

La Violence du sublime. Une lecture de la théorie esthétique de Burke

Introduction : le sublime à l'époque des beaux-arts

1. *Le beau chez Burke : finition et plaisir*
2. *par opposition au beau, le sublime chez Burke*
3. *Le sublime chez John Martin, Caspar Friedrich, Rachmaninov*
4. *Ce que le sublime révèle de la pensée*

Introduction : le sublime à l'époque des beaux-arts

Je voudrais, pour situer la question qui va nous occuper, repartir d'une phrase qui révèle si bien la façon dont le sens commun considère généralement le sublime. On la trouve dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Lorsque les deux apprentis savants se mettent en tête de définir le beau, ils comprennent qu'il s'agit là d'une affaire de goût, mais ne parviennent pas à pousser plus loin leur raisonnement. Bouvard lance alors à son compère : « Je comprends, le Beau est le Beau, et le Sublime le très Beau. Mais comment les distinguer ? »¹.

Bouvard ne croit pas si bien dire. Il exprime fidèlement la gradation que le sens commun croit le plus souvent percevoir entre le beau et le sublime, lequel ne serait qu'une forme exaltée, ou une continuité du beau. Il n'y aurait, entre le beau et le sublime, qu'une différence de degré ou d'intensité. Mais Pécuchet, de son côté, agité par toutes ces questions au point d'en gagner une jaunisse² comme le rapporte Flaubert juste après, se doute que cette continuité entre beau et sublime reposerait sur une mystérieuse « essence du beau », mais – et ce n'est pas très étonnant – il échoue à la découvrir. Et, à ses yeux, le sublime serait simplement une manière particulièrement élégante, presque snob, de parler du beau.

Pourtant, au-delà du ridicule des deux protagonistes, que Flaubert cultive tout au long de ce roman, je voudrais prendre la question de Bouvard au sérieux, et montrer qu'elle peut avoir d'importantes implications. Doit-on réellement penser le sublime dans la continuité du beau – comme une sorte de beau intensifié – ou, au contraire, ne gagnerait-on pas à comprendre comment beau et sublime peuvent s'opposer ? Au-delà de la question, strictement esthétique, de la distinction, voire de l'opposition du beau et du sublime, il pourrait bien se dire quelque chose du fonctionnement de la pensée elle-même. Ou, pour le dire autrement, il y aurait, au-delà de la querelle esthétique, un enjeu noétique qui se tiendrait derrière la question du sublime – sachant que, par « noétique », j'entends ici tout ce qui caractérise la pensée dans son fonctionnement ou dans sa marche régulière.

¹ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ch. V, Paris, Gallimard « Pléiade », O.C. II, p. 840.

² « Il aurait voulu faire s'accorder les doctrines avec les œuvres, les critiques et les poètes, saisir l'essence du Beau ; et ces questions le travaillèrent tellement que sa bile en fut remuée. Il y gagna une jaunisse. » *Ibid*, p. 841.

1. Distinction du beau et du sublime chez Burke

Pour mener à bien cette enquête, je voudrais m'appuyer sur l'œuvre célèbre de Burke, *Une enquête philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publié en 1757, où l'avocat anglais systématise la distinction entre beau et sublime en récusant toute forme de continuité entre eux, renvoyant du même coup la définition du sublime, donnée par Bouvard, au paradis des idées reçues.

Burke relève d'abord un malentendu sur la nature même du beau, qu'on définit communément comme une qualité esthétique. Mais, et c'est la première des deux grandes thèses de Burke, ça n'est pas le cas : le beau n'est pas d'abord une qualité esthétique mais d'abord une qualité sociale. Voilà ce qu'il écrit précisément :

« Je dis que la beauté est une qualité sociale ; car lorsque la contemplation d'hommes et de femmes, mais aussi d'autres animaux, nous causent un sentiment de joie et de plaisir (et c'est fréquemment le cas), nous éprouvons pour leurs personnes des sentiments de tendresse et d'affection ; nous aimons les voir auprès de nous et entrons volontiers dans une sorte d'intimité avec eux »³.

Ce que Burke dit ici, c'est que le beau apparaît en tant que *preuve* d'un accord, ou d'une correspondance entre notre intérêt particulier, et tel ou tel personne, ou tel ou tel objet. Au moment où je ressens du plaisir, j'identifie l'origine ou l'être qui cause ce plaisir, et je le nomme objet « *beau* ».

Si la beauté est d'abord sociale, et non pas esthétique, c'est qu'elle est d'abord, mais pas seulement, le signe d'une inclination naturelle. Lorsque la fréquentation de quelqu'un, voire la compagnie d'un animal, ou même seulement la contemplation d'un portrait, suscite en nous un désir de sociabilité, alors les sentiments plaisants de tendresse et d'affection que nous ressentons, aussi divers soient-ils, se rattachent tous, affirme Burke, à l'idée générale de beauté.

C'est que, en réalité, il reste attaché à une conception de l'homme comme « animal social »⁴. C'est son expression. Il voit ainsi dans les relations sociales un puissant adjuvant à la conservation de l'être⁵. Les deux grandes passions, celle de la conservation de soi et celle de

³ p. 87 : « Je dis que la beauté est une qualité sociale ; car lorsque la contemplation d'hommes et de femmes, mais aussi d'autres animaux, nous causent un sentiment de joie et de plaisir (et c'est fréquemment le cas), nous éprouvons pour leurs personnes des sentiments de tendresse et d'affection ; nous aimons les voir auprès de nous et entrons volontiers dans une sorte d'intimité avec eux *Recherche philosophique* ».

⁴ *Ibid.*, I, 10, *op. cit.*, p 89.

⁵ *Ibid.*, I, 6, p. 85 (« La plupart des idées aptes à produire une puissante impression sur l'esprit, qu'il s'agisse de douleurs ou de plaisirs simples ou de leur modifications, peuvent se réduire à ces deux objets : la conservation de soi et la société. Toutes nos passions doivent répondre à l'une de ces deux fins »). *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 83).

la société, forment ainsi, selon lui, les grandes sources du plaisir dès lors qu'elles sont satisfaites. Et donc la beauté n'est, à tout prendre, que la reconnaissance de cette valeur sociale.

« La bonne compagnie, poursuit-il, les conversations animées et les épanchements de l'amitié remplissent l'esprit d'un grand plaisir »⁶. Et même à travers les formes d'art, c'est bien le désir de société, de relations avec autrui, d'entente et de partage, qui est visé, puisque c'est cela qui constitue la source principale de plaisir. Il n'y a donc pas de réelle différence entre la beauté qui ressort des interactions sociales, et la beauté esthétique des œuvres d'art, qu'il ne mentionne d'ailleurs à aucun moment dans le chapitre X, qui est consacré à la définition de la beauté. C'est que l'art ne fait qu'exprimer notre désir de société sous des formes exclusivement esthétiques.

Par exemple, Burke reprend, du moins en apparence, l'idée aristotélicienne selon laquelle le plaisir que nous prenons à l'imitation prouve qu'il s'y joue quelque chose d'essentiel à la nature humaine : « *apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes* », écrit Aristote dans la Poétique. Mais alors que pour Aristote c'était la connaissance qui était en jeu dans l'imitation, Burke lui substitue la sociabilité, la recherche d'un rapport ou d'un accord social, le désir de voir l'objet ou la personne représentée « dans la réalité », écrit-il.

Il montre alors que la beauté ne renvoie ni à des idées, ni à des exigences morales, mais exclusivement à des critères sensibles. Par conséquent, les critères comme la perfection, la vertu, et même l'utilité, entre autres critères ordinairement invoqués, ne sont pas, ainsi qu'on pourrait le penser, les causes directes et véritables de la beauté. Voilà ce qu'il écrit, p. 161 :

« Puisqu'elle n'est pas issue de notre raison, puisqu'elle nous frappe sans aucun rapport à l'utilité et même là où on ne peut discerner aucune utilité, et puisque l'ordre et la méthode diffèrent beaucoup, en général, de nos mesures et de nos proportions, il faut conclure que la beauté est, pour l'essentiel, une qualité des corps qui agit mécaniquement sur l'esprit humain par l'intervention des sens ».

Au fond, la véritable valeur du beau réside dans son action mécanique, comme le témoin sensible de l'intérêt social d'un être ou d'une chose, plutôt que dans son idéalité ou même dans son utilité. Le lisse, le doux, le délicat, le mélodique, détendent les nerfs, charment et caressent notre sensibilité. Le plaisir, au sens positif, vient de là, de cette détente des nerfs. Et par conséquent, l'objet qui produit cette détente peut être reconnu comme beau. On comprend, par conséquent, comment le beau suscite en nous les sentiments d'amour et d'affection qui produiront un attachement et un lien social.

⁶ *Ibid.*, I, 11, p. 90 (« Good company, lively conversation, and the endearments of friendship, fill the mind with great pleasure; a temporary solitude, on the other hand, is itself agreeable », *Recherche philosophique...*, op. cit., p.88).

C'est là un premier point décisif : c'est la détente des nerfs qui nous pousse à appeler beaux les objets qui nous la procurent. Ainsi, dit Burke, si on pousse le raisonnement jusqu'au bout, il faut affirmer que « la douceur c'est la beauté du goût⁷. De même, le lisse, le doux et de manière générale toutes les sensations agréables, tactiles, olfactives ou gustatives, participent toutes de cette même détente des sens et nous renvoie aux objets beaux qui les produisent. Le beau produit ainsi une flatterie, une caresse, un accord profond entre nos sensations et notre constitution nerveuse.

Mais à la réflexion, si on prend un peu de recul par rapport à ce que dit Burke, on constate qu'à travers cette recherche du beau, ce qui est visé c'est la construction d'un monde aimable. Dans sa thèse, *Fiat Lux*, Baldine St-Girons dit que le beau « nous installe dans un plaisir partageable, d'autant plus précieux qu'il est communicable ; il suscite des sentiments, voire des passions qui sont toujours fondées sur la communication et l'aisance relationnelle : grâce, agrément, amour, au sens le plus large du terme ».

Mais faisons un pas de plus. Cette recherche, dessine ou plutôt *compose*, à proprement parler, un monde autour de nous, ordonné et délimité avec soin, taillé à la mesure de notre sensibilité. A travers l'harmonieux, le bon goût, la pensée élabore comme un ensemble de représentations ordonnées et délicates, on pourrait presque dire « raffinée », qu'on peut appeler ici une « sphère mondaine ».

Appelons : « sphère mondaine », l'ensemble des caractères esthétiques qui déterminent un monde aimable et beau, taillé à notre mesure. Et le beau, tel que le définit Burke, participe à constituer cette sphère mondaine en mettant l'accent sur son caractère social. On désigne en effet comme « mondaine » une société fondée sur de lourdes conventions, qui jouit du plaisir de se couper du réel et de rester entre soi, et qui est entièrement tournée vers la recherche du plaisir. La pensée est essentiellement mondaine en ce sens-là également : elle travaille à établir ce sentiment de communauté. Le plaisir esthétique lui assure que le monde est un monde confortable et accueillant.

Si on se place maintenant du point de vue noétique, qu'est-ce que le beau et cette représentation d'une sphère mondaine peuvent bien nous apprendre à propos du travail de la pensée ? La pensée, si on peut hasarder une définition, c'est ce mouvement qui cherche à produire du précis et du distinct ; en un mot : du fini. La pensée s'attache en effet constamment à distinguer, à affiner ses objets, ses idées et ses représentations pour les circonscrire, les comparer, les distinguer les unes par rapport aux autres. Penser, en ce sens, c'est définir, ou plutôt *finir*, produire une *finition* des objets qu'on se donne. On peut parler, à cet égard, de la finition d'un objet de pensée comme on parle de la précision ou de la clarté d'une idée.

⁷ Burke, *A Philosophical Inquiry...*, IV, 22, *op. cit.*, p. 181 («Affirmons ici que la douceur est la beauté du goût », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 200).

On pourrait alors donner une définition noétique du beau. Le beau, c'est la dimension esthétique de cet effort de finition de la pensée : c'est ce qui manifeste l'accord délicat entre l'objet et la sensibilité du sujet. Le beau incarnerait la dimension esthétique de cette sphère mondaine, peuplée d'objets définis et rassurants : c'est-à-dire d'un monde totalement traversé, retravaillé, déterminé : en un mot, *raffiné* par et pour la pensée.

2. Par opposition au beau, le sublime chez Burke

Mais, maintenant que nous comprenons un peu mieux ce qu'est le beau et ce qu'il représente, voyons comment il est possible de le distinguer du sublime. C'est notre deuxième point. Revenons alors à Burke et tachons de comprendre comment il envisage le sublime.

Burke remarque tout d'abord que, loin de se donner à nous à travers une impression de douceur ou de délicatesse, certains objets commencent par nous frapper, nous choquer ou nous saisir. Ils produisent en nous, tout à coup, une forte tension. Ils suscitent un « étonnement » dit Burke, mais on va revenir sur ce mot, qui pose un certain nombre de difficultés. Cet étonnement, pour le moment, est provoqué par toute une palette de sentiments, qui vont de la surprise à l'horreur, en passant par la peur. Il écrit en effet :

Plusieurs langues témoignent avec force de l'affinité de ces idées [il parle ici de tout ce qui tourne autour de l'idée de peur]. Elles utilisent souvent le même mot pour signifier indifféremment les modes de l'étonnement ou de l'admiration et ceux de la terreur [...]; et *étonnement* en français, *astonishment* ou *amazement* en anglais ne montrent-ils pas clairement l'affinité des émotions qui accompagnent la peur et la surprise ? »⁸.

Tous ces sentiments, qui tournent autour de la peur ou de la surprise, décrivent de prime abord une situation disons de « suspension » de la pensée : ils sont les témoins d'une impossibilité soudaine d'appréhender un objet, comme si la pensée était pour ainsi dire enrayée. L'étonnement, si l'on en croit Burke, se définirait alors plus particulièrement comme, je cite : « *Un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelques degrés d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime* »⁹.

⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 102 p. 103).

⁹ *Ibid.*, II, 1, p. 101 (« that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs itUn état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelques degrés d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime ». *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 101).

On a, ici, la deuxième grande thèse de Burke, qui porte donc sur l'origine du sublime. Le sublime, selon lui, naît d'une invasion de la pensée par quelque chose de trop grand, dont elle ne peut se saisir, qu'elle ne peut déterminer.

Mais je voudrais d'abord revenir sur ce mot « d'étonnement », que je trouve problématique. N'est-ce pas par le mot de « sidération », ou au minimum de « stupéfaction », qu'il faudrait traduire l'anglais « *astonishment* » ? En effet, la traductrice, Baldine Saint Girons suit les recommandations de Burke (qui ne sont peut-être pas nécessairement les recommandations les plus pertinentes), et traduit bien, selon les directives de l'auteur lui-même, « *astonishment* » par étonnement. Mais l'une des difficultés est là : en français, le terme « étonnement » semble bien faible. Il donnerait en anglais « wonder ». Car au fond qu'est-ce que c'est que l'étonnement ? C'est un saisissement bref, peu intense, de la pensée, comme un à-coup, devant un phénomène qui soudain vient rompre l'enchaînement de nos habitudes. Comme lorsque la réaction d'un ami ou de quelqu'un que nous connaissons bien rompt avec son caractère ou son comportement habituel.

Pour le dire en un mot, l'étonnement est une réaction due à l'effet de surprise, mais on ne peut pas dire qu'il aurait en lui la capacité de remettre en cause le fonctionnement de la pensée. Au contraire, un effet d'optique amusant, un bon mot qui fait rire, etc. sont étonnants : ils provoquent la surprise ou l'émerveillement, tout comme un spectacle brillant ou une pièce musicale ou théâtrale exécutée de manière admirable.

Pourquoi est-ce que j'insiste lourdement sur ce point de traduction, qui paraît accessoire ? C'est que pour moi il ne l'est pas du tout. Parce que je crois que, pour mieux comprendre les effets du sublime sur la pensée, ou plutôt les enjeux noétiques du sublime, il faudrait bien au contraire opposer la stupéfaction à l'étonnement, plutôt que d'en faire des synonymes ou des variations d'un même sentiment.

De surcroît, le sublime, dit Burke, est un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Ce que nous comprenons, dit Burke, c'est que l'étonnement désignerait un degré d'intensité du sentiment général de l'horreur. Il n'y aurait pas de différence de nature entre étonnement et horreur. Mais sur ce point, on pourrait facilement objecter à Burke que, quand on parle d'horreur, on est loin de l'idée de surprise ou d'émerveillement qui caractérise le simple « étonnement ».

Car, face au spectacle dramatique du sublime, on n'est ni surpris, ni émerveillé. On est interdit, on est sidéré. L'idée de stupéfaction rend bien mieux l'anglais « *astonishment* », c'est-à-dire étymologiquement, si l'on en croit le *Oxford English Dictionary*, le coup de tonnerre. La pensée est saisie de stupeur, c'est-à-dire qu'elle est rendue stupide. Si l'étonnement est un stimulant de la pensée, la stupéfaction la neutralise au contraire. Plus encore, on va le voir, le sublime représente une agression ou un danger pour la pensée.

1) Le terrible. Cette agression que subit la pensée devant quelque chose qui la dépasse, est provoquée selon Burke par un principe esthétique qu'il appelle la terreur, ou plutôt le terrible. Selon lui, rien n'est plus efficace que le terrible pour produire en nous le sentiment du sublime. Il écrit, je le cite : « La terreur est en effet, dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime ».

Alors pour comprendre comment fonctionne ce principe, il faut tout de suite le distinguer de l'horrible ou de l'affreux qui, quant à eux, renvoient à des figures ou des êtres identifiés, circonscrits, bien déterminés. Le terrible, au contraire, est bien loin de se réduire aux scènes, aux figures ou aux créatures monstrueuses qui peuplent les récits d'épouvante (c'est exactement ce qui se passe d'ailleurs dans le *Frankenstein* de Mary Shelley). Il ne désigne pas un personnage, une créature, ou un quelconque objet déterminé. Il ne touche pas l'objet, mais le sujet ; ou, pour le dire autrement, c'est dans l'échec de la pensée que nous trouvons la marque du terrible.

« De la vient, dit Burke, le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible »¹⁰.

Je voudrais insister sur cette « force irrésistible », qui, en interrompant notre faculté de raisonner, achève de montrer que l'effet provoqué sur la pensée par l'expérience du sublime ne saurait se réduire au simple étonnement. On l'a dit, l'étonnement est inoffensif. Lorsqu'on est étonné, on ne se sent pas pour autant menacé. Mais, tout à l'inverse, le sublime représente bel et bien une menace – et le mot « représenter » est à comprendre ici également au sens théâtral du terme. Le sublime brise net le mouvement de la pensée. Il lui impose un objet qui, par sa disproportion, la rend incapable de s'en saisir. Il la ravit, c'est-à-dire qu'il l'arrache à elle-même : d'où cet appel d'air, cette « force irrésistible », dit Burke. Tout se passerait alors comme si, dans le sublime, la pensée mettait en scène son propre submergement, son propre échec.

2) le délice. On le voit, l'effet du sublime n'a donc plus rien avoir avec la recherche du beau, avec le plaisir produit par le beau. Pour cette raison, et par opposition au beau qui est source de plaisir, le sublime, pour Burke, produit en nous un sentiment de *délice*. Voici ce qu'il dit à ce propos :

« si le sublime se fonde sur la terreur ou sur une passion voisine qui a la douleur pour objet, il convient d'examiner d'abord comment une sorte de délice peut naître d'une cause qui lui est en apparence si contraire. Je parle de délice parce que, comme je l'ai remarqué à

¹⁰ *Ibidem* (« De la vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 101).

maintes reprises, celui-ci diffère très évidemment dans sa cause et dans sa nature propre du plaisir réel positif »¹¹.

On peut déjà sentir que le délice est un sentiment négatif ; essayons de mieux le comprendre à partir d'un exemple, le tableau de Girodet, peint en 1806, qui s'intitule « scène de déluge », et exposé au Louvre à Paris. Il illustre ce passage très célèbre du livre de la *Genèse*, au chapitre 7, où Dieu engloutit le monde sous les eaux. On voit une famille qui cherche à survivre au milieu des éléments déchainés : on voit la foudre s'abattre sur terre dans la partie supérieure droite du tableau, et à gauche, une immense vague qui s'apprête à recouvrir la terre. Au milieu, un homme qui s'accroche à un arbre et qui soutient sa famille.

Notre regard est d'abord appelé par la partie supérieure droite du tableau, la plus lumineuse. On voit le visage de l'homme et l'épouvante qui le saisit, et nous pouvons suivre la ligne dynamique descendante qui va de son regard, qui continue le long de son bras puis du bras de sa femme. On voit l'enfant qui, en s'accrochant à ses cheveux, la rejette en arrière. Et enfin nous découvrons le corps qui flotte sur les eaux, comme un aperçu tragique de ce qui attend cette famille.

Mais surtout, notre regard est attiré par la suite sur l'arbre lui-même, et nous voyons que la branche vient de se rompre sous le poids de ces 5 personnes. Et nous comprenons dès lors qu'ils sont irrémédiablement condamnés. Et nous comprenons d'autant mieux le regard désespéré de l'homme. Ce regard est saisi à l'instant où il voit que tout est perdu. Qu'à la limite, s'il veut se sauver il faut qu'il lâche sa femme et ses deux enfants, qui vont être engloutis par la vague qui s'annonce derrière eux...

Pourquoi y a-t-il du sublime dans ce tableau ? d'abord parce qu'il met en scène la violente disproportion d'une nature déchainée qui nous submerge. Il faut s'imaginer que ce tableau est un grand format (on va revenir sur l'importance du mot « grand »), qu'il fait près de 4 mètres et demi de haut. Quand on le regarde en s'approchant un peu, la position de spectateur nous place en réalité au niveau de l'enfant qui s'accroche à sa mère. Le spectateur est ainsi lui-même mis virtuellement sous la menace de la vague.

Mais alors, en quoi peut-on dire que ce tableau produise en nous un sentiment de délice ? on comprend bien pourquoi il ne produit pas de plaisir. Il est trop grand pour que le regard puisse l'embrasser d'un coup, les contrastes entre les parties lumineuses et les parties obscures sont trop appuyés. Et surtout, la situation tragique et désespérée qui est dépeinte ne peut pas nous laisser insensibles.

¹¹ *Ibid.*, IV, 5, p. 164 (« But if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object, it is previously proper to inquire how any species of delight can be derived from a cause so apparently contrary to it. I say *delight*, because, as I have often remarked, it is very evidently different in its cause, and in its own nature, from actual and positive pleasure », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 181).

Mais, comme on l'a dit, l'œuvre et la dramatisation qu'elle produit met cette tragédie à une certaine distance de nous. Alors que nous-mêmes, nous ne nous sentons pas actuellement menacés par le déluge ou par la fin du monde La pensée, quant à elle est saisie par le vertige qui, d'un coup, s'impose à elle. C'est cet écart, ou ce décalage, qui selon Burke est la source du délice. Un peu comme on se sent à la fois inquiet et protégé quand on est bien à l'abri chez nous alors que la tempête fait rage au dehors.

Pour autant, le délice est toujours aussi un frisson. C'est une intranquillité. Devant le spectacle sidérant du sublime, je ne suis plus dans un monde taillé à ma mesure, ni formé pour être pensée. Mais je suis face à un réel insondable, en cela qu'il me dépasse infiniment et laisse la pensée béante et sidérée. C'est cette béance, terrible, cette négativité, qui prive la pensée d'air, et qui constitue l'essence du sublime.

3. Le sublime chez John Martin, Caspar Friedrich, Rachmaninov

Afin de comprendre comment fonctionne techniquement le sublime, il faut voir quel traitement Burke réserve à ses causes : C'est tout l'objet du deuxième livre de son enquête, où il répertorie toutes les impressions qui, produisant sur les sens une tension violente, concourent à créer mécaniquement ce sentiment délicieux du sublime.

Prenons le cas de la première cause sensible ou mécanique du sublime, qui est l'obscurité, c'est-à-dire la privation de lumière. L'obscurité cause de la douleur, non pas une douleur aigue, mais une tension nerveuse importante. L'œil se tend à la recherche d'une source lumineuse sur laquelle s'appuyer. Voilà ce qu'écrit Burke :

« Or, supposons qu'au lieu de nous écarter légèrement de la lumière, nous nous en éloignons tout à fait ; il est raisonnable de penser que la contraction des fibres radiales de l'iris s'accroîtra proportionnellement et que, dans une obscurité profonde, la tension nerveuse dépassera son niveau ordinaire et provoquera ainsi une sensation douloureuse. Une tension de ce genre existe certainement quand nous sommes enveloppés d'obscurité ; car, dans cette situation, l'œil, aussi longtemps qu'il reste ouvert, fait des efforts constants pour recevoir la lumière »¹².

¹² *Ibid.*, IV, 16, p. 174 (« Now instead of declining from it but a little, suppose that we withdraw entirely from the light; it is reasonable to think, that the contraction of the radial fibres of the iris is proportionably greater; and that this part may by great darkness come to be so contracted as to strain the nerves that compose it beyond their natural tone; and by this means to produce a painful sensation. Such a tension it seems there certainly is, whilst we are involved in darkness; for in such a state, whilst the eye remains open, there is a continual nusus to receive light»). *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 191).

Autrement dit, l'obscurité fonctionne sur le mode de la privation. Elle est négative parce qu'elle prive la sensibilité d'objets *clairement définis et identifiés*. Et, à travers l'obscurité, ce sont bien les qualités sensibles *privatives* qui participent à l'effet du sublime.

Il en va de même pour les autres qualités privatives que sont la vacuité, le silence, la solitude. Ces privations sont qualifiées par Burke de « grandes » : « Toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence », dit-il¹³.

Dans quel sens devons-nous entendre cette grandeur ? Ce n'est pas une quantité mesurable, établie par comparaison, mais au contraire l'impossibilité de mesurer et de comparer. Et, selon la belle formule de Burke, « saisir un objet distinctement et en percevoir les bornes est une seule et même chose. Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée »¹⁴. La clarté équivaut à la petitesse, parce que tout ce qui se laisse circonscrire ou dominer par la pensée, est soumis ou contenu en elle, et donc plus petit qu'elle.

Evidemment, il est difficile de ne pas penser au paragraphe 25 de l'analytique du sublime, où Kant, après avoir distingué la grandeur comparative ou quantitative et la grandeur absolue, ou la majesté, donne la définition suivante du sublime : « est sublime ce en comparaison de quoi toute autre chose est petite ». (*Mais le sublime pour Kant ne donne pas à penser une finalité dans la nature, mais ce qu'il appelle une « finalité subjective dans l'usage de nos facultés de connaître ».* La grandeur est celle que l'imagination poursuit en essayant de se représenter une totalité infinie.)

Quoi qu'il en soit, la grandeur ici ne renvoie pas à la taille ou à la mesure d'une chose, mais elle renvoie à la disproportion de l'objet d'avec la pensée, c'est-à-dire à l'impossibilité de le mesurer ou de lui fixer une taille. On le voit exemplairement avec la vague gigantesque qui menace en arrière-plan dans le tableau de Girodet. La grandeur correspond à l'impossibilité de percevoir des bornes et nécessite un certain effacement des limites. Or, dès qu'on ne perçoit plus de limites et qu'on ne peut plus fixer ou distinguer, alors c'est le principe même d'un monde mesurable, délimité, à la mesure de notre entendement et de notre imagination, qui est en danger. La pensée sombre dans l'inconnu, dans l'incertain, dans l'indéfini. Et c'est bien d'ailleurs ce que dit Burke : « L'incertitude est si terrible que nous cherchons à nous en délivrer, au risque même de quelques dommages »¹⁵.

Ces qualités privatives marquent ainsi une défaillance, une impossibilité à appréhender et à penser sereinement un monde à notre mesure. On voit là la dimension qu'on peut appeler « noétique » du sublime. La pensée, on l'a dit, est une faculté essentiellement pratique, au

¹³ *Ibid.*, II, 6, p. 113 (« Toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 118).

¹⁴ *Ibid.*, II, 4, p. 106 (« Saisir un objet distinctement et en percevoir les bornes est une seule et même chose. Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 108).

¹⁵ *Ibid.*, II, 19, p. 124 (« L'incertitude est si terrible que nous cherchons à nous en délivrer, au risque même de quelques dommages », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 134).

sens où elle se consacre à créer un monde ordonné, sensé et bienveillant, à la mesure de l'homme. Le sublime représente esthétiquement la mise en échec de ce travail pratique. En creux, on ne peut pas ne pas se faire la réflexion que, si la pensée cherche si désespérément à créer une sphère mondaine, un monde à sa portée, c'est précisément parce que le réel, au dehors, en lui-même, ne l'est pas.

On peut le voir dans un tableau apocalyptique du peintre anglais John Martin, de 1853. Cette toile de John Martin concentre tous les éléments que Burke voyait comme constitutifs du sublime. Elle est exposée à la Tate Gallery de Londres. Elle est redoutablement bien construite, de manière très originale. A première vue il semblerait que le centre du tableau est le soleil rouge au fond du tableau. Mais on va voir que ce n'est pas le cas.

En réalité le tableau est construit de manière à ce que le regard suive trois phases.

1) au milieu d'un grand chaos, le regard va chercher des premiers objets distincts et reconnaissables auxquels s'accrocher, sur les côtés du tableau. Parmi eux, les hommes qui sont tout en bas du tableau et qui semblent glisser. Mais bizarrement le regard ne glisse pas avec eux.

2) Au contraire, c'est la deuxième phase, le regard va suivre les côtés du tableau qui sont plus lumineux, et converge en passant par la cité qui se retourne sur elle-même. On voit bien à droite par exemple l'immense cité qui est comme soulevée de terre, qui occupait auparavant toute la partie noire en dessous d'elle. Cela permet de créer ce mouvement de renversement. A ce moment effectivement, l'attention se concentre sur le soleil rouge flamboyant (comme un ultime coucher de soleil où la lumière et les ténèbres ne sont plus séparés), mais elle n'y demeure pas, elle ne s'y focalise pas.

3) Car, dans la 3^e phase, le regard, entraîné par les lignes diagonales, glisse verticalement depuis le soleil rouge vers le bas du tableau, c'est-à-dire vers l'abîme qui est d'un noir absolu. C'est bien dans cet abîme que vont aboutir tous les lignes dynamiques du tableau : à la fois celle des masses humaines qui glissent, celle des cités et enfin celle de la terre qui s'effondre sur elle-même. Force est de constater une forme de désorientation totale. En effet le regard ne peut pas rester trop longtemps happé par cette masse obscure où, par définition, il n'y a rien à voir – et c'est cela qui quelque part est douloureux.

Donc, le dispositif dramatique est alors le suivant : le regard essaie de se redresser vers le point rouge est irrémédiablement rattrapé, attiré, et finalement entraîné vers l'abîme en bas, dont il ne peut pas s'échapper. Et le bruit, le tonnerre, les éclairs, le tremblement de terre qui occupe la partie supérieure du tableau, laisse place au silence angoissé qui règne sur le bas du tableau.

Je parle de silence, car il ne faudrait pas croire pour autant que seuls le bruit, la fureur, le chaos peuvent produire la violence du sublime. Le silence, le vide, rappelle Burke, sont

également des qualités privatives, qui sont terribles, et qui exercent une forme de violence. Plus généralement, écrit-il, « *toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, mais aussi la solitude et le silence* ».

Prenons un deuxième exemple : une toile d'un peintre de la solitude et du silence, Caspar Friedrich. Elle s'intitule « *matin dans le mont des géants* », *Morgen im Riesengebirge*. C'est un tableau de 1811 exposé à la Alte Galerie de Berlin. On distingue plus ou moins nettement deux personnages, un homme en noir qui aide une femme vêtue de blanc à se hisser vers une croix. Cette croix est la seule qui dépasse au-dessus de la ligne de l'horizon et qui se distingue sur la partie supérieure du tableau, par ailleurs complètement vide.

On peut voir un dispositif allégorique, assez simple au fond, dans la composition de ce tableau. La femme, à l'aide de la religion et de son mari, cherche à se hisser vers le ciel, vers la transcendance. L'élément de dramatisation est là : en effet, on voit que sa tête touche tout juste la ligne d'horizon mais ne parvient pas à la dépasser.

Il ne faut pas se laisser tromper par la tranquillité apparente qui se dégage du vide représenté dans ce tableau. Si l'on prend le temps de la contemplation, c'est plutôt l'inquiétude qui gagne, et enfin, le délice. Devant ce tableau, la pensée se retrouve comme asphyxiée, appelée par un vide vertigineux, et presque étouffant, où la majesté du monde laisse voire sa disproportion totale d'avec nos capacités de représentation.

Dans le cas de John Martin, comme dans le cas de Caspar Friedrich, par des moyens et des ambitions très différents, on voit comment le sublime dit en creux quelque chose de la pensée. On voit, autrement dit, son rôle noétique. Car si, en peuplant son espace d'objets « petits », c'est-à-dire finis ou raffinés, la pensée parvient à créer autour d'elle comme une sphère mondaine protectrice, elle sait aussi s'inquiéter de tout ce qui est grand, de tout ce qui la dépasse et qui laisse entrevoir un réel vertigineux et menaçant. Et l'idée qui permet de penser ce réel, c'est l'idée d'infini. L'infini occupe d'ailleurs chez Burke une place tout à fait décisive.

On aurait tort, en effet, de croire que l'infini est une cause du sublime parmi d'autres, si on lit uniquement la première phrase du paragraphe qui lui est explicitement consacré : « Une autre source du sublime est l'infini »¹⁶. Mais Burke s'empresse d'ajouter : « Si du moins il se distingue du vaste »¹⁷. S'il laisse entendre par là que le vaste et le grand ne se distinguent pas vraiment de l'infini, c'est tout simplement parce qu'ils en sont les caractères esthétiques. C'est à travers le vaste et le grand que l'infini se révèle à nous, de manière sensible. Et en effet, ces deux qualités ont la faculté de faire disparaître, d'estomper les limites de leurs

¹⁶ *Ibid.*, II, 8, p. 115 (« Une autre source du sublime est l'infini », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 120).

¹⁷ *Ibidem.* (« Si du moins il se distingue du vaste », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 120).

objets. Ils provoquent pour ainsi dire la confusion de l'imagination dans l'illimité et l'indéterminé.

Pour parler de l'infini, Burke va distinguer ce qu'il appelle infini véritable et infini artificiel, c'est-à-dire l'impression d'infinité produite par un effet sonore ou optique. Que l'infini soit actuellement infini, ou qu'il soit simplement incommensurable ou démesuré pour nous, est une question laissée au métaphysicien. L'important, encore une fois, est qu'il en donne l'impression aux sens et qu'il produise cet affolement de la pensée.

En effet, l'infini peut se présenter parfois comme une idée abstraite, qui ne peut faire l'objet d'aucune expérience concrète. On ne ferait l'expérience que de l'indéfini, c'est-à-dire ce à quoi on ne peut fixer de limite. Mais, du point de vue de l'expérience esthétique, cette distinction n'est pas opérante. Faire l'expérience de ce qu'on échoue à circonscrire en raison de sa grandeur, c'est faire véritablement l'expérience de l'infini. Mais cet infini n'est pas un plus-que-fini, c'est-à-dire l'idée abstraite qu'on pourrait aller au-delà de l'imagination, vers une totalité, comme le pensait Kant. L'infini ne continue pas au-delà du fini, il ne continue pas la pensée, mais il l'invalidé, il la neutralise, il la prive de son air et de sa sphère mondaine au sein de laquelle elle s'exerce sereinement. Et le sublime n'est pas autre chose que l'expression esthétique de cette expérience de l'infini.

Et si l'on en revient à Burke, fidèle à lui-même, il va déceler dans cette expérience de l'infini deux causes mécaniques qui vont produire l'idée du sublime :

« La succession et l'uniformité des éléments constituent l'infini artificiel. 1. La *succession* est requise pour donner aux éléments une continuité et une direction telles que, par leurs fréquentes impressions sur les sens, elles donnent à l'imagination l'idée d'une progression au-delà de leurs limites effectives. 2. L'*uniformité* est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect : lors de chaque altération, une idée est à son terme et une autre à son commencement. Aussi devient-il impossible de poursuivre cette progression ininterrompue qui, seule, peut donner à des objets bornés l'estampille de l'infini »¹⁸.

Je voudrais prendre deux exemples pour comprendre comment fonctionne les effets de succession ou d'uniformité.

1/ D'abord, en ce qui concerne l'uniformité, prenons l'exemple du ciel nocturne : c'est une authentique expérience esthétique de l'infini, dans laquelle la pensée est confrontée à une

¹⁸ *Ibid.*, II, 9, p. 116 (« La succession et l'uniformité des éléments constituent l'infini artificiel. 1. La *succession* est requise pour donner aux éléments une continuité et une direction telles que, par leurs fréquentes impressions sur les sens, elles donnent à l'imagination l'idée d'une progression au-delà de leurs limites effectives. 2. L'*uniformité* est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect : lors de chaque altération, une idée est à son terme et une autre à son commencement. Aussi devient-il impossible de poursuivre cette progression ininterrompue qui, seule, peut donner à des objets bornés l'estampille de l'infini », *Recherche philosophique...*, *op. cit.*, p. 121).

uniformité – le noir absolu – qui la neutralise en la mettant face à un réel qui la dépasse infiniment. Quand je regarde le ciel nocturne, je fais face, au-delà des étoiles, à un espace noir, qui épuise immédiatement mon imagination. J'échoue à lui assigner des limites, une forme. Il m'est impossible de définir adéquatement ma représentation. Je me retrouve face à un vide qui saisit et neutralise immédiatement la pensée, une forme d'impression monstre. On peut vraiment dire que, à ce moment, je fais l'expérience sensible de l'infini.

2/ Deuxièmement, en ce qui concerne la succession. Il ne s'agit pas d'une succession qui serait une avancée vers un but bien établi. Mais cette succession serait bien plutôt la répétition d'un même mouvement constamment renouvelé, interminable, et qui finit par tourner en rond sur lui-même.

On pourrait prendre l'exemple de *L'île des morts* de Rachmaninov, une pièce symphonique composée en 1909, absolument sublime, inspirée par la série éponyme de Bocklin. Elle est connue pour son rythme bien particulier en 5/8, d'une lenteur hypnotique, et sensée illustrer le rythme des rames de la barque de Charon sur le Styx. Cette lenteur hypnotique crée une véritable incertitude rythmique, une attente inquiète. Et, d'ailleurs les dernières mesures, après un déchainement de fureur, se font entendre comme étouffées ou avalées par le silence, laissant place à un véritable sentiment d'infini, véritablement sublime.

4. Ce que le sublime révèle de la pensée

En opposant rigoureusement beau et sublime, Burke ouvre la voie à un nouveau régime esthétique dans lequel l'objectif n'est pas l'exaltation de la mondanité mais au contraire la recherche de l'expression de l'infini par le dépassement de la beauté mondaine. De ce nouveau régime dont le sublime comme infini artificiel, non pas subi mais construit par la pensée, paraît être la marque, il découlerait que le sublime, en tant que recreation artificielle de l'infini, constitue le principe esthétique qui préside à cette aperception. Selon Annie Le Brun :

« Burke ne théorise pas un mouvement de l'esprit mais décrit un comportement sensible qui détermine déjà tous les méandres de l'errance gothique. [...] Là où Kant cherchera un sens, Burke constate une fuite de sens qu'aucun raisonnement ne peut réduire puisque celle-ci n'est appréhensible que par la sensibilité jouissant de son propre excès »¹⁹.

Burke, en effet, suspend son analyse du sublime bien avant d'entrer dans les considérations métaphysiques ou téléologiques qui forment le nœud des préoccupations kantienne. La distinction qu'il opère entre le beau et le sublime se borne à mettre en

¹⁹ A. Lebrun, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Folio Gallimard, 1986 (1982), p. 142.

évidence les critères du goût et les principes de la sensibilité par le moyen des effets mécaniques que les objets beaux et les objets sublimes impriment sur elle.

Il est, de ce fait, tout à fait singulier que, si Kant retrouve Burke sur les causes du sublime, il ne les reconnaît pas dans les mêmes objets. *L'Analytique du sublime* reprend en effet un argument majeur de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, en l'occurrence celui de la mise à distance de l'objet du sublime qui empêcherait la pensée d'être tout à fait engloutie par lui : « l'étonnement, bien proche de l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur [...] ne suscitent pas véritablement la peur, parce que le spectateur se sait en sécurité, mais ils essaient simplement de faire que nous nous abandonnions à l'imagination »²⁰. On reconnaît là l'argument de Burke que nous avons rencontré tout à l'heure.

Pourtant, Kant rejette toute artificialité effective dans le sublime, conférant le pouvoir de causer un tel sentiment dans des objets ou des paysages purement naturels, et non plus dans des effets de la perception. C'est que, à l'inverse de Burke et en bon métaphysicien, Kant est pénétré de l'exigence métaphysique de comprendre comment la pensée peut dépasser la seule connaissance empirique et pourquoi elle tient à l'exigence de penser la totalité absolue. Le vertige du sublime, repéré par Burke, n'est aux yeux de Kant plus seulement le signe que l'imagination a atteint les limites de ses capacités. Il devient surtout le signe que, au-delà des limites de l'imagination, la pensée découvre en elle-même pour ainsi dire un nouveau territoire, celui de l'absolu, vers lequel elle est appelée. Le vertige du sublime est une *violence* qui force les portes d'une dimension de la pensée que celle-ci ne se connaissait pas :

« Cette même violence qui est imposée au sujet par l'imagination est jugée comme répondant à une finalité *vis-à-vis de la destination globale de l'esprit*. La *qualité* du sentiment du sublime réside donc en ceci qu'il s'agit d'un sentiment de déplaisir portant sur le pouvoir esthétique de juger d'un objet – déplaisir qui y est toutefois en même temps représenté comme répondant à une fin ; ce qui est possible parce que l'impuissance propre du sujet fait surgir la conscience d'un pouvoir illimité du même sujet et que l'esprit ne peut juger et apprécier esthétiquement ce pouvoir illimité que par son impuissance ».²¹

L'argument de Kant, bien connu, est le suivant : il s'agit de montrer que le sentiment du sublime que je découvre en moi-même, causé par le spectacle de quelque objet naturel dont la grandeur est disproportionnée par rapport à mes facultés d'appréhension, me révèle, par mon incapacité même à le représenter de manière adéquate, une nouvelle dimension, une autre fin, ce fameux « *pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens* »²². Cette liberté renvoie directement à la liberté morale, ce que Kant affirme lui-même : « En fait, un sentiment pour le sublime de la nature ne se peut sans doute concevoir sans qu'on y associe

²⁰ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 252.

²¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 241.

²² *Ibid.*, p. 232.

une disposition de l'esprit qui est semblable à celle dans laquelle il se trouve quand il s'agit du sentiment moral »²³.

Un exemple précis de cette remarque se trouve dans ses *Observations*, à propos du caractère mélancolique. Kant fait du mélancolique un homme qui n'est plus le « volage adorateur de mille objets divers », comme dirait Phèdre chez Racine, chercheur des plaisirs mondains. Il est, au contraire, un homme de principes, profondément moral. C'est pour cela que le mélancolique préfère l'amitié et le silence à l'éloquence et à la recherche de l'amour romantique.

Mais si on s'arrête un instant, ce portrait du mélancolique peut ne pas être très convaincant. Le mélancolique est-il nécessairement un héraut de l'impératif catégorique ? On imagine plus aisément le mélancolique tenté par la misanthropie, voyant chez ses semblables le spectacle navrant de la bassesse humaine. Mais, pour comprendre cette thèse de Kant, il faut garder à l'esprit qu'il cherche quelque part à exorciser la terreur du sublime en remettant l'homme au cœur de l'expérience du sublime. La loi morale contrebalance le ciel étoilé.

Conclusion

Pour finir en un mot, ce qu'on peut retenir de Burke, c'est que le sublime renvoie bien à l'expérience sensible de l'infini. L'infini n'est pas du tout envisagé d'un point de vue mathématique, mais du point de vue mécanique des effets qu'il peut produire sur la sensibilité. L'infini au fond n'est pas autre chose que l'impression d'infinité, c'est-à-dire l'absence de perception d'une limite. Mais il ne faut pas s'y tromper, c'est bien l'infini véritable qui se donne dans cette impression sublime.

Au fond, ce qui se joue dans le sublime, dans l'effort voué à l'échec de représenter l'irreprésentable, c'est la mise en scène de la pensée elle-même confrontée à sa propre finitude. Parce que, en réalité, ce que le sublime donne à penser, c'est une violence métaphysique. Dans le sublime, la pensée se trouve neutralisée, stupéfiée, par des impressions esthétiques qui lui font sentir que le réel dépasse infiniment ses moyens d'appréhensions. Le travail de la pensée, on l'a dit, c'est de distinguer, délimiter, définir. C'est-à-dire de bâtir, comme un écran, une sphère mondaine, un monde pensable et aimable, dans lequel on puisse vivre et agir, sans avoir l'inquiétude du caractère dérisoire de l'existence. Le beau est la marque esthétique de ce monde. Le sublime montre ce qui ne peut être donné à voir mais qui est comme le fond sur lequel se détache et se dessine le monde : l'impensable irréductible, comme une violence faite à la pensée.

²³ *Ibidem*.