

Devoir maison d'histoire de l'art

Douleur et sublime

17/20

Une excellente approche du sujet. Bravo !

Seule absence : la douleur sublimée des saints martyrs.

« *S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal* » : Diderot, dans *Le Neveu de Rameau*, fait déjà état du lien entre sublime et douleur, lien traité dès l'Antiquité par Longin, puis par Burke, Schiller, Hugo, Nietzsche, Stendhal... Thème donc récurrent dans l'histoire de l'art, et qu'il est intéressant de questionner : s'il est possible de définir clairement en quoi une œuvre est cubiste, néoclassique ou baroque, déclarer qu'elle est sublime relève plus d'une perception subjective, d'une sensation, d'un sentiment, pas tant d'une analyse de la raison. De plus, allier douleur et sublime peut sembler à premier abord contradictoire : comment une douleur peut-elle être belle, voire sublime ? Pourtant, d'après Diderot, c'est justement en mal que le sublime doit être mis en œuvre. Qu'est-ce que le sublime apporte à la douleur en art ? En quoi l'expérience du spectateur en est-elle modifiée ? Et quelles sont les contraintes techniques et picturales auxquelles l'artiste doit s'astreindre ? N'est-ce pas justement grâce à ce que l'artiste ressent que l'œuvre devient sublime ? Il convient ainsi d'interroger le rôle du sublime dans la représentation de la douleur, en tant que catalyseur d'une expérience métaphysique de la souffrance pour le spectateur, et vecteur puissant des sentiments de l'artiste. Tout d'abord, sublime et douleur semblent intrinsèquement liés en art, et ce sublime permet une conversion esthétique des signes de souffrance, et semble également être lié à une forme de modernité. En outre, la douleur sublime est un art de dévoilement, un art de la vérité qui peut ainsi être un art de dénonciation pour l'artiste. Enfin, l'art de la douleur sublime est un art « *métaphysique* » (Lacoue-Labarthe) qui met en échec le spectateur et sa raison, qui pose la question de sa représentation, et qui permet d'atteindre l'essence suprasensible de la douleur.

Eviter cette expression

Dans un premier temps, le sublime semble nécessairement lié à la douleur. En effet, ce « sentiment » fut d'abord défini par Longin (ou pseudo-Longin, poète grec du I^{er} ou II^e siècle avant JC), à travers quatre notions : Megaloprepês, qui désigne l'ampleur et la majesté du style, plutôt que sa sobriété ; Megethos, la grandeur ; Hadros, « ce qui atteint son but avec force dans les pensées » ; enfin Deinos, terrible et redoutable. Avant même les travaux de Burke, le sublime était ainsi associé à quelque chose d'effrayant, qui cause une certaine gêne, voire de la peur et de la douleur au spectateur. Mais c'est réellement Edmund Burke qui lie douleur et sublime dans son traité philosophique *A Philosophical Enquiry into the Origin of*

Our Ideas of the Sublime and Beautiful en 1756 : « *tout ce qui est terrible pour la vue est également sublime* ». Le spectateur face à une œuvre sublime est pris d'un double mouvement contradictoire, entre rejet de ce qu'il voit et fascination, entre peur de ce à quoi il assiste et plaisir de savoir qu'il est en sécurité. Ainsi, face au *Radeau de la Méduse* de Géricault (1819), qui dépeint une scène sublime - le déchaînement des vagues, le désespoir des hommes, les contrastes et effets de lumière dramatique - le *Journal de Paris* écrit « *il frappe et attire tous les regards* ». Face à l'éloignement du danger, le spectateur ressent « *un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur* » écrit Burke, définissant ce fameux *delight* qui qualifie ce sentiment douloureux et plaisant du sublime. Cette notion semble donc indissociable d'une certaine douleur, nécessaire à élever l'âme - n'oublions pas l'étymologie de sublime, *sublimis*, qui signifie élevé, haut - car comme le dit Schiller, « *on peut se montrer grand dans le bonheur ; on ne peut se montrer sublime que dans le malheur* ». Le *Hercule et Lichas* que sculpte Canova en 1796 est lui aussi démonstratif de cette douleur inhérente au sublime : les deux figures, enchevêtrés dans une confrontation dynamique, tirent leur force d'évocation de ce mouvement, tant à travers l'enjambé de Hercule quand dans la torsion du corps de Lichas projeté dans la mer. La torsion des corps, la tension des muscles herculéens et le visage grimaçant de Lichas rendent ainsi la scène terrible, mais le spectateur n'est pas moins en admiration devant cette sculpture qui, malgré la violence et la douleur de la scène, reste belle. C'est donc le paradoxe de la douleur sublime en art : on y retrouve bien le *Mégaloprepès*, le *Megethos* et le *Deinos* de Longin, cette virtuosité du style, cette ampleur de l'œuvre et cet aspect terrible qui la rend si puissante. Ainsi, le sublime semble bel et bien être toujours lié à une forme de douleur, que ça soit dans l'œuvre, dans le ressenti du spectateur face à l'œuvre, ou même encore dans l'exécution de l'artiste. Les émotions de l'artiste peuvent en effet se transcrire dans une œuvre dont la douleur de l'artiste même n'est pas forcément le sujet premier mais qui le devient : dans le *David avec la tête de Goliath* de Caravage, peint vers 1610, certains historiens de l'art y voient un double portrait du peintre, David étant le jeune Caravage plein d'espoir, peintre renommé aux commandes prestigieuses, et Goliath le Caravage contemporain, peintre de l'exil et oublié, objet de critiques, du Cardinal Borghese notamment, à qui ce tableau a été offert, et mort dans la solitude. Au-delà du thème mythologique, le peintre figure ainsi dans cette œuvre la douleur qu'il ressent en fin de vie face à l'évolution malheureuse de sa carrière et à la difficulté de répondre aux mêmes attentes que dans sa jeunesse, qu'il avait lui-même érigé, causant sa propre perte.

Outre ce lien inhérent entre sublime et douleur, il semble que le sublime convertisse en valeur esthétique ce qui appartient au domaine de la douleur et du laid. En effet, nul ne souhaiterait voir la scène du supplice de Marsyas en vrai, qui serait probablement insoutenable. Pourtant, traduite dans l'art, cette scène devient *belle*, comme en témoigne l'œuvre du Titien en 1576. La touche presque impressionniste, la mise en relief de la toile grâce aux empâtements, les couleurs inattendues – les teintes de bleu sur le torse de Marsyas – et la grâce des figures, la joueuse de violon à gauche par exemple, font de la violence de la scène un atout pour rendre l'œuvre encore plus puissante, au lieu de la rendre totalement repoussante. Dans sa préface de *Cromwell*, Hugo écrit « *une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité* ». Le sublime est donc nécessairement un sentiment esthétique, puisqu'il s'exprime dans et par l'art, et qu'il permet de rendre des douleurs plus supportables, en les magnifiant. C'est ainsi que le supplice de Marsyas, tout en restant effroyable dans les faits, devient magnifique dans la forme, et l'œuvre devient ainsi sublime. L'art transfigure la sensation du terrible en sublime, la laideur ou la terrible douleur pénétrée par la grandeur de l'art produit du sublime, sans perdre pour autant cette « *monstruosité* » qu'évoque Hugo, qui renchérit dans *Les Fleurs* : « *la laideur se dissout dans la grandeur* ». Les signes de douleur deviennent des signes esthétiques doloristes : ainsi, dans *Le Christ à la colonne* de Messine (1475), le peintre représente un détail de la flagellation du Christ, se concentrant sur le visage, ici *locus doloris* puisqu'il concentre toutes les émotions du crucifié. L'artiste fait ainsi de la douleur le thème de son tableau en choisissant un cadre si resserré : mais ici, les signes de la douleur, en particulier les larmes, subliment le visage, emprunt d'une grande noblesse et d'un réalisme qui rend le tableau encore plus frappant. La bouche entre-ouverte, les yeux et les sourcils exprimant une sorte de supplication, et les larmes si délicatement représentées à l'aide d'un subtil glacis, ainsi que les gouttes d'un sang pourpre encadrant son visage, les cheveux qui semblent humides de transpiration : autant d'éléments réalistes qui rendent ce portrait de douleur si intense, et si beau à la fois. La douleur du Christ, ainsi sublimée, est convertie en valeur esthétique sans rien perdre de son intensité, en faisant au contraire la représentation d'une douleur universelle, qui humanise le fils de Dieu, *ecce homo*.

Très bien

Très bien

Cette imago pietatis a surtout une valeur spirituelle plutôt qu'esthétique

Enfin, si le sublime permet de rendre supportable une douleur magnifiée par l'art qui

la rend belle, sans lui ôter sa monstruosité, il semble que la douleur sublime soit aussi en lien avec une forme de modernité artistique. En effet, si l'idée de terrible – le Deinos de Longin – était déjà présent dans l'Antiquité, ce n'est qu'avec les écrits de Burke, notamment, que le sublime se teinta d'une réelle douleur et d'une teinte ténébreuse. Chateaubriand, dans *Le Génie du christianisme* écrit en 1802 « un noir sublime inconnu de l'antiquité », et Voltaire en 1733 déjà qualifie ce sublime de « sombre » dans son *Essai sur la poésie épique*. C'est Burke qui introduit les concepts d'« horreur chaotique », de « terreur » et de « privation » inhérents au sublime, marquant ainsi une rupture avec la conception plus « grandiose » de Longin. Dans *Sapho à Leucate*, peint par Gros en 1801, on voit l'influence de ce goût pour la grandeur ténébreuse du sublime dans la douleur, avec ces accents pré-romantiques dans la composition du tableau : la scène se passe de nuit, au bord d'une falaise surplombant une mer agitée – Michelet écrit dans *L'Âge d'homme* « Nulle part je n'ai mieux senti les nobles et hautes tristesses, qui sont les meilleures impressions de la mer » – et évidemment, la figure de Sapho, dont la douleur psychique est visible sur le visage faiblement éclairé par le clair de lune, son pied déjà levé de terre, la mettant dans un déséquilibre qui déjà la fait plonger en avant dans le vide, chute accentuée par les voiles translucides, rappelant à ses pieds l'écume des vagues, comme si déjà elle était en proie avec les flots ; sa main autour de son cou, comme si déjà elle peinait à respirer. « C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistiquement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme » écrit Baudelaire en 1859 dans *L'Artiste*. La spécificité de la douleur et de l'horreur dans le sublime est ainsi née avec Burke au XVIII^e siècle, et semble avoir été un terreau fertile pour les artistes romantiques notamment, permettant l'élévation de scènes insoutenables hors du cadre artistique. Dans cette rupture moderne de l'esthétique du sublime, les artistes ne tentent ainsi plus de « faire du beau », en imitant la nature, c'est un « art qui s'enfante douloureusement », qui veut l'inadéquation : après les romantiques, ce sont les modernes qui reprennent cette modernité esthétique permise par la douleur et le sublime, en cassant la belle forme et en ruinant l'imitation, on brise l'académisme, c'est un art qui passe par la destruction : Goya déjà, en 1823, donne un avant-goût de cette modernité avec *Saturne dévorant l'un de ses fils*. Le fond noir et uniforme, la touche épaisse, le dessin sommaire et l'uniformité des couleurs permettent de faire ressortir ce corps déformé, ce visage réduit à deux yeux exorbités et à une bouche béante ; le rouge du sang du fils, violente dans l'uniformité ocre et noire du tableau, met en exergue le corps mutilé. La figure de Saturne

s'efface, la folie prend place : plus qu'un portrait terrible, c'est la représentation abstraite de la folie, de la douleur psychique de la divinité que Goya peint ici. Les formes disparaissent – la jambe droite de la figure, déformée, à peine esquissée – et seul le sentiment de la douleur sublime reste. C'est donc bien à travers cette modernité sublime que les artistes peuvent représenter la douleur, au-delà des conventions académiques et des formes convenues.

Ainsi, au-delà du fait que le sublime permette de rendre soutenable une douleur qui, hors du « cadre » artistique, serait insoutenable, il semble avoir une autre fonction : l'art sublime est en effet un art du dévoilement, un art qui exprime l'inexprimable, qui peut ainsi être utilisé par les arts dans un acte artistique dénonciateur.

Le figurable et
l'infigurable, le
Unheimliche
de Freud.

Tout d'abord, le sublime est plus que le simple « superlatif du beau » : il ne fait pas qu'amplifier un sentiment plaisant esthétiquement puisqu'il a à voir avec un sentiment de terreur, de rejet, mais aussi de fascination et de plaisir, comme l'explique Burke. Mais au-delà de cela, le sublime semble être un art de la vérité : « *Le sublime a à voir avec la vérité* » écrit La Bruyère. Et pour cause : face à une douleur qu'on ne peut concevoir, dont on ne peut parler, le sublime permet de montrer ce qui ne devrait pas être montré, ce qui est monstrueux : Schelling emploie à ce propos le mot *umheilig* qu'il définit ainsi : « *tout ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste* ». Le sublime permet de figurer une douleur qui serait irréprésentable tant elle dépasse notre entendement, comme le fait Zoran Music dans sa série *Nous ne sommes pas les derniers* en 1970. Dans cette série, relatant ses souvenirs au camp de Dachau, la forme s'efface également, au profit de la représentation plus abstraite d'un sentiment : les corps allongés, les un à côté des autres, semblent presque endormis et en même temps privés de leur humanité. Anonymes, dans un cadre intemporel et sans aucun indice géographique, ces figures muettes deviennent les victimes universelles de la violence humaine. Mais dans ce projet artistique de mémoire, Zoran Music souhaitait aussi rendre honneur à ces victimes : il les sublime, il peint l'horrible beauté des camps : « *dans cette énorme somme de tragédies, dans tous ces faits qui étaient si totalement tragiques, il y avait aussi une extrême beauté qui résidait [...] dans tous les petits détails* ». Souhaitant peindre ses victimes de manière digne, il opte pour une grande sobriété et une économie de moyen qui permet de rester fidèle à son souvenir, lui qui a « *la hantise de ne pas trahir ces*

formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses qu'[il] les voyait, réduites à l'essentiel ». La technique picturale employée traduit cette douleur irréprésentable, à travers l'économie de peinture, la pauvreté chromatique ainsi que les formes sommaires à peine esquissées. Grâce au sublime, Music a ainsi pu peindre l'indescriptible, une horreur dépassant notre force de représentation visuelle ; il a trouvé une forme qui exprime l'horreur des camps et de la Shoah, sans pour autant la représenter formellement – bien que cette entreprise artistique lui prit un quart de siècle – dans une esthétique de l'indicible. Le sublime, une rhétorique de l'inexprimable, soulève donc le voile pudiquement déposé sur des formes de douleur qui nous dépasse ; il permet de les appréhender autrement que par la forme, par les sentiments et par une perception plus viscérale que la simple analyse d'une composition académique. « *Un peintre peut dessiner n'importe quoi. Plus ou moins, plus ou moins bien. Mais quand il voit un paysage de mort, c'est quand même différent du dessin d'une jambe, à l'institut de médecine. Là, c'est comme une nature morte. Mais au camp, c'était comme un paysage, une forêt de cadavres. [...] On ne peut pas décrire, on ne peut pas imaginer. Ce sont des choses hallucinantes, irréelles* » relate-t-il en 2002, synthétisant ainsi cette notion du sublime exprimant l'inexprimable, dévoilant « *ce qui devrait rester secret, voilé* ».

De plus, c'est grâce à cette faculté du sublime que les artistes peuvent représenter une douleur dans un acte dénonciateur, afin d'exposer aux yeux de tous la réalité qu'on ne peut appréhender et qu'on cache. C'est ainsi que Dali, dans sa *Construction molle avec haricots bouillis, prémonition de la guerre civile*, représente en 1936 un corps monstrueux, gigantesque, terrifiant. Ce tableau surréaliste figure la douleur d'un pays en proie à une déchirure, entre franquistes et républicains, une scène terrifiante de cannibalisme où le « pot-pourri » de membres se dévorent et se violentent. La contre-plongée, qui laisse au ciel la vaste majorité du paysage, ainsi que les éléments de paysage autour du monstre, qui permettent de donner une échelle relative, renforcent le gigantisme de la composition ; en outre, les forts contrastes et opposition rendent la peinture très violente : le clair-obscur très marqué sur le corps, les membres hypertrophiés tels que le bras à gauche face aux membres squelettiques comme le pied de l'autre côté du tableau, mais aussi l'homme et la femme, figurés plus abstraitement à travers les traits plus féminins ou plus masculins des membres – ainsi évidemment que le sein nourricier, malmené par la main plus virile. La douleur est également présente dans la tension et la crispation des membres, visibles par exemples dans

la main et le pied qui soutiennent le corps et qui ploient sous le poids de la lutte : ils figurent le peuple espagnol, épuisé par ces luttes sanglantes. La forme du corps rappelle la forme de la péninsule ibérique, renforçant encore la référence aux événements contemporains à l'auteur. À travers ce tableau, c'est l'incompréhension d'un homme pour sa génération si violente qui s'inflige des douleurs innommables qui est figurée. La terreur et le gigantisme en font résolument une œuvre sublime, qui permet à l'artiste de porter un jugement sur son époque, et de dénoncer directement son pays, mais aussi les gouvernements étrangers : en effet, l'homme à l'arrière-plan, si petit en comparaison, ne fait que passer, indifférent ou feignant l'indifférence face à un tel spectacle : c'est ici l'Europe qui est pointée du doigt par Dali, qui accuse l'inaction des politiciens témoins de la chute du pays dans la guerre civile. La portée de l'œuvre, si marquante, est donc permise par ce sublime qui représente une douleur inexprimable, celle de toute une nation, de toute une génération face à l'absurdité des affrontements. Pour reprendre les mots de La Bruyère, « *le sublime a à voir avec la vérité* », il est donc adapté aux dénonciations, particulièrement aux dénonciations d'actes dépassant l'entendement, d'actes qui doivent « *rester secret[s], caché[s]* » et qui pourtant se manifestent dans notre réalité et dans notre quotidien. C'est, d'après Schelling, la « *présentation négative d'un imprésentable* ».

Le sublime permet ainsi d'exprimer une douleur qui nous échappe, c'est une rhétorique de l'inexprimable ; mais le sublime va plus loin encore : faire l'expérience d'une douleur sublime, c'est faire l'expérience de l'échec de notre raison face à quelque chose de métaphysique, ce qui pose la question de la représentation du sublime : comment est-il possible de représenter l'irreprésentable ?

Tout d'abord, face à la douleur sublime, l'individu ne fait pas la même expérience que face au Beau : tandis que le Beau satisfait notre raison, notre imagination et notre sensibilité esthétique personnelle et subjective, comme l'explique Kant dans *La critique de la faculté de juger*, le sublime, lui transcende le Beau, et l'expérience du spectateur en est bouleversée. Longin, dans son traité sur le sublime, écrit à son propos qu'il « *ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader* ». En effet,

face à la représentation d'une sublime douleur, notre esprit est confus : la *Lamentation* de Niccolo del Arca, groupe en bois sculpté du XIV^e siècle, met en scène des pleureuses aux gestes dramatiques, dont les vêtements délicatement sculptés volent derrière elles, accentuant leur désespoir. Leur visage grimaçant, déformé par la douleur, frappe l'esprit, choque la sensibilité ; c'est un spectacle attrayant pour notre imagination, mais révoltant pour notre cœur : c'est donc l'expression d'un paradoxe, d'une antithèse, qui place le spectateur dans une grande confusion. Incapable d'utiliser sa raison, il est confronté à une expérience qui le dépasse. *Marie-Madeleine pénitente*, sculptée par un Donatello vieillissant en 1453, donne à voir une figure non seulement intimidante par sa taille – légèrement plus grande que nature, 188 cm – mais aussi par son attitude, ses yeux enfoncés dans leurs orbites, sa bouche entrouverte, une figure qui semble avoir fait, par sa douleur, l'expérience de quelque chose dépassant l'entendement humain, qui la rend presque effrayante dans l'intensité de ses traits. Le spectateur est désorienté face à cette représentation incohérente selon les canons logiques de l'esthétique classique, sa raison ne lui est d'aucune aide, il fait l'expérience de quelque chose d'indéterminé, d'infini ; il sent quelque chose dans cette œuvre qui est hors de sa portée à travers cette douleur si intense, celle de la douleur divine, pieuse, extatique, absolue. Le sentiment de la douleur sublime s'articule ainsi en un double défi : l'imagination est placée aux frontières de ce qu'elle peut se présenter, et se fait violence pour au moins présenter ce qu'elle ne peut se présenter ; de plus, la raison cherche à violer l'interdit qu'elle s'impose, celui de trouver dans l'intuition sensible des objets correspondants à ses concepts. La pensée défie donc sa propre finitude, comme fascinée par sa propre démesure. Le spectateur est ainsi mis en échec, face à une douleur quasi-métaphysique, qui dépasse le monde physique et qui s'élève dans celui des Idées. Pour reprendre les mots de Longin, la douleur sublime provoque un ravissement du spectateur dépossédé de ses moyens. La « belle » douleur traiterait ainsi de la douleur physique, tandis que la douleur sublime, elle, porterait sur la douleur métaphysique, comme l'avance Lacoue-Labarthe. Selon Kant, lors de la contemplation de cette douleur sublime se produit en nous une légère douleur, une aspiration vers cet infini du sublime que l'esprit ne peut embrasser tout entier. Ainsi, la contemplation de la douleur sublime permettrait d'entrevoir un stade supérieur de cette douleur, visible uniquement au travers de l'art – puisque le sublime, comme nous l'avons vu, est forcément lié à l'art. La douleur absolue est sentie, sans qu'elle soit directement représentée, la raison est mise en échec, l'œuvre dépossède le spectateur de tout ses moyens qui est ballotté par ses sentiments

XVe :
Quattrocento
Terre
cuite,
Santa
Maria
della
Vita,
Bologna

Ici la douleur
psychologique
de la
repentance
s'incarne
dans le corps
torturé,
mortifié par
l'ascèse.

indescriptibles.

Syntaxe à revoir

Cela pose la problématique du sublime et de la douleur comme présentation de l'irreprésentable : comment donc figurer ce qui ne peut être figuré ? Cette thématique met ainsi en question non seulement l'échec de la raison du spectateur et de son ravissement, mais aussi l'éventuel échec de l'artiste : comment représenter la douleur absolue, illimitée, métaphysique ? La douleur sublime est, selon Lyotard, « *présentation qu'il y a de l'imprésentable* » : c'est donc une représentation en négatif que l'on fait de cette souffrance, une représentation abstraite, qui ne fait que nous indiquer la dimension supérieure que contient l'œuvre. Lorsque Antonio Saura reprend la *Crucifixion* de Grünewald en 1963, il se débarrasse de toute forme et adopte la *Formlösigkeit*. La forme de la croix est à peine reconnaissable, la couleur ocre rappelle celle de l'œuvre médiévale, mais ce sont les techniques picturales qui transmettent la douleur : les touches violentes, les coups de pinceau brosse visibles sur la toile, le contraste entre le blanc de la toile et le noir sur la partie supérieure du tableau, et évidemment les coulées rouges qui renvoient directement au sang christique. La couleur rouge est beaucoup plus présente que sur l'œuvre de Grünewald, elle relie le noir et le blanc, l'humain et le divin, et le relief de cette coulure en fait une véritable plaie de la toile. On représente ainsi cette douleur sublime par le négatif, en ne la représentant pas directement. « *Tout discours sur le sublime, ou tout ce qu'on peut, dans la pensée, dans la croyance ou dans l'art, rapporter à la sublimité est abstrait* » d'après Lacoue-Labarthe. Un autre artiste influencé par Grünewald entre autre, et plus largement par la douleur divine, s'incarne en Francis Bacon, artiste irlandais du XX^e siècle. Il peint en 1944 le triptyque intitulé *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*. Les figures, enfermées dans un cadre resserré tel une cage, typique de l'artiste, se détachent sur un fond rouge sang. Les corps sont informes, monstrueux, et seuls quelques éléments invoquent une sorte d'humanité : le coup démesuré et la tête qui se détourne du regard du spectateur à gauche, la bouche encadré du *perizonium* rappelant le Christ, ainsi que l'oreille et la bouche démesurément ouverte à droite. Bacon se détache donc de l'imitation, de la mimésis ou de toute volonté narrative ; en prenant pour modèle la crucifixion, en donnant à ces personnages une forme difforme, le peintre donne à la douleur de la Lamentation une portée universelle et violente, il se sert de cet événement biblique pour rendre compte de la barbarie humaine – la date de création n'est, à cet égard, pas anodine. Bacon représente ainsi la souffrance universelle, mais

aussi ses propres sentiments : il écrit à ce propos qu'il figure « *toute sorte de sentiments très privés, à propos du comportement humain et de la vie* ». Là encore, c'est donc en ne représentant pas directement la douleur qu'il la sublime et qu'il nous fait accéder à son propre mal-être et à celui de sa génération, un mal-être qui transcende les âges, prenant pour inspiration la crucifixion, mais aussi les Érinyes eschyliennes, figurant a la douleur inhérente à la vie humaine : « *I could not paint Agamemnon, Clytemnestra or Cassandra, as that would have been merely another kind of historical painting ... Therefore I tried to create an image of the effect it produced inside me* » écrit-il à Michel Leiris.

Ainsi, au travers de l'art sublime seul, l'individu semble pouvoir faire l'expérience de la douleur, ou de l'Idée de douleur, et ainsi d'avoir le temps d'un regard un aperçu dans ce monde métaphysique, ce monde des Idées qui le dépasse et qui pourtant l'entoure. Cette expérience, le spectateur la fait emplir de terreur, de fascination, sentiments inhérents au sublime comme l'explique Burke ; expérience supportable grâce à ce sublime qui fait des signes de la douleur des valeurs esthétiques et plus soutenables que le réel ; expérience moderne aussi, et expérience de la vérité qui permet à l'artiste de dénoncer la cruauté du monde qui l'entoure. « *Entre Dieu et les hommes, la distance est telle que les mots seront toujours insuffisants à dire la grandeur de Dieu* » écrit Baldine Saint Girons, philosophe, en 1990. Et en effet, la représentation artistique de la douleur sublime ne serait-elle pas qu'une vaine tentative de se rapprocher de la souffrance christique et de parvenir à effleurer la grandeur divine ? N'est-ce pas l'ultime objectif de l'Homme, transcender son humanité et atteindre le statut sublime de divin ?