

Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau

Traduction et notes Baldine Saint Girons

Marie Schiele marie.schiele@gmail.com

Claire Charrier claire.charrier1@ac-versailles.fr

Table des matières

Le sublime entre cause et effet	2
II, 1 « De la passion causée par le sublime »	2
I, 7« Du sublime »	2
I, 3. Analyse du délice (<i>delight</i>).....	3
L'obscurité comme source de terreur	3
IV, 14. Examen de l'opinion Locke concernant l'obscurité.....	3
IV, 17 Les effets du noir.....	4
Beauté et sublime dans les passions relatives à la société	5
I, VI. Passions, conservation de soi et sociabilité.....	5
II, V. Sublime et pouvoir	5
II, V. Le pouvoir politique est-il indissociable de la terreur ?	5
II, V. Sublime et pouvoir divin.....	5
La privation comme source de terreur	6
II, 6. La privation.	6
II, 7. Du vaste.	6
L'infini comme source de terreur	7
II, 8 L'infini	7
II,9 La succession et l'uniformité.	7
II, 11 L'infini dans les objets agréables.....	8
Les critères de la beauté	8
III, 14. Du lisse.....	8
III, 24. Du beau dans le tact	8
IV, 20. Des causes de la beauté du lisse (<i>smoothness</i>)	9
IV, 21. De la douceur et de sa nature.....	9
Une poétique du sublime.....	10
V, 5. Exemples montrant que les mots peuvent affecter sans susciter d'images	10
V, 6. La poésie n'est pas rigoureusement un art d'imitation.	11
V, 7. Comment les mots influent sur les passions.	11
II, 3. L'obscurité.....	13

II, 4. (suite du même sujet : à savoir de la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions).....	14
Appendices.....	16
Descartes Les passions de l'âme.....	16
Art. 53. « L'admiration ».....	16
Art. 73. « Ce que c'est que l'étonnement ».....	16
Art. 75. « À quoi sert particulièrement l'admiration ».....	16
La préférence donnée au toucher chez Condillac dans la constitution de nos facultés.....	16
La fiction de la statue chez Condillac.....	16
L'oeil comme une infinité de mains : la compréhension de la vision comme tact.....	17
Iconographie.....	19
Bibliographie.....	21
Sources primaires.....	21
Sources secondaires :.....	21

Le sublime entre cause et effet

II, 1 « De la passion causée par le sublime »

La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (*astonishment*¹), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible. L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime, à son plus haut degré ; les effets inférieurs en sont l'admiration, la vénération (*reverence*), le respect.

I, 7« Du sublime »

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 du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir.

Je dis la plus forte des émotions, parce que je suis convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celle qui viennent du plaisir. Sans aucun doute, les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourraient suggérer la volupté la plus raffinée, ou dont pourrait jouir l'imagination la plus vive et le corps le plus robuste et le plus exquisément sensible. Je doute même qu'il se trouve un homme qui veuille acheter une vie de bonheur parfait au prix des tourments ultimes que la justice infligea en quelques heures au dernier et infortuné régicide de

¹ Le terme français « étonnement » a pris un sens de nos jours un sens plus faible. Burke ne part pas de l'admiration mais d'un sentiment mixte que Johnson définit comme « une confusion de l'esprit qui va de la peur à « émerveillement » (*wonder*) (*A Dictionary of English Language*, 1^{ère} Ed. 1755).

France, Damien². Mais de même que la douleur opère plus énergiquement que le plaisir, elle nous touche bien moins que l'idée de la mort, parce qu'il y a très peu de douleurs, même des plus cruelles, qu'on ne préfère à la mort ; et ce qui rend généralement la douleur plus douloureuse, si je puis dire, est qu'on la considère comme l'émissaire de cette reine des terreurs.

Lorsque le danger ou la douleur serre de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice (*delight*) et sont simplement terribles ; mais à distance ; et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le font comme nous en faisons journellement l'expérience. J'essaierai ci-dessous d'en rechercher la cause.

I, 3. Analyse du délice (*delight*)

« Quel est l'état d'âme de celui qui vient d'être sauvé d'un danger imminent ou délivré d'une douleur cruelle ? [...] C'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur. Sa physionomie et ses mouvements correspondent si bien à cet état d'esprit que toute personne étrangère à la cause de son affection, loin de croire qu'il jouisse d'un quelconque plaisir positif, l'imagine plongé dans la consternation. »

L'obscurité comme source de terreur

IV, 14. Examen de l'opinion Locke concernant l'obscurité

M. Locke pense que l'obscurité n'excite pas naturellement l'idée de terreur et que, bien qu'une lumière excessive soit douloureuse pour les sens, l'obscurité la plus absolue n'a rien qui les inquiète. Il remarque aussi, à vrai dire, qu'il suffit qu'une nourrice ou une vieille femme ait associé les idées de revenants ou de gobelins avec celles de l'obscurité, pour que l'imagination trouve ensuite la nuit douloureuse et horrible³. L'autorité de ce grand homme est sans doute du plus grand poids et semble aller à l'encontre de notre principe général⁴. Nous avons considéré que l'obscurité était une des causes du sublime et que le sublime dépendait d'une modification de la douleur ou de la terreur ; de sorte que si l'obscurité n'a rien de douloureux ou de terrible, pour les esprits affranchis de la superstition, elle ne saurait non plus rien avoir de sublime. Mais, avec toute la déférence due à pareille autorité, on dira que la terreur de l'obscurité peut être due à une association de nature plus générale, et qui concerne toute l'humanité ; car dans l'obscurité la plus profonde, il est impossible de savoir quel est notre degré de sécurité et quels objets nous entourent ; nous pouvons à tout moment heurter un dangereux obstacle et tomber au premier pas dans un précipice, de quel côté enfin, nous défendrions-nous, si un ennemi surgissait ? La force n'est plus alors une protection sûre, la sagesse ne peut agir que par conjecture, les plus hardis sont saisis d'étonnement, et celui qui voudrait ne rien implorer pour sa défense est forcé d'implorer la lumière.

Zeus, père, délivre de ce brouillard les fils des Achéens,
donne-nous un ciel clair, permets à nos yeux de voir, et
à la lumière au moins fais nous périr⁵.

² Damiens tenta d'assassiner Louis XV le 5 janvier 1757 et mourut sous d'horribles tortures le 28 mars de la même année. Burke répond ici à l'objection présentée par Arthur Murphy : « Mais sûrement c'est une fausse philosophie : le brodequin de Ravailac, ou le lit de fer de Damiens peuvent susciter des idées captivantes et alarmantes de terreur, mais on ne peut pas dire qu'elles renferment quoi que ce soit de sublime. » (*Literary Magazine*, II, p. 183)

³ *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, II, XXXIII, 10.

⁴ II, 3 : « Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire ».

⁵ Homère, *Illiade*, XVII, 645-647, aussi cité par Longin, *Traité du sublime*, IX, 10.

Quant à l'association avec les revenants et les gobelins, il est sûrement plus naturel de penser qu'on a pris l'obscurité pour cadre de ces terribles apparitions, parce c'était l'objet premier de notre terreur, plutôt de s'imaginer que ces apparitions ont rendu l'obscurité terrible. L'esprit humain glisse aisément dans cette dernière méprise ; mais il serait difficile de croire que l'obscurité, qui inspire si universellement la terreur en tout temps et en tout lieu, puisse devoir son effet à des contes de bonne femme et avoir une cause de nature aussi triviale et d'action aussi précaire.

IV, 17 Les effets du noir.

Le noir n'est qu'une *obscurité partielle* ; certains de ses pouvoirs lui viennent donc de son mélange à des corps colorés et de leur voisinage. On ne peut le considérer par sa nature propre comme une couleur. Les corps noirs, qui ne réfléchissent presque aucun rayon, sont pour la vue autant d'espaces vides dispersés parmi les objets visibles. Lors que l'œil rencontre un de ces vides, après avoir été tenu dans un certain degré de tension par le jeu des couleurs environnantes, il jouit d'un relâchement soudain, et il en sort tout aussi subitement par un effort convulsif. À titre d'exemple, lorsqu'on s'assied sur une chaise et qu'on la trouve beaucoup plus basse qu'on ne s'y était attendu, le choc est très violent et bien plus violent qu'on ne l'imaginerait d'une chute aussi légère, qui tient à la différence de hauteur d'une chaise à une autre. De même, quel choc rude et désagréable, lorsqu'à la fin d'un escalier, on continue étourdiment à descendre, comme s'il existait une marche supplémentaire ! Nul artifice ne saurait en produire de semblable par les mêmes moyens, si nous nous y attendions et y étions préparés.

Quand je soutiens que cet effet provient d'un changement contraire à l'attente, je n'entends pas seulement l'attente de l'esprit : je veux dire aussi, que lorsqu'un organe des sens est affecté quelque temps d'une unique et même manière, s'il est subitement affecté tout différemment, il s'ensuit une convulsion, semblable à celle qu'engendre un événement contraire à l'attente de l'esprit. Il peut paraître étrange qu'un changement qui cause une détente, produise immédiatement une convulsion soudaine, mais il en va néanmoins ainsi et pour tous les sens. Chacun sait que le sommeil est une détente, et que le silence est propre à la détente, quand rien ne tient en action les organes de l'ouïe ; pourtant, lorsqu'une sorte de murmure dispose à dormir, il suffit que ce bruit cesse soudainement pour qu'on s'éveille aussitôt ; les organes se tendant, on s'éveille. J'en ai souvent fait moi-même l'expérience, et des personnes observatrices m'ont dit la même chose. De même, pour entraver le sommeil d'une personne qui dort en pleine lumière, il suffit d'établir brusquement l'obscurité autour d'elle, alors même qu'un silence et une obscurité qui s'établissement progressivement sont fort propices au sommeil. Cela, je ne le savais que par des conjectures fondées sur les analogies avec les autres sens, lorsque j'ai commencé à mettre de l'ordre dans ces observations ; l'expérience me l'a depuis confirmé. Il m'est souvent arrivé, comme à mille autres personnes, de sortir tout à coup d'un premier assoupissement avec un fort tressaillement, qui était, en général, précédé d'une sorte de rêve de chute dans un précipice : d'où viendrait cette réaction étrange, sinon de la détente trop subite du corps, qui en vertu de quelque mécanisme naturel, revient à l'état normal par un effort aussi vif et vigoureux de ses facultés de contraction musculaire ? Le rêve lui-même est causé par cette détente : il est d'une nature trop uniforme pour qu'on puisse l'attribuer à aucune autre cause. Les organes se détendent trop subitement, comme il arrive lors d'une chute, et cet accident du corps occasionne cette image dans l'esprit. Comme les changements sont moins soudains et moins radicaux dans un état de santé et de vigueur, il est rare que nous ayons à nous plaindre de cette sensation désagréable.

I, VI. Passions, conservation de soi et sociabilité

La plupart des idées aptes à produire une puissante impression sur l'esprit, qu'il s'agisse de douleur et de plaisir simples ou de leurs modifications, peuvent se réduire à ces deux objets : la conservation de soi et la société. Toutes nos passions doivent répondre à l'une de ces deux fins. Celles qui concernent la conservation de soi dépendent principalement de la douleur ou du danger. 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 de 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 toutes.

II, V. Sublime et pouvoir

Regardez un homme ou tout autre animal d'une force prodigieuse ; quel sentiment précède en vous la réflexion ? Pensez-vous que cette force vous sera de quelque utilité, de quelque soulagement, de quelque plaisir, ou d'un avantage quelconque ? Non, l'émotion que vous ressentez est la crainte que cette force énorme ne soit employée à la rapine et à la destruction. Que ce pouvoir tire sa sublimité de la terreur dont il est généralement accompagné, cela paraîtra évident si l'on considère l'effet produit dans les cas – très peu nombreux – où l'on peut détacher d'une force considérable sa capacité de nuire : on la dépouille alors de tout ce qu'elle a de sublime et elle devient aussitôt méprisable. Le bœuf est d'une grande vigueur, mais il est innocent, fort utile et pas du tout dangereux ; l'image qu'on s'en forme n'a donc rien de grand. Le taureau possède autant de vigueur, mais d'une autre espèce : souvent destructrice et rarement utile, du moins parmi nous ; aussi paraît-il grandiose et trouve-t-il fréquemment sa place dans les descriptions sublimes et dans les comparaisons élevées. »

II, V. Le pouvoir politique est-il indissociable de la terreur ?

Le pouvoir qui procède de l'institution, celui des chefs et des rois a la même relation avec la terreur. On s'adresse souvent aux souverains en leur donnant le titre de Redoutable Majesté. On peut même 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. « Lorsque j'installais mon siège dans la rue (dit Job), les jeunes gens me voyaient et se cachaient. » En vérité, 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.

II, V. Sublime et pouvoir divin

Ainsi quand nous contemplons la divinité, ses attributs et leur opération forment, en s'unissant dans l'esprit, une *sorte d'image sensible*, capable comme telle d'affecter l'imagination. Or, quoiqu'aucun attribut ne prédomine peut-être lorsqu'on a une idée juste de la divinité, sa puissance est de loin ce qui frappe le plus l'imagination. Il nous faut faire quelques réflexions, quelques comparaisons, pour nous convaincre de sa sagesse, de sa justice et de sa bonté, au lieu qu'il nous suffit d'ouvrir les yeux, pour être frappé de sa puissance. Mais lorsque nous contemplons un objet aussi vaste, placés, sous le bras pour ainsi dire du Tout-Puissant, investis de tout côté d'omniprésence, nous nous resserrons dans l'exigüité de notre nature, et sommes comme annihilés devant lui.

II, 6. La privation.

Toutes les privations *générales* sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles ; la vacuité⁶, l'obscurité, la solitude et le silence. Avec quel feu d'imagination, mais avec quelle sévérité de jugement, Virgile n'a-t-il pas amassé les détails, sachant que toutes les images d'une dignité effroyable devaient être réunies devant la bouche de l'enfer ! Sur le point de percer le secret de ce grand abîme, le voilà comme saisi d'un effroi religieux : il semble reculer, étonné de l'audace de son propre dessein.

Dieux qui possédez l'empire des âmes, Ombres silencieuses,
Chaos, Phlégéthon, lieux qui vous étendez dans la *nuit muette*,
Que vos lois me permettent de redire ce que j'ai entendu,
Et que votre volonté m'accorde de dévoiler les choses ensevelies dans les profondeurs
Sombres de la terre !⁷
Obscurs, ils allaient sous la nuit seule, à travers l'ombre, les vastes demeures des morts
et leurs vains empires⁸.

II, 7. Du vaste.

De grandes dimensions sont une puissante cause du sublime. Cette proposition est trop évidente et l'observation trop banale pour avoir besoin d'éclaircissement, mais il est moins commun de considérer par quelles voies de grandes dimensions, l'immensité d'une étendue, ou d'une quantité, frappent davantage. Car assurément il y a des voies, des modes par lesquels la même quantité d'extension produira de plus grands effets que ceux qu'on trouve produits dans d'autres cas. Un corps peut s'étendre en longueur, ou en hauteur, ou en profondeur. De ces trois dimensions, la longueur est celle qui frappe le moins ; un terrain plat de cent yards d'étendue ne produira jamais l'effet d'une tour de cent yards, d'un rocher ou une montagne de la même hauteur. Je suis également porté à croire que la hauteur est moins imposante en ses effets que la profondeur, et nous sommes davantage frappés lorsque nous abaissons les yeux vers un précipice que lorsque nous les élevons vers un objet d'égale hauteur mais je n'en suis pas absolument sûr. [...]

Quoiqu'il en soit, il ne serait pas déplacé d'ajouter à ces remarques sur la grandeur (*magnitude*) que si l'infiniment grand est sublime, l'infiniment petit ne l'est pas moins. Prêtons attention à l'infinie divisibilité de la matière, observons la vie animale jusque dans les êtres infimes et pourtant organisés, qui échappent à la plus fine investigation des sens ; poussons nos découvertes encore plus avant et considérons des créatures plus infimes encore et l'échelle toujours décroissante de l'existence, où se perdent l'imagination aussi bien que les sens, nous demeurons étonnés et confondus des merveilles de l'exigüité, nous ne distinguons plus les effets de l'immensité et de l'extrême petitesse. Car, de même que l'addition, la division doit être infinie : on n'accède pas plus aisément à l'idée d'une unité parfaite, qu'à celle d'un tout complet auquel rien ne puisse être ajouté.

⁶ La vacuité n'est pas le vide, mais « l'état d'une chose vide » d'après Littré, qui cite à titre d'exemple la vacuité de l'estomac. C'est un vide qui a des contours, non un vide absolu.

⁷ *Énéide*, VI, 264-267, trad. A. Bellessort, Paris Les Belles Lettres, 1936.

⁸ *Énéide*, VI, 268-269 : « *Ibant obscuri, sola sub nocte, per umbram* Perque domos ditis *vacuas*, et *inania* regna. » Cette traduction littérale de Baldine Saint Girons vise à faire sentir la beauté de l'hypallage : l'obscurité qui devrait être attribuée à la nuit l'est à Énée et à son guide, tandis que la solitude que tous deux ressentent caractérise la nuit.

II, 8 L'infini

Une autre source du sublime est *l'infini*, si du moins il se distingue du vaste. 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. Parmi les objets soumis à nos sens, il s'en trouve peu qui soient réellement infinis par eux-mêmes. Mais, comme il en est beaucoup dont l'œil ne peut pas percevoir les bornes, ils paraissent infinis et produisent les mêmes effets que s'ils l'étaient réellement. Nous sommes trompés de la même manière lorsqu'un objet comporte un nombre indéfini d'éléments, de sorte que l'imagination ne rencontre rien qui l'empêche d'en ajouter à son gré.

Chaque fois que la même idée se répète plusieurs fois, l'esprit, par une sorte de mécanisme, se la présente encore longtemps après la disparition de sa cause⁹. Lorsque nous asseyons après avoir tourné sur nous-mêmes, les objets ne semblent-ils pas continuer à tourner ? Soit une longue succession de bruits, telle une cascade ou des marteaux de forge ; les coups frappent et les eaux grondent dans l'imagination longtemps après que les premiers sons ont cessé de l'émouvoir, et ils s'évanouissent finalement de façon à peine perceptible. Dirigez un bâton bien droit vers le ciel et mettez votre œil à son extrémité, il vous semblera d'une longueur presque incroyable. Faites sur ce bâton une série de marques uniformes et équidistantes ; vous produirez la même illusion et elles sembleront se multiplier sans fin. Quand les sens sont fortement affectés d'une seule et unique façon, ils sont lents à s'adapter à d'autres objets : ils persévèrent dans la même et ancienne voie jusqu'à ce que la force de l'impression initiale s'évanouisse. C'est la raison d'un phénomène très fréquent chez les fous : ils restent des journées et des nuits entières, parfois des années, à répéter constamment une remarque, une plainte, ou une chanson, dont leur imagination égarée a été vivement frappée au début de leur démente, et que chaque répétition renforce encore ; et l'excitation où se trouve leur esprit (*spirits*), non retenu par le frein de la raison, se poursuit jusqu'à la fin de leur vie¹⁰.

II,9 La succession et l'uniformité.

La succession et l'uniformité des éléments constituent l'infini artificiel. 1. La *succession* est requise pour donner aux éléments une continuité et une direction telles que, par leurs fréquentes impressions sur les sens, elles donnent à l'imagination l'idée d'une progression au-delà de leurs limites effectives. 2. L'*uniformité* est nécessaire ; parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect : lors de chaque altération, une idée est à son terme et une autre à son commencement. Aussi devient-il impossible de poursuivre cette progression ininterrompue qui, seule, peut donner à des objets bornés l'estampille de l'infini. C'est dans cette sorte d'infini artificiel, qu'il faut chercher, à mon sens, les raisons de l'effet de noblesse produit par les rotondes : qu'il s'agisse d'un bâtiment ou d'une plantation, on ne sait où fixer la limite ; et dans quelque direction qu'on se tourne, le même objet semble se poursuivre, sans laisser de répit à l'imagination. C'est la disposition uniforme et circulaire qui donne à la rotonde¹¹ ; sa plénitude d'énergie, parce que la moindre différence, dans l'arrangement, dans la forme, ou même dans la couleur des parties, porte un grand préjudice à l'idée d'infini, entravée et interrompue par toute altération génératrice d'une nouvelle série. En s'appuyant sur ces

⁹ Burke s'inspire de la doctrine des vibrations de David Hartley et de sa théorie des sensations qui demeurent dans l'esprit après l'éloignement de leur source sensible. (*Observations of Man, his Frame, his Duty and his Expectation*, 1748, I, I, IX).

¹⁰ C'est ce qu'on appelle la névrose traumatique.

¹¹ Le Panthéon de Rome.

principes de succession et d'uniformité, on rendra facilement compte de l'apparence imposante des anciens temples païens, dont la forme généralement oblongue est flanquée de part et d'autre d'une rangée de colonnes uniformes. On attribuera à la même cause l'effet grandiose des nefs de nos vieilles cathédrales.

La forme en croix, utilisée dans quelques églises, ne vaut pas mieux, à mon sens, que le parallélogramme des anciens. Du moins, vue de l'extérieur. Supposez les bras de la croix égaux : si vous vous placez le long d'un des murs latéraux ou de l'une des colonnades, vous n'aurez pas l'illusion d'un édifice plus grand, et votre vue sera au contraire amputée d'une part considérable (les deux tiers) de sa longueur *réelle* ; pour empêcher votre vue de s'étendre, les bras de la croix, prenant une nouvelle direction, font un angle droit avec le rayon visuel, et détournent ainsi totalement l'imagination de sa première représentation. Placez-vous de manière à avoir une vue frontale de l'édifice : les côtés du transept seront inévitablement perdus pour le regard ; il est sûr que la forme de l'ensemble paraîtra brisée ; la lumière sera inégalement distribuée, ici intense, là faible, ; et il manquera cette noble gradation que la perspective ménage sur les éléments disposés en ligne droite ininterrompue. L'ensemble de ces critiques, ou certaines d'entre elles, prévaudront ainsi contre la forme en croix. La croix grecque, à cet égard, présente ces défauts sous leur aspect le plus saillant ; mais ils apparaissent dans toutes les espèces de croix. Rien, en fait, ne nuit davantage à la grandeur des édifices, que l'abondance des angles ; cette faute si fréquente naît d'un amour désordonné pour la variété, qui laisse peu de place au bon goût.

II, 11 L'infini dans les objets agréables.

On doit à l'infini, quoique d'un autre genre, une grande part du plaisir des images agréables, comme du délice des sublimes. Le printemps est notre saison préférée ; et les petits des animaux, qui sont loin d'atteindre leur forme achevée, nous procurent des sensations plus agréables que les adultes parvenus au terme de leur croissance, parce que l'imagination au lieu de se plier à l'actuelle donnée des sens, aime à caresser la promesse d'un avenir. J'ai trouvé souvent plus de plaisir dans une esquisse inachevée que le dessin le mieux fini ; ce que j'attribue à la cause dont je viens de parler.

Les critères de la beauté

III, 14. Du lisse

Une autre propriété qu'on voit constamment jointe au beau est celle du lisse. Cette qualité est si essentielle que je ne me rappelle pour l'instant rien de beau qui ne soit lisse : feuilles lisses des arbres et des fleurs, pentes douces des jardins, surfaces unies des eaux ornant le paysage, pelage uni des oiseaux et des animaux, peau lisse des femmes, surfaces lisses et polies de divers meubles décoratifs. C'est à cette qualité que la beauté doit une part considérable de son pouvoir, disons même la part essentielle. Soit, en effet, un bel objet ; donnez-lui une surface inégale et rugueuse, et aussitôt il cessera de plaire, si parfait puisse-t-il être à d'autres égards. Dépouillez-le, en revanche, de ses autres qualités, sauf de son aspect lisse, il plaira presque davantage que celles-ci ne le feraient en son absence. Cela me paraît si évident que je suis fort surpris qu'aucun des écrivains qui ont traité de ce sujet n'aient fait mention du lisse dans la série des qualités constitutives de la beauté. Car toute rugosité, toute saillie brutale, tout angle aigu est contraire à la beauté.

III, 24. Du beau dans le tact

Nos propos sur la beauté de l'œil peuvent acquérir plus de force par l'examen des objets qui produisent un effet semblable sur le toucher. Je nomme cet effet qui ressemble de façon étonnante à celui de la vue, le beau d'attouchement (*feeling*). Toutes nos sensations forment

une chaîne ; elles ne sont toutes que des manières différentes de sentir (*feeling*), calculées pour être produites par diverses sortes d'objets, mais toutes de la même façon. Les corps agréables au toucher le sont par la faible résistance qu'ils opposent, lorsqu'on glisse le long d'une surface ou lorsqu'on presse l'ensemble ; si la résistance est faible dans le premier cas, nous disons le corps lisse, et si elle l'est dans le second, moelleux. Le plaisir que nous procure le tact vient de l'une ou l'autre de ces qualités et s'accroît beaucoup à leur conjugaison. Point n'est besoin d'exemple pour illustrer un fait aussi évident : il servirait plutôt lui-même d'illustration ! Une seconde source du plaisir propre au tact, comme aux autres sens, tient à la nouveauté que lui présentent sans cesse ses objets ; les corps dont la surface varie continuellement sont les plus agréables ou les plus beaux au toucher, comme chacun peut en faire l'expérience. Ces objets, enfin, ont pour troisième propriété de varier souvent de direction, mais jamais d'une façon soudaine. L'apparition brusque d'un élément est désagréable, même si l'impression n'est guère ou pas du tout violente en elle-même. Nous tressaillons si l'on nous touche de façon inattendue avec des mains plus chaudes ou plus froides que de coutume ; une légère tape imprévue sur l'épaule a le même effet. De là vient que les corps anguleux dont le contour change soudain de direction, donnent si peu de plaisir au toucher. Chacun de ces changements est une sorte d'ascension ou de chute en miniature, de sorte que les carrés, les triangles et les autres figures angulaires ne sont belles ni à la vue, ni au toucher.

Comparons l'état que procure le toucher des corps moelleux, lisses, variés et non anguleux avec celui que donne la vue d'un bel objet : l'analogie paraîtra très frappante dans les effets, ce qui permettra d'avancer dans la découverte de leur cause commune. Le toucher et la vue diffèrent peu à cet égard. Le tact comprend le plaisir du moelleux qui n'est pas primitivement un objet de la vue ; par ailleurs, la vue appréhende la couleur qui peut difficilement être rendue sensible au tact ; de plus, le tact a l'avantage dans un nouveau plaisir qui résulte d'un degré modéré de chaleur ; mais l'œil triomphe dans l'étendue et la multiplicité infinies de ses objets. Les plaisirs des deux sens se ressemblent tant que, s'il était possible de discerner les couleurs par le tact, comme c'est le cas, dit-on, de certains aveugles, on jugerait que les couleurs qu'on estime belles par elles-mêmes ou en composition, sont aussi les plus agréables au toucher. Du moins, je suis porté à le croire. Mais, laissant de côté les conjectures, passons au sens de l'ouïe. »

IV, 20. Des causes de la beauté du lisse (*smoothness*)

C'est pour déterminer la cause exacte de la beauté visuelle que je recours aux autres sens. S'il apparaît qu'un aspect lisse est une des principales causes du plaisir du toucher, du goût, de l'odorat et de l'ouïe, on l'admettra aisément comme élément de la beauté visuelle, et cela d'autant plus que, nous l'avons montré, cette qualité se trouve presque sans exception dans tous les corps auxquels on accorde généralement la beauté. Il est hors de doute que les corps rudes et anguleux irritent et crispent les organes du toucher en causant une sensation de douleur, qui tient à la violente tension ou contraction des fibres musculaires. Le contact des corps lisses détend au contraire ; un effleurement pratiqué par des mains douces apaise les douleurs violentes et les crampes, et atténue la tension anormale des organes qui souffrent ; son effet est loin d'être négligeable pour dissiper enflures et obstructions. Rien ne flatte le sens du toucher comme un corps dépourvu d'aspérités. Sur une couche lisse et moelleuse, qui n'offre aucune résistance au corps, quelle n'est pas notre volupté ! Nous sommes disposés à une détente universelle et, tout particulièrement au sommeil.

IV, 21. De la douceur et de sa nature

Ce n'est pas seulement au toucher que les corps lisses causent un plaisir positif par la détente qu'ils procurent. Nous trouvons que toutes les choses agréables au goût et à l'odorat et qu'on appelle habituellement douces sont de nature lisse et tendent toutes, d'évidence, à

apporter une détente au sensorium. Soit d'abord le goût. Puisqu'il est plus facile d'étudier les propriétés des liquides et puisque rien, semble-t-il, ne peut manifester sa saveur sans le secours d'un véhicule fluide, je me propose de considérer la partie liquide de notre alimentation plutôt que sa partie solide. [...]

Avez-vous éprouvé l'impression produite sur le tact par des corps lisses et sphériques qu'on fait rouler d'arrière en avant, l'un sur l'autre, telles ces billes dont s'amuse les jeunes garçons ? Alors, vous concevrez aisément de quelle manière la douceur propre à une saveur de cette nature affecte le goût ; car une seule sphère est, certes, assez agréable au toucher, mais sa forme est trop régulière et s'écarte trop subitement du plan pour posséder le même agrément au toucher que plusieurs sphères, sur lesquelles la main s'élève et s'abaisse doucement ; le plaisir s'accroît encore considérablement quand les sphères se meuvent et glissent les unes sur les autres ; cette molle diversité prévient, de fait, la lassitude qu'engendrerait une disposition uniforme. C'est ainsi que dans les liqueurs douces, les particules du véhicule fluide, quoique probablement rondes, sont cependant suffisamment minuscules pour dérober la configuration de leurs constituants aux observations microscopiques les plus délicates ; cette extrême petitesse fait donc qu'elles ont au goût une sorte de simplicité sans relief, dont l'effet ressemble à celui que produisent des corps lisses et dépourvus de relief sur le tact. Quand on examine leur forme au microscope, on voit bien que les particules du sucre sont considérablement plus grosses que celles de l'eau ou de l'huile, et que l'effet de rondeur est donc plus distinct sur les papilles de cet organe délicat qu'est la langue : il en résulte la sensation que nous appelons douceur et que nous découvrons, affaiblie, dans l'huile et, plus affaiblie encore, dans l'eau ; car, quoique insipides, l'eau et l'huile ont une certaine douceur ; et l'on peut remarquer que l'insipide, où qu'il apparaisse, approche plus de la nature de la douceur que de tout autre saveur.

Une poétique du sublime

V, 5. Exemples montrant que les mots peuvent affecter sans susciter d'images

[...]

À¹² vrai dire 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 souvent sa force, mais aussi sa justesse et sa cohérence, si des images sensibles ne cessaient de se présenter. Est-il, dans l'*Énéide* entière, un passage plus grandiose et plus achevé que la description de l'ancre de Vulcain, au cœur de l'Etna, et des travaux de forge qui en sont le théâtre ? Virgile s'attache particulièrement à la fabrication de la foudre, qu'il décrit imparfaite sous les marteaux des Cyclopes. Mais quels sont les principes de cette extraordinaire composition ?

Ce morceau me paraît d'un sublime admirable ; pourtant si nous examinons froidement quel ensemble d'images sensibles cet arrangement d'idées vient à former, les chimères des fous peuvent-elles paraître plus sauvages et plus absurdes : « Trois rayons de grêle, trois de pluvieux nuages, trois de feu, et trois autres du vent ailé du Midi ; (les Cyclopes) ajoutent à l'ouvrage les terribles éclairs, le fracas, l'épouvante, et la colère aux flammes dévorantes¹³. » Cet étrange mélange forme un corps grossier ; il est martelé par les Cyclopes ; une partie restant rugueuse (*rough*), l'autre bientôt polie. Disons la vérité : si la poésie nous offre un noble assemblage de mots correspondant à maintes nobles idées, liées par une condition de temps ou de lieu, unies

¹² A. Murphy récuse l'ensemble de la théorie burkienne, pour souligner l'importance des images évoquées par le poète (*Literary Magazine*, II, p. 188)/+

¹³ Virgile, *Énéide*, VIII, 429-432, trad. E. Personneaux.

par une relation de cause à effet, ou associées d'une manière naturelle, cet assemblage peut recevoir n'importe quelle forme et répondre parfaitement à sa fin. On n'exige pas une liaison pittoresque¹⁴, parce qu'on ne se forme pas de vrai tableau, et le passage en question n'en fait pas moins d'effet.

[..]

V, 6. La poésie n'est pas rigoureusement un art d'imitation.

De là vient que la poésie, au sens le plus général du terme, ne saurait être appelée au sens propre, un art d'imitation. Elle constitue, il est vrai, une imitation, dans la mesure où elle décrit les mœurs et les passions humaines, qu'elle parvient à exprimer avec des mots, et « elle révèle les mouvements de l'âme en prenant la langue pour interprète¹⁵ ». Elle est alors rigoureusement imitative, et tel est le cas de la poésie *dramatique*. Mais la poésie *descriptive* agit principalement par *substitution*, au moyen de sons, qui ont acquis, grâce à la coutume, un effet semblable à celui des réalités. 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.

V, 7. Comment les mots influent sur les passions.

Or, comme les mots affectent, non par un pouvoir original, mais par représentation, on pourrait supposer qu'ils n'ont qu'une faible influence sur les passions : c'est pourtant tout le contraire ; car l'expérience le montre, l'éloquence et la poésie causent autant et souvent plus d'impressions vives et profondes que les autres arts et souvent même la nature. Cela vient principalement de trois causes. En premier lieu, nous prenons une part extraordinaire aux passions d'autrui, et les signes qu'ils en donnent nous touchent facilement et entraînent notre sympathie ; or il n'est point de signes qui puissent exprimer toutes les circonstances des passions aussi parfaitement que les mots : ainsi, en évoquant un quelconque sujet, peut-on non-seulement en communiquer la teneur, mais également la manière dont on en est affecté. Très certainement, l'influence qu'exerce la majorité des choses sur nos passions ne vient pas tant de leur nature que de nos opinions les concernant ; et ces opinions dépendent beaucoup à leur tour de celle d'autrui, qui ne peuvent généralement se communiquer que par le moyen des mots. En second lieu, maintes choses naturellement fort-touchantes ne surviennent que rarement dans la réalité, au lieu que les mots qui les représentent s'y rencontrent souvent, ce qui leur permet d'exercer une profonde impression et de prendre racine dans l'esprit. L'idée de la réalité, elle, est passagère, et peut ne jamais se présenter sous la forme de la guerre, la famine, la mort, etc., à des personnes qu'elle affecte néanmoins vivement. D'ailleurs, un grand nombre d'idées ne sont jamais tombées sous les sens d'aucun homme sinon par la voie des mots, tels Dieu, les anges, les démons, le paradis ou l'enfer, idées qui exercent pourtant une grande influence sur les passions. En troisième lieu, les mots nous donnent le pouvoir de faire des *arrangements* qu'il nous serait impossible de faire autrement, ce qui nous permet de donner à un simple objet une vie et une force nouvelle par l'addition de détails judicieusement choisis. Il n'est pas de belle figure que nous ne puissions représenter en peinture, mais il n'est jamais possible de lui donner ces touches animées qu'elle peut recevoir des mots. On peint un beau jeune homme ailé : mais la peinture fournira-t-elle jamais rien d'aussi grand que l'addition de ce seul mot, « l'ange du *Seigneur* ? » Il est vrai que je n'en ai pas d'idée distincte ; mais les mots m'affectent davantage que l'image sensible ; et c'est tout ce que je soutiens. Un tableau de bonne facture,

¹⁴ Pittoresque : au sens étymologique de ce « qui est propre à la peinture, et qui en exprime bien le goût et le caractère, soit sans les attitudes, soit dans les contours, soit enfin dans les expressions singulières », *Dictionnaire portatif de peinture* de Pernety (1757).

¹⁵ Horace, *De arte poetica*, I, v. 111.

qui représenterait Priam traîné puis exécuté au pied de l'autel, nous-toucherait profondément sans aucun doute ; mais il est des circonstances qui en augmenteraient beaucoup l'effet, et que la peinture ne pourra jamais représenter.

Le sang profanait les feux sacrés *qu'il avait lui-même allumés*¹⁶.

Prenons un autre exemple, celui des vers de Milton, où il décrit les passages de cohortes d'anges déchus à travers leur effroyable demeure :

Elles traversent maintes vallées sombres et tristes,
Maintes régions douloureuses,
Par-dessus maintes alpes de glace et maintes alpes de
feu :
Rocs, cavernes ; lacs, mares, fondrières, antres et
ombres de mort,
Univers de mort¹⁷.

Quelle énergie se déploie dans l'accumulation : « rocs, cavernes, lacs, mares, fondrières, antres et ombres » et l'effet ne serait-il pas perdu si Milton avait seulement écrit « rocs, cavernes, lacs, mares, fondrières, antres et ombres de *Mort* » ? Cette idée ou cette affection, causée par un mot, « la *Mort* » que rien hormis un mot ne pouvait produire, est extraordinairement sublime ; et ce sublime est encore augmenté par l'expression qui suit, « un univers de *Mort* ». Voilà de nouveau deux autres idées que le langage seul peut présenter ; et l'on ne saurait concevoir alliance plus grandiose et plus étonnante, si toutefois il est permis d'appeler idées ce qui ne présente aucune image distincte à l'esprit. Mais il sera toujours difficile de concevoir comment les mots peuvent éveiller les passions qui se rapportent à des objets réels, sans représenter clairement ces derniers. Nous éprouvons cette difficulté, parce que dans nos observations sur le langage nous ne distinguons pas suffisamment entre une expression claire et une expression énergique. On les confond fréquemment l'une avec l'autre, bien qu'elles soient, en réalité, fort différentes. La première concerne l'entendement, la seconde se rapporte aux passions. L'une décrit la chose telle elle est, l'autre telle qu'on la sent. Or, de même qu'un accent émouvant, un air passionné ou des gestes animés nous affectent indépendamment de leurs motifs ; de même certains mots et certains arrangements de mots, particulièrement attachés à l'expression de la passion et que nous ne manquons pas d'employer sous son emprise, nous touchent et nous émeuvent davantage que ceux qui expriment les choses bien plus clairement et distinctement. Nous accordons à la sympathie ce que nous refusons à la description. La vérité est que toute description verbale, comme simple description, a beau être de la dernière exactitude, elle fournit une idée si pauvre et si insignifiante de la chose décrite qu'elle ne pourrait guère avoir d'effet, si l'orateur ne l'animait par des expressions qui témoignent d'un sentiment vif et énergique. Par la contagion de nos passions, nous nous enflammons alors d'un feu qui brûle déjà dans un autre¹⁸, et qui n'aurait probablement jamais

¹⁶ Énée raconte à Didon comment il vit Priam au pied des autels, « Le sang profanait les feux sacrés *qu'il avait lui-même allumés*. », *Énéide*, II, v. 502, trad. Bellessort.

¹⁷ Milton, *Paradis Perdu*, II, v. 618-622

"[...] 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 ;
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of
death,

A universe of death."

¹⁸ Voir Longin, *Du Sublime*, XII, 3.

jailli de l'objet décrit. En transmettant les passions avec force par les moyens évoqués plus haut, les mots compensent pleinement leur faiblesse à d'autres égards. On peut observer que les langues très-civilisées, celles dont on vante la clarté et la netteté, manquent en général de force. Le français possède cette perfection et ce défaut ; au lieu que les langues orientales, et généralement les langues des pays moins civilisés, ont une grande force et une grande énergie ; et c'est tout naturel. Les peuples incultes observent simplement les choses mais sans esprit critique dans leurs distinctions, ils les admirent plus pour cette raison même, en sont davantage affectés, et s'expriment avec plus de feu, plus de passion. Bien transmise, l'affection produira son effet en l'absence d'idée claire, et bien souvent, en l'absence de toute représentation de son motif premier.

On aurait pu espérer, vu la fécondité du sujet, que je m'étende davantage sur la poésie considérée du point de vue du sublime et du beau, remarquons qu'on en déjà souvent et fort bien traité. Mon dessein n'était pas de porter la critique sur le sublime et le beau d'aucun art déterminé, mais d'établir des principes qui permettent de reconnaître, de caractériser et de constituer une sorte de norme (*standard*) en ces domaines. J'ai pensé que le plus sûr moyen d'accomplir ce but était de rechercher les propriétés des choses qui éveillent naturellement l'amour et l'étonnement. Je n'ai considéré les mots que pour montrer sur quel principe ils pouvaient représenter les choses naturelles, et d'où venait leur pouvoir de nous affecter avec autant, et quelquefois avec plus de force encore, que les choses qu'ils représentent.

II, 3. L'obscurité

[...]

Personne, mieux que Milton, ne me semble avoir compris le secret de faire ressortir les choses terribles et de les placer dans leur éclairage le plus vif, si l'expression est permise, par la force d'une judicieuse obscurité. Sa description de la Mort, dans le second livre du *Paradis perdu*, est admirablement conçue : quelle pompe lugubre, quelle expressive incertitude de traits et de couleurs dans ce portrait achevé de la reine des terreurs !

L'autre figure,
Si l'on peut nommer figure ce qui n'avait point de figure distincte en ses membres,
jointures, articulations ;
Si l'on peut nommer substance ce qui semblait une ombre,
Car chacune semblait l'une et l'autre, l'autre figure était noire comme la nuit,
Féroce comme dix furies, terrible comme l'enfer ; elle brandissait un effroyable dard,
Ce qui paraissait sa tête portait l'apparence de la couronne royale¹⁹ .

Dans cette description tout n'est-il pas sombre, incertain, confus, terrible, et sublime au plus haut point ?

¹⁹ The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable, in member, joint, or limb ;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either ; black he stood as night ;
Fierce as ten furies ; terrible as hell ;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.

II, 4. (suite du même sujet : à savoir de la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions)

[...]

On trouvera nulle part de plus sublime portrait que celui, justement célèbre, de Satan, que Milton représente avec une dignité si convenable au sujet.

Celui-ci, au-dessus du reste ;
Par sa taille et sa contenance superbement dominatrices,
Se dressait comme une tour, sa forme n'avait pas encore perdu
Tout son éclat originel ; il ne paraissait rien de moins
Qu'un archange tombé ; un excès de splendeur
Obscurcie : tel le soleil nouvellement levé
Tendu de ses rayons, regarde à travers l'air horizontal et brumeux ;
Tel, derrière la lune, dans une pâle éclipse, il répand un crépuscule funeste
Sur la moitié des peuples et par la crainte des révolutions
Rend les rois perplexes²⁰

Voilà un bien noble tableau ; mais en quoi consiste ce portrait poétique ? Dans les images d'une tour, d'un archange, du soleil se levant à travers la brume ; ou dans une éclipse, la ruine de monarchies, les révolutions d'empires. L'esprit est précipité hors de lui-même par une foule d'images grandes et confuses, qui touchent par leur multitude et leur confusion. Séparez-les, et vous perdez beaucoup de leur grandeur ; unissez-les, et vous perdez infailliblement la clarté. Les images suscitées par la poésie sont toujours du genre obscur ; bien qu'en général, les effets de la poésie ne doivent nullement être attribués à ces images, point que nous examinerons en détail ultérieurement.

[...]

Le livre de Job comporte un passage étonnamment sublime ; et qui doit essentiellement sa sublimité à la terrible incertitude de la chose décrite : « 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, et j'entendis une voix ; Un mortel serait-t-il plus juste que Dieu ?²¹ » Nous sommes d'abord préparés de la manière la plus solennelle à la vision ; nous sommes terrifiés avant même de pouvoir pénétrer la cause obscure de notre émotion : mais, quand cette grande cause de terreur vient à paraître, qu'est-ce ? Enveloppée dans les voiles de son

²⁰ 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 appeared
Less than archangel ruin'd, and th'excess
Of glory obscured : 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 half the nations ; and with fear of change
Perplexes monarchs.

²¹ Job, IV, 13-17, trad. Baldine Saint Girons, d'après l'anglais.

incompréhensible obscurité, n'est-elle pas effroyable, plus frappante, plus terrible que ne pourraient la rendre la description la plus vive et la peinture la plus nette ?

[...]

Descartes Les passions de l'âme

Art. 53. « L'admiration »

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés ; et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. Et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus et nous le considérons sans passion.

Art. 73. « Ce que c'est que l'étonnement »

Et cette surprise a tant de pouvoir pour faire que les esprits qui sont dans les cavités du cerveau y prennent leur cours vers le lieu où est l'impression de l'objet qu'on admire, qu'elle les y pousse quelquefois tous, et fait qu'ils sont tellement occupés à conserver cette impression, qu'il n'y en a aucuns qui passent de là dans les muscles, ni même qui se détournent en aucune façon des premières traces qu'ils ont suivies dans le cerveau : ce qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statue, et qu'on ne peut apercevoir de l'objet que la première face qui s'est présentée, ni par conséquent en acquérir une plus particulière connaissance. C'est cela qu'on appelle communément être étonné ; et l'étonnement est un excès d'admiration qui ne peut jamais être que mauvais.

Art. 75. « À quoi sert particulièrement l'admiration »

Et on peut dire en particulier de l'admiration qu'elle est utile en ce qu'elle fait que nous apprenons et retenons en notre mémoire les choses que nous avons auparavant ignorées. Car nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire ; et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignoré, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons vues ; car c'est cette différence qui fait qu'on le nomme extraordinaire. Or, encore qu'une chose qui nous était inconnue se présente de nouveau à notre entendement ou à nos sens, nous ne la retenons point pour cela en notre mémoire, si ce n'est que l'idée que nous en avons soit fortifiée en notre cerveau par quelque passion, ou bien aussi par l'application de notre entendement, que notre volonté détermine à une attention et réflexion particulière. Et les autres passions peuvent servir pour faire qu'on remarque les choses qui paraissent bonnes ou mauvaises, mais nous n'avons que l'admiration pour celles qui paraissent seulement rares. Aussi voyons-nous que ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion sont ordinairement fort ignorants.

La préférence donnée au toucher chez Condillac dans la constitution de nos facultés

La fiction de la statue chez Condillac

« Nous ne saurions nous rappeler l'ignorance, dans laquelle nous sommes nés : c'est un état qui ne laisse point de traces après lui. Nous ne nous souvenons d'avoir ignoré, que ce que nous nous souvenons d'avoir appris ; et pour remarquer ce que nous apprenons, il faut déjà savoir quelque chose : il faut s'être senti avec quelques idées, pour observer qu'on se sent avec des idées qu'on n'avait pas. Cette mémoire réfléchie, qui nous rend aujourd'hui si sensible le passage d'une connaissance à une autre, ne saurait donc remonter jusqu'aux premières : elle les suppose au contraire, et c'est là l'origine de ce penchant que nous avons à les croire nées avec nous. Dire que nous avons appris à voir, à entendre, à goûter, à sentir, à toucher, paraît le paradoxe le plus étrange. Il semble que la nature nous a donné l'entier usage de nos sens, à

l'instant même qu'elle les a formés ; et que nous nous en sommes toujours servis sans étude, parce qu'aujourd'hui nous ne sommes plus obligés de les étudier. » Condillac, Avant-Propos du *Traité des Sensations*, p. 10

J'étais dans ces préjugés, lorsque je publiai mon Essai sur l'origine des connaissances humaines.

« Pour remplir cet objet, nous imaginâmes une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées. Nous supposâmes encore que l'extérieur tout de marbre ne lui permettait l'usage d'aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix aux différentes impressions dont ils sont susceptibles. »

Condillac, Avant-Propos du *Traité des Sensations*, p. 10

L'œil comme une infinité de mains : la compréhension de la vision comme tact

Nous avons vu qu'étant bornée au tact, elle ne pouvait pas juger des grandeurs, des situations et des distances, par le moyen de deux bâtons, dont elle ne connaissait ni la longueur ni la direction. Or, les rayons sont à ses yeux, ce que les bâtons sont à ses mains ; et l'œil peut être regardé comme un organe, qui a en quelque sorte une infinité de mains, pour saisir une infinité de bâtons. S'il était capable de connaître par lui-même la longueur et la direction des rayons, il pourrait, comme la main, rapporter à une extrémité ce qu'il sentirait à l'autre ; et juger des grandeurs, des distances et des situations. Mais bien loin que le sentiment qu'il éprouve, lui apprenne la longueur et la direction des rayons ; il ne lui apprend pas seulement s'il y en a. L'œil n'en sent l'impression, que comme la main sent celle du premier bâton qu'elle touche par l'un des bouts.

Condillac *Traité des sensations*, Partie III, 3 p. 140-141



Figure 1 : « Atouchement », *Iconologie* de Cesare Ripa, trad. Baudoin, 1643



Figure 2 Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens, *Allégorie du Toucher*, 1617-1618,



Figure 3: *Allégorie du toucher*, Gravure de Cornelis Cort d'après un dessin de Frans Floris (1561), encre, lavis et rebauts de blanc conserve au Musée des Beaux-Arts de Budapest

Iconographie



Barnett Newman, *Onement I*, 1948. 69, 2 × 41, 2 cm. New York, Museum of Modern Art



Rembrandt, *Descente de croix au flambeau*, B.81, I (4) d'après le New Hollstein, 1654. Eau-forte et pointe sèche, 210 × 161 mm. Rijksmuseum, Amsterdam

Bibliographie

Sources primaires

- BURKE Edmund, *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Complete Works, Oxford, Clarendon Press.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998 (Seconde édition revue et augmentée).

Sources secondaires :

- BROMWICH David, *the intellectual life of Edmund Burke. From the Sublime and Beautiful to the American Independance*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachussets, London, England, 2014.
- VINCENT-BUFFAULT Anne, *Histoire sensible du toucher*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2017.
- CLASSEN Constance, *The Deepest Sense: A cultural history of Touch*, Champaign, University of Illinois Press, 2012.
- CONDILLAC, Etienne Bonot (de), *Traité des sensations*, Seconde et troisième partie, Éditions Fayard, 1998 [Disponible en ligne sur le site de l'ucaq]
- DERRIDA Jacques, NANCY Jean-Luc, *Le toucher*, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- GARRINGTON Abbie, *Haptic modernism. Touch and the tactile in modernist writing*, Edimburgh University Press, 2013, 2015.
- HALL Edward, *la Dimension cachée (The Hidden Dimension)*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1999.
- LYOTARD Jean-François, « Le sublime et l'avant-garde », *L'inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014.
- NAU Clélia, *Le temps du sublime, Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- PARRET Hermann, « La matière dans les esthétiques du XVIIIe siècle », *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIe-XVIIIe siècles*. Sous la dir. de R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé et N. Kremer, New-York, Rodopi, 2009, p. 19-38 et en particulier le passage consacré à Burke p. 32-34.
- SAINT GIRONS Baldine, *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993
- SAINT GIRONS Baldine, *Le goût du sublime chez Montesquieu et Burke, Du goût à l'esthétique : Montesquieu*, J. Ehrard et C. Volpillac-Augier, Bordeaux, PUB, 207, pp. 235-272. [Disponible en ligne]
- SERRES Michel, *Les Cinq sens*, Paris, Gallimard, 1998.
- SPECTOR Céline. « Une théorie matérialiste du goût peut-elle produire l'évaluation esthétique ?, Montesquieu *De l'esprit des lois à l'Essai sur le goût* », *Corpus revue de philosophie*
- SVANKMAJER Jan, *Touching and Imagining. An introduction to Tactile Art*. I.B Tauris 2014

Émissions radiophoniques sur le toucher :

- <https://www.franceculture.fr/societe/le-toucher-en-temps-de-covid-19>
- <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/proches-une-histoire-du-toucher>