transvaluation* : il s'agit de reconstruire un certain ordre, tout en saisissant le désordre sous-jacent du monde et de la vérité. La philosophie et l'art,

---

<sup>131</sup> Friedrich NIETZSCHE, « Des hommes sublimes », *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), trad. Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 9, p. 165-168, 1903, en ligne sur wikisource.

<sup>132</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *op. cit.*, p. 122.

lucides quant à la décadence de la modernité, doivent proposer un nouvel ordre, de nouvelles valeurs, qui leur permettront de concevoir une pensée inactuelle.

Dans *La naissance de la tragédie*, on relit le monde non plus à travers l'histoire, qui consistait à remonter jusqu'à l'origine – mouvement encore métaphysique –, mais par la généalogie, visant à faire surgir une réalité à partir des forces antagonistes qui la constituent en permanence. En d'autres termes : « La généalogie nietzschéenne ne révèle pas l'origine en tant que principe d'identité, mais un jeu originaire des différences<sup>133</sup> ». Nietzsche n'est pas un historien de l'art ; il est un généalogiste qui relit le monde comme art et l'art comme réalité sans cesse sous-tendue par des forces hétérogènes, ou par la victoire temporaire de l'une d'entre elles. Partant, Nietzsche recourt à une *Umwertung aller Werte*, soit une « transvaluation de toutes les valeurs », par laquelle il réévalue des notions philosophiques comme la vérité ou la morale à partir de la vie sensible, du corporel et du pulsionnel. Dès lors, l'art peut en lui-même être moral, être une philosophie morale, en tant qu'il interprète la vie et ses valeurs : « Je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie<sup>134</sup>. »

Le sublime, c'est finalement cet « éternel retour » du monde à partir duquel le Surhomme doit poser ses valeurs. Dans le *Zarathoustra*, c'est une certaine éthique qui voit le jour à l'aune de la philosophie du « plus-que-sublime ». À partir d'une conception de l'instant non pas à l'aune du passé ni de l'éternité, mais comme présence, Zarathoustra considère le retour éternel comme une répétition infinie de tout ce qui s'est passé autrefois. Mais une telle pensée provoque un dégoût, celui qui

---

<sup>133</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *op. cit.*, p. 87.

<sup>134</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, *op. cit.*

consiste « dans la pensée que tout, et même tout ce qui est petit, doit revenir : « Hélas ! l'homme à jamais revient. Toujours revient le petit homme ! » (6, 240) Ce n'est qu'en surmontant cette idée, que Zarathoustra accomplit sa mission et devient finalement celui qu'il est, c'est-à-dire le maître de l'éternel retour<sup>135</sup> ». En ce sens, l'éternel retour peut être conçu comme une pensée cosmologique selon laquelle Nietzsche répondrait à la question d'une éventuelle fin de l'univers et au problème de l'entropie qui menace le monde. Mais il peut aussi être vu comme une pensée éthique qui, s'opposant à la tradition chrétienne, a pour but de créer un nouvel être de l'homme. « À première vue, il semble y avoir une certaine contradiction entre le Surhomme et l'éternel retour dans la mesure où le premier représente la possibilité d'un progrès qui est nié par le dernier. », mais, contre Kant, qui pense que l'homme possède sa fin en soi, « Zarathoustra soutient la thèse selon laquelle l'homme doit se dépasser et créer quelque chose au-delà de lui-même. Le concept du surhomme plaide tout de même la cause d'une immanence radicale : « Je vous conjure, mes frères, à la Terre restez fidèles, et n'ayez foi en ceux qui d'espérances supraterrrestres vous font discours ! » (6,24)<sup>136</sup> ». Il s'agit enfin d'accepter la condition du monde et de soi-même comme homme, pour devenir un Surhomme.

Suivant ce modèle, l'on pourrait dire que le cinéma permettrait non pas d'exposer une philosophie transcendantale mais de faire sentir une manière présente de vivre et de penser, à travers l'expérience singulière qu'il procure. Pour servir notre propos, l'on devrait emprunter la piste d'une représentation de la violence au cinéma qui, tout en mettant en scène la laideur physique et morale – pour ainsi dire dionysiaque – de l'homme, conserve quelque chose de la beauté apollinienne qui lui offrirait sa vocation

---

<sup>135</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *op. cit.*, p. 145.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

« plus-que-sublime ». En imposant une nouvelle forme d'expérience au spectateur, le cinéma néo-hollywoodien participerait alors à la conception de cette philosophie inactuelle si chère à Nietzsche, et par laquelle il nous donnerait les clés pour dépasser notre décadence par la connaissance de celle-ci. À moins que de telles représentations ne nous plongent dans un état de crise général, duquel il serait devenu impossible de sortir ? Serait-ce à présent de Dionysos sans Apollon qu'il faudrait accepter l'éternel retour ? Et si, comme la philosophie nietzschéenne, l'art visait à présent à faire voir ce « malaise » « insidieux », et non plus à le couvrir des belles formes esthétiques ? En montrant la décadence de plein fouet, et non pas seulement en faisant ressentir une violence aveugle des émotions comme le fait la musique wagnérienne, le cinéma violent ne concevrait-il pas la philosophie inactuelle de notre temps ?

## B. La dynamique sublime de l'image cinématographique

### B.1. Les outils spécifiques du cinéma pour penser (la violence)

Dans son étude sur le cinéma, et notamment sur le concept d' « image-temps », Gilles Deleuze hérite du concept kantien du temps tel qu'il apparaît dans le sublime, et qui est dit « pur » non pas au sens d'une réalité objective transcendante, mais du point de vue transcendantal. Rappelons-nous que Kant fait du sublime « l'événement d'une découverte de ce qui est déjà là, à savoir la Raison elle-même<sup>137</sup>. » L'expérience du plaisir du déplaisir est donc avant tout l'expérience de l'humain scindé entre empirique et transcendantal, et révélée comme telle par le sublime. Cependant, chez Deleuze, le clivage se déplace dans le temps, où s'entremêlent passé, présent et avenir,

---

<sup>137</sup> Michaël CREVOISIER, « Réflexion et expérimentation. Deleuze lecteur de Kant », *Philosophique*, 19/2016, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.

virtuel et actuel. Le temps devient un flux incessant, où le présent est toujours aussi déjà passé, et dans lequel le sujet peut éprouver l'indétermination de ses facultés. C'est là ce qui va constituer en propre l'image-temps deleuzienne, où le temps ne se subordonne pas au mouvement mais le compose hors de toute spatialité, et fait sentir le mouvement de l'esprit. Le fondement du sentiment du sublime, qui se déroulait chez Kant à la vision d'un spectacle catastrophe, devient, chez Deleuze, la « source du temps » où l'on contemple ce rien qui ne se passe, notamment avec l'avènement du néo-réalisme, au cinéma. Alors peut-on parler d'un mouvement pur de l'esprit dans les représentations du Nouvel-Hollywood, qui sont essentiellement fondées sur l'action, sur le « sensori-moteur » que finit par délaïsser Deleuze ? Encore une fois, si le sublime dynamique kantien est un mouvement pur de l'esprit, il trouve son fondement même dans le plaisir du déplaisir, dans la jouissance intellectuelle du spectacle des forces physiques. Or, quel déplaisir susciterait l'enchaînement de scènes où rien ne se passe, où on laisse place à la contemplation de l'esprit ? Si le sublime est une attitude contemplative d'un mouvement et d'un temps purs, cette même attitude s'impulse par projection – projection de l'effet d'une catastrophe naturelle *sur soi*, d'où la peur pour soi ; projection de la violence naturelle *en soi*, par la mimétique du coup de force fait à nos propres facultés – ou par dépassement de la représentation de forces brutes et brutales. C'est donc bien un certain type de spectacle lui-même violent qui suscite l'attitude sublime par la négative. Alors, l'action au cinéma doit-elle être dépossédée de tout pouvoir de faire sentir le temps à travers le mouvement ?

Sondant plus avant les moyens techniques du cinéma, Deleuze se penche sur les rudiments de la construction des images conceptuelles, à commencer par le cadrage : « De toute manière, le cadrage est limitation. Mais, d'après le concept lui-même, les limites peuvent être conçues de deux façons, mathématique ou dynamique :

tantôt comme préalables à l'existence des corps dont elles fixent l'essence, tantôt allant précisément jusqu'où va la puissance du corps existant<sup>138</sup>. » Le cadrage cinématographique est donc lui-même sublime du moment qu'on le comprend avec son pendant nécessaire, le hors-champ, duo qui permet à l'image, elle-même toujours scindée en deux parties contradictoires et complémentaires donc, de côtoyer sans cesse « l'Ouvert ». Soit l'image donne une fin *a priori* aux corps qu'elle encadre, soit les corps font atteindre à l'image sa limite *a posteriori*. La limite se fait toujours sentir dans l'existence imbriquée du cadre et du hors-cadre, ce dernier étant à la fois un angle mort de la représentation explicite et une force implicite de représentation par l'imagination. Ainsi, dans les films violents que nous étudierons, l'écran agit comme « cache ou cadre » : il est à la fois ce qui délimite la scène de violence et son environnement comme un « enfermement de toutes les composantes », et ce qui suggère un au-delà de la violence jusque dans l'imagination du spectateur. C'est pourquoi le cadrage d'un film n'est jamais un espace clos, référant toujours à un tout plus large dont il se coupe ou auquel il renvoie. Voilà que les hors-champs se mêlent dans la structure du film ; voilà qu'ils s'ouvrent les uns sur les autres, voilà, surtout, qu'ils communiquent avec le tout « comme le fil qui traverse [ces] ensembles », et qui est précisément l'Ouvert, en tant qu'il « renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace<sup>139</sup>. »

Prenons la scène de torture de *Reservoir Dogs*<sup>140</sup> de Quentin Tarantino : après un braquage commis en groupe, les malfrats ont séquestré un des policiers qui les poursuivaient et que M. Blonde s'amuse à présent à torturer dans le huis clos d'un hangar. Aussi enfermés que nous soyons dans l'action, la caméra détourne son regard

---

<sup>138</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 25.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>140</sup> Quentin TARANTINO, *Reservoir Dogs*, États-Unis, 1992, 99 min.

de la scène au moment où M. Blonde coupe l'oreille de sa victime, mimant une réaction qui pourrait être la nôtre pour nous protéger de la vue de l'horreur, de l'insupportable. Pourtant, ne pouvant pas quitter les lieux, nous serons toujours horrifiés par les cris du défiguré et par *l'image que nous nous ferons* de la scène, qui n'en deviendra que plus insupportable. C'est précisément ici qu'intervient la puissance du hors-champ ; il symbolise la puissance du corps poussée à sa limite et suggère une violence d'autant plus accrue qu'elle est laissée à notre imagination. Ou plutôt, l'imagination bute sur sa propre limite, se trouvant incapable de se figurer l'intolérable. Mais si l'on saisit l'intolérable comme tel, c'est sans doute que la raison intervient là encore pour conceptualiser ce fait qui, plus que de nous dégoûter visuellement, nous empêche la figuration par le moralement inacceptable. Ainsi, la représentation de la violence au cinéma, ce n'est pas seulement celle qui est mise en scène à l'écran : c'est aussi celle qu'on *se* représente, qu'on s'imagine, et celle qui est faite à notre imagination. Si les images ont un aspect relatif par leur cadre et leur hors-cadre qui communiquent entre eux et forment un espace clos, qu'on voit ou qu'on ne voit pas, elles ont aussi un aspect absolu en ce sens que « le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et qui n'est pas de l'ordre du visible. [...] Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes<sup>141</sup>. » Là, même dans le cinéma violent, se présente du « trans-patial » et du « spirituel », puisque le choc qui les introduit ne réside pas tant dans ce que l'image représente que dans ce qu'on *se* représente lorsqu'on rencontre la limite avec l'image.

---

<sup>141</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 30.

Le même lien se tisse entre l'image et la pensée quant au découpage qui, pour Deleuze, détermine le plan, et le plan, le mouvement : « Le plan, c'est-à-dire la conscience, trace un mouvement qui fait que les choses entre lesquelles il s'établit ne cessent de se réunir en un tout, et le tout, de se diviser entre les choses (le Dividuel)<sup>142</sup>. » Pour reprendre un exemple tarantinien, c'est la (dé)construction même de *Pulp Fiction*<sup>143</sup>, dont des parcelles d'action, de protagonistes et de temps, se recourent dans le désordre pour reformer la chronologie de l'histoire, et dont le tout ne s'en trouve pas seulement changé à la fin mais tout au long du film, à mesure qu'on lui apporte des éléments. Comme l'individu, le cinéma est divisé dans sa relation à soi ; les images ne s'opposent pas entre elles, elles s'opposent au tout du film en ce qu'elles le forment aussi bien qu'elles le divisent. C'est la forme même du cinéma qui semble capable d'éveiller la conscience de l'homme face à sa propre « dividualité » – sur laquelle nous reviendrons. Ainsi, on ne laisse plus la raison penser par elle-même, et pour ainsi dire dans le vide. Plutôt que de subsumer le contradictoire et la division dans le tout incommensurable de la transcendance kantienne, nous saisissons, par le cinéma, l'écart comme l'essence intrinsèque du temps, du mouvement et, par là, de nous-même, nous qui ne changeons pas seulement par ajouts ou par subsumption, mais aussi par divisions et subdivisions. Il s'agit véritablement de considérer la pensée sur le mode du nouveau, et non plus sur celui de l'éternel. Mais, sauf dans la forme, comment le « Dividuel » peut-il s'exprimer en propre dans le fond du cinéma et, qui plus est, dans celui de la violence ?

À l'idée d'une identification nuisible à l'esprit, par laquelle Platon voulait contrôler les effets mimétiques de la représentation sur les mœurs en ne préconisant,

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>143</sup> Quentin TARANTINO, *Pulp Fiction*, États-Unis, 1994, 154 min.

par exemple, qu'une certaine exposition légitime de la violence dans ses vertus guerrières et citoyennes, nous opposons, d'abord, l'argument d'une pédagogie morale induite par la représentation même de la démesure et de ses effets négatifs. *L'hybris* tragique, plus qu'un moteur théâtral ou cathartique, pourrait être un moteur du jugement moral, qu'elle formerait par négation ou condamnation de ce qu'elle met en scène. À ce titre, nous nous pencherons, avec Sophie Djigo, sur la représentation des films de gangster, où la violence qui fait rage laisserait encore place à *L'éthique du gangster*<sup>144</sup>. Ainsi, dès l'incipit des *Affranchis*<sup>145</sup> de Scorsese, nous voyons à travers les yeux d'Henry Hill cette fascination pour les gangsters de la famille Lucchese de Brooklyn qui, dans la tête d'un petit garçon, sera poussée jusqu'à l'identification dans la reproduction sociale : « Autant que je me souviens, j'ai toujours rêvé d'être gangster. » Le protagoniste est mu par cette ambition sociale, par laquelle il espère échapper à la catégorie des « ploucs » (*schnook*), soit des Américains moyens. Justement, Henry aspire à un destin exceptionnel, à s'élever au-dessus du commun des mortels et à endosser le rôle d'un héros tragique des temps modernes. Néanmoins, le monde qu'il convoite est encore régi par la loi des hommes : si les gangsters entendent vivre en toute impunité, en dehors du système économique-social auquel ils s'opposent ou duquel ils se sont émancipés, leur but est toujours qu'une telle impunité n'impacte pas trop le monde extérieur. L'écart social doit être mesuré si on ne veut pas tomber du normal au pathologique, du crime organisé à la criminalité psychopathe. En effet, *l'hybris* est elle-même condamnée ; ou plutôt elle se condamne elle-même dès lors qu'elle implique la déchéance de celui qui la mènera à son terme. Peu de chances, donc, pour que le plus impulsif des truands, Tommy DeVito, survive à ses coups de sang meurtriers. C'est, entre autres, son règlement de compte avec Billy Batts, chef de

---

<sup>144</sup> Sophie DJIGO, *L'éthique du gangster au cinéma : une enquête philosophique*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

<sup>145</sup> Martin SCORSESE, *Goodfellas*, États-Unis, 1990, 146 min.

la famille Gambino – autre grande organisation criminelle de New York –, que Tommy bat à mort après que celui-ci l’ait traité de « cireur de chaussures », qui trace d’emblée l’horizon funeste du personnage. Si Henry, Tommy et Jimmy Conway tentent de réparer cet accès de fureur et de cacher le crime illégitime en enterrant le corps hors de la ville, les trois comparses seront une première fois rattrapés par leurs actes, lorsqu’un projet immobilier les contraint à déplacer le cadavre. Mais ils ne peuvent plus échapper au destin lorsque la mafia découvre l’implication de Tommy dans cet homicide et l’exécute froidement, rendant sa propre justice qui se fait toujours dans le sang. De même, Henry, que le crime a poussé aux limites du bon sens et qui a étendu ses affaires au marché considérable de stupéfiants qu’il ne parvient plus à ordonner ni à dissimuler, connaîtra une tragédie personnelle. À trop chercher à atteindre une apogée sociale dont il a sans cesse repoussé les bornes, le protagoniste se retrouve définitivement exclu de l’organisation et devient ce « plouc » qu’il n’aurait jamais voulu être. Il se punit lui-même en collaborant *in fine* avec le FBI. La fatalité est désormais due à une *hybris* individualisée au cœur d’un cinéma violent qui traite du réalisme de la tragédie humaine, celle des hommes qui doivent rester des *goodfellas*, qui doivent en quelque sorte garder la tête sur les épaules s’ils ne veulent pas connaître une chute qui, pourtant, s’avère inévitable. De fait, la fatalité de la perte des personnages se lit dans le caractère même de ces gangsters belliqueux, colériques, dominateurs, eux « qui se consomment aux cimes du pouvoir<sup>146</sup>. »

Une telle condamnation pourra être lue comme une « justice poétique », charriant l’idée d’un méchant toujours puni par son sort. C’est là l’expression déjà employée par les commentateurs d’Aristote, comme Thomas Rymer, qui indexaient la *Poétique* à une visée morale : défendre la vertu et disqualifier le vice, voilà les tâches assignées

---

<sup>146</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, p. 28.

à la littérature et, par extension, au cinéma, discriminant le « mauvais art » en regard du « bon art », à la portée édifiante. Pourtant, c'est là prendre la justice pour une réparation, voire une consolation, selon une politique de la punition, par laquelle le châtement devrait être à la mesure du crime commis. Davantage, c'est là perdre de vue la portée morale du châtement, qui devrait éveiller chez les criminels le désir du bien par la douleur ou par la mort. Or, à présent, comme le remarque Simone Weil : « Nous ne savons plus qu'il consiste à fournir du bien. Pour nous, il s'arrête à l'infliction du mal. [...] Toutes les fois qu'un homme d'aujourd'hui parle de châtement, de punition, de rétribution, de justice au sens punitif, il s'agit seulement de la plus basse vengeance<sup>147</sup>. » Au cinéma, la justice elle-même semble avoir oublié l'application du bien en dernier recours de sa méthode, au profit du sadisme et de la pure jouissance devant la douleur d'autrui. Malgré tout, il demeure chez Simone Weil la conception d'un « trésor de la souffrance », au sens où la souffrance nous rendrait notre part d'humanité en même temps qu'elle la rend au coupable : « Subir le mal est donc une expérience cruciale de la condition humaine, qui délivre en quelque sorte de la culpabilité en exposant l'innocence de l'individu face à une souffrance toujours au-delà de son crime, face à une souffrance qui évacue la notion de mérite<sup>148</sup>. » Weil transforme ainsi la culpabilité en un penchant naturel au mal de la nature humaine, comme si, au fond, la représentation de la violence nous représentait tous dans l'intimité de nos affects. Par là, le cinéma nous confronte à la réalité d'une contingence que l'on tente de se cacher, mais que la gratuité de l'art dévoile dans la plus grande crudité : « La gratuité de l'art n'est pas celle d'un jeu ; elle est la gratuité de la vie humaine comme telle, et la forme dans l'art est proprement simulation de l'absence de finalité immanente dans l'univers<sup>149</sup>. »

---

<sup>147</sup> Simone WEIL, « La personne et le sacré », *Ecrits de Londres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 41, citée par S. DJIGO, *op. cit.*

<sup>148</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, p. 125.

<sup>149</sup> Iris MURDOCH, *La souveraineté du bien*, trad. fr. Claude Pichevin, l'Eclat, 1994, p. 106, *ibid.*

En conséquence, le cas de la morale ne consiste pas, pour le cinéma violent, à dissuader le récepteur du crime en punissant l'expression à outrance des pulsions destructrices d'un personnage. Dans le cas du film de gangster, on ne peut résumer la menace de la démesure comme un « éloge de la modération comme idéal moral guidant une vie honnête<sup>150</sup> ». Il s'agirait plutôt de rendre compte, à l'apogée du destin d'un personnage tragique, d'une cristallisation de la fascination du spectateur pour ce héros qu'il admire aussi bien qu'il le déteste. Par la démesure, qui est en outre le fait d'hommes exceptionnels, marginaux, pas comme nous, donc, l'on s'écarterait de *l'identification* – par laquelle, en transposant sur autrui les sentiments qu'on éprouve ordinairement pour soi, on en viendrait à confondre cet autre avec soi-même – et l'on tomberait plutôt dans une *fascination*, impliquant en même temps une *distanciation* vis-à-vis d'un protagoniste que l'on sait différent et que l'on admire pour sa singularité. Pourtant, la violence néo-hollywoodienne est-elle le fait d'un monde purement imaginaire, qui serait trop éloigné de notre réalité pour le prendre au sérieux ? Pour Deleuze, le monde originaire, c'est le naturalisme, non pas en tant qu'il s'oppose au réalisme mais en ce qu'il en prolonge les traits « dans un surréalisme particulier ». Cependant, alors que Deleuze situe la mise en scène du monde originaire dans le film de terreur – en particulier dans la série des Dracula initiée par le *Nosferatu* de Murnau –, qui fait des êtres pulsionnels des monstres fantastiques, des êtres radicalement différents voire surnaturels, le Nouvel Hollywood regagne le terrain des hommes du quotidien : le naturalisme y sert le réalisme. Se pose alors la question de notre propre rapport à ces pulsions qu'on se réapproprie comme nôtres, et de leur actualisation elle-même effectuée selon des règles particulières.

---

<sup>150</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, p. 44.

De fait, les personnages du cinéma violent, pour criminels et hors-la-loi qu'ils soient, jouent généralement un rôle dans une communauté qui, pour perdurer, doit créer ses propres règles. À ce titre, elle fonctionne comme une sorte d'« hétérotopie<sup>151</sup> », que Foucault définit comme un espace « absolument différent ». Parfois ces ailleurs coïncident avec des institutions et se dotent d'un caractère collectif, parfois ce sont les individus qui en découvrent pour eux-mêmes, si bien que les hétérotopies peuvent avoir un caractère public mais aussi exister à la discrétion de chacun, avec « des formes extraordinairement variées ». Les hétérotopies deviennent des contre-espaces, édifiant un cadre qui leur est propre. Suivant cette définition, le *Casino*<sup>152</sup> de Scorsese devient cet espace autre, celui d'un monde de trafiquants dans lequel on entre avec le film, sans pouvoir en sortir. Ici, les valeurs s'immiscent jusque dans le lieu d'une violence et d'une destruction qui font loi : c'est par elles que l'on se fait respecter, que l'on se construit une carrière et une renommée, que l'on devient pour ainsi dire ce qu'on est. C'est par exemple grâce à une scène de torture que Nicky se fait un nom : « Le bruit s'est répandu : on avait enfin un vrai gangster dans cette ville. Nicky était le nouveau caïd de Las Vegas. » (1:08). Le Surhomme que les personnages cherchent à atteindre, c'est cette figure du caïd implacable qui règne par la terreur, même s'il s'agit là d'un contresens de ce que Nietzsche signifiait par sa « volonté de puissance » – qui n'est pas une recherche constante d'asservissement d'autrui par la force .

Néanmoins, dans chaque film de gangsters se recrée une forme d'ordre certes *anormal*, mais pas *amoral*. Le gérant du *Casino*, Sam Rothstein, affirme : « Il y a trois façons de faire : la bonne, la mauvaise et la mienne. » (57:40). Son royaume est un

---

<sup>151</sup> Michel FOUCAULT emploie pour la première fois le concept d'« hétérotopie » lors d'une conférence donnée en mars 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris.

<sup>152</sup> Martin SCORSESE, *Casino*, États-Unis, 1995, 178 min.

intermédiaire entre le puritanisme kantien et l'immoralité absolue : il s'y déroule des crimes justifiés, non pas aux yeux de la loi ni du bon sens moral, mais dans la nécessité de l'intrigue du groupe représenté. Précisément, les gangsters cherchent à rester des *Goodfellas* – par là ils ne sont jamais totalement *Affranchis* – et sont soumis à une collectivité du crime organisé, qui vise à reconstruire une certaine normalité : leur monde est bien régi par des règles, qui ne sont pas toujours celles de la loi du plus fort. Ils éprouvent un souci de la discrétion – pour ne pas éveiller les soupçons du FBI –, du blanchiment d'argent qu'il faut pouvoir justifier moralement, et du respect de l'ordre hiérarchique. De même, ces films posent une question réaliste et sociologique. C'est celle de savoir si l'on peut réussir par des moyens honnêtes, si le prix du succès n'est pas nécessairement une forme de corruption morale. Ici, selon S. Djigo, on n'est plus dans le « succès-démence » mais dans le « succès raisonnable », témoin d'une vision morale des personnages, qui recourront ensuite à des moyens immoraux. Par ailleurs : « le gangster est lui aussi travaillé par l'idéal d'une réussite honnête, de sorte que nombreux sont les personnages de chefs de gang à produire à l'écran des tentatives de justification, voire de légitimation, de leur réussite<sup>153</sup>. » On voit bien que ce ne sont pas des protagonistes amoraux auxquels nous avons affaire, mais à une sphère immorale, qui rejette une certaine morale et reconstruit de nouveaux codes. S. Djigo constate que même la violence y est instituée selon des règles : « On voit bien que par leur usage de la force, ce sont les gangsters qui fixent les règles, à la fois entre eux et pour toute personne en rapport avec eux. Le rapport à la règle est à la racine même de la constitution du gang : affranchissement des règles sociales, communes, et création d'un nouveau jeu qui obéit à des règles différentes – « outlaw », différentes des lois et hors du cadre législatif même<sup>154</sup>. »

---

<sup>153</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, II, p. 54.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 164.

Les gangsters restent donc des hommes ordinaires, qui recréent un certain dogmatisme en prenant la violence pour mode de fonctionnement. Plus que de libérer des pulsions qui composeraient des bribes de réalité et présideraient à leur autodestruction, les protagonistes scorsesiens – et nous verrons qu’il en va de même pour les personnages kubrickiens et tarantiniens – édifient un véritable système et se constituent comme des forces. La violence devient une force de vie, qui fonctionne à présent sur ce mode : « Elle n’affronte que d’autres forces, elle se rapporte à d’autres forces, qu’elle affecte ou qui l’affectent. La puissance (ce que Nietzsche appelle « volonté de puissance », et Welles, « character »), c’est ce pouvoir d’affecter et d’être affecté, ce rapport d’une force avec d’autres. Ce pouvoir est toujours rempli, ce rapport est nécessairement effectué, bien que ce soit d’une manière variable suivant les forces en présence<sup>155</sup>. » Ainsi, la violence, si elle est toujours montrée au cinéma sur le mode nihiliste, peut être passive ou active. Elle n’est pas louée comme une valeur en soi mais comme un révélateur de la fausseté des valeurs préétablies, comme une forme de vie authentique, prise pour ce qu’elle a de conflictuelle, et, par là, comme un levier de la « transvaluation de toutes les valeurs » que prône Nietzsche.

## B.2. La violence : un nihilisme créateur (de philosophie)

Le plus célèbre des *Taxi Driver*<sup>156</sup>, Travis Bickle (Robert De Niro), devient le porte-parole de la désillusion qui frappe le Nouvel Hollywood à partir des années 1970, suite, entre autres, à l’affaire du Watergate et à la guerre du Vietnam. Désenchantement politique, donc, mais désenchantement qui touche à une part bien

---

<sup>155</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 182.

<sup>156</sup> Martin SCORSESE, *Taxi Driver*, États-Unis, 1976, 113 min.

plus importante de la condition humaine et qui laisse présager la fin d'un certain optimisme, celui d'un monde de bonté morale et d'amour de son prochain. Si l'on veut sauver la morale, il faut qu'elle redevienne humaine, avec toutes les imperfections que cela signifie. Du mot de Travis : « Je suis abandonné de Dieu. » (00:51). C'en est fini de la morale kantienne, qui pensait la vie comme valeur, celle du vertueux qui soumettait son désir, et même son bonheur, à la dignité de ses actes. C'en est fini, surtout, de ce fond de croyance religieuse par lequel Kant sauvait l'efficace d'une telle dignité et le bonheur qu'elle devait garantir. L'espérance en un au-delà compensatoire ainsi mise à bas, le cinéma désillusionné du Nouvel Hollywood montre ce qu'il advient de la morale lorsque tombe la sentence : « Si Dieu n'existe pas, tout est permis<sup>157</sup> ». Mais ce « tout est permis » n'engage pas tant un nihilisme des valeurs qu'il n'invite à leur redéfinition. En ce sens, Travis Bickle n'est pas un simple anarchiste des vertus ; il les sauve même dans une certaine mesure. Le personnage veut sincèrement débarrasser la ville de ses déchets moraux, lui qui brave la nuit new yorkaise bien qu'il en déteste les bas-fonds, et passe son temps à nettoyer le sang et le sperme sur la banquette arrière de son taxi. Lors de sa rencontre avec le politicien Charles Palantine, il déclarera même : « Le président, il faudrait qu'il nettoie tout. Qu'il balaie toute cette merde. » (00:28). Mais s'il s'attaque d'abord à la sphère légale du politique, Travis aura tôt fait de s'en retourner vers l'obscurité morale du proxénétisme, à l'occasion d'une nouvelle rencontre avec Iris (Jodie Foster), jeune prostituée de douze ans. Force est de constater que le protagoniste est un homme bon, bien qu'en décalage avec la société. Il reste quelque chose en lui de l'autodestruction : il est déconnecté de la culture contemporaine, des autres, cloîtré dans ses salles de cinéma X. C'est ce qui va faire de lui cet ange exterminateur, exposant la morale dans tout ce qu'elle a d'oxymorique. La tuerie conclusive, bien qu'elle soit au comble de

---

<sup>157</sup> Fiodor DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, 1880.

l'horreur, tire bel et bien la jeune fille des griffes de ses bourreaux. Contre toute attente, c'est par cet acte meurtrier que Travis sera célébré en héros dans tous les journaux. Quelle place reste-t-il alors pour la doctrine morale, qu'elle soit religieuse ou civile ?

Pour sa part, la philosophie de l'art nietzschéenne ouvre la voie à un certain nihilisme, compris dans le sens d'une dévaluation de toute valeur transcendante et d'une destruction systématique. Il s'agit en réalité de passer d'un nihilisme passif – celui des judéo-chrétiens qui nient la vie sur Terre – à un nihilisme actif, par lequel la violence destructrice amène avec elle la recréation de valeurs propres au sensible. Et le cinéma pourrait bien, au même titre que la tragédie antique ou l'opéra wagnérien, prendre part à ce nihilisme en même temps qu'il le représente. Aussi les films de Kubrick, qui partage cette vision pessimiste du monde, n'en resteront-ils pas à un pur anéantissement de la morale du monde cinématographique. L'idée d'une dévalorisation des valeurs suprêmes qu'induit Nietzsche n'est pas anodine pour celui qui s'y confronte et sent son monde représentationnel s'écrouler. Comme Travis Bickle, les personnages kubrickiens seront donc ces successeurs de la mort de Dieu, dont la plupart subissent ce nihilisme passif par lequel ils resteront attachés à une « morale d'esclave », souffrant sans avoir la conscience de souffrir, ne s'interrogeant pas sur les effets positifs d'une telle annihilation. Kubrick met en scène un « nihilisme des déshérités<sup>158</sup> », d'après l'expression de Sam Azulys, à travers des hommes de la consommation qui demeurent prisonniers d'un Christianisme moderne et qui deviennent de pauvres mendiants, à l'instar de celui de *Orange mécanique*<sup>159</sup>, condamné à recevoir les coups du monde post-nietzschéen. Ce monde, Alex s'en fait le plus fervent représentant : « Une chose que je n'ai jamais pu supporter, c'est de voir

---

<sup>158</sup> Sam AZULYS, « Orange mécanique : violence nihiliste et vision dystopique de notre monde moderne », série « Philosophe avec Stanley Kubrick », 1/4, par Adèle Van Reeth, *France Culture*, 07/10/2013.

<sup>159</sup> Stanley KUBRICK, *A Clockwork Orange*, États-Unis et Royaume-Uni, 1971, 136 min.

de vieux clochards *poicres* et *souperdus* bramant les vieux refrains *poicres* de leurs ancêtres, en faisant *blorp blorp* entre les deux, comme s'ils avaient tout un bastringue *poicreux* dans leurs vieilles tripes pourries. » (00:03). Alex, c'est la figure du nihilisme actif exacerbé dans une volonté de néant de celui qui veut accélérer la chute du monde et sa propre chute. Ce n'est plus à coups de marteau mais à coups de canne et de poing que l'homme détruit les valeurs de la bienséance et assouvit sa volonté de puissance, devenue totalement perverse.

Pourtant, dans la deuxième partie du film, Alex passe du jouisseur destructeur au spectateur passif, qui ne reconnaît même plus son monde – ses parents l'ont remplacé par un autre, il est désormais incapable d'apprécier les compositions de Beethoven qu'il adulait... *Orange mécanique* met en exergue la réversibilité entre nihilisme actif et nihilisme passif comme autre versant possible de la théorie nietzschéenne, où, pour reprendre Azulys : « la volonté de néant se transforme en néant de volonté ». Comme Nietzsche, le cinéaste recourt à une approche physiologique d'un sujet vivant qui, face à l'art, constituera son interprétation du monde et de ses valeurs au gré des sensations de bien-être ou de désagrément physique. Ainsi, le traitement *Ludovico* cherche à dissocier les associations entre les excitations d'Alex et son interprétation active, retournant en douleur ce qui était normalement interprété comme plaisir, à savoir le spectacle et l'acte de violence. C'est une tentative de moralisation d'un individu par le biais de l'image et de l'état physiologique violent qu'elle enfante, venant illustrer le pouvoir interprétatif que Nietzsche donne à l'art, cette fois de manière dystopique. Effectivement, on assiste là à la dérégulation du sujet par une trace mnésique qui, malgré tout, va s'autoréguler dans un ultime geste nihiliste. Dans la dernière scène, Alex a une vision épiphanique où il se fantasme en train de copuler devant un parterre de gens de bon goût, sur l'air si cher de l'*Ode à la joie* de Beethoven, qui chante non

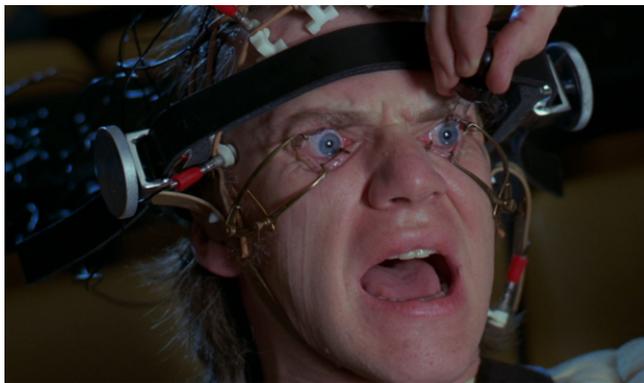
sans ironie la puissance créatrice de ce nihilisme actif, que Nietzsche qualifie d'extatique ou de créateur en ce qu'il tend vers autre chose que la simple destruction. Cependant, Alex reste un *Surhomme* perversi, au visage de singe et au rictus inquiétant, affichant un pessimisme quant au devenir humain symptomatique des œuvres kubrickiennes. D'ailleurs, Alex est lobotomisé et en quelque sorte récupéré par le nihilisme passif du ministre ; il va devenir un agent du pouvoir chrétien comme ses droogs sont devenus des policiers. Par cette incorporation de la puissance de nuire d'Alex dans la société, Kubrick offre une relecture de la morale de l'homme encore plus pessimiste que celle de Nietzsche.

Il demeure que désormais, comme le note Deleuze – et nous le citons ici longuement car nous ne saurions mieux le dire : « il ne s'agit pas de juger la vie au nom d'une instance supérieure, qui serait le bien, le vrai ; il s'agit au contraire d'évaluer tout être, toute action et passion, toute valeur même, par rapport à la vie qu'ils impliquent. L'affect comme évaluation immanente, au lieu du jugement comme valeur transcendante : « j'aime ou je déteste » au lieu de « je juge ». Nietzsche, qui substituait déjà l'affect au jugement, prévenait ses lecteurs : au-delà du bien et du mal ne signifie pas du moins *au-delà du bon et du mauvais*. Ce mauvais, c'est la vie épuisée, dégénérante, d'autant plus terrible, et apte à se propager. Mais le bon, c'est la vie jaillissante, ascendante, celle qui sait se transformer, se métamorphoser d'après les forces qu'elle rencontre, et qui compose avec elles une puissance toujours plus grande, augmentant toujours la puissance de vivre, ouvrant toujours de nouvelles « possibilités ». [...] Des deux côtés il y a volonté de puissance, mais celle-ci n'est plus que vouloir-dominer dans le devenir épuisé de la vie, tandis qu'elle est vouloir-artiste ou « vertu qui donne », création de nouvelles possibilités, dans le devenir jaillissant. [...] Et sans doute le devenir est-il toujours innocent, même dans le crime,

même dans la vie épuisée pour autant qu'elle est encore un devenir. Mais seul le bon se laisse épuiser par la vie plutôt qu'il ne l'épuise, se mettant toujours au service de ce qui renaît de la vie, de ce qui métamorphose et crée<sup>160</sup>. » Outre la violence qualifiée des protagonistes malades, qui affirment leur puissance de vivre en même temps qu'ils l'épuisent dans l'autodestruction, ne serait-ce pas la violence comme force de vivre du cinéma lui-même qui, comme fruit et vecteur du *vouloir-artiste*, requalifierait la vie dans sa dimension positive du devenir ? Comment l'art, et en particulier le cinéma, participe-t-il d'un nihilisme actif dans des perspectives à la fois esthétique, morale et philosophique ? Surtout, dans quelle mesure le courant du Nouvel-Hollywood fait-il naître de la violence, du laid, de l'horreur, de l'insupportable, voire de l'irreprésentable, un plaisir esthétique chez le spectateur, qui s'éveille par là à une nouvelle manière de juger ? Une fois la brèche ouverte à la contradiction du plaisir esthétique, à l'indétermination comme exploration des limites de nos facultés, et à la *dividualité* de l'homme, le sublime en art peut explorer de nouvelles manières de représenter pour fonder, élargir ou historiciser cette nouvelle possibilité de penser (dans) la Transformation.

---

<sup>160</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 184-185.



1. La réversibilité d'un nihilisme passif et d'un nihilisme actif à l'œuvre dans *Orange mécanique* : destruction et reconstruction philosophiques.

## Partie III. Une nouvelle philosophie du sublime au cinéma

### 1. Chute du sublime et sublime de la chute

#### A. Les valeurs de la laideur

Au-delà du mouvement de pensée pur par lequel l'on se détacherait peu à peu de l'œuvre pour atteindre un ultime niveau de lucidité en matière spirituelle ou affective, le sublime doit être appréhendé pour ce qu'il fait à l'art, i.e. comme un principe de (re)création esthétique. C'est bien la pente de Burke que vont suivre les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, eux qui ne décèlent plus seulement dans la terreur, les ténèbres et le vide des morceaux de représentation qui donneraient lieu à un moment particulier de la réception et de la pensée ; ce qu'ils explorent, c'est une nouvelle manière de faire de l'art, impliquant une nouvelle manière de considérer l'art comme tel. Comme le sublime, l'art formule la volonté d'une démarche intuitive ; il met en œuvre le sublime dans une résistance à ce qui prétend le normer, devenant étranger à tout concept. De cette manière, nous parvenons à « Un art qui s'enfante douloureusement, parce qu'il est tourné contre l'art (le beau) et veut la vérité – ou se laisse aspirer par elle. Cet art ne cultive pas, mais subit l'inadéquation. Aucune forme ne correspond à ce par quoi il se sent appelé : il se voit obligé de passer par la destruction, il casse la (belle) forme, il ruine la représentation (l'imitation), il fait fond, de manière impulsive, sur le seul génie<sup>161</sup>. » Avec Rimbaud, les héritiers de l'art comme destruction créatrice profèrent : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée<sup>162</sup>. » En ébranlant la belle forme par une violence devenue essentielle, l'art

---

<sup>161</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Sublime », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en janvier 2022.

<sup>162</sup> Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Prologue, avril-août 1873.

touche du doigt sa pure qualité présentative dans la représentation même du refus de la représentation. Il s'agit d'extérioriser le sentiment sublime, jusqu'alors prisonnier de l'esprit, dans un spectacle où les artistes deviennent ces voyants qui, « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens<sup>163</sup> », toucheront à la quintessence du monde. Enfin, les voilà qui arrivent à « l'inconnu », qu'eux seuls entrevoient mais dont ils nous laisseront une trace, un signe, dans cette attitude pétulante et subversive qui voue à l'art son propre caractère sublime.

C'est là le franchissement des beaux-arts qu'ose l'anticlassicisme romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, porté par la voix de Victor Hugo : « [...] la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. C'est alors que la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel<sup>164</sup>. » Le romantisme trace ainsi, pour la postérité, un sillage vers ces territoires de la laideur où, désormais, « Le sublime est en bas<sup>165</sup> ». Aussi Hugo remet-il en question les règles, à l'intérieur d'un art donné, qui devaient aboutir à un type de beauté artistique. La beauté perdure comme finalité de l'art. Seulement, il faut dissocier le rapport de l'art à la beauté, de la question du beau en général. La beauté, en art, redouble la question, puisqu'il s'agit de considérer à la fois la beauté de la chose et la beauté de la représentation. Mais la beauté de la représentation peut être liée à la laideur de l'objet qu'elle représente. Dès lors, l'art devient un processus d'esthétisation de la laideur, voire par la laideur. Ainsi, Baudelaire laissera son primat à la beauté dans

---

<sup>163</sup> Arthur RIMBAUD, *Lettre du voyant*, à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871.

<sup>164</sup> Victor HUGO, *Préface de Cromwell*, 1827.

<sup>165</sup> Victor HUGO, « Les Malheureux », *Les Contemplations*, septembre 1855.

sa poésie, beauté à laquelle il intègrera le Mal, mais beauté qui permettra, seule, de guérir ce mal. Le beau, c'est à présent le pouvoir qu'a l'art de *sublimiser* des valeurs esthétiques négatives. Aussitôt, Baudelaire rejette l'idée d'une communication entre les concepts de vrai, de bien et de beau. S'ils peuvent se coordonner, leur intrication est, pour lui, impossible ; c'est ce qu'il appelle « l'hérésie de l'indissolubilité du vrai, du beau et du bien<sup>166</sup> ». Il poursuit par là l'esthétique kantienne : si le beau n'a pas de concept, alors il nous faut du même coup cesser de lui associer d'autres concepts. Plus encore, le poète cantonne le domaine du vrai à la science, celui du bon à la morale, celui du beau à l'art. Mais faut-il les séparer de manière imperméable ? Si le sublime a chuté, n'est-ce pas aussi qu'il nous donne le don de voyance dans la sensibilité d'un monde marqué de notre propre chute originelle ? La chute du sublime, est-ce la fin du sublime comme sentiment philosophique, ou bien sa restitution comme expérience de l'homme ?

Nous préférons formuler l'hypothèse suivant laquelle les évolutions de la notion de sublime, en art, obligent la philosophie et la morale à retracer leurs limites conceptuelles, dès lors qu'elles incitent l'homme à un retour sur soi et sur le monde. C'est l'impulsion du sublime qui, comme principe, modifie les conceptions esthétiques et morales, en même temps qu'il se repense comme catégorie sous l'effet des différents mouvements artistiques. À présent, le bon peut communiquer avec le beau du moment que la communication est aussi ouverte au laid, au mal, à la négativité qu'on aborde dans quelque positivité. Positivité, d'abord, due à la présence de la laideur dans le monde, et qui doit être prise en compte par la beauté blessée de Baudelaire, celle de l'homme meurtri par sa chute originelle et qui ne pourra jamais se départir de sa blessure : « Le beau est toujours bizarre. [...] Je dis qu'il contient toujours un peu de

---

<sup>166</sup> Charles BAUDELAIRE, *L'art romantique*, 1868.

bizarrierie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique<sup>167</sup>. » En ce sens, l'idée toute faite d'une beauté divine ne sera plus que nostalgie, la faute édénique incombant inéluctablement au beau artistique, dont il nous faut accepter la nécessité du bizarre ; et cette beauté que l'on taxe de monstrueuse, de bestiale, est pourtant proprement humaine. Positivité, ensuite, prise comme dynamique artistique, celle de l'alchimie. L'art est un alambic qui coule le laid dans le beau, le beau dans le laid, si bien que l'un ne puisse plus se définir que par rapport à l'autre ; et de même qu'il distille le beau de ses attributs conceptuels, l'art abstrait le laid de son immoralité connexe.

Par là, l'on parle généralement d'un attrait croissant pour l'étrange et la laideur, comme si l'un et l'autre étaient synonymes. Pourtant, plus la laideur est sublimée par l'art, plus elle se distingue de l'étrange, des notions d'anormalité et d'aversion qu'il contient, pour rejoindre un principe d'*altérité*. La laideur là, face à nous, est aussi en nous, et nous l'éprouvons dans notre nature humaine au regard de la laideur de l'autre. Elle forme la condition humaine, la dignité humaine, en même temps qu'elle la révèle et c'est, en ce sens, bien elle que nous reconnaissons dans le sublime kantien. En effet, en nous confrontant à l'autre, en nous faisant voir ce qui nous y dérange, le laid nous renvoie à nous-mêmes ; il est ce qui fait partie de l'autre comme soi-même. C'est là la dimension morale du sublime, qui intime à l'homme de ne pas se laisser emporter par l'orgueil en gardant l'autre comme mesure de son action. Plus encore, le laid tient d'une conception intersubjective : ce que la majorité considèrera comme laid, les autres le considèreront comme tel, et il lui sera alors attribué un déplaisir rien qu'à le voir. Selon Simone Korff-Sausse : « Par un effet Pygmalion, si les autres le trouvent

---

<sup>167</sup> Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, 1868.

laid et dégoûtant, il sera laid et dégoûtant. Si les autres trouvent plaisir à le voir, il sera plaisant à regarder. C'est la *valeur de plaisir* qui confère à ce corps une valeur esthétique<sup>168</sup>. » – nous soulignons. En fait, l'objet de la laideur reçoit les projections esthético-morales de ses contemplateurs, qui seuls décident d'en faire un objet de condamnation, et donc de dissimulation, ou bien choisissent de l'exhiber dans sa puissance esthétique. Or, le premier qui accepte de voir la chose autrement, c'est l'artiste, et c'est lui qui rend cet *autre voir* possible dans sa production. Nous devons donc tirer la double conclusion selon laquelle le laid ne doit pas être renvoyé à l'immoral de manière systématique, et qu'il n'est pas irréductiblement inesthétique en sa substance. Le laid est un objet vierge de tout concept, auquel l'art confèrera des valeurs esthétiques par le sentiment de plaisir qu'il convoquera chez son public.

Davantage, la laideur, qu'elle soit esthétique ou non, demeure un index pointé vers des considérations philosophico-morales. En particulier, la laideur des corps fait signe vers le vieillissement et la mort ; elle est le *memento mori* gravé dans la peau de tout un chacun, présent partout et visible partout. D'où la peur, l'horreur mais aussi la fascination pour le laid, qui est la préfiguration de la finitude humaine et l'incarnation de toutes les interrogations existentielles et métaphysiques qu'elle soulève. La beauté artistique du corps humain se loge dans l'horizon des idées auxquelles il réfère, i.e. dans la charge symbolique qui donne une nouvelle épaisseur à la représentation : l'intime et l'universel, ou l'universel de l'intime. La représentation de la laideur charrie une longue tradition artistique qui, dès le motif religieux de l'Homme de Douleur, renvoie à la souffrance et au sacrifice absolu, pointant vers quelque chose qui lui est supérieur. En ce cas, la laideur est l'incarnation de la souffrance divine

---

<sup>168</sup> Simone KORFF-SAUSSE, « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur », *Champ Psychosomatique*, 2002/2 (n° 26), p. 81-104.

comme souffrance de tous les hommes. Elle est l'incarnation de la beauté divine à travers le stigmate de la souffrance, qui est sans doute le seul moyen de l'atteindre et de combler la nostalgie baudelairienne. Néanmoins, ce que les romantiques mettent en œuvre, c'est une laideur humaine, celle d'*Une Charogne* qui porte désormais le stigmate d'une souffrance existentielle, d'une violence qu'on ne peut plus ériger en exemple de Douleur. Alors, la laideur du corps meurtri, toute arbitraire qu'elle est, devient la trace physique de l'immoralité même de l'acte qui l'a causée, la trace des idées de bien et de mal, de juste et d'injuste, reportées à des actes contingents et conditionnés.

Ainsi, dans les films que nous allons étudier, le corps n'est pas directement présenté comme laid ; il le devient. C'est l'acte de sa dégradation qui nous intéresse. Toutefois, on ne se place plus, comme dans les représentations religieuses, du côté de la victime absolue ; du moins le statut de victime y est nuancé, mis en tension entre bien et mal. L'on se tourne plutôt du côté de l'acteur de la violence – qui peut aussi en être la victime –, si bien que le thème du dolorisme ne suffit plus à justifier la transfiguration de la laideur, dans le cinéma violent. La tension du coupable-innocent engendre une tension dans la représentation artistique qui la met en évidence et qui l'esthétise : s'agit-il véritablement d'explorer les abysses de la condition humaine, ou bien la sublimation exacerbée de la souffrance comprend-elle un risque de perversion de l'image comme de son spectateur ? Où est la ligne de partage, et (comment) le jugement moral peut-il en définir les limites ? S. Korff-Sausse nous donne une réponse : « Ces corps extrêmes, qui mobilisent la séduction du déchet et l'exaltation de l'abject, appellent le regard de l'autre. Ils convoquent le spectateur à une pénétration impudique dans l'intimité de l'obscénité, mais ils revendiquent aussi le respect de leur

dignité<sup>169</sup>. » Esthétiser la laideur de la violence, oui, mais encore et toujours sur le mode de l'altérité, qui repose à présent sur l'humanité du corps, sur sa fragilité, sa finitude et la dignité et le respect qui lui sont dus.

Néanmoins, si le sublime se représente désormais dans la laideur, il en émane par l'esthétisation qu'il en fait et conserve une certaine esthétique du beau, ou du moins de la sublimation, par la forme même de l'art, qui permet d'affronter la vérité de manière oblique. De même que, chez Burke, les ténèbres doivent encore côtoyer la lumière pour faire naître le sublime dans le contraste, de même, au cinéma, la littéralité de la violence prend place dans la construction artistique d'une image, d'où émerge la symbolique d'une violence philosophique, ou plutôt une présentation philosophique et affective. Comme le notait déjà Deleuze, ce sont le cadrage et le montage qui, au cinéma, donnent une vision particulière et, si ce n'est déjà pensée, du moins une vision qui est en train de se penser par la relation qu'elle fait entre les images et le Tout qu'elle forme. Toutefois, il nous faut comprendre ce que la représentation cinématographique de la violence ajoute de problématique à la monstration artistique de la laideur. Le problème, c'est que le cinéma ne se contente pas d'exhiber les effets corporels de la violence ; il met en mouvement le laid dans son effectuation causale, comme l'accomplissement au présent de l'immoral, et qu'il choisit de montrer plutôt que d'y référer en filigrane. Le problème, aussi, c'est que la violence y atteint parfois un tel paroxysme qu'elle ne peut plus être circonscrite dans l'instant et dans les contours du beau, si bien que l'image cinématographique serait menée à sa propre mise à mort. La représentation de la laideur y explore ses possibilités en devenant dynamique. Plus précisément, elle sonde les possibilités dynamiques des conceptions morales, avec

---

<sup>169</sup> Simone KORFF-SAUSSE, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », *Champ Psychosomatique*, 2004/3 (n° 35), p. 61-74.

lesquelles elle évolue ou qu'elle fait évoluer, ainsi que les possibilités du média cinématographique, dont elle est à la fois le moteur et le frein. En conséquence, la violence est-elle un accident de l'artifice cinématographique ou bien est-elle une nécessité stigmatique avec laquelle le cinéma, lui-même blessé, devrait composer ?

## B. La représentation de la violence : moyen ou symptôme cinématographique ?

### B.1. Moyen et finalité chez Tarantino

Au cinéma, on admire aujourd'hui la violence comme prouesse technique et artistique. Difficile, en effet, de ne pas rester bouche bée devant le chaos de la scène finale de *Django Unchained*<sup>170</sup>, d'où l'on reconnaît la multitude d'effets spéciaux mise en œuvre dans cette apogée de l'intrigue et de l'artifice. La lutte des corps jusqu'à leur éclatement, le bruit assourdissant des coups de feu tirés par centaines jusqu'au vertige, le réchauffement macabre d'une atmosphère aux couleurs sanguines concordent à la perfection dans une mobilisation complète des sens étourdis, perdus face au paroxysme de l'horreur et y reconnaissant pourtant une force artistique. Le traitement de la violence finit par devenir un gage de technique artistique, dont le travail se révèle précisément dans son insertion cachée, sous-jacente à l'intrigue. Ce que l'on regarde de prime abord, ce n'est pas la composante artificielle du spectacle mais la globalité qu'il forme en une histoire filmique. Néanmoins, l'on saluera d'autant plus la prouesse de l'artifice qu'il se fondera judicieusement dans l'intrigue, qu'il servira celle-ci comme un moyen qui n'apparaîtra même pas comme tel, mais qui se concevra comme une réalité nécessaire au film. La violence n'est en ce sens plus à prendre comme le sujet du cinéma mais comme un enjeu dramaturgique : elle est ce qui vient explorer et

---

<sup>170</sup> Quentin TARANTINO, *Django Unchained*, États-Unis, 2012, 165 min.

régénérer le média cinématographique, l'ouvrant à de nouvelles possibilités. Dès lors, la violence mène au bout de leurs possibilités les enjeux du récit.

C'est donc le conflit armé qui va conduire le destin historique et personnel de *Django Unchained* à son terme. Emmanuel Burdeau note que : « Pour justifier la brutalité de sa conduite alors qu'il s'apprête à entrer dans Candieland déguisé sous les traits du personnage le plus répugnant qui soit, celui du « Black slaver » ou négrier noir, Django fait valoir auprès de Schultz qu'il n'a pas le choix : il lui faut se salir les mains (en VO : « In my world, you gotta get dirty. ») « Se salir les mains » : l'expression prend également ici un sens plus large. Elle désigne un film dans lequel l'articulation d'une histoire à celle qui l'entoure ou l'enchâsse n'est plus un rapport d'annulation<sup>171</sup>. » En même temps que le héros se résout à adopter lui-même l'attitude violente des rapports humains qu'il subit depuis le début de son esclavage et qu'il accepte comme une réalité inéluctable, il résigne l'Histoire à se montrer dans l'inexorabilité de son propre dénouement dans la violence. Si, à l'échelle individuelle, les actes meurtriers constituent peu à peu la figure d'un héros conquérant sa liberté, l'acte total de violence démultipliée dans la dernière partie du film ressaisit l'histoire dans sa pure dimension actionnelle, exacerbant sa réalité conflictuelle en un spectacle éprouvant, comme si toute la violence séculaire était finalement concentrée dans la métonymie d'une scène, qui fait percevoir les effets spéciaux de l'Histoire dans ceux de l'histoire. La violence participe de l'écriture même de l'histoire de Django lorsqu'elle explose en giclées de sang qui viennent tacher les murs, témoins indélébiles d'une humanité relue par le prisme de ses luttes inhérentes et incessantes. Voilà comment, dans un premier axe de lecture, la violence peut faire œuvre, en tant qu'elle

---

<sup>171</sup> Emmanuel BURDEAU, « Vers sa destinée », *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné*, dir. Emmanuel Burdeau et Nicolas Vieillescazes, Capricci, 2013, p. 146.

compose authentiquement l'intrigue d'un film, soit qu'elle vienne lui donner un rythme, soit qu'elle advienne au terme d'un conflit poussé jusqu'à ses limites verbales et raisonnables.

C'est là respecter la condition que posait déjà Aristote à la possibilité d'une catharsis et d'un plaisir lié à celle-ci, lorsqu'il divisait l'histoire tragique en deux parties, « la péripétie et la reconnaissance », auxquelles s'ajoute une troisième, « l'événement pathétique », c'est-à-dire « une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives et toutes les choses du même genre<sup>172</sup>. » Ainsi, là où Aristote défendait la pureté de la tragédie non encore rongée par les effets du spectacle, il semble que l'événement pathétique demeure redevable d'une forme de spectaculaire, duquel la tragédie ne peut donc complètement se défaire si elle veut parvenir au plaisir du spectateur. Seulement, le public tirera son plaisir du dénouement de la tragédie, tel qu'il vient conclure l'histoire à l'apogée de son malheur, par un double renversement : celui de la péripétie comme « retournement de l'action en son sens contraire », celui de la reconnaissance comme « retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur<sup>173</sup>. » Le retournement de situation, dans une pièce tragique, éveille alors une émotion qui conduit à se poser des questions du fait de son caractère inattendu. Celle-ci ancre sa cause dans la conscience humaine et se distingue de la surprise qui est, pour sa part, extérieure à la pensée et se laisse guider uniquement par ses émotions. Chez Aristote, l'étonnement devient le point de départ de toute philosophie : « C'est, en effet, l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations

---

<sup>172</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, XI, 1452 b, 10, p. 102.

<sup>173</sup> *Ibid.*, XI, 1452 b, 25-30, p. 101.

philosophiques<sup>174</sup>. » Par là, le suspense tarantinien ne se loge plus uniquement dans la non-action de ses « parlêtres », comme le suggérait Bonitzer ; il semble bel et bien procéder de l'histoire tout entière. Nous voilà, à la fin des *Huit Salopards*<sup>175</sup> [ALERTE SPOILER], face au flashback explicateur de l'usurpation d'identité des bons par les méchants, qui avait eu lieu, en amont, dans l'idylle de la mercerie de Minnie, et dont nous n'avons vent qu'à l'issue du film. À présent, nous pouvons mettre les noms véritables sur les visages des brigands venus sauver Daisy Domergue, « la Prisonnière » du bourreau et chasseur de primes John Ruth, dit « Hangman ». De cette reconnaissance suivra une péripétie, où chaque personnage devra trouver la mort dans le combat final, et où Daisy sera malgré tout pendue par le shérif Chris Mannix et le major Marquis Warren, rendant une certaine justice – la justice du western, où le bandit doit être exécuté – dans une sorte de boucherie non héroïque. De manière similaire, nous reconnâtrons, avec Beatrix Kiddo, au dernier moment de *Kill Bill : Vol. 2*<sup>176</sup>, sa fille ayant survécu à l'assassinat intenté sur sa mère alors enceinte. Nous assisterons à la vengeance de Black Mamba sur son ancien amant qui, certes, achève toute l'entreprise lancée depuis le premier volet, mais dont l'acte mortel en lui-même sera reconnu par Bill, et appris par le spectateur, comme le coup fatal du « five point palm exploding heart technique » – la technique du cœur explosé par la paume à cinq pointes –, secrètement enseigné à la jeune femme par son maître d'armes. C'est d'ailleurs, des deux sanglants volets, la mort la plus spectaculaire, en ce qu'elle ne joue plus sur les aspects visuels mais sur les aspects cachés de l'histoire, dont le rebondissement détonne et étonne les protagonistes comme le spectateur.

---

<sup>174</sup> ARISTOTE, *Métaphysique*, A, 2, 982 b, 10, trad. J. Tricot, Vrin, 1986.

<sup>175</sup> Quentin TARANTINO, *The Hateful Eight*, États-Unis, 2015, 167 min.

<sup>176</sup> Quentin TARANTINO, *Kill Bill : Vol. 2*, États-Unis, 2004, 137 min.



## 2. La mort la plus spectaculaire de *Kill Bill: Vol. 2* (1:53).

Suivant la remarque de Noémie Luciani à propos de la syntaxe du film, l'on marche ici encore sur les pas d'Aristote : « Brouillée, la double initiation l'est sur le mode d'une inversion dans sa structure logique : l'exercice pratique est toujours montré avant son apprentissage. S'il s'agissait d'un tour de magie, on dirait que le tour précède la promesse qui l'annonce et, créant un effet d'attente, en décuple par anticipation le plaisir<sup>177</sup>. » On ne parle plus d'effet de surprise mais d'effet de retard. Néanmoins, à travers ces dénouements, qui mettent en exergue un schéma actantiel commun aux films de Tarantino, l'on s'aperçoit que, du moins sur ce plan, un tel cinéma peut se lire comme un ensemble de tragédies contemporanisées par le medium cinématographique. De fait, Aristote, à l'inverse de ce que les critiques français du

---

<sup>177</sup> Noémie LUCIANI, « L'épure en costume d'Arlequin », *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné*, op. cit., p. 56.

XVII<sup>e</sup> siècle en ont fait, n'est pas hostile à la représentation mimétique de l'action violente puisqu'il prône, entre autres, celle de l'assassinat. L'action violente pourra ainsi participer à la fin purgative de la tragédie, à condition que chaque acte soit justifié par le tout cohérent que forme la pièce, s'agencant selon un évident rapport de nécessité. La violence, oui, mais une violence qui contient toute la destinée du héros et de son spectateur, les menant tous deux à leur réalisation tragique. En clair, la violence tient à sa force dramatique pour le personnage, cathartique pour le public.

Toutefois, avec Corinne Rondeau, l'on ne regardera plus simplement, chez Tarantino, la violence que s'infligent les corps entre eux, mais la violence de l'image elle-même. Celle-ci surgit brusquement d'un enchaînement d'images où la logorrhée domine, et elle vient éclater au visage du spectateur en même temps qu'éclatent les corps. La violence contingente du fond, provoquée par l'arbitraire d'un protagoniste, se lie à la violence nécessaire de la forme, où une image doit toujours sourdre de la précédente en la niant, en l'attaquant de part en part pour imposer sa singularité : « Cette image c'est la version infidèle de l'image, elle ne parle pas, elle peut être insupportable, elle est toujours vagabonde, elle est le désordre dans l'ordre [...]. L'image dont nous parlons, où s'inscrit le maximum de violence, d'énergie, d'inventivité, est l'image de la disparition des corps, de leur éclatement à leur dispersion [...]. C'est littéralement au moment où ça tue que l'image bat en passant de vie à trépas<sup>178</sup>. » Du film le plus bavard de Tarantino, *Boulevard de la mort*<sup>179</sup>, naît ainsi la véritable image à la fin de la première partie (00:51), où la disparition des corps s'exhibe par les corps eux-mêmes. La mort du premier groupe de jeunes femmes est ici convoquée en image irruptive qui, en plus de s'affirmer dans le retrait des images

---

<sup>178</sup> Corinne RONDEAU, « Surface et polarités », *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné*, op. cit., p. 86.

<sup>179</sup> Quentin TARANTINO, *Death Proof*, États-Unis, 2007, 113 min.

qui la précèdent, survient dans son propre retrait : l'image se fragmente au fil du morcellement des corps qui percutent la voiture d'en face. Aux quatre corps démembrés répond une image quatre fois découpée et répétée ; le désordre corporel, qui signifie aussi le désordre du monde, est intégré et conjuré sur la pellicule qui, dès lors qu'elle représente la mort violente, ne peut plus que se mettre à mort.

## B.2. Symptôme chez Kubrick

L'analogie du monde et du cinéma relève en fait d'une même dynamique, propre à chacune des deux réalités, que Kubrick a lui aussi mise en scène dans ses films, traçant à chaque fois une parabole de la condition humaine qui conduit au néant, mais qu'il a surtout subie dans le travail de cinéaste. D'après Michel Ciment : « Pour lui, l'œuvre d'art est un dialogue entre le passé et l'avenir d'où est exclu le présent, c'est-à-dire la vie. Le principe de la création est la mort et l'art a quelque chose en lui de destructeur et d'inquiétant<sup>180</sup>. » Il ajoute : « L'inquiétude, l'angoisse même, sont au centre de l'œuvre de Kubrick ; elles sont aussi les moteurs de son activité créatrice<sup>181</sup>. » Comme en témoigne Jack Nicholson dans *Shining*<sup>182</sup>, le métier d'artiste s'enfante dans la douleur, la peur de la page blanche et la souffrance d'un long cheminement vers la création qui, pour Jack, n'aboutira jamais. La douleur de Jack, c'est celle de Kubrick, obligé de vivre comme un ermite pour concevoir des œuvres originales, et devant toujours composer avec le média de ces œuvres, s'adapter aux règles qu'il lui impose plutôt que de chercher à le dominer. Par là, la création artistique, telle que la définit Kubrick, en passe elle aussi par une catharsis : elle se confronte au déplaisir de son laborieux travail pour atteindre le plaisir de sa finalité. Elle subit et s'inflige une

---

<sup>180</sup> Michel CIMENT, *Kubrick*, Calmann-Lévy, 2004, p. 65-66.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>182</sup> Stanley KUBRICK, *Shining*, États-Unis et Royaume-Uni, 1980, 119 min (version européenne), 146 min (version américaine).

certaine violence – qui est à la fois extérieure et intérieure à l’artiste – qu’elle libère et dont elle se libère dans l’œuvre. M. Ciment résume ainsi le propos méta-artistique de *Shining* : « En choisissant pour la première fois un artiste comme centre d’une de ses histoires [...] et en en faisant un raté, Kubrick se livre à un exorcisme et démontre, par le détour du négatif, la suprématie exaltante de la création artistique. Jack a donné une réalité à ses cauchemars (il avoue à Wendy l’avoir tuée, ainsi que Danny, dans ses rêves), et s’il l’a fait, c’est sans doute qu’il n’a pu sublimer ses instincts en écrivant son roman. La création artistique a bien une valeur cathartique<sup>183</sup>. »

La violence qu’il côtoie sans cesse en tant que cinéaste se répercute alors dans la forme même de l’art kubrickien : « Car ce qui domine visuellement les films de Kubrick, c’est au contraire la rupture d’un ordre par la violence, violence causée par le ressentiment, la vengeance, l’instinct guerrier<sup>184</sup>. » C’est là le contraste de la partition soigneusement quadrillée de *Orange mécanique* que vient déranger le tumulte brutal d’Alex et ses droogs, troublant l’ordre géométrique de la demeure des Alexander, aux poutres alignées et au sol à damiers, d’une entrée fracassante, pour laisser place à une scène de viol insoutenable. À mesure que les cris éclatent et que les meubles tombent sous l’impétuosité insolente d’Alex, la caméra interrompt sa linéarité pour des gros plans grossiers sur les visages en souffrance. Pourtant, la scène, tournée caméra épaupe, contient encore un certain ordre dans la performance chorégraphiée que proposent les personnages, au rythme du chantonnement de *Singing in the rain*. Dans le film, la gestuelle bourrue et sans merci des protagonistes vient à chaque fois rompre la tranquillité des scènes, créant un choc pour celui qui ne s’attendait pas à un tel contraste.

---

<sup>183</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 146.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 113.



### 3. L'ordre troublé par la scénographie de *Orange mécanique* (00:10).

C'est cet ordre même qui s'exacerbe, dans *Barry Lyndon*<sup>185</sup>, sous les traits du siècle des Lumières et de la raison et qui, pourtant, va être lui aussi troublé par une fatalité de l'homme et du média cinématographique. Ainsi, la voix off, généralement présente chez Kubrick, agit à la fois comme un *post scriptum* pour indiquer au spectateur comment lire une scène, et comme l'oracle du destin : le suspense repose non pas sur ce qui va se passer mais sur la manière dont cela va se passer. La scène d'évasion de Bryan (2:20), le fils de Barry, prend dès lors une tonalité hautement tragique. Elle reprend la tradition du récit théâtral qui devait, au XVII<sup>e</sup> siècle, remplacer

<sup>185</sup> Stanley KUBRICK, *Barry Lyndon*, États-Unis et Royaume-Uni, 1975, 177 min.

l'obscénité de la mort violente par les mots d'un messager. Or, ici, le déroulé de la scène est narré par le fermier de Barry qui apprend, par une ironie tragique, l'événement dont nous autres spectateurs connaissions déjà la fin : son fils lui a désobéi en partant en douce monter son cheval qui lui avait été offert peu de temps auparavant, pour son anniversaire, et, l'animal devenant incontrôlable, il a fait une chute mortelle qui l'a condamné. Cependant que le fermier poursuit son récit, le violent accident est exhibé à l'écran. La violence ne se cache plus, et elle est même redoublée de la parole narratrice. De fait, le cinéma est destiné à montrer, et non seulement à raconter les actes, notamment les actes violents qui agissent finalement comme moteurs du destin du protagoniste – la perte de son fils ruinera la psychologie de Barry et accélèrera sa ruine financière –, et de la sensibilité du spectateur. À cet effet, Kubrick, qui s'est inspiré des *Mémoires de Barry Lyndon*, de Thackeray, a pris quelques libertés vis-à-vis du récit d'origine. Dans un entretien à M. Ciment, le cinéaste explique les raisons de ses ajouts d'événements, comme celui du dernier duel entre Barry et son beau-fils : « J'ai trouvé que le dernier duel avait une logique dans le récit. Dans le livre, Barry reçoit une pension pour céder la place ; Bullingdon, son beau-fils, que l'on croyait mort, réapparaît et le rosse. Barry meurt, ivre, en prison. Le résultat est le même : Barry est vaincu et Bullingdon assouvit sa haine, comme dans le film. Mais le duel m'a semblé un moyen à la fois dramatique et plus économique<sup>186</sup>. » C'est donc la violence ultime, en tant qu'elle est pleinement exposée dans ses actes, qui détermine la fin du personnage ; en elle tient la métonymie de la déchéance de Barry, qui perd sa jambe en même temps que son intégrité lors du duel : « Lose a leg ? What for ? » (2:40).

Mais alors une question se pose : la violence est-elle une dérive du cinéma ou sa marche en avant ? À en croire Godard, l'idée de la mort, telle qu'elle s'est

---

<sup>186</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 170.

systématisée dans les conflits mondiaux du XX<sup>e</sup> siècle, et telle qu'elle s'est mise au cœur d'un cinéma qui filmait jusqu'alors la vie, signerait la mort du cinéma lui-même. C'est un cinéma « à bout de souffle » auquel nous aurions affaire, ayant exploité toutes les ressources de son médium, et ayant signé son arrêt de mort en intégrant la mort elle-même à sa structure. Effectivement, lorsqu'on parle de la violence comme d'un symptôme, on suggère derrière elle une pathologie du cinéma ; on y porte un jugement moral négatif. Malgré tout, on pourrait parler de la violence comme d'une révélation interne au média cinématographique, qui en dévoile sans cesse de nouvelles possibilités. Ce qu'on appelle la mort du cinéma, c'est en fait la vie du cinéma, qui se perpétue dans la transformation constante de ses représentations. L'on pourrait ainsi concevoir une histoire du cinéma faite de passages, où le média métamorphose et explore les possibilités de sa technique dans la représentation qu'il donne de la violence, qu'il s'agisse de rendre l'artifice le plus réaliste qui soit chez Kubrick ou Scorsese, ou bien de pousser les effets spéciaux à leur maximum, déréalisant les scènes d'un artifice exacerbé dans les geysers de sang surréalistes de *Kill Bill : Vol. 1*<sup>187</sup>, par exemple. En même temps, à chaque fois, on fait un pas de plus – ou un pas de côté – dans la représentation d'une violence toujours interrogée, non plus seulement comme nécessité cinématographique, mais comme réalité, voire vérité, de la condition humaine.

---

<sup>187</sup> Quentin TARANTINO, *Kill Bill : Vol. 1*, États-Unis, 2003, 111 min.

## 2. Le cinéma violent : une « hypotypose symbolique » ?

Bien que les redéfinitions du sublime par Kant et Burke provoquent une mutation dans la finalité même des arts qui se poursuit à travers le romantisme et les avant-gardes jusqu'à nos jours, nous y faisons encore face à un paradoxe : comment des présentations artistiques, qui sont toujours soumises à des formes, peuvent-elles – si tant est qu'elles le puissent – témoigner d'un absolu, d'un horizon ou d'une destination de la pensée, par essence informels et inconditionnés ? L'une des réponses possibles est formulée par Kant lui-même, lorsqu'au paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger*, il nomme « hypotypose » un certain type de présentation, celle de la poésie, qui fonde le rapport du sujet de l'expérience à l'expérience et à ses facultés. L'hypotypose, c'est cette figure que Kant emprunte à la rhétorique – rhétorique qu'il projette de redéfinir en prenant pour modèle la poésie et la liberté qu'elle met en jeu – , celle qui fait voir et qui anime. L'hypotypose est une évidence qui met sous les yeux la chose qu'elle décrit avec une telle vivacité qu'elle la rend présente à l'œil plus qu'à l'oreille. En quelque sorte, elle formerait une image qui tiendrait lieu des choses mêmes : « En effet, l'hypotypose est un mode de présentation qui dépeint les choses de manière si vivante qu'elles semblent se présenter d'elles-mêmes. L'hypotypose est aussi une présentation complète, et la grandeur morale ou le plaisir esthétique qu'elle procure sont constitutifs d'une relation subjective. Ainsi ce qui est présenté dans l'hypotypose est doté de réalité, vivant, et conscient de soi<sup>188</sup>. » En fait, la poésie articule les facultés – dans le cas du sublime, celles de la sensibilité, de l'imagination et de la raison – non pas tant pour susciter un état de cognition, et pouvoir connaître, que pour éveiller le libre jeu de nos facultés, et pouvoir penser. En effet, l'hypotypose esthétique qui touche au sublime est dite, chez Kant, « symbolique », au sens où elle

---

<sup>188</sup> Rodolphe GASCHE, « L'hypotypose ou Kant et la rhétorique », trad. fr. Martin Rueff, *Poésie*, 2014/2 (n° 148), p. 122-138.

ouvre à des idées esthétiques auxquelles aucune intuition sensible ne correspond dans le réel, si ce n'est dans la présentation poétique à partir de laquelle ces idées finissent par se donner. Aussi, le suprasensible serait-il exprimé par la nature non pas de manière déterminée, mais d'une manière purement symbolique, puisqu'il ne saurait y avoir de présentation directe de la raison. Ce que la poésie accomplit, c'est donc la production indirecte du suprasensible, celle d'une intuition sans laquelle le suprasensible n'aurait aucune réalité. Et si le cinéma, qui plus est celui du Nouvel-Hollywood, nous semble projeter une forme de pensée hypotypotique de type kantien, c'est qu'il exacerbe et anime plus que jamais la réalité dynamique qu'il métonymise dans le cadre de l'écran. La violence représenterait le mouvement même du sublime, où les facultés subissent un conflit en même temps qu'elles mettent en jeu leur liberté, comme elle présenterait le suprasensible et la voie de la moralité, en (dés)humanisant une réalité dont surgiraient des idées comme celles de dignité ou de respect.

#### A. La parabole kubrickienne de la rationalité

L'homme kubrickien incarne la trajectoire du progrès humain qui, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'est tourné vers une quête aussi grandiose que tragique de domination sur la nature, d'avancée technique et de maîtrise du monde et de soi. Mais à trop vouloir tout contrôler, à pousser ainsi les limites des capacités humaines, l'on tombe dans une démesure qui finit par nous faire perdre tout contrôle. Aussi, la découverte de l'outil par le singe de *2001, L'Odyssée de l'espace*<sup>189</sup> (00:15) – l'utilisation d'un os pour battre ses congénères et amplifier sa force – est ce qui mènera l'humanité à son déclin lorsque l'outil, qu'elle avait asservi et affermi dans la création de l'intelligence artificielle, finira par se retourner contre elle. La figure du singe nous fait penser à un

---

<sup>189</sup> Stanley KUBRICK, *2001: A Space Odyssey*, États-Unis et Royaume-Uni, 1968, 149 min.

extrait de *Ainsi parlait Zarathoustra*, où s'opère le passage de l'homme au Surhomme :

« Qu'est le singe pour l'homme ? Une dérision ou une honte douloureuse. Et c'est ce que doit être l'homme pour le surhumain : une dérision ou une honte douloureuse<sup>190</sup>. »

Mais à trop prétendre au Surhomme, ne se condamne-t-on pas à retomber au niveau du singe ? Dans *2001*, le fait de l'homme et de son évolution réside dans l'expression de son intelligence par la violence sur autrui, d'une force supérieure puisque intelligente, et c'est cette quête constante de domination technique qui le mènera à sa perte : c'est bien le Soleil qui pointait à l'aube de l'homme qui brille dans l'œil de Hal, l'intelligence artificielle, mais qui décline peu à peu, glissant du paroxysme de la raison humaine à sa mise à mort.



4. Symboles de l'aube et du déclin de l'humanité, du singe et du Surhomme comme les deux versants d'une odyssée de l'homme dans *2001*.

Chaque film de Kubrick est donc une parabole qui retrace l'ascension exponentielle d'un homme jusqu'à le précipiter vers sa chute inévitable. C'est là le destin funèbre de la raison humaine elle-même, qui est toujours poussée à sa limite jusqu'à s'autodétruire. Ne peut-on pas y voir une mise en abyme du sublime kantien, lui qui fait violence aussi bien à l'imagination qu'à la raison, en leur témoignant l'insuffisance du concept pour dire et connaître le monde ? Le protagoniste kubrickien pourrait en ce sens s'affilier au sujet kantien, tous deux renvoyant leurs idéaux derrière

<sup>190</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*

une ligne qu'ils ne peuvent pas franchir, celle de la démesure, celle de la transcendance, qui rappellent à l'homme que jamais il ne pourra être un dieu. À moins que ce qui ne se confronte à sa limite de manière stérile, ce soit l'entendement qui, lorsqu'on touche à la part symbolique du monde et de nous-même, ne peut plus produire aucun concept pour s'accaparer la nature. La faute des personnages kubrickiens et du « mauvais » spectateur, ce serait donc de chercher à contrôler tout ce qu'ils voient plutôt que d'accepter de s'affranchir du *logos* pour penser en propre. Plus qu'à la rencontre de la limite, c'est à son acceptation que nous mène le cinéma de Kubrick, ou plutôt au problème que pose sa non acceptation. De ce fait, ce qui ressort de ses films, c'est un pessimisme prégnant, pour qui le malheur de l'homme vient de lui-même. Mais le cinéaste ne victimise pas ses personnages à l'aune d'un *pathos* dégoulinant de bons sentiments. Le cinéma kubrickien n'est pas sentimental, mais cela ne signifie pas qu'il soit dépourvu d'émotion. Seulement, son œuvre est aux antipodes du cinéma américain, puisqu'il invoque des effets de distanciation qui entravent l'identification émotionnelle au personnage principal.

Ainsi, plutôt que de nous identifier au Alex diabolique de *Orange mécanique*, nous éprouverons une aversion pour ce personnage, pour qui le viol peut être le bon moment pour pousser la chansonnette. Ce qui dérange par-dessus tout, c'est le ton sarcastique que prend Alex face à la criminalité de ses actes, et qui nous pousse à le juger moralement. Pourtant, par un étrange renversement, nous finirons par éprouver de la pitié, ou du moins par être touchés par le jeune homme, qui subit un destin encore plus injuste que celui qu'il n'a provoqué. Aussi, dans la seconde partie du film, il devient le cobaye du traitement *Ludovico*, qui participera à la surenchère de la violence et de l'injustice. Le Docteur Branom s'adresse ainsi à Alex : « La violence est une chose tout à fait horrible. Voilà ce que vous êtes en train d'apprendre. Votre corps est

en train de l'apprendre. Vous vous êtes senti mal, cet après-midi, parce que vous commencez à aller mieux. Voyez-vous, quand on est en bonne santé, on réagit à la présence de ce qui est haïssable par de la peur et de la nausée. Vous êtes en train de retrouver la santé, voilà tout. » (1:05). En réalité, l'état physique et mental d'Alex se dégrade sous nos yeux ; il est l'aveu de l'échec du traitement qui voulait faire de lui un homme meilleur, et qui ne le retient de commettre ses crimes que par un dégoût physique forcé et n'ayant rien à voir avec des notions morales. Le traitement, qui se fait par la voie de l'audiovisuel, met aussi en abyme l'échec du film à inculquer une morale par l'idée d'une *justice poétique* qui serait rendue à celui qui le mérite. Dans *Orange mécanique*, on ne peut même pas dire que le personnage a ce qu'il mérite ; il a ce qu'aucun être humain ne mérite.

Finalement, l'exagération de la violence est ce qui permet de poser les véritables enjeux moraux de l'homme. Kubrick justifie ainsi son choix radical : « Afin de montrer l'action du gouvernement dans toute son horreur, on doit lui choisir pour victime quelqu'un de totalement dépravé, si bien que lorsque le gouvernement le transforme en zombie, vous vous rendez compte qu'il est profondément immoral de faire cela, même à une telle créature. Si Alex n'était pas l'incarnation du Mal, il serait trop facile de dire : « Oui, bien sûr, le gouvernement a tort, parce qu'il n'est pas si méchant que cela. » De cette façon, on éclaire mieux le problème<sup>191</sup>. » C'est ce qui fait d'Alex le personnage le plus problématique de Kubrick car, malgré les atrocités qu'il commet, l'on peut tout de même observer une forme d'identification de la part du spectateur : « Je dirais simplement qu'il se passe avec lui une étrange identification psychologique que les autres ne suscitent pas. [...] Alex représente tout notre inconscient, au niveau onirique et symbolique où le film nous atteint. L'inconscient

---

<sup>191</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 162-163.

n'a pas de conscience. Dans son inconscient, chacun de nous tue et viole. Ceux qui aiment le film trouvent cette sorte d'identification avec lui. L'hostilité de ceux qui le détestent naît de leur incapacité à accepter ce qu'ils sont réellement, peut-être de leur naïveté, d'un manque d'éducation psychologique ou d'une incapacité émotionnelle à admettre cet aspect de l'homme. Alors, ils lancent des accusations insensées sur l'effet que le film est supposé produire<sup>192</sup>. » Les films kubrickiens ne dérangent plus tant par l'ultraviolence qu'ils mettent en œuvre que par la résonance inconsciente de cette violence avec nos propres pulsions, qu'on a du mal à s'avouer. Ils nous font regarder ce que nous ne pouvons ou ne voulons pas voir dans la réalité, ce qu'observait déjà Alex : « C'est drôle comme les couleurs du monde réel ne paraissent réellement réelles que lorsque vous les voyez sur un écran. » (1:10). En cela consiste le réalisme prégnant de Kubrick qui, sur fond d'artifice, ne prétend pas reproduire la nature en trompe-l'œil, mais nous montre une structure cachée du réel. C'est pourquoi Kubrick peut dire : « Je ne vois pas les personnages du film en termes de bien ou de mal mais de bien *et* de mal<sup>193</sup>. » Il n'y a pas d'Immaculée Conception du Bien. Le film, comme la réalité, est plus complexe qu'une répartition manichéenne de valeurs qui sont en fait bien souvent entremêlées. Et c'est dans cette brèche de l'imperfection humaine ouverte par Kubrick que vont s'enfoncer bien des cinéastes du Nouvel Hollywood qui lui succéderont, sans forcément reprendre à l'identique sa réflexion sur les causes de la violence.

## B. La poétique scorsesienne d'une violence intime et universelle

Dans le cinéma de Scorsese domine encore l'idée d'une vérité humaine, celle de la culpabilité reprise à Baudelaire et transposée à la poésie de l'image. Dans l'œil scorsesien, le cinéma violent fait écho au lyrisme d'une philosophie chrétienne,

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>193</sup> *Ibid.*, Propos ajoutés par Stanley KUBRICK, p. 241.

montrant l'homme aux prises du Mal et d'une impossible rédemption. C'est encore à une limite que nous nous confrontons, celle des deux infinis pascaliens, où l'homme sera toujours plongé dans le « secret impénétrable » du néant et de l'infini, de la fin des choses et de leur principe, et toujours pourtant cherchera refuge dans le suprasensible, qu'il soit en Dieu ou en la métaphysique. Comme le spectateur face au film violent, le héros scorsesien est tiraillé entre l'horreur – celle de sa Misère sans Dieu – et l'admiration – celle de sa félicité avec Dieu. Aussi les films de violence – en particulier ceux de Scorsese, où la scène des douze apôtres se dessine dans les traits d'un repas entre gangsters dans *Casino* – nous rappellent-ils que nous luttons entre les deux infinis, qui sont aussi les deux penchants de notre existence. Surtout, ils affirment que cet état de lutte est le seul qui existe et dans lequel nous puissions jamais vivre. La situation des personnages violents, c'est celle de chaque individu assommé par les ravages de la philosophie nietzschéenne et qui se débat entre les stigmates de la croyance en un arrière-monde et l'inéluctabilité de la vie conflictuelle, seule réalité désormais envisageable.

Alors, chez Scorsese, la violence joue ce rôle de pivot entre le pur divertissement de l'image et son appel philosophique ; du mot d'Eric Rochant, les films de Scorsese sont « des espaces métaphoriques qui font spectacle<sup>194</sup> ». En incarnant généralement la violence dans la personnalité d'un protagoniste menacé par sa folie meurtrière et meurtrière, le réalisateur nous fait saisir, chez l'Autre, l'intimité d'une psychologie proprement humaine et, par là, universelle. En mettant en scène la déchéance mentale d'un protagoniste, ou d'un groupe, Scorsese symbolise une vérité humaine à travers cette potentialité de chute, voire de démence, que chacun porte en soi. La lutte prend

---

<sup>194</sup> Éric ROCHANT, « *Raging Bull*, boxer avec le destin », série « Philosopher avec Scorsese », 2/4, *France Culture*, par Adèle Van Reeth, 19/05/2020.

véritablement la forme d'un combat de boxe dans *Raging Bull*<sup>195</sup> qui, pourtant, n'est pas à proprement parler un film de combat. L'œuvre expose en fait les victoires sur le ring de Jake LaMotta en regard de la vie personnelle du boxeur. Scorsese tente d'y faire sentir au spectateur la démesure des perceptions d'une subjectivité malade, qui deviennent siennes. C'est là le côté lyrique de l'histoire d'un homme qui se heurte à sa propre limite, au sens neurologique premier d'un cerveau qui ne se remettra jamais des coups qu'il a reçus. Le son amplifié des coups donnés au ralenti est en même temps diffusé en décalé, se réverbérant sur les autres scènes de la vie privée de Jake, lieu de son véritable combat. Il va donc inéluctablement suivre sa pente, celle de la violence qui le conduira à sa perte. Alors, le personnage est-il lui-même soumis à un destin qui le surpasse ? S'il souhaite recevoir des coups, n'est-ce pas parce qu'il sait qu'il va les recevoir de toute façon ? On retrouve là l'idée d'une philosophie chrétienne, d'une damnation – reflet du parcours de Scorsese lui-même –, où le protagoniste n'a de toute façon aucun moyen de s'en sortir. Jake en arrive donc à l'apogée de sa déchéance lorsque, accusant son frère Joey du célèbre « You fuck my wife ? » (1:23), il provoque une rupture irréparable avec son entourage. C'est le paranoïaque lui-même qui crée la situation, dans une escalade intérieure de la folie : il se persuade que les gens le détestent en projetant sa propre haine en eux, exprimant par là un certain désir d'être trompé. Sa prison mentale, Jake se l'est construite au fil des coups de poing qui se sont finalement répercutés en un conflit personnel, celui d'un héros tragique qui court à sa perte et provoque lui-même son déclin en prenant le mauvais adversaire. Il finit par rouer de coups son propre frère, par lui faire brutalement traverser la vitre ; et c'est bien là que la violence devient poétique, dans l'hypotypose de sa mise en scène, en trouvant une expression physique au mal-être mental et moral du protagoniste, en écrivant le mouvement, la trajectoire de l'intrigue. La force de l'image vient ainsi

---

<sup>195</sup> Martin SCORSESE, *Raging Bull*, États-Unis, 1980, 129 min.

amplifier l'idée d'une chute psychologique qu'elle paroxyse dans la fureur et dans le désespoir d'un homme qui se sait condamné et qui, dans sa violence informelle et incontrôlée, se fait plus humain que jamais.



**5. La cène des mafieux de *Casino* et le repentir de Jake dans *Raging Bull* :**  
Misère scorsesienne des hommes qui veulent se faire des dieux, dans un monde sans Dieu.

Avec *Raging Bull*, l'hypotypose de la violence atteint sa symbolique : nous nous demandons ce qu'est l'amour, la jalousie, la violence. Mais les mots, même s'ils pointent vers la chose, ne la signifient jamais complètement. Et les images peuvent à leur tour faire écran, et nous empêcher de voir, en s'en tenant à une pure linéarité de ce qu'elles montrent, sans en fournir d'interprétation. Scorsese, lui, nous incite à traverser l'image, à aller au-delà de l'artifice qui se revendique lui-même – dans le choix du noir et blanc, par exemple – et suggère un sens au-delà de lui. L'on y décèle

une universalité et une profondeur psychologiques. Ce que l'on regarde, ce n'est pas un boxeur, c'est une grande mélancolie, déjà sentie dans le générique avec la musique de Pietro Mascagni, et intensifiée dans la dernière scène, où Jake est jeté en prison. À la lueur d'un léger puits de lumière – divine ? –, il martèle le mur à coups de poings et de tête, dans une triste lamentation : « Pourquoi t'as fait ça ? T'es vraiment con. Je ne suis pas cet homme-là. » (1:51). L'intensité de sa désolation donne sa part religieuse au personnage dévoré par sa damnation et qui, par sa plainte, témoigne moins d'un aveu de culpabilité que d'une prise de conscience de sa responsabilité éternelle. Il réalise qu'il a été mauvais, et que sa faute est impardonnable. La pire des prisons dans laquelle il est enfermé, c'est cette prison psychologique de laquelle il ne pourra s'échapper, et qui lui voue la pire des punitions, celle d'un homme déchu qui ne peut s'en vouloir qu'à lui-même. Le voilà qui, dans l'excipit, face à son miroir, se récite *L'Évangile selon Saint Jean* : « Pour la seconde fois, les Pharisiens convoquèrent l'homme qui avait été aveugle, et ils lui dirent : « Rends gloire à Dieu ! Nous savons, nous, que cet homme est un pécheur. » Il répondit : « Est-ce un pécheur ? Je n'en sais rien ; mais il y a une chose que je sais : j'étais aveugle, et maintenant je vois. » ».

Nous aussi, avec le cinéma, sommes désormais capables de voir aussi bien cette tension entre bien et mal inhérente à l'humanité, que d'entrevoir la subjectivité de notre propre rapport conflictuel au monde. Certes, le film prend une tonalité religieuse, mais la vérité qu'il met en scène est suffisamment intime – elle se situe au cœur des relations familiale et amoureuse – pour permettre une interprétation échappant au stigmate de la faute originelle. Car Jake n'est pas nécessairement soumis à un destin divin ; il est victime du destin qu'il s'est lui-même tracé. Ainsi, le cinéma du Nouvel Hollywood ne participerait-il pas à une *renaissance de la tragédie*, au sens nietzschéen ? L'on pourrait voir, par la violence qu'il met en scène, à la fois cette

représentation de la lutte entre dionysiaque et apollinien que nous abordions précédemment – l'esthétisation des images étant parfois dénotée d'une disharmonie volontaire –, et cette entrevue du dionysiaque comme perte d'identité dans un tout conflictuel indifféré. Par le cinéma violent, par sa mise en forme de la violence, le spectateur sentirait la strate essentiellement conflictuelle de la nature, qui ne fait plus seulement écho à la psychologie conflictuelle de l'adolescent, ni à la violence féconde que subissent les facultés du sujet kantien, mais au fond éthique de tout homme dont on saisit à présent le versant négatif, sans pour autant annihiler le sens du monde et la possibilité d'une morale individuée.

### C. Grandeur et morale de l'ironie et de l'absurde chez Tarantino

Poussant plus loin l'esthétisation de la violence opérée par Scorsese, duquel il ne cache pas s'inspirer, Tarantino est souvent taxé d'utiliser la violence de manière irresponsable dans ses films. Cependant, la représentation tarantinienne de la violence est-elle question de pure gratuité ? À vrai dire, ce dont on jouit, outre de l'esthétisation d'images qui en mettent plein la vue, c'est de l'autoréférentialité du cinéma tarantinien, dans lequel l'on s'amusera à retrouver des scènes de films bien connus. Autrement dit, l'on ne jouit pas nécessairement de la violence au cinéma, mais du *cinéma de la violence*, et de toutes les références stylistiques qu'il contient. Aussi Tarantino déjoue-t-il le sort lancé par Godard au cinéma, lui qui voyait dans la représentation de la violence le symptôme d'une entropie du cinéma lui-même, et de son déclin. En faisant à son tour des *Histoires du cinéma*, Tarantino revient, dans son dernier film, sur l'année 1969, qui a marqué une transition pour le cinéma comme pour

le monde politique. *Once Upon a Time... in Hollywood*<sup>196</sup> marque ainsi un double crépuscule : celui de l'Ancien Hollywood où les grands maîtres – Hawks, Ford, Hitchcock – réalisaient leurs derniers films avant de faire place au Nouvel Hollywood, ainsi que celui de l'innocence de l'Amérique et du flower power, entachés du sang de Sharon Tate. Ce que filme ici Tarantino, c'est un monde qui court à sa perte sans même encore le savoir, dans l'espace d'un pur présent où il s'agit de faire durer le plaisir avant la fin inéluctable, de retarder au maximum la chute du paradis. C'est un monde déjà déchu, comme l'est la star de westerns Rick Dalton (Leonardo DiCaprio), à la gloire éteinte. C'est un triple Hollywood qui est ici convoqué par Tarantino : celui déjà tombé en désuétude, celui en train de disparaître, et celui qui tue ses prédécesseurs et, par là même, les fait revivre dans sa mémoire – le cinéma tarantinien. Dans l'une des toutes premières scènes du film, Marvin Schwarz (Al Pacino), ancien réalisateur, exprime son admiration à Rick en citant certains de ses films – aussi datés que le sont les personnages. Et comme si le propos ne suffisait pas, voilà que le dialogue se double d'une mise en abyme (00:07). Passe alors un extrait des *Quatorze gros bras de McCluskey*, où Rick joue un héros de la seconde guerre mondiale venu assassiner des nazis au lance-flammes. Pour celui qui connaît la filmographie de Tarantino, l'autocitation est évidente : la scène, comme un plagiat par anticipation, est un clin d'œil à la scène de clôture de *Inglourious Basterds*. Mais aussi, elle annonce un empiètement de la fiction sur la réalité, du cinéma dans le cinéma, puisqu'en montrant son *making off* où Rick a du apprendre à manier l'arme, elle préfigure la fin du film, où il s'en servira véritablement. Il y a convergence des cinémas : un cinéma en déclin, celui d'un goût grossier pour les westerns et la violence outrancière, en vient à se remettre au goût du jour dans la tuerie finale, elle qui donne tout le style d'un Tarantino

---

<sup>196</sup> Quentin TARANTINO, *Once Upon a Time... in Hollywood*, États-Unis et Royaume-Uni, 2019, 161 min.

à *Once Upon a Time*. Tuer l'ancien cinéma – celui de Sharon Tate, celui du Nouvel Hollywood où brillèrent Pacino et DiCaprio –, c'est lui redonner vie dans un autre – puisque ce n'est plus Sharon Tate qui meurt mais ses assassins historiques, tués par les héros tarantiniens. Avec Tarantino, le Nouvel Hollywood, comme le western avant lui et, pour ainsi dire, le cinéma en général, tous échappent à leur mort annoncée par la prophétie godardienne ; le cinéma ne fait que se renouveler, et c'est bien sa vie que de mourir sans cesse.

La violence elle-même y devient symptôme et moteur de la vie en se métamorphosant. Au début du film, c'est à une violence hollywoodienne has-been qu'on a affaire, celle qu'incarne Rick en tant qu'acteur et dont le caractère obsolète apparaît dès son premier échange avec Marvin Schwarz :

*« MV : - Vous jouez toujours le méchant dans ces séries ?*

*RD : - Oui.*

*MV : - Et il y a toujours une bagarre à la fin ?*

*RD : - Pas dans Au pays des géants ou FBI, mais en général, oui.*

*MV : - Et c'est toujours vous le perdant ?*

*RD : - Forcément, je suis le méchant.*

*MV : - Ça, c'est un vieux truc imposé par les chaînes. »*

Déjà, en 1969, le cinéma se régénère par un nouvel usage de la violence, où ce ne sont plus le Bien et le Mal qui s'affrontent, avec une victoire nécessaire des valeurs morales. Mais après avoir subi ses premières critiques, la violence parachève son renouvellement dans la contemporanéité du cinéma tarantinien, moqueur et sadique, ou plutôt dont le sadisme est accepté et apprécié pour son effet moqueur et second degré. C'est même d'une réflexion sur la violence et d'un renversement des codes moraux que participe l'échéance du film, où les hippies, pacifistes par excellence, deviennent les plus agressifs et intentent *in fine* un assassinat. Certes, c'est là avant tout un pied-de-nez que fait Tarantino à l'ordre moral et à l'Histoire. Mais ne peut-on

pas y voir une sorte de généralisation de la violence, qui ferait partie de chacun de nous, y compris des plus *peace and love* ? Notons d'ailleurs que *Once Upon a Time* est sans doute l'œuvre où le réalisateur développe le plus la psychologie des personnages : Sharon Tate (Margot Robbie) voit sa vie sentimentale exposée à travers les deux hommes qu'elle a aimés, Rick laisse entrevoir une fragilité psychologique liée à sa déchéance – il perdra son permis pour conduite en état d'ivresse –, et même Cliff (Brad Pitt) paraît résigné à jouer des doublures pour subsister et est accusé, par ailleurs, du meurtre de sa femme. En somme, ces protagonistes ont un passé, qui ne reste pas toujours fidèle à la biographie des personnes réelles qu'ils incarnent – Cliff, par exemple, n'a pas d'équivalence dans la réalité. Et cette prise de liberté du cinéaste vis-à-vis du réel dans un film qui, pourtant, fait acte de reconstruction historique, s'accélère jusqu'à plonger dans le monde bien singulier de Tarantino. Soudain, les cartons temporels font passer l'intrigue du mois de février au mois d'août : la chronologie se précipite jusqu'au décompte des heures, qui laisse présager l'action à venir. On entre peu à peu dans la synecdoque du cinéma de Tarantino. Finalement, voilà que la petite histoire entre Cliff et les hippies, entre les personnages proprement fictifs, donc, va bousculer l'Histoire. À peine la musique retentit-elle que nous entrons dans le délire de Cliff, qui vient de fumer une cigarette imbibée de LSD et demande à ses agresseurs : « You are real right ? As real as a donut motherfucker ! » Avec lui, nous hallucinons. C'est là que, sur le plan méta-cinématographique, on en arrive à visionner *un Tarantino*, qui confronte les nouveaux cool (les hippies) aux anciens cool (Cliff et Rick). Et pourtant, ce sont les anciens cool qui gagnent le combat, ceux qui ont retrouvé leurs lettres de noblesse au sein du conte tarantinien, où le « il était une fois » se clôt enfin sur le « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », malgré ou grâce à la violence qui le consuma.



6. Consommation de la violence jusqu'à la violence de la consommation dans la dernière séquence de *Once Upon a Time... in Hollywood*.

Tarantino dépeint ainsi une hypotypose qui vivifie et rend présente une réalité à nos yeux, tout en assumant sa qualité d'image. Si, dans la séquence finale de *Once Upon a Time*, nous avons l'impression d'halluciner avec Cliff, c'est que l'image fait appel à notre imagination. L'action se passe dans la pénombre et se représente surtout par de grands fracas. Dans une parodie du genre du gore, les cris et les gesticulations s'exagèrent et déréalisent la violence au moment où elle frappe le plus. Aussitôt, nous nous apercevons que certaines des scènes les plus marquantes d'un tel cinéma sont celles qui nous laissent imaginer la violence sans la montrer. C'est la scène de *Reservoir Dogs*, où Mr. Blonde coupe l'oreille de sa victime. L'amputation n'y est pas montrée à l'écran ; la caméra se détourne pour nous rendre aveugles à la violence physique et ne plus nous laisser entendre que la violence verbale, dont les « f\*\*\* » suffisent à dessiner l'action dans notre imagination. Or, nous n'en serons que plus horrifiés, car la violence dessinée dans l'esprit est bien plus puissante que la violence à l'écran : elle dépasse les limites de notre entendement. L'art se rend ainsi capable de la « présentation négative » kantienne, par laquelle l'absolu se donne dans le sublime, tout en ne s'y donnant pas ; le plaisir des yeux réduit à presque rien donne à penser

l'infini. Si le sublime ne peut être contenu dans la représentation, soit qu'il fasse l'objet d'une interdiction – Kant cite à ce titre l'interdit de la loi juive de figurer par les images –, soit que ses idées débordent au-delà du représenté, alors sans doute reste-t-il à l'art le pouvoir de *ne pas montrer*, ou de *montrer sans montrer*, pour signifier l'imprésentable en pointant du doigt son absence. En conséquence, la violence hors champ participe davantage au sublime en ce qu'elle éveille l'imagination et fait jouer son rôle actif au spectateur. Celui-ci retrouve son activité au sens kantien, à savoir dans cet épanchement de l'imagination dans la raison, dans la mise en jeu des facultés supérieures de l'esprit.

C'est à ce point de son développement que Kant, plutôt que d'approfondir les conditions de la connaissance mises en œuvre dans le jeu des facultés, préfère « souligner la manière dont le jeu de la poésie revigore l'esprit. [...] Au lieu de mener à une présentation intuitive d'un concept déterminé, le libre jeu de l'imagination produit seulement une présentation comme telle, c'est-à-dire, non pas un remplissage intuitif des concepts mais un emplissage vif et vivant en général. » Mais « L'esprit, animé par une présentation qui saisit toutes les facultés à la fois, s'affecte de son propre spectacle. Il fait l'expérience et se sent lui-même comme une unité, et par conséquent soit comme beau et capable de connaissance, soit comme sublime et capable d'une action morale<sup>197</sup>. » Le cinéma, dès lors qu'il peut être défini comme une hypotypose, acquiert une portée sublime, au sens kantien du terme, au regard de la dynamique qu'il insuffle à l'esprit pur de son spectateur, et de la dynamique morale à laquelle il ouvre sa raison pratique. Néanmoins, s'agit-il encore d'une hypotypose symbolique, où l'intuition esthétique sensible reliaierait des concepts purs, appartenant au domaine métaphysique ? S'agit-il de faire sentir à l'homme sa limite transcendantale du point

---

<sup>197</sup> Rodolphe GASCHE, *art. cit.*

de vue intrinsèque de ses facultés ? Ne peut-on pas ressentir dans le cinéma violent une autre limite, ouverte sur le monde dans le rapport qui nous lie à lui ? Autrement dit, est-il bien sûr que le cinéma veuille concevoir la nature comme un schème pour le suprasensible, qui correspondrait au dess(e)in de nos facultés ? Le cinéma violent cherche-t-il véritablement à nous faire comprendre la nature par le biais d'une faculté rationnelle supérieure ? S'adresse-t-il même à nos facultés cognitives pour nous faire comprendre le monde, ou bien demeure-t-il un simple divertissement qui nous détournerait du monde en nous faisant aimer l'image plus que sa symbolique ?

Si *Once Upon a Time... in Hollywood* peut incarner la mort régénératrice des cinémas, c'est par le décalage temporel qu'il crée entre les personnalités d'Hollywood et celles du Nouvel-Hollywood qui les incarnent. Si le cinéma de Tarantino régénère, c'est qu'il est iconoclaste. Dans un geste nietzschéen, il casse l'image des idoles, à commencer par celles de Pacino, DiCaprio et Brad Pitt dans *Once Upon a Time*. Tarantino ne se contente pas d'une autoréférentialité ; il fait bien quelque chose à ces références. Prenons le cas de Pai Mei (Gordon Liu), le maître d'armes de Black Mamba dans *Kill Bill*, qui est l'icône et l'archétype de la longue tradition du *kung-fu pian*. « Cependant, projeté dans l'univers tarantinesque, Pai Mei devient une figure fantomatique vulnérable. [...] Le mythe est déconstruit en deux temps. Lors d'un court flashback, le maître arrache l'œil de Elle Driver (Daryl Hannah) parce qu'elle l'a insulté. L'ancienne figure vertueuse et sage se transforme en une figure sadique et violente. Ensuite, Elle Driver prend sa revanche et l'empoisonne : le centenaire apparaît alors à terre, bien loin des représentations héroïques de Pai Mei à la période glorieuse des films de la Show Brother<sup>198</sup>. » La violence tarantinienne est à la fois un outil de subversion des idoles, le support d'une philosophie « à coup de marteau », et

---

<sup>198</sup> Célia SAUVAGE, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable ?*, Paris, Vrin, 2013, p. 89-90.

le vecteur d'une réflexion authentique par l'imitation du mouvement conflictuel de l'âme et, surtout, de la vie.

En ce sens, la filmographie tarantinienne demeure tributaire d'une certaine philosophie, et d'abord d'une philosophie morale. Si Tarantino ne tient pas, comme Kubrick, de discours idéologique sur la violence de ses personnages, il semblerait que celle-ci reste liée à des carcans moraux autant qu'elle tente de s'en libérer, et du fait même qu'elle s'en émancipe. Sur le plan de l'intrigue, d'abord, les protagonistes évoluent dans un monde moral. Même dans *Pulp Fiction*, l'on trouve une portée morale dans ce que l'on considère de prime abord comme le règne de l'insignifiance, dès lors que les personnages tiennent un discours sur leurs considérations du monde, aussi futiles soient-elles. Jules Winnfield et Vincent Vega, au détour d'une conversation à propos d'un massage de pieds, vont alors exprimer un jugement dans ce qu'il faut considérer, ou pas, comme une faute morale, au sein de la hiérarchie de leur organisation criminelle. Tandis que Vincent affirmera : « On masse pas les pieds de la nouvelle épouse de Marsellus. », Jules lui rétorquera : « Un massage de pieds, c'est rien. », trouvant la réaction de son supérieur – qui a jeté par la fenêtre celui qui avait massé sa femme – « un peu exagérée » (00:10). Si la forme de la discussion prend des allures anodines, voire absurdes, le fond atteste de la part de moralité des personnages, qui vivent dans un monde encore lié à des jugements rationnels. Les protagonistes tarantiniens, en plus de parler, sont aptes à penser, à argumenter et à raisonner de sorte que, pour P. Bonitzer : « L'action, les violences, scandent une sorte d'interrogation et d'étonnement sur les incertitudes et les surprises du monde. Le monde où évoluent les personnages est un monde moral, un monde mental<sup>199</sup>. » La violence n'est pas pure gratuité, ou du moins si certains actes le sont, ils sont toujours

---

<sup>199</sup> Pascal BONITZER, « De la distraction », *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné.*, op. cit., p. 21.

replongés dans un monde moral, où certains préceptes persistent. Certes, il faut éviter la ratiocination poussée à l'extrême et saisir la bouffonnerie du cinéma de Tarantino. Néanmoins, même si, avec Jules et Vincent, l'on s'interroge sur les sujets les plus triviaux qui soient, ce qui compte, ce ne sont pas tellement les idées suscitées par un verbiage intellectuel que la position d'esprit et l'évolution qui construiront les personnages à la suite de leur bavardage.

En fait, la morale implique toujours un doute à l'égard de notre adhésion à certaines valeurs. C'est en outre ce qui conduira Jules à sa reconversion, lorsqu'il pèsera enfin ses mots à travers une citation d'un verset d'*Ezéchiel 25 17*, qu'il n'avait de cesse de répéter : « Ça pourrait bien vouloir dire que tu es l'œuvre du malin, et que l'homme vertueux c'est moi. Et que mon joli 9mm, ce serait mon protecteur, mon berger dans la vallée de l'angoisse et des larmes. Ou encore mieux, c'est moi le berger et toi l'homme vertueux, et c'est le monde qui est l'œuvre de Lucifer. [...] Mais rien de tout ça n'est juste. Ce qui est vrai c'est que tu es le faible et que je suis la tyrannie des méchants. Mais j'essaie, au prix d'un effort harassant, de protéger les faibles. » (2:21). Au terme du film, le personnage se rend compte qu'il doit maintenant sortir du discours tout fait pour devenir quelqu'un de meilleur, de plus moral. Précisément, il doit sortir du stéréotype et de la fiction, présageant une nouvelle vie dans le hors-champ du cinéma. Cependant, Bonitzer nous avertit sur ce qu'il appelle le « paradoxe du tueur rêveur » : « ce caractère contemplatif prend chez Tarantino un tour burlesque, du fait qu'il est appliqué à des personnages théoriquement décérébrés et suractifs (tueurs, gangsters, boxeur). » Il nous faut donc dissocier le cinéma de Scorsese, qui dépeint de manière réaliste la trivialité de la vie de ses gangsters, dénonçant et admirant en même temps leur vulgarité, et le cinéma de Tarantino, où le dialogue « est lesté d'une vertu

non seulement comique – par l’effet répété du décalage entre l’horreur macabre et le ludique puéril – mais heuristique, herméneutique et morale<sup>200</sup>. »

Chez Tarantino, donc, la portée de la violence est désamorcée par un parti pris humoristique, qui participe encore d’une perspective philosophique, cette fois sur le plan d’une attitude intellectuelle et d’un engagement dans le monde. Ainsi en va-t-il de *Reservoir Dogs*, relecture à peine déguisée du casse de *L’Ultime Razzia*<sup>201</sup> de Kubrick où, pourtant, tous les enjeux philosophiques se trouvent déplacés dans la représentation d’un cinéma de genre quelque peu parodique. Tarantino y troque la fascination kubrickienne pour un ordre impossible contre un attrait irrépensible vers le désordre – désordre physique de corps en lambeaux, desquels on arrache une oreille par-ci par-là, désordre temporel d’un puzzle filmique où le récit, tout en reléguant au hors-champ le braquage originel, en déploie les préparatifs et les conséquences au fil d’incessantes digressions. De même, l’exploration scorsésienne du « continent noir » de la psychologie de ses personnages se voit remplacée, chez Tarantino, par une personnalité de surface, propre à des archétypes du grotesque. En présentant des gangsters anonymes, l’on efface tout détail et toute profondeur autobiographiques pour les réduire à un code couleur, sous couvert d’une astuce scénaristique, sur le mode du je(u). Quel paradoxe pour un réalisateur tout droit venu du cinéma indépendant, guidé par les maîtres mots du réalisme et du psychologique. Tarantino va jusqu’à montrer même l’artifice des personnages, qui avouent eux-mêmes qu’ils ne sont que des personnages, au moment même où le partenaire de l’espion M. Orange l’oblige à apprendre le script de son rôle : « Un flic infiltré doit être Marlon Brando. Pour ce boulot, faut être un super acteur. Faut être naturel. » (1:07). Alors, la parole devient

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>201</sup> Stanley KUBRICK, *The Killing*, États-Unis, 1956, 80 min.

performative, transformant un personnage en acteur, un acteur en un double personnage, une anecdote en élément dramaturgique. Pourtant, comble de l'ironie, l'anecdote se déroule dans les toilettes hommes d'un restaurant, substituant à la trivialité des dialogues de départ sur le *Like a Virgin* de Madonna tout le grotesque d'un décor scatologique : « Écoute, vois le truc comme une blague. Mémorise ce qui est important, le reste, tu l'inventeras, vu ? »

De nos jours, l'on s'exclamera « C'est grotesque ! » à l'égard de quelque chose qu'on considère comme ridicule, avec une connotation de « mauvais goût » créant une distanciation méprisante vis-à-vis du sujet qui nous a fait rire. Toutefois, dans l'art, et notamment dans la littérature de Rabelais, le grotesque prend un sens de comique de caricature, poussé jusqu'à l'irréel, et visant une inversion du haut et du bas, de l'esprit et du corps, de l'eschatologie et de la scatologie. Il est, avec Mikhaïl Bakhtine, devenu une véritable esthétique, celle d'un art mettant en avant le corps et ses parties les plus intimes pour mieux interroger le monde. Par là, le grotesque traverse l'art et ses représentations aux marges des normes en vigueur. Il impose une transgression des interdits, un renversement des valeurs, comme le note Anik Kouba : « Ainsi le haut, c'est-à-dire tout ce qui est spirituel, idéal, abstrait, qui porterait vers le ciel, le divin, se trouve systématiquement ramené au bas corporel le plus trivial. Dans le même temps que les fonctions naturelles de ce corps – baiser, manger, déféquer, pisser... –, souvent considérées comme avilissantes en tant que rappelant à l'homme son animalité, sont élevées au rang d'une éthique de vie, marquée par la gaieté, l'exubérance, la jouissance<sup>202</sup>. » Finalement, les actes de violence désordonnée aboutissent à la considération d'un nouvel ordre, ou à la possibilité d'un non ordre, d'une réalité autre que celle que nous vivons et visualisons dans nos canons

---

<sup>202</sup> Anik KOUBA, « Pour une esthétique du grotesque », *Chimères*, 1993/2 (n° 20), p. 227-228.

traditionnels. Mais le sublime peut-il être grotesque, et le grotesque peut-il être sublime ?

La désacralisation qu'amène le grotesque s'affranchit du sérieux et appelle le rire. Or, ce rire se loge dans la force de l'ironie tarantinienne, qui introduit une dissonance et crée une distance entre le spectateur et l'image. Par là, il nous invite à penser plus loin : le rire est une sorte de savoir. Son cinéma oscille entre le sérieux et la bouffonnerie dans une sorte de réversibilité permanente, où la ligne est très fine. L'art de Tarantino est de nous faire rire de choses dont on ne peut précisément pas rire, introduisant un paradoxe que nous pourrions rapprocher de l'ironie romantique, que Friedrich von Schlegel conceptualise dans la revue *Lyceum der schönen Künste*, en 1797. Il y voit une dialectique possible au sujet transcendantal kantien, déchiré entre l'idéal et le réel. Cette dialectique « consiste et résulte en un sentiment du conflit insoluble entre l'absolu et le relatif, de l'impossibilité et en même temps de la nécessité d'une communication totale entre l'absolu et le relatif. Elle est la plus libre des libertés, car, à travers elle, on se transcende soi-même, mais aussi la plus légitime, car elle est absolument obligatoire<sup>203</sup>. » En ce sens, l'ironie ne constitue pas une attitude négative de l'artiste vis-à-vis de son œuvre, par laquelle il se désengagerait ; elle est, selon Marie Gil et Patrice Maniglier, une posture de « neutralité », qu'on peut aussi comprendre comme « distanciation », à condition que l'on saisisse son but comme étant « d'intensifier la présence de l'œuvre<sup>204</sup> » et non de la décharger de son sérieux. Il ne s'agit pas tant d'une force d'(auto)dérision que d'une certaine valorisation : position à la fois esthétique, qui nous fait sentir les valeurs de l'œuvre, et métaphysique, qui explicite cette tension permanente entre « absolu et relatif ». Ainsi,

---

<sup>203</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Fragment*, trad. Charles Le Blanc, § 48.

<sup>204</sup> Marie GIL et Patrice MANIGLIER, « L'image-vengeance, Tarantino face à l'histoire », *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné.*, op. cit., p. 100-122.

pour Schlegel, le « souffle divin de l'ironie » libère la « vraie poésie » du monde et nous permet d'accéder à sa beauté et à ses valeurs ambivalentes : « L'ironie est la forme du paradoxe. » ; il va jusqu'à parler d' « une véritable bouffonnerie transcendante ». C'est en ce sens qu'on peut qualifier l'œuvre tarantinienne d'ironique. Il rit de ce qui n'est pas drôle et enfante, chez le spectateur, un rire nerveux, qu'on ne saurait empêcher. L'humour intervient toujours dans une forme médiocre, quasi puérile – sous forme de blagues –, et fait rire dans son décalage avec la gravité de l'image et de sa violence. Nous vient en tête l'exemple d'une scène de *Django Unchained* (00:40), durant laquelle des membres du Ku Klux Klan préparent une attaque. Dans cette parodie acerbe, les militants portent des sacs en tissu sur leur tête – confectionnés par la mère de l'un d'entre eux – mais ne parviennent pas à voir à travers, situation risible qui suscite une vive dispute au sein du groupe et sape la tension réelle – celle du raid – par l'absurdité de cette discorde. L'insulte ridiculise les personnages, qui perdent bêtement leur sang-froid en multipliant les « fu\*\* » et les « sons of b\*\*\*\*\* ». Par son caractère futile et exagéré, elle tourne en dérision un groupe politico-raciste bien connu des Américains et force ainsi le jugement des spectateurs, par l'ironie qu'elle met en jeu.

D'une part, donc, le cinéma de Tarantino introduit un paradoxe dans la représentation, au sens premier de la contradiction (*para*) des opinions (*doxa*), qui s'illustre dans le conflit de la conversation puis de la lutte physique. Mais le paradoxe est aussi celui qui confronte les opinions politico-raciales d'une époque aux conceptions contemporaines, voire à la conception de l'artiste, si l'on en croit la ridiculisation qu'il fait des membres d'un groupe politique. C'est là ce qui donne au film une envergure philosophique et morale par les idées qu'il suggère, puisque, pour Schlegel : « Le paradoxe est tout ce qui est bon et grand à la fois. » D'autre part, même

si l'ironie tarantinienne ne réside plus dans l'implicite mais dans l'exacerbation des dérisions, elle suscite chez le spectateur une certaine attitude d'esprit. Ce n'est plus de nerfs que nous rirons, mais bien du fait de notre distanciation vis-à-vis de certaines attitudes ou doctrines que, par discernement, nous ne cautionnons pas ; nous prendrons alors d'autant plus plaisir à voir la ridiculisation des membres du KKK que nous les jugerons coupables dans et de l'Histoire. En fait, ce sont tous les héros tarantiniens qui se parent de ridicule, si bien que nous ne prendrions jamais véritablement leurs crimes au sérieux. Et pourtant, il demeure quelque chose de sérieux pour nous-mêmes, dans l'attitude créatrice que nous saisissons chez le cinéaste, lui qui peut s'amuser du monde en le recomposant à sa manière – Tarantino cherche bien à modifier le monde plus qu'à en rire dès lors qu'il inverse nos rapports à l'Histoire, comme on le verra plus avant avec l'uchronie d'*Inglourious Basterds*. Surtout, c'est en nous que nous finissons par trouver cette attitude créatrice, comme si, en nous faisant sentir notre rapport conflictuel au monde de la nature, des hommes, et à celui des idées, le cinéma nous incitait à nous affirmer nous-mêmes, dans un devenir dont nous acceptons enfin d'affronter la douleur. Il ne s'agit pas juste d'acquérir un sentiment moral, que nous possédons déjà par ailleurs puisque nous en avons besoin pour percevoir l'ironie comme telle. Ce qu'appelle l'ironie romantique, c'est un dépassement de soi, si bien que l'ironie n'est pas tant une fin en soi qu'une faculté de vivre poétiquement dans une réalité qu'on perçoit comme une possibilité pour notre propre accomplissement.

## Partie IV. D'un plaisir esthétique à un plaisir éthique

### 1. Le cinéma violent peut-il encore être sublime ?

#### A. La violence est-elle devenue un argument de vente, sur le marché du cinéma ?

##### A.1. L'industrie culturelle de la violence...

Ce qui a véritablement changé la face du cinéma depuis le XX<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas une hypertrophisation de la violence qu'il représente ; c'est plutôt la transformation de cette représentation en divertissement. Alors, aujourd'hui, peut-on encore parler de plaisir esthétique ? Sur le marché du cinéma, l'œuvre n'est apparemment plus qualifiée comme telle par sa singularité, mais par sa conventionalité, sa mondanité et son abaissement au bon goût commun. Ainsi, pour Adorno, Horkheimer, ou encore Benjamin, il s'agit de remettre en question la *Kulturindustrie*, où les productions ne sont plus le produit d'un individu créateur, ni l'expression du peuple qui créerait quelque chose. L'École de Francfort s'en prend à l'« industrie de la culture », qui nomme ce processus qui transforme les pratiques artistiques, créatives, résistantes, en une production de masse qui ne veut connaître que des marchandises, le marketing des styles similaires et des consommateurs payants. Davantage, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin souligne cette transformation de l'art qu'opère la culture industrialisée du XX<sup>e</sup> siècle, et sa désacralisation. Benjamin évoque un regret du statut des œuvres d'autrefois, dont le caractère unique, presque sacré, en constituait la valeur depuis l'Antiquité. Partant, elles produisaient une expérience où l'œuvre se vivait au moment présent, dans le *hic et nunc* de celui qui était directement exposé à elle. C'était ce

présent qui était gage de l'authenticité de l'œuvre et lui conférait une « aura », une unicité d'exception de la chose vécue et une part de mystère. Or, puisque c'était ces mêmes dimensions d'originalité et de spiritualité qu'on vouait traditionnellement au sublime, faudrait-il déclarer, dans une société de culture industrialisée, la disparition du sublime, ou bien sa réinvention ? Aujourd'hui, il s'agit de voir comment l'art est entré en crise par sa reproductibilité. Avec les techniques de reproduction sans limite, le mystère disparaît ; il n'y a plus de rareté ni de présent de l'œuvre, on ne sait même plus où elle est puisqu'elle est répétée et diffusée à l'infini, sur les écrans de cinéma, à la radio, à la télévision. L'on passe alors d'une valeur rituelle et cultuelle à une valeur d'exposition de l'art, qui ne peut même plus être considéré comme tel. Pour Benjamin, ce qui est modifié avec la reproductibilité des œuvres, ce n'est pas seulement le support – qui introduirait simplement une technique de plus –, c'est le statut même de l'art qui perd son indépendance. De même, du côté du destinataire, ce n'est plus la contemplation gratuite qui prime mais un esprit de consommation, de distraction.

Cependant, en plus d'être pieds et poings liés à des techniques de production et de reproduction, l'art devient le vecteur d'une idéologie ; il est à la fois le produit de l'industrie culturelle et le moyen par lequel elle uniformise les pensées. Par exemple : « Dans la mesure où les dessins animés font plus qu'habituer simplement les sens au rythme nouveau, ils font entrer de force dans les cerveaux cette antique leçon selon laquelle dans la société, la vie n'est qu'une usure incessante, écrasement de toute résistance individuelle. Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes. Le plaisir que procure la violence subie par le personnage se transforme en violence contre le spectateur ; au lieu de se divertir, celui-ci s'énerve et se fatigue. [...] On peut se demander si l'industrie culturelle réussit

encore à divertir comme elle se vante de le faire<sup>205</sup>. » La *Kulturkritick* s'inscrit alors dans un projet plus vaste, qui est celui d'une critique sociale générale visant à montrer que le développement de techniques de diffusion et de production des biens culturels exerce une forme de domination sur la société et ses membres. C'est ce qu'Adorno et Horkheimer appellent, dans *La Dialectique de la raison*, « le paradoxe de cette routine travestie en nature », selon lequel les productions de l'industrie culturelle modifient les comportements individuels et sociaux sous l'effet de leur diffusion à échelle massive, et que ces mêmes productions reproduisent dans leurs codes les comportements que les sociétés aux dérives autoritaristes attendent de leurs membres. Précisément, le cinéma ferait passer les comportements qu'il a lui-même artificiellement construits, selon des exigences politico-économiques, pour des faits naturels de la vie ordinaire. Par là, il parviendrait à dépouiller l'individu de son esprit critique et contribuerait à son absorption dans et par la société capitaliste.

Pour nos auteurs, donc, la raison est à la fois positive – elle est un vecteur de progrès et de liberté – et négative – le progrès a tôt fait de virer au contrôle à outrance et à la domination de l'homme par l'homme. Et cette aporie se retrouverait dans l'œuvre d'art. Or, les films néo-hollywoodiens, s'ils sont bien le fruit d'un système capitaliste, ont-ils pour vocation de rendre les spectateurs passifs et de les conformer à des exigences socio-politiques ? Nous n'avons pourtant plus affaire à un cinéma « pornographique et prude », qui réprime les désirs en même temps qu'il feint de les satisfaire par une simple évocation via des représentations qui respectent en fait des interdits – comme le code Hays a pu nous l'apprendre. Le Nouvel Hollywood brise justement ces tabous pour libérer les représentations et, par là, les désirs du spectateur,

---

<sup>205</sup> Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, trad. fr. par Eliane Kaufholz, Paris, Allia, 2015, p. 46-47.

ce pourquoi ces films font polémique : ils ne produisent plus des individus irrationnels et coulés dans le moule des comportements sociaux répressifs. Paradoxalement, en excitant le désir, les passions fortes et les « pulsions de mort » par la violence qu'ils exhibent, les films néo-hollywoodiens semblent rendre leur esprit critique à leurs spectateurs.

Par ailleurs, il nous faut aussi observer que ce que Benjamin et Adorno appellent la « culture bourgeoise » – désignant par là l'œuvre d'art originale et unique – demeure elle-même tributaire du marché sur lequel elle veut s'imposer. En un sens, elle doit s'adapter au goût commun d'une époque pour conquérir un public, tout en nourrissant l'espoir de rapporter un bénéfice financier à son auteur. En fait, l'art devient historiquement autonome à partir du moment où il ne sert plus le régime féodal, et cela lui a paradoxalement été rendu possible par le fait qu'il y ait eu un marché de l'art. Les grandes œuvres sont des marchandises. Elles ne sont jamais coupées de toute contingence matérielle. C'est pourquoi le cinéma peut faire œuvre au cœur de la logique consumériste et de stéréotypie qui touche le domaine de l'art. Il nous faudrait nous débarrasser de la dichotomie traditionnelle entre « œuvre supérieure » et « œuvre inférieure », et cesser de dégrader les œuvres qui plaisent aux masses, de même que nous avons jusqu'alors tenté de nous affranchir de l'héritage platonicien d'un sublime réservé aux philosophes aguerris. Si, d'un point de vue économique et social, le système de classes fait encore sens au cinéma, distinguant films d'auteur et blockbusters, par exemple, il compose toutefois un espace intermédiaire où la distinction n'incite pas une hiérarchie péjorative, où les œuvres d'auteur ne sont pas nécessairement élitistes, et où la popularisation massive d'une œuvre ne signifie pas forcément sa dégradation. À cet effet, les œuvres « bourgeoises » du Nouvel Hollywood – qui s'inspire du cinéma d'auteur de la Nouvelle Vague

française, entre autres, ce qui lui a parfois valu d'être considéré comme un cinéma intellectuel – auraient pour but, dans une certaine mesure, d'étendre le cinéma à la culture de masse par l'intermédiaire d'une violence quelque peu stéréotypée, sans pour autant perdre la singularité de chaque œuvre. Le cinéma, comme culture de masse, n'est pas nécessairement l'industrie culturelle. Certes, quand il se transforme en genres, il peut être exporté sur le marché de l'art ; mais ce que l'on considère comme œuvre cinématographique demeure le fait d'un artiste singulier, qui reprend les codes pour créer quelque chose de tout à fait original à partir d'eux. Il ne s'agit pas de pure « reproductibilité », mais d'une *reproduction originale*. L'art retrouve ainsi sa tension fondamentale entre sa vocation à être une œuvre originale et celle à devenir une marchandise.

## A.2. ... À l'ère de son irréproductibilité

Si le célèbre *Shining* de Kubrick est considéré comme un mastodonte du genre d'épouvante – étant même une adaptation de la littérature populaire de Stephen King –, il est aussi un chef d'œuvre inaugurateur d'un nouveau genre – il est classé parmi les films dits psychologiques –, voire d'un non genre. Le film est à la croisée de tous les genres et d'aucun ; il franchit les limites du genre, mêlant des règles et en créant de nouvelles pour faire l'originalité de son art. Pourtant, *Shining* est un produit marchand : dans ses premières semaines d'exploitation sur le marché nord-américain, il a rapporté 47 millions de dollars, soit la plus grosse recette brute qu'ait jamais enregistrée un film de Kubrick. Mais est-ce là vraiment une manière de céder au marché cinématographique, ou bien de s'en emparer en réinventant ses codes ?

En fait, il ne s'agit pas seulement de s'affirmer par révolte ni par rejet de toute œuvre passée ou future. Kubrick réinvente les codes et fait apparaître, en filigrane, le leitmotiv tragique de la violence incontrôlée parce que trop contrôlée. Partant, il remanie le roman de Stephen King, où les forces du mal sont objectives et clairement localisées dans la chaudière de *l'Overlook*, à l'aune du fantastique, i.e. d'une hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois du naturel face à un événement surnaturel. Or, Kubrick transfère les forces du mal au cœur de l'humain, donnant une part réaliste au fantastique, dont on ne cherche à la fois pas de cause rationnelle mais dont on n'accepte pas non plus le surnaturel comme tel. On émet plutôt un jugement réaliste en même temps que Jack perd le sens du réel, lui diagnostiquant un état clinique de folie ou de schizophrénie. C'est là une manière de se réapproprier le genre fantastique pour servir un propos invariant de l'œuvre kubrickienne : « On doit prendre conscience des limites de la rationalité pure et aussi tenir compte des sentiments qu'éprouvent les gens face aux éléments étrangers à cette rationalité<sup>206</sup>. » Il s'agit, en outre, de trouver un contrepoint à l'exercice de la raison pour parfaire l'équilibre de la dualité inhérente à l'homme. À l'hypothèse psychologique – le « shining » comme capacité à voir des choses qui n'existent pas – vient donc s'ajouter une hypothèse physiologique, jusqu'à effacer toute possibilité d'explication rationnelle. Est-ce que les fillettes sont vraiment là, ou bien est-ce Danny qui a en a la vision schizophrène ? À quel point ces images ne sont-elles que des images ? À quel point ont-elles un pouvoir ? Finalement, Jack lui-même est passé du côté de l'image – dans le cliché final du bal donné à *l'Overlook* le 4 juillet 1921, dont l'anachronisme vient mythifier toute l'histoire –, preuve que celle-ci est plus forte que la réalité.

---

<sup>206</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 196.

Le vrai drame du film, c'est son image, ce pourquoi les amateurs du genre d'épouvante sont indignés devant cette œuvre qui ne respecte aucun code de reproductibilité. Ce n'est pas un film de suspense ; c'est une tragédie, dont on sait l'échec inéluctable. La violence est toujours là, d'ores et déjà annoncée par la violence passée, celle du meurtre de la famille de l'ancien maître d'hôtel par lui-même. Elle est narrée ou évoquée par des images, dont on ne sait pas si elles sont des flashbacks ou des hallucinations, et qui se font de plus en plus pressantes. La violence meurtrière, résultante du passé, se dessine à travers ses conséquences physiques – le sang des jumelles abattues sur le sol devient un sang impersonnel et monstrueux, qui coule à flots dans l'hôtel, qui emplit et qui déborde même l'image comme cette mer agitée comme topos de l'image sublime – jusqu'à provoquer la violence en acte, celle de Jack dont les mots stériles finissent par trouver une valeur performative en-dehors de la littérature : « Tu ne m'as pas laissé finir ma phrase. J'ai dit : « Je ne te ferai pas de mal. » Je vais juste te défoncer la gueule et t'écraser la cervelle. » (1:25). La parole, plus que de retarder l'action finale, l'annonce sans arrêt depuis qu'elle s'est trouvée incapable de remplir la moindre page blanche. Mais les dialogues participent aussi à différer l'apparition du surnaturel, pour maintenir l'ambiguïté de genre entre tragédie et film d'horreur. En fait, Kubrick place son œuvre sous l'égide du mythe – un père qui devient ogre, un enfant qui laisse ses empreintes derrière lui comme le Petit Poucet, la chambre 237 qui rappelle celle de Barbe Bleue –, finissant par sabrer l'alternative du psychologique et du fantastique. Le mythe, c'est celui qui raconte comment l'homme veut devenir un dieu, avoir la maîtrise totale, et se confronte toujours à l'échec de cette quête. Kubrick finit donc par surplomber les genres préexistants qu'il avait entremêlés pour imposer le génie de son cinéma.

De plus, là où Horkheimer et Adorno considèrent la perte de l'aura de l'œuvre comme un motif de déploration, Benjamin y associe une tout autre valeur : elle est moins dégradation que *rupture*. Certes, l'œuvre d'art se défait de son aura, mais cela est aussi une forme de libération, au sens de l'interprétation marxiste selon laquelle le capitalisme dépouille l'art de sa sacralité pour le faire apparaître en sa vérité réifiée, comme un produit, un objet. On entre dans une nouvelle ère, où l'art ne doit plus être appréhendé selon sa sacralité ou sa beauté, mais selon son rapport à la réalité : ce n'est plus l'aura mais la *vérité* qui détermine la valeur de l'art. C'est là la nature contradictoire du cinéma, qui ne peut s'affirmer comme art que dans le contraste avec sa nature mécanique : « « Sa nature illusoire est une nature au second degré », écrit Benjamin à propos du cinéma : elle est le fruit du montage, du choix de l'angle de prise de vue, des gros plans, des ralentis, des surimpressions, tout ce qui offre une forme au septième art, mais perturbe sa mécanique purement reproductrice du réel<sup>207</sup>. » Mais le cinéma entérine, par sa technique et sa forme, les modifications profondes de la perception dans ses mouvements. Il devient alors le lieu privilégié où les masses forment leur conscience politique : en comprenant la réalité, on peut se permettre de la changer, ou du moins de croire qu'on peut le faire. D'où l'espoir placé par Benjamin dans la signification politique du cinéma : « À la foi des croyants, au jugement de goût des esthètes, qui vénéraient tous deux l'aura de l'œuvre, culturelle ou artistique, succèdent le regard et la conversation du public massif des salles obscures, un regard combattant et une conversation qui donne corps à l'opinion publique<sup>208</sup>. » Loin d'empêcher l'exercice authentique de la raison, le cinéma conserve donc une potentialité politique au sein même de la *Kulturindustrie* et rejoint plus qu'on ne le croit cette volonté d'éveiller les consciences que poursuit la théorie critique.

---

<sup>207</sup> Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Préface par A. de Baecque, trad. fr. Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 23.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 25.

À vrai dire, Horkheimer et Adorno eux-mêmes ne font pas preuve d'une volonté de destruction totale de la rationalité ; ils ne se contentent pas de poser un simple diagnostic sur la société moderne. La tâche de la théorie critique est de sauver certaines promesses qu'il y avait dans le projet des Lumières, et avant tout celle de l'émancipation des individus par leur prise de conscience du système social qui les englobe. À cet égard, Adorno souhaite retrouver dans l'œuvre véritable « sa liberté vis-à-vis des déterminations sociales, sa légèreté souveraine vis-à-vis des contraintes du système, le déploiement d'une altérité provocante et émouvante, d'un geste qui, s'il peut sans cesse tomber sous la pesanteur idéologique, ouvre néanmoins dans l'espace du quotidien la fenêtre d'une « promesse de bonheur ». » En cela réside ce qu'Adorno nomme la « gaieté » de l'art, à laquelle s'ajoute sa « sa gravité, dans la mesure où il modifie la conscience existante ». Or, dans la pensée dialectique d'Adorno, gaieté et gravité font l'objet d'une dynamique historique, par laquelle la gaieté a joué un rôle émancipateur dans l'histoire de l'art : « Ce qui permet à l'art de se délivrer du mythe sombre et sans espoir, c'est essentiellement un processus, et non un choix fondamental immuable entre la gravité et la gaieté. Dans la gaieté de l'art, la subjectivité se perçoit et prend conscience d'elle-même<sup>209</sup>. » Néanmoins, compte tenu des catastrophes de l'histoire – en premier lieu Auschwitz – qui ont été possibles et le demeurent, l'art moderne adopte une autre position vis-à-vis de la gaieté. On se dirige alors vers un art de l'absurde, dans lequel se dessinent à la fois un nouveau comportement de l'individu, une nouvelle approche du sensible et un nouveau mode d'attitude critique : « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un

---

<sup>209</sup> Jean-Paul OLIVE, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane*, septembre 2011.

pistolet appuyé contre leur poitrine<sup>210</sup> ». C'est donc la valeur de *résistance* qui donne son nom à l'art, en tant qu'il vise à remettre en question l'ordre socio-politique du monde et ainsi à ne pas se laisser absorber par le flux permanent de la *Kulturindustrie*.

Mais c'est là une résistance faite pour durer, la volonté de réconciliation de la nature et de l'esprit dont témoigne l'art étant en réalité impossible. Partant, comme le remarque Daniel Dumouchel : « L'art sera sublime dans et par son impuissance même à se donner une image du « beau ». C'est par l'articulation de la négativité, c'est-à-dire de ce qui est réfractaire au sens et à la domination immédiate, que l'œuvre d'art peut produire négativement une image du « positif » impensable et irréprésentable . « L'art, dit Adorno, possède la vérité en tant qu'apparence de la non apparence [...] Le fait que les œuvres d'art sont là montre que le non-étant pourrait exister [...] Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation »<sup>211</sup> ». Ici, Adorno renverse l'interprétation kantienne du sublime pour pouvoir la transférer à l'art : « ce dont le sujet fait l'épreuve dans le « sublime », sous le mode de la négativité, ce n'est pas de la supériorité de sa force rationnelle de conservation de soi, mais d'un état qui se situe précisément au-delà de la domination. Adorno reconnaît que le principal mérite de Kant est d'avoir clairement marqué la complicité entre l'expérience du sublime et celle de la domination, mais ce qui définit selon lui le sublime de la nature, c'est que le sujet (naturel) y anticipe par la voie négative quelque chose de sa réconciliation avec la nature<sup>212</sup>. » Voilà que l'art moderne adopte dans sa propre représentation ce qu'on appelait historiquement le sublime de la nature. L'art participerait *in fine* de l'émancipation du sujet, non plus seulement par l'usage

---

<sup>210</sup> Theodor W. ADORNO, « Engagement », *Die neue Rundschau*, 1962, *ibid.*, p. 289.

<sup>211</sup> Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksiek, 1974, p. 178, 179, 224, cité par D. DUMOUCHEL, « La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno », *Philosophiques*, Vol. 3, n° 1, printemps 1996, p. 42.

<sup>212</sup> Daniel DUMOUCHEL, *art. cit.*, p. 44.

supérieur de ses facultés, mais par le sentiment du conflit de sa présence au monde, et de son inéluctabilité : « Pour Adorno (comme d'ailleurs pour Lyotard), [...] le sublime est moins une catégorie servant à désigner un type d'expérience esthétique livrée par l'œuvre d'art, qu'une catégorie méta-artistique servant à désigner l'art moderne (et contemporain) dans sa constitution propre. Comme le dit Adorno : « Le sublime que Kant réservait à la nature devint le constituant historique de l'art lui-même »<sup>213</sup>. »

Toutefois, ne peut-on véritablement plus penser d'expérience esthétique et subjective du sublime aujourd'hui ? Dans ce cas comment expliquer le plaisir que prend le spectateur à voir un film violent ? D'une part, le Nouvel-Hollywood reste un courant artistique qui revendique certains codes et semble bel et bien se construire à l'aune du sublime comme catégorie méta-artistique, comme dynamique générale de l'art moderne. Mais, d'autre part, ne faut-il pas voir ce qu'il nous fait à nous, spectateurs ? Ne peut-on pas nouer un lien plus personnel avec chacun de ces films, qui nous marqueront différemment et s'inscriront en nous sur le long terme, au-delà du moment présent de leur visionnage ?

## B. Une subjectivation des antagonismes du sublime dans l'attitude du spectateur face au cinéma violent

### B.1. Le dégoût de la violence peut-il être sublime ?

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le dégoût suscité par certaines représentations artistiques, picturales notamment, est considéré comme « en trop » et absolument non sublime, puisque forçant l'œil du spectateur à se détourner de l'image, et donc empêchant même l'expérience de la peur ou de l'horreur, qui est à la base de la mise en jeu de ses

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 40.

facultés. Pourtant, l'on observe aujourd'hui une prolifération des films violents telle que, tout en suscitant le dégoût de ses spectateurs face à des représentations exagérément brutales, elle met le sentiment de répulsion au cœur même de l'expérience esthétique, de sorte que celui-ci semble être recherché pour lui-même, ou pour le dépassement que l'art en propose. De fait, la représentation cinématographique de la violence substitue à la peine, voire à la répulsion visuelle et physique, un plaisir lié à « l'action représentative » elle-même, selon le mot d'Aristote. Dans l'œuvre filmique, il y a sans doute une part qui tient à l'explosion des passions, mais celle-ci ne semble plus tenir, de manière systématique, à la crainte et à la pitié, et il n'est pas sûr que le plaisir qu'elle enfante soit dû à un apaisement physique. À cet effet, certains genres cinématographiques ne prétendent pas tant purger le spectateur que s'amuser avec lui. C'est là tout l'enjeu du cinéma d'horreur pour lequel la crainte, dont la pitié devient un attribut contingent, se change en une fin en soi. Ce que l'on cherche, ce n'est plus faire peur au public en vue d'un profit psychique et moral ; c'est le terroriser, sans autre aspiration que cet état de terreur, que le spectateur type du film d'horreur désire lui-même. La catharsis fonctionnerait à présent en sens inverse : par l'exacerbation des passions qu'il met en scène, le cinéma d'horreur nous habituerait à leur spectacle de telle sorte qu'il nous y désensibiliserait en un sens, mêlant au plaisir un certain orgueil à ne pas avoir peur de l'effroyable. Toutefois, le spectateur d'épouvante veut se faire peur à travers une fiction dont il reconnaît les codes de mise en scène, et où la terreur lui vient plus de l'accès visuel et sonore de la violence – exorcisme, agonie, *screamers* – que d'une poétique de l'action ou du caractère des personnages, pour lesquels il n'éprouve pas forcément de pitié, au vu de leur apparence inhumaine, voire fantastique. Paradoxalement, le genre place le plaisir de son public dans un sentiment de répulsion vis-à-vis des images qu'il montre de manière excessive ; il n'épure plus les passions au sens où le pouvoir de sa fiction mimétique

les atténuerait, mais il les épure dans l'esthétique de l'emphase. Alors, le film d'horreur adapterait la catharsis aristotélicienne, conçue pour des hommes de bien, à la psychologie moderne et aux différentes sensibilités de spectateurs dont certains se sont probablement habitués à l'exposition de la violence devenue quotidienne et presque banale, dont d'autres sont en quête de la terreur la plus grande, d'adrénaline dirons-nous.

C'est ainsi que l'art cinématographique s'approprie la seule finalité qui soit explicitement présente dans le traité aristotélicien : celle du plaisir. Il rétablit la simultanéité et l'intrication des passions tragiques et du plaisir ressenti à leur égard. Puisque « nous avons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres<sup>214</sup>. », alors le plaisir lié à la catharsis n'est pas tant affaire de morale que de nature humaine. Il est inné, et, par là, ni réprimandé, ni réprimandable, de même que l'est l'art qui vise à mimer la nature humaine. Alors, la figuration de l'insupportable est non seulement supportable par l'intermédiaire de la mimésis, mais elle peut produire du plaisir, dans la mesure où l'on reconnaît qu'il s'agit d'une figuration. Seulement, s'il explore bien, depuis le genre d'épouvante, les formes de réalité désagréables, qu'il incarne dans la chair et dans le sang, et qu'il distille par le filtre de son médium comme dans un alambic pour obtenir des images esthétiques, du moins le cinéma inverse-t-il les moyens d'épuration de la catharsis aristotélicienne. Il redistribue les notions de beauté et de laideur autour d'une possibilité de conversion esthétique d'un sentiment de répulsion, occasionnant un plaisir du déplaisir au contact d'un style artistique rédempteur. La peur qu'on ressent à la vue d'une tragédie grecque ou d'un film d'horreur, qu'elle soit utilisée comme un exutoire ataraxique ou qu'elle

---

<sup>214</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, IV, 1448 b, 5, p. 88.

soit recherchée pour elle-même comme un stimuli émotionnel, engendre toujours un plaisir par la mise à distance que son art(ifice) établit.

Cependant, il ne suffit pas de dire que les images cinématographiques de violence, en construisant une fiction qui n'est pas la réalité, permettent de dépasser le dégoût que l'on aurait d'ordinaire face à l'horreur. Sinon, pourquoi certains quitteraient-ils la salle de cinéma au beau milieu de la séance, ne supportant plus les atrocités projetées à l'écran ? Pour apprécier la représentation de la violence, ne faut-il pas consentir à son visionnage ? Pourtant, la violence effective, telle qu'elle est condamnée par le droit pénal, est avant tout définie par l'idée du non consentement de celui qu'elle afflige. *De jure*, l'on parlera de la violence comme du fait d'agir sans le consentement de la personne intéressée, et c'est ce fait d'imposer un acte à qui ne l'a pas voulu, allant jusqu'à mettre en danger la vie d'autrui, qui se trouve moralement et légalement répréhensible et qui détermine le statut de victime. Derrière celle-ci, on présuppose un acteur de la violence, qui a fait subir les conséquences fâcheuses ou funestes de ses agissements. Mais le spectateur doit-il être considéré comme victime du cinéma violent ? C'est en fait sur son consentement, sur sa volonté et sur son choix de voir de la violence, que repose la possibilité de son plaisir esthétique. De même que, dans le merveilleux, l'on conçoit qu'il y ait de l'inexplicable et du surnaturel comme faisant partie intégrante de l'histoire, de même, dans un cinéma qu'on sait violent, on pactise avec ces images de violence qui se mêlent à la réalité de l'œuvre. La preuve : la plupart du temps, les personnages ne s'étonnent pas, ne se détournent pas ni même ne se dégoûtent de l'horreur des mutilations ou des crimes sanguinaires. Ils traitent de la violence comme d'une banalité – et l'on se doute qu'elle est en effet un élément de leur quotidien. Comble de l'indifférence, *Pulp Fiction* va jusqu'à banaliser la mort dans l'accident le plus sordide qui soit : rouler sur un dos d'âne, exploser le crâne du

passager arrière et s'écrier « Oh putain le con ! J'ai tué Marvin ! » (1:51), pour enfin nettoyer les traces de ce meurtre grotesque, comme s'il n'avait jamais eu lieu. Pour autant, cette froideur des protagonistes face à la violence qu'ils commettent, ou à laquelle ils assistent, n'engendre pas une indifférence totale de la part du spectateur. Seulement, ce dernier admettra la violence comme une nécessité de l'action et de l'œuvre, si bien qu'il la jugera autrement que comme une monstruosité dégoûtante de laquelle il faudrait à tout prix se détourner. Ou plutôt mettra-t-il ce dégoût à la source même de l'ambivalence de son plaisir, du plaisir de l'ambivalence.

L'ambivalence, c'est celle qui jette un pont entre *dégoût de la violence*, qui nous pousse à fermer les yeux devant l'horreur, et *violence du dégoût*, qui devient un défi, celui de se confronter à l'image, comme l'écrit Sylvain Louet : « La violence du dégoût exprime la vérité sadique de l'homme et le sentiment de son dénuement face à l'horreur, mais aussi l'emprise de l'image réulsive<sup>215</sup>. » La violence, si elle est issue du mode de représentation esthétique sur lequel le cinéaste la met en scène, tient aussi à un certain mode de *rapport à l'image*. En même temps qu'elle est une « force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre et contraindre quelqu'un, ou pour obtenir quelque chose, la violence peut induire le dégoût de celui qui la subit, la fait subir ou en est le témoin<sup>216</sup>. » Le regard – celui de la caméra et du spectateur – joue donc un rôle fondamental dans l'appréciation de cette violence. De fait, le public est toujours en partie contraint de visionner le déchaînement des corps à l'écran. Mais, pour que plaisir il y ait, il ne faut pas en rester à la seule contrainte du regard : « Si le dégoût de la violence peut pousser à fermer les yeux, la violence du dégoût s'alimente du désir ambivalent de voir et de ne pas voir<sup>217</sup>. » L'*hybris* de la violence se déplace

---

<sup>215</sup> Sylvain LOUET, « Du dégoût de la violence à la violence du dégoût dans la cinématographie américaine », *CinémAction* n° 167, dir. A. Montagne, Charles Corlet, 2018.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 73.

donc des actes du héros tragique à l'image cinématographique et à la relation qu'elle entretient avec son contemplateur, qui a les *Eyes Wide Shut*<sup>218</sup> – les yeux grands fermés – devant l'horreur. Le cinéma nous fait regarder l'irregardable.

Voir à l'écran ce qu'on serait incapable de voir en vrai devient une manière d'affronter l'image et de s'affronter soi-même, dans sa double composante de déplaisir et de plaisir, de *plaisir du déplaisir*. Le paradoxe se déplace de la projection représentative au regard de celui qui l'observe. Alexis Blanchet note même une inversion du regard face à la réalité et à l'œuvre d'art : « Aujourd'hui on est séparé du gore, mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attraction la plus courue à Paris était d'aller visiter la morgue municipale. [...] Aujourd'hui, on va plutôt côtoyer le gore au cinéma ou dans les jeux vidéo puisque, dans la vraie vie, ce sont des choses qu'on voit moins ou quand on les voit on les trouve choquantes, insupportables<sup>219</sup>. » À force de regarder l'horreur à travers le prisme esthétisant de l'écran, on semble s'être détourné de la violence réelle. Plus encore, notre dégoût pour l'immonde, dans la réalité, semble s'être accru avec l'exacerbation de son traitement cinématographique. Non seulement l'on use d'une capacité de distanciation, en art, dont l'illusion et l'artifice nous permet de regarder l'horreur en face, mais on regagne un sentiment moral qui s'exprime physiologiquement dans le dégoût. Mais d'où vient donc ce goût du cinéphile contemporain pour le scabreux, s'il ne se plaît pas à le regarder en face dans le quotidien ? Trahit-il par là des passions perverses, qu'il ne pourrait libérer que dans le cadre d'un plaisir esthétique ? Mais peut-on encore qualifier l'amateur de films violents de pervers, s'il ne jouit d'un plaisir qu'au contact de l'œuvre artistique ?

---

<sup>218</sup> Stanley KUBRICK, *Eyes Wide Shut*, États-Unis & Royaume-Uni, 1999, 159 min.

<sup>219</sup> Alexis BLANCHET, « Jeux vidéo, jouer du pire », série « Philosophie du gore », ép. 4/4, *France Culture*, Adèle Van Reeth, 14/02/2019.

## B.2. Perversion et/ou sublimation

La jouissance de la surenchère de la violence, au cinéma, en plus d'être le fruit d'un art qu'on dirait « dégénéré », est-elle le témoin d'une psychopathologie du public contemporain ? La brutalisation de la représentation esthétique fait-elle écho à une perversion de l'esprit de celui qui la contemple et qui en jouit ? Du point de vue du spectateur, est-ce l'aveu de tendances sadiques et voyeuristes, d'un certain penchant pour la laideur et la souffrance qui serait une anomalie ? Non, si l'on en croit la lecture freudienne. Freud rapproche d'ailleurs le tabou socialement institué du refoulé psychologique dans l'inconscient du névrosé, analogie de laquelle nous déduisons que le sujet de la violence, caché sous le tapis d'une société kantienne, doit ressurgir comme l'un des enjeux fondamentaux de la société et de l'individu lui-même. Ainsi, l'émotion esthétique dérive de la sphère de la sexualité, et le plaisir qui en résulte ne doit pas faire l'objet d'une quelconque culpabilité. Ce plaisir est issu des passions les plus refoulées que chaque homme porte en lui, et que Freud recoupe sous le nom de « libido ». Partant du constat freudien, selon lequel : « Une tension sexuelle physique, portée au-dessus d'un certain degré, suscite de la libido psychique<sup>220</sup>. », l'on comprend le mouvement libidinal comme une transformation de la « tension sexuelle » physique en une libido psychologique, qui vient asseoir l'universalité de « l'étiologie sexuelle ». Cette transformation s'opère par le biais d'une liaison entre la tension physique et un ensemble de représentations dit « groupe sexuel psychique<sup>221</sup> ». En outre, les œuvres artistiques contribuent au fond culturel de ces représentations d'ordre sexuel, ainsi qu'à leur psychologisation. Or, la transformation laisse derrière elle une part de la « tension sexuelle » première, un reste que Freud appelle précisément « pulsion » ou

---

<sup>220</sup> Sigmund FREUD, « Manuscrit E », *La naissance de la psychanalyse* (1894), Paris, PUF, 1956, p.83.

<sup>221</sup> Sigmund FREUD, « Manuscrit G », *ibid.*, p. 93.

*Trieb*<sup>222</sup>, et qu'il regroupe en somme dans la catégorie des « pulsions de vie », elles qui poursuivent la tendance de « créer à partir de la substance vivante des entités de plus en plus grandes, afin de préserver la permanence de la vie et de l'amener à des développements plus élevés<sup>223</sup> ». Les pulsions sexuelles ne sont donc pas le symptôme d'une psychopathologie ; elles sont ce qui compose et construit la vie du sujet. Et comment condamner ou moraliser ce qui est le propre de la nature humaine qui, en soi, ne contient rien de mauvais ni de mal ?

Néanmoins, cette charge pulsionnelle devra passer par sa sublimation, qui, pour Freud, « est un procès portant sur la libido d'objet et elle consiste en ce que la pulsion se jette sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle ; l'accent est mis sur la déviation qui écarte du sexuel. L'idéalisation est un processus concernant l'objet et par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée<sup>224</sup>. » Au sens freudien, la *sublimation* est donc un destin pulsionnel, qui conserve le caractère sexuel attaché à sa source tout en le détournant. La sublimation tient encore du sublime kantien, en ce qu'elle est un processus de spiritualisation de sentiments tournés vers des buts sans rapport avec la sexualité, tels que l'activité artistique ou l'investigation intellectuelle. Ces sentiments deviennent ainsi moralement acceptables et peuvent ouvrir à une forme d'éthique. Il y a donc sublimation du côté de l'artiste, d'abord, qui transforme ses pulsions sexuelles en même temps qu'il les épanche dans sa production. C'est l'érotisation des films de Tarantino, où la violence outrageuse se mêle à un fétichisme franchement assumé du corps humain, éminemment féminin dans *Kill Bill : Vol. 1*, où la stylisation visuelle de l'action pure fait disparaître le verbiage

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>223</sup> Sigmund FREUD, *GW, XIII*, p. 233, cité par A. MAYER, « V / Éros et Thanatos : métapsychologie et théorie culturelle », *Introduction à Sigmund Freud*, 2020, p. 79-98.

<sup>224</sup> Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme » (1914), *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, PUF, 2005, p. 237.

derrière la lutte et la pénétration des corps à l'arme blanche. La violence passe ainsi de *l'efficace*, dans son recours utilitaire au corps, à *l'épure*, qui signifie la quintessence corporelle dans sa plus parfaite maîtrise.



7. Exaltation du corps par le sabre dans *Kill Bill: Vol. 1* (1:28).

La violence victorieuse, sublime, c'est celle qui fait honneur au corps et à sa puissance presque surnaturelle, et qui est le fait d'une héroïne d'arts martiaux, capable d'exalter le sabre jusqu'à en faire un prolongement de sa propre chair. C'est la frénésie du corps féminin qui nous offre une certaine jouissance de cette revanche prise sur le masculin, libérant la violence de ses carcans de genres – sexuels et cinématographiques. C'est là que Gogo Yubari, faisant du bar le lieu du meurtre plutôt que de la rencontre amoureuse, demandera à son jules s'il désire la pénétrer, pour ensuite lui planter son sabre dans les tripes (00:58). L'érotisme en devient littéral et, de l'aveu même du cinéaste : « Les épées, les lames, le sang, tout cela procure des frissons cinématographiques à fort pouvoir érotique. [...] *Kill Bill*, c'est le retour du corps humain, du sang, de l'organique dans le cinéma d'action<sup>225</sup>. » La violence n'est

---

<sup>225</sup> Quentin TARANTINO, entretien avec Serge Kaganski, *Il était une fois Tarantino*, Les Inrockuptibles (HS, n° 96), 2019, p. 42.

donc pas seulement la mutilation gratuite du corps ; elle est un moyen de célébrer le corps, soit qu'elle l'érotise, soit qu'elle lui offre la possibilité de se déployer dans toute sa puissance. Force est de constater que Tarantino se délecte de nous faire jouir de la violence vengeresse. Mais qu'est-ce qui, chez le spectateur, fait qu'il peut jouir d'un certain plaisir esthétique face à la violence ? En fait, le spectateur est à son tour concerné par sa propre sublimation, lui qui, face au déchaînement des pulsions à l'écran, saisit ses « pulsions de vie » et parvient, avec le spectacle ainsi esthétisé, à les affirmer en des fins spirituelles plus grandes, à travers des considérations esthétiques et même éthiques, car l'œuvre lui dit quelque chose de lui-même. C'est d'ailleurs cette théorie que reprennent certains spécialistes contemporains pour défendre les effets positifs de la violence cinématographiée contre ses détracteurs : « ainsi pour Wasem, l'influence du western peut en certains cas non seulement être neutre en tant que sa violence est stéréotypée (Himmelweit), mais même positive en tant qu'à travers une histoire apparemment banale elle exprime « la destruction du destructeur » et permet la sublimation des tendances agressives des adolescents (cf. partie VI)<sup>226</sup>. »

En effet, quelque chose du sujet et de son intimité perdure dans le cinéma. À cet égard, *Shining* renoue avec une possibilité d'identification, sinon consciente, du moins inconsciente, selon la lecture freudienne de l'*inquiétante étrangeté*<sup>227</sup>. Par ce terme, l'on désigne un état d'angoisse dans lequel l'intime surgit comme étranger, inconnu, Autre absolu, au point d'en être effrayant. La notion d'*Unheimliche* est corollaire de son contraire, l'*Heimliche*, qui décrit toute l'ambiguïté d'un phénomène rattaché au connu, aux choses familières, et qui néanmoins comporte un caractère secret, d'intimité. Fort de son antonymie interne, un tel concept évoque donc, chez

---

<sup>226</sup> André GLUCKSMANN, *art. cit.*, p. 88.

<sup>227</sup> Sigmund FREUD, *Das Unheimliche*, Allemagne-Autriche, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, cité par J. ADAM, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *Champ Lacanien*, 2011/2 (n° 10), p. 195-210.

Freud, à la fois le comme chez soi (*Heim*) et l'étranger : c'est l'étrange dans le familier, qui vient de soi-même. Plus précisément, c'est la découverte de l'inconscient à partir d'un état d'angoisse qui traduit le retour du refoulé dans le conscient. L'affect, qu'on a une fois ressenti à partir d'un événement que Freud situe dans le rapport du tout petit enfant avec ses parents, et notamment avec son parent du sexe opposé, s'est détaché du souvenir de l'événement qui a été refoulé, et revient quant à lui dans l'état d'angoisse sans être rattaché à aucune représentation. De là découle ce sentiment d'inquiétude face à ce que l'on pose comme étranger, mais qui est en réalité notre part la plus intime. En outre, l'*inquiétante étrangeté*, c'est ce doute ressenti quant à l'origine de l'angoisse, qui vient de l'image du double, où le Moi devient Autre, incapable de reconnaître ce qui a été refoulé en lui-même, incapable de saisir sa propre intimité, qu'il projette à l'extérieur.

Or, en mêlant ainsi le psychologique au fantastique, le moi intime et son double surnaturel, Kubrick inquiète ses spectateurs plus qu'il ne les divertit dans la peur. En filmant le surnaturel de manière réaliste, il interroge de manière détournée l'intériorité universelle de l'homme : « Aussi dedans et dehors, aussi familière et étrangère à la fois que peut l'être *Heim* et *Unheim*. Et l'on sait bien que la manière d'être avec la vérité, c'est ce qui nous est répétitivement signifié par le désir qu'elle manque, c'est-à-dire qu'on soit sans<sup>228</sup>. » Par conséquent, ce n'est pas la violence en elle-même qui nous révèle une part de nous-mêmes, mais c'est la manière dont elle est représentée qui va rappeler, dans un geste analogique, la manière dont on se représente (ou pas) ses propres désirs. En même temps que Kubrick cache le surnaturel dans le familier, dans la violence réaliste et pathologique de l'homme, le spectateur se voit rappelé cet affect d'angoisse qui correspond en réalité à des désirs qu'il a refoulés. Le plaisir qui

---

<sup>228</sup> Jacques ADAM, *art. cit.*

en découle est donc celui d'une expérience tant esthétique que personnelle : « C'est à la psychanalyse mais aussi à l'art que peut revenir une position de clairvoyance, sinon de résistance à cet enfer d'un désir et d'un réel qui seraient sans vérité<sup>229</sup>. » Kubrick affirme lui-même que « l'inquiétante étrangeté est la seule impression que la plupart des gens éprouvent plus fortement en art ou en littérature que dans la vie. Exacte ou non, cette remarque est certainement une justification du genre<sup>230</sup>. »

D'autre part, là où Freud distingue l'*objet* et le *but* de la pulsion, et qu'il prend pour objets principaux le sein et l'excrément – correspondant aux pulsions orale et anale –, Lacan y ajoute le *regard* et la *voix*, qui, pour lui, relèvent moins du besoin primaire – de la demande de l'enfant – que du désir, et se mêlent de manière plus explicite à la question du plaisir esthétique. Ce que nous saisissons ainsi, c'est ce « continent noir » que constitue la *pulsion* sexuelle inconsciente, qui ressurgit par l'œuvre et dans son contemplateur. Ce qu'on tire du spectacle de la violence, ce n'est donc pas une jouissance perverse et pathologique ; c'est une jouissance qui tend vers un plaisir, c'est une dialectique entre « la jouissance qui secoue, excède, les habitudes représentatives, et le plaisir qui s'obtient *in fine* de ce que l'on puisse malgré tout se ressaisir, pour un usage identifiable, de la cause scopique, ou vocale, du désir<sup>231</sup>. » Et si l'œuvre exprime et suscite le désir par la violence, c'est qu'elle noue le lien indéfectible entre Éros et Thanatos et qu'elle rend à l'homme-artiste – au sens nietzschéen de l'artiste de sa propre vie – sa force aporétique de création et de destruction, de création par la destruction. Surtout, et du mot de Jacqueline Barus-Michel : « l'œuvre exprimerait et réaliserait la jouissance sous une forme imaginaire débridée, explosant le symbolique et autres représentants du surmoi, du Père, et de la

---

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 193.

<sup>231</sup> Frédéric PELLION, « Principes du plaisir », *Champ Lacanien*, 2013/2 (n° 14), p. 143-156.

Loi, dans le jaillissement flamboyant d'Éros et Thanatos<sup>232</sup>. » Le public appelle alors « Art, Poésie, Création » « ce frisson d'impossible » par lequel la loi morale conscientisée dans son Surmoi est imaginativement transgressée. Aussi, ce qui fait la différence entre la perversion accomplie dans le réel par le crime et la perversion sublimée en art, c'est que l'œuvre relit le fantasme par le prisme d'une pensée choc, et qu'elle le sublime en lui donnant un sens dans un « mode langagier, un système d'expression qui le fait passer à l'imaginaire et au symbolique<sup>233</sup>. » Douleur de l'inconnu et fécondité de la rencontre, le cinéma nous présente cet autre étrangeté familier qui, en nous renvoyant à nous-même, fait éclore un autre sentiment, celui qui déborde le sentiment esthétique sans jamais le combler.

## **2. Fertilité d'un nouveau mode de pensée**

### A. Malaise d'une civilisation en *Full Metal Jacket*

Après les horreurs des guerres mondiales, peut-on encore penser la morale à partir du seul précepte de bien ? L'entrée dans une ère d'horreur de masse, de crimes contre l'humanité perpétrés par l'homme, ne constitue-t-elle pas un tournant irréversible dans notre conception de la morale ? L'immaculée conception du bien est-elle encore possible et significative ? L'expérience vertigineuse des tranchées interdit désormais de continuer à croire sérieusement que la pulsion fondamentale des individus est de s'aimer ou de se conserver. Il y a là un basculement qui s'opère dans l'anthropologie philosophique : à partir du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux philosophes s'accordent à faire de la violence un des fondements de la nature humaine, sans pour

---

<sup>232</sup> Jacqueline BARUS-MICHEL, « Perversion et sublimation », *Revue internationale de psychosociologie*, 2002/19 (Vol. VIII), p. 157-175.

<sup>233</sup> *Ibid.*

autant la justifier. Au point le plus sombre de l'exploration du sujet moderne, Freud se heurte, en 1920, à un *Au-delà du principe de plaisir* qui le pousse à refondre sa théorie des pulsions, et le contraint à y ajouter un pan négatif, celui des « pulsions de mort », à côté des pulsions sexuelles et d'autoconservation. Il expose alors une dissociation fondamentale qu'on ne peut plus ignorer chez le sujet d'après-guerre. Les « pulsions de mort », c'est cet ensemble de tendances agressives et destructrices qui fondent un antagonisme entre vie et mort propre à l'homme. L'on assiste à un remaniement total de l'idée du *Moi* freudien qui, à l'aune du concept de « narcissisme » et des plus récentes « névroses de guerre », devient la source principale de la haine et de l'autodestruction, tournée inconsciemment contre soi ou contre autrui. Dès lors : « L'issue incertaine du combat entre Éros et les pulsions de mort devient alors la question cruciale pour le destin de l'espèce humaine, arrivée à un état de maîtrise de la nature par la science et la technologie lui permettant de s'autodétruire<sup>234</sup>. »

Aussi le conflit pulsionnel diagnostiqué par Freud se projette-t-il du Moi au monde extérieur, dans un certain *Malaise dans la culture* (1930) : « Freud s'oppose au « préjugé selon lequel la civilisation serait synonyme de perfectionnement » [MC, p. 94-95] et également aux Lumières, qui voient dans l'homme une aptitude à l'autonomie par la voie de l'éducation<sup>235</sup>. » Pourtant, la civilisation est nécessaire au dépassement du caractère animal de l'homme et donc, en un sens, à son perfectionnement. Selon Freud, l'homme est foncièrement agressif voire cruel et, constate-t-il tout en le déplorant, la civilisation ne peut que réprimer – et non réduire – les appétits de cruauté et de barbarie qui ressurgissent dès que la communauté « abolit le blâme » – dans les situations de guerre ou d'impunité. Or, soupeser toutes

---

<sup>234</sup> Andreas MAYER, *art. cit.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

les pulsions qui scindent la nature humaine, se savoir en partie mauvais plutôt que de se croire essentiellement bon, n'est-ce pas là acquérir une véritable conscience morale ? La perfectibilité serait à chercher dans la lucidité d'une perfection que nous n'atteindrons probablement jamais, et non dans l'aveuglement de l'amour de soi et de son prochain. En témoigne la diffusion accrue des images de violence – au cinéma comme à la télévision – qui a fait entrer celle-ci dans nos considérations sociales, voire quotidiennes. La différence, c'est que là où la télévision laisse passive son audience devant le flux incessant d'informations, le cinéma plonge son public dans un état de pensée particulier : celui de l'étonnement. Le concept, que nous trouvons chez Aristote, et même déjà chez le Pseudo-Longin, avait été distingué de l'état de surprise requis pour lui-même par certains genres du cinéma, comme le cinéma d'horreur. Il nous faut malgré tout reconnaître que, pour d'autres films, certaines images choc nourrissent une pensée chez le spectateur. C'est notamment le cas des films de guerre, parmi lesquels *Full Metal Jacket*<sup>236</sup> s'illustre par son « hyperréalisme pictural et photographique<sup>237</sup> ». Kubrick, marqué par sa formation de photoreporter pour le magazine *Look*, esthétise ici la violence en mettant à nu l'horreur de la guerre du Vietnam en même temps qu'il épure le cinéma de violence – entre autres, par la narration de la voix off. Plus encore, le film, malgré ses effets esthétiques, se fait plus vrai que les documentaires qui, du temps du conflit, s'efforçaient d'embellir la réalité pour défendre l'utilité d'une guerre absurde et sauver un patriotisme reconstruit sur des unes mensongères. Or, l'on apprend plus avec le cinéma kubrickien qui, s'il ne diffuse pas les images d'un événement historique tel quel lors même de son déroulement, du moins en propose une réflexion sur base de réalisme philosophique et non de prolifération d'informations tronquées et parfois trompées. De plus, le

---

<sup>236</sup> Stanley KUBRICK, *Full Metal Jacket*, États-Unis et Royaume-Uni, 1987, 116 min.

<sup>237</sup> Michel CIMENT, *op. cit.*, p. 234.

cinéma nous offre la possibilité d'un jugement moral portant non pas sur des faits passés, ni sur les scènes cinématographiques en elles-mêmes, mais sur l'avenir. Du mot même de Kubrick : « C'est peut-être une illusion que de penser qu'en montrant la guerre comme quelque chose de mauvais, cela rendra les gens moins désireux de se battre. Mais je pense que *Full Metal Jacket* suggère qu'il y a davantage à dire sur la guerre que de déclarer que c'est un mal. La guerre du Vietnam fut, bien sûr, une erreur tragique dès le départ, mais je crois qu'elle nous a appris quelque chose d'utile. S'il n'y avait pas eu cette guerre, nous serions probablement en train de nous battre au Nicaragua. »<sup>238</sup> Ce n'est pas la guerre en elle-même qui nous éduque à la paix, c'est le fait de la montrer en y apportant un jugement moral. Or, le cinéma facilite cette lecture intellectualisée, notamment en ce qu'il incarne les valeurs qu'il entend défendre ou contredire. L'idéologie féroce de la guerre, c'est le sergent instructeur Hartman et ses aboiements intempestifs ; ses conséquences traumatiques et sa victimisation, c'est le soldat Leonard Lawrence, dit « Baleine », qui exprime ses « pulsions de mort » dans le meurtre et le suicide (00:42) ; et l'absurdité effrontée du conflit, c'est la voix off de James T. Davis, ce « Joker » qui retranscrit le décalage à la fois tragique et sarcastique entre la longue préparation des soldats-machines-à-tuer et le guet-apens final, aussi expéditif que meurtrier. À la lumière de la contradiction du personnage – entre son casque où est inscrite la devise « Born to kill » et son badge *Peace* accroché à sa veste – nous saisissons l'« allusion à la dualité de l'homme. Le truc de Jung. » (1:02), et l'ironie provoquante dans laquelle elle est employée, nous conduisant à prendre du recul sur cette guerre, cette métaphore de la guerre en général, qui en dénonce l'ineptie à l'aide de son exacerbation sardonique. En somme, le cinéma ne cherche plus seulement à nous instruire par des *valeurs* morales remaniées. Ce sont des *symboles*

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 245.

qu'il nous fait sentir : symboles de nous-mêmes, symboles culturels du monde, symboles de notre rapport constructif au monde.

Par ailleurs, le moyen, pour le cinéma, de répondre à cette pulsion de mort de l'homme et de l'histoire, ce serait d'intégrer cette pulsion dans l'image elle-même. Il ne s'agit plus simplement, par la violence cinématographiée, de rendre compte du penchant destructif de l'humanité, mais de retourner la violence du média contre la violence de l'Histoire. Le cinéma néo-hollywoodien ne se contente pas de décrire de manière réaliste et anthropologique une société qui serait de plus en plus violente ; il vient proposer une réflexion sur l'homme violent, de l'homme violent, par la violence de l'image. La mise en scène de la violence doit à présent être reconnue pour sa fonction de révélateur, qui précisément l'exempte du jugement moral qu'elle révèle. Aussi la filmographie tarantinienne retrouve-t-elle le poids de ses mots et de ses images dans la représentation historique de *Inglourious Basterds*<sup>239</sup>. Loin d'être une œuvre engagée, le film pose la question de la représentation d'une violence historique, qui a traumatisé le monde entier. De fait : « Si elle [une œuvre sur l'extermination] veut être fidèle à son objet, c'est le sens de la perte qu'elle doit communiquer. Or toute reconstitution qui donnera l'illusion, ne fût-ce qu'un instant, que ce qui s'est passé, et donc perdu, peut être ressuscité, manquera son objet qui est l'absence même : l'écart au présent, l'irréversibilité du crime<sup>240</sup>. » C'est pourquoi *Inglourious Basterds*, tout en faisant écho à la violence de la seconde guerre mondiale, la modifie dans une destruction de et par l'image. Par là, Tarantino représente l'irreprésentable : l'extermination traumatique des Juifs d'Europe, à laquelle l'on doit rendre hommage sans représenter, c'est-à-dire rendre à nouveau présente cette mort provoquée dans la

---

<sup>239</sup> Quentin TARANTINO, *Inglourious Basterds*, États-Unis & Allemagne, 2009, 153 min.

<sup>240</sup> Marie GIL et Patrice MANIGLIER, *art. cit.*, p. 107.

grande absurdité de l'histoire. *Inglourious Basterds*, c'est avant tout une uchronie qui touche à l'histoire officielle pour en proposer une autre version. Dès lors, si les spectateurs jouissent du film, même au premier degré, c'est parce qu'ils savent qu'ils sont devant une fiction, qui plus est invraisemblable. Mais plus que de jouir de l'artifice, ils jouissent de l'image qui brise l'absurdité de l'histoire et rétablit une certaine justice en faisant vengeance. Cette vengeance n'est pas une « tension vers un Bien doté d'une positivité tranquille, mais [une] réparation d'un Mal, un mal contre le Mal<sup>241</sup>. » Ce n'est pas une résolution mais une tension que filme le cinéaste, une tension entre passé et présent, entre deuil et vengeance, entre « irréversibilité » de l'Histoire et « virtualité » de l'histoire. En effet, le film n'aspire pas à représenter le passé du point de vue du présent, mais à représenter un passé qui vient regarder le présent et en dire quelque chose. Il est historique mais pas révisionniste. Il ne fait pas œuvre d'histoire, mais il fait varier le présent et ses considérations en faisant varier le dénouement de la guerre, en assassinant Hitler et ses comparses. Il n'a pas pour but d'instruire sur le passé, il ne sert pas d'idéologie, mais il ne vise pas non plus à tromper ses spectateurs. Au contraire, il s'appuie sur l'intelligence de son public, qui connaît la fin de la véritable Histoire, pour le plonger dans un jeu de variables cinématographiques.

En conséquence, le cinéma doit intervenir comme « instrument d'intelligence critique » et non comme outil de propagande. En montrant à la fois la vengeance et son impossibilité, le film pense non pas le passé, avec cette violence qui, *de facto*, est passée en cour de justice, mais il pense le présent au regard du passé, nous confrontant à ces « pulsions de mort » qui ont modifié notre réalité, et avec lesquelles il faut désormais composer. Ainsi : « Il ne s'agit pas de catharsis, en ce sens qu'il ne s'agit

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 108.

pas de défouler nos passions ; il s'agit de trouver une réponse ajustée au réel. *Inglourious Basterds* ne prétend pas nous libérer d'une haine à l'égard des bourreaux, mais de trouver le symbole qui répondra à l'événement de l'extermination des Juifs d'Europe et nous permettra de nous tenir dans un rapport juste, de vérité, à cet événement<sup>242</sup>. » De là, « l'image-symbole » devient la seule capable d'accomplir la vengeance, et elle s'effectue dans et par le cinéma lui-même : elle est « le visage de la vengeance juive » (2:25). C'est à présent la fiction qui répond au réel car : « Ce que la violence pure a interrompu (le sens, la croyance en un monde sensé), la violence figurée le rétablit. Et c'est l'injustice même de l'Histoire que nous sentons, dans la nécessité de ce déséquilibre vertigineux de l'image pour répondre au passé<sup>243</sup>. » L'image-symbole ne vise plus à faire signe vers l'absolu en s'assimilant à la forme cinématographique ; elle signifie la perte de cet absolu dans la destruction de la forme elle-même.



**8.** Destruction de l'image par l'image d'*Inglourious Basterds* : présenter l'impossibilité d'un absolu pour répondre à l'Histoire (2:25).

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 121.

## B. « Présenter l'imprésentable »

Selon l'étude de Kant que donne Jean-François Lyotard dans ses *Leçons sur l'Analytique du sublime*, le sentiment esthétique sublime est un sentiment qui se distingue de la loi morale en tant qu'on y éprouve du plaisir ou du déplaisir – du plaisir *et* du déplaisir –, et non un pouvoir de connaître ou de désirer et d'agir. La causalité libre et absolue – celle de la raison pratique en action – n'est présente dans le sublime qu'en tant qu'elle plaît *et* déplaît, sans que ne soit ordonné à la raison, dans le cadre du jugement esthétique, une nécessité d'effectuer une action morale. En effet, le jugement esthétique, en tant que jugement libre et indéterminé, n'est possible qu'à partir d'une forme supérieure de sentiment de plaisir ou de peine dans le *libre jeu* de l'imagination et de l'entendement. Cela signifie que 1) le jugement ne doit être lié à aucun attrait sensible, et qu'il ne doit dépendre ni de l'agréable, ni d'une quelconque influence empirique ; 2) le jugement doit être libre de toute inclination intellectuelle, et ; 3) il doit être indépendant de toute préoccupation morale. En conséquence, l'on procède, dans le jugement esthétique, à une réduction phénoménologique : il s'agit d'extraire une représentation indépendamment de l'existence de l'objet. Il s'agit d'extraire un plaisir esthétique pur, indépendamment de la faculté de désirer, un plaisir qui n'est ni plaisir intellectuel, ni délectation morale.

Est-ce à dire que le sentiment sublime ignore la loi morale, qu'il en est séparé, voire imperméable ? Comme l'écrit Lyotard : « Le concept du sublime de la nature n'est pas de loin aussi important et riche en conséquences, [...] que celui du beau dans la nature, il n'indique en général rien de final dans la nature elle-même, mais seulement dans l'*usage* possible de ses intuitions afin de rendre, en nous-mêmes, sensible une

finalité tout à fait indépendante de la nature [...]»<sup>244</sup>. » Aussi le sentiment sublime n'est-il plus simplement un index tendu vers des idées esthétiques qui lui seraient préalables, mais bien une force de penser qui, tout en contraignant les facultés de l'esprit, fait sentir à l'homme la destination suprasensible de sa raison, dont la loi est de se dépasser sans cesse. Même, le sublime « présume » cet « autre sentiment », celui de la loi morale qu'est le respect, et qui est pourtant l'opposé de l'émotion violente et de « l'exaltation joyeuse à la terreur » du premier : « Car si la pensée n'avait pas en elle le pouvoir de concevoir, sous la forme d'une Idée, la causalité absolue (libre) qui fonde la loi pour laquelle et de laquelle elle éprouve du respect, elle n'aurait aucune chance de sentir si intensément la grandeur et la force « brutes » de la nature comme des signes indiquant négativement la « présence » de cette Idée en elle-même. Le sentiment sublime n'est pas le sentiment moral, mais il exige l'« aptitude » à prendre un « intérêt » pur à la loi<sup>245</sup>. » Cependant, un tel sentiment ne vise pas tant à nous attacher à un impératif catégorique, édicté par la loi morale pour la raison pratique, qu'il ne nous permet de nous réapproprier pour nous-même, par la saisie de notre transcendance, la condition de liberté de notre pensée.

En fait, le sentiment sublime nous plonge dans un état de pensée tel qu'il pourrait conditionner, ou du moins rendre propice notre action morale. Certes, l'Analytique du sublime est écrite en dehors de la *Critique de la raison pratique*, mais cela ne veut pas dire que la faculté de sentir et celle de désirer soient incompatibles, ni que le jugement réfléchissant vienne après les jugements de la raison spéculative et de la raison pratique. Il faut reconnaître, comme le fait David Lapoujade, qu'il se passe quelque chose de tout à fait singulier dans le jugement esthétique. En effet, qu'advient-

---

<sup>244</sup> Jean-François LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*, § 23-29, Paris, Klincksieck, 2015, p. 165.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 206.

il lorsque la faculté de juger est libre, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas subordonnée à l'entendement ni à la raison ? Qu'est-ce que penser lorsqu'il ne s'agit pas de connaître ni de légiférer moralement ? Qu'est-ce que juger lorsque juger n'est plus soumis à un modèle législatif ? Notons que juger, chez Kant, revient à une opération complexe qui subsume le particulier sous le général : « Mais tantôt le général est déjà connu et il suffit de l'appliquer au particulier, qui se voit alors déterminé – « jugement déterminant » – ; tantôt il faut « réfléchir » le particulier pour le déterminer de manière générale – « jugement réfléchissant »<sup>246</sup>. » En droit, le jugement réfléchissant – jugement esthétique – doit donc précéder le jugement déterminant – jugement moral – car tout accord déterminé des facultés sous une autre suppose la possibilité d'un accord qui soit libre et indéterminé.

Plus encore, ce que le sentiment sublime nous fait sentir, c'est ce moment butoir où « Chacune des facultés de connaissance (au sens large) ainsi parvenue à son point d'essoufflement, à son *hubris*, est saisie par son inconsistance intrinsèque. L'antinomie est la marque logique (transcendantale) de la contradiction qu'est la limite. » Qu'il s'agisse de la faculté de connaître qui fait usage de l'entendement « jusqu'à l'inconditionné », de la faculté de désirer qui fait un usage pratique de la raison législatrice, ou de la faculté de juger qui fait libre jeu de la raison et de l'imagination qui toutes deux achoppent sur un au-delà, toutes se confrontent à « l'horizon impensable dont chaque pouvoir de la pensée s'approche dans sa passion de se légitimer. Horizon, parce que l'inconditionné des conditions de la pensée dans chacune de ses capacités est toujours différé, et que sa recherche est sans fin<sup>247</sup>. » Précisément, la limite est une « contradiction », à la fois séparation et conjonction des

---

<sup>246</sup> David LAPOUJADE, « Esthétique de Schopenhauer : entre Kant et Nietzsche », *cours d'esthétique de MI à la Sorbonne*, septembre-décembre 2020.

<sup>247</sup> Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 194.

facultés et de leur domaine. D'une part, la limite sépare, comme une frontière sépare deux pays, comme le jugement sépare le vrai du faux, selon une logique bivalente. Alors elle nous renvoie au monde de la représentation, où on peut effectivement distinguer des entités séparées. D'autre part, la limite est ce qui fait communiquer des éléments hétérogènes : elle est une limite de communication, communication impossible et pourtant toujours recherchée. C'est toute la joie et la peine de l'homme que de chercher à atteindre l'au-delà qui se cache et s'annonce derrière cette limite sans jamais pouvoir le concevoir, et qu'il prend pourtant comme l'idée régulatrice de son propre développement vers sa destination suprasensible. En d'autres termes, il y a un absolu qui n'est pas strictement séparé de notre monde, auquel cas on ne chercherait même pas à l'atteindre, mais qui communique avec notre condition transcendante comme un informel. Reste alors, pour l'art, la possibilité d'une présentation de cette quête perpétuelle d'un infini indicible, inconcevable et irréprésentable.

Lyotard rend à l'art la capacité de projeter ce paradoxe qui intervient sans mot dire dans la subjectivité de nos facultés, par cette tâche qui est de « présenter l'imprésentable » : « L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. [...] Car présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et des conditions de présentation, plastique en l'occurrence. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. » Faire sentir « qu'il y a de l'absolu », c'est faire sentir à l'homme sa destination suprasensible comme une loi sans contenu. C'est là la tâche de l'art postmoderne, ou plutôt des avant-gardes, qui proposent une philosophie nostalgique en se tournant vers un absolu perdu, plutôt que de répondre d'un système progressiste d'essais plastiques à faire à l'infini. Si l'art est sublime, c'est désormais en ce qu'il « martyrise la présentation » et met à mal l'absolutisation des « symboles stables du

bien, du juste, du vrai, de l'infini, etc.<sup>248</sup> ». Surtout, si l'art peut procurer un sentiment sublime, c'est en tant que ce dernier n'est plus « affaire d'élévation (qui est la catégorie par laquelle Aristote distinguait la tragédie), il est affaire d'intensification. » Lyotard, tout en concédant l'antagonisme de Kant au sujet des facultés dans le jugement esthétique, lui conjoint une part de la théorie burkienne, « qui est de montrer que le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive », via une passion plus forte que la satisfaction, celle de la douleur, de l'approche de la mort, et que Burke nomme *terreur*. « Voilà donc comment s'analyse le sentiment sublime : un objet très grand, très puissant, menaçant donc de priver l'âme de tout *Il arrive*, la frappe d'« étonnement » (à moindres degrés d'intensité, l'âme est saisie d'admiration, de vénération, de respect)<sup>249</sup>. »

Sublime est l'image cinématographique qui nous « frappe d'étonnement » et nous fait sentir quelque chose de trop fort, qui déborde la vision, exalte le corps et fait frissonner l'âme. C'est déjà ce que constatait Deleuze à propos de l'image : « Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices. » Mais l'auteur affiliait ce pouvoir d'intensification à une « situation purement optique et sonore », celle qui « éveille une fonction de voyance, à la fois fantasme et constat, critique et compassion, tandis que les situations sensori-motrices, si violentes soient-elles, s'adressent à une fonction visuelle pragmatique qui « tolère » ou « supporte » à peu près n'importe quoi, du moment que c'est pris dans un système d'actions et de réactions<sup>250</sup>. » Pourtant, le cinéma violent du Nouvel Hollywood aussi sait excéder le sensori-moteur pour

---

<sup>248</sup> Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 122-123.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>250</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 30.

atteindre la (non) contemplation. En témoigne *Shutter Island*<sup>251</sup>, qui s'ouvre certes sur le spectacle sublime d'une mer agitée mais qui, en réalité, n'est pas la cause du vomissement de Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio). C'est bien le souvenir de l'horreur absolue, celle de la découverte du premier crime contre l'humanité dans les camps de concentration, qui est à l'origine du trouble du marshal ; c'est l'insoutenable qui troublera aussi le spectateur par un enchaînement de « situations purement optiques », sans son, dans des flash-back qui sont à la fois les visions subjectives et les hallucinations cauchemardesques d'un protagoniste à la mémoire post-traumatique. Ce sont eux qui donnent accès à l'imprésentable, celui du drame de la guerre et de l'infanticide. *Shutter Island* fond au blanc une impossibilité de se souvenir et un enfermement psychique du personnage, de la subjectivité duquel nous nous retrouvons prisonniers. Le film présente, pour le spectateur, l'impossibilité de voir, pour le héros, l'impossibilité de regarder ce qui le dépasse, jusqu'à en perdre la raison. *Shutter Island*, c'est la réponse à la condamnation d'Adorno, pour qui il n'y a plus de poésie possible après Auschwitz. L'univers très exacerbé de Scorsese, paroxystique, avec ses événements aveuglants, semble le seul moyen de parvenir à nous faire supporter la chose sans en édulcorer l'horreur. De même, les premières notes entendues ressemblent au son d'une corne de brume. Le morceau a une tonalité fantomatique tout en exerçant « une étrange séduction », selon le mot de Scorsese dans un entretien pour le magazine *Première*. L'ostinato signifie la résonance d'Auschwitz en même temps qu'elle annonce l'après-Auschwitz, possible ou impossible, où les perceptions seront de toute façon très gravement altérées du fait d'avoir été devant un point aveugle de l'histoire humaine.

---

<sup>251</sup> Martin SCORSESE, *Shutter Island*, États-Unis, 2010, 130 min.

C'est ainsi que le sentiment sublime, créé à l'occasion d'une présentation de l'imprésentable, plonge le spectateur dans un état de pensée singulier : « Être apte à accueillir ce que la pensée n'est pas préparée à penser, c'est cela qu'il convient d'appeler penser. [...] Penser est questionner toute chose, y compris la pensée, et la question, et le processus. Or questionner requiert que quelque chose arrive dont la raison n'est pas encore connue. Quand on pense, on accepte l'occurrence pour ce qu'elle est : « pas encore » déterminée<sup>252</sup>. » L'état de pensée sublime, ce n'est pas seulement s'interroger sur le monde et sa réalité, c'est s'interroger sur ce qu'on est en train de faire, sur ce qu'on est en train de voir, ou mieux, sur le fait qu'on est en train de voir : « Il ne s'agit pas d'une question de sens ni de réalité portant sur *ce qui* arrive, sur *ce que* cela veut dire. Avant de se demander ce que c'est, ce que ça signifie, avant le *quid*, il faut « d'abord », pour ainsi dire, qu'« il arrive », *quod*. » Et c'est cela même l'interrogation d'*Inglourious Basterds* : c'est recréer l'étonnement de l'horreur qui arrive en modifiant la tenue du génocide ; c'est recréer de l'inconnu pour faire sentir l'absolu de l'horreur qui fut celle de la seconde guerre mondiale ; c'est enfin détruire l'image en même temps qu'on tue par elle, non pas tant pour ne pas montrer ou montrer sans montrer, que pour *montrer le ne pas montrer*.

Lyotard ajoute : « Pour être fidèle à ce déplacement en quoi consiste peut-être toute la différence entre le romantisme et l'avant-gardisme « moderne », il faudrait traduire *The Sublime is Now* [Barnett Newman, 1948] non pas par : Le sublime est maintenant, mais par : *Maintenant, tel est le sublime*. Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau. [...] Le dessaisissement de l'intelligence qui saisit, son désarmement, l'aveu que cela, cette occurrence de peinture, n'était pas nécessaire, ni même

---

<sup>252</sup> Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain*, op. cit., p. 77-78.

prévisible, le dénuement devant *Arrive-t-il ?*, la garde de l'occurrence « avant » toute défense, illustration ou commentaire, la garde « avant » qu'on prenne garde, et qu'on regarde, sous l'égide de *now*, c'est cela la rigueur de l'avant-garde<sup>253</sup>. » Ne serait-ce pas là la clé de lecture de la scène du meurtre par accident de Marvin dans *Pulp Fiction* ? Plus qu'un accident, c'est le point d'interrogation qu'est l'événement, qui nous interroge sur son advenance (*quod*) avant toute interrogation sur son contenu et sa signification (*quid*). Ici, la pensée est désarmée par l'inadvertance de l'arme, qui donne une insignifiance à l'acte. Pourtant, c'est par la considération de cette insignifiance comme telle, comme le vécu « dessaisi » de l'instant T, que la pensée retrouve ses armes, en s'interrogeant elle-même, réalisant le souhait d'Adorno et d'Horkheimer de rendre à la raison sa faculté d'autocritique.

À la question de savoir comment des œuvres artistiques qui, par définition, ont une forme, peuvent faire passer le sentiment sublime et leur condition de liberté informelle à leurs spectateurs, nous répondions plus tôt que, au cinéma, la forme et le fond du film reproduisent par analogie l'accès aux Idées esthétiques par le sublime kantien, en se faisant le support d'une hypotypose symbolique. Une autre réponse serait désormais de dire que la spécificité du cinéma est de nous plonger dans une véritable expérience, celle de la salle obscure qui se vit dans l'instantané et à huis clos. Ce qu'il faut voir, au-delà de la forme du medium cinématographique, c'est l'espace-temps du cinéma, qui laisse place à une véritable expérience de pensée, au sens lyotardien de « cet abîme qu'est le temps dans sa venue ». C'est bien l'expérience du temps qu'on fait au cinéma, et qui est aussi l'expérience de la pensée dans le sens où l'on est ouvert à ce qui est en train de se passer, qui s'est toujours déjà passé et qui est sur le point de se passer. On est dans l'expectative contemplative (qu'est-ce qui va

---

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 94.

arriver ?), qui correspond, toujours selon la définition qu'en donne Lyotard, à une expectative heuristique (qu'est-ce donc que je découvre ?). Comme B. Newman disait que le temps, c'était le tableau lui-même, nous voulons dire qu'au cinéma, le temps, c'est le film lui-même, et peut-être plus que jamais en art, puisque le film déroule son propre temps dans l'expérience de la salle obscure. Plus que de lier la réalité de la fiction à celle du spectateur, il crée une réalité close et en même temps ouverte à toute (in)détermination : celle du visionnage.

En somme, présenter l'imprésentable, c'est nous plonger, nous spectateurs, dans quelque chose de plus grand que nous, que la totalité soit appelée l'absolu ou l'Être. Mais, par la dynamique et l'énergie qu'il impulse en nous, le sublime nous dit bien aussi que dans ce plus-grand-que-nous, il faut que nous vivions. À cet égard, D. Dumouchel emprunte la voie optimiste d'un art qui lève la « malédiction » qui, selon Adorno, pesait sur la subjectivité moderne et sa réification par une rationalisation à l'extrême. À présent, l'art ne se donne plus seulement dans sa résistance au monde, mais il s'offre sur le mode d'une expérience esthétique personnelle, constituant un « espace fragile de liberté » pour le sujet-spectateur : « On peut utiliser l'esthétique d'Adorno pour réactiver une conception disons « kantienne » de l'activité artistique (telle qu'elle s'esquisse dans la notion d'Idée esthétique) comme mise en œuvre d'un jugement sans concept et d'une auto-régulation réfléchissante, qui peuvent peut-être servir de paradigme pour des contenus non réifiés de liberté, sans devoir être éprouvés sur le mode sublime d'une injonction à réaliser un absolu irréalisable, ou, dans des termes lyotardiens, à « présenter qu'il y a de l'imprésentable »<sup>254</sup>. » Et si notre destination suprasensible était en fait une destination existentielle dans le devenir, conçu sur le mode de l'instant présent ? Et si la force que nous sentons en nous, qu'elle

---

<sup>254</sup> Daniel DUMOUCHEL, *art. cit.*, p. 45.

soit en-deçà ou au-delà de ce monde, en se faisant sentir dans l'expérience présente du sentiment sublime, nous insufflait, si ce n'est une volonté d'agir, du moins une force de vie, à la manière du conatus spinozien comme effort de persévérer dans son être ?

### **3. Vivre dans le sublime**

Nous voilà parvenus à une conception esthétique-philosophique où le sublime n'est plus un idéal à atteindre – tout au plus présente-t-il un idéal inatteignable – mais un sentiment qui engendre un état de pensée, ici et maintenant. Bien que l'héritage du Pseudo-Longin se montre encore dans l'idée d'un « ravissement » de la pensée, le style sublime devient celui d'un art avant-gardiste qui bouleverse tous les codes, qu'ils soient règles artistiques ou symboles culturels. Ainsi, nous ne vivons plus *pour* le sublime ; nous vivons *dans* le sublime. Au spectateur de s'approprier ce sentiment qu'il ressent intensément : à lui d'en faire quelque chose pour lui-même, de l'existentialiser.

#### A. Une expérience existentielle

##### A.1. L'esthétique sublime : le lieu d'une expérience particulière

Dorénavant, le sublime ne doit plus seulement être appréhendé comme une catégorie de la science esthétique qui n'aurait qu'une portée épistémologique ; il est aussi et surtout un principe qui a une portée créatrice et une valeur existentielle. Il est cette dynamique qui nous dépasse et qui, en nous faisant sentir un au-delà de la sensibilité, nous pousse à nous dépasser nous-mêmes. Baldine Saint Girons formule deux thèses à propos du concept. La première, c'est l'idée selon laquelle : « Le sublime

n'est pas seulement une catégorie, une manière de parler et de classer (de *kata*, « selon », et d'*agorêuo*, qui signifie « parler publiquement »). C'est un principe (*principium, archè*) et il est comme tel à la fois originaire, impératif et fondateur<sup>255</sup>. »

Ce qui importe, c'est donc le sublime en tant qu'il nous incite à adopter une attitude de pensée et qu'il dépend en même temps de nous pour être découvert. Alors :

« Distinguer entre le transcendantal et le transcendant devient absolument nécessaire : il ne faut pas confondre la condition de possibilité avec la chose accessible, ou encore le mouvement vers le haut avec une hauteur déterminée. Ainsi, le sublime, c'est moins un sommet comme tel, fût-ce le Mont Blanc [...] que la force qui nous tire vers ce sommet, inverse la gravité et nous découvre des enjeux insoupçonnés qui dépassent notre petit moi. »

Ainsi, l'autrice formule sa seconde thèse : « Le sublime est principe de lui-même. Il est fondateur et fondé. Il se dédouble et se démultiplie. Si le sublime apparaît comme principe de lui-même, c'est dans ces chassés-croisés entre un sublime originaire et le sublime de certains véhicules, de certains effets, de certains principes secondaires mis alors en œuvre<sup>256</sup>. »

Les véhicules du sublime, ce sont ceux qui mettent en péril tous les moyens du beau – la forme, le plaisir, la clarté et la diversité. Ce sont ceux qui simplifient l'apparence jusqu'au dénuement et à l'abstraction, qui vont jusqu'à « l'expérience de la déstabilisation du monde ». Mais les moyens artistiques du sublime visent aussi à l'expérience de la « déstabilisation et suspension du moi ».

Pour ainsi dire, le sublime est « originaire », i.e. il demeure « en arrière et au-dessus de nous » et nous en provenons. Pourtant, comme il se manifeste *hic et nunc*, un tel principe appelle une implication du sujet pour le découvrir et l'expérimenter dans une « intériorisation » qui devient « nécessaire à son épiphanie ». Il s'agit d'une

---

<sup>255</sup> Baldine SAINT GIRONS, *art. cit.*, p. 24-25.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 26-28.

dynamique qui impulse une « refondation » dans l'art, dont la prise de conscience de ce qui dépasse l'homme l'incite au dépassement de ses propres moyens et de ses fins. C'est le sublime qui « réinjecte la vie, l'âme, le mystère » dans les œuvres postmodernes, précisément par leur renouvellement technique qu'Adorno et Horkheimer déploraient. Le sublime est donc un « espace où la question des enjeux ne se trouve *jamais oubliée, mais jamais, non plus, définitivement tranchée*. Si on passe sans cesse d'une œuvre à une autre, d'un paysage à un autre, c'est parce que, si profonde que soit la relance du sublime, elle ne suffit jamais et que nous cherchons toujours de nouveaux motifs pour l'expérimenter<sup>257</sup>. » Le sublime n'est pas statique. Il est avant tout un principe de mouvance de l'esprit, qui guide l'esprit du spectateur et celui du créateur, et par lequel l'art se renouvelle incessamment. Le nouvel invariant, c'est ce lien de l'art et de la pensée qui s'opère sur le mode du mouvement effectif et immanent à la vie et à l'art, à la vie de l'art.

Il faudrait donc s'emparer de l'esthétique en ce qu'elle élabore le lieu d'une expérience morale pour son spectateur, en même temps que cette morale n'est plus simplement un ensemble d'idées abstraites mais qu'elle se ressaisit dans toute l'attitude d'esprit qui doit mener à ces idées – et qui, par ailleurs, ne les atteindra jamais conceptuellement. Chez Kant, l'accès à la moralité est soutenu par des dispositions de l'homme lui-même, et dont le témoignage se fait effectivement dans une expérience. Ces dispositions sont le sentiment moral, la conscience morale, l'amour du prochain et le respect de soi-même, ou l'estime de soi. Néanmoins, elles sont purement subjectives et ne sont pas des conditions objectives au fondement de la moralité. Elles se rapportent à un état du sujet qui, en mêlant le sentiment et le subjectif, peut être dit esthétique. Ces dispositions ont un caractère *sui generis* et sont sollicitées au niveau

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 29.

de la personnalité – l'ultime disposition kantienne, proprement celle de la morale – par la voie morale. Or, ce qui nous dispose à la loi morale, ce sont des dispositions sollicitées par la loi morale elle-même, qui n'a d'effet que sur l'esprit mais qui doit intervenir avant même qu'elle ne s'adresse à celui-ci – en ce sens, il y a une aporie de l'accès à la moralité chez Kant. Néanmoins, l'expérience esthétique préparerait à la moralité via le désintéressement, qui ne procède pas d'un désintéressement moral. C'est alors que Kant nous permet de penser du point de vue des affections subjectives, et donc dans une perspective esthétique, une autre projection du suprasensible dans l'expérience d'un sujet cultivé. Dans le cas du sublime, il n'y a pas un remplissement dans l'expérience esthétique de la destinée morale de l'homme, qui lui est désignée en creux. C'est dans le sentiment de son impuissance que le sujet s'éveille à sa destination suprasensible. Autrement dit, la présentation de la destination suprasensible de l'homme est ici négative. En somme, l'expérience esthétique n'est pas une expérience pré-morale mais elle est essentiellement morale, quoi qu'elle contemple le déchaînement de forces amORAles ou immORAles.

Ce qui nous intéresse par ailleurs, c'est de voir ce que la pensée de Schiller apporte ou retire à la conception kantienne du sublime. Ce qui nous intéresse surtout, dans le cadre de notre sujet, c'est de voir la manière dont Schiller considère le sublime dans l'histoire humaine elle-même, et non plus dans le déchaînement de la nature : « L'histoire mondiale est pour moi un objet sublime. Le monde, en tant qu'objet historique, n'est au fond rien d'autre que le conflit des forces naturelles [les affects et passions humaines] entre elles et avec la liberté de l'homme<sup>258</sup>. » Désormais, le rapport lucide et esthétique à l'histoire a lieu comme conscience du sublime, en prenant le parti de la résistance de l'histoire à la rationalité : « L'histoire intéresse l'esprit

---

<sup>258</sup> Friedrich VON SCHILLER, *Du sublime*, 1798.

lorsqu'on renonce à l'expliquer et qu'on fait de cette incompréhensibilité même le point de vue du jugement<sup>259</sup>. » Ainsi, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Schiller va manifester un souci d'adoucir la rigueur du formalisme moral kantien en s'inspirant de la dévastation des révolutionnaires de la Terreur. Pour Schiller, il faut donc découvrir une instance qui porterait au regard la moralité invisible, celle dont il ne peut y avoir aucune préfiguration avant qu'on possède les principes moraux, et qui élèverait à la rigueur de la loi le penchant physique. Il s'agirait de trouver une voie intermédiaire entre « la matière » – le sensible – et « la forme » – la morale idéale, « qui fraierait une voie permettant de passer du royaume des formes à celui des lois et qui, sans faire obstacle au développement du caractère moral, serait un gage sensible de l'invisible moralité<sup>260</sup>. » La question est de savoir comment rendre la liberté – qui emprunte au libre jeu des facultés kantien et constitue la moralité – sensible. De fait, en présence des belles représentations ou des beaux objets, qui sont parfaitement sensibles, notre esprit se les représente comme procédant d'une liberté, dont leur apparence est le produit. Il y a beauté partout où la structure de la forme apparaît comme résultant d'une spontanéité interne, c'est-à-dire d'une liberté. Partant, Schiller veut réconcilier les deux aspects de la réalité humaine, sensible et rationnel, sensible et suprasensible, dans l'expérience de la beauté.

En fait, Schiller déploie la tension entre culture et moralité que concentraient les textes pédagogiques kantien. Pour Kant, la culture est l'expression d'un antagonisme et d'une violence, antagonisme par lequel l'homme en passe par la culture pour accéder à la moralité alors que la moralité devrait donner des fins à la culture. Or, la clarification par Schiller de l'état esthétique lève cette contradiction : il y a bien une

---

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> Friedrich VON SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Lettre III, 1794.

disposition à la morale à l'œuvre dans la culture qui ne suppose pas ce qui est à obtenir, i.e. la loi morale et ses fins. Si la beauté sensible est le phénomène de la liberté, alors il est possible d'y éveiller l'homme dans sa vie physique, mais il est surtout possible de constituer en lui un état intermédiaire où il fait une expérience authentique de la liberté, sans la posséder encore comme le trait fondamental de sa personnalité ; c'est un « état esthétique », qui devient en même temps éthique. Chez Schiller, cet état de curieuse indétermination est le moyen terme entre les déterminations physiques et la moralité. Il l'est notamment en raison d'un certain état d'âme suscité dans la contemplation esthétique. En conséquence, réaliser tout à fait son humanité, c'est accorder en soi ce qu'on a d'individuel – l'expérience sensible – et ce par quoi on est une personnalité morale – le fait de s'intéresser aux autres. L'art offrirait donc à son public l'accès à un éthos, à une moralité commune, à partir de l'expérience esthétique. Il ne s'agit plus de dire que les arts rendent aimables les valeurs d'une société. Nous faisons plutôt référence au fait que la sociabilité se développe en nous dans l'expérience esthétique, lorsque, d'une part, nous éprouvons et affirmons certains attachements, et, d'autre part, que nous les prêtons à autrui.

Dans cette adhésion à quelque chose de commun, il n'est pas question d'une contrainte extérieure ni d'une inculcation mais d'une disposition autonome, qui procède à la fois de l'individualité et qui est relation à : à autrui, au monde. Or, puisque l'art propose une expérience esthétique sensible, en même temps qu'il nous fait sentir l'empathie et, par là, la dignité humaine jusque dans la représentation de son atteinte violente et immorale, nous en déduisons que le cinéma violent peut bel et bien participer à la construction morale de son spectateur. À cet égard, Schiller considère que l'esthétique guide la marche de l'esprit, quoi qu'il en soit des particularisations demandées par les civilisations, quoi qu'il en soit aussi des déviations de l'histoire.

Quoi qu'il en soit donc des circonstances qui paraissent contredire la destination de l'homme à harmoniser tous ses caractères pour se réaliser complètement. Il s'agit d'un plaisir désintéressé, mais c'est bien le moteur subjectif d'une histoire dont l'enjeu est la réalisation de l'homme.

## A.2. Pour une nouvelle philosophie *du* cinéma : une « force de Transformation »

Gilles Deleuze, s'il hérite d'une nouvelle forme de philosophie qui prend en compte la contradiction du monde sensible et du sentiment sublime – celle de Burke, Kant et Nietzsche –, redéfinit par là même l'activité philosophique puisque, pour lui, et selon les mots de Michaël Crevoisier : « L'expérience du sublime est violente non parce qu'elle met en crise l'accord des facultés, mais parce qu'elle force à sentir ce qui, dans la nature, sort de l'ordre que nous lui attribuons généralement, et se présente à nous comme un chaos. Cet accès au chaos est un accès à la réalité en tant qu'aucune représentation ne nous en protège, et en tant que je ne peux rien y reconnaître, pas même moi-même. Ainsi, ce qui me permet tout de même de supporter le sublime, ce n'est pas la reconnaissance de mon supposé destin d'être suprasensible, mais le fait que, sous le choc, je me transforme, je découvre un nouvel usage possible des mes facultés<sup>261</sup>. » Non seulement donc Deleuze modifie la méthode du concept du sublime, celui-ci ne tendant plus vers la prédétermination finale de l'homme mais vers sa libre indétermination, mais il réélabore aussi son objet : « Ce n'est plus une pensée maîtrisée par la volonté, mais en proie à la rencontre violente ; il ne s'agit plus d'examiner au sens d'analyser, mais de rendre pensable ce qui se présente à nous sous forme de signes en tant que tels indéterminés, mais se déterminant à notre contact, s'actualisant dans la

---

<sup>261</sup> Michaël CREVOISIER, « L'héritage kantien de la conception deleuzienne du temps. Remarques sur le transcendantal et le sublime », *Philosophique*, 22/2019, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.

rencontre et par là contribuant à l'actualisation de nos propres facultés qui vont être forcées de rendre le signe pensable<sup>262</sup>. » En fait, plutôt que d'accepter que la réflexion soit toujours fondée sur un réel qu'elle suppose comme donné, comme le fait Kant, Deleuze choisit d'interroger la genèse de la pensée, qu'il conçoit comme une « genèse transcendante », où le signe comme force donne au sujet à penser alors même qu'il s'actualise en lui et avec lui, et, plus encore, où « ce n'est pas seulement une pensée qui devient possible, mais ce sont les possibilités de la pensée qui se trouvent modifiées, c'est le sujet qui se voit contraint d'explorer les zones d'indétermination du transcendantal<sup>263</sup>. » Autrement dit, la philosophie deleuzienne doit être une *expérimentation* ; ce que l'on cherche, ce n'est pas tant à interpréter ce que cachent ces signes venus d'ailleurs qu'à voir ce qu'ils nous donnent à penser. Or, puisque les signes nous donnent à penser du nouveau dans l'indétermination de notre transcendantalité, c'est à présent la manière dont ils nous font penser qui compte, en tant qu'il s'agit, pour nous qui les rencontrons, de penser notre création incessante, de créer notre pensée sans cesse.

Dans cet effort d'une philosophie conçue comme création, Deleuze rejoint Bergson, qui voit dans le monde et dans la pensée une affaire de mouvement et d'innovation incessante en matière de concepts. Le sublime est rendu à son dynamisme pur dès lors qu'il ne tend plus vers une limite particulière à atteindre, mais qu'il rend l'homme actif dans l'exploration même de cette limite sur le mode créatif. Mais là où l'on peut surtout saisir ce mouvement pur de la vie extérieure et intérieure de l'homme, là où elle s'impulse aussi sans doute, c'est dans les images du cinéma. Empruntant les concepts d' « image-temps » et d' « image-mouvement » à Bergson dans *Matière et*

---

<sup>262</sup> Michaël CREVOISIER, « Réflexion et expérimentation. Deleuze lecteur de Kant », *art. cit.*

<sup>263</sup> *Ibid.*

*mémoire*, Deleuze en fait un usage tel qu'il modifie la conception du cinéma par la philosophie, tel qu'il pose l'élaboration de la philosophie par le cinéma. L'auteur réinvestit ainsi les trois thèses de Bergson sur le mouvement, dont la première consiste à redonner au mouvement sa pureté en le distinguant du simple espace parcouru : « L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir<sup>264</sup>. » Autrement dit, le mouvement ne peut pas faire l'objet d'une reconstitution à l'aide de « positions dans l'espace » ou d'« instants dans le temps », i.e. « avec des « coupes » immobiles ». Parce qu'alors, on raterait le mouvement pour ce qu'il est. Cependant, tandis que Bergson désigne cette confusion du mouvement avec des coupes immobiles sous le nom d'illusion cinématographique et fait du cinéma l'exemple typique du faux mouvement, Deleuze objecte que le mouvement est une donnée immédiate de l'image cinématographique : « Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait<sup>265</sup>. » Par là, l'on peut distinguer perception naturelle et perception cinématographique, en soupçonnant le cinéma de nous donner une nouvelle vision de la vie et de nous-mêmes, précisément en nous faisant sentir le mouvement au présent. C'est ainsi qu'il pourrait ouvrir à la transformation du sujet, à la conquête de son devenir.

La deuxième thèse de Bergson distingue deux illusions différentes sur le mouvement, dont l'erreur consiste toujours dans la reconstitution « coupes mobiles + temps abstrait », mais celle-ci se différencie en deux manières : « Pour l'antiquité, le mouvement renvoie à des éléments intelligibles, Formes ou Idées qui sont elles-mêmes

---

<sup>264</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit., p. 9.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

éternelles et immobiles. [...] Le mouvement ainsi conçu sera donc le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés*, comme dans une danse<sup>266</sup>. », alors que la révolution scientifique moderne a consisté à recomposer le mouvement à partir de l'immanence d'instants non plus privilégiés mais quelconques. Pourtant, si Bergson rapportait *a priori* ces deux formes de reconstitution du mouvement et, avec la seconde, le cinéma (dont la préhistoire fut de recomposer le mouvement dans le moment ordinaire d'un galop de cheval), à une erreur, une autre voie s'ouvre à lui : « Quand on rapporte le mouvement à des moments quelconques, on doit devenir capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier, à n'importe quel de ces moments [...]. » D'où la troisième thèse de Bergson, selon laquelle « le mouvement exprime un changement dans la durée ou dans le tout ». Autrement dit : « si le tout n'est pas donnable, c'est parce qu'il est l'Ouvert, et qu'il lui appartient de changer sans cesse ou de faire surgir quelque chose de nouveau, bref, de durer<sup>267</sup>. » En termes bergsoniens, on parlera de « transformation » qui s'opère par et dans le mouvement, en tant que celui-ci est à la fois ce qui se passe entre des parties et exprime la durée ou le tout.

En conséquence, ce qui nous intéresse, ce n'est pas tellement que le cinéma puisse être mouvement en tant que durée constamment changeante, mais qu'il soit un opérateur de mouvement. Le cinéma favoriserait alors le passage des parties à la durée, non pas tant dans sa représentation intra-diégétique que dans ce qu'il fait passer dans la conscience du spectateur, dans ce qu'il modifie en elle. Le cinéma exprime une transformation constante par le mouvement intrinsèque à ses images et il est un mouvement transformateur de la conscience du spectateur. C'est d'ailleurs en ce sens

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 17, 20.

que Deleuze affirme l'existence de « concepts du cinéma », en ce que les signes automatisent la manière dont on va devoir les conceptualiser à travers l'image qui, via la force de transformation du mouvement qui lui appartient, pense déjà pour nous et nous incite à penser autrement, « si bien qu'il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander « qu'est-ce que le cinéma ? », mais « qu'est-ce que la philosophie<sup>268</sup> ? »

Dès lors, l'action, au cinéma, pourrait bien faire sentir son devenir à l'homme, non plus dans le temps pur et le mouvement de l'esprit, mais à la lumière d'une violence qui s'extériorise et finit par signifier notre devenir *dans le monde*. Nous avons vu en effet que nos cinéastes ne cherchent pas tellement à susciter l'effroi – que Deleuze refuse au fondement du sublime –, ni même à violenter les facultés de leur spectateur. Ils procèdent eux aussi à l'éveil des facultés et de la philosophie sur un autre mode, chacun à leur manière, et font bien sentir cette « force de Transformation » à laquelle l'homme se confronte dans son devenir permanent. Avec eux, nous pourrions éprouver la limite de notre transcendance dans notre devenir permanent qui nous arracherait à nos conceptions prédéterminées, au repère d'une destination suprasensible qui nous rassure, pour nous jeter dans un écart permanent où nous n'aurons finalement jamais fini de nous construire, de nous découvrir. Il n'y a plus de nécessité à atteindre, il n'y a que des contingences à explorer sans cesse. Il ne s'agit pas de promouvoir une violence politique qui ouvrirait sur une révolution armée comme seul moyen de changement ; il s'agit de permettre de ressaisir la violence subjective et naturelle sous-jacente à la vie toute entière, à la seule forme de vie qui soit. Par cette vue, nous pourrions constituer notre « volonté de puissance » comme force de devenir personnel, voire collectif. Le cinéma violent ne produit pas du beau,

---

<sup>268</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 366.

qui véhiculerait les formes prédéfinies de la pensée, des concepts tout faits. Le cinéma violent produit du sublime lorsqu'il brutalise les habitudes notre propre pensée et nous force à philosopher autrement, dans une indétermination générale qui nous enchaîne au désespoir ou bien nous offre une liberté d'agir.

## B. Vers un perfectionnisme moral

### B.1. La violence au cinéma : un principe éthique d'individuation

D'ores et déjà, S. Djigo repère un socle philosophique et existentiel dans le cinéma violent, en particulier dans les films de gangsters : « Le gangster n'a pas de doute sur la réalité de son existence en tant que telle : le soupçon pèse sur la valeur de cette existence plutôt que sur sa réalité<sup>269</sup>. » Avec le gangster, le spectateur affronte pour lui-même la question de savoir qui il est, d'un point de vue historique, social, psychologique. Ou plutôt devrions-nous dire qu'il s'interroge sur ce qu'il est en train de devenir, sur celui qu'il veut être. Bref, il faut à présent se confronter à la question existentielle de *l'affirmation de soi*. De même, le gangster se tourne non pas vers le passé mais vers le futur, pour se construire en accord avec son désir. Par là, il rappelle « l'homme du possible » d'Emerson, qui, en refusant de se laisser enfermer dans une identité sociale définitive, pose l'enjeu de la constitution morale du sujet : « L'homme du possible est celui qui, loin de se définir par ses qualités réelles, est résolument tourné vers les possibilités qu'il pourrait réaliser, vers sa propre transformation en un autre moi possible<sup>270</sup>. » Désormais, l'émancipation du sujet dépend du pouvoir de l'imagination à envisager les réalités possibles, sans pour autant qu'elles soient

---

<sup>269</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, p. 15.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 20.

réalisables. Du moins ne sont-elles pas réalisables sans risque et en toute impunité, lorsqu'il s'agit de s'affranchir des normes morales de son époque. En revanche, il est plaisant de voir ces réalités accomplies à l'écran, puisqu'elles sont une forme d'aboutissement pour la faculté imaginative que chacun porte en soi. En effet, le grand écran ne présente aucun danger pour nous-mêmes et réalise en même temps les possibles formulés dans notre esprit libre. De plus, « l'homme du possible » n'est pas un idéaliste mais bien un réaliste. Il possède un esprit critique, et garde en tête la possibilité d'un changement, de sorte que « l'aspiration à une vie meilleure motive l'imagination de possibilités qui en permettraient la réalisation<sup>271</sup> ». Par là, le cinéma trouve une orientation de type perfectionniste comme « recherche du meilleur moi », comme une éthique sans cesse capable de recréer de nouvelles normes. La violence, au cinéma, n'impacte donc pas directement sur le réel, par le mimétisme des spectateurs devenus agents ; elle vise plutôt à nous faire réfléchir à partir d'une réalité alternative et radicale.

Cependant, il ne s'agit pas seulement de réaliser des qualités virtuelles pour devenir ce que l'on peut être ; encore faut-il savoir se conformer au système dans lequel on est, qu'il soit celui des ploucs ou celui des gangsters. L'éthique demeure tributaire de la morale. Cette dernière contraint toujours les comportements, de sorte que l'œuvre cinématographique ne peut nous illusionner sur elle. À ce titre, S. Djigo s'appuie sur la théorie de Robert Musil, qui, dans *L'Homme sans qualités*, « opère donc une distinction importante, entre d'une part, le caractère comme notion morale, garant de l'équilibre du système, norme fixe qui joue le rôle d'explication du comportement à l'échelle individuelle et de prescription à l'échelle sociale ; et d'autre part, le caractère comme notion éthique, spontanéité et expression de la singularité de

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 22.

l'individu. » Musil voit le fait de vivre dans les contradictions morales et dans le champ des possibles comme, paradoxalement, une réalisation éthique de soi : « Le caractère musilien associe la dimension active de la self-reliance avec une dimension passive, qui n'est pas tant à entendre comme l'expérience quasi-extatique de l'abandon de soi que comme une réceptivité, une attention aux choses, le pouvoir de se laisser attirer par elles<sup>272</sup>. »

Partant, le cinéma, avec la contemplation attentive qu'il exige du spectateur, se fait un révélateur de l'éthique sans pour autant abolir le système moral dont on hérite et duquel on ne peut jamais se défaire. Certes, les films de violence montrent la gratuité des actes commis et des possibles choisis. Mais ils ouvrent aussi une discussion sur la normativité et la normalité morales, en passant par la voie de l'affirmation d'un individu comme personne (non) morale. On ne parle pas ici d'un relativisme des valeurs, mais des « chemins buissonniers de la morale<sup>273</sup> ». Ainsi, Musil pense « l'homme de bien » comme « un être authentique qui assume une forme de « bon mal », le mal qui consiste à se démarquer de la moyenne au nom de valeurs qu'il tient pour supérieures, comme l'honneur ou la vérité. [...] C'est la raison qui est l'instance du choix moral ; mais pas une raison pure, inflexible, qui serait détachée du réel et prononcerait ses jugements indépendamment des situations concrètes : une raison pratique ancrée dans le réel, qui en analyse les circonstances spécifiques<sup>274</sup>. » Le cinéma violent, en nous empêchant de trancher de manière catégorique entre bien et mal, donne de la profondeur à ces notions et instaure une véritable réflexion sur la morale et ses frontières conceptuelles. Et c'est peut-être par cette compréhension autre de la vie et de ses valeurs qu'on obtient un certain plaisir, à la fois sensible et

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 31, 33.

<sup>273</sup> Robert MUSIL, « L'obsécène et le malsain dans l'art », revue *Pan*, 1<sup>er</sup> mars 1911.

<sup>274</sup> Sophie DJIGO, *op. cit.*, p. 151.

intellectuel. Sensible, parce qu'il s'agit de ressentir des émotions, parfois contradictoires, face à des actions ou à des personnages. Intellectuel, parce qu'on met ces émotions à l'épreuve de nos conceptions morales, de même qu'on met nos symboles et conceptions morales à l'épreuve du film, dans ce qu'il a de subversif. Notre fascination pour les criminels n'est plus due au fait qu'ils sont des êtres extraordinaires, mais à la radicalisation de la réalité qu'ils proposent – car quoi de plus réaliste que la violence ? Nous prenons donc plaisir à nous retrouver dans les questionnements philosophiques qu'un tel spectacle soulève, en même temps que ce spectacle se fictionnalise par son hyper-réalisme. La distanciation permet une identification. En même temps que les personnages deviennent des individus, nous nous saisissons comme individus : avec eux, nous devenons *quelqu'un*, par un principe éthique d'individuation. Plus que d'une identification, nous procédons, dans l'expérience du sublime, d'une *extase* qui, tout en nous transportant hors de nous-même, perd sa connotation mystique dès lors qu'elle nous rattache à notre être-au-monde en intensifiant notre rapport à la réalité. Nous ne nous distancions pas simplement de la nature qui nous menacerait ; nous nous y engageons, ne serait-ce que par cette « force de Transformation » dont parlait Deleuze, et qui signe à la fois la souffrance et le bonheur de l'homme, sa captivité et sa liberté dans son devenir permanent.

## B.2. *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*

« Le cinéma nous rend-il meilleurs ? », c'est la question que pose Stanley Cavell dans son ouvrage du même nom. Poursuivant l'idée d'Emerson et de Musil à propos d'un homme ouvert à ses potentialités, Cavell spécifie sa réalisation éthique dans sa relation à l'art cinématographique. Il s'agit de réintroduire une expérience subjective

dans l'étude philosophique et cinématographique : « L'autobiographie me semblait être un moyen d'éclairer la façon dont la phénoménologie met entre parenthèses la croyance en l'existence et le soupçon que le scepticisme fait peser sur elle<sup>275</sup>. » Or, ne pourrions-nous pas dire que la violence, au cinéma, permet cette croyance en l'existence, du fait qu'elle est le lieu de l'affirmation de soi en tant qu'individu ? De plus, ne traite-t-elle pas d'un certain scepticisme, qu'elle affiche non plus dans une perte du monde mais dans la perte d'autrui et de soi, avec la menace de la mort qu'elle rappelle sans arrêt ? Certes, elle ne fait pas partie du propos de Cavell en tant que telle : « [...] je ne parlerai pas des problèmes moraux que le fait du cinéma lui-même semble soulever, par sa tendance à la violence et à l'érotisme ». S'il élude la question morale du cinéma violent, c'est que « de tels films, quels que soient leurs mérites par ailleurs, tendent à obéir à la loi d'un certain type d'engagement populaire qui réduit nécessairement la complexité morale à des luttes entre le bien évident et le mal flagrant, ou entre des inversions ironiques de ces valeurs<sup>276</sup>. » Pourtant, le cinéma du Nouvel Hollywood conjugue l'*entertainment* avec ce que nous pourrions nommer une poétique réaliste, dans laquelle le partage moral des valeurs est flouté, complexifiant le manichéisme moral de certains films de type *Marvel*. Malgré tout, nous n'entendons pas faire parler Cavell au sujet de la violence au cinéma. Seulement, il nous faut considérer la nouveauté que cet auteur a apportée à la philosophie et au cinéma, leur donnant une interprétation personnelle, « idiosyncratique », de son mot.

Ainsi, Cavell voit une « tonalité morale » dans les comédies hollywoodiennes, qui n'est pas celle énoncée par les théories de la morale. Il la nomme « perfectionnisme moral ». Et c'est bien le cinéma qui permet de découvrir ce concept, et de se

---

<sup>275</sup> Stanley CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Montrouge, Bayard, 2010, p. 10.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

l'approprier. Partant, le cinéma américain devient une « expression de l'aspiration de cette nation particulière à une existence morale<sup>277</sup>. » En réévaluant certains films sous l'angle du genre du remariage, Cavell s'est aperçu que « certains d'entre eux entreprenaient de mettre l'accent sur la vieille propension du cinéma à évoquer le transcendantal dans l'expérience, *le transcendantal de l'extase, de l'horreur, du sublime*, disons du mystère du fait de l'existence du monde [...] ; une dimension du subjectif qui offrait la promesse de rechercher ce que le perfectionnisme moral décrit comme un état prochain du moi (et peut-être de son monde), *un état du moi non réalisé mais réalisable*<sup>278</sup>. » – nous soulignons. Par là, Cavell emprunte la voie du perfectionnisme émersonien : « En tant que perfectionnisme, cette conception aura quelque chose à voir avec le fait d'être fidèle à soi-même ou (d'après le titre de Foucault) avec le souci de soi, donc avec une insatisfaction, parfois un désespoir envers le moi tel qu'il est ». C'est en ce sens que le film contient et procure une « ferveur morale ». Ce qui compte, c'est la « volonté de changement » du protagoniste et du spectateur, qui prime à présent sur l'idée platonicienne d'un « cheminement continu [de l'âme] vers le haut et vers un accomplissement connu<sup>279</sup> ». *Deviens ce que tu es, même si tu ne sais pas ce que tu es, ou plus justement, parce que tu ne sais pas ce que tu es.*

Ce qui compte, c'est cette *position morale* qu'on prend toujours par opposition à ou par discussion avec l'autre – ce que Cavell appelle une « rencontre morale », celle qui « aura à voir avec un progrès dans la culture de soi et avec la présence d'un ami, d'une sorte ou d'une autre, dont les mots auront le pouvoir d'aider à guider ce progrès. » En somme, le perfectionnisme « se concentre sur l'exigence que l'on a de

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 98, 101-102.

se rendre, et de devenir, intelligibles les uns aux autres<sup>280</sup>. » Dès lors, l'affrontement physique du cinéma violent se substitue à la joute verbale des comédies hollywoodiennes pour représenter un même enjeu : l'évolution constitutive du personnage qui se confronte aux autres. La violence devient un moyen d'affirmation de soi comme individu. Mais elle laisse transparaître une autre relation à autrui, plus problématique : l'autre, pris dans son étrangeté, dérange, si bien que les mots ne suffisent plus à le vaincre. L'affirmation positive d'une certaine éthique en passe désormais par la destruction négative d'une position adverse, à coups de poings. Mais n'est-ce pas là la symbolisation de la philosophie « à coups de marteau » de Nietzsche ? Plus encore, c'est un affrontement de soi face à soi-même qui nous est présenté, et c'est nous qui sommes rendus intelligibles à nous-mêmes. Le cinéma violent est ainsi la projection de notre for intérieur et de ses forces antagonistes, qui seront amplifiées et métaphorisées à la mesure du grand écran. Bref, le cinéma, même violent, nous incite à nous perfectionner : « Car le perfectionnisme ne nie pas la rigueur de la moralité ; il souligne au contraire le fait que la vie morale est inévitablement une vie de confrontation, et que la violence inhérente à cette confrontation n'est pas neutralisée par le fait que, pour ainsi dire, votre jugement prévaut dans un cas donné. [...] Imaginer une société dans laquelle chacun pourrait être en sécurité avec sa conscience, ce serait imaginer une société dans laquelle, par exemple, la pitié ou la terreur et le rire du théâtre seraient incompréhensibles<sup>281</sup> ». Autrement dit, la violence conflictuelle fait partie de la philosophie elle-même, lorsqu'elle (re)devient une question personnelle ; et le sentiment sublime devient la preuve et l'opérateur d'une telle philosophie.

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 98, 107-108.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

Alors, le cinéma se fait, dans une certaine mesure, le lieu d'une éducation, voire d'une *éducabilité* : 1) il vise à nous faire ressaisir notre appartenance au monde et donc notre condition sceptique ; 2) il nous fait développer une capacité d'attention dans le souci de soi et de l'autre ; et 3) il nous convie à éduquer notre expérience pour nous laisser éduquer par le film. Selon Cavell, laisser au film dire ce qu'il a à dire, c'est se rendre éduicable par lui et mieux éduquer son expérience. Voilà comment l'adulte, dont on supposerait l'éducation achevée, ne cesse jamais de s'éduquer avec le cinéma. C'est ce que note Sandra Laugier : « En reconnaissant que l'éducation ne cesse pas au sortir de l'enfance, et que nous requérons une fois adultes une éducation propre, on reconnaît que l'éducation n'est pas affaire de connaissance, mais concerne la construction d'un être humain<sup>282</sup>. » En outre, le cinéma constitue un moyen privilégié d'éducation parce qu'il suscite un souci éducatif de soi chez le spectateur, dans l'insatisfaction de son moi actuel.

Cependant, devant l'écran, nous sommes à la fois seuls et plusieurs. Seuls, puisque le film touche à notre expérience personnelle, à notre propre ressenti. Plusieurs, puisque, avec Cavell, l'on parlera de l'activité culturelle d'*aller au cinéma* comme d'un « compagnonnage ». La pensée que tisse le cinéma se construit aussi dans un apport mutuel, dans la reconnaissance des spectateurs entre eux. Le public partagera des émotions de manière simultanée lors de la séance, et prolongera le partage au sortir de la salle dans des discussions où chacun exprimera son ressenti à l'autre. Davantage, le film s'étend jusque dans le souvenir que notre mémoire garde jalousement des séquences qui l'auront le plus marquée, si bien qu'on pourra encore discuter de certains films des années après leur sortie en salles, pour peu qu'ils *comptent* pour nous

---

<sup>282</sup> Sandra LAUGIER, « L'éducation des adultes comme philosophie morale », *Éducation et didactique* (en ligne), 2011.

et pour autrui. C'est cette infiltration du cinéma dans nos vies qui, autour du débat qu'ils génèrent, fonde ce qu'on pourrait appeler avec Cavell un *sublime ordinaire*, dont la subjectivité et l'universalité se retrouvent et s'élaborent jusque dans la dispute ou la discussion qu'on fera, non pas tant de ce qu'on a vu, mais de ce qu'on a ressenti. Si le cinéma violent nous fait penser, c'est qu'il nous fait aussi parler : il choque, fascine, marque les esprits et fait naître un besoin de partage. Il cherche à nous ouvrir un champ de réflexion possible sur le réel et ses valeurs, à nous donner une perception autre du monde, qui pourra nous aider à le comprendre et, par là, à y poser de nouveaux jugements. Finalement, c'est bien l'accueil mitigé des films que nous avons étudiés qui en montre la portée éducative. En effet, la critique n'est pas toujours tendre envers le cinéma avant-gardiste, et Tarantino en a fait les frais, lors de la sortie de *Pulp Fiction*, en 1994. En France, par exemple, le réalisateur et critique Laurent Bachet qualifie le film dans *Télérama* « d'esbroufe immorale d'une affreuse misogynie », où Tarantino « ne porte aucun regard critique sur les comportements de ses protagonistes » et « sur le monde qui les entoure ». De même, aux États-Unis, le *Denver Post* parle à ce propos d'« un vide » où Tarantino « ne semble pas savoir quoi que ce soit à propos de la vraie vie ». Néanmoins, cette critique atteste de la capacité de ces films à bouleverser, et donc à modifier nos conceptions. Elle est en outre la preuve de leur capacité à nourrir la discussion autour d'avis divergents. C'est parce que les films violents dérangent et n'emportent pas une adhésion unanime de la part du public qu'ils suscitent des débats et peuvent influencer les conceptions morales, tant sur le plan individuel que collectif.

Alors, le sublime devient politique, non plus parce qu'il serait la voix d'une destination suprasensible, comme voix universelle que l'homme se reconnaît en même temps qu'il reconnaît à chacun sa dignité ; le sublime devient politique parce qu'il se

fait désormais le lieu d'une expérience ordinaire, où l'étonnement nous donne les moyens de compréhension du monde, tel que nous le vivons et qu'il se donne à nous, de manière toujours partielle et partiale, que ce soit sur le mode d'un absolu perdu ou du souvenir que nous faisons nôtre. Une fois encore, le sublime nous présente la perte avec laquelle il nous faudra composer au quotidien, sans que cela soit nécessairement angoissant. Si l'ordinaire s'inverse en une « inquiétante étrangeté » au cinéma, il n'en demeure pas moins une ouverture pour notre constitution personnelle, dans le réel. Ce n'est pas que le cinéma violent nous pousse à agir, mais il nous donne une force de devenir dans un engagement au monde qu'on admet comme étant conflictuel. Et s'il peut être relu par le prisme de la philosophie cavellienne de l'ordinaire, c'est en ce qu'il permet une reconnaissance et une acceptation de notre condition pour ce qu'elle est : inadéquate à l'intelligibilisation totale du monde et à une vie en harmonie avec celui-ci.

## Conclusion

À la croisée des chemins entre le divertissement de masse et l'art désintéressé, le cinéma prolonge les anciennes interrogations philosophiques à l'égard des effets de la représentation artistique, à l'ère d'une diffusion largement accrue des images de violence. En effet, le Nouvel Hollywood a fait prendre un tournant irréversible au cinéma américain, dont l'exploration de la violence ne semble plus pouvoir s'effectuer que par l'exacerbation de la lutte des corps, dans des scènes plus sanglantes les unes que les autres. Aujourd'hui, il est donc monnaie courante de taxer le cinéma violent pour lui-même, en ce qu'il serait le catalyseur d'une violence effective contenue dans sa propre représentation. Force est de constater que les millions d'entrées qu'engendrent à chaque fois les films de Kubrick, Scorsese et Tarantino lors de leur sortie en salles, ou de leur réédition, trahissent un goût généralisé pour le spectacle de l'horreur et de la criminalité. Dans l'effervescence des films violents naît une extase, une jubilation qui ne semble pouvoir être aussi intense qu'à la vue de la démesure.

Pourtant, ce ne sont ni des délinquants, ni des criminels qui entrent ou ressortent de la salle obscure. Il s'agirait d'enfin se libérer des carcans platoniciens et de cesser de poser un parfait mimétisme entre le vice scénarisé et le vice réalisé par qui le contemple. Si le plaisir esthétique est effectivement du à une part d'identification du public aux protagonistes, celle-ci doit être réinterprétée si l'on veut comprendre comment la réalité ne reproduit pas l'immoralité de la fiction. Il serait trop facile de laisser de côté la morale, en prétextant que l'art se coupe de toute considération réelle et intellectuelle, dans le cadre d'une pure recherche du beau. L'idée de produire du beau à partir de la laideur physique et morale fait couler beaucoup trop d'encre pour ne pas traiter d'une certaine intelligibilité. Notre recours au sublime nous enjoint

d'ailleurs, par l'interprétation moderne du concept, à dépasser le domaine du beau, lisse et circonscrit, pour nous ouvrir à une pensée contradictoire et méta-esthétique, dans et par le cinéma violent.

D'une part, donc, l'identification du spectateur aux personnages fictifs et sanguinaires ne s'opère pas en miroir. Elle est un processus où nous n'éprouvons pas les mêmes sentiments que le protagoniste, mais par lequel nous traduirons les passions de la scène en des émotions épurées, que nous éprouverons de manière distanciée pour le héros tragique et pour nous-mêmes. Par là, le spectacle cinématographié de la déchéance tragique, souvent brutale, modernise la catharsis aristotélicienne. Cette dernière nous permet de donner une visée morale à la mise en scène qui, en nous faisant éprouver crainte et pitié pour le pantin de la fatalité, déchargera notre âme de ses passions les plus négatives. Le plaisir que nous prenons à voir et entendre la violence est donc à la fois esthétique et moral. Mais peut-il être intellectuel ?

D'autre part, le cinéma vient transposer le sublime kantien de la nature à l'écran, en nous faisant sentir notre propre identité dans le son et la fureur. L'identification tient alors à ce que le contemplateur saisit la destination de sa nature au-delà de l'immoralité apparente de ce qui se joue sous ses yeux. La représentation de la violence, si elle favorise une décharge émotionnelle, expose aussi la loi de la raison en nous incitant à nous dépasser en même temps que nous dépassons la pure intrigue de l'œuvre. En cela, le cinéma violent joue de l'immoralité de ce qu'il représente pour pointer du doigt des considérations transcendantes, dans une « présentation négative ». Pour reprendre le mot de B. Saint Girons, le sublime est agnostique : bien qu'il ne se laisse pas saisir rationnellement, il nous fait sentir et penser l'inconnaissable dans l'état d'étonnement qu'il provoque. C'est pourquoi le

cinéma violent semble apte à faire sourdre le sublime de son esthétique qui ordonne le chaos, qui donne une forme à la violence et nous permet de la regarder en face, malgré le dégoût, pour mieux permettre à notre âme – que nous ne séparons plus du corps, de ses sensations et de ses passions – d’opérer le mouvement mimétique par lequel elle sentira la réalité dans toute sa profondeur, dans son essence la plus antagoniste. Ainsi, si l’on peut juger avec discernement le caractère immoral des criminels qui crèvent l’écran, on ne pourra pas faire preuve du même discernement pour juger l’attitude que le cinéma suscite chez son spectateur. Avec le Nouvel Hollywood, il ne s’agit plus de discerner la réalité en des termes de bivalence, de bien et de mal, mais de se la réapproprier, de mieux saisir ce que nous sommes dans ce monde, pour nous disposer à une attitude de jugement plus approfondie, ambiguë et personnelle, éthique. *In fine*, nous assignons un nouveau sens à cette possibilité d’identification à la violence, ou plutôt dans la violence. Plus que de juger de l’immoralité des faits et des caractères cinématographiés, nous appréhendons notre propre faculté de juger. Nous parvenons enfin à un mimétisme métaphorisé et intelligibilisé. Il n’est plus question de reproduire à l’identique les actions immorales des protagonistes, ni même de leur vouer un culte irréfléchi. Il s’agit de reconnaître, dans la conduite subversive des héros comme du cinéma néo-hollywoodien, une attitude d’esprit, une capacité à se constituer un éthos par et pour nous-mêmes, au cœur des normes morales en vigueur.

Alors, se demander si l’on peut et ce qu’on peut apprécier dans la représentation de la violence d’un point de vue intellectuel, c’est aussi se demander comment philosopher. Le sublime devient le principe de nouvelles manières de penser, à mesure qu’il se rattache au monde sensible et à tous les paradoxes qu’il contient. Mais les paradoxes sont aussi et avant tout l’affaire de la philosophie. Voilà donc que le concept de sublime, en façonnant les visions du monde telles qu’elles apparaissent

au cœur de différentes versions artistiques, et en étant lui-même façonné par des visions divergentes, se met à faire de la philosophie en impulsant chaque fois un nouveau philosophe – que ce soit Burke, qui veut penser avec le sentiment et le corps ; Nietzsche, qui ne veut plus penser l'élévation et l'élévé ; Lyotard, par qui l'on pense qu'on ne peut plus penser ; ou bien Deleuze et Cavell, qui érigent le sujet dans son devenir transformateur. À partir du concept de sublime et à travers lui, nous finissons par envisager une influence mutuelle du cinéma et de la philosophie. Davantage, nous envisageons désormais le cinéma comme une machine à philosopher, qui réintègre la génération et la corruption à la pensée humaine, et fait de la violence la force même d'une affirmation de notre être au monde.

Dans notre argumentaire, nous nous sommes appuyés sur le paradoxe de l'expression courante « c'est sublime », qui exprimerait une défaillance ou une insuffisance du langage pour dire ce qui véritablement nous touche dans l'œuvre qu'on vient de voir. En réalité, le cinéma violent assume ce paradoxe, et c'est en cela qu'il est sublime : la violence y constitue un paroxysme esthétique, aussi bien qu'une « présentation de l'imprésentable » comme la présentation heuristique d'un non-*logos*, de l'impossibilité même du *logos* pour saisir certains aspects de la vie. En conséquence, le cinéma violent, s'il réinvestit les antagonismes du sublime tel qu'il a d'abord été catégorisé par Burke et Kant, ne pointe pas tellement vers des concepts qui n'auraient aucun point d'appui dans le réel. La (re)présentation du cinéma violent tend plutôt vers la saisie à la fois émotionnelle et rationnelle des limites mêmes du monde et de la raison : c'est l'imbrication de l'intérieur et de l'extérieur par leurs composantes de destruction et de finitude qui les lie, et qui finit par réengager l'homme dans le monde au moment même où il s'aperçoit qu'il ne peut le rationaliser entièrement, au moment où il le comprend dans sa contingence intrinsèque et dans ce qui lui échappe.

# Bibliographie

## Ouvrages principaux :

- ARISTOTE, *Poétique*, dir. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 2019.
- ARISTOTE, *Politique*, VIII.
- BOUHOURS Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), éd. par S. Guellouz, Toulouse, Société de littératures classiques, 1988.
- BURDEAU Emmanuel et VIELLECAZES Nicolas (dir.), *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné*, Capricci, 2013, 154 p.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. E. Lagetie de Lavaïsse, éd. Pichon et Depierreux, 1803, (en ligne sur wikisource).
- CAVELL Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Montrouge, Bayard, 2010, 286p.
- CIMENT Michel, Kubrick, *Calmann-Lévy*, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DJIGO Sophie, *L'éthique du gangster au cinéma : une enquête philosophique*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 184 p.
- FREUD Sigmund, *Totem et Tabou* (1913), trad. Dorian Astor, Paris, GF Flammarion, 2015.
- LES INROCKUPTIBLES, *Il était une fois Tarantino*, Hors-série, n° 96, 2019.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), dir. Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1985.
- LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (1988), Klincksieck, 2014.
- LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger, § 23-29* (1991), Klincksieck, col. Continents Philosophiques, 2015.
- MONTAGNE Albert (dir.), « Violence, censure et cinéma », *CinémAction* n° 167, Charles Corlet, 2018.
- NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie* (1872), trad. Céline Denat, Paris, GF Flammarion, 2015.

- PLATON, *Phèdre*, trad. fr. Claude Moreschini et Paul Vicaire, introduction et notes Guy Samama, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PLATON, *République*.
- PLATON, *Le Sophiste*.
- PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, trad. fr. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- SAUVAGE Célia, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable ?*, Paris, Vrin, 2013, 120 p.
- SCHILLER Friedrich, *Du sublime*, 1798.
- SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794.
- SEJTEN Anne-Elisabeth et ROZZONI Claudio (dir.), *Revisiter le sublime*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis / Philosophie, n° 81, 2021, 279 p.

### **Ouvrages secondaires :**

- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, trad. fr. par Eliane Kaufholz, Paris, Allia, 2015.
- ADORNO Theodor W., « L'art est-il gai ? », *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, 1984.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. J. Tricot, Vrin, 1986.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, 1857.
- BAUDELAIRE Charles, *L'art romantique et Curiosités esthétiques*, 1868.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Préface par A. de Baecque, trad. fr. Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, chant III, 1674.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Frères Karamazov*, 1880.
- FREUD Sigmund, *La naissance de la psychanalyse* (1894), Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » (1914), *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, PUF, 2005.
- GEISENHANSLÜKE Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000, 175p.

- HUGO Victor, « Les Malheureux », *Les Contemplations*, septembre 1855.
- HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, 1827.
- KANT Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, 1798.
- MUSIL Robert, « L'obscène et le malsain dans l'art », revue *Pan*, 1<sup>er</sup> mars 1911.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), trad. Henri Albert, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 9, 1903 (en ligne sur wikisource).
- RIMBAUD Arthur, *Lettre du voyant*, à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871.
- RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, Prologue, avril-août 1873.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. Arnauld d'Andilly (1649), établie par O. Barenne, éd. Ph. Sellier, Paris, Gallimard, 1993, pp. 89-92.
- SCHLEGEL Friedrich, *Fragments critiques* (1797-1801), trad. Charles Le Blanc.

### **Périodiques :**

- ADAM Jacques, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *Champ Lacanien*, 2011/2 (n° 10), pp. 195-210.
- BARUS-MICHEL Jacqueline, « Perversion et sublimation », *Revue internationale de psychosociologie*, 2002/19 (Vol. VIII), pp. 157-175.
- BORDAT Francis, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Revue d'histoire Vingtième Siècle*, 1987, 15, pp. 3-16.
- CREVOISIER Michaël, « Réflexion et expérimentation. Deleuze lecteur de Kant », *La réflexion, Philosophique*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 19/2016.
- CREVOISIER Michaël, « L'héritage kantien de la conception deleuzienne du temps. Remarques sur le transcendantal et le sublime », *Le temps, Philosophique*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 22/2019.
- DUMOUCHEL Daniel, « La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno », *Philosophiques*, « Critères esthétiques et métamorphoses du beau », Vol. 3, n° 1, printemps 1996, pp. 37-46.
- GASCHE Rodolphe, « L'hypotypose ou Kant et la rhétorique », trad. fr. Martin Rueff, *Poésie*, 2014/2 (n° 148), pp. 122-138.
- GLUCKSMANN André, « Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision », *Communications*, 1966, 7, pp. 74-119.
- GRIMALDI Nicolas, « Le statut de l'Art chez Platon », *Revue des Études Grecques*, 93-440-441, 1980, pp. 25-41.

- HALLIWELL Stephen, « La psychologie morale de la catharsis », *Les Études Philosophiques*, 2003/4 (n° 67), pp. 499-517.
- KORFF-SAUSSE Simone, « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur », *Champ Psychosomatique*, 2002/2 (n° 26), pp. 81-104.
- KORFF-SAUSSE Simone, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », *Champ Psychosomatique*, 2004/3 (n° 35), pp. 61-74.
- KOUBA Anik, « Pour une esthétique du grotesque », *Chimères*, 1993/2 (n° 20), pp. 219-236.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Sublime », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en janvier 2022.
- LAUGIER Sandra, « L'éducation des adultes comme philosophie morale », *Éducation et didactique*, 2011, mis en ligne le 20 décembre 2013.
- MAYER Andreas, « V/ Éros et Thanatos : métapsychologie et théorie culturelle », *Introduction à Sigmund Freud*, 2020, pp. 79-98.
- OLIVE Jean-Paul, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane*, septembre 2011.
- PELLION Frédéric, « Principes de plaisir », *Champ Lacanien*, 2013/2 (n° 14), pp. 143-156.
- SEGUY-DUCLOT Alain, « Généalogie du sublime : le Περὶ ὕψους du Pseudo-Longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, pp. 649-672, Paris, Vrin, 2004.
- TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de Médiologie*, 1996/1 (n° 1), pp. 181-191.

### **Séminaire :**

- LAPOUJADE David, *Esthétique de Schopenhauer : entre Kant et Nietzsche*, séminaire d'esthétique de M1, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre-décembre 2020.

### **Émissions en ligne :**

- VAN REETH Adèle, série « Philosophe avec Stanley Kubrick », 4 épisodes, *France Culture*, octobre 2013 : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-stanley-kubrick> (dernière consultation janvier 2022).
- VAN REETH Adèle, série « Philosophe avec Quentin Tarantino », 4 épisodes, *France Culture*, janvier 2015 : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-quentin-tarantino> (dernière consultation janvier 2022).

• VAN REETH Adèle, série « Philosopher avec Scorsese », 4 épisodes, *France Culture*, mai 2020 : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/philosopher-avec-scorsese> (dernière consultation janvier 2022).

• VAN REETH Adèle, série « Philosophie du gore », 4 épisodes, *Les Chemins de la philosophie, France Culture*, février 2019 : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/philosophie-du-gore> (dernière consultation janvier 2022).

## Filmographie

• KUBRICK Stanley, 2001 : *A Space Odyssey (2001, l'Odyssée de l'espace)*, Film. 1968. Royaume-Uni et États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Polaris Productions.

• KUBRICK Stanley, *A Clockwork Orange (Orange mécanique)*, Film. 1971. Royaume-Uni et États-Unis : Hawk Films, Polaris Productions, Warner Bros.

• KUBRICK Stanley, *Barry Lyndon*, Film. 1975. Royaume-Uni et États-Unis : Peregrine, Hawk Film, Warner Bros.

• KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Film. 1999. Royaume-Uni et États-Unis : Warner Bros.

• KUBRICK Stanley, *Full Metal Jacket*, Film. 1987. Royaume-Uni et États-Unis : Warner Bros. Pictures.

• KUBRICK Stanley, *The Killing (L'Ultime Razzia)*, Film. 1956. États-Unis : Harris-Kubrick Productions.

• SCORSESE Martin, *Casino*, Film. 1995. États-Unis : Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises, De Fina-Cappa.

• SCORSESE Martin, *Goodfellas (Les Affranchis)*, Film. 1990. États-Unis : Warner Bros.

• SCORSESE Martin, *Raging Bull*, Film. 1980. États-Unis : United Artists, Chartoff-Winkler Productions.

• SCORSESE Martin, *Shutter Island*, Film. 2010. États-Unis : Phoenix Pictures, Sikelia Productions, Appian Way, Hollywood Gang Productions, Paramount Pictures.

• SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, Film. 1976. États-Unis : Columbia Pictures Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions.

• TARANTINO Quentin, *Death Proof (Boulevard de la mort)*, Film. 2007. États-Unis : Dimension Films, Rodriguez International Pictures, A Band Apart, Troublemaker Studios.

- TARANTINO Quentin, *Django Unchained*, Film. 2012. États-Unis : The Weinstein Company.
- TARANTINO Quentin, *Inglourious Basterds*, Film. 2009. Allemagne et États-Unis : Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Zehnte Babelsberg, Visiona Romantica.
- TARANTINO Quentin, *Kill Bill: Vol. 1*, Film. 2003. Hong-Kong et États-Unis : Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu, Shaw Brothers.
- TARANTINO Quentin, *Kill Bill: Vol. 2*, Film. 2004. États-Unis : Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu.
- TARANTINO Quentin, *Once Upon a Time... in Hollywood*, Film. 2019. Royaume-Uni et États-Unis : Columbia Pictures, Polybona Films, Heyday Films, Visiona Romantica.
- TARANTINO Quentin, *Pulp Fiction*, Film. 1994. États-Unis : Jersey Films, A Band Apart, Miramax.
- TARANTINO Quentin, *Reservoir Dogs*, Film. 1992. États-Unis : Live America Inc.
- TARANTINO Quentin, *The Hateful Eight (Les Huit Salopards)*, Film. 2015. États-Unis : The Weinstein Company.

# Table des matières

<b>Sommaire</b> .....	3
<b>Remerciements</b> .....	4
<b>Introduction</b> .....	5
<b>Partie I. Moralisation de la représentation artistique : l'impossibilité du sublime comme concept esthétique ?</b> .....	16
<b>1. La tradition antique du sublime comme élévation, contre, avec ou part l'art</b> .....	16
A. Pour une dialectique platonicienne impossible dans l'art .....	16
B. Une moralité possible de l'art dans son immanence .....	27
C. Élévation par l'art et surgissement du sublime esthétique chez le Pseudo-Longin .....	38
<b>2. L'outil du moralisme</b> .....	49
A. De la technique du sublime à la censure au cinéma .....	49
B. Faut-il penser le sublime à travers le prisme de la morale ? .....	59
<b>Partie II. Les antagonismes du sublime</b> .....	65
<b>1. De la nature à la raison</b> .....	65
A. Du sublime sur le mode physiologique de la terreur .....	66
B. La violence et le sublime, vers une « destination suprasensible » .....	72
<b>2. La contingence de la nature : d'un manque à une source d'action et de créativité</b> .....	82
A. Le sublime de la vie conflictuelle chez Nietzsche .....	82
B. La dynamique sublime de l'image cinématographique .....	92
<b>Partie III. Une nouvelle philosophie du sublime au cinéma</b> .....	110
<b>1. Chute du sublime et sublime de la chute</b> .....	110
A. Les valeurs de la laideur .....	110
B. La représentation de la violence : moyen ou symptôme cinématographique ? .....	117
<b>2. Le cinéma violent : une « hypotypose symbolique » ?</b> .....	128
A. La parabole kubrickienne de la rationalité .....	129
B. La poétique scorsesienne d'une violence intime et universelle .....	133
C. Grandeur et morale de l'ironie et de l'absurde chez Tarantino .....	138
<b>Partie IV. D'un plaisir esthétique à un plaisir éthique</b> .....	152
<b>1. Le cinéma violent peut-il encore être sublime ?</b> .....	152
A. La violence est-elle devenue un argument de vente, sur le marché du cinéma ? .....	152

B. Une subjectivation des antagonismes du sublime dans l'attitude du spectateur face au cinéma violent .....	162
<b>2. Fertilité d'un nouveau mode de pensée.....</b>	<b>174</b>
A. Malaise d'une civilisation en <i>Full Metal Jacket</i> .....	174
B. « Présenter l'imprésentable » .....	181
<b>3. Vivre dans le sublime.....</b>	<b>190</b>
A. Une expérience existentielle .....	190
B. Vers un perfectionnisme moral .....	201
<b>Conclusion .....</b>	<b>211</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>215</b>
<b>Filmographie .....</b>	<b>219</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>221</b>