

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Le sublime dans le discours chez Longin.....	2
Le sublime en France et chez Du Bos.....	3
Le sublime chez les anglais.....	5

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

CHAPITRES

I. LA NOTION DE SUBLIME CHEZ EDMUND BURKE	9
Une communauté de goût.....	11
Des différents types de passions.....	17
Des passions relatives à la conservation de soi et du délice.....	17
Des passions relatives à la société des sexes et celles concernant la société en général....	21
Un sublime empirique.....	26
La terreur au cœur du sublime.....	28
Les attributs du sublime.....	32
Le pouvoir.....	32
L'obscurité.....	33
La grandeur.....	36
Burke et l'importance du corps.....	40

II. BURKE ET KANT : LORSQUE LES GRANDS HOMMES PENSENT LE SUBLIME	44
Kant et l'influence burkienne	44
Le sublime et la morale	47
Sublimité du pouvoir	52
Nature et art	55
Sublime dynamique et sublime mathématique	57
Le sublime est-il dans l'objet ?	59
Le désintéressement	61
III. DE BURKE AUX AUTEURS GOTHIQUES : UNE ESTHÉTIQUE DE L'HORREUR NOURRIE PAR LE LANGAGE	67
Réception critique	68
Le sublime burkien dans l'ombre du roman gothique	73
Horreur gothique ou terreur sublime?	73
Obscurité sublime et nuit gothique	74
Les qualités du sublime dans le roman gothique	79
La grandeur	79
Le sublime dans les mains du pouvoir	82
D'un extrême à l'autre : du sublime au grotesque	84
Théorie du langage	87
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE	100

REMERCIEMENTS

Je veux tout d'abord remercier Suzanne Foisy qui m'a dirigé tout au long de ce travail. Sa patience, ses encouragements et ses relectures attentives ont été d'une aide inestimable dans les différentes étapes d'écriture de mon mémoire. Sans son aide ce travail n'aurait pas vu le jour. Je tiens aussi à remercier mes parents qui m'ont soutenu tout au long de l'écriture et sans qui je n'aurais pas pu terminer ce travail.

INTRODUCTION

Au fil du temps, le monde de l'art s'est transformé à maintes reprises. Que ce soit l'invention de la perspective ou l'arrivée du sfumato, que ce soit les techniques nouvelles des impressionnistes ou l'apport de l'imaginaire inconscient chez les surréalistes, tout cela nous montre une constante évolution, non seulement de la peinture, mais des arts en général. Plus près de nous, l'art des XX^e et XXI^e siècles s'est détaché de l'idée que l'art devait être beau, qu'il devait d'abord attirer l'œil puis *a fortiori* l'esprit. Ne devant plus suivre les critères de la beauté, il pouvait reposer sur des concepts; plutôt que de tenter de plaire à notre œil, il pouvait chercher à nous montrer le côté sombre de notre monde et d'une façon plus crue que ne pouvaient le faire les artistes des autres époques. La *Merde d'artiste* de Piero Manzoni ou le rituel sanglant du *Théâtre des Orgies et Mystères* mené par Hermann Nitsch, pour ne donner que ces exemples, dévoilent clairement que l'art contemporain peut chercher à choquer ou à dégoûter le spectateur. À tout le moins, une très grande partie de l'art n'est plus aujourd'hui consacrée à la séduction par les sens. Mais la raison de la fascination qu'il exerce révèle-t-elle un changement de paradigme ? Il semble que certaines formes d'art soient de plus en plus près de ce que l'esthétique moderne a appelé le «sublime». Mais, qu'est-ce que le sublime? C'est ce que nous voulons comprendre par l'étude d'Edmund Burke dans ce mémoire. Ce parcours nous permettra de déterminer si le sublime reste une catégorie esthétique actuelle et si cette catégorie est aujourd'hui plus importante que celle du beau lorsqu'il est question d'art. Mais avant, il nous faut dans cette introduction retourner brièvement aux origines de cette notion et décrire par la suite notre parcours.

Le sublime dans le discours chez Longin

Avant de trouver sa place dans l'esthétique moderne, le sublime restait confiné à la rhétorique. En effet, quand Longin (213-273 av. J.-C.) parlait du sublime dans le *Peri Hupsos (Traité du sublime)*, il s'agissait du discours sublime. Il n'attachait pas le sublime à la nature ou à l'art, mais plutôt à une manière de convaincre l'auditoire par une rhétorique riche en images qui devait éblouir le spectateur et le convaincre par la force d'un discours emphatique. Le rhéteur devait alors susciter chez ses spectateurs l'impression qu'ils s'élevaient à la hauteur de son discours¹. Nous pouvons comprendre cette façon de concevoir le sublime en observant que le terme latin *sublimis* signifie à l'origine, selon Ernout et Meillet, « [...] qui va en s'élevant, qui se tient en l'air » ou encore « qui monte en ligne oblique, qui s'élève en pente »; il serait ce qu'il y a d'élevé au sens physique et moral². Parce que le sublime consiste en élévation, le discours sublime élève l'âme du spectateur qui se croit le maître d'œuvre de celui-ci. Quand il est véritablement sublime le discours ravit alors l'approbation de l'auditoire et suscite son admiration. Un tel talent n'est pas donné à tout le monde, il y a une méthode pour y arriver, et Longin nous la propose, mais il faut aussi avoir un certain don naturel.³ En effet, celui qui tient un discours sublime doit être lui-même doté d'un sens aigu de la morale. Ce doit être un individu noble, ce qui montre bien que, dès le départ, le sublime et la morale étaient entrelacés. Ce rapport entre sublime et moralité perdurera jusqu'au XVIII^e siècle où, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, Burke parlera de la sympathie et Kant

¹ «Grâce à sa nature notre âme, sous l'action du véritable sublime, s'élève en quelque sorte, exulte et prend l'essor, remplie de joie et d'orgueil comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle a entendu.»¹ (Longin, *Du sublime*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1952, p.9-10).

² Alfred Ernout, Antoine Meillet dans *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck, 1951, p.661.

³ «"Le sublime, dit-on est inné" et ne se transmet pas par l'enseignement. Le seul art pour y parvenir est d'avoir le don de nature [...]. Ce don naturel constitue la base et le principe de toutes nos productions; mais, pour ce qui est de la mesure, du moment opportun pour chaque point particulier et aussi de la pratique et de l'usage le plus sûr, c'est la méthode qui est apte à déterminer les limites et à les fournir.» (Longin, *Du sublime*, ouvr. cité, p.4).

de l'existence d'un sentiment moral en nous. Longin est donc non seulement un des premiers à avoir théorisé la notion de sublime, mais il a aussi posé des pierres d'achoppe permettant à ses successeurs d'approfondir ce sentiment. Cependant, pour Longin, c'est toujours dans le discours, qu'il soit oral ou écrit, que se trouve le véritable sublime. Ce dernier ne réside pas dans l'art ou dans la nature, et n'est pas encore lié à l'idée de terreur. C'est l'admiration qui prédomine chez celui qui vit une expérience sublime, ce n'est pas encore l'étonnement qui sera priorisé par Burke dans sa *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*¹.

Le sublime en France et chez Du Bos

Pendant plusieurs siècles, le traité de Longin, traduit en 1674 par Boileau, a fait figure de référence sur le sujet et c'est pourquoi, le sublime a longtemps été conçu comme n'étant qu'une catégorie de la rhétorique. Encore au XVIII^e siècle, plusieurs penseurs ne pouvaient imaginer que nous puissions l'appliquer au sentiment éprouvé devant un spectacle horrible. Longin était encore celui qui avait le mieux défini le sublime et son traité était le document le plus important sur cette question. La description que fait le chevalier de Jaucourt du sublime dans *L'Encyclopédie* montre bien la tendance qu'avaient les penseurs de l'époque de faire du sublime une simple catégorie de la rhétorique². Comme chez Longin, il voit dans le sublime une façon pour l'orateur de convaincre son auditoire en le transportant et en lui permettant de s'élever vers la noblesse reflétée par le discours lui-même.

¹«[...] une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. Son objet est le sublime. Porté au plus haut degré, je l'appelle *étonnement*; les degrés inférieurs sont la crainte, la vénération et le respect...» (Edmund Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, trad. et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Éditions J. Vrin, 1990, p.179). Le texte original de Burke est paru sous le titre *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)(Oxford World's Classics, 1990).

² Le chevalier de Jaucourt écrivait dans l'*Encyclopédie* : «Le sublime peint la vérité, mais en un sujet noble : il la peint toute entière dans sa cause et dans son effet : il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité. C'est un extraordinaire merveilleux dans le discours, qui frappe, ravit, transporte l'âme, et lui donne une haute opinion d'elle-même.»² Voir : http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/Volume_15#SUBLIME

Jusqu'à cette époque, tout porte à croire que le sublime ne s'applique qu'à la rhétorique. Pourtant, c'est durant cette période qu'il a été défini, non plus seulement comme un type de discours emphatique, mais comme un sentiment esthétique au même titre que le beau. Pourquoi un tel changement? Le contexte de l'époque y est sûrement pour quelque chose. Comme nous le savons, l'esthétique en tant que catégorie autonome de la philosophie en était alors à ses premiers balbutiements.¹ Déjà, plusieurs philosophes s'intéressaient aux plaisirs tragiques ou aux plaisirs paradoxaux, ce qui les a amenés à réfléchir sur ce qui les fascinait également dans le spectacle tragique, devant lequel le regard ne peut plus se détacher.

Un de ces penseurs est l'abbé Du Bos, qui aura une influence très importante sur Burke. Ce dernier reprendra plusieurs de ses idées sur le plaisir tragique lorsqu'il parlera du sublime. Tout comme Du Bos, Burke a privilégié ce que Daniel Dumouchel appelle « l'explication *émotionnaliste*² » dans le cas des plaisirs paradoxaux. Burke est totalement en accord avec l'idée de Du Bos selon laquelle l'esprit est toujours à la recherche de nouvelles passions, celui-ci voulant à tout prix éviter de tomber dans l'ennui. C'est ainsi qu'il est possible d'éprouver une certaine forme de plaisir devant le malheur d'autrui, qu'il soit fictif ou réel. Cette idée sera reprise par Burke qui croira que même les divertissements les plus cruels sont pour l'âme préférable au simple ennui³. Du Bos ne laissera pas sa marque uniquement sur ce point. La thèse énonçant que la réalité excite des passions plus puissantes que ne le peut la fiction sera aussi une idée qui exercera une influence sur Burke comme

¹ C'est seulement en 1750 qu'on voit apparaître le terme «esthétique» pour la première fois avec *L'esthétique* de Baumgarten. (Grand dictionnaire de la philosophie, dirigé par Michel Blay, Paris, Éditions Larousse, CNRS, 2005, p.370). C'est donc dire que la discipline, en tant que branche autonome de la philosophie, était encore jeune quand Edmund Burke a publié la première édition de sa *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* qui parut en 1757.

² Daniel Dumouchel, «Ce que la fiction fait aux passions douloureuses. Hume et Burke sur la sympathie et le plaisir tragique» dans *Les plaisirs et les jours* (dir. Claude Thérien et Suzanne Foisy), Québec, P.U.Q., 2013, p.84.

³ «Cette émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvements remues l'âme et la tiennent occupée...» (Jean-Baptiste Du Bos (1732), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Première partie, Paris, Éditeur Pierre-Jean Mariette, p.12).

nous le verrons dans le premier chapitre où nous exposerons la théorie burkienne¹. Du Bos a parlé du plaisir tragique d'une façon qui a su guider notre auteur dans sa propre réflexion, celui-ci a donc repris certaines de ses idées, mais il faut aussi souligner qu'il s'en est parfois éloigné. C'est le cas pour la théorie du sixième sens dont nous discuterons aussi dans le chapitre 1.

Le sublime chez les anglais

L'intérêt pour la visite des Alpes a été un facteur déterminant pour la genèse de la réflexion sur les plaisirs paradoxaux chez les penseurs anglais. Devant l'immense spectacle des montagnes le voyageur éprouvait un mélange de fascination et de crainte. Shaftesbury a été un de ceux qui a su décrire cette «sorte d'horreur délicate» ou cette «tranquillité teintée de terreur»² dont parle Burke³. Joseph Addison était lui aussi fasciné par la grandeur du spectacle des Alpes et, c'est pourquoi, il a, lui aussi, écrit la fascination terrifiante que lui inspiraient les montagnes⁴. Dans ce contexte, il était normal qu'un penseur théorise cette sensation qui, jusque-là, était laissée au stade de simple description par ceux qui en parlaient. Burke s'est inspiré de ces intuitions pour bâtir une

¹ E. Burke soutient : «Plus elle approche de la réalité et plus elle éloigne de nous toute idée de fiction, plus son pouvoir est parfait. Mais, quel que soit son pouvoir, il n'atteindra jamais celui de la réalité qu'elle représente», E. Burke (1990), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Éditions Vrin, p.92. De même Du Bos écrivait avant lui : «La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet imité y aurait pu exciter, mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait fait; [...] elle s'efface bientôt.» (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, ouvr. cité, p.27-28).

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.179.

³ Shaftesbury dans *Le moraliste* décrit ainsi ce à quoi est confronté le voyageur quand il visite les Alpes : "See! with what trembling Steps poor Mankind tread the narrow Brink of the deep Precipices! From whence with giddy Horror they look down, mistrusting even the Ground which bears 'em; whilst they hear the hollow Sound of Torrents underneath, and see the Ruin of the impending Rock; with falling Trees which hang with their Roots upwards, and seem to draw more Ruin after 'em. Here thoughtless Men, seiz'd with the Newness of such Objects, become thoughtful, and willingly contemplate the incessant Changes of this Earth's Surface." (Shaftesbury, *The Moralists*, http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=812&chapter=194972&layout=html&Itemid=27 Partie 3, section 1, §390).

⁴ Dans *Le spectator* il écrivait : «Notre imagination aime à être engloutie par un objet, ou à s'accrocher à ce qu'elle ne saurait enfermer dans ses bornes. Nous sentons une agréable surprise à la vue de ces objets immenses qui plongent l'âme dans une espèce de tranquillité ou d'extase.» (Joseph Addison, Richard Steele, *Le Spectator*, Paris, Éditions La bibliothèque, coll. «L'écrivain voyageur», 1996, p.138).

théorie où il décrit l'origine de ce plaisir qui, à première vue, nous semble paradoxal. Il en fera une notion positive et originale qu'il placera sous la dénomination de «sublime».

Comme nous le verrons au cours des chapitres qui vont suivre, Burke a développé pour la première fois dans l'histoire de la pensée une théorie du sublime qui a donné à celui-ci un statut à part. Le sublime est alors passé d'un simple superlatif du beau à une catégorie autonome de l'esthétique. Dans le premier chapitre nous nous intéresserons principalement à la *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*. En revenant à ce texte, nous serons à même de mettre en lumière les éléments clés de cette notion afin de nous guider dans notre questionnement initial sur la nature du sublime et sur les causes de cette sensation éprouvée devant des objets qui, selon toute vraisemblance, devraient nous déplaire. Nous débuterons en discutant de l'introduction sur le goût que Burke a ajoutée à la deuxième édition de la *Recherche*. Cela nous permettra de présenter les bases de la pensée burkienne et de comprendre comment celui-ci conçoit ce jugement esthétique. Ensuite, nous aborderons la question des passions qui constitue la première partie de l'ouvrage. Cette section nous fera comprendre une des notions les plus importantes pour cette question chez Burke, à savoir le « délice » (*delight*). De plus, elle nous permettra de situer le sublime dans la nomenclature des passions telle que l'expose le philosophe. Finalement, nous rattacherons les parties 2 et 4 de la *Recherche*, afin d'exposer systématiquement les qualités des objets qui les rendent perceptibles en tant que sublimes. D'abord, dans la deuxième partie Burke les expose clairement; ensuite dans la quatrième partie, il les présente comme des stimuli pour nos sens.

Dans le deuxième chapitre, nous montrerons que Burke a influencé Kant dans l'écriture d'une certaine section de la *Critique de la faculté de juger*. Cela nous permettra de comparer les deux théories et de voir si la théorie burkienne est dépassée par celle du philosophe allemand ou si elle reste pertinente bien qu'elle ne soit pas fondée sur la méthode transcendantale. Nous montrerons

que les deux penseurs s'accordent sur les qualités des objets pouvant faire naître chez un individu le sentiment du sublime; nous verrons aussi le rapport intime que le sublime entretient avec la morale chez les deux philosophes. Dans un dernier temps, nous analyserons la façon dont le désintéressement entre en jeu dans les jugements esthétiques que ce soit pour Burke ou pour Kant. Ces différentes étapes nous permettront de jauger les forces et les faiblesses de la théorie burkienne et de comprendre davantage ce qu'est la nature du sublime chez Burke.

En ce qui concerne le troisième chapitre, il sera consacré à l'influence qu'a exercée le penseur irlandais sur le mouvement, à l'époque naissant, du roman gothique¹. Nous verrons comment celui-ci s'est servi des qualités qu'avait décrites Burke pour créer une atmosphère terrifiante. Nous débuterons ce chapitre par un retour sur certaines critiques exprimées à l'époque, à propos de la façon dont Burke concevait la notion de sublime. Cela nous permettra de mieux comprendre l'influence contemporaine du philosophe en Angleterre et de constater que les auteurs gothiques n'avaient pu ignorer son livre. Par la suite, en soulignant la manière dont les romanciers ont usé des outils que leur procurait la *Recherche*, nous nous demanderons si cette dernière n'offrait pas quelque chose de plus qu'ils n'ont supposé. Suite à cela, nous traiterons de la cinquième partie du livre de Burke qui concerne le langage dans le but d'interroger l'utilisation qu'en a fait le roman gothique pour provoquer ce sentiment chez le spectateur. Ce faisant, nous comprendrons mieux ce qu'est le sublime, car nous pourrions faire ressortir les éléments les plus importants de celui-ci.

Tout au long des chapitres, nous verrons ce qu'en ont pensé d'autres philosophes et nous nous appuyerons sur des exemples d'autres auteurs dans le but de cerner le mieux possible la notion telle que Burke l'a définie. Ce n'est pas tant l'exposition de la théorie kantienne du sublime ou la

¹Quand nous parlerons du roman gothique, il s'agira toujours de la première vague gothique qui s'étend de la parution du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole en 1764 jusque vers 1830. Nous ne traiterons donc pas de la vague néogothique de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

manière dont les auteurs gothiques ont usé des artifices que leur procurait le traité de Burke qui nous intéressera ici. Ce sera plutôt une meilleure compréhension du sublime tel que Burke le concevait qui nous motivera par le biais de ces auteurs. Le passage par Kant nous permettra de mieux comprendre le processus de l'expérience esthétique lors de la réception de l'œuvre ou de l'objet esthétique et les romanciers gothiques nous permettront de mieux aborder l'aspect créatif de la théorie burkienne du sublime. Ainsi, nous serons amené à mieux comprendre en quoi cette expérience esthétique diffère de celle de la beauté et à en constater ses causes et ses effets divers. Nous pourrons alors mieux juger si cette notion est encore actuelle en rendant compte d'un grand nombre d'expériences esthétiques différentes, éveillant des types de passions humaines qui sommeillent, où le beau ne peut que perdre sa primauté.

CHAPITRE I

La notion de sublime chez Burke

Dans ce chapitre, nous voulons analyser le texte de Burke, particulièrement la notion de sublime qui est celle qui nous intéresse le plus. Pour bien comprendre ce que ce sentiment représente, il nous faudra identifier et expliciter quelles sont les qualités des objets propres à l'éveiller en nous. Nous verrons que l'élément principal, qui est en même temps ce sous quoi nous pouvons catégoriser toutes les autres qualités, est la terreur ou son pendant physique, la douleur. Les autres qualités que nous allons analyser, que ce soit la grandeur, l'obscurité, ou le pouvoir, etc., sont des qualités qui éveillent le sublime, justement parce qu'elles sont capables de nous terrifier ou d'induire un sentiment analogue. Nous verrons l'importance du sentiment du délice pour que le sublime puisse émerger ainsi que son rapport avec la terreur. Avant cela, nous devons expliquer ce que sont les passions pour Burke. Nous verrons comment il les divise en deux catégories, soit celles relatives à la société soit celles relatives à la conservation de soi et nous verrons comment ces dernières sont déterminantes dans la question du sublime burkien. L'introduction du philosophe, ajoutée lors de la publication de la deuxième édition de la *Recherche*, pourra aussi nous être utile pour souligner comment le sublime se distingue du beau dans sa philosophie et pourquoi il n'est plus simplement un superlatif de celui-ci, comme le concevaient les philosophes avant lui. Voyons tout d'abord quelle est la méthode qu'utilise Burke tout au long de sa recherche et comment celle-ci est déterminée par son empirisme.

Que ce soit dans la préface de la première édition de son ouvrage ou dans celle de la deuxième, Burke introduit sa méthode de travail. Pour lui, on a trop longtemps associé des objets de nature tout à fait différente au beau et au sublime et ce, indifféremment, sans même se poser la question

de savoir si les deux catégories étaient effectivement une même chose ou si elles étaient totalement différentes. Il y avait donc, avant lui, une véritable lacune dans les théories des passions et le but premier de Burke était d'y remédier en proposant une théorie satisfaisante et par la même occasion, en montrant que le beau et le sublime sont deux catégories distinctes. Une autre de ses ambitions est qu'il puisse apporter « au goût une sorte de solidité philosophique »¹ à la fin de son travail. Par là, le philosophe s'inscrit bel et bien dans le questionnement de son époque qui tentait de légitimer le goût et même parfois d'y introduire une forme de hiérarchie. Burke, en question de goût, n'était donc pas partisan de l'école relativiste. Une fois la tâche accomplie (celle d'apporter au goût sa « solidité philosophique »), Burke prend le parti de dire que celui-ci pourra permettre aux sciences de la nature d'acquiescer une plus grande moralité, car pour lui c'est bel et bien la vertu qui doit être la fin du savoir et de la connaissance.

Afin d'arriver au terme d'une entreprise aussi ambitieuse, Burke se propose une méthode qu'il explique en trois points dans la préface à la première édition de sa recherche. D'abord, il veut faire un examen des passions qui nous affectent, il veut ensuite relever quelles sont les propriétés des objets qui influent sur les passions. Finalement, il veut découvrir quelles sont les lois de la nature qui permettent à ces propriétés d'affecter notre corps pour ainsi éveiller nos passions. Dans la préface à la deuxième édition, Burke réitère ses objectifs en nous expliquant en quoi consiste sa méthode, mais cette fois-ci d'une façon plus complète. Il nous dit :

Soit un sujet complexe, quel qu'il soit, nous devons examiner un à un ses ingrédients et les réduire chacun à leurs éléments les plus simples, puisque notre condition naturelle nous assujettit à une loi stricte et nous fixe des limites fort étroites. Puis il nous faut examiner de nouveau les principes à la lumière de la composition, ainsi que la composition à la lumière des principes. Il nous faut, enfin, comparer notre sujet avec d'autres de nature voisine et même contraire; car du contraste peuvent résulter et résultent souvent des découvertes qui échapperaient à un seul examen. Plus nombreuses seront les comparaisons, plus notre savoir

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, ouvr.cité, p.54.

aura de chance d'être général et certain, étant fondé sur une induction plus large et plus parfaite¹.

Une telle méthode bien que grandement empreinte d'empirisme a en même temps quelque chose de cartésien dans sa volonté d'aller vers les éléments les plus simples pour ensuite en tirer des principes. Cependant, au lieu de ne s'en remettre qu'à sa raison, toutes les conclusions auxquelles Burke veut arriver devront trouver leur source dans l'observation et être confirmées par l'expérience. Il ne veut pas laisser au hasard de la pure spéculation la recherche qu'il entreprend. Selon lui, si sa théorie est fondée sur une telle méthode, elle n'expliquera peut-être pas tout et ne sera peut-être pas aussi complète qu'il l'aurait souhaité au départ, mais elle sera adéquate, car elle sera basée sur des faits.

Une communauté de goût

Comme nous l'avons écrit, Burke a cru important d'ajouter une section sur le goût lors de la réédition de la Recherche. Il l'ajouta dans le but de démontrer que l'imagination est affectée de la même façon chez les différents individus, et que si quelqu'un trouve du plaisir en une chose, tous devraient en trouver. Si cela s'avère exact, l'observation de sa propre expérience du sublime et du beau pourra alors valoir pour tous. Avec cette section, il ancre son travail dans les questionnements de son époque. Beaucoup de penseurs s'intéressaient aussi à cette question. Burke prit le parti de refuser un relativisme dans ce domaine et proposa une explication qui veut que les différents goûts diffèrent plus en degrés que dans leur nature.

La première définition que Burke donne du goût est la suivante : « [...] je n'entends par "goût" rien de plus que cette faculté ou ces facultés de l'esprit qui sont émues par les œuvres d'imagination et

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.52.

les arts raffinés, ou qui prononcent des jugements à leur endroit. »¹ Nous voyons que sa définition comprend autant l'émotion que le jugement qui peuvent être amenés par le goût et qu'elle s'applique autant aux objets naturels qu'à ceux de l'art. Elle est donc très large et tente d'englober tout ce que communément nous qualifions de goût. Elle n'est pas entachée de préjugés, au contraire, elle semble être appropriée pour toutes les situations où le goût entre en jeu; que nous soyons émus ou que nous jugions d'un paysage ou d'un tableau qui l'imité, il semble que cette première définition puisse s'y adapter.

Un argument soutenu par Burke pour proposer que le goût n'est pas si différent d'une personne à l'autre est que les organes des sens sont conçus de la même façon chez tous les individus. Comme il le dit : « Nous supposons et devons supposer que, la conformation des organes étant à peu près ou exactement la même chez tous les hommes, ils perçoivent les objets extérieurs de façon identique ou presque. »² En effet, si les organes sont conçus de la même façon, ils devraient percevoir les choses de la même manière et donc avoir les mêmes effets sur l'imagination. Par exemple, il est facile de constater que ce qui est chaud a le même effet sur tous, car tout le monde perçoit la chaleur de la même façon. De même, quelque chose de lumineux pour l'œil d'un individu paraîtra lumineux à tout un chacun. Si certaines différences peuvent nous apparaître, si nous présentons par exemple quelque chose de véritablement acide à quelqu'un et qu'il trouve cette chose sucrée, c'est que ses sens sont dérangés et non pas que l'acidité puisse être sucrée pour certains. Par la suite, si un homme peut trouver du plaisir dans ce goût acide alors que la plupart trouvent cette saveur déplaisante, ce n'est pas tant par disposition naturelle que parce qu'il aura su cultiver son goût. Il faut donc bien distinguer entre un goût qui est acquis et un goût naturel, le goût naturel étant un goût que nous savons partagé par tous. Par exemple, tout le monde trouve le

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.57.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.57.

soleil plaisant, alors qu'un goût acquis est un goût qu'on apprend à cultiver. Un exemple frappant peut être celui du tabac. Personne n'aime au départ fumer une cigarette; personne ne trouve cela savoureux. Mais quand un individu persiste dans sa consommation, il finit par développer ce goût et même à l'apprécier.

Burke prend aussi le cas de l'imagination pour justifier que le goût est semblable chez tous les hommes. Nous l'avons déjà dit, Burke était un empiriste, c'est pourquoi il soutenait que tout ce que nous connaissons doit d'abord passer par nos sens. Cette idée l'amène à parler de l'imagination en ces termes :

Outre les idées que présentent les sens, avec les douleurs et les plaisirs qui les accompagnent, l'esprit humain possède une sorte de pouvoir créateur qui lui est propre, soit qu'il présente à sa guise les images des objets suivant l'ordre et la manière dans lesquels les sens les ont reçues, soit qu'il les combine d'une nouvelle manière et dans un ordre différent. On appelle ce pouvoir imagination; d'elle relève tout ce qu'on appelle esprit, fantaisie, invention, etc. Mais il faut observer que le pouvoir de l'imagination est incapable de produire quoi que ce soit d'absolument nouveau; elle peut seulement faire varier la disposition des idées qu'elle a reçues des sens¹.

Comme nous l'avons dit, la configuration des organes des sens est la même chez tous les hommes, l'imagination de chacun doit donc être frappée par les objets et produire à peu près les mêmes idées chez tous. Car cette faculté ne peut rien produire de nouveau et tout ce qu'elle imagine a pour origine ce qui lui est fourni par les sens.

Burke attribue à l'imagination deux causes de plaisir ou de douleur. Il y a le plaisir ou la douleur qui viennent des propriétés des objets naturels et il y a le plaisir qui vient de la ressemblance entre l'imitation et l'original. Burke propose, à la manière de Locke², une distinction entre un bel esprit

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.60.

² Dans son *Essai philosophique sur l'entendement humain* Locke soutient : «Car au lieu de ce que l'on appelle Esprit, consiste pour l'ordinaire à assembler des idées, et à joindre promptement et avec une agréable variété celles en qui on peut observer quelque ressemblance ou quelque rapport, pour en faire de belles peintures qui divertissent et frappent

(le *wit* est la vivacité d'esprit) qui chercherait les ressemblances et le jugement qui tenterait plutôt de découvrir des différences. Pour lui, l'homme serait plus tenté et trouverait plus de plaisir dans la recherche de ressemblances que dans celle des différences. Le jugement est utile dans l'organisation de nos idées, mais ce n'est pas à celui-ci que l'esprit est le plus enclin. L'esprit prend plus de plaisir lorsqu'il est temps de trouver des ressemblances. Pensons aux figures de style telles que la comparaison, la métaphore ou encore les allégories qui ont toujours été bien maîtrisées par les peuples dit barbares, alors que ceux-ci avaient de la difficulté à mettre proprement en ordre leurs idées.

À partir de là, Burke en vient à déclarer que le plaisir de la ressemblance pour l'imagination est à peu près égal chez tous les hommes, ce qui diffère étant plutôt la différence qu'il y aurait dans la connaissance que chacun a de ce qui est représenté ou comparé. Ce que nous nommons différence de goût serait plus en relation avec la connaissance qu'un individu a de l'objet. Qu'il l'ait acquis par l'expérience ou par une attention plus soutenue, il reste que son acquisition est arbitraire et n'est pas due à une faculté naturelle. Le plaisir peut donc différer en degrés chez différents individus, mais ce sera le même plaisir. Comme le soutient Burke :

Dans la mesure donc où le goût relève de l'imagination, son principe est le même chez tous les hommes; il n'y a de différence ni dans la manière dont ils sont affectés, ni dans les causes de cette affection, mais seulement dans le degré de l'impression, qui tient principalement à deux causes : un niveau supérieur de sensibilité naturelle ou bien une attention plus forte et plus soutenue à l'objet¹.

agréablement l'imagination : au contraire le Jugement consiste à distinguer exactement une idée d'avec une autre, si l'on peut y trouver la moindre différence, afin d'éviter qu'une similitude ou quelque affinité ne nous donne le change en nous faisant prendre une chose pour l'autre.» (John Locke, *L'essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. par de Coste, Paris, Éditions Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1972, p.109).

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.66.

Nous le mentionnions plus haut, le principe du goût est le même chez tous les hommes, tandis que l'impression qui est produite en nous peut différer en degrés. L'exemple de la table polie illustre bien cette idée. En effet, si nous présentons une table polie à deux hommes, ils la trouveront agréable au toucher, mais si nous continuons l'expérience en leur présentant des tables toujours mieux polies, les deux hommes pourront diverger quant à savoir laquelle est la mieux polie. Dans une telle situation, nous comprenons que celui qui pourra le mieux départager sera celui qui est un polisseur, ou qui, à tout le moins, a le plus d'expérience dans le domaine du polissage. Comme nous le voyons, la divergence ne vient pas du plaisir qui est procuré, le principe étant toujours le même, mais bien de la façon de juger du degré d'excellence ou de ressemblance de la chose. Ainsi, nous pouvons constater que la différence qu'il y a entre le goût de l'un et celui de l'autre tient plutôt du jugement que d'une divergence dans le principe même du plaisir. Étant empiriste, Burke voit dans les sens la première source de nos idées et par la même occasion de tous nos plaisirs. Si ceux-ci sont certains et non pas arbitraires, cela montre bien que le goût s'appuie sur quelque chose de commun à tous les hommes. Ce n'est qu'en second lieu, lorsque la sensibilité et le jugement entrent en jeu que le goût vient à différer d'un individu à l'autre.

Ce que nous qualifions de mauvais goût a pour Burke certaines causes bien précises. Ce peut d'abord être « une faiblesse naturelle de l'entendement » ou encore, toujours concernant l'entendement, « un manque d'exercice approprié et bien conduit ». Mais ce peut aussi venir de tous les vices propres à corrompre le jugement comme, par exemple, « d'ignorance, l'inattention, le préjugé, la précipitation, la légèreté, l'obstination ».¹ Le bon goût de son côté est plutôt relatif à la sensibilité qui ne doit être ni trop excessive, ni trop peu. Dans le premier cas, celui qui juge pourrait être touché par des œuvres qui ne devraient pas le toucher et dans le second cas, le critique

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.68.

trop froid ne pourrait être touché par rien. En terminant sa section sur le goût, Burke tient à signaler qu'il ne faut pas croire, comme certains le pensaient alors, à une faculté distincte de l'esprit, une sorte de sixième sens. Preuve en est que souvent, après réflexion, le véritable homme de goût reviendra sur sa première impression qui est souvent trop précipitée. L'homme est alors à même de mieux juger, car, ce faisant, il accorde à l'objet une attention plus soutenue et il met en œuvre son bagage de connaissances. En ne jugeant pas promptement, son jugement devient plus certain et c'est pourquoi le bon goût n'agit pas comme une forme d'instinct, mais doit bel et bien passer par la réflexion.

Cette définition du goût est intéressante pour mieux comprendre la théorie de Burke, cependant il faut souligner qu'elle comporte un problème majeur. Il semble que Burke ne tienne pas compte de la pluralité des cultures et des milieux de vie. Le goût serait presque exclusivement formé par la nature et les différences entre les goûts seraient simplement modelées par l'habitude. Pourtant, nous ne pouvons pas nier l'influence de la société dans laquelle nous vivons pour ce qui est des différentes perceptions. Comme le montre clairement une étude faite à la fin du XIX^e siècle par Robert Laws¹, la culture joue un très grand rôle dans ce domaine. Le goût doit se modeler sur des choses que nous percevons par les sens, bien sûr, mais il devient difficile de soutenir que les différences culturelles n'ont aucune influence sur le goût et qu'il serait uniquement naturel. Comme le dit Richard Shusterman dans son article sur la *somaesthétique* :

Malheureusement [pour Burke], cet état du goût naturellement vierge, simple, indépendant n'a jamais existé. Déjà, dans l'utérus les goûts de quelqu'un sont formés culturellement par la nourriture, les odeurs, les sons, les rythmes du mouvement d'un environnement culturel,

¹ Robert Laws, *A "Psychological" Optical Illusion*, sur : <http://www.eyes-and-vision.com/influence-of-culture-on-visual-perception.html>

qui bien sûr inclut la culture physique du corps de la mère. Cela fait partie de notre nature humaine d'avoir, et de nécessité pour notre survie, une seconde nature culturelle acquise¹.

Burke aurait donc une mauvaise conception du goût, car elle serait trop simpliste et ne tiendrait pas compte de tous les facteurs qui peuvent l'influencer. Même si après notre naissance le goût ne se modifierait plus, il reste que déjà avant de naître il aurait été formé par une forme de culture. D'ailleurs, même en supposant que le goût serait pour une grande part déterminé par des phénomènes évolutifs, il n'est pas exclu que ce puissent être nos ancêtres qui auraient eu certaines préférences, par exemple pour la nourriture salée, et qui nous les auraient transmises. Il est dès lors difficile de soutenir que le goût est uniquement déterminé par la nature et qu'il est semblable chez tous les hommes pour cette raison; il faut prendre en compte plusieurs autres facteurs.

Des différents types de passions

Des passions relatives à la conservation de soi et du délice

Une des notions les plus importantes quand il est question du sublime burkien est sans contredit le *delight*. Comme le souligne Denis Mellier dans *L'écriture de l'excès*, Burke n'est pas le seul à avoir parlé de cette notion, John Dennis en 1688 parlait déjà d'une « horreur délicate » qu'il avait éprouvée face au spectacle d'un paysage montagneux. Cependant, Burke sera le premier à théoriser le lien entre la terreur et ce principe de délice qui fait naître le sublime.² Pour bien

¹ "Unfortunately, this pristinely natural, simple, independent condition of taste never really exists. Already in the womb, one's tastes are being culturally shaped by the foods, odours, sounds, movement rhythms of one's cultural environment, which of course includes the physical culture of the mother's body. It is part of our human nature to have, and to require for our survival, an acquired cultural second nature." (Richard Shusterman, "Somaesthetics and Burke's sublime", dans *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n° 4, October 2005, p.16).

² Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terre*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, p.174.

comprendre la notion de délice, il faut d'abord connaître la manière dont Burke conçoit le plaisir et la douleur. Pour lui, ils ne sont pas opposés comme certains l'ont longtemps pensé. Ce n'est pas vrai qu'une diminution de plaisir entraîne une augmentation de la douleur et ce n'est pas non plus adéquat de penser qu'une diminution de la douleur entraînerait une augmentation du plaisir. Burke croit que l'homme est le plus souvent dans un troisième état qui est l'état d'indifférence. En effet, nous pouvons facilement constater qu'il n'est pas nécessaire d'avoir soif, ce qui constitue une douleur positive, pour prendre du plaisir à boire un bon vin. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait eu une douleur avant que nous puissions prendre du plaisir, nous pouvons très bien être dans cet état d'indifférence à partir duquel l'augmentation de plaisir survient. Nous le voyons, s'il est facile de comprendre cette notion dans le cas du plaisir, elle peut sembler moins évidente dans le cas de la douleur. Cependant, pour Burke, il n'en est rien, car cet éloignement de la douleur n'est pas du même type que le plaisir positif. Pour lui, le plaisir positif est indépendant, il existe par lui-même, alors que la sorte de plaisir qui nous vient d'une diminution de douleur est toujours dépendant de cette douleur et c'est pourquoi il est de nature distincte du plaisir et doit être appelé autrement. Le philosophe introduit alors une notion déterminante pour la question du sublime, cette notion c'est le *delight*, que certains traduisent par «délice».

Le délice est ce terme qui qualifie et qualifiera tout au long de sa recherche le sentiment agréable qui est causé par un éloignement de la douleur. Il est donc ce qui caractérise ce sentiment lié à la chute de la tension qui a été produite par une douleur ou une terreur. Un bon exemple peut être celui de quelqu'un qui arrive soudainement et pousse un petit cri près de notre oreille pour nous faire peur. Nous sursautons alors et une tension se crée dans notre corps. Quand finalement nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'un véritable danger nous sommes soulagés, la tension diminue, puis un sentiment agréable nous envahit. Ce sentiment c'est le délice. Voyons maintenant pourquoi

le danger est si important dans la notion de sublime et pourquoi il ne doit pas nous frapper de trop près ou trop fortement pour pouvoir être cause du délice.

Burke distingue deux catégories sous lesquelles il croit pouvoir ranger l'ensemble des passions. Il s'agit des passions relatives à la société, c'est-à-dire les plaisirs et les jouissances, et de celles qui ont trait à la conservation de soi, c'est-à-dire les douleurs et les dangers. Comme le dit Burke :

Toutes nos passions doivent répondre à l'une de ces deux fins [...]. Les idées de *douleur*, de *maladie*, et de *mort* remplissent l'esprit de fortes émotions d'horreur; en revanche, le simple fait de jouir de la vie et la santé – sans lesquelles, pourtant, nous ne saurions éprouver du plaisir – ne produit qu'une faible impression. Voilà pourquoi les passions qui ont pour objet la conservation de l'individu dépendent essentiellement de la douleur et du danger et sont les plus puissantes de toutes¹.

Comme nous le voyons, les idées de mort, de douleur, de maladie, sont toutes des idées qui inspirent la terreur. Ce sera donc du côté de la conservation de soi que se retrouveront les idées pouvant inspirer le sublime. Celui-ci devient ainsi l'émotion la plus forte, plus que le beau qui se retrouve du côté des plaisirs et des jouissances et donc du côté des passions relatives à la société. Comme le sublime se trouve du côté de la conservation de soi, nous comprenons que le danger ne doit pas nous frapper directement, car alors nous ressentirons seulement de la frayeur. Il ne faut pas non plus, si c'est une douleur, qu'elle soit insupportable. Cette idée est très importante dans la théorie du sublime de Burke qui affirme : « Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience. »² Burke montre bien que le sublime ne peut pas être provoqué par une douleur véritable. Celui qui est pris dans la tempête ne peut pas apercevoir ce qu'elle a de sublime, car il

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.79.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.80.

est trop pris par ce qu'il subit à cet instant. C'est celui qui aperçoit le danger avec une certaine distance qui est capable de ressentir ce qu'il y a de sublime dans cette tempête; c'est lui qui ressent du délice lors de cette contemplation.

Le fait de ne pas être au cœur du danger, de ne pas être submergé par l'horreur est primordial pour que l'impression de sublime puisse naître. La façon dont Burke le formule est celle-ci :

Dans tous ces cas, si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur ne s'attache pas à la destruction actuelle de la vie, ces émotions qui délivrent les organes – fins ou grossiers – d'un embarras dangereux et pénible sont capables de donner du délice : non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes¹.

Cette citation contient beaucoup d'éléments que nous avons traités jusqu'à présent. En effet, elle souligne d'abord l'importance de la mise à distance en montrant bien que la douleur et la terreur ne doivent pas être « réellement nocives ». Comme nous l'écrivions, au milieu du danger nous ne pouvons pas ressentir le délice nécessaire au sublime, c'est pourquoi la nocivité ne doit pas être réelle. Le délice dont nous avons parlé plus haut est aussi abordé. Burke mentionne même une « horreur délicate ». Par la mise à distance et le délice nous sommes plongés dans un état de terreur où nous restons tout de même calmes, nous sommes alors dans une sorte d'état contemplatif qui est caractérisé, vu de l'extérieur, par un air consterné. Le fait que l'horreur délicate soit liée à la conservation de soi nous aide à comprendre l'importance accordée à la mise à distance dans la théorie du sublime. Si la douleur ou la terreur étaient réelles, cette condition de la conservation de soi ne pourrait pas être observée. Finalement, il nous rappelle que le sublime, cette horreur délicate, est « une des passions les plus fortes ». En effet, le sublime est une passion plus forte que le beau qui ne nous émeut pas autant.

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.179.

Des passions relatives à la société des sexes et celles concernant la société en général

Comme nous l'avons noté, Burke pose deux catégories de passions, celles qui concernent la société et celles qui concernent la conservation de soi. Les premières concernent tout d'abord les plaisirs et les jouissances et mènent au sentiment du beau. Même si celles-ci ne semblent pas toucher directement le sublime, nous verrons que parfois elles peuvent se mêler aux passions relatives à la conservation de soi, comme c'est le cas lorsqu'on s'éprend de sympathie devant le malheur d'autrui, devenant ainsi pertinentes pour notre sujet. De plus, en les observant, nous serons plus à même de mieux distinguer les secondes. Les passions relatives à la société peuvent être divisées en deux sous-catégories. Il s'agit tout d'abord des passions relatives à la société des *sexes*, où nous pouvons ranger les passions qui sont en lien avec l'amour ou encore celles qui nous poussent à la reproduction. Puis, les passions relatives à la société en *général*, où se trouvent les liens que nous entretenons avec les autres hommes, les animaux et le monde qui nous entoure. Nous nous intéresserons seulement aux secondes, car les premières ne concernent pas directement notre sujet qui est le sublime. Par contre, les passions relatives à la société en général sont importantes pour notre propos, car elles peuvent être partagées entre la catégorie des passions relatives à la société et celle qui concerne la conservation de soi, comme nous pourrons le constater bientôt.

Les passions qui ont trait à la conservation de soi, c'est-à-dire celles du sublime, nous touchent plus fortement que celles qui concernent la société en général, comme le montre Burke avec l'exemple de la vie en société. En effet, la simple vie en société, si aucun événement ne vient nous procurer du plaisir, comme de la bonne compagnie, ne nous apporte pas ce qu'on appelle un plaisir positif. D'un autre côté, l'idée d'une solitude totale, pas seulement le fait de se retirer pour se ressourcer, mais une véritable solitude qui serait définitive, est une idée effrayante selon Burke. Comme il l'écrit : «[...] la solitude absolue et entière, c'est-à-dire l'exclusion totale et perpétuelle

de toute société, est la douleur positive la plus grande qu'on puisse concevoir.»¹ Plus loin, il ajoute qu' «une vie entièrement solitaire contredit la fin de notre être, puisque l'idée de la mort elle-même, suscite à peine plus de terreur.»² Ainsi, la douleur de la solitude nous frappe plus que ne le peut le plaisir de la société en général. La privation qui est une des qualités du sublime que nous étudierons bientôt, montre bien que les idées du côté du sublime nous touchent plus que celles qui proviennent de la beauté. Ici, Vanessa L. Ryan souligne une contradiction apparente, lorsqu'elle écrit : « [...] il affirme [Burke] que l'expérience du sublime malgré son origine dans la solitude offre un stimulus face à l'action et la société. »³ Cependant, en introduisant le principe de sympathie, il règle cette contradiction, car plutôt que de suggérer l'autonomie de soi, il subordonne l'individu à un contexte social et éthique, comme nous l'examinerons bientôt.

Les trois passions qui concernent la société et sous lesquelles nous pouvons ranger toutes les autres sont la sympathie, l'imitation et l'ambition. Comme nous le verrons, ces passions ont toutes le rôle de remplir certaines fins dans la société. La sympathie est cette passion par laquelle nous nous mettons à la place de l'autre pour comprendre ce qu'il ressent. Cette passion peut être abordée sous deux angles, car nous pouvons nous mettre à la place de quelqu'un qui est heureux, mais nous pouvons aussi prendre le parti de celui qui souffre. Lorsque la sympathie apporte du plaisir, elle est alors du côté des passions qui concernent la société; elle nous permet alors de nous prendre d'affection pour l'autre. De l'autre côté, quand la sympathie nous fait prendre le parti de celui qui souffre, elle devient une passion qui concerne la conservation de soi. C'est d'ailleurs là un des principaux moteurs du délice et c'est pourquoi les arts en usent abondamment. Comme le dit Burke : « C'est essentiellement d'après ce principe que la poésie, la peinture et les autres arts faits

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.84.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.84.

³ " [...] he claims that the sublime experience despite its origins in solitude provides a stimulus towards action and society." (Vanessa L. Ryan, "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason" dans *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, n° 2, April 2001, p. 269).

pour nous émouvoir transmettent les passions d'un cœur à un autre, et peuvent souvent entrer¹ du délice sur le malheur, sur la misère et sur la mort même. On observe couramment que des objets qui choqueraient dans la réalité deviennent dans les représentations tragiques ou proches du tragique la source d'une forme très vive de plaisir. »² Cette citation montre bien qu'il y a une distance nécessaire à la naissance du délice, c'est pourquoi nous pouvons éprouver ce délice dans la fiction tragique et dans les arts en général, mais aussi pour les faits historiques observés au présent.

Pour Burke le fait que nous sachions qu'il s'agit d'une fiction ne change pas la force du sentiment. Que ce soit l'état de Macédoine conquis par Alexandre le Grand ou la chute de Troie, l'événement qui s'est réellement passé provoque la même émotion que la fiction. Burke croit même qu'il est douteux de penser que le fait de savoir que nous nous trouvons devant une fiction puisse nous soulager de voir des événements qui nous touchent arriver. Il n'y aurait aucun plaisir, sauf celui que nous prenons à voir une imitation réussie, qui viendrait du fait de savoir que nous nous trouvons devant une fiction. Cela serait attribuer trop de raison à l'éveil des passions et Burke s'oppose à cette idée.³ Pour lui, cet éveil est plutôt attribuable à un processus qui se fait directement au niveau de la structure mécanique de nos organes. Comme nous le voyons, beaucoup d'éléments peuvent mener à penser que Burke privilégie la fiction au détriment de la réalité, comme si la distance amenée par le récit serait préférable au délice, alors que devant un événement

¹ Ce terme signifie «greffer».

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.85.

³ «On a ordinairement attribué cette satisfaction d'abord au soulagement que nous éprouvons à la pensée qu'une histoire aussi mélancolique n'est qu'une fiction et, ensuite, à la considération que nous sommes nous-mêmes exempts des maux que nous voyons représentés. Je crains qu'on ait trop l'habitude, dans ce genre de recherche, de rapporter la cause des sentiments qui ne proviennent que de la structure mécanique de nos organes ou de la forme et de la constitution naturelles de notre esprit à certaines conclusions de notre faculté de raisonnement concernant les objets qui nous sont présentés; quant à moi, il me semble que la raison n'a pas une influence aussi grande qu'on ne le croit communément dans l'éveil des passions.» (E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.86).

réel la sympathie pourrait ne pas être mêlée au plaisir nécessaire à celui-ci. Un exemple d'une telle interprétation est celui que propose Denis Mellier au chapitre IV de son livre *L'écriture de l'excès* intitulé «Burke et la terreur : De la terreur sublime aux excès gothiques». Il écrit:

Si l'exemple du supplice de Damiens n'est «que» terrible et non sublime, c'est parce que le spectacle de la douleur infligée à l'autre se produit dans un temps et un espace sans distance entre le spectateur et l'événement, où l'exposition écarte toute médiation. Celui qui souffre devant moi, soit la violence de sa douleur et de son supplice me sont physiquement insupportables, soit la jouissance que je pourrais éprouver à sa vision ferait de moi un monstre, transformant la sensation en symptôme, l'émotion en signe pathologique. L'immédiateté, c'est-à-dire l'identité stricte entre le temps et l'espace du supplice et ceux de son spectacle, rend impossible toute satisfaction esthétique et donc toute expérience du sublime. Ainsi, c'est son excès de réalité et de proximité qui lui retire toute sublimité. [...] Assister au supplice de Damiens ne peut être source de sublime, mais on peut, en revanche, imaginer un récit ou une représentation picturale sublime et terrifiante du supplice de Damiens. Autant de représentations, à l'abri, à distance du réel, faites pour notre jouissance¹.

Il semble cependant que Denis Mellier fasse une entorse à la théorie de Burke. En effet, Burke croyait que la réalité avait toujours l'avantage sur la fiction. Pour lui, même la tragédie la plus sublime et la mieux jouée ne trouverait pas son public si était annoncée en même temps une exécution sur la place publique. Ce genre d'événements ne peut pas simplement provoquer de l'horreur chez le spectateur sans quoi, il chercherait plutôt à les fuir qu'à les regarder avec fascination. Il faut donc qu'il y ait un sentiment de sympathie qui nous apporte sa dose de plaisir.

C'est ainsi que Burke peut affirmer :

[...] il n'est guère de spectacle que nous recherchions avec plus d'avidité qu'une calamité extraordinaire et rigoureuse : que les malheurs se présentent à nos yeux, ou que l'histoire nous les rapporte, nous éprouvons toujours un délice qui, loin d'être sans mélange, se trouve empreint d'une grande inquiétude. Le délice que nous procurent ces scènes de misère nous empêche de les fuir; et la douleur que nous ressentons nous incite à nous soulager en

¹ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.212-213.

soulageant ceux qui souffrent; cela antérieurement à tout raisonnement, par un instinct qui nous conduit selon ses propres fins, indépendamment de notre assentiment¹.

Plus loin il ajoute : « Nous sommes ravis de voir des événements que, loin de provoquer, nous souhaiterions de tout cœur empêcher. »² C'est pourquoi on ne peut pas dire, comme Mellier, que nous sommes des monstres parce que nous ressentons une forme de plaisir devant des événements abominables. Bien sûr, nous pouvons le croire par la suite quand la raison entre en jeu, mais Burke dit bien que le délice intervient « antérieurement à tout raisonnement » et sans le consentement de notre volonté. La sympathie peut donc être une importante cause du délice que ce soit face à une fiction ou face à un événement réel.

L'imitation est une autre passion relative à la société dont traite Burke. Elle est en quelque sorte liée à la troisième passion, l'ambition. L'imitation est un tisseur de liens sociaux par le fait que c'est par le désir d'imiter l'autre que nous apprenons tout et c'est donc par elle que se forment nos mœurs, nos opinions et même que se façonnent nos vies. Nous prenons un grand plaisir à l'imitation et c'est pourquoi elle est très importante pour les arts. Burke soutient à cet égard qu'il y a deux types d'arts. Celui qui nous plaît par l'imitation et le talent d'imitateur du créateur et l'art qui nous attire en suscitant en nous de la sympathie. Pour les distinguer, le philosophe propose même un critère. L'art qui nous plairait pour l'imitation se suffirait à lui-même et nous n'aurions pas envie d'aller voir l'objet ou l'événement représenté. Par contre, l'art dont le principal attrait est la sympathie qu'il inspire nous donne l'envie de voir réellement l'objet ou l'événement qu'il représente.

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.87.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.89.

L'imitation est donc très importante dans la société en général, à condition qu'elle ne soit pas la seule chose qui nous guide. Sinon nous ne pourrions jamais avancer et il n'y aurait aucune progression dans la société. D'où l'importance de l'ambition pour la société. Par elle, l'homme cherche à se distinguer; c'est elle qui fait de la flatterie une chose si importante pour les relations interpersonnelles. L'homme aime à se sentir mieux qu'il ne l'est. C'est ce qui fait dire à Burke que « [...] cet orgueil ne s'aperçoit jamais mieux et n'agit jamais avec plus de force que lorsque, sans courir de danger, nous envisageons des objets terribles : l'esprit revendique alors toujours pour lui-même une part de la dignité et de l'importance des choses qu'il contemple. »¹ Cette très belle formulation montre bien comment le sublime élève l'âme. En effet, en s'appropriant ainsi le pouvoir, la grandeur, la force, bref ce qu'il y a de terrible dans ce qu'il contemple, l'homme se dépasse en s'attribuant de la dignité et de l'importance.

Un sublime empirique

Nous le savons, Burke est un empiriste convaincu qui ne tente d'expliquer que ce qui peut être perçu. C'est pourquoi, il ne s'intéressera qu'au monde sensible. Son travail consiste à montrer comment agissent le sublime et le beau sur le corps et l'esprit; il ne veut pas découvrir une quelconque cause première qu'il juge impossible. Nous pouvons dire que sa méthode ressemble à la méthode newtonienne qui, après qu'il eût découvert les lois de l'attraction, remarqua qu'elles s'appliquaient à plusieurs phénomènes. Il ne tenta pas d'expliquer l'origine de sa théorie, car il aurait dû remonter la chaîne causale qui s'étend à l'infini ou, comme il le croyait, jusqu'à Dieu. On s'en doute, cela est humainement impossible. En voulant ainsi mettre au jour les causes efficientes,

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.92.

notre auteur ne cherche pas non plus à expliquer comment le corps agit sur l'esprit, ni comment l'esprit agit sur le corps, pas plus qu'il ne veut connaître pourquoi c'est telle ou telle affection particulière qui est causée. Ce qu'il recherche ce n'est rien de plus que la manière d'agir de telles affections. Une autre précision qu'il est important d'apporter pour comprendre la manière dont Burke envisage de mener sa recherche sur le sublime et le beau, est qu'il refuse l'explication par association. Plutôt que d'affirmer rechercher à quel moment nous avons pour la première fois associée, par exemple, l'idée de terreur à l'orage ou à la montagne escarpée plutôt qu'au beau temps ou à la plaine, il préfère chercher son explication dans les qualités sensibles des objets. La mémoire oubliée, c'est pourquoi Burke juge qu'il est trop difficile voire impossible de retrouver le moment où une telle association s'est produite. De plus, il soutient que « de même qu'il faut admettre que bien des choses nous affectent non par leur pouvoir naturel, mais par association, il serait absurde d'affirmer qu'elles nous affectent toutes seulement par association, puisque certaines d'entre elles doivent avoir été dès l'origine naturellement agréables ou désagréables et que d'autres tirent leur pouvoir de l'association. »¹ Nous comprenons bien alors que l'explication par la seule association est insuffisante, et qu'il faut chercher dans les qualités de l'objet ce qui dès le départ nous affecte de telle façon.

Quelles sont donc ces qualités qui, selon Burke, peuvent causer les affections du sublime et comment ce dernier se distingue-t-il du beau ? Les principales qualités du sublime sont la terreur, l'obscurité et le grand; à celles-ci peuvent s'ajouter le pouvoir et la privation ainsi que la succession et l'uniformité. Le pouvoir et la privation sont un peu à part, car le premier touche à la grandeur et la seconde se rapproche de l'obscurité. Il faut aussi ajouter certaines qualités selon le

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.172-173.

sens qui entre en jeu. Par exemple, le rude qui est perçu par le toucher s'applique mal aux autres sens. Nous reviendrons sur ce point.

La terreur au cœur du sublime

Commençons par la terreur. La terreur (esprit) ou la douleur (corps) sont nécessaires à tout ce qui est sublime. Elle est le tronc commun, sans elle il n'existe pas de sublime. La grandeur, par exemple, est secondaire, car de petits animaux peuvent nous sembler sublimes. Nous pouvons penser au serpent qui même s'il est petit peut être terrifiant, donc sublime. Lorsque la peur nous envahit, il est alors impossible de raisonner, toutes les actions de l'esprit sont suspendues et nous ne pouvons faire autrement que de nous fixer sur cette peur. La terreur est considérée comme étant l'appréhension de la douleur et de la mort. Elle peut agir comme la terreur agit de la même manière que s'il y avait une douleur véritable. Une bonne façon de saisir l'importance de la terreur dans la question du sublime est d'observer le terme dans le langage. Les différents degrés du sublime, selon Burke, sont l'étonnement, l'admiration, la vénération et le respect. Il est donc intéressant de noter que l'étonnement et l'admiration et leurs différents modes se retrouvent, dans plusieurs langues, sous le même nom que la terreur. Par exemple, en grec *θάμβος* signifie autant la peur que la surprise; *δεινός* est l'équivalent de respectable, mais peut aussi signifier le terrible. Quant à *αἰδέω* il peut vouloir dire autant révéler que redouter. Le même phénomène se retrouve dans le latin où *stupeo*, qu'on peut traduire par stupeur, marque autant l'état de l'esprit étonné que la crainte. De même qu'en anglais l'*astonishment* et l'*amazement* montrent bien la proximité des émotions de surprise et de peur. Nous retrouvons cette idée en français : «étonnement» marque

bien le lien entre les deux émotions. Nous voyons donc, qu'il y a une relation très forte entre le terrible et les différents degrés qui caractérisent le sublime.

Il peut maintenant être intéressant de s'interroger sur les conditions de naissance de ce sentiment à partir de la terreur. D'abord, il faut savoir que pour Burke la douleur et la terreur agissent de la même façon sur le corps et l'esprit, à la différence près que la douleur affecte d'abord le corps pour ensuite affecter l'esprit, alors que la terreur affecte d'abord l'esprit pour ensuite affecter le corps. Il est remarquable en effet d'observer que le corps, qu'il soit affecté par la douleur ou par la terreur, semble répondre de la même façon. Comme l'exprime très justement Burke à ce propos, quand un homme ressent la douleur « [...] ses dents se serrent, ses sourcils se froncent, son front se plisse, ses yeux sont tournés vers l'intérieur et roulent avec véhémence, ses cheveux se dressent sur sa tête, sa voix s'échappe en gémissement et en cris, tout son corps n'est que tremblement. La peur ou la terreur qui sont des appréhensions de la douleur ou de la mort, s'expriment exactement par les mêmes effets »¹. Nous voyons que le lien qu'il fait entre la douleur et la terreur est très fort, car il affirme que les deux agissent de la même façon. Pour Burke, le corps étant ainsi disposé à réagir d'une manière précise à des émotions qui pourraient très bien lui venir d'une passion, lorsqu'il se trouve dans cette disposition, il excite le même genre de passion dans l'esprit. Selon lui, si nous adoptons une certaine position corporelle, alors notre état d'esprit sera aussi modifié. Par exemple, en courbant le dos, en imitant un regard fuyant, cela nous rendra par la même occasion réellement timide. Burke va même plus loin, car il soutient que ce lien peut être si fort qu'en se mettant dans la bonne disposition d'esprit, nous pouvons arriver à ne pas ressentir la douleur. Pour que nous puissions nous figurer ce phénomène, il utilise l'exemple du physionomiste Campanella qui en

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.175.

détachant son attention des sensations physiques fut capable d'endurer la douleur sous la torture.

Sur ce point, Shusterman fait une observation intéressante :

Bien que nous apprécions le poids général de l'argument de Burke pour l'unité interactive essentielle de la connexion corps-esprit, la formulation de son exemple suggère paradoxalement que le mental et la vie somatique peuvent être amenés à aller dans des directions différentes, par exemple en isolant mentalement l'attention de la douleur d'une blessure physique, ou inversement, en bloquant physiquement avec des drogues l'expression somatique de l'émotion, même dans une passion qui « doit être simplement mentale »¹.

Il devient donc clair que, malgré que Burke tente de s'éloigner de la conception cartésienne et qu'il tente de redonner de l'importance au corps dans son rapport avec l'esprit, il n'arrive pas à échapper complètement à une conception dualiste. Il n'a pas vu que l'effort mental nécessaire à un tel exercice amènerait aussi certains muscles à se contracter et que par là l'esprit ne pourrait pas complètement dégager son activité de celle du corps. Cependant l'argument de Burke sur le lien entre le corps et l'esprit demeure pertinent, c'est pourquoi il peut tout de même soutenir l'idée que tout ce qui peut exciter une tension semblable à celle qu'excite la terreur peut être cause du sublime, que le danger soit véritable ou non. Nous appliquerons cette remarque à l'exemple de la grandeur.

Comme nous l'avons vu, Burke distingue entre les passions qui ont un rapport avec la société et celles qui concernent la conservation de soi, le sublime se rangeant sous cette dernière catégorie. Le travail est très important pour la conservation de soi. Nous savons bien que si nous ne travaillons guère, les muscles perdent de leur tonus, deviennent douloureux et peuvent être sujets à des convulsions. Aussi, nous pouvons assez facilement nous imaginer ce qu'une telle disposition

¹ "While appreciating the general thrust of Burke's arguments for the essential interactive unity of the mind-body nexus, the formulation of his examples paradoxically suggests that mental and somatic life can be made to go their separate ways, for example by mentally abstracting attention from the pain of physical injury, or conversely by physically blocking with drugs the somatic expression of emotion, even in a passion that 'should be merely mental'." (Richard Shusterman, *Somaesthetics and Burke's sublime*, art. cité, p.327).

provoquerait dans l'esprit : la mélancolie, l'abattement, le désespoir et même des idées suicidaires. Bien que le travail puisse provoquer de la douleur, il reste cependant qu'il est indispensable pour le bon fonctionnement de nos organes grossiers. Il en est de même pour les organes plus fins, par lesquels agissent l'imagination, les passions et l'entendement. Il s'agit, pour ainsi dire, des organes des sens. Nous pouvons remarquer que de la même façon qu'un grand travail physique amènera une lassitude mentale, une grande activité mentale sera suivie d'une lassitude physique. C'est pourquoi le travail des organes fins est aussi nécessaire que le travail des organes grossiers. Comme nous le disions, c'est la douleur qui est liée au travail physique, pour ce qui est des organes plus fins, c'est la terreur qui s'y rapporte. Cela se produit ainsi, car les organes plus fins étant davantage liés aux facultés mentales, la douleur qui affecte l'œil ou l'oreille sera beaucoup plus proche de l'affection qui est causée dans l'esprit. Burke soutient que :

[...] si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur ne s'attache pas à la destruction actuelle de la vie, ces émotions qui délivrent les organes – fins ou grossiers – d'un embarras dangereux et pénible sont capables de donner du délice : non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. Son objet est le sublime ¹.

Nous voyons ici l'importance qu'il y a d'être à distance ou encore que la douleur soit contrôlée et ne puisse tuer. C'est ainsi que même la douleur, qui semble si éloignée de l'impression de délice, peut tout à fait être délicate. L'image de Sisyphe poussant sa pierre est sublime, car nous comprenons par sympathie le mal qu'il endure, nous souffrons nous-mêmes de le voir ainsi endolori par le travail. De même que la douleur propre au travail des organes grossiers est délicate, la terreur liée au travail des organes plus fins l'est aussi, car elle permet aussi le relâchement propre au délice. Lié à la conservation de soi, nous pouvons comprendre que

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.179.

l'exercice constant de nos organes les plus fins est nécessaire. Nous devons réagir devant un danger, même si nous gardons nos distances face à ce qui nous terrifie. Car si les organes ne s'exercent pas de cette manière, très vite nous ne serions plus sur nos gardes. De plus, tout comme l'apathie physique qui provoque la mélancolie, l'abattement, le désespoir, probablement que le corps lui-même ne réagirait plus adéquatement. Il est maintenant temps de considérer les autres qualités qui constituent le sublime pour voir en quoi elles peuvent aussi provoquer le délice qui lui est propre.

Les attributs du sublime

Le pouvoir

Commençons par observer le pouvoir, car celui-ci tire directement son effet de sa proximité avec la terreur. En effet, un pouvoir qui dépasse le nôtre devient une contrainte, on ne s'y soumet pas volontairement. Cette contrainte se traduit en douleur, car sous sa force nous nous faisons violence. Alors que les choses qui sont de force inférieure sont habituellement plaisantes, celles qui ont un pouvoir plus grand que le nôtre provoquent des idées de force, de violence, de douleur et de terreur. Une telle force doit cependant manifester une capacité de nuire ou une grande vigueur. Nous pouvons voir dans cette idée de force qu'elle s'accorde bien avec le pouvoir naturel dont il a été question plus haut. Par exemple, le chien, qui est tout aussi fort que le loup, ne provoque pas de terreur chez l'homme. Le chien est docile, son pouvoir nous est donc indifférent. Le loup de son côté commande le respect. Il est féroce et indomptable; on le sait empreint d'une grande vigueur et pour cela nous le craignons. Par le pouvoir qu'il a de nuire, le loup est sublime.

Le pouvoir peut aussi se trouver dans les institutions où il entretient une relation avec la terreur. Dans la perspective burkienne, le pouvoir impressionne. L'homme de pouvoir possède cette aura qui nous le fait approcher avec timidité. Il faut donc aller contre notre nature pour changer cette attitude, car nous sommes naturellement craintifs devant celui-ci. Si l'idée de Dieu a pu tellement impressionner les esprits à travers les âges, c'est aussi par son pouvoir. En effet, ce n'est pas tant sa justice ou sa bonté qui frappent l'imaginaire, mais bien sa puissance. Comment ne pas craindre une entité tellement puissante que rien ne peut lui résister ? Nous comprenons mieux comment le pouvoir, par la relation qu'il entretient avec la terreur, peut apporter du délice, car l'homme est naturellement porté à craindre une force qui le dépasse. Le lion est sublime, parce que nous savons qu'il pourrait nous dévorer.

L'obscurité

Une autre qualité qui est généralement nécessaire au sublime est l'obscurité. Pour bien comprendre ce que Burke entend par obscurité, il convient de la distinguer de la clarté. En effet, la clarté ne suscite que de faibles passions, elle engendre très peu d'enthousiasme. Cette façon de voir la chose l'amène à formuler une de ses phrases les plus célèbres qui nous dit qu'« Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée »¹. Ce qu'il veut dire par là c'est que pour qu'une idée soit claire elle doit avoir des bornes bien déterminées et nous devons pouvoir en percevoir toutes les facettes. Une idée qui frappe grandement l'esprit ne doit pas être comprise d'un bout à l'autre, elle doit avoir quelque chose d'infini, comme s'il y avait toujours plus à penser, comme s'il y avait toujours quelque chose que nous ne saisissons pas. Il est donc évident qu'une grande idée doit toujours être en quelque sorte obscure. C'est ainsi que Burke est amené à mettre la description par la parole ou les mots au-dessus de la peinture qui est un art simplement d'imitation. Le tableau

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.106.

rend l'idée claire, il n'émeut donc pas plus que l'objet réel, si ce n'est que par l'admiration que nous pouvons avoir envers le talent d'imitateur du peintre. En revanche, la description est ce qui touche le plus, parce que la parole transmet des idées obscures. Elle ne peut jamais transmettre une copie conforme comme le peut le tableau et c'est pourquoi elle peut être plus à même d'émouvoir. À ceux qui diraient que cette idée est fautive, comme Du Bos qui soutenait que la peinture avait un plus grand pouvoir d'émouvoir que la poésie, Burke répond qu'il suffit pour cela d'observer le peuple. Le peuple, contrairement aux gens de la haute classe qui ont l'habitude de côtoyer les grands maîtres, ne s'intéresse pas tellement aux images. Cela ne les touche pas. Par contre, ils aiment bien les ballades qui relèvent pour leur part de la parole, car la langue est plus apte à émouvoir que la peinture. Une autre idée qui viendrait appuyer son point est l'idée que les images représentant le diable ou des diabolotins ont toujours semblé grotesques et n'ont jamais été réellement à même d'émouvoir. De son côté, la description de l'enfer de Milton, en ne cherchant pas la clarté, laisse une impression réellement terrifiante par son obscurité.

Ce n'est cependant pas uniquement aux idées obscures que se réfère Burke quand il parle de l'obscurité. Il en parle aussi au sens plus commun du sombre ou, par exemple, de l'obscurité de la nuit. Locke soutenait que si la nuit nous paraît terrible c'est à cause des images qui y sont associées, par exemple les esprits ou les fantômes.¹ Comme Burke refuse d'expliquer la cause des passions seulement par le principe de l'association, il ne peut souscrire à cette idée. Pour lui, ce serait plutôt l'insécurité dans laquelle nous plonge l'obscurité qui serait la cause de la terreur. En effet, dans l'obscurité la plus complète, nous ne savons pas quels obstacles nous allons rencontrer.

¹ «Les idées des *Esprits* ou des *Fantômes* n'ont pas plus de rapport aux ténèbres qu'à la lumière : mais si une Servante étourdie vient à inculquer souvent ces différentes idées dans l'esprit de l'enfant, et à les y exciter comme jointes ensemble, peut-être que l'Enfant ne pourra plus les séparer durant tout le reste de sa vie, de sorte que l'obscurité lui paraissant toujours accompagnée de ces effrayantes idées, ces deux sortes d'idées seront si étroitement unies dans son esprit, qu'il ne sera non plus capable de souffrir l'une que l'autre.» (John Locke, *L'essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. de Coste, Paris, Éditions J. Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», 1972, p.318).

Nous pouvons buter sur un objet à tout moment, nous ne savons pas nous diriger adéquatement et si on nous attaquait, nous ne pourrions pas nous défendre promptement. C'est pourquoi, nous sommes si craintifs face à l'obscurité et non pas parce que nous y associons des idées qui sont effrayantes comme le soutenait Locke.

Selon Burke, l'obscurité en plus d'être terrible, peut aussi être douloureuse. Il explique cela par le fait que la pupille se dilate dans l'obscurité. Il y aurait donc une tension anormale de la pupille qui, cherchant la lumière, fait des efforts constants, ce qui cause alors une douleur. Nous voyons donc que les deux causes du sublime, c'est-à-dire la terreur et la douleur, sont réunies dans l'obscurité. À l'obscurité, Burke associe aussi la teinte noire. Il en parle comme d'une obscurité partielle. Le noir, ne reflétant pas la lumière, n'est pas une couleur. L'œil qui se fixe sur un objet noir n'y perçoit pas une couleur ou un objet, il voit plutôt quelque chose qui s'apparente à un espace vide. Nous sommes tellement habitués de voir partout des couleurs que lorsque notre œil s'arrête sur un objet noir, il y a un relâchement soudain qui produit un effet convulsif. Pour décrire ce phénomène, nous pouvons penser au choc que nous ressentons lorsque nous descendons des marches sans porter attention et que nous croyons qu'il y en a une de plus qu'en réalité. Nous ressentons alors un choc qui s'apparente à celui de l'œil qui croise une surface noire. Nous pouvons aussi penser à l'impression de chute qui nous réveille brusquement durant le sommeil. Il y a alors un relâchement des nerfs qui provoque une sensation désagréable et qui, encore une fois, peut être apparentée à cette tension qui est provoquée quand nous voyons un objet noir. Comme nous sommes habitués au noir, la tension n'est pas aussi présente que dans les deux exemples précédents, mais elle est bel et bien présente, malgré qu'elle soit tellement habituelle qu'on ne la perçoit presque plus. D'ailleurs, le noir garde toujours son aspect mélancolique, car nous sommes à chaque fois ébranlés par le passage des couleurs à la noirceur. Que ce soit pour l'obscurité ou pour la noirceur, c'est la

privation de lumière qui provoque le sentiment de terreur. Burke souligne aussi que toutes les *privations générales* sont terribles. Pensons à la vacuité, à l'obscurité, à la solitude ou au silence. En effet, nous remarquons assez facilement que l'absence totale de toute société est pénible. Selon Burke : «[...] l'idée de la mort elle-même, suscite à peine plus de terreur »¹. Il en est de même pour les idées de vacuité et de silence qui, poussées à leur paroxysme, sont nécessairement terrifiantes. C'est donc quand les privations sont grandes qu'elles apparaissent terribles.

La grandeur

Les grandes privations sont causes de sublime, mais la grandeur elle-même peut engendrer le délice qui lui est propre. Les grandes dimensions, que nous parlions du vaste ou encore de l'infini, sont des qualités ayant une propension forte à provoquer chez le spectateur une impression sublime. Dans le cas du vaste, un corps peut être vaste de trois manières : en longueur, en hauteur et en profondeur. Dans les trois, la longueur est celle qui frappe le moins. Un long terrain vague frappera beaucoup moins l'imaginaire qu'une tour d'une très grande envergure ou encore qu'un trou d'une immense profondeur. Nous le remarquons par le vertige ressenti lorsqu'on regarde quelque chose de très profond ou encore par l'étourdissement qu'on peut éprouver en regardant quelque chose de très haut. Pour que le vaste puisse provoquer l'horreur délicate requise par le sublime, il faut qu'il y ait une unité. S'il y a plusieurs objets ou couleurs qui se présentent, alors l'œil se repose entre chaque objet. L'attention n'est donc pas assez soutenue pour produire une tension suffisante qui puisse susciter le sublime. Comme l'esprit peut difficilement porter attention à plus d'un objet à la fois, il perd le fil lorsqu'il y a plusieurs objets. Au contraire, dans le cas d'une surface grande et uniforme, l'œil et l'esprit auront de la difficulté à atteindre les bornes de

¹ E. Burke, Recherche *philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.84.

l'objet et c'est pourquoi une tension se crée. Nous voulons fixer notre regard sur l'ensemble, mais nous n'y arrivons pas.

Le cas de l'infini concerne la grandeur, mais il diffère du vaste. Que ce soit l'infiniment petit ou l'infiniment grand, les deux peuvent engendrer le sublime, parce que l'addition peut se prolonger à l'infini tout autant que la division. Si l'infini est cause du sublime c'est, comme le dit Burke, qu'il « a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime. »¹ On remarquera que cette expression d'«horreur délicate» est la plus adéquate pour parler des passions qui causent le sublime. L'expression rassemble les deux idées principales pour la notion de sublime que sont la terreur et le délice qui résultent du fait de se savoir à l'abri du danger. Le problème avec l'infini c'est que dans l'expérience, rien ne se présente qui l'est réellement. Cependant, quand nous ne pouvons pas percevoir les bornes de ce que nous percevons, l'imagination peut avoir une impression d'infini. Il en est de même quand il y a un nombre indéfini de parties, car, dans ce cas, l'imagination peut en ajouter à son gré. Pour que cette impression d'infini artificiel puisse nous apparaître, il faut cependant qu'il y ait une succession et une uniformité. Comme l'écrit Burke : «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 Pour bien comprendre ce que Burke entend par là, nous pouvons suggérer un exemple en rapport avec le son. Quand un son aigu se répète souvent, par exemple dans la fameuse scène de la douche du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, au moment exact où Bates poignarde Lila Crane, nous pouvons entendre un son strident qui se répète inlassablement. Alors ce son demeure dans notre tête comme s'il se répétait indéfiniment alors même qu'il s'est éteint. Nous comprenons bien dans ce cas comment la

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.116.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.118.

progression au-delà des limites effectives peut se présenter aux sens pour nous faire nous imaginer un infini artificiel. Cependant, il faut qu'un autre élément soit aussi présent pour qu'il y ait véritablement une impression d'infini.

Comme nous le disions, il faut aussi qu'il y ait de l'uniformité. Burke présente ainsi ce deuxième aspect : «L'uniformité est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect : lors de chaque altération, une idée vient 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.»¹ Comme le montre bien cette citation, il ne suffit pas qu'il y ait une succession d'objets disparates. Si tel était le cas l'attention serait portée sur tous les objets séparément, le spectateur n'aurait pas alors une impression de progression. Par exemple, si l'œil aperçoit, au milieu d'une colonnade, un objet rond qui n'a pas sa place là, alors la progression, qu'il aurait autrement perçue, ne pourra pas se faire. De même, si le son entendu n'est pas toujours le même, il ne restera pas ancré dans l'imaginaire; il n'aura pas l'effet voulu qui consiste à se répéter encore et encore, même après qu'il se soit éteint. Il y a donc une nécessité de réunir les deux éléments si nous voulons produire l'impression d'infini. C'est pourquoi Burke croit qu'une colonnade frappe plus l'imaginaire et est plus propre à produire le sublime qu'un simple mur qui serait de même grandeur. En effet, l'œil glisse sur le mur nu; il ne s'arrête jamais. Pourtant, il faut qu'il y ait des arrêts assez longs pour provoquer une tension dans l'œil si nous voulons qu'un effet durable soit produit. Une grande muraille n'est qu'une seule idée; il n'y a pas cette répétition qui est si importante pour que notre imagination retienne une impression d'infini. C'est pourquoi la succession d'objets uniformes est plus apte à provoquer cette impression, car ce n'est pas une seule idée qui nous frappe, c'est la succession ou la répétition

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.118.

de la même idée et c'est ce martèlement qui reste dans l'imagination même après que la cause soit disparue. Le fait que la succession provoque une attente et souvent même une surprise est aussi très important pour provoquer une tension qui puisse être cause de délice. Si nous entendons un son très fort au loin, par exemple un coup de fusil, qui est répété à plusieurs reprises en un certain laps de temps, chaque fois que le bruit cessera, nous attendrons toujours qu'il y en ait un autre qui soit tiré sans savoir à quel moment cela aura lieu. Même si nous nous préparons à entendre le prochain coup, à chaque fois, nous sommes surpris et nous tressaillons. Comme le coup est fort, notre tympan continue de résonner après le coup et chaque coup augmente cette résonance, ce qui contribue à l'effet de grandeur et donc au délice qui suit toujours la surprise dans le relâchement que nous ressentons suite à la grande tension qui nous affecte.

La difficulté est un autre élément qui peut permettre d'augmenter l'idée de grandeur. Quand une chose semble difficile, elle semble aussi demander un grand travail et par cela, elle en impose. Burke, pour représenter cette idée, prend l'exemple du site de Stonehenge qui n'est pas attirant par sa disposition ou par ses ornements. C'est plutôt par l'effort qu'a dû demander une telle construction que le monument impressionne. Un ouvrage si prodigieux ne laisse en effet pas indifférent, alors que s'il était reproduit avec les technologies actuelles, il n'aurait rien d'impressionnant. Un dernier élément qui peut permettre d'augmenter l'idée de grandeur est la magnificence. La profusion de choses splendides ou précieuses est magnifique. Par exemple, des étoiles prises séparément ne font pas ressortir la grandeur, c'est de l'ensemble qu'elle émerge. Si en plus, la profusion est caractérisée par le désordre, alors la grandeur en est encore augmentée. Par contre, Burke met en garde les artistes contre un usage du désordre, car l'œuvre pourrait complètement perdre sa magnificence pour simplement conserver un aspect désordonné. Il ajoute cependant dans sa deuxième édition que les poètes peuvent s'en tirer très bien avec la

magnificence des images qui naît de leur profusion et de leur richesse. Nous pouvons saisir cette subtilité dans la poésie de Lautréamont qui arrive à écrire des pages sublimes dans *Les chants de Maldoror*. Par exemple, cette page magnifique :

Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu; et, de même que les éléphants, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime, contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest; contre la lune; contre les montagnes; semblables au loin à des roches géantes, gisant dans l'obscurité [...]¹.

Avec toutes ces comparaisons, ces images riches, Lautréamont réussit à faire ressortir la magnificence et la sublimité d'une meute de chiens sauvages. Ainsi, nous voyons que la multitude peut permettre de ressentir la sublimité. Il y a donc plusieurs qualités qui peuvent amener la naissance de ce sentiment en nous et le lien qui les unit est la terreur qu'elles provoquent.

Burke et l'importance du corps

L'originalité la plus frappante dans la théorie de Burke est sa façon de donner de l'importance au corps dans son rapport à la beauté et au sublime. D'autres philosophes de son époque, par exemple Baumgarten, excluaient complètement le corps de leur esthétique. Cependant, ce qui fait son originalité a aussi été ce qui lui a valu le plus de critiques. Certains allant même jusqu'à qualifier cet aspect de la théorie d'«absurde». Pourtant, nous pouvons nous rendre facilement compte que le corps a son importance dans l'expérience esthétique, que ce soit dans l'appréciation de celle-ci ou

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Librairie générale de France, coll. «Le livre de poche», 1963, p.48-49.

même dans le processus créatif lui-même. En effet, la perception sensorielle est nécessairement liée au corps et passe par lui et, sans cette perception, il n'y a pas d'expérience esthétique possible. Aussi, les affects et les émotions qui sont présents dans cette expérience impliquent des réactions du corps, celui-ci réagissant de manière différente selon l'émotion qui touche le sujet comme le décrit bien Burke dans la quatrième partie de son texte. Pour lui, le corps et l'esprit sont si étroitement liés qu'ils s'influencent mutuellement. L'emphase sur le rôle du corps dans l'expérience esthétique est présente tout au long du texte, même si on la retrouve surtout dans la quatrième partie. L'insistance de Burke sur ce rôle est soulignée par Vanessa L. Ryan qui soutient :

L'unique contribution de Burke au débat sur le sublime est enracinée dans son emphase largement ignoré et diminué d'une explication physiologique de nos passions et ses conséquences sur le rôle de la raison dans l'expérience du sublime. Burke s'exerce tout au long de l'enquête à dériver des réactions mentales à partir de celles [qui sont] physiques plutôt que l'inverse¹.

En soutenant que l'unique contribution de Burke est son physiologisme, Mme Ryan montre bien la place centrale du physiologisme dans la théorie de Burke. De plus, en disant que le corps dérive des réactions mentales à partir de réactions physiques plus qu'il ne fait le contraire, elle montre bien que le corps occupe un rôle central dans l'expérience esthétique et c'est pourquoi le philosophe irlandais a insisté sur celui-ci.

Cela dit, nous pouvons tout de même souligner des difficultés dans la façon simpliste dont Burke traite du corps dans l'expérience du sublime. En soutenant que les réactions physiques à la douleur ou à la terreur sont les mêmes, tout comme le sont les réactions physiques à la beauté et à l'amour, il oublie de tenir compte de la multiplicité des expériences et raisonne comme si toutes les

¹ "Burke's unique contribution to the debate on the sublime is rooted in his largely ignored and belittled emphasis on a physiological explanation for our passions and his consequent limitation of the role of reason in the experience of the sublime. Burke's practice throughout the Enquiry is to derive the mental reaction from the physical rather than the reverse." (Vanessa L. Ryan, *The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason*, art. cité, p. 269).

expériences terrifiantes différaient seulement en degrés et non pas dans leur nature même. Pourtant, il semble que différentes expressions peuvent naître de différentes expériences, que j'observe le spectacle de la nature qui se déchaîne ou que je sois surpris par le bruit d'un canon, mon expression sera différente. Comme l'affirme Richard Shusterman :

L'expérience sublime d'un incendie de forêt violent ou d'une tornade furieuse est différente de celle tranquille, de la vue d'un vaste océan à l'aube; et ces différences, que nous sentons en termes de différents objets expérimentés (et desquelles l'expérience ne peut être logiquement séparée), sont aussi exprimées en différences physiologiques. Celles-ci ne sont pas seulement des différences dans le degré de contraction (comme Burke l'aurait voulu), mais dans tout le modèle coordonné des réponses de notre corps en entier : contractions, relaxations, orientations directionnelles, gestes, respiration, battements du cœur, etc.¹.

Selon Shusterman, il y a une pluralité d'expériences et de réactions face à ces différentes expériences. L'expression n'est pas la même que nous soyons devant telle situation ou devant telle autre, bien que nous puissions pareillement les qualifier de sublimes. Il devient alors évident que Burke a trop simplifié sa théorie et qu'il n'a pas pris en compte la multiplicité des phénomènes.

Malgré ce problème, il reste que, comme nous l'avons vu tout au long du chapitre, la théorie de Burke est intéressante pour comprendre l'origine du sublime tel que nous le connaissons depuis l'époque moderne, c'est-à-dire non plus comme une simple forme du discours, mais comme un sentiment, et la manière dont il agit sur nous. Que ce soit en ce qui concerne ses conséquences sur le romantisme anglais ou pour ses répercussions sur la philosophie esthétique, la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* demeure un document important².

¹"The experienced sublimity of a raging forest fire or furious hurricane is different from that of a tranquil, endless ocean view at dusk; and these differences, which we feel in terms of the different objects experienced (and from which the experiences cannot logically be separated), are also expressed in physiological differences. These are not simply differences in the degree of contraction (as Burke would have it), but in the whole co-ordinated pattern of response throughout our bodies: contractions, relaxations, directional orientations, gestures, breathing, heartbeat, and so on." (Richard Shusterman, *Somaesthetics and Burke's sublime*, art. cité, p.334).

² Nous explorerons plus avant les répercussions qu'a eues le texte dans ces domaines dans les chapitres qui vont suivre.

Une de ses contributions centrales est d'avoir ouvert la voie à Kant dans le domaine du sublime. Comme nous le verrons au prochain chapitre, Kant s'est en partie inspiré du travail de Burke pour composer sa *Critique de la faculté de juger*.

CHAPITRE II

Burke et Kant : lorsque les grands hommes pensent le sublime

Nous traiterons, dans ce chapitre, de l'influence qu'a pu avoir la *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Nous nous demanderons ce qui rapproche les deux philosophes ainsi que ce qui les différencie par une étude comparée des deux textes. Ainsi, nous pourrions mieux comprendre les forces et les faiblesses de la théorie burkienne du sublime et voir en quoi Kant a poussé plus loin que Burke son raisonnement, mais aussi nous pourrions nous demander si les intuitions de Burke n'étaient pas parfois plus justes que les conclusions auxquelles Kant a été amené. Ce faisant, c'est la notion même de sublime chez Burke que nous approfondirons. Cette comparaison pourra nous aider aussi à mieux comprendre la pertinence que peut avoir, encore aujourd'hui, la notion de sublime tel que le penseur irlandais la concevait.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MEMOIRE

Kant et l'influence burkienne

Il est intéressant de noter que Kant avait l'ouvrage de Burke en tête lorsqu'il composa sa troisième Critique et d'observer en quoi se traduisait cette influence dans la pensée kantienne. Voyons donc de quelle manière Burke a influencé Kant, mais aussi comment ce dernier a su se distinguer de son prédécesseur souvent avec acuité, mais parfois en manquant de sensibilité. Baldine Saint Girons en parle de cette façon :

[...] disons que la rançon de la profondeur métaphysique chez Kant, c'est une absence de sensibilité au leurre, à l'artifice, à une espèce de perfection sensible qui conduit au vertige : chose qu'on trouve, au contraire chez Burke, malgré son jeune âge. On ne peut inverser la chronologie et présenter Burke comme critique de Kant qu'à cause de la vigueur de certaines

de ses intuitions : il va de soi que le détail de ses analyses et la force générale de la pensée souffre malgré tout de la comparaison ¹.

Saint Girons exprime bien comment l'analyse kantienne est plus profonde et complète, bien que celui-ci décrive parfois les choses trop froidement. Burke au contraire est plus enflammé dans son analyse, son propre style allant parfois même jusqu'au sublime. Nous pouvons y voir une conséquence de son jeune âge, car bien qu'il ne l'ait publié qu'à vingt-huit ans, il avait terminé la rédaction de la *Recherche* dès l'âge de vingt-quatre ans, comme il l'affirme dans la préface de la première édition.² Nous pouvons même trouver dans sa correspondance des preuves que les idées qui y figurent auraient même été formulées dès 1747, alors qu'il avait seulement dix-neuf ans.³ Kant, ayant de son côté publié la *Critique de la faculté de juger* à l'âge de soixante-six ans, n'avait plus cette fougue propre à la jeunesse. Voyons donc ce qui rapproche ces deux œuvres d'une importance incontestable et surtout ce qui fait leur originalité propre dans ce rapprochement même. Les deux œuvres sont très marquées par la problématique de la légitimation des passions très en vogue au XVIII^e siècle. Ce que les penseurs de ce siècle veulent accomplir, c'est de permettre non seulement aux passions d'être réhabilitées dans la sphère objective, mais de le faire par le biais de la subjectivité et non pas en trouvant des lois objectives pour le sublime ou pour le beau. Comme le dit Saint Girons au sujet de Burke : «Au fond, qu'y a-t-il de commun entre la passion éprouvée dans la sphère la plus privée, et, d'autre part, sa légitimation éventuelle dans une sphère générale, sinon universelle? C'est déjà la problématique kantienne avant la lettre, pensée comme élaboration du conflit entre la force et le droit, l'excès et la norme.⁴» Voilà donc un rapprochement flagrant

¹ B. Saint Girons, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, Paris, Éditions Quai Voltaire, coll. «La République des lettres», 1993, p.93.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.50.

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.7.

⁴ B. Saint Girons, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, ouvr. cité, p.447.

entre les deux philosophes qui se sont penchés sur une même problématique bien qu'ils soient arrivés à des conclusions bien différentes. Au reste, Kant accusa Burke d'en être resté à un simple psychologisme, alors que lui-même aurait opté pour une voie plus philosophique, celle de l'analyse transcendantale¹. Kant nous dit que Burke a bien mené l'analyse empirique des passions, qu'il a su montrer comment nous agissons lorsque nous sommes touchés par le sublime et le beau. Cependant, une telle analyse ne peut que nous montrer la façon dont nous jugeons et ne va donc pas assez loin, puisqu'elle ne nous montre pas la façon dont nous *devons* juger. C'est ainsi que Kant peut affirmer qu'

[...] on peut bien toujours commencer par l'exposition empirique des jugements esthétiques, pour procurer la matière d'une recherche supérieure; une exposition transcendantale de ce pouvoir est cependant possible et appartient par essence à la *Critique du goût*. Car, dans l'hypothèse où le goût ne posséderait pas de principes a priori, il lui serait impossible de juger les jugements d'autrui et de prononcer, ne serait-ce même qu'avec une apparence de légitimité, des sentences qui les approuvent ou les réprouvent².

Parce que Burke n'aurait pas tenté de trouver les principes a priori qui caractérisent le goût, mais qu'il se serait contenté de montrer que les réactions physiques ou psychologiques sont les mêmes quand différents individus sont affectés de la même façon, il n'aurait pas su distinguer adéquatement le bon goût du mauvais. Cependant, le fait que Burke ait montré les similarités dans les réactions va servir à Kant de base suffisante pour des recherches plus avancées. Il est donc clair que l'influence de Burke a été déterminante dans les travaux kantien sur la faculté de juger.

¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris, Éditions GF Flammarion, 1995, p.261 (§29).

² Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.262 (§29).

Le sublime et la morale

L'esthétique a fortement revendiqué son autonomie à partir du XVIII^e siècle et pourtant à travers le sublime, il semble qu'elle se réconcilie avec la morale. Beaucoup d'auteurs, qu'on pense entre autres à Hutcheson¹, parlaient alors d'un sens moral qui guidait les actions de tous les hommes. Ce sentiment moral était alors conçu comme étant autonome et par le fait même se devait d'être un sentiment désintéressé. Le geste ne pouvant être posé parce qu'on en attend une rétribution, il devait être posé pour lui-même. Une plus grande beauté n'était alors en rien tributaire d'une plus grande bonté, les deux sentiments étaient distincts.

Le sublime obligea les philosophes à ramener l'esthétique et l'éthique à une sphère commune. Comme le dit Saint Girons, le sublime est «à la fois passionnant et irritant», car il a une «aptitude à brouiller les distinctions».² Non seulement le sublime brouille-t-il, selon elle, les distinctions entre l'éthique et l'esthétique, mais sa «[...] vocation serait même de rétablir un passage entre ces deux fonctions, voire même de les unir en certains cas privilégiés du moins, où décision esthétique et décision éthique viendraient à se recouvrir.»³ S'il en est ainsi, il faut tout de même faire remarquer qu'il y a du grand dans l'éthique et de la prudence dans l'esthétique.⁴ Avec le sublime, l'esthétique perd donc de son autonomie au profit d'un lien plus étroit avec la morale. Un tel rapport entre les deux catégories ne peut alors être ignoré. Nous retrouvons effectivement ce lien que ce soit chez Burke ou chez Kant.

¹ «À partir <des raisonnements qui précèdent>, nous pouvons presque former la démonstration : "que nous avons un sens de la bonté et de la beauté morale des actions distinct de l'avantage". Car, si nous n'avions d'autre raison d'approuver les actions que l'avantage qui pourrait nous en revenir si elles étaient faites à notre égard, nous ne tiendrions aucun compte des capacités de l'agent, et n'estimerions ces actions qu'en fonction de leur résultante [moment]. Les capacités n'entrent en ligne de compte que pour montrer le degré de bienveillance, ce qui suppose que celle-ci soit nécessairement aimable. » (Francis Hutcheson, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. par Anne-Dominique Balmès, Paris, Éditions J. Vrin, 1991, p.188).

² B. Saint Girons, «Sublime et transgression», p.4 [texte photocopie fourni par l'auteure lors de sa conférence à la société canadienne d'esthétique, Sociétés Savantes, UQÀM, juin 1995].

³ B. Saint Girons, «Sublime et transgression», art. cité, p.1.

⁴ B. Saint Girons, «Sublime et transgression», art. cité, p.4.

Kant distingue le beau d'avec le sublime de manière intéressante. Il soutient que la faculté de juger du beau est constituée d'un jeu entre l'imagination et l'entendement, alors que la faculté de juger du sublime ne semble plus un jeu, mais une activité sérieuse de l'imagination. Sur le coup, les forces vitales sont arrêtées, mais ensuite elles reprennent vie dans un épanchement qui leur donne plus de vitalité qu'elles n'en avaient avant. Le plaisir qui en est alors retiré est un plaisir indirect qui est caractérisé par de l'admiration ou du respect et pour cette raison, Kant qualifie le plaisir que nous retirons de l'expérience du sublime de plaisir «négatif»¹. Devant le spectacle du sublime «dynamique», par exemple une immense tempête qui déferle sur la mer, l'imagination comprend sa limitation. Il en est de même dans l'expérience du sublime «mathématique» lorsque, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, la compréhension arrive à son maximum et que l'imagination se rend compte qu'elle ne pourra pas dépasser ce maximum pour saisir l'entièreté de la chose, qu'elle ne pourra pas saisir l'objet de l'appréhension dans un tout². Dans ce type d'expérience, elle voit qu'elle ne peut pas rendre compte des Idées de la raison, Idées d'une faculté sans cesse portée vers l'infini. Il y a une inadéquation entre ces Idées et le spectacle en question, car nous comprenons que même la grandeur du spectacle est petite devant les Idées de la raison vers lesquelles nous devons tendre et que la loi de cette faculté est ce qu'il y a d'absolument grand. Une telle grandeur ne peut qu'être subjective. C'est la destination morale de l'homme comprise dans la raison qui devient la mesure de toutes choses. Ce sublime est donc bel et bien un sentiment qui se trouve en nous. Comme le dit Kant :

[...] parce que le jugement sur le sublime de la nature a besoin de culture (davantage que le jugement sur le beau), ce n'est pas pour autant qu'il est produit originellement par la culture elle-même et qu'il se trouve introduit dans la société comme quelque chose de seulement

¹ Comme le dit Kant : «[...] comme l'esprit n'est pas seulement attiré par l'objet, mais qu'alternativement il s'en trouve aussi toujours repoussé, la satisfaction prise au sublime ne contient pas tant de plaisir positif que bien plutôt de l'admiration ou du respect, ce qui veut dire qu'elle mérite d'être appelée un plaisir négatif.» (Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.226) (§23).

² Nous parlerons plus clairement de la distinction entre le sublime dynamique et le sublime mathématique plus loin.

conventionnel; au contraire, il possède son fondement dans la nature humaine, et plus précisément en cela même qu'on peut avec le bon sens attendre et exiger de chacun, à savoir dans la disposition à ressentir des Idées (pratiques), c'est-à-dire dans la disposition au sentiment moral¹.

Kant marque ici le lien fort qui existe entre le jugement sur le sublime et la moralité qui est inscrite dans l'homme. C'est que le spectacle terrible de la nature nous fait prendre conscience de la grandeur de la destinée morale qui est inscrite en nous. Nous voyons aussi que bien que la culture soit importante pour ce sentiment, il est d'abord en nous de façon naturelle. Plutôt que de n'être qu'un symbole de la morale ou une analogie de celle-ci comme l'est le beau, ce que le sublime nous révèle c'est que le sentiment moral se trouve dans la nature humaine. Alors que le beau nous pointe le fait qu'il y a de la moralité dans ce monde, le sublime nous indique où chercher le germe du sentiment moral et sa grandeur qui dépasse toute autre, c'est-à-dire en nous².

Nous pouvons aussi trouver chez Burke l'idée que le sentiment du sublime repose sur une disposition intérieure. C'est la raison pour laquelle il est amené à parler de la conservation de soi, notion que nous avons rencontrée plus haut. Cette forme de protection par laquelle nous pouvons exercer nos organes les plus fins nous permet de nous prémunir contre certains sentiments néfastes qui affecteraient notre esprit. Si les organes grossiers ne sont pas exercés, Burke nous dit que «La mélancolie, l'abattement, le désespoir et souvent le suicide sont la conséquence des idées noires qui se présentent dans cet état de relâchement du corps.»³ Nous pouvons imaginer que les mêmes conséquences viendraient d'un non exercice des organes les plus fins qui donne plus de vigueur à nos sens et les affine. Un tel exercice des organes peut avoir plusieurs conséquences sur le plan moral à différents niveaux. Tout d'abord il peut, si nous suivons en cela l'interprétation de Richard

¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.248 (§29).

² Voir Kant (ouvr. cité, §59) pour son analyse du beau comme symbole de la morale.

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.178.

Shusterman, nous aider nous-mêmes à mieux vivre. Comme il l'écrit : « [...] le sublime (soit à travers les idées de douleur réelle et de terreur ou simplement à travers les contractions physiques qui ressemblent à celles de terreur et de douleur) aide à la conservation de soi en stimulant la teneur qui nous empêche de tomber dans une lassitude suicidaire de relaxation. »¹ Il y aurait là une justification physiologique et psychologique de la morale protestante du travail telle qu'elle existait à l'époque de Burke. En effet, la théorie de Burke explique bien que c'est par le travail que nous arrivons à ne pas sombrer dans une forme de dépression qui nous amènerait à avoir des idées suicidaires, que ce soit par le travail des organes grossiers ou par l'exercice des organes les plus fins. Quand, dans le processus qui cause la passion du sublime, la sympathie intervient, il est possible de dégager un second niveau de moralité que pourrait englober celle-ci. En sympathisant avec la douleur de l'autre, il se produit en moi une douleur feinte qui ressemble à la douleur réelle et c'est cette douleur qui procure le délice. De plus, la pitié que j'éprouve pour l'autre procure un plaisir en soi. Pour Steven Cresap, la théorie burkienne ferait donc du sublime une passion socialement bénéfique. Comme il le dit : « [...] à travers l'exercice émotionnel, nous devenons plus réactifs à la souffrance de l'autre et, à cause du léger malaise qui est présent dans le sublime, plus aptes et plus prompts à faire quelque chose contre un tel mal. »² Il y aurait donc une véritable implication éthique dans le sublime chez Burke. Plus nous sympathisons devant la souffrance de l'autre, plus le délice sera grand. Au contraire, advenant que nous ressentions seulement de la douleur, nous voudrions fuir un tel spectacle. Mais il importe que nous y assistions. Il en est ainsi

¹ "In short, the sublime (either through ideas of real pain and terror or merely through physiological pain and-terror-like contractions) helps self-preservation by stimulating a tonicity that prevents us from falling into a suicidal lassitude of relaxation." (Richard Shusterman, *Somaesthetics and Burke's Sublime*, ouvr. cité, p.332).

² "[...] through emotional exercise, we become more responsive to the suffering of others and, because of the slight uneasiness which is present in delight, better able and more willing to act to do something against such evil." (Steven Cresap, "Sublime politic : On the uses of an aesthetics of terror", dans *Clio*, Vol. 19, n° 2, Winter 1990, p.119).

justement parce que la vision de telles horreurs nous aide ensuite à prendre des mesures contre celles-ci.

Le sublime, que ce soit chez Kant ou chez Burke, est une notion qui implique donc toujours une vision éthique du monde et une morale qui serait inscrite dans l'homme. Que ce soit les Idées pratiques et la destination morale de l'homme pour Kant ou l'idée de la conservation de soi qui est innée pour Burke, il y a toujours quelque chose de naturel et non pas d'acquis culturellement dans la vision éthique qu'implique le sublime. Bien que les deux philosophes diffèrent dans le regard qu'ils portent sur la morale, Kant adoptant la perspective transcendantale qui lui fait découvrir que grâce à la raison pratique l'homme avance toujours plus vers une plus grande moralité, tandis que Burke opte pour une perspective psychologique dans laquelle la sympathie tient le rôle de guide pour nos actions que ce soit envers autrui ou envers nous-mêmes. Le sublime permet à Kant de se rendre compte de l'inadéquation de l'imagination face aux Idées de la raison, l'imagination saisit ses limites devant le spectacle du sublime, alors que les Idées de la raison s'élèvent à ce qu'il y a d'absolument grand. Du côté de Burke, c'est une vision beaucoup plus pragmatique de la morale qui est en jeu. Ce n'est plus une question de destination morale de l'homme, c'est plutôt une vision immédiate de la morale de la *polis*. Que ce soit en montrant comment l'exercice et le travail peuvent prévenir les tentations suicidaires ou en décrivant comment le spectacle horrible, qu'il soit réel ou fictif, peut servir de *catharsis*, le penseur voit dans le sublime des implications morales ancrées dans le présent de l'homme. Le sublime lui permet de mieux vivre sa vie à l'intérieur de la société. Il y a donc de véritables divergences chez les deux philosophes en ce qui concerne la vision de la morale, mais il demeure que les deux y repèrent un élément important de celle-ci.

Sublimité du pouvoir

La question du pouvoir est pertinente dans les théories du sublime tant de Kant que de Burke. Elle montre bien comment Kant a pu être largement influencé par Burke dans l'élaboration de cette notion. Comme le souligne Saint Girons : «Quiconque compare la section V de la deuxième partie de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* et le §28 de la *Critique de la faculté de juger* ne peut manquer d'être frappé par la manière dont Kant construit son texte en écho direct à celui de Burke et par la convergence que présente leur conception du pouvoir»¹. Cela est clair quand on porte notre attention sur leur conception respective du pouvoir. Burke trace une hiérarchie du pouvoir qui va de la nature à Dieu en passant par l'homme de pouvoir qui est pour lui l'homme politique. Kant trace la même hiérarchie, cependant il remplace l'homme de pouvoir par le guerrier.

Kant voit dans le pouvoir, la puissance ou la force qui forment la base d'un sublime qu'il dit «dynamique ». Celui-ci se différencie d'un sublime « mathématique » qui trouve son origine dans la grandeur. Dans la nature, le sublime dynamique est causé lorsque celle-ci nous oppose une résistance, résistance se traduisant par la peur. Cela dit, cette peur ne doit pas devenir une frayeur, car « [...] il est impossible de trouver de la satisfaction dans une terreur qui serait sérieuse. »² Nous retrouvons là une idée qui était déjà présente chez Burke, car pour lui si «[...] le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience.»³ Burke et Kant trouvent donc la source du sublime dans la terreur, les deux nuancent cependant leur propos en arguant qu'il faut qu'il y ait une distance

¹ B. Saint Girons, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, ouvr. cité, p.367-368.

² Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.243 (§28).

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.80.

d'avec le danger ou la douleur, car la peur ne doit pas être trop forte. S'il n'existait pas cette distance, il n'y aurait pas la sensation du délice qui caractérise le sublime.

Une ressemblance très frappante entre les deux philosophes se trouve dans la relation entre l'homme et le pouvoir divin. Dieu est pour eux l'exemple du pouvoir suprême. Il est celui qui peut tout et c'est en cela qu'Il représente un pouvoir immense qui dépasse de beaucoup celui de l'être humain. La crainte n'est jamais loin de l'idée de Dieu, cependant elle ne doit pas être seulement terrifiante. Il faut qu'elle se traduise par un respect face au Tout-Puissant. Comme le dit Burke:

[...] ni la conviction de la justice qui préside à l'exercice de sa puissance, ni la miséricorde qui tempère cette justice ne parviennent à éloigner complètement la terreur que suscite naturellement une force à laquelle rien ne peut résister. Si nous nous réjouissons, nous nous réjouissons en tremblant; et même en recevant des bienfaits, nous ne pouvons nous empêcher de trembler devant un pouvoir qui confère des bienfaits d'une importance aussi considérable¹.

Nous sommes amenés à comprendre que l'idée de Dieu, bien qu'elle soit associée aux idées d'amour, de miséricorde, de bonté, etc., demeure toujours liée à la crainte puisqu'elle s'accompagne d'une grandeur telle qu'on ne peut la concevoir sans la craindre. Que ce soit Burke ou Kant, les deux philosophes voient dans l'idée de Dieu une idée hautement sublime.

Dans son analyse, Kant soutient qu'il ne faut pas seulement craindre Dieu comme un pécheur le fait, il faut aussi éviter que la religion ne devienne une superstition. C'est avec une attitude tranquille et dans un état de liberté qu'il faut admirer Dieu; il ne faut pas craindre d'être châtié. Burke aussi soutenait que la simple crainte de Dieu amène la religion à ne rester qu'au niveau de la superstition, c'est pourquoi il parlait d'un respect devant la figure divine. Cependant Kant voit l'idée de façon différente. Pour lui, dans l'idée sublime de Dieu, nous prenons conscience de la

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.112.

moralité en nous et nous comprenons qu'elle est conforme à la volonté divine. Il est ainsi amené à proposer que

[...] dès lors qu'il a conscience que ces pensées sont droites et agréables à Dieu, que les effets de cette force servent à susciter en lui l'Idée de la sublimité de cet Être, dans la mesure où il reconnaît par-devers lui-même, dans ses pensées, une sublimité conforme à la volonté de celui-ci, et se trouve par là élevé au-delà de la peur ressentie devant tels effets de la nature qu'il ne reçoit plus comme des explosions de la colère divine. L'humilité même, en tant qu'appréciation non complaisante de ses insuffisances [...] est une disposition d'esprit sublime, qui consiste à s'assujettir volontairement à la douleur des reproches que l'on s'adresse à soi-même, pour en éliminer peu à peu la cause¹.

Ce n'est donc pas seulement la crainte devant l'Être divin qui provoque le sentiment du sublime. C'est aussi le fait de surmonter cette crainte. C'est le juste qui se sait juste conformément à la morale divine qui peut s'élever au sublime. Avec l'idée d'humilité, Kant introduit une idée propre à son concept du sublime. Le fait d'être assez humble pour prendre conscience de ses fautes et de comprendre pourquoi nous sommes faibles est en soi une *disposition* d'esprit sublime. Pour Kant, le respect devient ainsi la plus haute forme de sublime qui puisse exister. En cela, il se différencie de Burke pour qui c'est l'étonnement qui est le degré supérieur du sublime. Les degrés inférieurs étant la crainte, la vénération et le respect.² Il y a donc ici une différence fondamentale entre les deux approches puisque la crainte qui vient du respect semble différente dans son expérience même de la crainte causée par la surprise de l'étonnement.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Nature et art

Une des grandes différences présentes entre ces deux théories du sublime concerne le rapport des deux penseurs à la nature et à l'art. Cette question touche aussi à la vision que les deux auteurs ont

¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.246 (§28).

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.179.

de l'infini. Burke n'hésite pas à prendre des exemples de constructions humaines pour illustrer la notion de sublime, ce qui sera différent chez Kant. En tant que partisan de l'infini artificiel dans le domaine du sublime, Burke est amené à penser que le sublime peut se trouver autant dans la nature que dans l'art. Comme nous le savons, l'idée de l'infini permet à l'esprit de s'emplit d'une horreur délicate. Cependant, comme rien ne se présente aux sens qui soit réellement infini, il doit se rabattre sur un infini artificiel, c'est-à-dire sur des objets qui, en trompant nos sens, nous donnent une impression d'infini. Nous pouvons trouver trois sources de cet infini artificiel. Premièrement, il y a l'inachevé dans la nature, celle-ci étant en constante évolution, et l'inachevé dans l'art, dans l'esquisse, par exemple. Deuxièmement, cet infini peut résider dans un achèvement ou dans un travail dont on ne connaît pas la finalité, mais qui semble avoir requis un effort immense. Ici, Burke cite l'exemple des pierres mégalithiques de Stonehenge. Troisièmement, il décrit une magnificence caractérisée par un chaos ou qui, à tout le moins, manque d'organisation. Nous pouvons prendre le cas du ciel étoilé pour la nature et celui des feux d'artifice pour l'art.¹

Dans son questionnement, Kant insiste plutôt sur l'idée que le spectacle relevant du sublime dynamique, par sa grandeur, amène l'homme à percevoir les limites de son imagination en même temps qu'il comprend que les Idées de la raison dépassent ces limitations. L'infini se trouve ici en nous; il est ce qui reflète le spectacle du cosmos et de la destinée morale de l'homme. Kant peut difficilement évoquer les œuvres de l'art dans l'éveil du sentiment sublime et il insiste au contraire sur le spectacle de la nature. Comme l'explique Richard White:

Peut-être cela explique pourquoi Kant a raison de fixer l'attention sur les objets naturels dans sa discussion sur le sublime. Bien que les objets faits de la main de l'homme, comme le Mont Rushmore, puissent être accablants, sitôt que nous *savons* qu'ils sont des produits humains

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.121-125.

nous ne sommes pas immédiatement entraînés dans une réflexion sur nos propres limitations ce qui est clairement un moment essentiel de l'expérience sublime¹.

White montre bien ici pourquoi Kant cherche à éviter les objets produits par l'homme. En effet, il peut sembler plus difficile de voir quelque chose qui dépasse nos limitations dans un objet que nous savons pouvoir être fait par l'homme. Une construction humaine restera prise dans les limites de l'imagination et c'est plutôt dans les phénomènes de la nature qu'il faut trouver ce à quoi les Idées de la raison peuvent se comparer pour qu'on puisse se rendre compte de leur grandeur. Contrairement à ce qui a été construit par l'homme, la nature nous semble dangereuse et il faut du courage voire de la témérité pour l'affronter. Pour Kant, ce n'est que parce que le spectacle sublime permet un développement des *Idées éthiques* que nous sommes prêts à affronter les dangers. Sans la culture qui nous prépare à un tel affrontement, nous réagirions probablement tous comme le brave paysan savoyard qui, comme le rapporte le philosophe, traitait de fous tous ceux qui aimaient les glaciers. Il n'y voyait que ce qu'ils avaient de terrifiant. Mais le voyageur qui était prêt pour l'aventure savait lui qu'il allait éprouver des sensations qui élèvent l'âme et, ce faisant, qu'il pourrait aussi en instruire l'humanité grâce à ses récits.² La nature ne peut élever l'âme grâce à son spectacle que si la culture nous permet de la comprendre. Sinon elle n'est que terrifiante. Par cette qualité, elle montre une supériorité sur ce qui est construit par l'homme, car, pour reprendre l'exemple du mont Rushmore, une montagne qui a été travaillée par l'homme ne nous semble plus aussi terrifiante; nous ne la voyons plus comme une entité sauvage que nous devons affronter.

¹ "Perhaps this explains why Kant is correct to focus on natural objects in his discussion of the sublime. For even though man-made objects, like Mount Rushmore, can be overwhelming, as so far as we *know* that these are human products we are not readily drawn into the reflection upon our own limitation which is clearly an essential moment of the sublime experience." (Richard White, "The sublime and the other" dans *The Heythrop Journal*, Vol. 38, n° 2, April 1997, p.125-143).

² Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.248 (§29).

Malgré qu'elle soit grande, si l'homme l'a retouchée, l'idée de danger qui lui était associée s'en trouve détachée.

Nous pouvons donc affirmer dès lors que Burke et Kant voient les choses différemment sur ce point. Selon Burke, l'infini est toujours artificiel dans l'expérience et c'est seulement par son évocation que ce sentiment peut être éveillé. Il est donc clair que l'impression d'infini, qu'elle arrive dans la nature ou à propos d'un objet produit par la main humaine, peut être propre à engendrer un sentiment sublime. Kant peut difficilement souscrire à une telle vision, car il mène une enquête sur les principes a priori de l'esprit et que l'expérience du sublime est une expérience propre à un sujet. Pour Burke, le sublime relève de la conservation de soi, son principe premier étant l'exercice des organes fins. Chez Kant ce n'est plus le cas. Dans l'expérience, c'est la grandeur de la destinée morale qui se trouve en l'homme, qui est dévoilée. Pour cela, il faut d'abord que l'homme comprenne ses limitations. Il faut un phénomène qui dépasse l'imagination et qui ne puisse paraître petit qu'en regard des Idées de la raison. C'est donc dans le spectacle de la nature que l'homme sera le plus à même de se trouver le sujet d'une telle expérience.¹

Sublime dynamique et sublime mathématique

Une autre raison qui peut nous amener à voir dans l'analyse du sublime kantien, une analyse moins grossière que celle de Burke est que le philosophe de Königsberg distingue entre deux sortes de sublime alors que Burke n'en conçoit qu'une seule forme. Nous avons déjà, au chapitre précédent, critiqué le fait que Burke ne tenait pas compte de la pluralité des expériences qui peuvent éveiller

¹ « [...] de même est-il vrai aussi que ce que sa force a d'irrésistible nous fait certes connaître, en tant qu'être de la nature, notre faiblesse physique, mais en même temps elle nous dévoile un pouvoir de nous juger comme indépendants par rapport à elle et une supériorité à l'égard de la nature...» (Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.244 [§28]).

le sublime. Pourtant, il semble que l'expérience sublime vécue devant un feu de forêt déchaîné sera différente de celle qui sera ressentie devant un vaste océan à l'aube. De son côté, Kant semble mieux répondre à ce problème, comme s'il avait mieux compris le problème de la multitude des expériences. Il divise donc le sublime en deux notions, soit le sublime dynamique et le sublime mathématique. L'expérience du sublime dynamique se caractérise par la force, la puissance du phénomène. Il se rapporte plutôt à des expériences telles qu'un feu de forêt ou le spectacle de la mer qui se déchaîne. Lorsqu'une grande force dans la nature n'a pas de puissance sur nous, au risque de n'être que terrifiante, elle peut être considérée comme appartenant au domaine du sublime dynamique. Cela montre bien que la notion de sublime demeure semblable à celle que décrivait Burke puisque Kant insiste sur la mise à distance. Cependant, Kant, en parlant de deux sortes de sublime, soit le sublime mathématique et le sublime dynamique, est plus subtil que Burke dans son approche et rend mieux compte des différentes expériences.

Lorsqu'il parle du sublime mathématique, Kant fait référence à l'émotion ressentie devant ce qui est grand et qui nous dépasse. La grandeur propre à un tel sublime doit être celle que nous évaluons subjectivement dans l'esprit et non pas objectivement par des nombres. C'est une grandeur qui s'évalue dans l'intuition et c'est pourquoi Kant en parle comme d'une évaluation *esthétique* de la grandeur. Comme il le dit :

[...] il n'y a certes pas, pour l'évaluation mathématique des grandeurs, de maximum [...] mais, pour l'évaluation esthétique des grandeurs, il y a assurément un maximum, et de celui-ci, je soutiens que, quand on le tient pour mesure absolue, vis-à-vis de laquelle rien ne saurait être subjectivement plus grand (pour le sujet qui juge), il entraîne l'Idée du sublime et produit cette émotion qu'aucune évaluation mathématique des grandeurs par les nombres ne peut susciter [...] car l'évaluation mathématique présente toujours seulement la grandeur relative par comparaison avec d'autres espèces, tandis que l'évaluation esthétique présente la grandeur absolument, dans la mesure où l'esprit peut la saisir en une intuition¹.

¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.233 (§26).

C'est donc que, selon lui, dans l'évaluation mathématique des grandeurs, il n'y a pas de maximum, cependant dans l'évaluation esthétique des grandeurs, il y en a un. Du côté de l'évaluation mathématique, nous pouvons toujours trouver quelque chose de plus grand par le biais de la comparaison; du côté de l'évaluation esthétique, nous pouvons nous trouver devant une grandeur absolue qui empêche de nous sentir subjectivement plus grands. Nous voyons donc que le sublime mathématique se caractérise par la grandeur esthétique qui est une grandeur qui ne se présente pas dans l'expérience, mais qui est saisie dans l'esprit par une forme d'intuition. Que ce soit chez Kant ou chez Burke, la grandeur qui est propre au sublime est une grandeur telle que l'expérience peut difficilement la présenter. C'est pourquoi Burke s'en remet à une grandeur d'artifice alors que Kant croit qu'une telle grandeur se présente seulement à l'esprit par le biais de l'intuition. Cela nous amène à la question de savoir si le sublime est une qualité de l'objet ou s'il n'est qu'une disposition de l'esprit.

Le sublime est-il dans l'objet?

Une autre grande distinction entre les deux théories est que Burke fait du sublime une qualité de l'objet au même titre que le beau. Pour lui, les deux peuvent se mêler dans le même objet et c'est pourquoi il dit : «Dans la diversité infinie des combinaisons naturelles, il faut s'attendre à trouver réunies en un même objet des qualités qu'on pourrait imaginer les plus distantes les unes des autres»¹. Le sublime est donc réellement une qualité de l'objet pour Burke qui va même jusqu'à le

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.173.

comparer au noir et au blanc.¹ Il en est tout autrement pour Kant. Comme il le mentionne : «Ainsi la sublimité n'est-elle contenue en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit»². Ou encore : «[...] nous nous exprimons d'une manière parfaitement incorrecte quand nous nommons sublime un *objet de la nature*, alors que nous pouvons de manière tout à fait correcte appeler beaux de très nombreux objets de la nature»³. » Nous constatons qu'un fossé sépare ici les deux conceptions. Le fait pour Kant de placer le sublime dans l'esprit et de dire qu'il ne se trouve jamais dans la nature manifeste un grand changement par rapport à la perspective burkienne. Il en fait quelque chose de propre à l'homme et à sa destination morale. Alors que chez Burke le sublime restait à la surface en exerçant nos organes, le sublime kantien pénètre beaucoup plus profondément dans la nature de l'homme et de ses aspirations.

Il y a donc une distinction claire entre les deux conceptions du sublime chez ces deux philosophes, Kant insistant davantage sur le sujet et Burke surlignant davantage l'objet. Nous pouvons alors nous demander s'il n'y aurait pas une voie médiane qui permettrait de situer le sublime dans un espace entre le sujet et l'objet. Comme le dit Saint Girons :

Sans doute le sublime n'est-il pas un objet, au sens matériel du terme, sans doute ne se réduit-il pas non plus à une simple occasion pour le sujet d'appréhender une grandeur qui dépasse celle de la nature. Mais il y a de l'*a priori* matériel ou du quasi-objet. Et la grandeur est un *entre-deux*, ni simplement physique, ni simplement idéal. Si le sublime trouble autant et finit par s'imposer, c'est qu'il constitue une *double manifestation* : à la fois de la nature et du

¹ Pour Burke, comme le noir et le blanc, qui sont des qualités des objets, peuvent s'unir dans un seul et même objet, le sublime et le beau peuvent tous les deux se trouver dans le même objet. Comme il l'explique : «*De ce que le noir et le blanc s'unissent, se confondent et s'adoucissent de mille manières différentes, s'ensuit-il qu'il n'y ait ni blanc, ni noir?* Si les qualités du sublime et du beau sont parfois unies, cela prouve-t-il leur identité? Cela prouve-t-il leur parenté? Cela prouve-t-il même leur absence d'opposition et de contradiction? Le noir et le blanc peuvent se mêler et s'adoucir mutuellement; ils ne sont pas pour autant identiques. Mêlés et adoucis, ou unis à d'autres couleurs, ils n'ont pas en tant que noir et que blanc autant de pouvoir qu'ils n'en ont, lorsque chacun se trouve seul et uniforme.» (E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.169).

² Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.247 (§28).

³ Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.227 (§23).

sujet. Se profile à travers lui l'abîme d'une altérité commune à la nature, à autrui et à moi-même¹.

Comme elle le soutient, il est difficile de réduire le sublime à une simple qualité de l'objet, mais il ne semble pas non plus que nous puissions en faire simplement une manière d'appréhender du sujet. Le sublime semble plutôt se situer à la frontière du sujet et de l'objet. Il y a une interaction nécessaire entre les deux. Le sublime ne se trouve pas de manière objective et essentielle dans un objet détaché de toute appréhension, mais il n'est pas non plus simplement inhérent au sujet. C'est dans la rencontre entre le sujet et l'objet que le sublime se présente et Saint Girons ajoute sur une note hégélienne que c'est dans sa relation avec autrui qu'il trouve son objectivité. Le lien qui est ainsi fait entre les deux théories du sublime est intéressant et il montre bien que ce n'est pas une notion simple. Le sublime demeure bel et bien une idée obscure comme le soulignait Burke et il est par conséquent difficile d'en saisir les bornes.

Le désintéressement

Une dernière notion qu'il est nécessaire de souligner en relation au phénomène du sublime partagée entre les deux auteurs est le désintéressement. Nous savons l'importance de celui-ci pour la théorie kantienne du goût. Comme le dit bien Monique Castillo : «L'autonomie du jugement esthétique signifie qu'il n'est au service d'aucun intérêt, théorique ou pratique; il est donc essentiel que le plaisir esthétique ne soit intrinsèquement d'aucune utilité.»² Il devient ainsi clair que l'absence d'intérêts est absolument liée au plaisir esthétique chez Kant pour qui : «[...] le jugement

¹ B. Saint Girons, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, ouvr.cité, p.100.

² Monique Castillo, *Kant: L'invention critique*, Paris, Éditions Vrin, coll. «Bibliothèque des philosophes», 1997, p.172.

sur la beauté où se mêle la moindre dimension d'intérêt est très partial et ne constitue pas un pur jugement de goût¹». Il en est ainsi, car si un objet plaisait de façon intéressée, il ne s'agirait plus d'un plaisir esthétique. Si l'intérêt est lié à nos sens, l'objet devient alors agréable et ce serait une jouissance sensuelle et non pas esthétique. Si, au contraire, l'intérêt est lié à notre raison, nous nous trouvons devant un objet dont l'existence nous est favorable, c'est alors l'utilité qui prime et l'objet ne peut plus être considéré comme ayant une finalité propre. La mise à distance caractéristique du sublime vient aussi contribuer au désintéressement qui est nécessaire pour le plaisir esthétique. Tel est le cas car

Si nous avons réellement peur pour notre vie, en essayant de nous enfuir ou de nous sauver de la noyade ou d'être écrasés, nous serions impliqués avec les objets et leurs apparitions dans la réalité réelle et nous serions aussi peu capables d'un positionnement esthétique que l'homme affamé peut juger de la nourriture qu'il mendie².

Comme nous le savons, pour nous plaire de façon esthétique, les objets doivent le faire en n'étant liés à aucun intérêt. Si nous sommes directement en danger, il y a alors un intérêt qui s'ancre sur le fait que nous devons fuir cet objet. Il n'y a alors plus de plaisir esthétique, nous sommes seulement terrifiés et pris de panique. À ce moment, la distance entre nous et le danger est coupée et c'est pourquoi nous sommes incapables de ressentir du délice. Avec la distance vient le désintéressement et ainsi nous sommes capables d'éprouver la sublimité de l'objet ou du spectacle horrible.

Le problème est différent chez Burke, qui n'aborde pas la question du désintéressement de façon directe. Nous pouvons cependant tirer certaines conclusions à la lecture de la *Recherche*

¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.183 (§2).

² "If we were in real fear of our lives, trying to run away or save ourselves from drowning or from being swept away, we would be involved with the objects and occurrences in their real existence and would be as little capable of the aesthetic stance as a starving man could judge aesthetically the food he craves." (Eva Schaper, "Taste, Sublimity and Genius: The Aesthetics of Nature and Art" dans *The Cambridge Companion to Kant* [édité par Paul Guyer], Cambridge, 1992, p.384).

philosophique sur nos idées du sublime et du beau. Richard Shusterman fait une analyse intéressante de ce problème dans son texte sur la somaesthétique. Selon lui : «Parce que "l'horreur délicate" du sublime "appartient à la conservation de soi", non seulement elle est "une des plus fortes de toutes nos passions", mais elle n'est pas non plus purement désintéressée, parce qu'elle est clairement enracinée dans notre puissant intérêt à survivre et à éviter la douleur.»¹ Le commentateur soutient donc que chez Burke le sublime n'est jamais totalement désintéressé; il serait même lié à un intérêt très important, celui de la survie elle-même. Cette analyse semble judicieuse en ce que Burke lie très fortement le sublime à la conservation de soi. Non seulement le relie-t-il à ce phénomène empirique, mais il en fait, comme nous le mentionnions plus haut, une passion nécessaire à l'exercice des organes les plus fins. Cet exercice est lui-même indispensable pour éviter l'apathie, les pensées suicidaires ou, comme certains le proposent², pour maximiser par la sympathie notre volonté d'éviter le mal fait à autrui. Nous pourrions même ajouter, pour accentuer le contraste avec Kant, que puisque le sublime chez Burke est attaché à l'objet, il est lié à un intérêt sensible, ce qui ne peut pas être le cas chez le philosophe allemand puisque, selon ce dernier, le sublime se trouve uniquement dans l'esprit. Comme le souligne Michel Coudarcher au sujet de Kant : «Le sublime est [...] "rebelle à toute finalité" (sensible). Il se situe au niveau de l'esprit qui, quittant la sensibilité, saisit une finalité supérieure, comme si la nature rendait sensible du suprasensible.»³ Ce n'est donc plus d'une finalité sensible qu'il est question. Alors que Burke demeure au niveau de l'objet et du sensible, Kant s'élève à un niveau où la raison «aspire à dominer et à dépasser la sensibilité.»⁴ La conception du sublime devient alors clairement distincte

¹ "Since the 'delightful horror' of the sublime 'belongs to self-preservation', not only is it 'one of the strongest of all passions' but it is also not purely disinterested, because it is clearly rooted our powerful interest to survive and avoid pain." (Richard Shusterman, "Somaesthetics and Burke's sublime" dans *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n°4, October 2005, p.329).

² Voir Steven Cresap, "Sublime politic: On the uses of an aesthetic of terror", *Clio*, art. cité, p.119.

³ Michel Coudarcher, *Kant : Kant pas à pas*, Éditions Ellipses, Paris, 2008, p.158.

⁴ Michel Coudarcher, *Kant : Kant pas à pas*, ouvr. cité, p.158.

chez les deux philosophes, en ce que Burke s'intéresse à l'expérience sensible, alors que Kant opte pour une interprétation transcendantale qui découvre un fondement (substrat) suprasensible.

Cependant, contrairement à l'opinion de Shusterman, il est possible de voir chez Burke une certaine forme de désintéressement. En effet, comme le sublime s'éprouve avant tout raisonnement, nous pourrions soutenir qu'il n'est pas lié à un intérêt à proprement parler. Comme le souligne Jerome Stolnitz : «Burke ne décrit pas la "distanciation" comme un acte délibéré de la volonté, par lequel l'objet est "tenue hors de la portée de notre moi pratique." Pourtant, il semble travailler dans le but d'obtenir une notion de ce genre. "Délice" est un terme esthétique, auquel il se réfère pour définir le "sublime". [...] Nous dirons donc qu'un objet dangereux peut éveiller le délice seulement "s'il peut être regardé de façon désintéressé." La distinction entre le sublime et le "simplement terrible" est que, dans le cas du premier, l'intérêt dans la perception n'est pas usurpé par l'intérêt pratique de la conservation de soi.»¹ Nous voyons donc ici une opinion divergente de celle suggérée par Shusterman, car pour Stolnitz la mise à distance proposée par Burke qui est nécessaire pour que l'effet délicieux propre au sublime puisse être ressenti, place l'objet hors de notre portée pratique de sorte qu'il ne peut plus constituer un intérêt pour notre moi. La question du désintéressement chez Burke, lorsqu'on parle du sublime, est donc ambiguë parce que cet auteur n'utilise jamais directement le terme et qu'on peut interpréter la notion de différentes façons, ce qui nous amène à obtenir des résultats divergents selon que l'on voit la conservation de soi comme un intérêt pratique ou autrement. Pour Shusterman, l'idée de la conservation de soi propre au sublime crée un intérêt pour la contemplation d'objets ou de spectacles dangereux. Au

¹ "Burke does not describe "distancing" as a deliberate act of will, whereby the object is "put out of gear with our practical self." Yet he seems to be working toward such a notion as this. "Delight" is an aesthetic term, for he defines "the sublime" by reference to it. [...] Let us therefore say that a dangerous object can arouse delight only "if it can be regarded disinterestedly." The distinction between the sublime and the "simply terrible" is that, in the case of the former, the interest in perceiving is not usurped by the practical interest in preserving oneself." (Jerome Stolnitz, "On the origin of aesthetic disinterestedness" dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, n° 2, Winter 1961, p. 136).

contraire, Stolnitz croit que parce que le sublime exige une certaine distance d'avec l'objet ou le spectacle terrible, l'idée de la conservation de soi ne nous offre aucun intérêt direct, ce qui serait plutôt le cas si le danger était bien réel. Pour notre part, nous nous rallions à l'opinion de Stolnitz, le sublime nous semble être un sentiment désintéressé, car, bien qu'il soit lié à la conservation de soi, il ne semble pas qu'il y ait un intérêt conscient qui lui soit lié. Bien que par le sublime nous puissions exercer nos organes les plus fins, il n'en demeure pas moins que cela se fait avant tout raisonnement et que ce n'est donc pas un acte de notre volonté. Comme Burke le dit dans *Recherche* : «Le délice que nous procurent ces scènes de misère nous empêche de les fuir; et la douleur que nous ressentons nous incite à nous soulager en soulageant ceux qui souffrent; cela antérieurement à tout raisonnement, par un instinct qui nous conduit selon ses propres fins, indépendamment de notre assentiment¹.» C'est donc dire que cet intérêt pratique de la conservation de soi qui devrait, selon Shusterman, avoir des implications éthiques et morales, n'est pas quelque chose de voulu et n'est même pas contrôlable puisqu'il se produit avant même que nous puissions exercer notre raison. C'est pourquoi, même s'il est à sa source utile à l'homme, le sublime demeure un sentiment désintéressé en ce sens qu'il nous touche sans que nous le désirions ou que nous le provoquions. Stolnitz verrait juste quand il soutient que les objets dangereux ne peuvent éveiller le délice que s'ils sont regardés de manière désintéressée, sinon le danger serait bien réel et alors le spectacle ne serait plus sublime.

Nous avons pu voir que Kant s'est inspiré des recherches de Burke dans son travail sur le sublime. Le point majeur de cette influence est la distinction systématique, que Burke avait été le premier à théoriser, du beau et du sublime. L'analyse qu'il fait du pouvoir est, elle aussi, librement inspirée des travaux de son prédécesseur. Il n'en demeure pas moins qu'il y a des distinctions majeures

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.87.

entre les deux penseurs au point où White peut soutenir que «Quelqu'un pourrait arguer que Burke et Kant parlent de choses différentes.»¹ Cela devient clair quand nous observons la façon dont l'expérience du sublime se déroule. Chez Kant, nous constatons une sorte de retournement au sens où l'expérience, qui d'abord semble nous dépasser par sa force ou sa grandeur, est tout à coup elle-même dépassée par le pouvoir de la raison qui est la mesure de la grandeur absolue et devant laquelle rien ne peut être plus grand.² Chez le philosophe irlandais, l'expérience est bien différente. Il n'y a pas de retournement qui s'opère. Au contraire, l'individu est totalement absorbé par et dans l'expérience. Plutôt que de découvrir la grandeur de sa destination morale, il se perd dans cette expérience et se sent impuissant devant le phénomène. Comme hypnotisé par la grandeur du spectacle, il semble inapte à agir. Le sublime n'est plus une expérience dans laquelle il découvre sa propre grandeur, car le sublime, nous l'avons vu, est entièrement dans l'objet et non dans l'esprit. Malgré cela, il est possible de trouver un tronc commun aux deux théories. Entre la terreur, la grandeur, le pouvoir, nous voyons que les moteurs du sublime restent les mêmes. Il nous semble maintenant pertinent de voir comment les travaux de Burke ont pu influencer le mouvement romantique qui l'a suivi et en particulier la manière dont le roman gothique a repris certaines de ses idées à son propre compte. Cela nous permettra de mieux cerner ce qu'est le sublime en nous révélant si le fait d'utiliser les qualités propres au sublime telles que les définit Burke est suffisant pour provoquer ce sentiment chez le spectateur ou s'il n'y a pas un élément majeur au sein de la notion même de sublime qui est nécessaire pour que l'auditoire soit plongé dans une expérience véritablement sublime.

¹ "One could even argue that Burke and Kant are talking about different things" (Richard White, "The sublime and the other" dans *The Heythrop Journal*, Vol. 38, n° 2, April 1997, p. 127).

² Pour Kant : «Ce mouvement peut être comparé à un ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de répulsion et d'attraction face au même objet. Ce qui déborde les limites de l'imagination constitue pour ainsi dire un abîme où elle a peur de se perdre elle-même; mais, cependant, il est, non point débordant pour l'Idée que la raison se fait du suprasensible, mais légitime de produire un tel effort de l'imagination; par conséquent, c'est là ce qui, à son tour, se trouve attirant dans l'exacte mesure où c'était repoussant pour la simple sensibilité.» (Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p.240).

CHAPITRE III

De Burke aux auteurs gothiques : une esthétique de l'horreur nourrie par le langage¹

Nous l'avons vu, Burke a exercé une influence certaine en philosophie. Mais cette influence ne s'arrête pas là; il a aussi eu un impact dans d'autres domaines. Le romantisme anglais, caractérisé par son goût pour les ruines, les créatures fantastiques, le sombre, etc., s'est développé quelques temps après la publication de la *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*. Considéré comme le premier roman de la vague gothique, *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole est paru en 1764, soit seulement sept ans après la publication du livre d'Edmund Burke. Il peut donc être intéressant de voir le rôle qu'a pu jouer la pensée burkienne dans la naissance du style gothique. Après tout, les auteurs de son temps connaissaient bien l'essai de Burke. Malgré l'influence qu'il ait pu avoir sur le roman, il faut noter que Burke lui-même n'en parle pas. Il discute d'architecture, de sculpture, de peinture, de musique et même de poésie, mais de la forme romanesque, il n'en parle jamais dans la *Recherche*. Le mouvement gothique étant un moment clé de la littérature anglaise, nous pouvons nous demander si, en s'inspirant de l'œuvre de Burke, il a su faire bon usage des instruments qu'elle lui procurait. En passant ainsi par le roman gothique, nous pourrions mieux revenir sur la notion de sublime en tant que telle, ce qui nous amènera à une compréhension plus précise de celle-ci. Nous terminerons ce chapitre par une analyse de la cinquième partie de la *Recherche*. En prenant quelques exemples dans la littérature gothique, nous montrerons le lien que tisse Burke entre langage, obscurité et sublime. Mais, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous débuterons par un commentaire sur la réception critique de la *Recherche*

¹ Dans ce chapitre, comme nous le mentionnions plus haut, nous nous sommes appuyé sur des œuvres de la première vague gothique qui s'étend de 1764 à 1820. Il ne sera donc pas question du néo-gothique ou du roman noir.

philosophique sur nos idées du sublime et du beau, ce qui nous donnera une petite idée de l'influence qu'a pu exercer le philosophe à son époque.

Réception critique

Bien que ses contemporains aient su apprécier l'aspect général ainsi que l'originalité de la théorie de Burke, l'aspect somatique de la théorie a souvent été négligé, critiqué ou même tout simplement ignoré. Hipple, dans son livre *The beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory*, affirme même que cet aspect était considéré comme absurde dès le XVIII^e siècle¹. Nous voyons que malgré qu'il ait eu une influence sur la pensée et l'art de son époque, ce n'est pas tous les aspects de la théorie burkienne qui ont été reçus avec le même enthousiasme. Cette constatation que l'aspect physiologiste de la *Recherche* est ce qui a le plus globalement déplu lors de la réception de l'œuvre peut être facilement attestée quand nous nous attardons aux critiques de l'époque telles que les rapporte Saint Girons². En effet, qu'il s'agisse d'Oliver Goldsmith dans le *Monthly Review*, d'Arthur Murphy dans le *Literary Magazine* ou encore de la critique d'un auteur inconnu dans la *Critical Review*, tous font une critique de la trop grande importance accordée à la physiologie. Goldsmith, particulièrement, rejette l'idée que la contraction des muscles de l'œil puisse produire jouer un rôle dans la genèse du sentiment du sublime, car, selon lui, lorsque la pupille se dilate, l'iris de son côté se relâche. C'est pourquoi, il n'y aurait donc pas la contraction douloureuse qui serait requise pour nous faire ressentir du délice.

¹ Walter John Hipple, *The beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory*, Illinois, Carbondale, III : Southern Illinois University Press, 1975.

² B. Saint Girons dans E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.221-227.

Burke dans la deuxième édition répondra à cette critique. Selon lui, même si l'iris se relâche, il y a d'autres muscles, ses antagonistes, qui opposent leur mouvement à ceux-ci et se contractent¹.

Une autre critique récurrente de l'époque soutient qu'il est inutile de distinguer entre plaisir et délice. La diminution de douleur agirait comme un plaisir positif et ce serait donc couper les cheveux en quatre que de vouloir utiliser un autre terme que le plaisir pour la désigner². Il semble cependant que Burke ait été plus subtil et ait mieux compris les enjeux du sublime que la critique ne l'a fait. Chez lui, le délice est toujours relatif à une souffrance, il en conserve donc toujours un certain aspect et c'est pourquoi il ne peut en parler comme d'un simple plaisir positif qui, pour sa part, est complètement dégagé de cette souffrance. La deuxième édition de la *Recherche* tient compte de cette objection. Le penseur y précise, en parlant du plaisir relatif que constitue le délice, que « [...] toute espèce de satisfaction ou de plaisir, quelle que soit la manière dont il nous affecte, est de nature positive dans la tête de celui qui l'éprouve.»³ Il ajoute cependant qu'il ne faut pas se laisser berner par sa propre impression, car il est «[...] très raisonnable de distinguer dans les termes deux choses de nature aussi différente qu'un plaisir simple et exempt de relation et un plaisir qui ne peut exister sans une relation, et plus particulièrement une relation à la douleur.»⁴ Burke montre bien qu'il s'agit là de deux sentiments distincts qu'il peut être facile de confondre puisque l'usage vulgaire de la langue les a rangés sous une même dénomination. Il ne faut cependant pas, dans un cadre plus sérieux, continuer de confondre les deux notions. C'est pourquoi

¹ «Certains tenants de l'obscurité comme cause du sublime déduisent que le sublime peut naître aussi bien d'une détente que d'une convulsion; mais c'est apparemment faute de faire attention que, quoique l'anneau circulaire de l'iris soit une espèce de sphincter qui peut se dilater par simple relâchement, il diffère cependant de la plupart des autres sphincters, en ce qu'il est doté de muscles antagonistes qui sont les fibres radiales de l'iris; le muscle circulaire ne commence pas plus tôt à se dilater que ces fibres privées de leur contrepoids, sont tirées en arrière, et ouvrent considérablement la pupille.» (E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.187-188).

² B.Saint Girons dans E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.223.

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.81.

⁴ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.81.

il n'est pas superflu de nommer plaisir le sentiment qui n'est en relation avec rien et de trouver un autre nom pour nommer le sentiment qui demeure en relation constante avec la diminution de douleur. Dans ce dernier cas nous le nommons *delight*.

Assimiler le terrible au sublime, comme le fait Burke, semble aussi être un problème pour les critiques de contemporains de son temps. C'est ainsi que Murphy, que cite Saint Girons, s'oppose à cette idée de Burke en soutenant : «[...]le brodequin de Ravaiillac, ou le lit de fer de Damiens peuvent susciter des idées captivantes et alarmantes de terreur, mais on ne peut dire qu'elles renferment quoi que ce soit de sublime»¹. En faisant cette critique, Murphy semble cependant oublier, comme le dit Saint Girons, «le passage dans lequel Burke spécifie qu'une douleur qui nous serre de trop près ne saurait devenir source de sublime.»² En effet, Burke s'oppose à l'idée qu'un individu se faisant écarteler puisse trouver ce supplice sublime. Cependant, il croit bel et bien que le spectacle de cette horreur peut susciter un certain délice si nous l'observons à distance, car nous entrons alors en sympathie avec celui qui souffre. Pour lui, il n'y a rien de choquant dans cette idée puisqu'elle vient d'une disposition toute naturelle, comme il le dit :

[...] faites annoncer qu'un criminel d'État de haut rang va être exécuté sur la place voisine; en un clin d'œil le vide du théâtre montrera la faiblesse comparée des arts imitatifs et proclamera le triomphe de la sympathie réelle. L'idée que la réalité excite la simple douleur, alors que sa représentation nous procure du délice provient, je crois, de ce que nous ne distinguons pas assez la chose que nous ne voudrions absolument pas faire de celle que nous serions avides de voir, une fois faite. Nous sommes ravis de voir des événements que, loin de provoquer, nous souhaiterions de tout cœur empêcher³.

C'est ce qui arrive, car le «délice que nous procurent ces scènes de misère nous empêche de les fuir; et la douleur que nous ressentons nous incite à nous soulager en soulageant ceux qui

¹ B. Saint Girons dans E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.225.

² B. Saint Girons dans E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.255.

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.93.

souffrent; cela antérieurement à tout raisonnement, par un instinct qui nous conduit selon ses propres fins, indépendamment de notre assentiment.»¹ Il devient clair que Burke soutient que le spectacle d'une souffrance réelle peut très bien être sublime, la distance peut se créer sans la médiation de la fiction. Lorsque nous raisonnons, nous sommes incrédules, car nous ne croyons pas qu'il soit possible de trouver un quelconque délice à de telles ignominies. Pourtant, comme le souligne Burke, le processus de fascination intervient avant tout raisonnement, nous sommes attirés par les spectacles d'horreurs bien réelles et ce, malgré nous, par une sorte d'instinct qui tient à la conservation de soi. Ce faisant, nous nous soulageons de nos propres troubles par une forme de *catharsis* qui, par la même occasion, nous incite à vouloir protéger l'autre et donc à tenter d'éviter que de tels événements ne se reproduisent. C'est pourquoi, nous ne pouvons pas être seulement terrifiés devant ce spectacle, il nous faut aussi ressentir le délice qui nous pousse à y assister. Cela a pour conséquence de raffermir notre sens moral. Ainsi, l'approche de Burke ne fait pas de celui qui assiste, fasciné, à la torture d'un autre, un monstre, il en fait plutôt un homme qui, guidé par ses passions, affine ses instincts sociaux.

La dernière critique qu'il peut être intéressant de souligner concerne l'idée burkienne selon laquelle les images ou les idées obscures éveillent plus de passions que lorsqu'elles sont claires. Pour Goldsmith comme pour Murphy, le meilleur poète est celui qui suscite les images les plus claires. Burke croit au contraire que c'est l'obscurité des mots qui en fait les médiums les plus aptes à susciter de grandes passions. En réponse aux critiques, Burke, dans l'édition de 1759, ajoute : «[...] l'effet de la poésie dépend si peu du pouvoir de susciter des idées sensibles qu'elle perdrait, j'en suis convaincu, une très grande partie de son énergie, si tel était le résultat de toute description. Car, cette union de mots touchants qui est le plus puissant instrument poétique perdrait

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.91.

souvent sa force, mais aussi sa justesse et sa cohérence si des images sensibles ne cessaient de se présenter.»¹ Burke croit qu'il en est ainsi, car «[...] la poésie et la rhétorique ne réussissent pas aussi bien que la peinture dans les descriptions exactes; leur objet est de toucher par la sympathie plutôt que par l'imitation et de faire voir l'effet des choses sur l'esprit de l'orateur et des auditeurs plutôt que d'en présenter une idée claire.»² Ce sont donc les mots qui suscitent la plus grande sympathie qui susciteront aussi les plus grandes passions et non pas ceux qui forment les images les plus claires dans nos esprits. Des mots comme sage, vaillant, généreux et bon, auront un plus grand impact sur notre sensibilité que des mots comme voiture, cheval, train. Pourtant, nous n'avons aucune idée distincte de ces mots, ils demeurent obscurs et il est impossible de nous en former une image claire dans notre esprit³. Nous voyons donc que la critique est spécieuse puisqu'elle ne tient pas vraiment compte de la réalité du langage. Elle s'illusionne elle-même en croyant que ce sont les images les plus claires, celles qui rendent le mieux la réalité, qui éveillent le plus les passions. Elle ne tient pas compte de tous les mots qui ne suscitent pas ces images et qui pourtant attisent les passions bien mieux que n'importe quel portrait juste de la réalité. Quand, par la sympathie, le public ressent le sentiment que l'auteur voulait qu'il ressent, il s'émeut bien plus que lorsque l'auteur peint clairement son objet.

Malgré les nombreuses critiques, Burke n'a pas jugé bon de modifier sa théorie lorsqu'il publia la deuxième édition de la *Recherche* en 1759. Il ne fit qu'apporter certains éclaircissements qui lui ont permis de regarder avec une nouvelle lumière certains points qui pouvaient ne pas sembler évidents. Ce faisant, il en aura certainement laissé certains dubitatifs, mais il en aura aussi

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.211.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.213.

³ «[...] il est difficile de répéter certaines suites de mots, tenus pour inefficaces par eux-mêmes, sans éprouver quelque émotion, en particulier si on les accompagne d'une voix chaude et pénétrante; ainsi, par exemple : Sage, vaillant, généreux, bon et grand. N'ayant rien qui leur corresponde, ces mots devraient être sans effet; mais les mots qui sont généralement destinés aux grandes circonstances nous touchent même en dehors de celles-ci.» (E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.206).

satisfait d'autres. Après avoir ainsi tracé un aperçu de la réception critique de l'œuvre après sa première publication, il peut maintenant être intéressant de voir comment et pour qui elle aura pu servir de modèle esthétique et de tenter de rendre adéquatement la manière dont ceux, pour qui ce fut le modèle, s'en sont inspirés.

Le sublime burkien dans l'ombre du roman gothique

Comme nous l'avons déjà souligné en introduction, Burke lui-même ne parle jamais de la forme romanesque dans la Recherche. Il n'en demeure pas moins que les défenseurs du roman gothique se sont emparés de sa théorie pour tenter d'en tirer une poétique qui lui soit propre. C'est pourquoi, il nous semble pertinent de chercher à démontrer les liens qui existent entre les deux et de voir si le roman gothique a su répondre aux attentes philosophiques et pratiques qui étaient présentes dans la pensée de Burke.

Horreur gothique ou terreur sublime?

On le sait déjà, Burke place la terreur au centre de sa théorie. Il fait de celle-ci le noyau même du sublime. Sans elle, pas de sublime. Il le dit lui-même : «Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir.»¹ Non seulement pose-t-il la terreur au centre du sublime, mais en plus, il en fait la source de l'émotion humaine la plus extrême. En tant que tel, le sublime accède donc à la place supérieure dans la hiérarchie des passions et il y a alors une vanité qui s'impose dans le fait de

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.80.

pouvoir susciter cette passion. Après tout, comme le dit Burke, n'est-ce pas l'ambition qui est le moteur de tout avancement social?¹ Les auteurs gothiques ont voulu eux aussi leur part dans ce phénomène qu'est la terreur sublime et c'est pourquoi, leur premier désir fut de terrifier le lecteur. Le noyau du sublime, c'est-à-dire la terreur, devient alors aussi celui du roman gothique. Cela est-il suffisant pour dire que le roman gothique est nécessairement sublime parce qu'il fait peur? Rien n'est moins sûr. Voyons donc qu'elles sont les autres qualités qui sont aussi bien représentées dans la théorie du sublime de Burke que dans le roman gothique en général et observons si l'emploi qu'en fait le roman gothique est adéquat pour créer un effet sublime.

Obscurité sublime et nuit gothique

Pour Burke, l'obscurité joue un rôle majeur dans la question de la terreur. Lorsqu'on ne sait plus où poser le pied, lorsqu'on ne saurait se défendre si quelque chose venait à surgir, voilà ce qui constitue, selon Burke, un élément majeur de notre peur de l'obscur. Des couloirs sombres aux forêts nocturnes, il est évident que le roman gothique a su jouer de l'obscurité. Pour ne prendre qu'un exemple, nous pouvons penser au personnage d'Ambrosio dans le roman *Le moine* de Lewis qui, lorsqu'il est emporté par le Diable après avoir signé avec lui un contrat, est effrayé par le paysage sombre de la nuit qu'il doit contempler en volant. Lewis use alors de tous les artifices qu'il peut pour décrire l'aspect terrifiant du paysage, la lune devant laquelle passent les nuages, les grottes sombres, les forêts dans lesquelles souffle le vent, etc.² Il use ainsi de la nuit et de tout ce

¹ «Quoique l'imitation soit un des grands instruments de la Providence pour porter notre nature à sa perfection, il est évident que si les hommes s'adonnaient entièrement à l'imitation et se suivaient les uns les autres dans un cercle éternel, ils ne seraient susceptibles d'aucun perfectionnement : à l'instar des bêtes brutes, ils resteraient les mêmes à la fin du monde. Pour empêcher cela, Dieu a implanté dans l'homme un sentiment d'ambition et cette satisfaction qui naît de l'emporter sur ces semblables par quelques traits qu'ils estiment.» (E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.91-92).

² "The objects now before his eyes, and which the full moon sailing through clouds permitted him to examine, were ill calculated to inspire that calm of which he stood so much in need. The disorder of his imagination was increased by the wildness of the surrounding scenery; by the gloomy cavern and steep rocks, rising above each other, and dividing the passing clouds; solitary clusters of trees scattered here and there, among whose thick-twined branches the wind of

qu'elle a de plus sombre pour créer une atmosphère terrifiante telle qu'il la conçoit. Il fait donc bel et bien usage de la noirceur pour inspirer la peur chez le lecteur.

Quand il est question d'obscurité, Burke privilégie les endroits où le passage de la lumière extérieure à l'obscurité est très marqué. Il aime bien la soudaineté, lorsque la lumière tombe rapidement et que d'un coup nous nous retrouvons dans la noirceur totale. Le roman gothique, lui aussi, aime bien la tombée soudaine de la nuit. C'est pourquoi, il choisit, comme principale source d'éclairage, la bougie à la flamme vacillante. Comme le rapporte Mellier, un des exemples les plus probants de cela se trouve dans un pastiche de Jane Austen, *Northanger Abbey*, paru en 1803. Alors que l'héroïne s'aventure à explorer sa chambre pendant la nuit, l'auteure fait la description suivante :

La bougie n'émettait plus qu'une faible lueur et Catherine se retourna, très inquiète. Elle constata cependant que la bougie ne risquait pas de s'éteindre brutalement et qu'elle pouvait brûler pendant des heures encore. La jeune fille s'empessa de moucher la chandelle pour n'avoir plus de difficulté à lire le manuscrit que celle qu'occasionnait la vétusté du document... Hélas!... La bougie se trouva en même temps mouchée et éteinte. Nulle lampe n'eût pu expirer plus brutalement. Catherine demeura un moment paralysée par l'horreur. Sa bougie était tout à fait éteinte, plus la moindre lueur sur la mèche pour qu'on pût espérer la rallumer... La pièce était livrée à une impénétrable et immuable obscurité... Un violent coup de vent d'une fureur inattendue vint encore ajouter à l'horreur de cette minute¹.

Nous constatons que les événements s'enchaînent rapidement. La flamme est tout à coup éteinte et c'est encore un vent brusque qui vient accentuer l'effet terrifiant. Les mécanismes rhétoriques utilisés pour provoquer la frayeur sont ici mis en évidence par la narration de l'auteur. La «brutalité» avec laquelle la flamme s'éteint, la «violence» du coup de vent, «l'impénétrable et

night sighed hoarsely and mournfully; the shrill cry of mountain eagles, who had built their nest among these lonely deserts; the stunning roar of torrents, as swelled by late rains they rushed violently down tremendous precipices; and the dark waters of a silent sluggish stream, which reflect the moonbeams, and bathed the rock's base on which Ambrosio stood." (W. G. Lewis, *The monk*, New-York, Princeton University Press, 1845, p.126).

¹ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.197.

immuable obscurité» dans laquelle est plongée la pièce; et voilà Catherine «paralysée par l'horreur» et nous-mêmes devenant les témoins impuissants de «l'horreur de cette minute». De même pour le protagoniste des *Mystères d'Udolphe* «sa lumière était sur le point de s'éteindre; les faibles éclairs qu'elle lançait sur le mur appelaient toutes les terreurs de l'imagination, et elle se leva pour trouver son chemin vers la partie habitable du château...»¹. Nous constatons encore une fois que la lumière sur le point de s'éteindre et le vacillement de la flamme sont des éléments déclencheurs de l'épouvante et les auteurs gothiques les ont utilisés pour tenter autant de faire naître en nous la crainte que pour terrifier leurs personnages. Incontestablement, il existe une forte corrélation entre les causes du sublime telles que décrites par Burke et les moyens utilisés par les auteurs gothiques pour provoquer l'effroi chez le lecteur.

Un problème demeure cependant, c'est que Burke ne croit pas que le sublime puisse surgir en montrant simplement la nuit. Pour lui, l'obscur est aussi l'obscur du langage, des mots, de ce qui ne se montre pas, de ce qui reste indicible. C'est ainsi qu'il fait de Milton un poète hautement sublime, car celui-ci sait produire des images qui demeurent confuses. Alors qu'il commente un passage de ce dernier², Burke nous dit que par cette description, «L'esprit est entraîné hors de lui-même par une foule d'images grandes et confuses, qui touchent par leur multitude et leur

¹ "But her light was now expiring; the faint flashes it threw upon the walls called up all the terror of fancy, and she rose to find her way to the habitable part of the castle..." (Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Londres, Oxford University Press, 1966, p.254).

² "He above the rest,
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower; his form had yet not lost
All her original brightness, nor appear'd
Less than archangel ruin'd, and th'excess
Of glory obscur'd : as when the sun new ris'n
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams; or from behind the moon
In dim eclipse disastrous twilight sheds
On all the nations; and with fear of change
Perplex monarchs. "

(E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.103-104).

confusion. Séparez-les et vous perdez beaucoup de leur grandeur; unissez-les et vous perdrez infailliblement la clarté. Les images suscitées par la poésie sont toujours de ce genre obscur...»¹. L'obscurité des images que forme le langage poétique vient frapper le lecteur bien plus que ne le pourrait une peinture justement parce que le langage permet de laisser la confusion régner, alors que le dessein doit être semblable à son modèle. Pour Burke, c'est cette obscurité du langage qui permet le mieux d'engendrer le sublime et c'est pourquoi il faut rester dans l'imprécis, dans l'ambiguïté. Ce jeu entre le dit et le non-dit permis par le langage, entre ce qui est montré et ce qui se cache, affecte alors l'esprit et permet au sublime d'apparaître.

Il en va autrement dans le roman gothique qui, bien qu'il se conforme sans problème à la première acception du terme obscur, semble ne pas être en accord avec cette deuxième acception. Comme le dit Burke : le langage poétique est toujours du genre obscur. Nous constatons qu'il en va différemment du roman qui est plutôt sur le mode de la monstration. Particulièrement, le roman gothique qui, en voulant susciter l'effroi, pèche par l'excès. Mellier en fait l'analyse suivante :

Les jeux d'obscurité et de lumière, dans une dialectique du dévoilement, chez Burke, confèrent à l'objet terrifiant mystère et virtualité menaçante, à l'instant même de son apparition. Si les gothiques ont bien su jouer de ces «éclairages», de leurs modulations réinterprétées dans la dynamique romanesque du suspens, le propos de leurs constructions fut toujours d'aller vers la grande scène, celle où ce qui terrifie se donne à voir².

Le roman gothique, contrairement à la poésie de Milton, montre trop. Le lecteur ainsi que le personnage voient tout. Car l'auteur gothique laisse tomber le voile de l'indécision qui caractérise le sublime pour tenter d'effrayer le lecteur. Nous pouvons, pour éclairer cela, prendre un passage du *Livre de Job* cité par Burke comme exemple de sublime et un extrait du *Moine* de Lewis. Nous

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.104.

² Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.211.

verrons ainsi comment le voilement et le dévoilement se présentent selon les différents modes d'écriture. L'exemple tiré du *Livre de Job* est le suivant :

Livré aux pensées qui naissent des visions nocturnes, alors qu'un profond sommeil tombait sur les hommes, la peur m'envahit et un frisson qui fit trembler tous mes os. Alors, un esprit passa devant ma face. Il hérissa le poil de ma chair. Il s'arrêta, mais je ne pouvais discerner sa forme; une image était devant mes yeux; le silence régnait; j'entendis une voix : un mortel serait-il plus juste que Dieu? ¹

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Pour Burke, il y a là une image hautement sublime qui l'amène à se poser les questions suivantes : «[...] qu'est-elle cette grande cause de terreur quand elle vient à paraître? N'est-elle pas enveloppée dans l'ombre de ses incompréhensibles ténèbres, plus imposante, plus frappante, plus terrible que ne pourrait la rendre la description la plus vive, le tableau le plus exact et le plus net?»² C'est parce que l'image demeure imprécise, parce qu'on ne sait pas trop quelle forme l'apparition prend, qu'elle est d'autant plus terrible. Si l'auteur avait décrit dans les moindres détails cette apparition, alors il n'y aurait plus l'effet terrifiant qui rend cette description sublime. L'ambiguïté que permet le langage, le non-dit, est ce qui est pour Burke le principal moteur de la terreur dans cet extrait du *Livre de Job*. Dans *Le moine* de Lewis, la peur d'Ambrosio est bien différente : «Épouvanté d'une apparition si différente de celle qu'il avait attendue, Ambrosio, privé de la parole, resta à contempler le démon.»³ Ici, contrairement au passage de Job, l'apparition est claire pour Ambrosio; il la distingue bien et elle diffère même de son attente. Ambrosio contemple le démon; Job, lui, ne le peut pas, car il ne peut pas «discerner sa forme». Pour l'un, l'être se tient clairement devant ses yeux, alors que pour l'autre, il est informe. Nous voyons bien la différence entre les deux types de terreur et il est clair que le principe d'obscurité est bien mieux respecté

¹ Job, 4 : 13-17.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.106.

³ W. G. Lewis, *The monk*, ouvr. cité, p.25.

dans le *Livre de Job*, car il ne cherche pas à trop dire, à trop montrer. Au contraire, Lewis verse dans l'excès. Comme le dit Mellier : «Ambrosio fait ici l'expérience même du gothique. C'est-à-dire de ce que le gothique fait subir à la représentation, dès lors qu'il donne à voir son objet effrayant : il dépasse, excède, joue par la figuration d'un au-delà de l'attente qu'il a lui-même si bien contribué à instaurer.»¹ Il y a toujours un excès propre au gothique qui, pour dépasser l'attente du lecteur ou même du personnage auquel le lecteur s'identifie, montre son objet terrifiant. Il le dévoile absolument et, plutôt que de le laisser dans l'obscurité propre à la terreur sublime, il croit que c'est en le montrant le plus clairement possible que l'effet terrifiant sera le plus grand. Nous voyons que, sur ce point, il semble y avoir une divergence entre le sublime burkien et la terreur gothique.

Les qualités du sublime dans le roman gothique

La grandeur

Les grandes privations, comme l'obscurité, sont causes de sublime, mais la grandeur elle-même peut engendrer le délice qui lui est propre. Que ce soit le vaste ou l'infini, les grandes dimensions sont une puissante cause de sublime. La grandeur est d'ailleurs un des éléments privilégiés du roman gothique et cela est rendu évident par un exemple tiré du roman de Walpole, *Le château d'Otrante*, lorsque Manfred découvre son fils, le prince Conrad, mort au début du roman, voici sa description :

[...] il voyait son enfant écrasé et presque enseveli sous un gigantesque heaume, cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fait pour un être humain, et couvert d'une quantité proportionnée de plumes noires. [...] Il toucha, il examina le casque fatal; et les restes brisés

¹ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.210.

et sanglants du jeune Prince eux-mêmes ne pouvaient distraire ses yeux du prodige qu'il contemplait. Tous ceux qui avaient eu connaissance de sa particulière tendresse pour le jeune Conrad étaient aussi étonnés de l'insensibilité de leur Prince que stupéfaits à la vue du heaume miraculeux¹.

Plus encore que la vue de son fils mort, c'est la grandeur du heaume qui stupéfait et terrifie Manfred au point où il semble presque être insensible à la mort de son fils comme le remarquent les différents individus présents au spectacle horrible de cette tragédie. Walpole use de la grandeur du heaume pour provoquer un effet terrible plus important que si la cause de la mort eût été autre et cela se traduit par la surprise terrible que ressentent les protagonistes. Par la grandeur, il peut décrire une mort terrible et en même temps fascinante. Encore une fois, c'est par l'excès que le romancier gothique veut terrifier son lecteur. Cependant, peut-on parler ici d'une grandeur sublime au sens où Burke l'entendait? Il semble qu'en voulant jouer de l'excès pour subjuguier son lecteur le romancier n'arrive pas à instaurer une terreur que nous puissions qualifier de sublime. C'est que Burke, plutôt que de privilégier une grandeur réelle, préférerait la grandeur d'artifice. Pour lui, c'est une grandeur artificielle, une grandeur illusoire qui devait constituer la grandeur propre au sublime. Comme il le dit :

Le véritable artiste abuse le spectateur par une généreuse imposture et, pour parvenir aux plus nobles fins, ne recourt qu'à des moyens aisés. Un plan qui n'est grand que par ses dimensions est toujours le signe d'une imagination basse et commune. Un ouvrage d'art ne peut être grand que s'il trompe; ne pas tromper est la prérogative de la seule nature².

C'est pourquoi Walpole ne répond pas aux attentes du sublime burkien lorsqu'il introduit un heaume géant dans son texte. Il peut peut-être effrayer quelques âmes sensibles à l'idée de la mort, mais c'est une terreur qui n'a rien de grand, encore moins de sublime. Il oublie l'idée d'artifice qui

¹ Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, coll. «Romantique», 1969, p. 22-23.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.120.

provient de bien d'autres causes que du simple fait d'évoquer la grandeur. C'est par la succession et l'uniformité que l'artiste doit arriver à la grandeur qui est dite artificielle, la première étant «requisse 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» et la seconde «est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect [...]. Aussi devient-il impossible de poursuivre cette progression ininterrompue qui, seule, peut donner à des objets bornés l'estampille de l'infini.»¹ Clairement, la poésie est mieux adaptée pour cette tâche que ne peut l'être le roman. Nous pouvons penser à ce poète cher aux symbolistes qu'était Edgar Allan Poe et à son poème sublime qu'est *Le corbeau*.² Comme le bruit du pendule d'une horloge sonnante l'heure, le terme «*nevermore*» résonne à la fin des strophes. Ce faisant, il nous obsède longtemps après la lecture, il revient sans cesse nous hanter, comme le fait le son redondant de l'horloge qui continue de faire vibrer le tympan bien après qu'elle se soit tue. Il semble que la poésie puisse user de techniques qui seraient difficilement adaptables au roman et que, par sa forme même, le roman soit limité dans les moyens qu'il a de tromper le lecteur. Quand l'auteur gothique veut tromper, c'est son protagoniste qu'il trompe et non pas le lecteur. Dans les *Mystères d'Udolphe*, par exemple, alors que Emily et Annette se retrouvent pour discuter vers minuit, «[...] la grande cloche du portail sonna. Elles écoutèrent dans une attente épouvantable, quand, après une longue pause de silence, elle sonna encore.»³ Cela fait sans aucun doute penser à ce que Burke dit de la répétition d'un son : «De fait, chaque fois que j'ai sérieusement attendu le retour de sons qui se répétaient par intervalles successifs, comme, par exemple, des décharges de canon, j'avais beau m'y préparer, je ne pouvais me défendre d'un léger

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.118.

² E. A. Poe, "The Raven" dans *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, New-York, The Modern Library, 1938, p.943-946.

³ "[...] the great bell of the portal sounded. They listened in fearful expectation, when, after a long pause of silence, it sounded again." (Ann Radcliffe dans *The Mysteries of Udolpho*, ouvr. cité, p.256).

tressaillement en les entendant; mon tympan subissait une convulsion qui se communiquait à tout mon corps.»¹ Ici, c'est la même chose qui arrive à Annette et à Emily, elles sont surprises par le son et inévitablement, elles tressaillent. Le roman gothique a choisi d'exploiter la grandeur réelle plutôt qu'une grandeur d'artifice qui était le prérequis pour faire un art qui soit sublime. Cela dit, nous pouvons nous demander si les auteurs ont su mieux se servir de quelques autres des qualités décrites par Burke pour arriver à leur fin. Le pouvoir est peut-être une voie qu'ils auront empruntée avec plus de succès.

Le sublime dans les mains du pouvoir

Le pouvoir est un aspect important du sublime. Nous en avons déjà parlé au chapitre deux; le pouvoir peut prendre trois aspects dans la perspective burkienne. Il y a le pouvoir dans la nature, le pouvoir humain et le pouvoir divin. Le roman gothique avec son bestiaire constitué de gobelins, de vampires, de fantômes, etc. a su jouer, de manière créative, du premier aspect. Souvent, la terreur engendrée par ces créatures vient de leur force devant laquelle on ne saurait se défendre. C'est le côté indompté qui rend les créatures sublimes. L'insoumission et la vigueur des animaux en font des êtres sublimes. C'est pourquoi Burke parle du taureau, de la panthère, du rhinocéros, du cheval sauvage, etc. comme autant de créatures pouvant être sujettes à des représentations sublimes. Il en va différemment du meilleur ami de l'homme que Burke compare avec son indomptable cousin, le loup :

De tous les animaux, les chiens sont en vérité les plus sociaux, les plus affectueux et les plus aimables; mais l'amour approche beaucoup plus du mépris qu'on ne l'imagine communément; ainsi nous avons beau caresser les chiens, nous leur empruntons une appellation des plus injurieuses, quand nous voulons marquer notre opprobre; et cette dénomination exprime dans toutes les langues la dernière abjection et le dernier mépris et

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.182.

qu'ils ne sont guère exclus des descriptions et des comparaisons grandioses. C'est ainsi que nous sommes affectés par la force, qui est un pouvoir *naturel*¹.

Un animal est donc sublime du fait de sa force et de sa propension à vouloir l'utiliser contre nous. Une créature que nous savons être docile, parce qu'elle nous est soumise, n'est pas propre à inspirer une poésie sublime. Dès lors, nous voyons pourquoi les créatures maléfiques des nuits gothiques semblent terrifiantes. L'homme qui se transforme en loup-garou n'est plus un homme soumis à la loi, régi par sa raison. Il devient impulsif, son instinct prend le dessus et il devient alors sauvage et incontrôlable. L'homme devient alors terrifiant, car il n'est plus asservi aux règles de la société, il redevient animal.

Le pouvoir peut aussi être celui de l'homme, c'est alors le pouvoir qu'exerce le souverain. Selon Burke, nous pouvons «observer que les jeunes gens, ayant peu l'usage du monde et peu l'habitude d'approcher des hommes de pouvoir, sont ordinairement frappés en leur présence d'une crainte respectueuse qui leur enlève le libre usage de leurs facultés.» Il ajoute même que «cette timidité à l'égard du pouvoir est si naturelle et si étroitement inhérente à notre constitution que peu de personnes parviennent à la vaincre s'ils ne se mêlent aux affaires du grand monde et s'ils n'exercent violence sur leur nature.»² Il y a une crainte qui est toujours présente, selon Burke, lorsque nous sommes face à un homme de pouvoir. Walpole, dans son roman *Le château d'Otrante*, a repris cette idée que le pouvoir inspire un grand respect avec le personnage de Manfred qui est un seigneur craint de tous. Même lorsque celui-ci ment sans vergogne et est le plus vil qu'on puisse imaginer, personne n'ose le reprendre par crainte d'un châtement à venir. Walpole a su bien décrire comment cet homme d'un pouvoir supérieur à celui de ses sujets et de sa famille pouvait inspirer la

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.109-110.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.111.

crainte et le respect.¹ Ici encore, il est clair qu'une des qualités propres au sublime a pu être exploitée pour créer un effet terrifiant dans la fiction.

La sublimité du roman gothique lui vient-elle d'un usage des formes de puissances qui avaient été théorisées par Burke ou doit-on faire une différence entre un sublime qui serait de type burkien et un autre qui serait de type gothique?

D'un extrême à l'autre : du sublime au grotesque

Le roman gothique, bien qu'il cherche à terrifier et qu'il puisse même parfois atteindre son but, semble ne pas réussir en tout point à satisfaire les exigences du sublime tel que le concevait Burke. Comme le dit Saint Girons, Burke en son temps, « [...] stigmatisera, dans la prolifération des accessoires terrifiants qui caractérisent le roman gothique, la peinture dite "sublime", ou encore les "tableaux du genre terrible" dans l'art des jardins. »² En effet, Burke dénonce cet excès, propre au genre gothique, qui, plutôt que de terrifier comme il le devrait, en vient à n'être que grotesque. Comme il le dit au sujet de la peinture : «Plusieurs peintres ont traité des sujets de ce genre, dans le dessein d'assembler tous les plus horribles fantômes que leur imagination pouvait leur suggérer; mais les dessins de la tentation de saint Antoine qu'il m'a été donné de voir, loin d'éveiller en moi une passion sérieuse, m'ont paru d'un grotesque étrange et sauvage.»³ Voilà un exemple que nous pouvons aussi appliquer au roman gothique, celui-ci aimant bien les histoires de fantômes, les démons, etc. finit par développer un bestiaire qui, n'ayant rien de sublime, est le plus souvent

¹ Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, coll. «Romantique», 1967, ouvr. cité.

² E. Burke, «Avant-propos» par B. Saint Girons, dans *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.36.

³ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.106.

ridicule. Par l'excès des techniques narratives, l'écrivain gothique montre trop ses intentions. Il oublie la plupart du temps un des principes essentiels au sublime, celui de demeurer obscur. Tout est dit, montré; tout est vu. Par l'intermédiaire de l'excès, le roman gothique passe du sublime au grotesque, comme le dit Saint Girons : «Parce que ce qui constitue nos qualités est aussi source de nos défauts. Parce que nous encourrons un risque et que les extrêmes se touchent. Ou, encore, pour le dire de façon plus moderne, parce que "du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas". »¹ C'est pourquoi, il faut être prudent lorsque nous désirons terrifier d'une façon qui soit sublime, car alors nous pouvons facilement verser dans le ridicule. L'excès semble à proscrire, celui-ci étant plutôt une preuve de mauvais goût qu'une qualité d'écriture.

Dans la même veine, Mellier nous avertit que

[...] la terreur risque sans cesse de glisser dans le grand-guignol. Derrière le sublime réside le risque du «kitsch», derrière la terreur celui du grotesque, derrière la peur celui du rire. Hors de toute légitimation esthétique sublime, l'envers grotesque de la terreur se dessine comme risque de la représentation fantastique. C'est l'instant où le spectacle terrifiant ne fait plus peur et n'élève plus l'âme vers le sublime, mais commence à faire rire, dérange, ou devient sans signification. C'est, aujourd'hui, l'instant où, sur l'écran le plus souvent, ce qui voudrait terrifier, fait rire de bon cœur².

Cette citation montre bien, encore une fois, le risque qu'encourt l'artiste de verser dans le ridicule alors qu'il voudrait être sublime. Il est cependant intéressant de noter le passage où Mellier fait référence à l'élévation de l'âme. Il semble en effet que ce soit un problème présent au cœur même du gothique. En posant, comme condition essentielle du sublime, la notion de mise à distance, Burke fait courir un risque à la littérature populaire. La distance permet que soit possible le plaisir terrifiant, car elle arrive à concilier spectacle et jouissance esthétique, mais, ce faisant, la valeur

¹ B. Saint Girons, dans «Sublime et transgression», art. cité, p.2.

² Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.232.

esthétique de l'œuvre peut se perdre pour ne laisser place qu'à la jouissance du spectacle dans laquelle nous sommes certains de pouvoir nous abandonner à la terreur sans risques possibles. L'auteur gothique use mécaniquement des outils qu'avait développés Burke. Il produit une œuvre qui se consomme facilement et qui ne sert qu'à divertir rapidement. Plutôt que de produire une œuvre qui soit unique, l'auteur gothique use de stéréotypes et de techniques narratives standardisées. Ce n'est pas une œuvre singulière comme celle de Milton que chérissait Burke, c'est une œuvre désincarnée qui connaît son public et qui répond à ses attentes plutôt qu'elle ne cherche l'originalité. Mellier soutient à ce propos :

[...] la distance n'est plus, dans l'écriture gothique, qu'une condition convenue du jeu avec la pure fiction. La médiation esthétique propre au sublime de la terreur n'est plus que l'espace nécessaire à un trucage. Parce que l'influence de Burke sur le roman gothique est avant tout un écart, la scission entre un modèle esthétique, celui du sublime, et sa dégradation en un jeu terrifiant devient visible. Tant que la terreur se tient dans le discours philosophique, elle reste motivée par l'esthétique. Dès lors qu'elle entre réellement en fiction, qu'elle fait l'expérience du romanesque, cette motivation s'annule, se réduit aux termes seuls d'un *delight* profondément détourné de ses valeurs initiales¹.

Ce n'est plus la rencontre entre la terreur et une expérience esthétique que la distance instaure. Elle devient simplement un artifice qui permet au spectateur de s'amuser en sachant que ce qui est terrible ne peut pas l'atteindre. Le délice propre au sublime n'est plus alors garant d'une terreur sublime. Détourné de sa fonction première, il peut seulement, pour quelques instants, promettre au spectateur un divertissement qui voilera son ennui. Il est intéressant et à la fois paradoxal de constater que la littérature gothique se soit développée à l'époque de l'*Enlightenment* où la raison devait enfin mettre fin aux superstitions. Probablement à cause du sérieux de l'époque, certains cherchaient dans la littérature une simple forme de divertissement. Pour le dire comme Twitchell : «Une grande partie de la littérature macabre du dix-huitième siècle est absolument horrible dans le

¹ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, ouvr. cité, p.207.

sens moderne du terme et dans celui du dix-huitième siècle; c'est la "sublimité" burkienne qui perd le contrôle. Mais en rétrospective, elle a fait aux romantiques anglais une faveur, en faisant des superstitions folkloriques un sujet légitime de la littérature; elle leur donna un contexte. »¹ Par son excès, la littérature gothique peut difficilement être dite sublime au sens burkien du terme, il n'en reste pas moins qu'elle est une étape importante de la littérature anglaise et que pour cela, elle doit être prise au sérieux, malgré qu'elle puisse parfois nous faire sourire.

Théorie du langage

Le roman, comme la poésie et la rhétorique, se médiatise par le langage. C'est ce sujet, le langage, dont traite la cinquième partie de la *Recherche* de Burke. Comme il le dit : « [...] les mots, il me semble qu'ils nous affectent d'une manière toute autre que les objets naturels, la peinture ou l'architecture; leur pouvoir d'exciter les idées du sublime et du beau est pourtant égal et parfois supérieur; rechercher la manière dont ils éveillent ces émotions ne sera donc pas inutile. »² Ainsi, Burke introduit l'idée que les mots éveillent des émotions plus fortes que ne le font la nature ou les autres formes d'expression. Comme nous le verrons, quand Burke parle des mots, il parle bien du langage, car il ne les considère pas comme les unités d'un ensemble plus grand, que ce soit la phrase, le paragraphe, le texte ou même le discours. Chaque mot éveille une émotion particulière, le contexte ne fait qu'accentuer ou diminuer cette émotion. Cette idée est corroborée par le passage où Burke nous avertit qu'il peut être difficile de ne pas succomber à la force de persuasion du langage emphatique :

¹ "Much of macabre eighteenth-century literature is absolutely dreadful in both modern and eighteenth century sense; it is Burkean "sublimity" run amok. But in retrospect it did the English Romantics a favor, for it made folk superstitions a legitimate subject of literature; it gave them a context." (James B. Twitchell dans *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, Durham, 1981, p.32).

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.203.

Sage, vaillant, généreux, bon et grand. N'ayant rien qui leur corresponde, ces mots devraient être sans effet; mais les mots qui sont généralement destinés aux grandes circonstances nous touchent même en dehors de celles-ci. Quand des mots dont on a fait un usage aussi général sont disposés sans aucune fin rationnelle ou de manière qu'ils ne s'accordent pas bien les uns avec les autres, on parle de style emphatique. Et beaucoup d'expérience et de bon sens sont parfois nécessaires pour se prémunir contre la force de pareil langage; car, lorsqu'on néglige le sens propre, on peut utiliser un plus grand nombre de ces mots émouvants et se permettre une plus grande variété grâce à leurs combinaisons.¹

Burke, dans ce passage, fait lui-même le lien entre les mots et le langage. Il n'est donc pas déplacé de parler d'une théorie du langage, bien que Burke semble à première vue surtout s'attarder aux mots. En effet, comme nous le disions, les mots en tant qu'unités de langage ont tous le pouvoir d'éveiller certaines passions et ce, peu importe le contexte. Ce n'est que le degré d'intensité de ces passions qui sera différent.

Burke propose, dans sa théorie, une classification des mots selon trois classes. Il y a d'abord les *mots agrégés* qui sont ceux qui représentent plusieurs idées simples. Les mots comme chevaux, maison, arbre, homme, sont quelques exemples de mots faisant partie de cette classe. Il y a ensuite les mots *abstraites simples* qui représentent les qualités qui s'attachent aux cas particuliers des *mots agrégés*. Le bleu, le rouge, le rond, le carré, le grand, le petit, sont tous des mots qui se retrouvent dans cette classe. Il y a finalement les mots *abstraites composés* qui sont dans une relation arbitraire avec les mots des deux premières catégories. Vertu, honneur, persuasion, sont des mots qui font partie de cette classe. Selon Burke, les mots de cette classe ne nous sont en aucun cas connus par une représentation préalable dans notre esprit. Lorsque nous entendons les mots vertu, honneur, etc., il n'y a pas d'image qui se crée immédiatement dans notre tête. Pour Burke de tels mots ne sont que «des sons qui renvoient à une telle diversité de cas que nous savons facilement par l'usage

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.206.

à quoi ils se rapportent»¹. Nous n'avons pas à recréer une situation héroïque ou pathétique dans notre esprit pour savoir ce que les mots bravoure ou déception représentent; aussitôt prononcés, nous en reconnaissons la signification.

Le langage garde ainsi toujours une part d'obscurité selon Burke, plusieurs mots ne nous donnent aucune idée claire de ce qu'ils sont et nous n'en sommes pas pour autant dans une totale incompréhension quant à leur signification. Burke définit trois effets qu'ont les mots pour nous affecter et chaque classe de mots (agrégés, abstraits simples et abstraits composés) produit des effets qui lui correspondent. Les trois effets sont : le son, l'image et l'affection. Cette dernière peut être produite chez le récepteur par un des deux premiers effets ou les deux à la fois. Les mots agrégés produisent tous ces effets au plus haut point, les mots abstraits simples n'engendrent que quelques idées de ce qu'ils signifient. Ainsi ils produisent les trois effets, mais moins fortement que ne le font les mots agrégés. Quant aux mots abstraits composés, ils n'entraînent que le son et l'affection, mais ils ne produisent pas d'images. Bien que les mots agrégés et les mots abstraits simples puissent faire naître des images, Burke soutient qu'ils ne le font que très rarement, car dans le cours d'une conversation, nous n'avons pas le temps de les former, la succession et l'enchaînement des mots étant trop rapide.

Parce qu'il soutient que les mots ne suscitent que très rarement des images, Burke est amené à prendre le contrepied de la tradition qui veut que les meilleurs poètes soient ceux qui savent donner les descriptions les plus précises. Il soutient même que «l'effet de la poésie dépend si peu du pouvoir de susciter des idées sensibles qu'elle perdrait, [...] une très grande partie de son énergie, si tel était le résultat de toute description. Car cette union de mots touchants qui est le plus puissant instrument poétique perdrait sa force, mais aussi sa justesse et sa cohérence, si des images

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.205.

sensibles ne cessaient de se présenter.»¹ Nous n'avons pas besoin, en lisant un poème, de nous faire une image parfaite de ce que le texte cherche à représenter, il suffit que le poète nous présente un agencement de mots qui correspondent à des idées nobles et que ces mots soient liés par une contrainte de lieu ou de temps pour que le poème atteigne ses fins. Une image trop claire, perdrait beaucoup de son pouvoir émotionnel. Burke est ici novateur par rapport à son époque, car c'était avant tout l'imitation qui était le facteur premier pour déterminer la qualité d'une œuvre. Lui, au contraire, comme nous l'avons mentionné, met de l'avant l'obscurité. Plutôt que d'imiter, la poésie descriptive est un art de la substitution. Elle saisit les sons auxquels nous assignons une signification à cause de la coutume et elle nous les rend tels qu'ils produisent un effet semblable à la réalité. Comme il le dit : «Il n'y a d'imitation que si une chose ressemble à une autre; et les mots n'ont assurément aucune ressemblance avec les idées qu'ils représentent.»² Les mots n'étant que des sons, ils n'ont effectivement rien à voir avec la réalité de la chose représentée comme nous pouvons facilement nous en rendre compte. Ils sont de pures conventions, car ils ne sont que des sons qui ont été attribués à un objet ou à une situation plutôt qu'à une autre.

Les mots sont donc conçus par Burke comme des représentations abstraites des idées. Pourtant, ils peuvent nous affecter plus, par exemple par l'éloquence ou la poésie, que les autres arts et même parfois que la nature elle-même. Cela peut paraître étrange parce qu'ils n'ont aucun pouvoir qui leur est propre. Burke note trois causes qui expliquent ce phénomène. Il y a premièrement l'effet de la sympathie. Par les mots, l'autre peut nous peindre les circonstances de telle ou telle passion et ainsi nous nous trouvons affectés de la même manière que nous l'aurions été dans cette situation. Deuxièmement, les mots se présentent plus souvent à nous que les événements qu'ils représentent. Par exemple, je peux être affecté par les idées de guerre, de famine, de mort sans jamais les avoir

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.211.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.214.

connues. Le troisième point est que les mots nous permettent de faire des arrangements que nous ne pourrions pas faire autrement. Pour reprendre l'exemple que donne Burke, quand Milton écrit : «Rocs, cavernes, lacs, mares, fondrières, antres et ombres de mort...»¹, le mot mort rend cette énumération sublime. Cet effet est augmenté par la suite du poème, car Milton ajoute : «Univers de mort»². Seuls les mots peuvent dépeindre de cette manière le royaume des anges déchus.

Nous voyons alors que Burke privilégie beaucoup la poésie, parce qu'elle permet de créer des images obscures. Le roman de son côté, semblait, à l'époque, moins adapté pour cette tâche. Les descriptions y étaient plus claires et c'est la raison pour laquelle Burke l'a négligé. Le roman gothique est un bon exemple de ce phénomène à cause de son excès. Il suffit pour le constater de s'attarder aux descriptions de paysages que nous propose Ann Radcliffe :

Les ombres les plus profondes du crépuscule ne le faisaient pas quitter son platane favori. Il aimait l'heure apaisante où les dernières teintes de lumière s'éteignent au loin; lorsque les étoiles tremblent une à une à travers l'éther et se reflètent dans le miroir sombre des eaux, cette heure qui, entre toutes, inspire l'esprit d'une songeuse tendresse, et souvent l'élève à la contemplation sublime. Au moment où la lune répandait ses rayons à travers le feuillage, il continuait de s'y attarder, et son souper pastoral de crème et de fruits restait souvent étalé sous cet arbre. Alors, dans le silence de la nuit, s'élevait le chant du rossignol, respirant la douceur, et éveillant la mélancolie³.

Nous remarquons que, bien que la description soit jolie, nous ne partageons pas, avec le protagoniste, la sublimité du moment. La description est trop lourde et tente de brosser le portrait

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.215.

² E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.215 :

" [...] O'er many a dark and dreary vale
They pass'd, and many a region dolorous;
O'er many a frozen, many a fiery Alp;
Rock, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death,
A universe of death." (Extrait de Milton, *Paradis perdu*, II, v. 618-22).

³ "The deepest shade of twilight did not send him from his favourite plane-tree. He loved the soothing hour when the last tints of light die away; when the stars, one by one, tremble through aether, and are reflected on the dark mirror of the waters; that hour, which, of all others, inspires the mind with pensive tenderness, and often elevates it to sublime contemplation. When the moon shed her soft rays among the foliage, he still lingered, and his pastoral supper of cream and fruits was often spread beneath it. Then, on the stillness of night, came the song of the nightingale, breathing sweetness, and awakening melancholy." (Ann Radcliffe, *The mysteries of Udolpho*, ouvr. cité, p.250).

le plus clair possible du moment. Ann Radcliffe ne laisse pas à notre imagination la tâche de recréer le moment, elle nous décrit la scène avec toute la minutie dont elle est capable. Il n'y a pas cette part d'ombre qui serait requise pour élever notre âme à la hauteur du paysage. C'est pourquoi, plutôt que des descriptions justes et précises où tout est dévoilé, il est préférable de suivre le conseil de Verlaine :

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh! La nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor ¹!

Le poète exprime dans cette strophe l'essence même du sublime burkien dans ce qu'il a de littéraire. Ce que l'auteur doit rechercher, ce n'est pas la «Couleur», c'est-à-dire la clarté, mais bel et bien la «Nuance», ce qui reste indécis, obscur; il doit y avoir une zone d'ombre pour qu'une description soit efficace.

Par le roman gothique, nous avons pu effectuer un retour vers le sublime burkien qui nous aura permis de comprendre que le simple fait d'appliquer les qualités de la deuxième partie de la *Recherche* à une œuvre d'art n'était pas suffisant pour créer l'effet sublime. Bien que l'écriture de l'ouvrage soit très systématique, il ne faut pas y voir la recette du sublime. Ce n'est pas qu'une liste d'ingrédients. Celui qui s'y essaie doit savoir faire preuve de goût; il doit savoir se contenir, être nuancé. Autant il ne doit pas être excessif, car il risque d'être ridicule, autant il doit savoir ne pas trop dévoiler, sans quoi il perdrait l'effet désiré. Le sublime ne se résume donc pas à la simple terreur même si celle-ci en est un élément nécessaire. Il faut plus que cela, plutôt que de n'être

¹ Paul Verlaine, «L'art poétique», dans *Le livre d'or de la poésie française. Des origines à 1940*, présenté par Pierre Seghers, Paris, Éditions Marabout Université, 1961, p.312.

qu'effrayante, elle doit être une terreur qui puisse élever l'âme du spectateur. Ce n'est pas qu'en décrivant quelques paysages sombres, qu'en évoquant des puanteurs immondes ou même qu'en décrivant de larges objets que l'artiste arrive à créer un effet sublime. Comme le dit Burke : «Pour éprouver la sublimité d'une image, il ne s'agit pas de savoir si elle devient basse, une fois associée à des images basses; mais si, lorsqu'elle est unie à des images d'une grandeur reconnue, elle renforce la dignité de l'ensemble de la composition.»¹

Ce chapitre nous a montré à quel point la notion de sublime n'est pas aussi simple qu'une première lecture de la *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* pourrait nous le laisser croire. En effet, il ne faut pas, comme les premiers romanciers gothiques, croire qu'il suffit d'utiliser les qualités décrites par Burke comme si la *Recherche* n'était qu'un livre de recettes et qu'il ne faudrait que mélanger les ingrédients pour obtenir un effet sublime. Nous avons vu qu'à trop vouloir construire des images claires, l'artiste court le risque de produire un œuvre grotesque plutôt que sublime. Nous avons constaté qu'il est préférable, comme Burke le suggère, que les images demeurent obscures, qu'elles ne se laissent pas enfermer dans des bornes, qu'elles soient trop grandes pour notre compréhension ou encore qu'on ne puisse pas les embrasser d'un seul regard. Nous avons pu nous apercevoir qu'avec le langage cette idée devient encore plus présente, car pour Burke les mots qui peuvent être associés à des descriptions dignes, sont les mots qu'il appelle *abstrait composés*, c'est-à-dire des mots dont on ne peut se former une image claire.

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, ouvr. cité, p.131.

CONCLUSION

En conclusion, nous pouvons souligner les points les plus importants de la notion de sublime chez Burke. Dans le premier chapitre, nous avons montré que Burke cherchait l'origine du sentiment du sublime et qu'il ne tentait donc pas d'en trouver une cause première qui nous ferait remonter indéfiniment dans la chaîne des causalités. C'est d'abord dans des causes naturelles, puis dans des causes physiologiques que Burke trouve des réponses à ses questionnements. Qu'il parle de la grandeur, de l'obscurité, du pouvoir, etc., Burke montre bien que c'est lorsque les choses nous terrifient qu'elles peuvent être dites sublimes. Du côté des causes physiologiques, c'est lorsque nous ressentons de la douleur que nous pouvons avoir une expérience sublime. Pour Burke, c'est lorsque nos muscles se relâchent, qu'après un effort la tension contenue dans les muscles des organes les plus fins (ceux des sens) est dissipée, nous éprouvons un sentiment de délice qui, parce qu'il est toujours lié à la douleur, est différent du plaisir positif. Ce délice nous mène à l'expérience sublime. La douleur ou la terreur sont ainsi des éléments essentiels pour qu'il y ait un tel type d'expérience et c'est ce que le premier chapitre a montré.

Dans le deuxième chapitre, nous avons voulu éclairer la pensée de Burke en passant par Kant qui s'était lui-même librement inspiré des travaux de Burke pour construire sa propre théorie. Après tout, le travail empirique de Burke a permis à Kant d'avoir des bases solides pour appuyer son enquête transcendantale sur le sublime. Selon Kant, Burke n'allait pas assez loin, car il était possible de trouver des causes *a priori* du sublime, alors que pour le philosophe britannique, il n'y avait que l'expérience pour nous fournir des causes certaines sur lesquelles il pouvait fonder un

raisonnement solide. Comme nous l'avons vu, Kant rend mieux compte de la multiplicité des expériences qui peuvent être causes du sublime, car il divise celui-ci en deux catégories, soit le sublime dynamique, soit le sublime mathématique. C'est une des principales erreurs de Burke de ne pas avoir pris en compte le fait que l'expérience que nous avons devant une forêt ravagée par le feu diffère totalement de celle que nous avons devant la magnificence du ciel étoilé. Cependant, nous n'avons pas que révélé des faiblesses dans le raisonnement de Burke par le biais de Kant, nous avons aussi pu éclairer certains aspects qui sans cette comparaison nous auraient échappés. Nous pouvons entre autres souligner l'aspect moral dont la sympathie est garante qui n'aurait pas été aussi clair si Kant ne nous avait pas révélé le lien de nécessité qui existe entre le sublime et la morale et qui a été mis en lumière par la méthode transcendantale. Nous avons aussi pu constater que le sublime était déjà chez Burke un sentiment désintéressé puisqu'il était un jugement immédiat qui s'imposait à nous avant même que notre conscience entre en jeu. Burke ne parle cependant jamais directement du désintéressement, c'est pourquoi cet aspect est devenu plus clair par la lecture de Kant qui lui y accorde une immense importance que ce soit pour le beau ou pour le sublime. Burke avait bien su déterminer quelles étaient les qualités propres à éveiller le sublime, car, sauf quelques différences mineures, nous avons vu que Kant insistait sur les mêmes aspects. C'est donc la comparaison avec Kant qui nous a démontré que les intuitions de Burke étaient fondées et que sa théorie pouvait être prise au sérieux contrairement à ce que semblaient penser plusieurs critiques de son époque et même ultérieurement.

Le troisième chapitre débute par un survol des principales critiques adressées après la publication de la première édition du livre de Burke et nous avons pu montrer, en ajoutant certains passages lors de la deuxième édition, qu'il avait su bien répondre à ses détracteurs. Un tel travail nous a révélé la pertinence de la *Recherche* de Burke à son époque et nous a permis de constater que cet

auteur était lu dans les milieux intellectuels anglais et qu'il ne devait donc pas être ignoré des précurseurs du roman gothique. D'ailleurs, il n'est pas négligeable de souligner que Burke et Walpole se connaissaient comme nous pouvons le constater par leur correspondance¹. Nous le voyons, Burke n'était pas étranger aux romanciers gothiques qui ont souvent usé de son travail comme d'un livre qui leur procurerait la recette de la terreur. Au fil du chapitre, nous avons été amenés à comprendre qu'il ne suffisait pas d'utiliser littéralement toutes les qualités, mais qu'il fallait que l'auteur aille plus loin. En ne faisant que décrire les scènes les plus terrifiantes qu'il peut imaginer, un auteur, plutôt que d'avoir un style sublime, en vient à n'être plus que ridicule. Plutôt que de seulement vouloir terrifier, l'artiste doit avoir le talent d'inventer des images nobles et élevées auxquelles l'âme du spectateur peut s'identifier et être entraînée vers quelque chose de plus noble, comme chez le rhéteur de Longin. L'importance de l'obscurité pour le sublime a aussi été démontrée tout au long de ce chapitre. L'obscurité pour Burke n'est pas seulement l'obscurité au sens littéral du terme mais aussi l'obscurité du sens. Cet aspect est principalement souligné dans la cinquième partie de la *Recherche* comme nous l'avons vu en nous demandant si les auteurs gothiques avaient usé du langage de la façon dont Burke en parlait. Il nous a cependant semblé que le langage tel que le décrivait le philosophe tentait de s'approcher davantage de celui de la poésie que de celui du roman qui se livre la plupart du temps à des descriptions trop claires et précises et ne laisse pas sa part d'ombre à l'imagination du lecteur.

Les trois chapitres nous ont donc montré que bien que la terreur ou la douleur doivent toujours être présentes lorsqu'il est question d'obtenir un effet sublime, elles ne sont pas suffisantes. Pour Burke, dans l'expérience du sublime, l'homme est confronté à ses limites. Devant un événement qui le dépasse, son âme tente de s'élever à sa hauteur, ce à quoi elle n'arrive pas à cause de ses

¹ Pour plus de détails, voir l'article de Dixon Wecter, "Horace Walpole and Edmund Burke" dans *Modern Language Notes*, Vol. 54, n° 2, February 1939, p. 124-126.

limitations. Dans l'expérience du sentiment du sublime demeure donc toujours une part d'obscurité. Que ce soit le spectacle de la nature dont on ne peut percevoir les bornes ou que ce soit dans un poème dont les images sèment la confusion dans notre esprit, nous n'avons jamais une idée claire de ce qui nous arrive lorsque nous sommes confrontés au sublime. Les deux derniers chapitres ont été éclairants à ce sujet. Le deuxième chapitre nous a permis d'approfondir notre connaissance de l'expérience vécue du sublime en montrant, par le biais de Kant, que ce n'est pas seulement une terreur que nous ressentons par le sublime, mais qu'il y a aussi un épanchement de vie qui nous confronte à notre expérience humaine et nous permet de comprendre toute la dignité de la nature humaine. Quant au troisième chapitre, c'est sur la création d'un effet sublime qu'il nous a permis de nous pencher. Nous avons pu voir qu'un artiste pouvait produire une œuvre sublime, mais qu'il ne devait pas comprendre la *Recherche* d'Edmund Burke comme un coffre à outils à partir duquel il n'aurait qu'à tirer les qualités telles que l'auteur les décrit pour ensuite les appliquer à son travail. Celui qui veut produire une expérience sublime doit aussi, par sa propre grandeur d'âme, savoir élever l'âme du spectateur.

Malgré cette difficulté apparente de produire une telle expérience, beaucoup d'artistes ont embrassé la perspective de créer une œuvre qui puisse provoquer ce sentiment chez le spectateur. Nous l'avons vu chez les romanciers gothiques, mais beaucoup d'autres artistes s'y sont aussi essayés. Des peintres comme Fuseli, William Blake, J. H. Mortimer, etc.¹, ont voulu créer cette ambiance obscure et terrifiante. Dans *Le cauchemar* de Fuseli, nous retrouvons bien cette atmosphère ambivalente où le rêve et la réalité se mélangent pour provoquer chez celui qui regarde le tableau un effet de confusion qui le ramène à ses propres fantasmes cauchemardesques. C'est alors qu'il vit l'expérience sublime. De même que la peinture, le jardin anglais a aussi su profiter

¹ Sur ce sujet, voir l'article de Russell Kurke, "Burke, Watercolors, and Darkness", *The Sewanee Review*, Vol. 76, n°1, Winter 1968, p.134-138.

des conseils de la *Recherche* pour se donner un style qui différait du style trop symétrique du jardin français¹. En étant irrégulier, sinueux, en usant de l'abondance, le jardin à l'anglaise est confus et sombre et il n'offre pas à l'œil une expérience de la beauté, mais au contraire il lui offre un spectacle où l'œil ne sait pas où se poser et dont il n'aperçoit pas les bornes. Pour ces raisons, le jardin anglais fait appel au sentiment du sublime et non pas à celui de la beauté.

L'impact du sublime tel que Burke l'a décrit ne doit pas seulement être limité à son influence sur l'art anglais du XVIII^e siècle. Nous pouvons repérer des traces de cette notion à bien des époques ultérieures et dans divers pays. Nous l'avons vu avec Kant. Schiller et les frères Schlegel ont aussi trouvé des lumières dans le travail de Burke et par leurs biais, Mme de Staël a pu en faire profiter les symbolistes français. Qu'on pense à Verlaine, mais aussi à Mallarmé, à Rimbaud et à plusieurs autres dont les vers ont des accents sublimes². Au fil du temps le travail de Burke, plutôt que de tomber dans la désuétude, semble avoir pris de l'importance. À mesure que les canons esthétiques changeaient, un attrait de plus en plus poussé pour le sublime a pris le devant et c'est pourquoi cette catégorie esthétique est souvent privilégiée dans l'art contemporain dit postmoderne. Nous pouvons, par exemple, penser à l'œuvre sans titre (*Untitled*) de 2007 par Maurizio Cattelan où un cheval sans tête est encastré dans le mur des salles de musées ce qui surprend nos attentes et choque notre sens commun. Ici l'effet recherché n'est absolument pas le beau. Ainsi, nous voyons que les critères de beauté qui étaient autrefois préférés comme la symétrie, l'unicité, la lumière, etc. ont bientôt laissé place à des critères esthétiques beaucoup plus près de ceux que Burke associait au sublime.

¹ Pour plus d'informations, voir l'article de B. Saint Girons, «Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'Art des jardins», http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/saint-girons.html

² Comme le dit Karri Elise Lokke : "There is, in fact, a direct chain of influence from Burke's treatise, by way of Kant and Schiller and the Schlegel brothers, through Mme de Staël to the French Symbolists [...]. Tracing this chain of influence will render evident the degree to which nineteenth-century standards of poetic beauty are a transformation of the late eighteenth-century concept of sublimity.» (Karri Elise Lokke "The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics" dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, n°4, Summer 1982, p.421).

Nous nous demandions au début de notre introduction à ce mémoire si le sublime avait encore sa place aujourd'hui, voire même s'il ne jouait pas un rôle majeur dans la façon dont l'art contemporain s'est développé. Depuis le siècle dernier, les paradigmes artistiques se sont métamorphosés. Plutôt que de rechercher la beauté, les artistes veulent toucher d'autres facettes de la sensibilité. Pour Jean-François Lyotard, la fragmentation des formes d'art et la fin des «grands récits» qui caractérisent notre époque font en sorte que les artistes ne cherchent plus à créer des œuvres totalisantes. Ils tentent plutôt de présenter «l'imprésentable» ou encore l'instant présent, que d'esquisser la fresque de toute une époque¹. Ce faisant, les créateurs doivent utiliser autrement les modèles du passé, et réinventer un langage, une façon de voir, de sentir; user de la citation pour confronter l'art présent avec celui du passé, etc. Ainsi sommes-nous amenés à devoir construire nous-mêmes le sens puisque nous ne sommes plus *a priori* outillés pour comprendre les expériences qui nous dépassent. Aussi pouvons-nous dire que l'esthétique contemporaine est caractérisée en grande partie par son penchant pour le sublime tant chez les théoriciens que chez les artistes². Bien que ce penchant se soit accentué par les analyses contemporaines de Lyotard à propos de la troisième Critique kantienne³, il devient clair, après notre parcours, que le retour à l'œuvre de Burke peut servir sous un autre angle à mieux faire connaître notre propre époque et l'aspiration de ses créateurs. La popularité de la notion de sublime s'était déjà fait sentir à la fin du XVII^e siècle, à la suite de la traduction française du traité de Longin par Boileau, jusqu'au XIX^e siècle. Mais Burke est certes un acteur important au XVIII^e siècle dans l'approfondissement de cette notion dont l'influence sur Kant est indiscutable.

¹ Pour plus de détails, voir entre autres Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

² Voir à ce sujet, les ouvrages suivants : B. Newman et J. Strick, *The sublime is now*, Pacewildenstein, March 1994; *Du sublime* (auteurs : M. Deguy, J.-L. Nancy, É. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, J. Rogozinski, J.-F. Courtine, L. Marin), Paris, Belin, 1988; Paul Crowther, «Barnet Newman and the sublime», Oxford, *Oxford Art Journal*, 1984 et *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

³ Voir Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Éditions Galilée, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles cités

Ouvrages

ADDISON, Joseph, et Richard STEELE, *Le Spectator*, Paris, Éditions La bibliothèque, coll. «L'écrivain voyageur», 1996.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, traduction et notes par B. Saint Girons, Paris, Éditions J. Vrin, 1990.

CASTILLO, Monique, *Kant: L'invention critique*, Paris, Éditions Vrin, coll. «Bibliothèque des philosophes», 1997.

COURDARCHER, Michel, *Kant : Kant pas à pas*, Paris, Éditions Ellipses, 2008.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, Première partie*, Paris, Éditeur Pierre-Jean Mariette, 1732.

ERNOUT, Alfred, MEILLET, Antoine, dans *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksiek, 1951.

HUTCHESON, Francis, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. par Anne-Dominique Balmès, Paris, Éditions J. Vrin, 1991.

JOHN HIPPLE, Walter , *The beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory*, Illinois, Carbondale, Ill. : Southern Illinois University Press, 1975.

KANT, Emmanuel (1995), *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris, Éditions GF Flammarion, Paris.

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Librairie générale de France, coll. «Le livre de poche», 1963.

LEWIS, M. G. *The monk*, New-York, Princeton University Press, 1845.

LOCKE, John, *L'essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. par de Coste, Paris, Éditions J. Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», 1972.

LONGIN, *Du sublime*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1952.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Éditions Galilée.

MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999.

POE, E. A., «The Raven» dans *The complete tales and poems of Edgar Allen Poe*, New-York, Ed. The Modern Library, 1938.

RADCLIFFE, Ann, *The Mysteries of Udolpho*, Londres, Oxford University Press, 1966.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux : Une philosophie du sublime*, Paris, Éditions Quai Voltaire, coll. «La République des lettres», 1993.

SHAFTESBURY, *The Moralists*, [<http://oll.libertyfund.org/?option=comstaticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=812&chapter=194972&layout=html&Itemid=27>].

TWITCHELL, James B., *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, Durham, 1981.

VERLAINE, Paul, «L'art poétique», dans *Le livre d'or de la poésie française, Des origines à 1940*, présenté par Pierre Seghers, Paris, Éditions Marabout université, 1961.

WALPOLE, Horace, *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, coll.«Romantique», 1969.



Articles

CRESAP, Steven, “Sublime politic : On the uses of an aesthetics of terror” dans *Clio*, Vol. 19, n° 2, Winter 1990, p.111-125.

DUMOUCHEL, Daniel, «Ce que la fiction fait aux passions douloureuses. Hume et Burke sur la sympathie et le plaisir tragique» dans *Les plaisirs et les jours* (dir. Claude Thérien et Suzanne Foisy), Québec, P.U.Q., 2013, p.79-94.

ELISE LOKKE, Karri, “The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics” dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.40, n°4, Summer 1982, p.421-429.

KURKE, Russell, “Burke, Watercolors, and Darkness” dans *The Sewanee Review*, Vol. 76, n° 1, Winter 1968, p.134-138.

RYAN, Vanessa L., “The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason” dans *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, n° 2, April, 2001, p. 265-279.

SAINT GIRONS, Baldine, «Sublime et transgression» (photocopie), juin 1995, p.4.

SAINT GIRONS, Baldine, «Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'Art des jardins», [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/saint-girons.html]

SCHAPER, Eva, "Taste, Sublimity and Genius: The Aesthetics of Nature and Art" dans *The Cambridge Companion to Kant* (édité par Paul Guyer), Cambridge, 1992, p.367-393.

SHAFTESBURY, *The Moralist*, [<http://oll.libertyfund.org/?option=comstaticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=812&chapter=194972&layout=html&Itemid=27>], Partie 3, section 1, §390.

SHUSTERMAN, Richard, "Somaesthetics and Burke's sublime" dans *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, n° 4, October 2005, p.323-341.

STOLNITZ, Jerome, "On the origin of aesthetic disinterestedness" dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, n° 2, Winter 1961, p. 131-143.

WECTER, Dixon, "Horace Walpole and Edmund Burke", dans *Modern Language Notes*, Vol. 54, N° 2, February 1939, p. 124-126.

WHITE, Richard, "The sublime and the other" dans *The Heythrop Journal*, Vol. 38, n° 2, April 1997, p.125-143.

JAUCOURT, Le Chevalier de, dans L'Encyclopédie, [http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/Volume_15#SUBLIME]

LAWS, Robert, *A "Psychological" Optical Illusion*, [<http://www.eyes-and-vision.com/influence-of-culture-on-visual-perception.html>]

Ouvrages et articles consultés

Ouvrages

BURGARD, Chrystèle et Baldine SAINT GIRONS, *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

BURKE, Edmund, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford World's Classics, 1990.

COLLECTIF, *Du sublime* (auteurs : M.Deguy, J.-L.Nancy, É.Escoubas, P.Lacoue-Labarthe, J.-F.Lyotard, J.Rogozinski, J.-F.Courtine, L.Marin), Paris, Belin, 1988.

CROWTHER, Paul, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

MONK, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*, Ann Harbor University of Michigan Press, 1960.

SHAW, Philip, *The sublime*, Londres et New-York, Éditions Taylor & Francis e- Library, coll. «The New Critical Idiom», 2007.

WOOD, Theodore E.B., *The Word Sublime and its Context 1650-1760*, Berlin, Éditions Mouton de Gruyter, 1972, 231 p.

Articles

CARSON, Jim, “The Sublime and Education” dans *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, n° 1, Spring 2006, p. 79-93.

CROWTHER, Paul, «Barnet Newman and the sublime» dans *Oxford Art Journal*, Oxford, 1984.

DWAN, David, “Edmund Burke and the Emotions” dans *Journal of the History of Ideas*, Vol. 72, n° 4, October 2011, p. 571-593.

HUHN, Tom, “Burke's Sympathy for Taste” dans *Eighteenth-Century Studies, Aesthetics and the Disciplines*, Vol. 35, n° 3, Spring 2002, p. 379-393.

KORSMEYER, Carolyn, “Fear and Disgust: the Sublime and the Sublate” dans *Revue internationale de philosophie*, 2008/4, n° 246, p. 367-379.

QUINTON, Anthony, “Burke on the Sublime and Beautiful” dans *Philosophy*, Vol. 36, n°136 January 1961, p. 71-73.

NEWMAN, BARNETT et J. STRICK, *The sublime is now*, Pacewildenstein, March 1994.

SARAFANIOS, Aris, “The Contractility of Burke’s Sublime” dans *Journal of the History of Ideas*, Vol. 69, n° 1, January 2008, p. 23-48.

SARAFANIOS, “Aris, Pain, Labor, and the Sublime: Medical Gymnastics and Burke's Aesthetics” dans *Representations*, Vol. 91, n° 1, Summer 2005, p. 58-83.

WHITE, Stephen K., “Burke on Politics, Aesthetics, and the Dangers of Modernity” dans *Political Theory*, Vol. 21, n° 3 August 1993, p. 507-527.