

Les Cahiers du CEIMA



Textes rassemblés et présentés par Hélène Machinal

Comité de rédaction du numéro :
Gaïd Girard, Alain Kerhervé, Hélène Machinal

Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 3, mai 2006

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres Victor Segalen
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD

Comité de lecture :

Claire BAZIN (Université de Paris X - Nanterre)
Hélène CHRISTOL (Université Aix-Marseille I)
Madeleine DESCARGUES-GRANT (Université de Valenciennes)
Nathalie JAECK (Université de Bordeaux III)
Bernard SELLIN (Université de Nantes)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

Illustration de la page de garde
d'après le tableau de William Blake.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Pascal David. L'effroi du sublime | 9 |
| Alain Kerhervé. Le Sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII ^e siècle | 15 |
| Norbert Col. La place de l'esthétique dans le conservatisme d'Edmund Burke | 37 |
| Catherine Thomas. Le sublime dans <i>Mademoiselle de Maupin</i> de Théophile Gautier | 51 |
| Hélène Machinal. Le sublime dans <i>The Confessions</i> <i>of an English Opium-Eater</i> de Thomas de Quincey | 63 |
| Carle Bonafous-Murat. Modalités d'un moment sublime : « Meditations in Time of Civil War » de W. B. Yeats | 81 |
| Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz : le sublime et la nostalgie | 95 |
| Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans <i>Voss</i> de Patrick White | 107 |
| Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime | 119 |
| Hervé Le Nost. « ...Nous avons l'idée du monde, mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. » | 137 |
| Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, <i>das Erhabene</i> et la Sublimation | 143 |

Introduction

Engager une réflexion sur le sublime, c'est tout d'abord se heurter à la difficulté à proposer une définition englobante du terme. Du pseudo-Longin à Lyotard, des premiers siècles après Jésus-Christ à l'art américain de la fin du 20^{ème} siècle, les théoriciens du sublime incluent des noms aussi prestigieux que ceux de Burke, Kant, Nietzsche, Hegel, Heidegger ou Adorno. Une fois l'étendue du champ critique soulignée, il demeure que si le texte du pseudo-Longin reste fondateur, il cantonne le sublime à la rhétorique. C'est au 18^{ème} siècle que la notion réapparaît et vient nourrir le débat sur la perception de l'œuvre d'art, complexifiant ainsi la densité d'un autre concept à la définition fuyante, celui de l'esthétique¹. Au début du 19^{ème} siècle, le sublime devient une notion centrale dans toute la pensée romantique dont l'impact se fait sentir jusqu'à la fin du siècle. Il faut attendre la fin du siècle suivant, le 20^{ème} siècle, pour voir la notion renaître de ses cendres avec les écrits de Lyotard, Nancy ou Lacoue-Labarthe et la naissance du « modernisme » puis du « post-modernisme ».

Le présent recueil n'a pas la prétention de proposer une analyse exhaustive d'une notion dont la complexité résulte des différents champs qu'elle convoque : la rhétorique, l'esthétique, la philosophie, la politique, pour n'en citer que quelques uns. Il s'agit bien plutôt de tenter une suite chronologique d'éclairages et d'approfondissements de ce que peut être le sublime par le prisme de textes et d'auteurs qui nous font parcourir trois siècles de création artistique et parfois dépasser les frontières du monde anglophone. Aussi ce *Cahier du CEIMA* s'ouvre-t-il sur une présentation du sublime tel qu'il a été défini par les deux grands théoriciens que furent Burke et Kant (Pascal David) et il se termine par une échappée vers les rapports entre sublime et sublimation en psychanalyse (Michèle Bompard-Porte).

La racine latine du mot permet de souligner une caractéristique fondatrice du sublime, l'élévation, au sens physique comme moral, et dès lors l'idée d'une énergie², d'un déplacement de force. Cette circulation d'énergie exige la présence de deux entités, le sujet et l'objet, et elle apparaît au 18^{ème} siècle lorsque que l'on passe d'une insistance sur la *poiesis* (primauté de l'acte créatif, de la production de l'œuvre d'art) à une insistance sur la

réception (importance du sujet, de celui qui « reçoit » l'œuvre d'art), cette dernière n'excluant pas la place centrale de l'objet mais mettant l'accent sur l'alchimie qui lie intimement sujet et objet.

Il faut reconnaître à Burke d'avoir mis en avant cette centralité de la position réceptrice. En insistant sur la distance et le spectacle, nécessaire au plaisir terrifiant, il souligne d'emblée l'ambivalence du sublime, à la fois processus et effet, et l'inscrit dans l'oxymore bien connu que constitue le « delightful horror ». L'enjeu de l'effet sublime se situerait donc dans la concomitance de deux modalités qui s'opposent : la distance et la proximité. De l'interaction entre sujet et objet naît une propriété dynamique³. Cependant, cet aspect dynamique est indissociable d'un corollaire statique, la contemplation. Pour que l'effet sublime opère, il importe que le spectateur ait conscience de son regard. D'où l'exemple canonique du tableau de Friedrich qui peint son personnage regardant une mer de nuages de dos, c'est-à-dire dans une position mimétique de celle du spectateur. Ce n'est alors pas tant le spectacle du sublime naturel qui saisit, mais bien la mise en contact de deux instants temporellement distincts : la proximité émotionnelle de l'œil du spectateur qui se fond dans celui du personnage regardant mais aussi la distance du spectateur qui est hors du cadre naturel, en pleine conscience de la mise en abîme de son regard.

On comprend dès lors pourquoi le sublime peut être analysé comme une mise en abîme du phénomène esthétique de la perception d'une œuvre d'art. Plus généralement, il renvoie à la perception de soi à la fois dans l'univers extérieur et à l'intérieur de soi-même. Cette internalisation est fondamentale dans l'évolution esthétique de la notion et marque le passage du 18^{ème} siècle, où le mode sublime a trait à l'extériorité et peut relever de la posture (Alain Kerhervé), au 19^{ème} siècle, où les romantiques font de l'intériorité un mode d'être et cherchent à redéfinir la place de l'artiste. On passe ainsi de la perception du sublime naturel à celle du sublime intérieur.

On peut interroger les raisons de la résurgence du sublime au 18^{ème} siècle. Le siècle des Lumières amorce un mouvement d'approche raisonné du monde dont l'impact marque tout le 19^{ème}. De ce fait, le sublime peut être perçu comme un mode de résistance à l'hégémonie rationnelle en ce qu'il affirme le désir de la « rapture », d'un saisissement violent de l'être par le grandiose et l'incommensurable. Si la dynamique du sublime constitue une échappée hors de la raison et trahit une aspiration au transcendant, elle induit dans le même temps une perception particulière de la dimension temporelle.

Le 18^{ème} est un siècle marqué par de profonds bouleversements politiques qui ancrent alors l'être humain dans un temps historique dont il a pleinement conscience sans pour autant avoir encore le recul nécessaire à l'analyse et la distanciation. En ce sens, le mode sublime peut être analysé comme une échappée hors de l'ancrage temporel historique. L'effroi causé par une conscience nouvellement acquise de ce qu'un être peut être le témoin à la fois actif et contemplatif du surgissement d'un événement historique majeur, ne peut s'apaiser que par la mise à distance esthétique.

Enfin, le sublime fonctionne également sur le mode du compensatoire car il comble un gouffre ouvert par la sécularisation qui marque la période⁴. L'importance de la position réceptrice soulignée par Burke trouve ainsi un prolongement dans la réflexion romantique sur la place et la position de l'artiste aussi bien dans son rapport au monde qu'en tant que miroir de l'être. Le mouvement romantique intronise en effet l'individu comme source de toute perception et pallie la disparition du divin par une sacralisation de l'être et de la création artistique résultant de la place prépondérante accordée à l'imagination

On comprend mieux pourquoi du 18^{ème} au 20^{ème} siècle, les contextes historiques et scientifiques qui font prévaloir la raison et le réel déclenchent des résurgences du sublime qui serait un mode esthétique permettant de problématiser la tension entre mythe et histoire, foi et fable. Le sublime nous offre un retour vers la tragédie et le drame mythique qui restent ancrés dans la conscience collective en dépit de la temporalité propre à chacun de ces siècles. Le sublime américain ou australien reflète ainsi à la fois le surgissement synchronique de l'histoire et sa difficile inscription dans une perspective temporelle diachronique qui le relie au destin de l'espèce. Anne Le Guellec s'attache à cette perspective dans un contexte australien tandis que François Gavillon nous expose les liens qui existent entre une nouvelle technologie – la photographie – et l'appropriation du territoire américain.

Ce passage par une contextualisation épistémologique, politique et ontologique nous ramène à la dynamique propre au sublime qui implique finalement toujours une **représentation** et un mode de compensation, voire de sublimation. Ainsi, à partir de Burke, pouvons-nous être amenés à envisager les rapports problématiques entre esthétique et politique, dans un contexte anglais avec Norbert Col, et à nous interroger sur une possible tentative de sublimation de la terreur politique engendrée par la révolution au 18^{ème} siècle. Cela posé, le contexte politique prégnant de ce siècle des Lumières disparaît au 19^{ème}, un siècle qui met au centre de sa réflexion la

question de la représentation, qu'elle se limite à un mode compensatoire ou non. Hélène Machinal s'attache à montrer les modes de fonctionnement du sublime dans la prose romantique de De Quincey et Catherine Thomas définit la spécificité d'un sublime humanisé et éroticisé qui s'incarne chez Gautier dans une beauté formelle. Iréna Buckley propose quant-à elle, une présentation d'un sublime teinté de nostalgie romantique et aristocratique chez le poète lituanien Milosz. Au début du 20^{ème} siècle, le poète irlandais Yeats fait cependant de nouveau correspondre le « dérèglement de la causalité historique » et une conscience individuelle « dessaisie de sa maîtrise perceptive du monde ». Carle Bonafous-Murat montre ainsi que conscience esthétique et conscience politique sont intimement liées par la perception de la temporalité. Les *Cahiers* ont par ailleurs tenu à présenter une réflexion de plasticien sur le sublime (Hervé Le Nost).

On pourrait avancer que le sublime permet finalement de donner à voir la tension entre le sensible et le suprasensible dans le phénomène de la perception esthétique. Si l'objet d'art est premier, il reste cantonné au physique et ne peut être au mieux qu'une forme esthétique d'expression. En revanche, si on accorde la primauté au sujet percevant comme vecteur d'émotions et d'idées, l'objet d'art peut permettre à l'être de transcender sa finitude et d'appréhender un au-delà du contingent. La complexité de la notion résulte en fait de cette tension intrinsèque entre le physique et le métaphysique, tension qui ne doit pas être résolue tant que dure le moment sublime.

Les théoriciens du sublime ne s'affranchissent pas d'un paradoxe mimétique que révèle l'affirmation suivante sur la spécificité du sublime : « c'est la nature qui demande à l'art de la seconder, de la faire être afin qu'elle se révèle⁵ ». Ce qu'il faut cependant retenir, c'est qu'avec le mode du sublime, l'art n'est plus cantonné à une dimension mimétique : il sort de sa position réductrice d'artifice et ouvre l'accès à ce qui ne devrait pas pouvoir être représenté, l'au-delà de *l'hic et nunc* et de l'humain. D'où ce dessaisissement, cet *unheimlich* souligné par Shelling lorsqu'il évoque dans sa célèbre formule « ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste ».

Ce paradoxe est d'autant plus saisissant qu'il lie intimement représentation et irréprésentable. Campé dans sa position de spectateur, le sujet est ravi par l'horreur d'un spectacle mis à distance mais qui permet à sa raison de se faire peur par la saisie momentanée du vacillement de ce qui lui échappe. Le frisson sublime trouverait son origine dans cette perception subreptice de la force potentielle d'un imprésentable prêt à surgir sous la plume ou

le pinceau qui saura lui donner toute sa mesure. Ce potentiel de puissance contenue induit souvent dans le sublime une proximité avec le pathétique et l'impuissance. Sans doute parce que nous sommes en présence « d'une forme qui inclut sa propre défaillance⁶ ».

Hélène Machinal

¹ Voir *The Sublime, a Reader in British Eighteenth-Century Theory*, A. Ashfield & P. De Bolla (eds.), Cambridge UP, 1996, introduction, p. 1 à 16.

² Voir M. Duperray (ed.), *Postérité du sublime en littérature*, Paris, Mallard, 2000.

³ Comme le résume Denis Mellier, « le débat entre l'œil et la lettre (ou la toile) est l'enjeu poétique essentiel dans l'élaboration de l'effet sublime » Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, p. 195.

⁴ Voir Hillis Miller, *The Disappearance of God*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1963.

⁵ Baldine de St Girons, article « Sublime », *Encyclopedia Universalis*. Voir aussi Baldine de St Girons, *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

⁶ Anne Batesti, introduction, *Le sublime en question*, *Revue française d'études américaines*, n° 99, Paris, Belin, 2003.

Pascal David

L'effroi du sublime

« Trop de deux mots hardis », dit Pascal devant des expressions telles que « le flambeau de la sédition » ou « l'inquiétude de son génie »¹. La remarque de Pascal pourrait s'appliquer également à l'expression qui donne son titre à cet article : l'effroi du sublime. Trop de deux mots hardis. En d'autres termes, cette expression n'est pas sublime car, en son acception rhétorique du moins (depuis Longin), le sublime naît du contraste, de la *disproportion* entre la hauteur ou la magnificence des fins et l'économie des moyens. S'il n'y a pas de sublime sans un excès, sans un « trop », ce « trop » demande à être mis en relief par un contraste plutôt que par une simple surenchère. *Fiat lux* est en ce sens le lieu et la formule du sublime², puisqu'à l'averse de lumière illuminant tout homme venant en ce monde, arrivant *in luminis oras*, répond l'extrême économie de moyens qui la commande – moins sublimes que le latin sont du reste ici le français, l'anglais et l'allemand, qui n'arrivent pas à tenir en deux mots, respectivement : *que la lumière soit, let there be light, es werde Licht*. C'est précisément à propos de l'ouverture de la Genèse que Chateaubriand évoque « cette simplicité du langage, en raison inverse de la magnificence des faits »³. Et pourtant, s'il y a un « effroi du beau »⁴, on serait plus fondé encore à parler d'un effroi du sublime. A travers cet effroi perce confusément le sentiment que la nature a quelque chose à nous dire, qu'il faut accorder à Victor Hugo que

Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un

et que l'expérience du sublime met en jeu, comme nous le verrons, notre vocation. Ce qui nous donne le frisson ou « la chair de poule » n'est pas sans nous indiquer aussi ce que nous avons à faire, la tâche, infinie peut-être, que nous avons à accomplir, ou comme dit Fichte avec une simplicité désarmante, « ce pour quoi nous sommes là »⁵. En sorte que passer à côté de l'expérience du sublime, ou la négliger, serait au fond passer à côté de nous-mêmes.

L'examen que nous entreprendrons ici de la question du sublime ne concernera qu'une période limitée – la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, de Burke (1757) à Kant (1790). Période limitée mais intense et décisive

Pascal David

pour la tournure que va prendre la question du sublime, dans la succession de Burke à Kant, mais aussi dans le dialogue qui va se nouer entre Burke et Kant, l'*Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de celui-là ayant été traduite en allemand en 1773. Philosophiquement ou esthétiquement, mais aussi politiquement, c'est durant cette période que le sublime a connu son apogée. On peut dire en effet qu'en l'espace d'une trentaine d'années la problématique du sublime a été entièrement reprise et renouvelée, s'accompagnant, à titre de composante atmosphérique, d'un sentiment d'époque (pré-révolutionnaire et révolutionnaire) pour lequel la destitution du beau s'accompagne d'une promotion du sublime.

Rappelons pour commencer que le sublime n'est pas (contrairement à un usage courant du terme) le superlatif de beau, il n'est pas *très* beau mais *trop* beau pour rester beau, ou trop beau pour être vrai, à telle enseigne qu'il peut même voisiner avec la laideur, il est donc, tout simplement, « trop », lié constitutivement à un excès, à une démesure. Le sublime est formidable au vrai sens du terme : il fait peur, il suscite l'effroi, comme « le silence éternel de ces espaces infinis »⁶. Entre le beau et le sublime, la différence n'est donc pas de degré mais de nature. L'un apaise et reconforte, l'autre inquiète et dérange. Si plaisir il y a dans la confrontation à un spectacle sublime (car au sublime toujours nous sommes confrontés), ce plaisir est un « plaisir négatif », *negative Lust*, selon l'audacieuse expression risquée par Kant, à la limite de l'oxymore. C'est pourquoi les mystiques et les poètes, avides de sublime, recourent si volontiers aux oxymores : ténèbre lumineuse, sobre ivresse, « fleurs du mal » ou « lait noir de l'aube » (Paul Celan).

Ce « plaisir négatif », Burke avait proposé de l'appeler *delight*, pour le distinguer de *pleasure*. C'est dans le chapitre VII de la Première partie de son *Enquiry* que Burke traite du sublime, après avoir traité, au chapitre VI, « des passions qui relèvent de la conservation de soi » (*Of the passions which belong to SELF-PRESERVATION*). Burke se rattache par là à toute une tradition de la philosophie anglaise depuis Hobbes et Locke, avec la question de la *self-preservation*, dont naîtra la problématique des droits de l'homme, promise à un brillant avenir, la *self-preservation* par laquelle tout homme persévère dans son être se dédoublant alors en sécurité (Hobbes) et garantie de moyens de subsistance (Locke : *men have a right to meat and drink and such other things*⁷). Le fondement de la société civile selon Hobbes, c'est en effet cette peur continuelle (*continual fear*) dans laquelle vit l'homme, pauvre hère sans foi ni loi⁸, au sein de ce royaume de ténèbres (*kingdom of darkness*) qu'est l'état de nature – la peur continuelle de mourir d'une mort violente, qui l'amène à vivre constamment sur le qui-vive. C'est précisément

à ce royaume de ténèbres que le Leviathan, ce monstre nécessaire, est censé nous permettre d'échapper, comme c'est à cette peur continue d'une mort violente qu'il se veut un remède en inspirant, paradoxalement, une terreur encore plus grande⁹. On retrouve ici le sens juridique romain du territoire : là où s'exerce le *jus terrendi*, le droit de terroriser¹⁰. Or il est nécessaire, pour que soit éprouvé le sentiment du sublime, que les terreurs du monde objectif ne se soient pas entièrement dissipées. Le sentiment du danger est nécessaire pour que soit éprouvée l'émotion du sublime, nous dit Burke, mais « à une certaine distance, avec quelques modifications »¹¹. Il ne faut pas, en effet, que le spectacle terrible mette immédiatement en péril l'existence de celui qui le contemple, même si, pour n'être pas directement menaçant, il n'en est que plus « frappant ». Il ne faut pas, dira Kant à son tour, que la nature fasse peur, mais qu'elle soit *furchtbar*, susceptible de faire peur. C'est là tout l'écart qui sépare le primitif de l'homme civilisé. L'instinct de conservation est paradoxalement à la fois suspendu et ravivé, grâce à l'essentielle *distance*, soulignée par Burke, entre le spectateur et le spectacle. Le texte classique est à cet égard le début du chant II du *De rerum natura* de Lucrèce :

Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense,
D'observer du rivage le dur effort d'autrui
Non que le tourment soit jamais un doux plaisir
Mais il nous plaît de voir à quels maux nous échappons.

Tout y est en effet. L'idée de spectacle (*spectare*), la distance propice, la douceur ou le plaisir – cette *suavitas* qui n'est pas une *voluptas*. Ce qui est sublime, c'est d'observer du rivage le dur effort d'autrui – *e terra magnum alterius spectare laborem*. Spectacle d'autant plus sublime que cet autrui *pourrait être moi*. Le danger va ici jusqu'au péril, si l'on suit la distinction que proposera Rousseau : « Le péril est le plus haut degré du danger. Il est dangereux d'aller sur la mer, mais on est en péril durant la tempête. ¹²»

L'opposition *suavitas/labor* qui sous-tend et structure le propos de Lucrèce souligne la coappartenance thématique depuis Platon entre plaisir & peine, ou plaisir & déplaisir – *Lust* et *Unlust* chez Kant. Plaisir & peine se trouvent mêlés face à ce qui est trop grand ou trop haut, face à quoi les efforts humains paraissent bien vains, comme le frêle esquif ballotté par une mer déchaînée. Trop haut : c'est le sens propre du sublime, que caractérise son altitude, même si cette hauteur du sublime n'est pas seulement celle des sommets enneigés, mais aussi bien la profondeur des abysses. *Altitudo*, au double sens du terme, vers le haut comme vers le bas. Dans ses *Elements of Criticism* (1762), Henry Home (*alias* Lord Kames) met en place tout

Pascal David

un vocabulaire dans le double registre de la grandeur esthétique et de la grandeur physique : *grandeur*, le mot français, donc étranger, soulignant un aspect imposant ; *greatness* ou *magnitude*, d'ordre cosmique ; *hugeness*, proche de l'énormité (celle, par exemple, des *huge territories* qu'ont découvert les colons du Nouveau Monde), *vastness*, qui rime avec vastitude mais aussi avec dévastation. Exemples stéréotypés de grandeur que reprendra Kant : l'église Saint-Pierre de Rome, les Pyramides d'Égypte, les Alpes dominant les nuages, c'est là le côté « carte postale » du sublime, celui par exemple des *Snow covered peaks*. Cette réflexion sur la grandeur dans son rapport au sublime, telle qu'elle a été thématifiée par la philosophie anglaise, a sans doute été une structure décisive pour la philosophie kantienne, comme le suggère Baldine Saint Girons : « l'on s'étonnera moins, vu l'intérêt des analyses consacrées par Kames et ses prédécesseurs à la constitution de la grandeur comme valeur esthétique, que Kant consacre tant de pages, soit presque la moitié de l'Analytique du sublime, à la détermination du sublime comme grandeur absolue. »¹³

Le concept de grandeur est en effet le pivot des analyses kantienne, au point qu'un commentateur de Kant, et non des moindres, a pu proposer de rendre le sublime dont il parle (*das Erhabene*, substantivation de l'adjectif *erhaben*) non par « sublime » mais par « grandiose »¹⁴. Schopenhauer avait déjà souligné l'écart entre « sublime » et ce dont est porteur le terme allemand *erhaben* : « [le spectateur] est dans un état de ravissement (*Erhebung*), et c'est pour cela qu'on appelle sublime (*erhaben*) l'objet qui occasionne cet état »¹⁵. Suggestive, la proposition d'Eric Weil semble néanmoins irrecevable, dans la mesure où Kant lui-même donne comme équivalent de l'allemand *erhaben* le mot latin *sublime*. Toujours est-il que la grandeur peut s'envisager comme ce dont on ne peut prendre la mesure, ou comme ce avec quoi on ne peut pas se mesurer. Telles sont les deux figures kantienne du sublime : l'immense et l'irrésistible, selon que le sublime est considéré mathématiquement (renvoyant aux catégories mathématiques de la quantité et de la qualité) ou dynamiquement (selon les catégories dynamiques de la relation et de la modalité). Le Kant des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* de 1764 restait très proche de ses sources d'inspiration anglaises, dans la mesure où beau et sublime sont analysés par cet opuscule à un niveau anthropologique et empirique : le jour est beau, la nuit est sublime, la femme est belle, l'homme est sublime, beau le lever du soleil, sublime son coucher, etc. Mais Kant va introduire en 1790, avec la *Critique de la faculté de juger*, une perspective aussi nouvelle qu'inattendue par rapport à l'opuscule pré-critique de 1764. En effet, la différence entre beau et sublime y est entièrement repensée à un niveau non plus anthropologique et empirique mais transcendantal, autrement

dit, elle ne procède pas d'une différence d'objets (beaux ou sublimes) mais d'une différence entre nos facultés, d'une différence qui se fait jour dans « le jeu de nos facultés ». Du jeu entre l'entendement (faculté de connaître) et l'imagination résulte harmonieusement le beau, tandis que du jeu entre la raison (faculté de désirer) et l'imagination jaillit la dysharmonie du sublime. L'imagination se trouve débordée, il lui est fait violence lorsqu'elle se trouve en présence de l'illimité, de l'absolu, de l'infini qu'elle ne peut embrasser.

Rien n'est objectivement sublime. Un objet ne peut être dit sublime que par relation au sentiment d'un sujet qui attribue subrepticement à l'objet, comme si c'en était une propriété intrinsèque, une disposition d'esprit dont l'objet lui-même n'est que l'occasion ou le réactif. Kant écrit en ce sens que « la vraie sublimité n'est qu'en l'esprit de celui qui juge et il ne faut point la chercher dans l'objet naturel dont la considération suscite cette disposition du sujet » (§ 26). Ou encore : « le sentiment du sublime dans la nature est le respect pour notre propre destination » – thèse kantienne fondamentale sur le sublime – respect, poursuit-il, « que par une certaine subreption (substitution du respect pour l'objet au respect pour l'idée de l'humanité en nous comme sujets) nous témoignons à l'objet, qui nous rend pour ainsi dire accessible la supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître sur le pouvoir plus grand de la sensibilité » (§ 27). En d'autres termes, le sublime n'est jamais que la projection de l'homme dans la nature – ou plutôt une projection de ce qui en lui est plus haut que lui, de ce ciel étoilé qu'il porte en lui comme grandeur suprasensible. Le sentiment du sublime est au fond *auto-affection*, ce que Fichte résumera magnifiquement : « nous frissonnons et tremblons devant notre propre majesté »¹⁶. Le sentiment du sublime comme auto-affection indique du même coup une *vocation* de l'être humain : la disproportion, constitutive du sublime, entre le peu que je suis comme être physique face aux puissances de la nature permet de construire une analogie inversée avec une disproportion d'un tout autre « ordre », comme dirait Pascal, celle entre le sensible qui peut, certes, m'écraser ou m'engloutir, mais n'en reste pas moins infinitésimal eu égard à un autre ordre, par rapport à cet autre ordre de grandeur précisément qu'est le suprasensible. Débordée de toutes parts, l'imagination se fait violence en se rendant réceptive à la voix de la raison, en ce climat propice que lui est le sentiment du sublime, où s'annonce notre vocation. Chez Kant se trouvent liés cette voix, ce climat et cette vocation : *Stimme, Stimmung, Bestimmung*. Trois termes-clefs de l'Analytique du sublime chez Kant, et qui y dessinent une constellation. Loin de nous inviter à céder à l'exaltation, le sentiment du sublime nous enjoint de travailler, en nous et hors de nous, à une plus grande perfection de l'humanité dans ce qui fait toute sa dignité. Du sublime que portent les droits de l'homme

Pascal David

dans la tradition anglaise puis française se distingue dès lors le sublime que la tradition allemande, avec Kant, mais aussi Fichte, Schiller, Hegel, lie à la dignité de l'homme.

Pascal David
Université de Bretagne Occidentale

¹ *Pensées*, éd. Brunschvicg, fragment 59.

² Cf. Baldine Saint Girons, *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

³ *Génie du christianisme*, II, V, 2.

⁴ Cf. Jean-Louis Chrétien, *L'Effroi du beau*, Paris, éd. du Cerf, 1987.

⁵ Formule que l'on trouve en conclusion des *Conférences* de 1794 sur la vocation du savant (Fichtes Werke, Walter de Gruyter, tome VI, p. 345) : *das (...), wozu wir da sind*. Pour Fichte, nous sommes là pour agir.

⁶ Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, fragment 206 : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » Qui parle ? Est-ce Pascal ou bien le libertin ? C'est là une autre question.

⁷ Locke, *Second Treatise on Civil Government*, ch. V.

⁸ Cf. Leo Strauss, *Qu'est-ce que la philosophie politique ?*, trad. O. Sedeyn, Paris, P.U.F., 1992, p. 52 : « les fondateurs de la civilisation n'étaient pas des héros, pas même des héros fratricides et incestueux, mais de pauvres diables nus et tremblant de peur. »

⁹ Comme le rappelle encore Leo Strauss, à *sociable* s'oppose chez Hobbes *formidable* ('to be sociable with them that will be sociable, and formidable to them that will not') ; cf. L. Strauss, *The Political Philosophy of Hobbes. Its Basis and Its Genesis*, The University of Chicago press, Chicago & London, 1952 (first published in 1936 by The Clarendon Press, Oxford), p. 49.

¹⁰ Cf. Pierre Legendre, *L'Empire de la vérité*, Paris, Fayard, 1983 et 2001 pour l'édition révisée, p. 224.

¹¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, 1990, Part One, Section VII, pp. 36-37 : *When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible ; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.* [nous soulignons].

¹² J.-J. Rousseau, « Risque danger péril » [feuille volante] in : *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, coll. Pléiade, tome II, p. 1253.

¹³ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁴ Eric Weil, *Problèmes kantien*s, Paris, Vrin, 1963, 1990², p. 69.

¹⁵ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, livre III, ch. 39 ; trad. A. Burdeau revue par R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 260. *Erhebung* serait sans doute plus justement traduit par « élévation ».

¹⁶ Fichte, Discours de 1794 *Sur la dignité de l'homme* (Fichtes Werke, I, 415).

Alain Kerbervé

Le Sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle

Bien que la tradition critique ramène le plus souvent le sublime au III^e siècle de notre ère, avec le *Peri Hupsous*, généralement traduit par *Du sublime*, du pseudo-Longin¹, c'est au XVIII^e siècle que la notion s'élargit à travers les écrits de plusieurs théoriciens de renom : Joseph Addison, Edmund Burke ou Emmanuel Kant. Dès lors, il est intéressant de se demander comment la notion de sublime circule au cours du siècle, de s'interroger sur la façon dont le sublime apparaît dans les correspondances anglaises de l'époque. S'il semble logique que les écrits épistolaires des grands auteurs anglais du siècle, parmi lesquels figurent Joseph Addison, Edmund Burke, mais aussi Samuel Johnson, Thomas Gray et Horace Walpole, utilisent les diverses facettes de la notion, on peut toutefois s'interroger sur la présence du sublime chez des épistolières, le sublime étant souvent perçu, depuis Burke, comme une notion masculine, alors que le beau serait féminin².

Deux types de sources s'imposent à cette approche. Il convient, bien entendu, d'examiner les correspondances d'épistolières anglaises du XVIII^e siècle, celles de Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), de Mary Delany (1700-1788), d'Elizabeth Carter (1717-1806), d'Elizabeth Montagu (1720-1800), de Hester Lynch Piozzi (1741-1821), d'Anna Seward (1747-1809), de Hester Chapone (1727-1801) et de Mary Wollstonecraft (1759-1797). Par ailleurs, les apports de la théorie des correspondances ne sauraient être négligés car les secrétaires, petits ouvrages d'aide à la rédaction de lettres qui connaissent une vogue inégalée à l'époque (on compte plus de vingt ouvrages différents), permettent d'éclairer les influences éventuelles subies par les épistolières.

Ainsi, la question sera de savoir dans quelle mesure il est possible, pour des femmes, de dépasser le simple discours théorique pour transmettre le sentiment du sublime dans des lettres. Dans un premier temps, sera examinée la place du sublime dans les secrétaires, où la situation de communication est le plus souvent artificielle, car donnée en exemple, en dehors de tout contexte d'échange. Dans un deuxième temps, on cherchera à distinguer la présence et l'influence des théoriciens du sublime dans les correspondances féminines,

Alain Kerhervé

pour vérifier si les épistoliers ont connaissance des écrits théoriques. Cela permettra enfin de mesurer le degré d'indépendance, d'originalité, des écrits des femmes par rapport aux théories de l'épistolaire et du sublime.

*
* *

Si l'on s'accorde de plus en plus à rapprocher les dimensions esthétiques et stylistiques du sublime³, on peut tenter de discerner la place accordée par les secrétaires – ouvrages théoriques – aux divers aspects de la notion, qui évolue au cours du siècle.

La tradition longinienne⁴ occupe une place de choix dans les secrétaires anglais, bien avant le XVIII^e siècle. Un des tout premiers ouvrages théoriques, celui d'Angel Day, paru en 1586⁵, présente, dès sa préface, le style sublime en ces termes :

Sublime, the highest and stateliest maner, and loftiest deliuerance of anye thing that maye be expressing the heroicall and mighty actions of Kings, Princes, and other honorable personages, the stile whereof is layde to be tragicall, swellinge in choyce, and chose the most hautiest termes, commended, described, amplyfied and preferred also by Orators, with manye excellent Figures and places of Rhetorique⁶.

Opposant le « sublime » aux styles « humile » (bas) et « mediocre » (moyen)⁷, l'auteur associe ici le fond (les actions des hommes célèbres) et la forme (le choix des termes, des figures de rhétorique et de l'influence des orateurs), dans la droite ligne de Longin. Par la suite, Longin apparaît dans bon nombre de secrétaires, parfois moins en rapport avec le style sublime que comme une référence classique qu'il convient de citer à l'occasion⁸. Dans *The Accomplished Letter-Writer* et *The Universal Letter-Writer*, par exemple, on trouve une même lettre, intitulée « On the Utility of Studying the Sciences » dans laquelle est reprise une comparaison employée par l'auteur de *Peri Hupsous*⁹ ; une missive de *The Instructive Letter-Writer* note encore que c'est pour les tempêtes qui y sont décrites que Longin apprécie le plus l'*Odyssee*, sans établir de lien avec le sublime¹⁰. Mais, en règle générale, au XVIII^e siècle, les secrétaires ne s'appuient pas sur l'auteur classique pour étayer leurs argumentaires stylistiques¹¹.

Toutefois l'héritage longinien inclut aussi des théoriciens du sublime comme John Dennis et Sir Richard Blackmore¹². Le second est mentionné une fois dans une lettre du *Complete Letter-Writer*, où est louée la qualité de

ses préfaces¹³. Le premier publie lui-même deux secrétaires. Dans la préface du premier ouvrage, en 1696, il revient sur la définition du style, en citant Longin :

After that, I determined to shew that all Conversation is not familiar; that it may be Ceremonious, that it may be Grave, nay, that it may be Sublime, or that Tragedy must be allowed to be out of Nature: That if Sublime were easy and unconstrained, it might be as consistent with the Epistolary Style, as it was with the Didactique, that Voiture has admirably joynd it with one of them and Longinus with both¹⁴.

S'il se contente de nommer le style sublime dans cet ouvrage, il traite plus précisément la question dans d'autres écrits théoriques, les *Remarks on a Book Entitled Prince Arthur* (1696), *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701) ou *The Grounds of Criticism* (1704) où il s'attache plus particulièrement à discerner les caractéristiques de la poésie sublime, dont les bases, selon lui, reposent sur la passion¹⁵. Dans le second secrétaire qu'on lui doit, les *Original Letters, Familiar, Moral and Critical* (1721), le sublime est mentionné, dans une lettre sur le style, comme un des objectifs les plus nobles qu'il convienne de viser.

Même si tous les secrétaires du siècle n'appuient pas leur définition d'un style sublime sur les théories de Longin, c'est néanmoins le cas de certains, qui ont pu servir d'exemples à divers épistoliers de l'époque¹⁶.

Moins nombreux, les manuels plus particulièrement destinés aux femmes présentent une densité supérieure d'allusions au style sublime. En 1733, dans *A Collection of Letters Extracted from the Most Celebrated French Authors*, un galant rappelle qu'à l'exemple de sa correspondante il doit se garder d'écrire « dans un style trop sublime.¹⁷ » Comme la femme, il doit se limiter à un « style naturel », au sens commun, sans toutefois sombrer dans la facilité, une idée reprise, en apparence, par Maria Edgeworth dans les *Letters for Literary Ladies* en 1797 :

Molière has pointed out with all the force of comic ridicule, in the Femmes Savantes, that a lady who aspires to the sublime delights of philosophy and poetry, must forego the simple pleasures, and will despise the duties of domestic life. I should not expect that my house affairs would be with haste dispatched by a Desdemona, weeping over some unvarnished tale, or petrified with some history of horrors, at the very time when she should be ordering dinner, or paying the butcher's bill.—I should have the less hope of rousing her attention to my culinary concerns and domestic grievances, because I should probably incur her

Alain Kerhervé

contempt for hinting at these sublunary matters, and her indignation for supposing that she ought to be employed in such degrading occupations. I have heard, that if these sublime geniuses are wakened from their reveries by the appulse of external circumstances, they start, and exhibit all the perturbation and amazement of cataleptic patients¹⁸.

À travers la voix d'un gentilhomme, l'auteur exprime ici les réserves communément exprimées à l'époque à l'égard des femmes trop versées dans les sciences et les lettres, des domaines aux « plaisirs sublimes » qui devraient être réservés à des « génies sublimes ». Son propos, qui fait écho à plusieurs écrits de Diderot¹⁹, est largement ironique, comme elle le précise en préface de la deuxième édition de l'ouvrage, en 1798²⁰. Dans la même veine, l'essai qui clôt son manuel suggère aux jeunes femmes de prendre l'habitude de se taire en public, leur expliquant que « l'ignorance et le doute sont les grands parents du sublime », que les personnes qui les entoureront seront impressionnées par leur silence et encore plus par l'idée que la femme puisse prendre la parole²¹. En effet, en règle générale, au cours du siècle, le sublime n'est pas présenté comme un objectif supérieur que les femmes doivent atteindre, bien au contraire. Il convient de se garder du sublime, comme l'exprime une lettre du *Ladies Complete Letter-Writer* (1763) :

Indeed, if my advice is taken, my fair readers should learn first to speak with correctness and ease; and in their Epistles express themselves in the same terms ... avoiding all affectation of hard words or Sublimity and not committing the least trespass upon Nature, and common sense; at the same time using no mean, low or common phrases...²²

Le style sublime est ici clairement opposé au style naturel dont les mérites sont systématiquement vantés dans les écrits théoriques destinés aux femmes. Si, dans le roman de Tobias Smollett, Roderick Random se dit impressionné d'avoir reçu d'une « Incognita » une lettre au « style sublime »²³, dans les manuels théoriques de l'époque, cette façon de s'exprimer n'était pourtant pas recommandée pour les femmes.

À ce stade, on peut se demander si les secrétaires, certes plus tournés vers la manière d'écrire en général, le style sublime en particulier, abordent la dimension esthétique du sublime qui s'impose peu à peu au cours du siècle.

Tout d'abord, force est de constater qu'en dépit de la grande variété des sujets qui y sont traités, la dimension esthétique est quasi absente des manuels épistolaires : les sources naturelles du sublime esthétique – les montagnes, les falaises, l'océan, les torrents – y figurent très peu. On trouve bien une

occurrence du terme « montagne » dans *The British Letter-Writer* (1765), mais c'est au sein d'une lettre descriptive qui n'établit aucun lien entre le paysage et ses effets sur la personne qui s'exprime²⁴. De la même manière, aucun des secrétaires ne pratique la moindre allusion à Burke, ni à ses théories du sublime et du beau. Addison, en revanche, apparaît dans plusieurs manuels, mais ce sont ses qualités d'épistolier et non ses théories qui sont prises en compte. Faut-il pour autant penser que les secrétaires délaissent totalement l'aspect esthétique de la question ?

En fait, un ouvrage, *The Art of Rhetoric*²⁵, qui comme son titre l'indique est plus un manuel de rhétorique qu'un secrétaire, aborde, de manière assez complète, le sujet des différentes définitions du sublime. Or la définition du sublime passe par la rhétorique. Au sein d'un chapitre intitulé « Of the Sublime Style » est posée, bien avant la publication de l'essai de Burke, une question essentielle :

Q. Do not some Authors distinguish between the *Sublime Style*, and what they call the *Sublime* or *Sublimity* itself?

A. Yes; for the *Sublime Style*, say they, always requires magnificent Expressions; but the *Sublime* (that is something extraordinary, something marvellous, which strikes in Discourse and ravishes and transports the Soul) may be found in a single Thought, single Figure, a single Turn of Words.

Q. What, can any thing then be in the *Sublime Style*, and at the same time not be *sublime*?

A. So they tell us; by which they mean, that it may be express'd in the *sublime Style*, and yet have nothing in it *extraordinary* or surprising.

Sous la forme d'un dialogue qui rappelle les modèles platoniciens du genre, ce manuel de rhétorique aborde donc la question de la différence entre la dimension stylistique (« sublime style ») et l'approche plus esthétique de la question du sublime (« sublimity » – « extraordinary », « which ravishes and transports the Soul »). Celui des deux interlocuteurs qui possède les réponses (« A. » pour « Answer »), développe, dans la suite du chapitre, un certain nombre d'exemples, tirés de la *Bible*, de Milton et des « Saisons » de Thomson²⁶. Même si l'approche de ce traité de rhétorique est assez confuse, les termes « sublime » et « sublimity » y semblent parfois interchangeables, l'auteur a sans nul doute l'intuition du sublime esthétique tel qu'il sera plus tard expliqué par Burke, car les citations qu'il donne sont celles qui combinent élévation du style et sentiments de grandeur, de frayeur devant l'action divine et devant la nature. Il rejoint ainsi les idées des essais antérieurs, par exemple, ceux de Dennis et d'Addison dont il s'inspire sans doute en partie.

Alain Kerhervé

Dès lors, si la théorie épistolaire du siècle s'appuie plus largement sur le style sublime, il semble que la notion de sublime se révèle, peu à peu, source de polysémie.

*
* *

On peut alors se demander si cette évolution se retrouve ou non chez les épistolières de l'époque. Sont-elles influencées par les écrits des théoriciens du sublime ?

Sans doute n'ont-elles pas toujours besoin des secrétaires pour avoir accès aux écrits théoriques sur la notion. En effet, certaines rencontrent les théoriciens du sublime. Lady Mary Wortley Montagu est une amie d'Addison, qui a séjourné près de trois années consécutives sur le continent européen en compagnie de son époux, Wortley Montagu, de 1701 à 1703. Mary Delany se trouve à deux reprises au moins en présence de Burke en 1776 et le trouve « de conversation fort agréable, quand il ne parle pas de politique », allant à l'encontre de l'avis d'une de ses correspondantes, Frances Boscawen, qui voudrait « le voir parti pour l'Amérique ». En fait, de manière plus générale, le plus grand théoricien du sublime fréquente assidûment les bas-bleus à Londres et rend visite à Eleanor Butler et Sarah Ponsonby à Plas Newydd, dans la vallée de Llangollen. Nulle surprise dès lors à ce qu'Elizabeth Montagu, parmi d'autres, parle de Burke comme de « l'un de ses amis »²⁷ et à ce que son nom et ses idées reviennent sous la plume de la plupart des épistolières de ce mouvement.

Les épistolières découvrent aussi les théories du sublime dans la presse ou dans les livres, leurs missives en témoignent. Elizabeth Carter lit Longin, « parce qu'on doit lire Longin », mais y trouve peu de satisfaction²⁸. Lady Mary Wortley Montagu fait une allusion directe et précise au même auteur, dont elle utilise le propos à des fins détournées :

It appears to me the strongest prooffe of a clear understanding in Longinus (in every light acknowledg'd one of the greatest Men amongst the Ancients) when I find him so far superior to vulgar Prejudices as to chuse his two Examples of fine Writeing from a Jew (at that time the most despis'd people upon Earth) and a Woman. Our modern Wits would be so far from quoteing, they would scarce own they had read the Works of such contemptible Creatures, tho perhaps they would condescend to steal from them at the same time they declar'd they were below their notice²⁹.

L'épistolière insère cette allusion à deux chapitres de l'essai de Longin³⁰ dans une diatribe visant à défendre les femmes, et plus particulièrement leur capacité à écrire ; elle a donc lu l'essai fondateur des théories du sublime. Mary Delany mentionne à plusieurs reprises les écrits d'Addison, ici vantant son style, là critiquant ses théories, qu'elle ne partage pas toujours³¹. Lady Mary Wortley Montagu, alors qu'elle s'exprime plus longuement sur les lettres de Bolingbroke à son fils, avoue préférer le style d'Addison³² et cite, quelques années plus tard, une remarque de ses réflexions³³. Hester Lynch Piozzi lit Edmund Burke et commente la plupart de ses principaux ouvrages dès les premières années de sa correspondance³⁴ ; il en est de même pour Ann Radcliffe, dont les écrits sont par la suite assez largement influencés par les théories esthétiques du philosophe³⁵. Les études sur les bas-bleus – qui échangeaient bon nombre de lettres – montrent que les idées développées au sein de cette mouvance pré-féministe provenaient largement de lectures communes, qui expliquent en partie au moins le goût pour le sublime d'Elizabeth Carter, d'Elizabeth Montagu, d'Anne Vesey, de Hester Chaponne...³⁶ Il semble donc logique de voir Elizabeth Montagu expédier le « traité sur le Sublime et le Beau » à Elizabeth Carter, dès 1759³⁷. Enfin, si le nom de Burke n'apparaît pas dans les lettres de Suède de Mary Wollstonecraft, certains passages sont de toute évidence directement inspirés des idées du philosophe, sous le signe duquel l'ouvrage semble placé dès la première missive : « I walked on, still delighted with the rude beauties of the scene; for the sublime often gave place imperceptibly to the beautiful, dilating the emotions which were painfully concentrated.³⁸ » Les épistolières ont, au-delà du contenu des secrétaires qui ne constituent donc pas leurs sources uniques d'inspiration, connaissance des idées véhiculées par les théoriciens du sublime.

Par conséquent, il semble logique que les écrits des grands théoriciens du sublime soient repris sous leur plume. En fait, on constate un intérêt quasi exclusif, en matière de théorie, pour la dimension poétique de la question, à la charnière entre style et esthétique du sublime. Ainsi, les épistolières s'accordent globalement pour donner à Milton une place de choix dans la composition poétique, à trouver son propos sublime, tout comme Edmund Burke qui le cite en exemple à plusieurs reprises dans *A Philosophical Enquiry* (1759)³⁹. C'est le cas, par exemple, de Mary Delany qui mentionne dix fois le poète dans ses lettres, citant à deux reprises des vers par ailleurs donnés en exemple dans une lettre de *The Complete Letter-Writer*⁴⁰ ou de Lady Mary Wortley Montagu, qui considère en outre que la poésie arabe qu'elle découvre au cours de son voyage en Turquie est une poésie sublime⁴¹. Anna Seward, dont la correspondance est la plus poétique⁴², n'a cesse, pour sa part,

Alain Kerhervé

à chaque fois qu'elle cite Ossian, de rappeler qu'il était un poète sublime⁴³. Elle est peut-être influencée par les essais de deux autres théoriciens du sublime : Joseph Priestley⁴⁴ ou Hugh Blair, qui rédige *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* en 1763. Dans ce dernier, il estime en effet que les deux principales caractéristiques de la poésie d'Ossian sont la « tendresse et le sublime. »⁴⁵ Critique perspicace, elle voit aussi en Edward Young un poète du sublime, du moins dans une partie des *Night Thoughts*⁴⁶, même si elle estime la fin de l'œuvre plus pesante et moins convaincante, moins « sublime »⁴⁷. Plus que ses contemporaines, elle s'exprime sur la dimension sublime de l'écriture poétique dans ses lettres, tandis qu'Elizabeth Montagu développe davantage ses idées sur la question dans son *Essay on Shakespeare*⁴⁸.

Ainsi, la familiarité des épistolières avec les théories du sublime explique alors en partie le contenu ou la forme des correspondances féminines de l'époque, inspirées par ces idées.

*
* *

Ces correspondances présentent, à des degrés divers, des éléments inspirés des théories du sublime. D'un point de vue esthétique, on distingue l'expérience de la nature et celle des constructions humaines ; d'un point de vue stylistique, on constate l'embarras des femmes de lettres au moment où elles souhaitent coucher sur le papier une expérience sublime.

Bon nombre d'éléments naturels donnent lieu à des lettres où s'expriment des sentiments d'horreur ou d'épouvante, surgis devant l'indicible grandeur de la nature. On pense tout d'abord aux montagnes. À une époque où beaucoup voyaient déjà, dans « Liberty Set up in the Alps », écrit par Addison dans le *Tatler* en 1710, un texte pittoresque et sublime⁴⁹, bien des théoriciens reviennent sur l'effet produit par les contreforts alpins⁵⁰. Les épistolières y font elles aussi allusion. Lady Mary Wortley Montagu se rend en Italie en 1710, mais semble ne pas connaître l'expérience esthétique :

... prodigious Prospect of Mountains cover'd with Eternal Snow, clouds hanging far below our feet, and the vast cascades tumbling down the rocks with a confused roaring, would have been solemnly entertaining to me if I had suffer'd less from the extreme cold⁵¹.

Pourtant, son compte-rendu laisse transparaître une émotion à travers un adjectif comme « prodigious », un participe passé comme « confused » et surtout l'adverbe « solemnly » et montre l'opposition entre sa petitesse et

la grandeur de l'éternité. Peut-être doit-on attribuer sa relative réserve à un manque de recul par rapport aux théories du sublime – elle écrit cette lettre avant l'essai de Burke – mais il peut aussi s'agir d'une volontaire prise de distance de la femme de lettres peu soucieuse de se conformer à quelque mode que ce soit. Quant à Mary Delany, elle parle des Alpes, alors qu'elle ne s'est jamais rendue sur le continent européen. En Irlande, elle distingue des « Alpes qui regardent par-dessus d'autres Alpes »⁵² et se laisse envahir par l'émotion en voyant une rivière « si bas que c'en est presque horrible »⁵³, une vallée « effrayante »⁵⁴, des montagnes « impressionnantes »⁵⁵. Dans la même veine, Helen Maria Williams, si elle n'a pas encore vu les Alpes, imagine l'expérience sublime que ce sera⁵⁶, puis les découvre enfin :

It was not without the most powerful emotion that, for the first time, I cast my eyes on that solemn, that majestic vision, the Alps—how often had the idea of those stupendous mountains filled my heart with enthusiastic awe!—so long, so eagerly, had I desired to contemplate that scene of wonders, that I was unable to trace when first the wish was awakened in my bosom⁵⁷.

Solennité, majesté, vision, effroi, enthousiasme, émerveillement, tels sont les termes à travers lesquels l'épistolière exprime ici son expérience, ce qui est caractéristique du sublime. Le compte-rendu suédois de Mary Wollstonecraft est assez semblable :

Entering amongst the cliffs, we were sheltered from the wind, warm sunbeams began to play, streams to flow, and groves of pines diversified the rocks. Sometimes they became suddenly bare and sublime. Once, in particular, after mounting the most terrific precipice, we had to pass through a tremendous defile, where the closing chasm seemed to threaten us with instant destruction, when, turning quickly, verdant meadows and a beautiful lake relieved and charmed my eyes. / The huge shadows of the rocks, fringed with firs, concentrating the views without darkening them, excited that tender melancholy which, sublimating the imagination, exalts rather than depresses the mind⁵⁸.

Le paysage de montagnes fait donc naître, d'un bout à l'autre du siècle, des sentiments assimilables au sublime.

L'océan constitue un autre élément naturel susceptible de faire naître l'expérience esthétique du sublime, si on en croit les théoriciens du XVIII^e siècle. Dans la droite ligne de Longin⁵⁹, l'océan apparaît sous les plumes de Hildebrand Jacob, Joseph Addison, John Baillie, James Usher, Alexander Gerard, James Beattie, Hugh Blair⁶⁰ et Edmund Burke⁶¹. Bon

Alain Kerhervé

nombre de lettres d'épistolaires font écho aux écrits théoriques. Mary Delany rend compte de son expérience à sa sœur Anne Dewes, dans une lettre de 1732, c'est-à-dire dès la première moitié du siècle :

The day was just so windy as to make the waves roll most beautifully, and dash and foam about the rocks. I never saw anything finer of the kind ; it raised a thousand great ideas; oh! how I wished for you there!⁶²

Le rythme ternaire de la première phrase, renforcé par les points d'exclamation (rares à cette époque chez l'épistolière), rend l'intensité des impressions produites par le paysage sur la jeune femme. L'expérience volontaire d'Anna Seward qui va, une nuit de tempête, au bord de l'océan déchaîné, pour connaître, une fois de plus, la sensation du sublime, s'inscrit dans la période postérieure à l'essai de Burke :

Last night, at eight o'clock, as we walked upon the cliff, we saw the waves of a sublimely agitated sea dashing and bounding up the sides of the fort their spray flying over the parapets (...) I resolved to taste, amidst the incumbent gloom of a very lowering night, a scene congenial to my taste for the terrible graces. Requesting the stout arm of Mr Dewes's servant, I began with him my sombre expedition. As I passed along the sands, the tide twice left its white surf upon my feet; and the vast curve of those fierce waves, that burst down with deafening roar, scarce three yards from me, sufficiently gratified my rage for the terrific⁶³.

Écrite en 1793, cette lettre développe l'expérience de l'épistolière à la recherche de ce qu'elle appelle, peu de temps auparavant, « the sublimity of the sea »⁶⁴.

Les constructions humaines peuvent produire des réactions du même ordre qu'une nature grandiose, comme le résume Hildebrand Jacod en 1735 :

We are moved in the same manner by the view of dreadful precipices; great ruins; subterraneous caverns ... The like is often produced by that greatness, which results from the ornaments, and magnificence of architecture⁶⁵.

Ainsi Lady Mary Wortley Montagu se met-elle à restaurer l'une des tours de l'ancienne forteresse d'Avignon. Elle en explique la raison dans une lettre destinée à son époux :

You know the situation of this town is on the meeting of the Rhosne and Durance. On one side of it, within the Walls was formerly a Fortresse built on a very high rock. They say it was destroyed by Lightning. One of the Towers was left part standing, the Walls being a yard in Thickness

[...] Last summer in the hot evenings, I walk'd often thither, where I always found a fresh breeze and the most beautiful land prospect I ever saw (except Wharncliffe), being a view of the windings of two great Rivers, and overlooking the whole Country, with part of Languedoc and Provence⁶⁶.

Cette lettre rend compte d'une émotion due à la fois à l'étendue du paysage, à la présence des deux fleuves – autres éléments souvent mentionnés par les théoriciens du sublime – et à la tour elle-même, qui porte les marques de l'histoire, celles d'un fâcheux destin météorologique, et dont les caractéristiques morphologiques elles-mêmes sont imposantes. Tous les éléments constitutifs du sublime sont présents, bien que l'épistolière n'exprime pas véritablement son émotion. En fait, il semble falloir parler de gothique pour que le terme « sublime » apparaisse dans les lettres féminines à propos d'architecture. Lorsqu'Elizabeth Carter s'entretient d'architecture moderne avec Elizabeth Montagu, elle déclare : « I always consider the sublime as the characteristics of Gothic architecture.⁶⁷ » Bien qu'elle attache assez peu d'importance à l'architecture en général, Mary Delany emploie à plus de vingt-cinq reprises le terme « gothic », marquant ainsi l'intérêt qu'elle porte à ce style architectural, que ce soit sous sa forme d'origine – dans le cas de la cathédrale d'Ely, l'un des plus importants monuments gothiques du pays – ou sous sa renaissance en Angleterre au XVIII^e siècle⁶⁸. Pour les deux épistolières, le gothique est sublime.

Les propos que tient Mary Wollstonecraft sur le style gothique sont plus nuancés quand elle écrit depuis le Danemark :

At present there are only two [churches]. One is a very old structure, and has a Gothic respectability about it, which scarcely amounts to grandeur, because, to render a Gothic pile grand, it must have a huge unwieldiness of appearance. The chapel of Windsor may be an exception to this rule; I mean before it was in its present nice, clean state. When I first saw it, the pillars within had acquired, by time, a sombre hue, which accorded with the architecture; and the gloom increased its dimensions to the eye by hiding its parts; but now it all bursts on the view at once, and the sublimity has vanished before the brush and broom; for it has been white-washed and scraped till it has become as bright and neat as the pots and pans in a notable house-wife's kitchen⁶⁹.

À la différence de la plupart des autres épistolières du siècle, Mary Wollstonecraft, dont les propos sont rédigés en 1796, s'accorde ici avec les essais théoriques de l'époque : Burke estime en effet que les édifices sombres et

Alain Kerhervé

lugubres sont davantage susceptibles de produire l'idée du sublime et Beattie le rejoint sur ce point⁷⁰.

Si l'on passe de l'architecture en particulier à la ville en général, le témoignage de Helen Maria Williams, qui compare Paris et Londres en s'appuyant sur les théories de Burke, est éclairant :

The streets of Paris are narrow, dark, and dirty; but we are repaid for this by noble edifices which powerfully interest the attention. The streets of London are broad, airy, light, and elegant; but I need not tell you that they lead scarcely to any edifices at which foreigners do not look with contempt. London has, therefore, most of the beautiful, and Paris of the sublime, according to Mr Burke's definition of these qualities; for I assure you a sensation of terror is not wanting to the sublimity of Paris, while the coachman drives through the streets with the impetuosity of a Frenchman...⁷¹

Bien qu'elle soit écrite dans la mouvance de la Révolution française, cette lettre ne tient pas compte de la dimension politique du sublime révolutionnaire. La ville de Paris y est présentée comme sublime en raison de ses monuments, mais aussi à cause de la conduite effrénée du cocher qui en traverse les petites rues sales et sombres. Le sentiment de terreur qui éveille le sublime naît à la fois dans la frayeur d'une circulation hasardeuse, dans l'héritage porté par les monuments et dans la dimension épique du passage.

Il reste, à l'arrière-plan de ces expériences rapportées, une véritable mise en scène du sublime, que suppose la retranscription des sentiments. Cela rejoint la question de la dimension stylistique du sublime et celle de l'aptitude ou non à en faire partager l'expérience.

Ainsi, certaines épistolières s'interrogent ouvertement sur leur aptitude à rendre compte des émotions perçues. C'est le cas, par exemple, de Mary Delany qui écrit, juste après avoir découvert la Chaussée des Géants : « ... it is a charming awful scene, but as you have the poem that describes it very exactly I shall not attempt a description of it : I have taken a sketch or two, but I am afraid I shall not be able to do justice to the original.⁷² » Elle a alors recours à des esquisses :

The prints you have represent some part of it very exactly, with the sort of pillars and the remarkable stones that compose them of different angles, but there is an infinite variety of rocks and grassy mountains not at all described in the prints, nor is it possible for a poet or a painter, with all their art, to do justice to the awful grandeur of the whole scene⁷³.

On note toutefois que ses esquisses de la Chaussée des Géants sont datées de 1776 alors que Mary Delany s'y est rendue trente ans auparavant, ce qui peut mener, là aussi, à s'interroger sur l'immédiateté de la représentation de l'expérience sublime. De la même façon, Hester Chapone, devant un paysage écossais, ne trouve pas de mots pour exprimer ses impressions : « I am wild that you and all my romantic friends should see it ; for even a Milton's pen, or a Salvator Rosa's pencil, would fail to give you a complete idea of it.⁷⁴ » Dès lors, il semble impossible de rendre compte de l'expérience esthétique du sublime par un style simple, naturel, comme celui auquel se tiennent bon nombre d'épistolaires à l'époque.

On débouche alors sur des passages où impressions sublimes et style sublime se superposent, dans des lettres plus littéraires que familières, au sein desquelles l'épistolière mêle quête personnelle et création artistique. C'est le cas, par exemple, de Mary Wollstonecraft, dont les lettres de Suède connurent un immense succès dès la fin du siècle :

Reaching the cascade, or rather cataract, the roaring of which had a long time announced its vicinity, my soul was hurried by the falls into a new train of reflections. The impetuous dashing of the rebounding torrent from the dark cavities which mocked the exploring eye produced an equal activity in my mind. My thoughts darted from earth to heaven, and I asked myself why I was chained to life and its misery. Still the tumultuous emotions this sublime object excited were pleasurable; and, viewing it, my soul rose with renewed dignity above its cares. Grasping at immortality – it seemed as impossible to stop the current of my thoughts, as of the always varying, still the same, torrent before me; I stretched out my hand to eternity, bounding over the dark speck of life to come⁷⁵.

La lettre met en scène l'expérience personnelle. Le style se veut mimétique de l'impression sublime à la fois dans le choix d'expressions travaillées (« announced its vicinity », « mocked the exploring eye »), dans la description imagée des pensées de l'épistolière (« my thoughts darted », « my soul rose ») et dans l'élévation quasi mystique de la fin de la missive (« grasping at eternity », « stretched out my hand to eternity »). Pourtant, ce passage, comme le reste des lettres de Suède, ne tient pas compte d'un destinataire ; la lettre n'y est pas tant conçue comme un moyen de communication ni d'échange que comme le compte-rendu d'un voyage-quête de soi⁷⁶.

Dès lors, on en vient à s'interroger, à la fois sur la possibilité de faire partager, dans un style naturel, l'impression du sublime devant la vacuité des

Alain Kerhervé

mots et l'artifice de la situation de communication ; on peut se demander s'il ne se construit pas plutôt, sous la plume de certaines femmes de lettres un discours sublime, qui, s'il n'est pas nécessairement le reflet d'une expérience personnelle, est en relative adéquation avec les écrits théoriques de l'époque.

*
* *

Pour conclure, disons que les manuels épistolaires mettent l'accent sur le style sublime en suggérant aux épistolières de se garder de l'atteindre, réservant une dimension masculine au sublime esthétique. Les secrétaires, eux, n'abordent pas la question esthétique, ce qui paraît assez compréhensible : faire partager une expérience ou une réaction suscitée par la nature n'est pas, à l'époque, un objectif de lettres. Les grandes épistolières du siècle apprennent plus des ouvrages des théoriciens du sublime que des manuels théoriques de rédaction des lettres⁷⁷ et, si elles se gardent le plus souvent du style sublime, en revanche, elles goûtent et parfois cultivent cette expérience personnelle et esthétique dont les lettres permettent de rendre compte, ne serait-ce que partiellement. Même si certaines collections de lettres échappent à cette tendance, sans doute concentrée dans les cercles les plus cultivés⁷⁸, bon nombre de correspondances féminines rejoignent les propos théoriques de Mary Wollstonecraft, qui s'élève contre l'idée d'un sublime masculin. Les missives de ces correspondances montrent que l'expérience du sublime se décline aussi au féminin, par lettres, au dix-huitième siècle et ces lettres, dans certains cas, alliant rhétorique et lyrisme, fonctionnent comme véritables « horizons d'attente » du romantisme⁷⁹.

Alain Kerhervé
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie sélective

Sources primaires

Secrétaires

A Collection of Letters Extracted from the Most Celebrated French Authors 1733.

A Compleat Introduction to the Art of Writing Letters. Éd. Samuel Johnson, Londres, n.d.

An Useful and Entertaining Collection of Letters upon Various Subjects. Londres : W. Bickerton, 1745.

- Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions.* Éd. Samuel Richardson. Londres, 1741.
- Familiar letters, on a Variety of Important and Interesting Subjects, from Lady Harriet Morley, and Others.* Éd. Francis Douglas. Londres, 1773.
- Familiar Letters on Various Subjects of Business and Amusement.* Éd. Charles Halifax. Londres : L. Davis, n.d.
- Letters for Literary Ladies.* Londres, 1797.
- Letters on Several Subjects from a Preceptress to Her Pupils who Have Left School.* Londres : E. Newbery, 1797.
- A New Academy of Complements ; or The Lover's Secretary.* Londres : C. Hitch, 1727, 1741.
- The Accomplished Letter-Writer ; or, Universal Correspondent.* Londres : T. Caslon, 1779.
- The Complete Letter-Writer Containing Familiar Letters.* Édimbourg : David Paterson, 1776.
- The Complete Letter-Writer ; or, Polite English Secretary.* Londres : Stanley Crowder, 1756, 1772.
- The Court Letter-Writer ; or, The Complete English Secretary for Town and Country.* Londres : S. Bladon, 1773.
- The Instructive Letter Writer, and Entertaining Companion.* Londres : W. Dornville, 1769.
- The Lady's Polite Secretary ; or, New Female Letter-Writer.* Ed. Lady Dorothea Dubois. Londres : J. Coote, n.d.
- The Ladies Complete Letter-Writer.* Londres, 1763.
- The New English Letter-Writer ; or Whole Art of General Correspondence.* Éd. George Brown. Londres : Alex Hogg, n.d.
- The New Letter Writer ; or the Art of Correspondence.* Whitehaven : John Dunn, 1775.
- The Polite Epistolary Correspondance. A Collection of Letters.* Londres : Richard Adams, 1748.
- The Universal Letter-Writer ; or, New Art of Polite Correspondence.* Ed. Thomas Cooke. Londres : J. Cooke, n.d.

Alain Kerhervé

Correspondances

CARTER, Elizabeth. *A Series of Letters between Mrs Elizabeth Carter and Miss Catherine Talbot from the Year 1741 to 1770, to Which Are Added Letters from Mrs Elizabeth Carter to Mrs Vesey, between the Years 1763 and 1787*. 4 vols. Éd. Rev. Montagu Pennington. Londres : F. C. and J. Rivington, 1809.

CHAPONE, Hester. *The Posthumous Works of Mrs Chapone, Containing her Correspondence with Mr Richardson; A Series of Letters to Mrs Elizabeth Carter together with an Account of her Life and Character Drawn up by Her Own Family*. 2 Vols. Londres : J. Murray. 1807

DELANY, Mary. *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville Mrs Delany, with interesting Reminiscences of King George III and Queen Charlotte*. Éd. Lady Llanover. 6 vols. Londres : R. Bentley, 1861-62.

DELANY, Mary. Newport, *Newport Reference Library* 2M416.6; 012 DEL. *Mrs Delany's Letters*. 10 vols.

LYNCH-PIOZZI, Hester. *The Piozzi Letters*, Eds. Edward A. Bloom and Lillian Bloom. 5 vols. Newark : U of Delaware P., 1998. (dernière page).

MONTAGU, Elizabeth. *The Letters of Elizabeth Montagu with Some of the Letters of her Correspondents*. 4 vols. Ed. M. Montagu. Londres : W. Bulmer, 1810.

MONTAGU, Lady Mary Wortley. *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. Ed. Robert Halsband. 3 vols. Oxford : Clarendon, 1967.

SEWARD, Anna. *The Letters of Anna Seward, 1784-1807*. 6 vols. Édimbourg : A. Constable, 1811.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Letters Written During a Short Residence in Sweden* (1796) Londres : Cassell, 1889.

Textes théoriques sur le sublime

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Éd. Adam Phillips. Oxford : Oxford University Press (Oxford World's Classics), 1998.

LONGIN, *Du sublime*. Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud. Paris : Rivages, 1991.

ASHFIELD, Andrew and Peter De Bolla. *The Sublime ; A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Sources secondaires

- BALDINE SAINT GIRON, article « Sublime », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 1997.
- BUDICK, Sanford. *The Western Theory of Tradition: Terms and Paradigms of the Cultural Sublime*. Yale University Press, 2000. 318 p.
- CLARKE, Norma. *The Rise and Fall of the Woman of Letters*. Londres : Pimlico, 2004.
- GRASSI, Marie-Claire. « Correspondances intimes (1700-1860). Étude littéraire, stylistique et historique. » Thèse d'État, dir. Michel Launay, U de Nice, 1985.
- MCINTOSH, Fiona. « Hugh Blair and the Use of Ornamentation in the Sublime Style of Writing : From Paradox to Aesthetics, » *Revue de littérature comparée* 70 (July-Sept. 1996) : 279-98.
- HARTMANN, Pierre. *Du sublime (de Boileau à Schiller)*. Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- IRVING, William Henry. *The Providence of Wit in the English Letter Writers*. Durham : Duke University Press, 1955.
- LOWENTHAL, Cynthia. *Lady Mary Wortley Montagu and the Eighteenth-Century Familiar Letter*. Londres : U of Georgia Press, 1994.
- MONK, Samuel H., *The Sublime in Eighteenth-Century England*. New York : Modern Language Association of America, 1935.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*. Paris : Honoré Champion, 1997.
- SAMBROOK, James. *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context, 1700-1789*. Londres : Longman, 1986.
- VICKERY, Amanda. *The Gentleman's Daughter*. Londres : Yale UP, 1998.

¹ L'expression est de Baldine Saint Giron. Voir l'article « Sublime. » dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Albin Michel, 1997), p. 758. Pour les doutes et interprétations possibles sur l'attribution de l'ouvrage, voir Longin, *Du sublime*, trad., présentation et notes de Jackie Pigeaud (Paris : Rivages, 1991), p. 41. On note que, dès le XVII^e siècle, Boileau donne une première traduction-adaptation de l'ouvrage, qu'il accompagne d'une préface plusieurs fois remaniée et de nombreux commentaires.

Alain Kerhervé

² C'est une des idées de Burke, reprise par Thomas de Quincey, *Collected Works*, éd. David Masson, 14 vols. (Edinburgh, 1889-90), vol. X, pp. 300-01 : "the Sublime ... in contraposition to the Beautiful, grew up on the basis of sexual distinctions – the Sublime corresponding to the male, and the Beautiful, its anti-pole, corresponding to the female."

³ Voir par exemple Andrew Ashfield et Peter de Bolla, *The Sublime; A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge : Cambridge UP, 1996), p. 6.

⁴ L'expression vient de l'ouvrage d'Andrew Ashfield et Peter de Bolla, *op. cit.*, pp. 10-11 et 17-56. Les auteurs incluent des écrits de Longin, de John Dennis, de Sir Richard Blackmore, de Tamworth Reresby, de Jonathan Richardson l'ancien, de Thomas Stackhouse, de Hildebrand Jacob et de Joseph Trapp dans cette catégorie.

⁵ Angell Daye, *The English Secretorie. Wherein is Contayned, A Perfect Method for the Inditing of all Manner of Epistles and Familiar Letters, together with their Diversities, Enlarged by Examples under their Severall Tytes. In Which is Lay Forth a Path-Waye, so Apt, Plaine and Easie, to any Learners Capacity, as the Like whereof Hath not any Time Heretofore Beene Delivered. Now First devised, and Newly Published* (London, printed by Robert Walde-Grave, 1586).

⁶ Angell Daye, *op. cit.*, p. 21.

⁷ GREC = élevé.

⁸ On note que Longin figure, pour la même raison, dans d'autres ouvrages épistolaires du siècle, celui d'Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World; Or, Letters from a Chinese Philosopher* (1762), par exemple.

⁹ Voir *The Universal Letter-Writer* (T. Cooke, n. d.), p. 160 : "An elevated genius, employed in little things, appears, to use the simile of Longinus, like the sun in his evening declination; he remits his splendor, but retains his magnitude, and pleases more, though he dazzles less."

¹⁰ Voir *The Instructive Letter-Writer* (G. Seymour, 1763), pp. 195-96.

¹¹ L'ouvrage de John Holmes, *The Art of Rhetoric Made Easy ... Being the Substance of Dionysius Longinus's Celebrated Treatise of the Sublime...* (London, 1755), est plus un traité de rhétorique qu'un secrétaire, bien que les théories de Longin y soient expliquées sous la forme de lettres destinées à un ami.

¹² Sur ce point, voir Ashfield, *op. cit.*, pp. 30-39 (Dennis) et 40-42 (Blackmore).

¹³ *The Complete Letter-Writer* (Crowder, 1756), p. 52.

¹⁴ Extrait de la préface de *Letters upon Several Occasions, Written by Mr Dryden, Mr Wycherly, Mr -, Mr Congreve, Mr Dennis* (1696), cité dans William Henry Irving, *The Providence of Wit in the English Letter Writers* (Durham : Duke Up, 1955), p. 120.

¹⁵ Ces trois essais sont cités dans Ashfield, *op. cit.*, pp. 30, 32, 35.

¹⁶ En 1783, le rhétoricien et critique écossais Hugh Blair rédige des *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, encore largement inspirées de Longin, comme le montre l'article de Fiona McIntosh, « Hugh Blair et le statut de l'ornement dans l'écriture sublime : du paradoxe au mythe », *Revue de Littérature Comparée*, 279 (1996), pp. 279-98.

¹⁷ *A Collection of Letters Extracted from the Most Celebrated French Authors* (1733), p. 155 : "I ought, after your example, Madam, to take care not to write in too Sublime a Style, but is it possible so to do when you or Alexander is the Theme."

¹⁸ Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies* (1797), "Letter from a Gentleman to His Friend, upon the Birth of a Daughter".

¹⁹ Voir *Encyclopédie* (Paris, 1757), vol. 7, article « Génie » : « Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent est **continuellement gêné par la grammaire et par l'usage; souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui serait sublime dans un autre idiome...** Enfin, la force et l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie; il ne touche pas faiblement, il ne plaît pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes. »

²⁰ Sur ce point, voir Norma Clarke, *The Rise and Fall of the Woman of Letters* (London : Pimlico, 2004), p. 336.

²¹ Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies* (1797), "An essay on the Noble Science of Self-Justification": "Ignorance and doubt are the great parents of the sublime."

²² En 1755, le *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson propose pour "sublimity": "3. Loftiness of style or sentiment".

²³ Tobias Smollett, *Roderick Random* (1748), II, 50 : "I one day received, by the penny-post, a letter written in a woman's hand, containing a great many high-flown compliments, warm protestations of love, couched in a very poetical stile, an earnest desire of knowing whether or not my heart was engaged [...] I went to work and exhausted my invention in composing an answer suitable to the sublimity of her stile, and the ardour of her sentiments."

²⁴ *The British Letter-Writer* (1765), pp. 18-19, lettre 3 ("To a Friend, Describing the Happiness of a Rural Life").

²⁵ *The Art of Rhetorick laid down in an easy entertaining manner, and illustrated with several beautiful orations ... Being the sixth volume of the Circle of the sciences ...* (London, 1746).

²⁶ Voir *The Art of Rhetorick*, respectivement p. 118-20 (*Bible*), 121-22 (Milton), 123-124 (Thomson).

²⁷ Lettre d'Elizabeth Montagu à Elizabeth Carter, 24/01/1759. La correspondance de Burke comprend de nombreuses références à Elizabeth Montagu, dont une lettre où l'accent est mis sur leur amitié (*The Correspondence of Edmund Burke*, vol. VI, p. 196).

²⁸ Elizabeth Carter, *Letters to Mrs Montagu* (Londres, 1817), 2: 273 : "I thought one must read Longinus".

²⁹ Lady Mary Wortley Montagu, 3: 40.

³⁰ Il s'agit probablement de Moïse (IX.9.67 : « C'est ainsi que procéda le Législateur des Juifs.. ») et de Sappho (X.1-2).

³¹ Voir respectivement Mary Delany, Newport, vol. 4, p. 5 ("We are now reading again Mr Addison's Travels in Italy; I recommend them to you, they are concise, clear, informing, and written in a very agreeable style..."); Mary Delany, éd. Llanover, III, 534 ("We are one and all against Mr. Addison's assertion about laughter; he only quotes it, but seems to give into it. I don't know how that definition can stand, as the motives undoubtedly vary, and might be distinguished much in the same manner as Shakespear's clown does the causes of quarrels in *As You Like It*").

³² Lady Mary Wortley Montagu, vol. 3, p. 65 : "A great part of Lord B[olingbroke]'s Letters are design'd to shew his Reading, which indeed appears to have been very extensive, but I cannot perceive that such a minute account of it can be of any use to the Pupil he pretends to instruct; nor can I help thinking he is far below either Tillotson or Addison even in style, tho' the latter was sometimes more diffuse than his Judgment approv'd, to furnish out the length of a daily Spectator."

³³ Lady Mary Wortley Montagu, vol. 3, p. 173 : "I have heard Mr Addison say he always listened to poets with patience, to keep up the dignity of the fraternity."

Alain Kerhervé

³⁴ Voir, par exemple, *The Piozzi Letters*, 1: 23, 89, 342. L'ouvrage d'Andrew Ashfield et Peter de Bolla montre que l'essai sur le beau et le sublime n'est pas le seul à traiter de la question du sublime. Voir notamment pp. 286-293.

³⁵ Voir Samuel H. Monk, *op. cit.*, p. 217.

³⁶ Sur ce point, voir Samuel H. Monk, *op. cit.*, p. 216. On note que Monk oublie d'inclure Mary Delany dans ce mouvement, bien qu'elle soit nommée dans le poème *The Bas-bleu* de Hannah More en 1784 et bien qu'elle soit aussi très influencée par les théories du sublime.

³⁷ Lettre d'Elizabeth Montagu à Elizabeth Carter, 24/01/1759 : "I shall send you a treatise on the 'Sublime and Beautiful' by Mr Burke ... I do not know that you will subscribe to his system, but I think you will find him an elegant and ingenious writer..."

³⁸ Mary Wollstonecraft, *Letters* (1796), lettre 1.

³⁹ Voir notamment Part II, section III, IV ; part V, section VII.

⁴⁰ "These are thy glorious works..." dans *The Complete Letter-Writer* (Edimburgh, 1781) et Mary Delany, éd. Llanover, V, 20 et 57.

⁴¹ Anita Desai, dans son introduction aux *Turkish Embassy Letters*. Éd. Malcolm Jack. London, 1993 écrit à ce propos : "Her first encounter with Turkish culture was a propitious one: in Belgrade, Ahmed Bey had read Arabic poetry to her that she found so exquisite she copied out verses to send Pope, likening them to the Song of Solomon. The 'sublime style' that Arabs employed for poetry she claimed was the language of the Scriptures. In fact, the dress and manners of the people brought to her mind classical poetry".

⁴² Elle se consacre très largement à ce genre au cours de sa vie. Sur ce point, voir par exemple Norma Clarke, pp. 10-52, 55-56.

⁴³ Voir Samuel H. Monk, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁴ Voir *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (1777) cité dans Ashfield et De Bolla, p. 123.

⁴⁵ Voir Ashfield et De Bolla, pp. 207-212. "The two great characteristics of Ossian's poetry are tenderness and sublimity" (212). Hugh Blair reprend l'idée dans *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), voir Ashfield et De Bolla, p. 219. L'essai est par ailleurs largement inspiré de Longin, comme le montre Fiona McIntosh, « Hugh Blair et le statut de l'ornement dans l'écriture sublime : du paradoxe au mythe », *Revue de Littérature Comparée*, 279 (1996), pp. 279-98. De manière plus générale, dans ses jeunes années, elle ironise quelque peu sur la clairvoyance des bardes qui, au mépris des avancées de la science, continuent à écrire que le soleil tourne autour de la terre. Voir *Letters of Anna Seward*, 1: 19 : "Sublime use has been frequently made, by them [the bards] of the unphilosophic and long-exploded idea, that the sun is a moving orb..." Ossian est la figure emblématique du barde au XVIII^e siècle. Voir Ashfield et De Bolla, p. 160 (n. 6).

⁴⁶ Anna Seward, 1: 355 : "along the extended course of the mournful *Night Thoughts*, noble and sublime as they are, through at least half their progress..."

⁴⁷ Elizabeth Montagu fait une allusion indirecte au même poème plus de quarante ans plus tôt : "I hope Dr. Young will be at Tunbridge this season; he spends some time there. I believe you will find his thoughts little confined to the place; he will entertain you with conversation much above what one generally finds there." Voir Elizabeth Montagu, *Letters*, 1: 247.

⁴⁸ Elizabeth Montagu, *Essay on Shakespeare* (1769), "On the historical Drama", p. 54 : "To write a perfect tragedy, a poet must be possessed of the pathetic or the sublime; or perhaps to attain the utmost excellence, must by a more uncommon felicity, be able to give to the sublime the finest touches of passion and tenderness, and to the pathetic the dignity of the sublime".

⁴⁹ Ashfield et De Bolla, p. 59.

⁵⁰ John Baillie, *An Essay on the Sublime* (1747) : "... to fill the soul, and raise it to the sublime sensations, the earth must rise into an Alp, or Pyrrhenean, and mountains piled upon mountains..." (Ashfield et De Bolla, p. 88) ; Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (1759) : "... it is not on a little hill, though clothed with the most delightful verdure, that we bestow the epithet *sublime* : but on the Alps, the Nile, the ocean..." (Ashfield et De Bolla, p. 168) ; Joseph Priestley, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (1777) : "Thus, to mention the Alps, the Andes, or Teneriffe, presents a greater idea than saying, *very high mountains*..." (Ashfield et De Bolla, p. 123).

⁵¹ Lady Mary Wortley Montagu, I, p. 434.

⁵² Mary Delany, éd. Llanover, I, p. 374 (1732) : « Alps peeped over Alps. »

⁵³ Mary Delany, éd. Llanover, II, p. 470 (1747) : « openings here and there that show the river so far below you that it is almost horrible. »

⁵⁴ Mary Delany, éd. Llanover, II, p. 490 (1748) : « We went in the coach to the opening of the glen ; it is a charming awful scene... »

⁵⁵ Mary Delany, éd. Llanover, III, p. 508 (1758) : « ... there is a ridge of these mountains – they are indeed tremendous... ».

⁵⁶ Ashfield et De Bolla, p. 266.

⁵⁷ Extrait de *A Tour in Switzerland* (1798), voir Ashfield et De Bolla, p. 303.

⁵⁸ *Letters Written During a Short Residence in Sweden*, lettre 5 ; Hester Thrale (Lynch Piozzi) est ravie par l'éruption du Vésuve à laquelle elle assiste en novembre 1785. À cette occasion, elle écrit des vers qui expriment, mieux que ses propos introductifs, l'expérience sublime qu'elle connaît à cette occasion.

⁵⁹ Voir par exemple Longin, *Du sublime*, IX, pp. 13-14.

⁶⁰ Voir Ashfield et De Bolla, respectivement, pp. 53, 62, 89-91, 149, 168, 183, 186, 188, 213, 214, 219.

⁶¹ Burke, part II, section 2 : "A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean: but can it ever fill the mind with anything so great as the ocean itself? This is owing to several causes; but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror."

⁶² Mary Delany, éd. Llanover, I, p. 364.

⁶³ Anna Seward, III, pp. 289-90.

⁶⁴ Voir Anna Seward, III, p. 277. À propos de cette lettre, Samuel H. Monk (p. 87) remarque qu'Anna Seward s'enthousiasme également pour un horrible déluge en 1795 (voir Anna Seward, IV, p. 62).

⁶⁵ Voir Hildebrand Jacob, *The Works* (1735), cité dans Ashfield et De Bolla, p. 53. L'idée apparaît dès le début du siècle sous les plumes d'Addison ou d'Anthony Ashley Cooper, 3^e comte de Shaftesbury (Ashfield et De Bolla, pp. 66, 77). John Baillie écrit aussi, dans *An Essay on the Sublime* (1747) : "Is there not a sublime in painting, in music, in architecture?" ; "The face of a fine building shall give a greater loftiness to the soul, than an object vastly more extended; neither indeed does the size of any building seem to rise to that largeness as constitutes the sublime" (cités dans Ashfield et De Bolla, pp. 91, 98). James Beattie explique d'abord, dans ses *Disertations Moral and Critical* (1783) : "the most perfect models of sublimity are seen in the works of nature" et précise que les pyramides ne sont rien à côté des montagnes, volcans, rivières et océans, puis il nuance ses propos : "Architecture is sublime, when it is large and

Alain Kerhervé

durable...” et rejoint Burke sur le fait que les monuments gothiques sont moins sublimes que les temples grecs, moins ornés (cité dans Ashfield et De Bolla, pp. 186-87).

⁶⁶ Lady Mary Wortley Montagu, II, p. 315. Pour un commentaire détaillé expliquant le permanent aller-retour entre sublimation et déconstruction de la tour, voir Ève-Marie Wagner, “Un Jardin en Avignon (1743-1746) : Lady Mary Wortley Montagu et la création d’un domaine à soi”, *BSEAA XVII-XVIII*, 49 (1999), pp. 346-348.

⁶⁷ *Letters to Mrs Montagu*, II, p. 271.

⁶⁸ Héritage du Moyen Âge, le style gothique est largement représenté en Angleterre, notamment sous sa forme perpendiculaire. Il est remis au goût du jour par des architectes comme Sanderson Miller (1717-1780) et Horace Walpole, qui bâtit lui-même « Strawberry Hill » en s’inspirant de l’abbaye de Westminster et de la cathédrale de Canterbury. Voir James Sambrook, *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context, 1700-1789* (London : Longman, 1986), pp. 164-65.

⁶⁹ Mary Wollstonecraft, *Letters Written During a Short Residence in Sweden* (1796), lettre 7. Voir aussi lettre 14 : “Huge Gothic piles, indeed, exhibit a characteristic sublimity, and a wildness of fancy peculiar to the period when they were erected; but size, without grandeur or elegance, has an emphatical stamp of meanness, of poverty of conception, which only a commercial spirit could give.”

⁷⁰ Burke (part II, section 15) : “As the management of light is a matter of importance in architecture, it is worth inquiring, how far this remark is applicable to building. I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy” ; voir aussi note 56.

⁷¹ Helen Maria Williams, *Letters Written in France* (1790), lettre XI, citée dans Andrew Ashfield et Peter de Bolla, p. 301.

⁷² Mary Delany, éd. Llanover, III, 49 (1748). Voir aussi : “I am now quite at a loss to give you any idea of it ; it is so different from anything I ever saw, and so far beyond all description” (Mary Delany, éd. Llanover, III, 517 [1758]).

⁷³ Mary Delany, éd. Llanover, III, 517 (1758).

⁷⁴ Extrait de Hester Chapone, *Posthumous Works* (London, 1807), I, 107, cité dans Monk, p. 214.

⁷⁵ Mary Wollstonecraft, *Letters* (1796), Letter XV.

⁷⁶ Sur ce point, voir par exemple Norma Clarke, *The Rise and Fall...*, *op. cit.*, p. 334.

⁷⁷ Alors que Samuel Johnson est l’éditeur d’un secrétaire (*A Compleat Introduction to the Art of Writing Letters*, Londres, n.d.) et voit ses propres lettres publiées dans le *Gentleman’s Magazine* en 1785, après avoir lu ses missives exemplaires, Anna Seward explique qu’elle se défie de l’exemple de la plume des hommes illustres. Voir Anna Seward, 1: 39 : “I have often thought, that we never rise from any composition by the pen of the illustrious...” (lettre du 25 mars 1785, adressée à James Boswell).

⁷⁸ Les correspondances d’Elizabeth Parker, des cinq sœurs Barcroft et d’Eliza Whitaker sont moins portées vers les domaines littéraire et esthétique, comme le montre Amanda Vickery, *The Gentleman’s Daughter* (Londres : Yale UP, 1998).

⁷⁹ L’expression est de Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme* (Paris, Honoré Champion, 1997).

Norbert Col

La place de l'esthétique dans le conservatisme d'Edmund Burke

Contre ses critiques de 1790 et de 1791 qui l'accusaient de trahison, Burke rappelait qu'il n'avait jamais eu qu'un seul objet en politique : secourir la part actuellement menacée de la constitution¹. Mais *An Appeal from the New to the Old Whigs* ne revient pas sur la *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) où l'on a souvent, par la suite, décelé des tendances modernistes – en oubliant que, l'année précédente, l'ironique *Vindication of Natural Society* était la première attaque de Burke contre les Lumières. Si *Sublime and Beautiful* ne met pas en œuvre les mêmes stratégies que *Vindication*, il serait hasardeux de refuser l'hypothèse d'une cohérence globale : elle soulignera la dette de la période contre-révolutionnaire envers cet ouvrage de jeunesse qui, plus que d'esthétique à proprement parler, traite de morale à partir d'une brutale prise en compte des passions.

Césure moderniste ou continuité de la tradition

Francis P. Canavan, qui a détecté des traces de pensée mécaniste lockienne chez Burke, n'en admet pas moins qu'il s'ancre à deux égards dans la métaphysique traditionnelle : il relie également l'imagination et l'entendement à l'ordre réel qui confère une « logique propre » aux passions comme à la raison et, à l'inverse cette fois de Hume, admet la causalité (on peut « connaître quelque chose des attributs de Dieu » en remontant des effets à la cause). Si l'étudiant de Trinity College a suivi Locke et certains de ses disciples, comme Jean Le Clerc, c'est l'aristotélisme médiéval qui le retiendra plus tard² et qui explique la distinction entre raison spéculative et raison pratique de *Sublime and Beautiful* :

Je dois reconnaître qu'il n'est pas rare que l'on ait tort en théorie et raison en pratique, et cela est heureux. On agit souvent avec raison sur la base des sentiments et l'on ne fait ensuite que de pauvres raisonnements au sujet de ces sentiments sur la base des principes ; mais comme il est impossible d'éviter que l'on ne cherche à raisonner ainsi, et tout aussi de faire que cela n'influence pas un peu notre pratique, il vaut bien, n'est-ce pas que l'on se donne un peu de peine pour que notre raisonnement soit juste et qu'il se fonde sur une expérience assurée³.

Norbert Col

Telle sera la fonction du « juste préjugé » des *Reflections on the Revolution in France* (1790) : il fournit la réponse adéquate que le penseur ne saurait mépriser, au rebours des philosophes qui ne songent qu'« à leurs propres desseins et à leurs propres systèmes » et des révolutionnaires qui « sont à ce point absorbés par leurs théories sur les droits de l'homme qu'ils ont complètement oublié sa nature ». De même, « les artistes en général, et les poètes au premier chef » se sont enfermés dans « un cercle [...] étroit » en s'imitant « les uns les autres plutôt que la nature », et l'universitaire est inapte au pouvoir⁴ : tous ont négligé le va-et-vient aristotélicien entre l'intellect, le réel et les passions. On le voit, esthétique et politique s'entremêlent étroitement dans le même souci de réalisme anti-moderniste.

C'est dire quelles réserves on doit apporter à la lecture de Leo Strauss pour qui le refus radical de la causalité et l'anti-intellectualisme de Burke⁵ le faisaient rompre avec les Anciens. Pour sa part, Philippe Raynaud ne crédite Burke que d'une esquisse d'« une dialectique de la modernité, qui montre comment le travail des Lumières se retourne contre leurs intentions premières ». Loin d'affirmer « la vérité des anciennes croyances », il réclamerait seulement un retour aux pouvoirs de « l'imagination » qui, mieux que la raison, stabilise le corps politique⁶. C'est là oublier sa légitimation des partis politiques qui unissent la raison et de véritables solidarités affectives⁷, restaurant ainsi un *continuum* humain aux antipodes de la césure moderniste. En outre, ce n'est pas Burke qui appelle « fictions » ce qui a ennobli notre existence, mais bien les rationalistes révolutionnaires. S'ils nous renvoient à « notre nature nue et tremblante », c'est pour avoir répudié « l'art », autrement dit la création d'*artefacts* intrinsèques à l'homme : « L'art est la nature de l'homme », cet homme qui est, « dans une large mesure, une créature de sa propre façon⁸ » ; à l'inverse, une conception individualiste de la nature détache la raison du réel et manipule des affections dévoyées au premier rang desquelles se situe l'envie.

Toute la question est de savoir si Burke rompait effectivement avec le classicisme qui faisait du sublime une « variété rhétorique » et un « genre littéraire » alors que lui l'aurait rendu étranger « à tout jugement⁹ ». Plus mesuré, Ernst Cassirer – qui dirigea d'ailleurs la thèse de Strauss – jugeait que *Sublime and Beautiful* comblait certaines « lacunes » d'une esthétique classique fermée aux « plus profonds mouvements de l'âme¹⁰ ». Il n'empêche que cette tradition faisait aussi leur part aux passions, donc au sublime au sens burkéen. Le pseudo-Longin comme Boileau – qui traduisit le *Traité du Sublime* en 1674 – étaient parfaitement au fait de la faillite ultime de la raison confrontée au sublime¹¹ ; Boileau se donnait donc pour tâche de combler

« un manque de l'esthétique classique » en formulant « la partie manquante du traité de Longin » et en retrouvant Aristote sur l'importance des « passions » et de « l'irraisonné¹² ». À sa suite, Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier* (posth. 1718), enjoignait de « reproduire la nature avec ses irrégularités¹³ », ce qui évoque directement certains aspects, cette fois, du beau burkéen : la dénonciation du jardin à la française procède de Pope et d'Addison¹⁴ et témoigne de la possibilité de trouver d'autres applications au classicisme.

Il ne s'agissait pas pour autant de renoncer à la littérature. Longin voyait une dialectique entre les « plus profondes machinations du style » et le pouvoir de « transport » inhérent au sublime : seul l'art permet de faire fructifier « les dons de la nature ». Longin s'attachait au non-dit pour y trouver l'imminence d'une menace, Burke indique que le vague même d'une description de cet archétype du beau qu'est Hélène dans *l'Iliade* est plus émouvant que d'interminables descriptions ; Longin montrait que l'effet des périodes ne peut se séparer de leur scansion, Burke s'attache à telle répétition dans Milton qui, bien que n'évoquant « à l'esprit aucune image distincte », n'en tient pas moins le lecteur sous l'emprise, ici, du sublime¹⁵. « L'esprit de classification » qu'il applique au sublime et qui irait « à l'encontre de son objet¹⁶ » montre un ancrage dans cette volonté classique de tout prendre en compte sous un angle littéraire¹⁷. Surestimer la césure de la modernité relève donc d'illusions rétrospectives et téléologiques qui imposent un sens arbitraire à un jeu complexe de conflits au sein d'un même ensemble de questionnements, et la piste lockienne brièvement évoquée par Francis P. Canavan ne va sans doute pas de soi.

Sublime and Beautiful et le rejet de la modernité

Il est en effet difficile de cerner la filiation entre Locke et Burke tant Locke a laissé de côté l'esthétique¹⁸ ; d'autre part, certaines convergences seraient purement et simplement affaire de mode¹⁹. Burke ne garde en fait de Locke que ce qui ne va pas à l'encontre de son conservatisme foncier. Certains emprunts sont implicites : le « pouvoir de l'imagination » ne peut « produire quoi que ce soit d'absolument neuf » mais seulement « changer la disposition de ces idées qu'il a reçues des sens²⁰ », en écho à *l'Essay Concerning Human Understanding* (1690) ; on rappellera, à cet égard, que les chimères et les centaures de l'Antiquité illustraient déjà de tels jugements qui peuvent aussi fonder le refus, dans les années 1790, de la table rase révolutionnaire et de la reconstruction à partir d'une raison émancipée. Sans entrer dans

Norbert Col

les liens possibles entre les idées simples, les idées complexes et les idées générales lockiennes, et les « mots agrégés », les « mots abstraits simples » et les « mots abstraits composés » de Burke, on soulignera que les « mots agrégés », représentant des « idées simples *unies par la nature* », montreraient la primauté des généralités dans une perspective thomiste²¹ opposée à la pente nominaliste habituelle chez Locke.

Au vrai, Burke ne trouve guère de raison de se rapprocher de Locke en dehors d'un commun réalisme, assez inattendu d'ailleurs, sur la question des ressemblances et des différences. Avec saint Thomas, c'est l'homme générique qui permet de reconnaître les hommes particuliers ; pour Burke, qui sur ce point fait l'éloge de Locke, l'esprit [*wit*] éprouve bien plus de plaisir en trouvant des ressemblances que des différences, et les « similitudes, [les] comparaisons, [les] métaphores et [les] allégories » font passer « la ressemblance générale », spontanément connue, avant « la différence²² ». On a là, semble-t-il, une approche stylistique de cette sympathie²³ en laquelle Burke voit une caractéristique humaine spontanée qui lui fournira les raisons les plus intimes de s'opposer à la brutalité révolutionnaire.

Pour le reste, alors qu'aux yeux de Locke l'induction permettait d'abstraire peu à peu les concepts et que l'habitude aidait le « jugement » à passer du « cercle plat » que voient les yeux à la sphère qu'il est en réalité²⁴, Burke se rallie très clairement à la « doctrine traditionnelle » selon laquelle l'esprit à lui tout seul « produira la perception correcte de l'objet²⁵ ». La croyance en une perception initiale par les sens, que clarifierait le raisonnement, est de la plus haute absurdité : non seulement des aveugles de naissance ont pu raisonner sur les couleurs, mais le langage n'éveille pas plus, ordinairement, des images des couleurs que l'on évoque que celles de l'Italie, de l'été ou de « prochain » (*next*)²⁶. Cette insistance sur la spontanéité des réponses de l'esprit se retrouvera d'ailleurs dans les années 1790 ; le langage incantatoire par lequel les révolutionnaires suscitent un monde nouveau ne se fonde pas davantage sur les messages des sens : il est, mais cette fois pour le pire, sa propre justification.

En outre, si l'induction protège de « l'excès de certitude » et de « la hâte », elle n'en est pas moins susceptible d'être mise à contribution dans des domaines sur lesquels elle n'a aucune prise. Ainsi, Newton s'est égaré en cherchant la cause de la gravitation universelle : « Notre industrie ne pourra jamais démêler cette grande chaîne de causes qui nous lie l'un à l'autre et jusqu'au trône de Dieu lui-même. » Loin de mettre en cause l'au-delà, Burke ne faisait que rappeler les limites de son appréhension par l'entendement humain²⁷. Il reste

qu'il nous est en partie accessible. De manière éminemment traditionnelle, à la suite de Cicéron – et d'ailleurs aussi de saint Thomas²⁸ –, Burke posait à la fois la faillibilité et l'importance du « savoir physique », et admettait que « le médium des images sensibles » était le seul moyen que nous donne notre nature « de nous élever à ces idées pures et intellectuelles » que sont les « attributs » divins. C'est par le lien, dans notre esprit, entre ces derniers et leur « opération » appréhendée par nos sens que nous nous en faisons « une sorte d'image sensible » dans laquelle prédomine le « pouvoir » de la divinité²⁹.

La moisson moderniste est donc plutôt maigre, et la déférence manifestée envers Locke dans *Sublime and Beautiful* relève peut-être parfois du pur et simple sarcasme étant donné l'étendue des attaques que porte Burke. Réservant au paratexte le nom de son prédécesseur, le jeune auteur l'évacue surnoisement et donne au seul bon sens toute sa valeur en restaurant des gradations dans le plaisir et dans la douleur que négligeait Locke³⁰. Même si Burke ne se lance pas dans le jeu de massacre lockocide qu'affectionnera Joseph de Maistre dans les *Soirées de Saint-Petersbourg* (1821), le résultat est presque du même ordre. Il n'est pas indifférent d'ailleurs que ce soit des questions psychologiques qui suscitent une telle divergence entre Burke et Locke. On a déjà remarqué l'importance de la sympathie dans *Sublime and Beautiful* et indiqué ses prolongements dans les années 1790.

Il reste à fonder cette sympathie. Quelques pages après avoir comblé les lacunes de la psychologie lockienne, Burke ne mentionne même plus son adversaire alors qu'il s'agit de la question fondamentale de l'innéisme. Burke s'y rallie franchement à propos de la sympathie, alors que Locke remplaçait les idées innées par l'association d'expériences répétées ; pour Burke, c'est l'association qui s'explique par un innéisme originel. Il revient au moins en deux occasions sur cette divergence³¹, la seconde fois en attaquant nommément Locke : on ne pouvait, quelque « déférence » que méritât une « telle autorité », référer la peur de l'obscurité à des contes de bonne femme. Un tel traditionalisme aura, une fois de plus, l'occasion de se manifester quand la Révolution française posera la question des réactions spontanément humaines contre ceux qui les révoqueraient comme autant de préjugés ancrés en l'homme par des siècles d'obéissance et de déférence.

Burke ne se contentait pas de renoncer à « cette première "facilité" d'époque que constitue le recours à l'association » : contre Hutcheson, Shaftesbury et Du Bos qui faisaient tous du goût « un "sixième sens" ou un "sens intérieur" », et contre le scepticisme de Hume (« Of the Standard of Taste », 1757) quant à « la

Norbert Col

possibilité de trouver un "étalon du goût" », il considérait que la « jouissance esthétique » échappait certes « par son intensité à la juridiction de la raison », mais que le goût se cultivait « par l'exercice et la connaissance critique³² ». Il fallait conjuguer innéisme et sentiments acquis. Les conséquences de ce truisme apparent vont en fait très loin. De même que la littérature permettait de faire entrer le sublime dans l'ordre du rationnel, en ce qu'on pouvait en expliquer les ressorts, et dans celui du beau, en ce qu'on parvenait à en tirer du plaisir, de même, si la connaissance innée du sublime fait naître la crainte du pouvoir, tout aussi innée, on peut échapper à cette dernière par l'habitude du « grand monde » ou en faisant violence à ses « inclinations naturelles³³ ».

Le goût permettait donc, de manière très classique, de dominer ce qui s'imposait naturellement comme source d'effroi : à l'opposé de Shaftesbury (que *Sublime and Beautiful* ne cite d'ailleurs pas), le sublime burkéen n'est pas source de sérénité ; le goût permettait aussi, encore contre le néoplatonisme de Shaftesbury, de relier la beauté à la faiblesse en retrouvant le rapport humien entre sentiment moral et sympathie³⁴. On comprend toute l'importance de ce rapport, qui dérive encore de l'innéisme, lors de la Révolution française où l'érotisme – forme particulière de la sympathie – colore ses lectures politiques. Au passage, cela lui vaudra d'essuyer les aigres reproches de Mary Wollstonecraft. C'est à cause de lui que les femmes apprenaient à être faibles – tout en torturant des esclaves ! –, à ne pas faire usage de leur raison, et que leur morale relâchée excitait les libertins³⁵. La charge est si vitriolique qu'il faut faire un gros effort pour découvrir ce qu'elle contient de vérité.

Conservatisme et sexualité chez Burke

On ne s'attardera pas sur la lecture psychanalytique d'Isaac Kramnick qui découvre dans *Reflections* comme dans *Sublime and Beautiful* une homophilie sous-jacente, et qui se livre à une lecture symptomatique où les allusions sexuelles et scatologiques de Burke indiqueraient des troubles permanents d'ordre privé comme politique³⁶. Certes, Burke cultivait l'ambiguïté mais, comme l'a rappelé Ronald Paulson, « l'archétype » ne saurait faire négliger « le texte littéraire ». L'association des jacobins avec Satan « dont on salue l'anus dans la cérémonie du sabbat » dérive de Milton, Dryden, Swift et Pope : Burke joue sur « les vieilles associations de l'orgueil, de l'impiété et du renversement de l'ordre³⁷ ». L'ambivalence, largement consciente, est tout aussi largement diffusée : ainsi de la force du cheval, lié au beau en raison de son utilité sociale, mais aussi au sublime en raison de ses capacités destructives³⁸. Une autre ambivalence, au sein même cette fois d'un pouvoir irréductible à l'homme, le relie aussi bien à Dieu que, par exemple, au « phénomène révolutionnaire³⁹ ».

Il ne s'agit certes pas de nier la dimension sexuelle de la politique, au sens très large, de Burke. Selon Gerald J. Butler, la crudité des « formulations esthétiques » de Burke, à l'encontre de l'idéalisme ultérieur de Kant, révèle que l'art nous donne des « satisfactions charnelles », des « plaisirs que nous tirons de nos propres organes physiques ». En d'autres termes, sa brutale honnêteté « a découvert le pot aux roses », et sa « version mécaniste, issue des Lumières, de la *catharsis* aristotélicienne » en fait « une description de masturbation devant de la pornographie – une masturbation qui ne serait pas un fatal affaiblissement, mais une salutaire opération ». On hésitera peut-être sur l'influence des Lumières ; en revanche, il est difficile de ne pas acquiescer à la thèse d'une description de la beauté en termes sexuels, d'un lien de la passion à la génération, et d'une conception d'Éros « au sens freudien et pré-socratique de ce qui "relie toutes les choses vivantes" » ; Burke hésite cependant quant à la finalité de cette fonction⁴⁰.

Sans doute faut-il remonter à l'argument téléologique et providentialiste de Locke sur l'origine de la famille, lequel procédait d'ailleurs de saint Thomas⁴¹ ; Burke ne faisait qu'appuyer lourdement sur le plaisir sexuel : « La génération de l'humanité est un grand dessein, et il est nécessaire qu'un grand encouragement pousse les hommes à y persévérer. Un plaisir très considérable est donc à son service⁴² ». Il ne se prononçait pas encore sur le pourquoi d'un tel dessein. En revanche, le finalisme ne fera pas le moindre doute dans le passage des *Reflections* sur le contrat avec son « partenariat (...) entre les vivants, les morts et ceux qui doivent naître⁴³ ». Cette nouvelle certitude peut s'expliquer par la prépondérance de la philosophie pratique en 1790. L'aveu d'ignorance de la raison du plan divin, dans *Sublime and Beautiful*, découle d'une difficulté à comprendre le biais par cette sexualité dont le caractère trouble et, pour tout dire, largement autoérotique n'avait rien, en soi, qui pût fonder la société, à plus forte raison l'*agapè*. En un mot, l'amour dans *Sublime and Beautiful* n'a « pas grand-chose à voir avec celui de Platon ou de saint Paul⁴⁴ ».

Burke n'exclut certes pas la sortie de soi grâce à une sympathie qui se rattache à l'innéisme de *Sublime and Beautiful*. Face au sort de Marie-Antoinette lors des journées d'octobre, il affirme : « Il est *naturel* que je réagisse ainsi », toute autre réaction témoignant de la dégénérescence des sentiments. Sans surprise, ce sont « les décrets d'une mystérieuse sagesse » qui expliquent pourquoi nous sommes « affectés par de tels spectacles⁴⁵ ». C'est là, comme l'exposait *Sublime and Beautiful*, un mouvement « qui précède tout raisonnement, né d'un instinct qui nous meut vers sa propre finalité sans que nous y soyons pour rien⁴⁶ ». Il n'en reste pas moins que cette passion,

Norbert Col

susceptible de servir la société, jumelle l'élan chevaleresque instinctif et des tendances prédatrices qui relèvent du sublime. Les passages « gothiques » de *Reflections* et de *Appeal* se rattachent certes à un *topos*, celui du dérèglement des Anabaptistes de Munster et de « la licence sexuelle traditionnellement associée aux sectes protestantes radicales », et sur ce dernier point Burke était proche du *Tale of a Tub* (1704) de Swift. Mais il convient de mesurer combien, dans cette adaptation d'un genre littéraire aux événements révolutionnaires, « il raffine sur l'image du viol de la reine », retrouvant ainsi son propre jugement sur « la beauté en pleine détresse » qui « est de beaucoup la plus touchante⁴⁷ ».

Sa description des journées d'octobre comporte en effet une quasi nudité de Marie-Antoinette lors de sa fuite, en dépit des témoins, comme Mme de La Tour du Pin, qui ne virent rien de tel. La dénudation des coutumes et de la décence du passé procède de cette représentation érotique de la reine que la nouvelle philosophie réduit à un statut ignominieux : « Dans cet ordre de choses, un roi n'est qu'un homme ; une reine n'est qu'une femme ; une femme n'est qu'un animal, et pas un animal de l'ordre le plus élevé⁴⁸ ». En un mot, « la dénudation métaphorique de la société est devenue la dénudation littérale de la reine⁴⁹ ». Pareillement, *Appeal* consacrera au viol possible de la constitution britannique des lignes particulièrement explicites dans leur sarcasme : « Dites à la dame de se soumettre, de peur que son violateur ne soit contraint d'avoir recours à la force. Résister ne ferait qu'exciter ses désirs⁵⁰ ». La sympathie, on le devine, ne va pas sans le voyeurisme momentané du « gardien » qui viendra au secours de la constitution ; l'angoisse s'exprime sur un mode érotique qui fait participer le sauveteur, quoi qu'il en ait, au processus de désacralisation, et Burke se crée quasiment la posture de ce libertin que Mary Wollstonecraft voyait proliférer sur le culte de la faiblesse.

L'art occupe donc une place instable. Ses « effets salutaires » viennent de ce qu'il purge les passions « dans nos organes » de leur nocivité, mais de tels plaisirs autoérotiques risquent de ne plus avoir de portée sociale et de nous lier aux objets eux-mêmes dans une « aliénation » et une « fétichisation des produits artistiques ». C'est là ce que Kant refusera d'affronter. Le voile pudibond qu'il tire témoigne du triomphe de cette subjectivité que reconnaissait Burke tout en lui donnant son vrai nom, sexuel ; Kant entendra « rassembler les masturbateurs isolés et privés au sein d'une communauté universelle légitimée par des principes découverts en raison » en s'aveuglant sur l'atomisation et l'aliénation qui les caractérisent. Son esthétique situe « la beauté des femmes dans le sujet – dans l'artiste et dans celui qui perçoit », en triomphant par conséquent des femmes elles-mêmes car « dans les faits, on nie que leur pouvoir leur appartienne en tant qu'objets⁵¹ ».

Burke, au contraire, s'efforce de juguler une telle dérive en prenant acte de l'impureté de la source tout en la sublimant, si l'on peut dire, par un travail sur soi. Sa terminologie n'est sans doute pas tant symptomatique que mise au service d'un projet cohérent. La brutalité conservatrice, sans illusion sur les mobiles humains, dévoile conjointement les dérives de l'anthropologie nouvelle et ses prolongements politiques : ce n'est pas pour rien que Kant se réjouissait de la Révolution. Les droits de l'homme sont le pendant politique de la fétichisation liée à l'aveuglement sur les ressorts obscurs de l'âme. « Termes techniques⁵² » coupés de la réalité et de ses échanges infinis, ils font de la Révolution une manifestation d'autoérotisme où l'identification à Rousseau⁵³, quelque piètre figure paternelle de substitution qu'il ait pu être, relève des « "belles" représentations » mises en cause par Butler. Le sort de Marie-Antoinette montre combien il n'y a plus d'objet méritant en soi le respect car des représentations ont pris le devant de la scène, ces représentations dérivant de ce que le sujet (révolutionnaire) aura entendu fixer.

Peut-être l'importance que Burke accorde au théâtre, dans *Reflections*, naît-elle de cette confusion qu'entretient l'époque révolutionnaire entre la *catharsis* distanciée et une pratique à laquelle chacun peut directement prendre part. Dans *Sublime and Beautiful*, Burke remarquait déjà que les théâtres se videraient immédiatement si l'on annonçait la tenue d'une exécution qui libérerait « la véritable sympathie » : on refuse de participer activement à ce que l'on veut bien cependant contempler. Un tel voyeurisme, Burke le reconnaît, « ne va pas sans quelque grand malaise⁵⁴ » ; mais, avec la Révolution, la « véritable sympathie » le cède à un sadisme totalement dissocié de l'amour, quand le sort de Marie-Antoinette est source d'exultation pour des esprits corrompus qui n'en verseraient pas moins des larmes devant la représentation d'une tragédie⁵⁵. L'art devient prétexte au sentimentalisme alors que la vie extérieure se fait le champ d'action d'un sublime où la vertu se prouve d'autant plus qu'elle immole les liens naturels sur l'autel de l'État.

Du beau et du sublime comme passions sociales

On voit combien, en donnant à l'ambiguïté de notre personnalité la plénitude de ses moyens d'expression, Burke relie esthétique et politique en les rapportant à un propos de moraliste lucide sur la misère de l'humanité. Il ne s'agit pas de douter radicalement de la raison humaine : elle a toute sa place dans l'organisation politique. Significativement, c'était une métaphore architecturale qu'il utilisait pour illustrer l'œuvre des générations construisant la constitution britannique. Sa description élogieuse de l'édifice constitutionnel

Norbert Col

anglais, « en partie gothique, en partie grec et en partie chinois », exprime sa foi en des desseins multiséculaires : tout au long de l'histoire, le « système britannique » a « pris soin de rechercher » les meilleurs équilibres possibles⁵⁶. Cependant, cet heureux résultat qui, en soi, relèverait du beau, n'a pu être atteint que par des ajouts, comme de bric et de broc, qui en soi évoqueraient davantage le sublime : autre exemple de cette domestication que Burke découvre de la stylistique à la morale et à la politique, et qui explique pourquoi de tels succès ne sont pas transposables à volonté.

C'est là toute la question de la nature et de l'art qu'évoque *Appeal*, et au sujet de laquelle on ajouterait volontiers que cette nature trouble ne peut être mise en forme que par un art tout aussi ambigu. De même que l'identification de malsaines passions est encore le meilleur moyen de les neutraliser, la métaphore architecturale suggère la possibilité d'une synthèse où des pratiques locales tâtonnantes se mettent vaille que vaille en accord avec une permanence et une universalité qui viennent du divin. Il ne s'agit donc pas d'accorder une trop haute dignité à ce domaine local : la coutume peut pervertir l'innéisme ; il faut se souvenir de l'identité fondamentale du goût humain⁵⁷, et que les habitudes locales ne sont que « notre seconde nature⁵⁸ » même si, pour d'évidentes raisons pratiques, on ne saurait les dévaloriser. L'éthique, pour sa part, doit conduire à voir plus haut, mais le thomisme de Burke lui interdit d'en faire purement et simplement le produit d'une religion. Tel est loin d'être le cas de l'époque révolutionnaire où les droits de l'homme, en créant une religion en creux, vont s'arroger des prétentions jusqu'alors inconnues.

La Révolution française entend imposer son « schisme avec l'univers entier⁵⁹ » au reste du monde, en confondant ainsi transcendance et immanence d'une part, universalisme et développement local d'autre part. Pour Burke, au contraire, si « l'art est la nature de l'homme », c'est parce qu'il ne peut se distinguer des acquis d'une civilisation qu'il doit s'efforcer de mettre en accord avec l'ordre de l'univers. De même, si le sublime en architecture naît largement de la répétition⁶⁰, le respect des traditions édifie analogiquement cette œuvre politique où rien ne paraît dévier de ce qui l'environne ; significativement, on est imperceptiblement passé du sublime au beau, utile et protecteur, grâce au regard rétrospectif de l'intelligence. Cette même intelligence, qui dictera ce qu'il faut réformer en revenant sans dommage à la source⁶¹, fera peut-être alors de la constitution quelque chose qui relèvera davantage encore du beau ; la force même qui meut à la réforme appartient en soi à cette ambition qui est l'un des traits du beau, car elle protège la société de la stagnation ; elle suscite pourtant aussi des aspirations liées au sublime⁶². Pareillement, l'amour, en soi lié au beau, peut conduire à une obsession qui relève du sublime⁶³. De

la réforme, ou de la propagation de l'espèce, à l'informe de la folie ou de la révolution il n'y a jamais loin.

Il faut admettre que toute œuvre humaine contient nécessairement sa part de divine imposture qu'elle cultivera avec soin afin, tout en effrayant les hommes, de les contraindre et de les protéger. Le sublime se fait alors, une fois de plus, passion sociale, et l'on peut se risquer à une suite d'analogies qui, par le biais du langage ou des institutions, suggèrent un ordre satisfaisant : esthétique et philosophie politique, innéisme et droit naturel classique, expérience et variations locales et historiques. En d'autres termes, *Sublime and Beautiful* est davantage une continuation de la tradition qu'une rupture. Qu'à certains égards des apports nouveaux se soient glissés dans l'« orthodoxie » ne fait que ramener les traditions humaines à leur juste niveau au lieu de céder aux tentations mystiques. Sans doute doit-on prendre toute la mesure de la manière dont Burke, parti de « la psychologie hédoniste de son époque », fait des « principes de la douleur et du plaisir le fondement d'une synthèse d'idées esthétiques, éthiques et politiques⁶⁴ » qui donne au conservatisme son expression la plus cohérente et la plus nuancée.

Norbert Col
Université de Bretagne Sud

Bibliographie :

BURKE, Edmund. *Sublime and Beautiful* (1757), dans Womersley (David), éd., BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, Harmondsworth, Penguin, 1998.

Ibidem, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, London, George Bell and Sons, 1909, 6 vol.

Ibid., *Reflections on the Revolution in France*, 1790, O'Brien (Conor Cruise), éd., 1969, Harmondsworth, Penguin, 1982.

Ibid., *An Appeal from the New to the Old Whigs*, 1791, éd. bilingue par COL (Norbert), *Appel des whigs modernes aux whigs anciens*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

Mes traductions sauf indication contraire.

¹ Burke, *An Appeal from the New to the Old Whigs*, 1791, éd. bilingue par Col (Norbert), *Appel des whigs modernes aux whigs anciens*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996, p. 55 ; toutes les références à cette édition, désignée comme *Appel*.

Norbert Col

² Canavan (Francis P.), S.J., *The Political Reason of Edmund Burke*, Durham, N.C., The Duke University Press, 1960, p. 36, 37, 44, 205.

³ « It is, I own, not uncommon to be wrong in theory and right in practice ; and we are happy that it is so. Men often act right from their feelings, who afterwards reason but ill on them from principle ; but as it is impossible to avoid an attempt at such reasoning, and equally impossible to prevent its having some influence on our practice, surely it is worth taking some pains to have it just, and founded on the basis of sure experience » (Burke, *Sublime and Beautiful*, dans Womersley [David], éd., Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, London, Penguin, 1998, I, xix, p. 99).

⁴ Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 1790, O'Brien (Conor Cruise), éd., 1969, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 183 ; *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xix, p. 99 ; *Reflections*, *op. cit.*, p. 156 ; *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xix, p. 99 ; *Reflections*, *op. cit.*, p. 133.

⁵ Strauss (Leo), *Natural Right and History*, 1953, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971, p. 312.

⁶ Raynaud (Philippe), préface aux *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Andler (Pierre), notes Fierro (Alfred) et Liébert (Georges), Paris, Hachette, 1989, p. lxxvii.

⁷ Womersley, *op. cit.*, p. xx.

⁸ Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 171 ; *Appeal*, *op. cit.*, p. 157 ; *Reflections*, *op. cit.*, p. 189.

⁹ Chouillet (Jacques), *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 171, 173.

¹⁰ Cassirer (Ernst), *Die Philosophie der Aufklärung*, 1932, trad. Quillet (Pierre), *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 319, 321.

¹¹ Bogosavljevic (Srdan), « Samuel Werenfels' *De meteoris orationis* in English Translation », *Revue de Philologie*, Université de Belgrade, xxx, 2003, 1, p. 59.

¹² Lescourret (Marie-Anne), *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 254. C'est de la tendance aristotélicienne, plus formaliste et psychologisante, de la tradition, et non pas de son versant néoplatonicien, que relevait Burke avec Addison, l'abbé Du Bos, Hume et Reynolds : voir Lee (Rensselaer W.), *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, 1967, trad. Brock (Maurice), *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture. XV-XVIII siècles*, Paris, Macula, 1998, p. 71 et 73 n.

¹³ Baldine Saint Girons, éd. et trad. de Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1990, Paris, Vrin, 1998, p. 32.

¹⁴ Fierro et Liébert, *op. cit.*, p. 721. Voir Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, III, iv, p. 136-137.

¹⁵ Eco (Umberto), « Sur le style », 1996, trad. Bouzaher (Myriem), *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 224-225 (on précisera que l'analyse d'Eco n'évoque pas Burke), 226, 227-228 ; Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, V, v, p. 194-195 ; vii, p. 197-198.

¹⁶ Chouillet, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷ Pareillement, la distinction entre poésie dramatique, qui entre tout entière dans l'imitation des passions, et poésie descriptive, qui « opère essentiellement par *substitution*, au moyen des sons qui font l'effet de réalités en vertu de la coutume » (Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, V, vi, p. 195-196) évoque la théorie de la « substitution » d'Aristote : le sens des mots était « conventionnel plutôt que naturel », point de vue que reprit la scolastique ainsi que Locke : voir Guyer (Paul), « Locke's Philosophy of Language », dans Chappell (Vere), *The Cambridge Companion to Locke*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 144 n. On ne peut donc faire entièrement de Burke un précurseur de Saussure : B. Saint Girons (*op. cit.*, p. 8) établit cette filiation restrictive.

- ¹⁸ Chappell, « Introduction », dans Chappell, *op. cit.*, p. 2.
- ¹⁹ Ainsi « la supériorité du texte » sur la peinture, à quoi Burke se rallie, va alors de soi : voir Pharabod (Hélène), « Les *Discours sur l'art* et le discours de l'art : la querelle de William Blake et de Sir Joshua Reynolds », *XVII-XVIII*, n° 40, juin 1995, p. 47-48. Les seules voix dissidentes sont celles de Shaftesbury et de Du Bos. Burke reproche à ce dernier d'attribuer un plus grand pouvoir à la peinture dans le domaine des passions (*Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, II, iv, p. 104).
- ²⁰ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, « On Taste » (1759), p. 68.
- ²¹ *Ibidem*, V, ii, p. 188. B. Saint Girons (*op. cit.*, p. 156) ne remarque pas cet ancrage possible.
- ²² Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, « On Taste », 1759, p. 69-70.
- ²³ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xiv, p. 92-93.
- ²⁴ Arnheim (Rudolf), *Visual Thinking*, 1969, trad. Noël (Claude) et Le Cannu (Marc), *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976, p. 106-107 ; Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, 1690, Nidditch (Peter H.), éd., Oxford, Oxford University Press, 1975, II, ix, 8, p. 145.
- ²⁵ Aarsleff (Hans), « Locke's Influence », dans Chappell, *op. cit.*, p. 266.
- ²⁶ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, V, v, p. 192-193.
- ²⁷ *Ibidem*, « Preface to the Second Edition », p. 54 ; IV, i, 159-160. Voir Sys (Jacques), « Nature humaine et norme de l'histoire chez Edmund Burke », *XVII-XVIII*, n° 27, 1988, *op. cit.*, p. 72-73. Le lien n'en est pas moins possible entre physique et métaphysique : « Nombre d'idées ne se sont jamais, le moins du monde, présentées aux sens des hommes sinon en tant que mots, comme Dieu, anges, démons, ciel et enfer, qui ont tous, cependant, une grande influence sur les passions » (*Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, V, vii, p. 196).
- ²⁸ Robinet (André), *La philosophie française*, 1966, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 33.
- ²⁹ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, « Preface to the Second Edition », p. 55 ; II, v, p. 110-111.
- ³⁰ *Ibidem*, I, ii-v, p. 80-84.
- ³¹ Womersley, *op. cit.*, p. xxiii ; Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, IV, ii, p. 160-161, et IV, xiv, p. 171-173.
- ³² Saint Girons, *op. cit.*, p. 20-21.
- ³³ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, II, v, p. 110.
- ³⁴ Kremer-Marietti (Angèle), *L'éthique*, 1987, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 106.
- ³⁵ Wollstonecraft (Mary), *A Vindication of the Rights of Men*, London, J. Johnson, 1790, p. 111-114.
- ³⁶ Kramnick (Isaac), *The Rage of Edmund Burke : Portrait of an Ambivalent Conservative*, New York, Basic Books, 1977, p. 74-79, 153, 154, 184.
- ³⁷ Paulson (Ronald), « Burke's Sublime and the Representation of Revolution », dans Zagorin (Perez), éd., *Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 249. Paulson critique une conférence de décembre 1975 où Kramnick psychanalysait déjà les obsessions sexuelles et scatologiques de Burke.
- ³⁸ Voir *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, II, v, p. 108-109.
- ³⁹ Sys, « Edmund Burke et le goût de l'horreur », dans Sys, dir., *Espace des révolutions : Paris-Londres, 1688-1848*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle (Lille III), 1991, p. 97.

Norbert Col

- ⁴⁰ Butler (Gerald J.), *Love and Reading : An Essay in Applied Psychoanalysis*, New York and Bern, Peter Lang, 1989, p. 58-61. Voir Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, x, p. 89-90.
- ⁴¹ Locke, *Second Treatise of Government*, 1690, dans Laslett (Peter), éd., *Two Treatises of Government*, 1960, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 7, § 77, p. 318-319 ; Schneewind (Jerome B.), « Locke's Moral Philosophy », dans Chappell, *op. cit.*, p. 223 n.
- ⁴² « The generation of mankind is a great purpose, and it is requisite that men should be animated to the pursuit of it through some great incentive. It is therefore attended with a very high pleasure » (Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, ix, p. 88).
- ⁴³ Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 194-195.
- ⁴⁴ Butler, *op. cit.*, p. 62.
- ⁴⁵ Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 175.
- ⁴⁶ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xiv, p. 93.
- ⁴⁷ Paulson, *op. cit.*, p. 245 ; Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, III, ix, p. 144.
- ⁴⁸ « On this scheme of things, a king is but a man ; a queen is but a woman ; a woman is but an animal ; and an animal not of the highest order » (Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 171).
- ⁴⁹ Paulson, *op. cit.*, p. 245.
- ⁵⁰ Burke, *Appeal*, *op. cit.*, p. 187.
- ⁵¹ Butler, *op. cit.*, p. 61-62, 64, 74-75.
- ⁵² Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 218.
- ⁵³ Burke, *Letter to a Member of the National Assembly*, 1791, *Works*, ii, p. 535.
- ⁵⁴ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xv, pp. 93-94.
- ⁵⁵ Burke, *Reflections*, *op. cit.*, p. 175.
- ⁵⁶ Burke, *Observations on a Late Publication*, intitulée « *The Present State of the Nation* », 1769, *Works*, i, p. 257 ; *Appeal*, *op. cit.*, p. 195.
- ⁵⁷ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, IV, xviii, p. 176 ; « On Taste », p. 74.
- ⁵⁸ Voir Dreyer (Frederick A.), *Burke's Politics : A Study in Whig Orthodoxy*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1979, pp. 55-56, qui cite Burke, *Impeachment Speech in Reply* (lors du procès de Warren Hastings).
- ⁵⁹ Burke, *Letters on a Regicide Peace*, 1796-1797, *Works*, v, p. 215.
- ⁶⁰ Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, IV, xiii, pp. 170-171.
- ⁶¹ Burke, *Speech on Economical Reformation*, 1780, *Works*, ii, p. 83.
- ⁶² Burke, *Sublime and Beautiful*, *op. cit.*, I, xvii, p. 96.
- ⁶³ *Ibidem*, I, viii, p. 87 ; voir aussi Gibbons (Luke), *Edmund Burke and Ireland*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 161-162.
- ⁶⁴ Wood (Neal), « The Aesthetic Dimension of Burke's Political Thought », *Journal of British Studies*, 1964, vol. 4, p. 63.

Catherine Thomas

Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier

Le XIX^e siècle et le sublime sont incontestablement liés dans l'histoire de la littérature française. Si le thème s'est répandu en France au XVII^e siècle avec la traduction que Boileau offre de Longin (1674), s'il prend son essor au cours du XVIII^e siècle grâce notamment à Diderot qui s'inspire dans sa critique d'art des théories de Burke, c'est au XIX^e siècle qu'il peut être présenté comme une donnée fondamentale et rigoureusement incontournable du paysage littéraire. Devenu l'« horizon d'attente »¹ du romantisme, selon les termes de Dominique Peyrache-Leborgne, le sublime, qui s'est vu dans les siècles passés l'objet de théories clairement énoncées, d'un point de vue tant esthétique que philosophique, ne trouve pourtant pas, au XIX^e siècle, de définition précise.

Une étude du sublime dans l'œuvre de Gautier permettra de présenter quelques aspects du sublime romantique, tout en saisissant la spécificité de l'auteur au sein de son époque. Pas plus que ses contemporains, Gautier ne s'est soucié de proposer de théorie littéraire. Mais nous verrons que le sublime est un enjeu constitutif de son imaginaire et de son œuvre. Je limiterai mon étude au roman *Mademoiselle de Maupin*, qui fut l'une des « Bibles du romantisme » selon Sainte Beuve, et certainement l'œuvre dans laquelle l'auteur s'est le plus confié. Je tenterai tout d'abord d'examiner brièvement la position de l'écrivain par rapport à la *Préface de Cromwell*, le seul texte qui propose alors une réflexion théorique sur le sublime, même si cette réflexion s'insère dans des questions plus globales ; j'envisagerai ensuite la présence dans *Mademoiselle de Maupin* d'un sublime de l'absolu, ce qui reviendra à examiner les caractéristiques du sublime romantique ; puis je présenterai l'émergence d'une seconde forme de sublime chez Gautier, plus particulière à l'auteur, et par laquelle s'affirme son originalité profonde.

Pris dans les hyperboles et les gradations frappantes dont les textes romantiques font un abondant usage, le terme « sublime » au XIX^e siècle risque fort de se vider de son sens. Pour trouver à cette époque une réelle interrogation sur le sublime, il faut se tourner vers Madame de Staël qui, au début du siècle, réagit contre le matérialisme des Lumières en prônant une littérature inspirée de l'idéalisme allemand, et de la pensée de Kant en

Catherine Thomas

particulier. De la théorie du sublime développée dans *La Critique de la faculté de juger*², reste chez les Romantiques français l'idée de l'intuition d'une réalité supérieure inaccessible aux facultés ordinaires, vers laquelle l'homme se sent irrésistiblement attiré. L'intuition du suprasensible devient désir de « reculer les limites de la destinée humaine »³. Nous verrons à quel point Gautier a intégré cette conception du sublime dont tout le romantisme français se trouve imprégné. Mais s'ils sont marqués par la pensée allemande vulgarisée par Madame de Staël ou Victor Cousin, les écrivains, hors du groupe de Coppet, n'entament pas de réelle réflexion sur la question du sublime. Seul Hugo, dans la *Préface de Cromwell* (1827), s'est spécifiquement penché sur cette notion, sans pour autant chercher à la définir.

Le sublime est pour lui indissociable du *grotesque* dans l'émergence de la modernité romantique. Pour Hugo, en effet, le drame romantique s'éloigne en cela de la tragédie classique qu'il admet le laid, l'informe ou le difforme aux côtés du beau. Conçu comme le contraire du grotesque, le sublime ici garde son acception traditionnelle de beauté superlative et d'élévation de la pensée, si ce n'est qu'il se trouve encore renforcé et comme magnifié par le jeu des oxymores : « (...) le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique »⁴. Mais le sublime hugolien ne tire pas sa force du seul contraste avec le grotesque enfin admis dans l'œuvre d'art. Il ne naît pas seulement de l'opposition au difforme, mais plutôt de l'union même du beau et du laid, de l'idéal et du monstrueux. Un même personnage chez Hugo est *à la fois* grotesque et sublime, et le sublime ne peut se concevoir que dans la tension qu'il entretient avec le grotesque. Ainsi trouve-t-on chez l'auteur, et c'est ce qui fait surtout la particularité de sa théorie, un sublime de la laideur et du grotesque rendu perceptible notamment à travers des personnages dont la grandeur naît de leur difformité même.

Comme tous les écrivains romantiques, Gautier adhère aux principales théories énoncées dans la célèbre préface. En 1844 il fait paraître un ouvrage dont le titre peut apparaître comme une référence à la Préface de Cromwell puisqu'il s'intitule *Les Grotesques*. Il s'agit d'un recueil d'études publiées dans différentes revues (la première date de 1834) et consacrées à des auteurs oubliés du XVIII^e siècle, dont l'esthétique privilégie l'excentricité et le caprice. Comme Hugo, Gautier fait ici l'apologie du grotesque comme source d'énergie et de fantaisie créatrice. Il affirme la valeur d'un art marginal qui s'éloigne des critères du beau absolu, mais se montre plus vigoureux, plus original, plus libre enfin que l'art classique.⁵

Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier

Cependant, Gautier ne va jamais aussi loin que Hugo dans la réhabilitation du difforme, du laid au sein de l'art. D'une part l'harmonie des formes, le culte du beau, restent les principes esthétiques majeurs qui régissent son œuvre ; si l'écrivain favorise souvent une écriture fantaisiste et capricieuse, nous ne le verrons jamais se résoudre à intégrer le laid ou le monstrueux dans ses romans et nouvelles. D'autre part, si la variété se révèle pour lui nécessaire à l'art, nous ne trouvons chez Gautier aucune sorte de sacralisation de la laideur. Il importe même, au contraire, que le grotesque reste en-deçà du sublime, car c'est son statut d'art secondaire qui préserve cette liberté et cette fantaisie qui font sa force au regard de toute esthétique figée par les conventions. Le grotesque sert donc de contrepoids salutaire au sublime, il ne se hisse jamais à son niveau. Ainsi, Gautier refuse, comme Hugo, l'homogénéité du goût, et défend une littérature vivante et vigoureuse. Mais il n'opère pas de conciliation entre le grotesque et le sublime, qui restent deux catégories bien distinctes de l'art, le sublime étant maintenu du côté de la beauté, de l'élévation, selon son acception classique. Ce n'est donc pas du côté d'une influence hugolienne qu'il convient de rechercher la conception que l'œuvre de Gautier propose du sublime.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, celui-ci se révèle essentiellement dans la recherche d'un idéal, d'un ailleurs âprement désiré, d'un monde fait de pureté et de spiritualité. L'écrivain se montre ainsi parfaitement représentatif de son époque, et l'on sait la place accordée à la quête de l'absolu dans la littérature romantique. Hugo fait de ce rêve d'ascension vers un au-delà supérieur l'essence même de l'art de Gautier lorsqu'il rend hommage à l'écrivain au moment de sa mort :

Pars, aigle, tu vas voir des gouffres à ton gré ;
 Tu vas voir l'absolu, le réel, le sublime.
 Tu vas sentir le vent sinistre de la cime
 Et l'éblouissement du prodige éternel.⁶

La mort devient accès à un monde transcendant vers lequel l'art de Gautier n'aurait jamais cessé de tendre. Les métaphores de l'ascension parcourent une œuvre comme *Mademoiselle de Maupin* : le héros, d'Albert, « est travaillé (...) de ces élans sans buts ; il aime immensément sans savoir quoi, il voudrait monter au ciel, car la terre lui paraît un escabeau bon à peine pour un de ses pieds, et il a plus d'orgueil que Lucifer avant sa chute »⁷. Notons que c'est avant tout dans l'amour que les héros de Gautier recherchent l'idéal. Dans *Mademoiselle de Maupin*, sur sept occurrences de l'adjectif « sublime », quatre s'appliquent à l'amour absolu : celui-ci possède un « esprit sublime », le rêve d'amour est représenté par de « sublimes nuages », le don d'amour

Catherine Thomas

devient « une prodigalité sublime », la quête d'amour, « la sublime recherche ». Le personnage est tendu vers cet ailleurs où existerait l'amour absolu, vers un monde supérieur qui répondrait aux aspirations les plus nobles de l'âme. Il y a ainsi chez Gautier une version énergique du sublime, qui pousse le héros vers un dépassement de lui même.

Mais cette vision est largement supplantée par l'aspect désespéré que prend la recherche de l'idéal. Gautier a profondément ressenti ce « pathos de l'impuissance » associé au sublime selon Philippe Lacoue-Labarthe⁸. La conscience d'une transcendance insaisissable fait toute l'inquiétude et le malheur de ses héros romantiques. La quête du sublime se traduit pour d'Albert par de brusques retombées dans le réel au cours desquelles la médiocrité du monde paraît intolérable au héros. L'intuition d'un arrière-monde qui serait la seule vraie patrie empêche le personnage de connaître une quelconque jouissance dans le monde réel ; elle crée chez lui une exigence telle qu'il ne peut qu'être insatisfait. Ainsi en est-il de son rapport à l'amour :

J'ai demandé à l'amour autre chose que l'amour et ce qu'il ne pouvait pas donner. J'ai oublié que l'amour était nu (...). Je lui ai demandé des robes de brocard, des plumes, des diamants, un esprit sublime, la science, la poésie, la beauté, la jeunesse, la puissance suprême, - tout ce qui n'est pas lui.⁹

L'aspiration douloureuse à l'Idéal, cette « fleur maudite »¹⁰, est présentée dans *Mademoiselle de Maupin* comme l'effet d'un manque, une réminiscence de l'âme dans la tradition platonicienne. Le sublime engendre un sentiment de déchéance qui est aussi désir de retrouver une unité perdue. Rosette, la maîtresse de d'Albert, dit de lui :

C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempée assez complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps, et qui garde du ciel dont elle vient des réminiscences d'éternelle beauté qui la travaillent et la tourmentent, qui se souvient qu'elle a eu des ailes et qui n'a plus que des pieds.¹¹

Le héros reste tendu vers ce monde de l'absolu dont il se souvient, vers l'existence d'un ailleurs qu'il ne retrouve finalement qu'en lui-même et que la nature immédiate ne saurait approcher ; tout le malheur du personnage vient de cette conscience d'un au-delà sublime qui résiste à toute représentation, et au regard duquel le monde réel apparaît comme un double fondamentalement insatisfaisant.

Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier

D'Albert est radicalement inapte à connaître le bonheur. Plus encore, l'ensemble du roman le montre généralement incapable de même accorder une quelconque substance au monde qui l'entoure et aux expériences vécues. Le pressentiment d'une réalité indéfinissable plonge le personnage dans une sorte d'« insécurité mentale »¹² propre au sentiment du sublime selon Michel Crouzet, par laquelle il en vient à douter du réel. Toujours le personnage s'interroge sur la réalité de ses sentiments ou de ses souvenirs, confrontés à un ailleurs qui serait seul apte à lui procurer une plénitude existentielle : « je ne sais pas voir ce qui est, à force d'avoir regardé ce qui n'est pas »¹³, déplore le personnage. D'Albert ne se sent pas à sa place dans le monde ordinaire, de même que Gautier se sent « exilé dans l'imparfait », selon l'expression de Baudelaire. Le sublime provoque un sentiment douloureux de solitude, de difficulté à être, où l'on reconnaîtra l'essence même du mal du siècle romantique.

Le rapport au sublime de l'absolu est ainsi essentiellement négatif et malheureux ; il tend à s'infléchir vers la mélancolie dans la mesure où l'idéal est présenté comme inaccessible. Le désir de d'Albert est tourné vers ce qu'il nomme lui même une chimère, une illusion, à laquelle pourtant il ne peut s'empêcher de croire et vers laquelle toute son âme ne cesse de tendre. « Quel singulier aveuglement ! s'écrie d'Albert, cela est sublime ou absurde ! »¹⁴. Ou plutôt : sublime *parce qu'*absurde. Ce qui fait en effet la grandeur du héros de Gautier, c'est précisément l'aspect désespéré de sa quête : si son aspiration au sublime place d'Albert sous le signe du désenchantement et de l'échec, elle le distingue aussi du reste de l'humanité : en révélant au personnage sa destination la plus noble, l'intuition du suprasensible fait de lui un véritable héros romantique, fier de sa singularité. « L'impossible m'a toujours plu »¹⁵, déclare d'Albert, et l'on sent tout l'orgueil d'un personnage qui voit dans ce goût affirmé le signe d'élection d'une âme haute.

Le risque est grand alors d'oublier le réel pour cultiver en soi cette intuition d'un ailleurs supérieur, véritable patrie de l'âme, et de se complaire dans cette mélancolie élective. Mais l'on sait le paradoxe qui fait la richesse de l'œuvre de Gautier : le monde visible l'attire au moins autant que l'ailleurs, le palpable que l'idéal. Dans *Mademoiselle de Maupin* la valorisation de la beauté sensible offre le pendant à l'exaltation de ce que Gautier nomme la « fantastique idéalité parée de nuageuses perfections »¹⁶ d'abord désespérément recherchée par le héros. L'œuvre de Gautier est ainsi traversée par deux mouvements opposés. Dans *Mademoiselle de Maupin*, le sublime de l'absolu est combattu par l'humour qui vient atténuer le tragique de la quête existentielle. Nous trouvons en ce sens un emploi ironique du terme *sublime*

Catherine Thomas

dans le roman : à son frère qui vient de la surprendre avec d'Albert dans une situation équivoque et lui demande s'ils parlaient « de théologie et de la double nature de l'âme », Rosette répond : « Oh ! mon Dieu, non ! – nos occupations n'étaient pas, à beaucoup près, si sublimes »¹⁷ ; et certainement l'auteur, qui affirme dans la préface : « la jouissance me paraît le but de la vie »¹⁸, ne présente pas cette désaffection de l'absolu comme une totale déchéance. C'est que le sublime n'est pas toujours conçu comme un au-delà du réel, et c'est en cela que Gautier se distingue de l'interprétation romantique.

Gautier a poussé jusqu'au paroxysme l'amour de la beauté physique, son « Idée fixe »¹⁹, selon l'expression de Baudelaire. « J'adore sur toutes choses la beauté de la forme ; - la beauté, pour moi, c'est la Divinité devenue visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre »²⁰, déclare d'Albert. Aux angoisses de l'idéalisme, l'auteur oppose ainsi l'espoir de trouver le sublime dans le monde réel, par la jouissance de la beauté parfaite. D'Albert rêve d'un monde où tous les sens seraient comblés, où rien ne viendrait faillir à la perfection esthétique : « des fleurs, de la lumière, des parfums, une peau soyeuse et douce, qui touche la vôtre »²¹, tel est finalement l'objet tout sensuel de sa quête. Exauçant le rêve formulé par son personnage, Gautier crée dans son œuvre un monde saturé de signes esthétiques, où chaque pensée trouve corps dans la belle matière, où tous les sens se trouvent comblés. Ainsi la tension entre un au-delà supérieur et le monde visible ne se réduit-elle pas à une oscillation entre l'Idéal et le prosaïque : le monde ordinaire, utilitaire, est purement et simplement banni de l'œuvre de Gautier. Aussi ne quittons-nous pas le domaine du sublime, mais l'auteur semble hésiter entre une définition métaphysique et une définition sensualiste du terme, selon l'évolution de son personnage ou selon ses propres états d'âme.

Cherchant à « résoudre dans la possession de la beauté visible le tourment de l'infini »²², Gautier ramène le sublime du côté du beau, et lui ôte sa définition métaphysique. L'art pour l'art affirme la supériorité de la matière et confère à l'émotion esthétique une définition toute sensorielle. En cela, Gautier se rapproche plus du sensualisme des Lumières que de la pensée kantienne telle qu'elle se développe dans le XIX^e siècle français. Le goût du sensible s'exprime très souvent dans *Mademoiselle de Maupin* en des termes qui semblent évincer toute forme de sublime tel que le conçoivent traditionnellement les romantiques. Les paysages que Gautier privilégie dans ses descriptions n'ont pas l'aspect obscur et inquiétant des spectacles grandioses. Le rêve de d'Albert propose un monde d'où disparaissent les gouffres obscurs et les formes vagues :

Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier

Trois choses me plaisent, l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. (...) jamais ni brouillard, ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. (...) le soleil accoudé sur une des plus hautes cimes ouvre tout grand son œil jaune de lion aux paupières dorées. – la cigale crie et chante, l'épi craque ; l'ombre vaincue et n'en pouvant plus de chaleur se pelotonne et se ramasse au pied des arbres : tout rayonne, tout reluit, tout respandit. Le moindre détail prend de la fermeté et s'accroît hardiment ; chaque objet revêt une forme et une couleur robuste. Il n'y a pas de place pour la mollesse et la rêvasserie de l'art chrétien.²³

Les descriptions de Gautier ne veulent ainsi refléter aucune spiritualité, ne se veulent le miroir d'aucune émotion de l'âme. Dégagé des affres d'un idéal métaphysique, rejetant les ténèbres de l'inconscient, l'écrivain condamne l'impalpable et la pénombre pour chanter les couleurs vives et le brillant des beaux objets. Pas de fascination ici pour la violence et les sombres abîmes par lesquelles l'art romantique se veut ouverture vers l'infini. L'écrivain rejette en particulier une spiritualité religieuse qui est pourtant au cœur du sublime romantique. « je ne comprends pas cette mortification de la chair qui fait l'essence du christianisme »²⁴, déclare d'Albert, ou encore :

Mon corps rebelle ne veut point connaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie. Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu. La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule.²⁵

Le personnage rejette une conception traditionnelle du sublime comme écho ou comme représentation d'un motif moral ou religieux. Devant la figure de la Madone contemplée sur les vitraux d'une cathédrale, le héros de *Mademoiselle de Maupin* se sent admiratif, mais non réellement transporté. Il écrit à son ami Sylvio :

Toute cette beauté immatérielle, si ailée, et si vaporeuse qu'on sent bien qu'elle va prendre son vol, ne m'a touché que médiocrement. – j'aime mieux la Vénus Anadyomène, mille fois mieux. – ces yeux antiques retroussés par les coins, cette lèvre si pure et si fermement coupée, si amoureuse et qui convie si bien au baiser, (...) cette largeur de hanche, cette force délicate, ce caractère de vigueur surhumaine dans un corps aussi adorablement féminin me ravissent et m'enchantent à un point dont tu ne peux te faire une idée, toi le chrétien et le sage.²⁶

Le ravissement apparaît dans un contexte non plus religieux mais païen. Les beaux objets, présentés dans la lumière, transportent le personnage dans

Catherine Thomas

un monde qui est étranger au sien : non plus le monde éthéré de l'Idéal et les ténèbres du moi intérieur, mais le monde visible, ou plus exactement la beauté de ce monde qui lui est soudain révélée. « l'extérieur m'a toujours pris violemment »²⁷, confie le héros ; de même Gautier projette brusquement le lecteur hors de lui par l'évidence de la beauté sensible, dont l'écrivain tente de rendre compte à travers ses minutieuses descriptions.

Alors que pour Kant l'expérience du sublime prouve l'insuffisance des sens et de l'imagination, Gautier atteste la supériorité des sens comme voie d'accès au sublime conçu dans les limites de la forme. L'Idéal n'est plus l'indicible et l'irreprésentable, il prend corps dans la Beauté formelle, dans l'œuvre d'art, dans le fini. « L'inexprimable n'existe pas »²⁸, déclare l'écrivain ; et c'est dans une femme réelle que le personnage, dans *Mademoiselle de Maupin*, découvre l'incarnation de l'Idéal et de la Beauté. Il ne s'agit plus d'idéaliser le réel, de se hisser vers un absolu divin, mais de « réaliser l'idéal », de « chercher avec l'objet une relation directe par les sens »²⁹. Pris d'un « appétit de substance »³⁰, Gautier donne au rêve une réalité charnelle.

Certaines sensations d'ordre érotique et esthétique procurent ainsi une jouissance dont l'intensité remplace l'extase d'une révélation d'essence sacrée. Il existe ainsi un réel idéal que rien ne saurait égaler : « l'imagination la plus ardente et la plus effrénée, l'imagination d'un peintre et d'un poète ne peut atteindre à cette poésie sublime de la réalité »³¹, déclare d'Albert. Par la voie de la sensation, il parvient à atteindre une plénitude que l'intuition de l'absolu lui rendait impossible. Un long baiser de Rosette, sa maîtresse, permet au personnage de sentir son adhésion aux données les plus simples du réel, de se sentir en totale adéquation avec le monde qui l'entoure. « La réalité m'a paru aussi belle que l'idéal », confie le personnage à son ami, et pourtant rien que de très réel dans les circonstances évoquées : « quelques arbres, quelques nuages, cinq ou six brins de serpolet, une femme et un rayon de soleil »³² ; mais le personnage se sent ravi au sens premier du terme : « je me sentais réellement un autre »³³, déclare t-il. Une seule fois encore il retrouvera cette félicité : la contemplation de Madeleine de Maupin, incarnation vivante de la beauté parfaite, permettra encore à d'Albert de vivre un instant hors du commun, de sortir de lui-même pour prendre conscience du monde réel :

Les arbres qui ne formaient que des silhouettes confuses ont commencé à se découper d'une manière plus nette ; les fleurs chargées de rosée ont piqué de points brillants la sourde verdure du gazon. J'ai vu le bouvreuil avec sa poitrine écarlate au bout d'une branche de sureau (...) ³⁴

Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier

La contemplation d'un spectacle sublime ne suscite pas ici l'effacement des formes sensibles pour laisser affleurer le divin, mais rend le monde réel plus visible et plus beau. Cette rencontre avec Madeleine, le baiser à Rosette qualifié de « sublime »³⁵, laissent entrevoir la possibilité d'accéder à une sorte de grâce païenne, acquise dans la sensation. L'œuvre de Gautier offre ainsi une version érotisée, humanisée du sublime, par laquelle il se rapproche davantage d'un écrivain comme Diderot que de ses contemporains. La beauté est jouissance à la fois esthétique et sensuelle. Ainsi conçu le sublime ne se définit plus par la négation du terrestre, l'arrachement au monde sensible, mais davantage comme l'arrachement hors de soi vers la beauté terrestre, seule capable de nous délivrer des remous de l'intériorité.

Ainsi, le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* correspond bien toujours à cette définition proposée par Étienne Souriau : « ce qui, comme une sorte de secret vital, nous fait pressentir un mode d'existence tel que par lui l'existence se trouverait complètement justifié »³⁶. Mais ce mode d'existence supérieur n'est pas toujours conçu de la même façon, et le roman intègre deux versions du sublime. D'origine transcendantale, il est une réminiscence, une conviction intime que le héros oppose au monde réel et qui le condamne à l'insatisfaction ; envisagée dans une optique plus sensualiste, cette plénitude existentielle est brusquement pressentie lors d'instantanés privilégiés et fortuits où la beauté se joint à l'amour et qui laissent au héros l'impression d'un bonheur accessible. Projection hors du réel vers un absolu divin que l'on a en soi pressenti, ou hors de soi pour adhérer à la matière, à la beauté sensible du réel, le sublime est toujours ravissement, mais il génère un rapport au monde radicalement opposé puisqu'il peut être heureux ou désenchanté.

Comme toujours chez Gautier, il importe pourtant de ne pas en rester à des oppositions tranchées : le rapport à la matière n'est pas si heureux que d'Albert le laisse parfois supposer ; l'objet peut signifier la mort et renvoyer aux angoisses qu'il était sensé dissiper. D'autre part la conscience de l'absolu est peut-être nécessaire pour mieux sentir et apprécier l'intensité d'une émotion esthétique et sensuelle. La question du sublime chez Gautier ne peut donc se résoudre à un antagonisme ; mais l'exploration d'une double nature du sublime se révèle cependant essentielle pour approcher à la fois la part de romantisme qui lie Gautier à son siècle et la spécificité de son art trop éclectique pour rejeter d'autres inspirations venues du classicisme et du sensualisme des Lumières.

Catherine Thomas
Université de Bretagne Occidentale

Catherine Thomas

Bibliographie :

- BAUDELAIRE, C., *Théophile Gautier* (1859), *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976.
- BÉNICHOU, P., *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.
- COURT-PERREZ, F., *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Champion, 1998.
- CROUZET, M., *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme* ; Paris, Flammarion, 1983.
- CROUZET, M., « Gautier et le problème de créer », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet août 1972, pp. 659-687.
- GAUTIER, T., *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- HARTMANN, P., *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- HUGO, V., « A Théophile Gautier », *Toute la lyre* (1873), *Poésie*, Paris, Seuil, 1972, t. III, p. 554.
- HUGO, V., *Préface de Cromwell* (1827), *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., « Problématique du sublime », *Encyclopaedia Universalis*, 1992, pp. 724-732.
- PEYRACHE-LEBORGNE, D., *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 1997.
- POULET, G., *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.
- POULET, G., *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966.
- SOURIAU, E., « Le sublime », *Revue d'esthétique*, 1966, n° 19 (3), pp. 266-288.
- STAËL, G. (de), *De la littérature*, Paris, Garnier Flammarion, 1991.
- VOISIN, M., *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, 1981.
- WHYTE, Peter, « Sur le chemin du beau idéal : berceau de l'esthétique gautiériste », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 12, pp. 441-448.

¹ D. Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 1997, p. 479.

Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier

- ² Cet ouvrage fut traduit assez tardivement en France (1846) ; Selon Kant, le sublime naît du conflit entre l'Imagination et la Raison. L'intuition de l'Absolu nous fait sentir la supériorité de la Raison par rapport à l'Imagination qui se montre incapable d'appréhender le suprasensible ; cette défaillance de l'imagination nous procure la conviction que nous possédons une raison pure.
- ³ Madame de Staël, *De la littérature* (1800), Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 360.
- ⁴ V. Hugo, *Préface de Cromwell, Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 12.
- ⁵ « Beaucoup moins soucieux de pureté classique que les écrivains de premier ordre, [les auteurs de troisième ordre] donnent dans leur composition une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine » (T. Gautier, *Les Grottesques* (1844-1845), Bassac, Plein Chant, 1993, Préface, pp. 9-10).
- ⁶ V. Hugo, « A Théophile Gautier », *Toute la lyre* (1873), *Poésie*, Paris, Seuil, 1972, t. III, p. 554.
- ⁷ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 198.
- ⁸ « Problématique du sublime », *Encyclopaedia Universalis*, Supplément II.
- ⁹ *Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, p. 102.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 259.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 193.
- ¹² M. Crouzet, *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme* ; Paris, Flammarion, 1983, p. 138.
- ¹³ *Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, p. 122.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 106.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 178.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 122.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 332.
- ¹⁸ *Ibid.*, Préface, p. 68.
- ¹⁹ C. Baudelaire, « Théophile Gautier » (1859), *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 111.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 172.
- ²¹ *Ibid.*, p. 162.
- ²² P. Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 529.
- ²³ *Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, p. 225.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 173.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 225.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 227.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 174.
- ²⁸ Cité par Baudelaire, « Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 118.
- ²⁹ G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, p. 282.
- ³⁰ G. Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966, p. 97.
- ³¹ *Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, p. 343.
- ³² *Ibid.*, p. 141.

Catherine Thomas

³³ *Ibid.*, p. 140.

³⁴ *Ibid.*, p. 346.

³⁵ *Ibid.*, p. 140.

³⁶ E. Souriau, « Le sublime », *Revue d'esthétique*, 1966, n° 19 (3), p. 288.

Hélène Machinal

**Le sublime dans *The Confessions of an English
Opium-Eater* de Thomas de Quincey**

Le premier théoricien du sublime, Longin, met en exergue la dimension rhétorique, allant de pair avec une intensité d'émotion et un effet sur le lecteur/spectateur qui est « transporté ». Puis, au 18^{ème}, nous assistons à une redéfinition en termes esthétiques et psychologiques avec Burke et à la naissance d'une nouvelle catégorie esthétique fondée sur l'oxymore (« delightful horror »). Rencontre bouleversante du sujet (de l'expérience, de l'écriture, de la lecture) avec un objet dont la grandeur est perçue comme infinie ou « l'énergie » comme irrésistible, le sublime provoque cette terreur génératrice de plaisir.

Le sublime se pose dès le départ en opposition avec des catégories esthétiques existantes, tel le pittoresque au 18^{ème} et plus généralement le beau. Le beau ne déclenche pas de conflit du fait qu'il « plaît » ou qu'il « convient » à nos facultés. Il ne heurte ni l'imagination ni l'entendement car dans le sentiment du beau, imagination et raison n'entre pas en conflit. En revanche, le sublime résulte d'un conflit entre imagination et raison qui se résout en faveur de la raison, d'où la dimension oxymoronique : tant que dure le conflit, c'est la terreur qui nous assaille, dès la résolution de ce dernier, c'est le plaisir qui reprend le dessus.

Kant est le troisième théoricien du sublime, qui, comme nous l'a montré P. David, systématise la réflexion esthétique et change la problématique en introduisant un déplacement. Le sublime ne doit pas se chercher dans la nature car il n'est pas un caractère des objets. Pour Kant, et c'est en ceci que De Quincey s'inscrit dans une filiation kantienne, la source du sublime est en nous¹.

Le sublime consiste [...] moins en une peur ou une douleur surmontées que dans le sentiment d'une élévation du contemplateur, spectateur ou auditeur, qui, par la médiation de l'artiste, accède aux plus hauts sentiments spirituels dont soit capable un être humain.²

Si De Quincey s'inscrit parfaitement dans les questionnements de ses contemporains, il reste d'une certaine façon à la marge du courant romantique, en tout cas avec les *Confessions*, sans doute parce qu'il est l'un de ceux qui

Hélène Machinal

s'est le plus détourné du monde naturel pour plonger dans l'exploration des paradis artificiels intérieurs.

Pour tenter de cerner les spécificités du sublime quinceyen, nous allons tout d'abord nous attacher à la mise à distance esthétique qui constitue l'un des traits fondamentaux des *Confessions*. L'auteur doit tout d'abord placer son lecteur dans la position d'un spectateur pour convoquer par l'écriture ces espaces intérieurs infinis emblématiques de l'isolement et de l'enfermement qui caractérisent une condition humaine qui fait de l'homme un être paradoxalement pris au piège de la finitude mais capable d'appréhender l'infini.

La distance esthétique où l'art de transformer le narrateur et le lecteur en spectateurs

Le texte des *Confessions* nous propose un contrat de lecture assez particulier puisque le narrateur est aussi l'acteur principal du récit. Tout récit autobiographique pose fondamentalement ce problème de décalage entre le temps de l'histoire et celui du récit en ce sens que le narrateur qui raconte *a posteriori* a nécessairement une certaine distance par rapport à l'acteur qu'il était au moment du déroulement de l'action.

Dans les *Confessions*, la distance entre le je-narrant et le je-narré varie en fonction de l'économie générale du texte. La première partie, ou « Confessions préliminaires », ne laisse aucune ambiguïté quant à la distance du je-narrant vis-à-vis de l'objet de son discours. De Quincey nous entraîne dans un récit qui relève du *Bildungsroman*, du romanesque voire du picaresque, et dans lequel il met en scène le jeune Thomas partant à la découverte du monde en insistant sur la distance implicite à sa position de narrateur :

The morning came, which was to launch me into the world, and from which my whole succeeding life has, in many important points, taken its colouring³.

En revanche, la seconde partie du texte qui décrit tour à tour les « Plaisirs de l'opium » puis les « Douleurs de l'opium » est placée sous le signe d'une accélération dramatique qui réduit, jusqu'à l'anéantir, la distance entre ce je-narré et le narrateur. Ainsi dans la seconde partie, le narrateur semble abandonner tout désir de contrôle dans l'exposition chronologique des faits et les derniers rêves décrits sont classés par dates d'entrée de journal, élément qui diminue encore la distance entre narrateur et acteur du texte.

The Confessions of an English Opium-Eater

For several reasons, I have not been able to compose the notes for this part of the narrative into any regular and connected shape. I give the notes disjointed as I find them, or have now drawn them up from memory. Some of them point to their own date; some I have dated, and some are undated. (...) Sometimes I speak in the present, sometimes in the past tense. Few of the notes, perhaps, were written exactly at the period of time to which they relate; but this can little affect their accuracy; as the impressions were such that they can never fade from my mind. (p. 62)

Si la première partie est un compte-rendu historique ancré dans une temporalité, la seconde, et en particulier les « Douleurs » qui décrivent les rêves d'opium, nous extrait de cette temporalité historique pour nous faire basculer dans la sublimation onirique atemporelle et universelle. Cette économie spécifique du texte posée, il existe bien sûr un lien entre ces deux parties, puisque, comme nous allons le voir, certains des événements narrés en I resurgissent en II sous des formes symboliques propres au travail du rêve.

La distance du narrateur par rapport à l'objet narratif est encore plus flagrante si l'on se penche sur les échanges entre le mode narratif et le mode pictural qui soulignent de façon récurrente la distance esthétique que l'auteur souhaite imposer à son lecteur. Dans la première partie du texte, nous rencontrons plusieurs exemples d'encadrement où le narrateur demande au lecteur d'adopter la position de celui qui contemple un tableau, aussi bien au sens de tableau vivant, comme dans le passage du Malais, ou bien au sens d'une composition picturale, comme dans le passage où il convoque un peintre imaginaire (qui renvoie au lecteur) pour réaliser un tableau de son espace domestique. Ces *ekphrasis* semblent contaminer la fin de la première partie, comme si cette position de spectateur devait être mise en exergue avant que le lecteur ne bascule dans le théâtre onirique de la seconde partie où il va réellement devenir spectateur des tableaux apocalyptiques engendrés par les rêves d'opium. Détail révélateur, la seconde partie s'ouvre d'ailleurs sur une citation de Shelley qui place les rêves d'opium sous le signe d'une esthétisation où le sublime de la nature est mis au service du génie de l'artiste :

—as when some great painter dips
His pencil in the gloom of earthquake and eclipse. (Shelley's Revolt of Islam)

Pour De Quincey, le sublime est avant tout « an act of mind »⁴, une forme d'échange qui lie le lecteur et l'artiste. Rzepka montre d'ailleurs que de l'*hypsos* de Longin au sublime dynamique de Kant en passant par le sublime de l'obscurité et de la terreur de Burke, le dénominateur commun du sublime

Hélène Machinal

réside dans une puissance (« power ») ou une énergie (pour reprendre le terme de Max Duperray) qui se transmet d'un esprit à l'autre par la médiation artistique.



John Martin (1789-1854) Sadak en quête des eaux de Poubli -
huile sur toile - 1812 - (76,2 x 63,5) - Southampton Art Gallery.

De Quincey théorise cette dynamique de la représentation esthétique lorsqu'il pose la distinction entre « literature of knowledge » et « literature of power⁵ », et c'est bien sûr une « écriture de l'énergie » que De Quincey préconise, car l'énergie libérée par l'écriture entraîne « a breaking through

the material medium that writing establishes between mind and mind » et permet « a direct conduit for power to flow from the mind of the writer to that of the reader⁶ ». Conformément à l'étymologie du terme « sublime », De Quincey transporte littéralement son lecteur au seuil d'un spectacle qui entraîne le passage d'un état à un autre.

L'artiste herméneute et visionnaire

Dans un article traitant du sublime gothique, David B. Morris propose une distinction entre le sublime du 18^{ème} siècle qui serait fondé sur l'affect et le pictural tandis que le sublime romantique serait avant tout herméneutique et visionnaire⁷. Cette distinction repose en réalité sur la question du statut de l'artiste, question centrale dans le mouvement romantique car c'est à cette époque que l'artiste se découvre centre. Le passage du classicisme au romantisme induit donc un renversement puisque le statut de l'art et de la production esthétique change fondamentalement. D'une approche immanente, qui pose des règles esthétiques auxquelles l'artiste doit se conformer, nous passons à une approche transcendante qui pose le génie de l'artiste comme seul principe de production artistique.

Cette question du génie est fondamentale car c'est par l'intermédiaire du génie et de sa production artistique qu'il est possible d'appréhender le suprasensible et l'infini. Pour Kant, « le génie est le talent [don naturel] qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit [*ingenium*] par laquelle la nature donne des règles à l'art⁸ ». On pourrait comparer l'artiste à un herméneute qui traduit des signes objectifs en signes subjectifs ou pour reprendre les mots de Wordsworth :

The business of poetry is to treat things not as they are, but as they appear; not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses⁹.

L'artiste part donc du monde sensible et empirique de la nature pour appréhender son espace intérieur. Le génie de l'artiste permet ce passage, ce transfert et cette correspondance entre la réalité extérieure et la réalité intérieure, c'est donc un acte de l'esprit qui permet ce moment sublime où l'artiste nous fait saisir cette correspondance. Le sublime quinceyen opère donc par sublimation, au sens de passage d'un espace à un autre. L'élan d'énergie qui extrait le lecteur-spectateur du mimétique et lui donne accès au

Hélène Machinal

symbolique passe par la médiation artistique, et De Quincey de prendre pour exemple le théâtre de Shakespeare et *King Lear* :

(...) the height, and depth, and breadth, of human passion is revealed to us, and, for the purposes of sublime antagonism, is revealed in the weakness of an old man's nature, and in one night two worlds of storm are brought face to face—the human world, and the world of physical nature—mirrors of each other, semichoral antiphonies, strophe and antistrophe heaving with rival convulsions, and with the double darkness of night and madness, - when I am thus suddenly startled into a feeling of infinity of the world within me, is this power, or what may I call it?¹⁰

Pour faire appréhender au lecteur ses espaces intérieurs, De Quincey se livre à un métissage entre peinture et écriture qui accentue la dimension visuelle, la correspondance entre l'œil qui contemple un tableau et l'espace intérieur que dépeint le « je » qui tient la plume¹¹. Ainsi dans le fameux passage où l'auteur contemple la ville de Liverpool, le paysage acquiert une dimension symbolique qui nous fait basculer de la réalité prosaïque à une stase poétique atemporelle.

The town of L—represented the earth, with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, not wholly forgotten. The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a dove-like calm, might not unfitly typify the mind and the mood which then swayed it¹².

Plus généralement le passage d'un mode descriptif et objectif à un mode d'écriture qui rendrait la subjectivité intérieure de l'artiste apparaît dans les rêves d'opium. Par le mode du sublime, l'artiste romantique fait retrouver à son lecteur/spectateur un contact avec l'infini que la sécularisation du 18^{ème} siècle lui a fait perdre.

Sublime experience resembled reading in that it often involved the reception and resurrection of partially decayed but still potent signs¹³.

Herméneute, l'artiste romantique est sans conteste un médiateur qui donne sens aux signes affleurant dans une nature qui renvoie à son espace intérieur. De Quincey rend par l'écriture des scènes qui émanent de son théâtre intime et qui s'apparentent plus à la représentation picturale. De lecteur de signes, l'artiste se transforme ainsi en visionnaire, en créateur d'images.

De même que la réalité extérieure est interprétée par le génie poétique qui produit une œuvre d'art, le sublime est un trait fondateur du romantisme en ce sens qu'il permet le passage du sensible au suprasensible, du fini à

l'infini. Le lecteur quitte son inscription dans une temporalité historique pour pénétrer dans la transcendance du corps et des sens.

Sublimation as a subversion of the embodied, material barriers between the mind and history universally characterizes the Romantic sublime, and is often signaled, at least in one moment of its unfolding, by the mind's appropriation of the world it perceives as part of itself, its ideal interiorized possession, its "dream"¹⁴.

C'est précisément cette transcendance que Shelley décrit dans un passage de *Mont Blanc* :

Do I lie
In dream, and does the mightier world of sleep
Spread far around and inaccessible
Its circles?

C'est la même problématique que l'on retrouve chez De Quincey lorsqu'il se demande s'il est le sujet ou l'objet de son rêve :

To my architecture succeeded dreams of lakes—and silvery expanses of water:—these haunted me so much, that I feared [...] that some dropsical state or tendency of the brain might thus be making itself (to use a metaphysical word) objective; and the sentient organ project itself as its own object¹⁵.

Il serait donc possible de créer un moment de transcendance où « the great light of the majestic intellect¹⁶ » enveloppe lecteur et narrateur dans un spectacle qui relève de la sublimation onirique et qui les abstrait de la temporalité historique ainsi que de l'ancrage dans le corporel. Le sublime opérerait à ce moment où tombent les frontières entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, l'esprit et le corps.

Ekphrasis et involution : liaison et rupture des contraires dans le symbolique ou comment l'art révèle l'imprésentable

Au delà de la querelle esthétique entre les classiques et les romantiques, le véritable enjeu du sublime est le statut même de l'œuvre d'art et le problème de la destination de l'art. Kant avance que l'art révèle la nature : s'il y a *mimesis*, ce n'est plus au sens de simple imitation de la nature par l'art, mais au sens d'une révélation, d'un rendre présent ce qui autrement resterait caché. On pourrait alors distinguer entre le beau, qui présente le monde sensible et

Hélène Machinal

physique, et le sublime, qui serait une présentation de ce qui outrepassé le simple physique, c'est-à-dire le métaphysique. Cette distinction nous place cependant face à un paradoxe : puisque toute présentation est par définition physique (sensible), comment peut-on présenter du supra-sensible ?

De Quincey semble anticiper Hegel pour qui le métaphysique ne peut être présenté que dans son élément contraire, le sensible ou le fini, et, de fait, l'économie générale des *Confessions* nous fait tout d'abord replonger dans l'expérience vécue, concrète et physique pour établir une correspondance entre cette expérience et le monde supra-sensible des rêves d'opium. Ainsi, dans les rêves de la seconde partie, l'auteur décrit une perte des repères qui définissent habituellement le monde physique : l'espace et le temps se dilate et entraînent le rêveur dans un monde sans bornes :

The sense of space, and in the end, the sense of time, were both powerfully affected. (...) space swelled, and was amplified to an extent of unutterable infinity. This, however, did not disturb me so much as the vast expansion of time; I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night; nay, sometimes had feelings representative of a millenium passed in that time, or, however, of a duration far beyond the limits of human experience¹⁷.

Avant de montrer comment De Quincey résout ce paradoxe de la représentation problématique du supra-sensible, il convient de se demander pourquoi les romantiques recherchent de façon si systématique une expérience de l'infini. L'émergence d'une esthétique du sublime correspond à une profonde mutation spirituelle et intellectuelle qui marque alors la culture occidentale. L'idée que l'infini serait le corrélatif objectif de l'infinie puissance de Dieu disparaît et déclenche cette recherche d'infini à l'intérieur de l'être. Cependant, l'infini ne peut renvoyer qu'à la divinité ou au vide et, avec les romantiques, c'est l'exploration du vide intérieur qui prévaut. De Quincey se retrouve donc dans la position tragique d'un explorateur qui découvre que ce qu'il pensait appréhender sur le mode de l'infini s'apparente en réalité à de l'indéfini :

End is there none to the universe of God? Lo! also THERE IS NO BEGINNING!¹⁸

Cette dernière particularité nous permet de distinguer le sublime quinceyen du sublime architectural de John Martin, qui est avant tout une allégorie du destin dramatique de l'homme ayant perdu le contact avec le divin, d'où la dimension apocalyptique de ces scènes où l'homme est réduit à une non-entité.



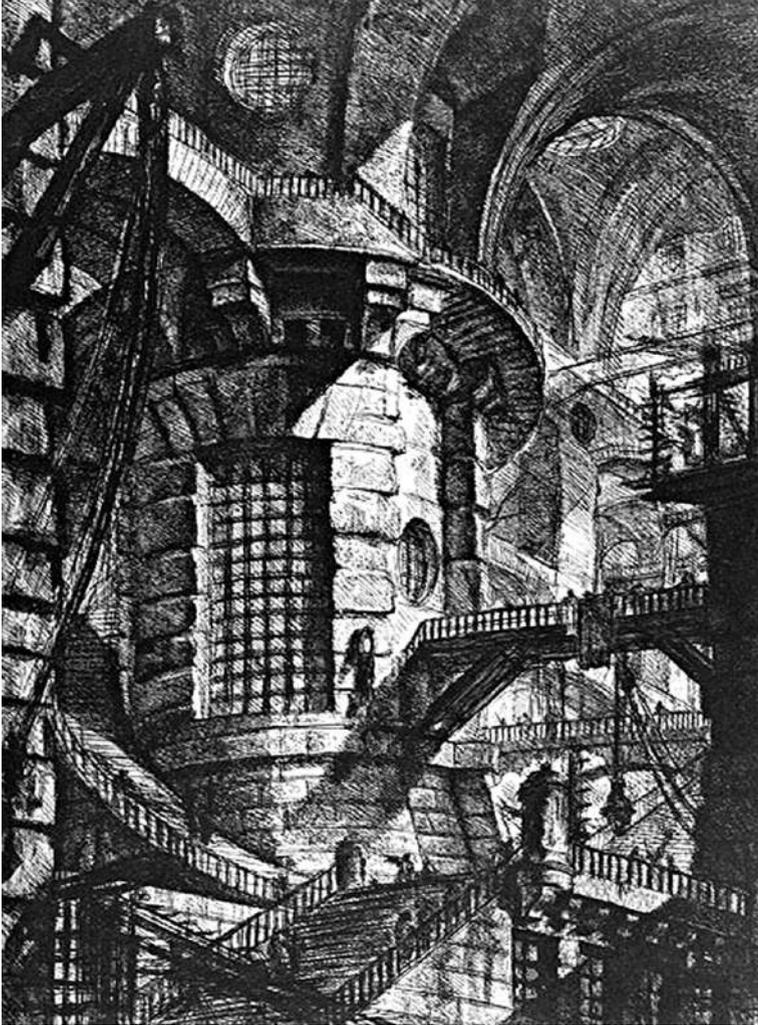
John Martin (1789-1854) - Le grand'jour de Sa colère - huile sur toile -
vers 1853 - (196,5 x 303). Londres - Tate Gallery.

L'exploration intérieure déclenchée par les rêves d'opium remplace l'unicité du divin par la démultiplication des images et la cohérence d'un tout par la fragmentation. On aurait donc dans les rêves de De Quincey une forme de présentation négative de l'imprésentable dont la dimension paradoxale mène l'auteur aux portes de la folie :

Over every form, and threat, and punishment, and dim sightless incarceration, brooded a sense of eternity and infinity that drove me into an oppression as of madness¹⁹.

Le vide, le « dark infinite » que l'auteur explore est ainsi marqué du sceau de l'impuissance, d'où la dimension pathétique qui caractérise ce texte en particulier dans le thème de l'éternel retour. De Quincey propose une illustration de cette posture paradoxale de l'artiste romantique face au vide lorsqu'il introduit le parallèle entre l'architecture de ses rêves et les gravures de Piranèse²⁰.

Hélène Machinal





Hélène Machinal





Partant de ces gravures qui symbolisent un espace intérieur qui se démultiplie à l'infini sur le mode labyrinthique, De Quincey imagine une gravure, dont Piranèse n'est pas l'auteur, qui représenterait à l'infini l'artiste montant les marches d'un escalier en spirale qui l'entraînent hors des profondeurs gothiques mais qui ne mènent nul part. Il montre ainsi magistralement la position paradoxale de l'artiste romantique qui tente d'appréhender l'infini et le métaphysique à partir de fini et du physique.

On peut rappeler que Kant illustre le paradoxe du mode sublime par la loi mosaïque qui interdit la représentation du divin. S'il est impossible de présenter le métaphysique, notons cependant que ce métaphysique agit sur le physique par le Logos. La lumière est parce que Dieu le dit. Si on a pu parler des paradis artificiels de l'opium, c'est sans doute que cette substance agit comme une sorte de psychopompe qui donne accès à une autre réalité, et De Quincey de déclarer à propos des pouvoirs de l'opium :

Thou only givest these gifts to man; and thou hast the keys of Paradise, oh, just, subtle, and mighty opium!²¹

Hélène Machinal

On pourrait alors considérer que pour De Quincey, l'opium déclenche le rêve qui est une forme transcendante du langage puisqu'il déclare :

(...) the opium-eater (...) feels that the diviner part of his nature is paramount, that is the moral affections are in a state of cloudless serenity; and over all is the great light of the majestic intellect²².

Si le rêve s'impose au rêveur, il trouve cependant sa source dans le monde sensible, de même que ce rêve est déclenché par l'opium ingéré et qui passe donc aussi par le corps. Il s'agirait donc d'un processus en deux temps par lequel le supra-sensible se nourrit du sensible pour ensuite le sublimer dans le rêve.

De fait, dans les rêves d'opium, nous sommes les spectateurs de scènes allégoriques et symboliques dont la source réside dans la première partie du texte. Les exemples du Malais et de Ann of Oxford sont à ce titre révélateurs, surtout du fait que ces personnages sont emblématiques de l'attraction des contraires qui traverse toute l'œuvre de De Quincey. Pour lui, l'appréhension du monde sensible est subordonnée à une tendance de la pensée à fonctionner selon une loi des antagonismes :

(...) the exuberant and riotous prodigality of life naturally forces the mind upon the antagonist thought of death, and the wintry sterility of the grave. For it may be observed, generally, that wherever two thoughts stand related to each other by a law of antagonism, and exist, as it were, by mutual repulsion, they are apt to suggest each other²³.

Ann, symbole de l'innocence de la femme-enfant (thème récurrent des *Confessions*) mais aussi prostituée ou le Malais, symbole de l'altérité exotique faisant irruption dans le cadre familial du domestique, sont des personnages qui sont sublimés sur un mode symbolique dans les rêves par ce que De Quincey appelle des involutions (« involutes ») dont il donne la définition suivante :

(...) I have been struck with the important truth—that far more of our deepest thoughts and feelings pass to us through perplexed combinations of concrete objects, pass to us as involutes (...) in compound experiences incapable of being disentangled, than ever reach us directly, and in their own abstract shapes²⁴.

Dans un monde placé sous le signe de l'attraction des contraires et de l'oxymore, l'involution est le mode symbolique qui s'impose à De Quincey car il permet « une constante liaison et rupture des contraires dans le symbolique²⁵ ».

Si le rêve est une forme transcendantale du langage qui permet de résoudre le paradoxe d'une impossible représentation du suprasensible, l'entreprise de l'artiste reste cependant de traduire par l'écriture ces grandes fresques fantastiques que lui livre le sombre écran de la psyché. Pour faire appréhender à son lecteur la grandeur infinie de l'espace intérieur, l'auteur s'attache à l'art de la prose qu'il décrit par des métaphores spatiales. Ainsi, l'écriture quinceyenne revêt-elle une forme particulière que Virginia Woolf décrit comme suit :

If we try to analyse our sensations we shall find that we are worked upon as if by music—the senses are stirred rather than the brain. The rise and fall of the sentence immediately soothes us to a mood and removes us to a distance in which the near fades and detail is extinguished. Our minds, thus widened and lulled to a width of apprehension, stand open to receive one by one in slow and stately procession the ideas which De Quincey wishes us to receive²⁶.

Et elle poursuit ce parallèle avec la musicalité de la poésie :

There is the same care in the use of sound; the same variety of measure; the length of the sentence is varied and its weight shifted. But all these measures are diluted to a lower degree of strength and their force is spread over a much greater space, so that the transition from the lowest compass to the highest is by a gradation of shallow steps and we reach the utmost heights without violence²⁷.

La dimension musicale du style quinceyen lui permet d'entraîner son lecteur dans un espace intérieur que le texte constitue par sa musicalité. L'exemple le plus achevé de ce style musical reste *The English Mail-Coach* qui reprend la structure de la fugue, mais dans les *Confessions*, ce style musical apparaît, ne serait-ce que par cette propension de l'écriture de De Quincey à procéder par détours. Ce mode d'écriture, qu'il illustre par le symbole du caducée, et que Baudelaire comparera au thyrses, consiste à remplir les espaces adjacents à la ligne de parcours déterminée au départ pour ramener vers le centre des éléments *a priori* annexes mais qui viennent nourrir la réflexion centrale.

Conclusion

Le sublime quinceyen repose donc avant tout sur une architecture textuelle qui construit un espace spiroïdal dont les profondeurs obscures et les cimes radieuses sont tour à tour explorées par l'auteur qui entraîne son lecteur à la contemplation.

Hélène Machinal

(...) a theatre seemed suddenly opened and lighted up within my brain, which presented nightly scenes of more than earthly splendour²⁸.

Cette exploration d'espaces intérieurs infinis et indéfinis ne peut s'effectuer que par une écriture permettant de les approcher mais sans jamais pouvoir les appréhender totalement :

(...) cette définition quinceyenne du symbolique renvoi[t] donc à l'art de l'allégorie comme à la question de la Forme Sublime ou Forme de ce qui aveugle et empêche de voir, Forme du secret réservé, du « sommet illuminé » de l'art, toujours projeté devant le regard aveuglé – et donc en constant projet (...) d'écriture²⁹.

De Quincey ne peut jamais toucher au but, sans doute parce que c'est avant tout la promenade du rêveur solitaire dans laquelle il entraîne son lecteur qui a une réelle valeur esthétique.

Hélène Machinal
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

- BRENNAN, Matthew, *Wordsworth, Turner, and Romantic Landscape*, Candem House, Columbia, 1987.
- BURWICK, F., *Thomas De Quincey: Knowledge and Power*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- DAYRE, Eric, *Thomas De Quincey et la philosophie kantienne*, Paris, Champion, 2000.
- DE QUINCEY, Thomas, *Collected Writings*, ed. D. Masson, 14 vols., London, 1896, 1897.
- DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an Elish Opium-Eater*, OUP, 1992.
- DUPERRAY, Max (ed.), *Postérité du sublime*, Mallard, 2000.
- HAYTER, A., *Opium and the Romantic Imagination*, London, Faber, 1969.
- FERGUSON, Frances, *Solitude and the Sublime*, London, Routledge, 1992.
- LUSTIG, T. J., *Henry James and the Ghostly*, CUP, 1994.
- MORRIS, David B., « Gothic Sublimity », *New Literary History*, XVI, Winter 1985.

The Confessions of an English Opium-Eater

RZEPKA, Charles, J., *Sacramental Commodities*, University of Massachusetts Press, 1995.

TWITCHELL, James B., *Romantic Horizons*, Columbia, University of Missouri press, 1983.

VOLLER, Jack G., *The Supernatural Sublime*, Northern Illinois Press, Dekalb, 1994.

WOOLF, Virginia, *The Common Reader*, second series, London, Hogarth Press (1932), 1935

¹ « Le paradoxe du sublime kantien peut se résumer ainsi : il n'y a pas d'objet sublime, mais seulement un sentiment sublime suscité dans le sujet » J-J Lecercle, « Le paradoxe du sublime, ou : M. Fenouillard disparaît dans l'onde amère », *Postérité du sublime*, ed. M. Duperray, Mallard, 2000, p. 12.

² Article « sublime », Notions philosophiques, PUF.

³ *Confessions*, p. 9 (toutes les citations extraites du texte de De Quincey renvoient à l'édition OUP, 92.)

⁴ F. Burwick, *Thomas De Quincey : Knowledge and Power*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 82.

⁵ « Literature of knowledge » vise à instruire, à apporter des connaissances, c'est un mode linéaire, discursif et logique tandis que « literature of power » stimule « the reader's latent capacity of sympathy with the infinite », c'est un mode expansif, ascendant et musical.

⁶ Charles J. Rzepka, *Sacramental Commodities*, University of Massachusetts Press, 1995, p. 38.

⁷ David B. Morris, « Gothic Sublimity », *New Literary History*, XVI, Winter 1985, p. 299.

⁸ Article « Sublime », *Encyclopédie Universalis*.

⁹ Wordsworth, « Essay on the Sublime and the Beautiful », *Prose Works*, III, p. 63.

¹⁰ Eric Dayre, *Thomas De Quincey et la philosophie kantienne*, Paris, Champion, 2000, p. 101.

¹¹ « The « eye » goes up to the horizon, the « I » goes to the threshold of elevated consciousness », James B. Twitchell, *Romantic Horizons*, Columbia, University of Missouri Press, 1983, IX.

¹² Thomas De Quincey, *Confessions*, p. 49.

¹³ T. J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, CUP, 1994, p. 29.

¹⁴ Rzepka, *op. cit.*, pp. 42 & 43.

¹⁵ *Confessions*, p. 71.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ Thomas De Quincey, *Collected Writings*, ed. D. Masson, 14 vols., London, 1896, 1897, VIII, p. 34.

Hélène Machinal

¹⁹ *Confessions*, p. 74.

²⁰ Piranèse, *Carceri d'invenzione* (1749-1761), <http://piranesi.free.fr>

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.*, pp. 103 & 104.

²⁵ Eric Dayre, *op. cit.*, p. 83.

²⁶ Virginia Woolf, *The Common Reader*, second series, London, Hogarth Press (1932), 1935, p. 133.

²⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁸ *Confessions*, p. 67.

²⁹ Eric Dayre, *op. cit.*, p. 179.

Carle Bonafous-Murat

**Modalités d'un moment sublime :
« Meditations in Time of Civil War » de W. B. Yeats**

Les recherches menées sur le sublime yeatsien depuis une quinzaine d'années environ laissent entrevoir une ligne de partage classique autour de la figure tutélaire de Burke, tour à tour envisagée dans son rapport au sublime kantien ou dans sa compatibilité avec la sublimation freudienne.

Le premier sublime, d'ordre philosophique, a fait il y a peu l'objet d'une brillante étude de Jefferson Holdridge. L'auteur y oppose ce qu'il qualifie de « sublime négatif » ou « sublime abject » à un sublime positif qui trouverait pour l'essentiel à s'incarner dans la formulation de « Easter 1916 » : « a terrible beauty is born » (*P*, pp. 228-230)¹. Selon Holdridge, ces deux modalités du sublime se distinguent dans la mesure où la première (d'inspiration burkienne) semble rendre impossible toute transcendance, alors que la seconde semble postuler au contraire que la transcendance est une catégorie *a priori* de la terreur. Cette transcendance-ci, que Holdridge associe plus spécifiquement au sublime kantien, permet ainsi de réintégrer l'effroi provoqué par le caractère inattendu et aléatoire de l'événement historique (en l'occurrence le soulèvement de Pâques 1916) dans le cadre rassurant d'une esthétique².

Si le couple Burke-Kant constitue le fil directeur de l'ouvrage de Holdridge, celui que forment Burke et Freud se trouve en revanche au fondement du livre que Jahan Ramazani avait consacré au sublime yeatsien en 1990 : *Yeats and the Poetry of Death – Elegy, Self-Elegy and the Sublime*. Classiquement, notamment dans le chapitre intitulé « Tragic Joy and the Sublime », l'auteur envisage le sublime chez Yeats à la fois comme un processus énergétique individuel (le sublime permet de réinvestir les affects mélancoliques générés par un événement traumatique dans des œuvres créatrices) et comme un processus historique au moyen duquel une civilisation tout entière transforme ses pulsions destructrices en facteurs de cohésion et de progrès³.

Ramazani ne parle que fort peu de Kant, tandis que Holdridge se désintéresse complètement de Freud. En cela aussi, leurs ouvrages témoignent de la polarisation extrême qui caractérise le plus souvent les études sur le

Carle Bonafous-Murat

sublime consacrées à des poètes de langue anglaise. L'ouvrage de François Piquet, *Blake et le Sacré*, fait en ce sens exception à la règle, puisque l'auteur y tente une synthèse hardie de la philosophie kantienne et de la psychanalyse freudienne, notamment dans le chapitre intitulé : « Blake, peintre du sublime et critique de la sublimation »⁴. Reprenant la distinction établie par Kant dans la *Critique de la Raison pure* entre le transcendantal « qui constitue ou exprime une condition *a priori* de l'expérience » et le transcendant « qui dépasse toute expérience possible »⁵, Piquet démontre que le sublime blakien, contrairement au sublime wordsworthien qu'il traite en contrepoint, ne présuppose en rien une limite au-delà de laquelle la conscience humaine serait confrontée à une réalité surnaturelle qui la dépasse infiniment et qui demeure de ce fait ineffable. Par quoi, toujours selon Piquet, Blake se distinguerait aussi bien de Kant que de Freud. De Kant d'abord, parce que « la grandeur de Blake tient, pour une part, à ce qu'il croit à un sublime qui ne fait pas place à la sublimation ; il appelle de ses vœux un art sublime qui ne désamorce pas la vitalité sacrée de la perception prétendument inférieure en l'asservissant au '*Holy Mystery*' de l'état supérieur. »⁶ De Freud ensuite, parce que pour Blake « une vraie civilisation s'humanise à mesure qu'elle fait la part plus grande à l'expansion et à la libre expression du désir » alors que pour le psychanalyste au contraire « la civilisation repose sur la sublimation, c'est-à-dire, sur la répression des instincts, la récupération de l'énergie »⁷.

Les propos de Piquet sur Blake anticipent certains des arguments de Holdridge, pour qui chez Yeats également le monde suprasensible ne saurait être dissocié du monde sensible. L'appréhension esthétique yeatsienne, Holdridge ne cesse de le rappeler, ne requiert pas une mise à distance du désir et de la réalité sensible : « For Yeats, the way towards the supersensible never relinquishes the sensible – rather, it fulfils it. »⁸ En d'autres termes, le principe d'une esthétique désintéressée, qui sous-tend la *Critique de la faculté de juger*, est étranger à l'œuvre de Yeats. Si Holdridge se fait ainsi d'une certaine manière l'écho de Piquet, on note que ce dernier voyait déjà dans le sublime blakien les signes avant-coureurs du sublime yeatsien. S'appuyant sur des considérations inspirées de « The Tiger », Piquet avance l'idée selon laquelle :

Rien ne saurait justifier pour Blake l'idolâtrie chez l'homme qui s'humilie devant le *tremendum*. L'irruption du Tigre dans le monde de l'expérience, cette "turbulence" dont parle Yeats (et pour laquelle il semble avoir quelque complaisance) suscite chez celui qui parle dans le poème « *astonishment, awe, reverence* » pour reprendre la terminologie burkienne : cette force énigmatique est-elle manifestation mystérieuse de quelque Dieu Malin, colère prophétique ou émergence de « *Christ the tiger* » (T. S. Eliot, « Gerontion ») ?⁹

On peut déduire des propos de Piquet que le sublime blakien ou yeatsien, à défaut d'être assimilé à un sacré d'ordre divin ou surnaturel, sacralise tout ce qu'il touche, si l'on entend par là qu'il abolit toute distance critique à l'égard du spectacle sublime. Du moins est-ce ainsi qu'il faut sans doute entendre l'accusation de complaisance adressée à Yeats.

Pourtant, cette faculté de jugement critique que Piquet dénie à Yeats, il la reconnaît au contraire pleinement à Blake, du moins dans « *The Tiger* ». Là où la plupart des poèmes prophétiques de Blake déploient une énergie sublime sur un mode résolument assertif, « un accent d'exultante conviction »¹⁰, « *The Tiger* » progresse selon Piquet par le biais d'une série de questions qui sont autant d'invitations à se demander si la voix exaltée qui porte le poème n'est pas la cible d'une forme d'ironie : « La voix qui halète dans le « *Tigre* » décrit la terreur et les prestiges d'une Énergie à la fois sur- et subhumaine, divine et/ou animale : ces accents hystériques qui résonnent dans le silence, invitent à se demander si Blake ne nous fait pas entendre une victime du sublime burkéen comme Cowper. »¹¹ Même si Piquet ne le dit pas explicitement, « *The Tiger* » défait ainsi par le questionnement cette adhérence au réel sublime que le regard et la tonalité du poème ont construite.

On sait en effet que pour Burke, la dialectique du pouvoir qui caractérise le rapport du sujet à l'objet dans le sublime passe en premier lieu par la médiation du regard. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* offre une véritable physiologie du regard, qui permet de comprendre comment le sujet, dans l'acte de perception, se dessaisit de sa maîtrise pour s'abandonner à la puissance de l'objet sublime : de dominant, il devient dominé. Telle est notamment la signification du passage bien connu de la quatrième section de l'*Enquiry*, « *Why visual objects of great dimension are Sublime* », dans lequel Burke analyse le mécanisme optique par lequel un objet sublime produit des impacts répétés sur la rétine de l'œil du sujet percevant¹². Selon Piquet, dans le cas du sublime blakien, le regard est bien aussi l'outil par excellence de l'appréhension sublime. Toutefois, l'accent est mis moins sur le spectacle lui-même que sur la forme de la perception sublime, ce qu'il nomme précisément sa modalité : « Ainsi se comprend la nécessité de conserver à la vision blakienne sa valeur métaphorique : le poète décrit non le contenu mais la modalité de sa vision [...] elle n'est pas spectacle mais manière de voir. »¹³ Mais il postule en outre une capacité de ressaisissement qui est postérieur au moment sublime proprement dit, inscrivant ainsi celui-ci dans une séquence. Le sublime se définirait ainsi de n'être qu'un moment, distendu à l'extrême, dans une temporalité où l'après-coup du sublime est précisément ce qui permet de l'appréhender.

Carle Bonafous-Murat

Or, ne trouve-t-on pas dans plusieurs poèmes de Yeats un semblable moment de ressaisissement, que celui-ci se marque, comme dans « The Second Coming », par une théâtrale extinction des lumières (« the darkness drops again », *P*, p. 235) ou par une question qui dégage le texte de la puissance de sidération du sublime, ainsi qu'en témoigne la fin de « Leda and the Swan » :

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop? (*P*, p. 260).

Dans les deux cas une même retombée, *a drop*, se produit, qui permet *a posteriori* de délimiter avec une certaine précision l'espace textuel dévolu au moment sublime : les vers 9 à 16 de « The Second Coming », qui s'apparentent au huitain d'un sonnet, ou les dix premiers de « Leda and the Swan ».

Bien sûr, il n'est pas indifférent que ces deux poèmes soient, dans le système yeatsien des cycles historiques, des poèmes d'annonciation. Le moment insaisissable, comme l'a noté Holdridge, est précisément celui qui enclenche les grandes réorientations de l'Histoire, celui qui instille au sein d'un processus organisé une causalité entièrement différente : « The sublime is suggestive of what is unrepresentable in any historical moment of monstrous suffering, or of revolutionary change, such as Yeats presents in 'Leda and the Swan' and 'The Second Coming'. »¹⁴ Dans la suite de cet article, on tentera de la sorte d'appréhender le sublime yeatsien comme étant à la croisée de deux principes contradictoires : d'une part, le sublime n'est qu'un moment, un point occupant un espace textuel limité dans une séquence temporelle (ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de poème véritablement et pleinement sublime dans l'œuvre de Yeats) ; d'autre part, le sublime distend la temporalité et fait éclater les cadres classiques de la causalité historique. Pour ce faire, on s'attachera à un poème en particulier, « Meditations in Time of Civil War » (*P*, pp. 246-252), probablement le plus long jamais écrit par Yeats puisqu'il se déploie sur sept sections et plus de deux cents vers, et l'on cherchera à montrer que le moment sublime se trouve à un endroit précis du texte, le début de la septième section, qui constitue également un moment tout à fait à part dans la chaîne des événements historiques. Enfin, on essayera de souligner que ce moment sublime ne peut être appréhendé comme tel que dans l'après-coup d'une retombée.

L'architecture de l'Histoire

Pour saisir comment, dans « Meditations in Time of Civil War », le moment sublime vient couronner l'ensemble du poème malgré le caractère apparemment disparate des différentes sections, il convient d'en ressaisir l'avènement au sein du mouvement général du texte.

Celui-ci s'inscrit dans un imaginaire de type architectural, conformément à l'orientation d'ensemble d'un recueil qui, de par son simple titre (*The Tower*), s'attache à reconstruire par la poésie ce que l'Histoire a défait. Mais alors que le poème éponyme du recueil, « The Tower », se limite au seul périmètre de la nouvelle demeure de Yeats, « Meditations in Time of Civil War », qui vient immédiatement à sa suite, élargit la perspective et s'attache plutôt à soupeser différents modèles d'architecture pour tester leur poids symbolique au regard des conditions historiques.

Dans la première et la seconde sections, notamment, Yeats oppose une architecture classique à une architecture que l'on peut à bon droit qualifier de pittoresque. « Ancestral Houses », titre de la première section, évoque un modèle qui fut celui des demeures aristocratiques de la *Protestant Ascendancy*, ces habitations de style georgien qui s'inspiraient de l'architecture anglaise. La demeure dont Yeats s'est d'ailleurs inspiré pour écrire cette première section n'était autre que celle de Lady Ottoline Morrell, Garsington Manor, située près d'Oxford. Haut lieu du combat pour la paix pendant la Première Guerre mondiale, Garsington Manor était fréquenté par une caste d'intellectuels anglais ou irlandais, dont Yeats, Bertrand Russell ou D. H. Lawrence. Or, de même que dans *Women in Love* l'architecture du lieu, transposée dans la demeure de Hermione, Breadalby, est d'emblée condamnée par Gudrun dès sa première visite (« It's as final as an old aquatint »¹⁵), dans « Meditations in Time of Civil War » ce modèle architectural est semblablement récusé, au nom de son inefficacité au regard des conditions historiques contemporaines :

O what if gardens where the peacock strays
 With delicate feet upon old terraces,
 Or else all Juno from an urn displays
 Before the indifferent garden deities;
 O what if levelled lawns and gravelled ways
 Where slipped Contemplation finds his ease
 And Childhood a delight for every sense,
 But take our greatness with our violence?

Carle Bonafous-Murat

Dans cette architecture, qui semble à l'écart de l'histoire, les motifs de nivellement (« levelled »), de monstration (« displays ») ou de contemplation prédominent. Ce paysage sans aspérités, dépourvu de relief et dominé par les surfaces horizontales, présuppose en ce sens un mode défini de perception qui sous-tend une conception précise du rapport entre sujet et objet dans le processus de visualisation. Ici, le regard est non seulement happé par le spectacle qui s'offre à lui, mais il est aussi immédiatement comblé par lui. D'où, en retour, des réactions physiologiques de plaisir et de satisfaction – « ease » ou « delight » – qui rappellent les manifestations de la beauté telles que les évoque Burke dans son traité sur le beau et le sublime. On voit ainsi comment Yeats associe une physiologie du goût à une conception dépassée de l'Histoire, puisque en des temps de violence ces demeures ne contribuent qu'à maintenir le regard humain dans une conception purement esthétique de la réalité : les Grandes Maisons, symboles de la puissance passée de la *Protestant Ascendancy*, apparaissent en décalage avec leur époque, puisqu'elles privent l'homme de sa grandeur aussi bien que de sa violence.

Il faut dès lors proposer un nouveau modèle architectural, un modèle qui intègre la violence de l'histoire dans la disposition même des demeures. C'est là, semble-t-il, le sens de la description que Yeats donne des environs de sa tour et de la tour elle-même à l'attaque de la seconde section, symptomatiquement dénommée « My House », comme pour mieux distinguer ce nouveau type architectural du précédent :

An ancient bridge, and a more ancient tower,
A farmhouse that is sheltered by its wall,
An acre of stony ground,
Where the symbolic rose can break in flower,
Old ragged elms, old thorns innumerable,
The sound of the rain or sound
Of every wind that blows;
The stilted water-hen,
Crossing stream again
Scared by the splashing of a dozen cows;

A winding stair, a chamber arched with stone,
A grey stone fireplace with an open hearth,
A candle and a written page.

Contrairement aux jardins bien entretenus et aux chemins recouverts de gravier de la première section, ce nouveau décor intègre des éléments discordants : le sol est maintenant rocailleux, les lignes droites s'incurvent, les

arbres sont déchiquetés, les épines multiples, et les grandes demeures ont été remplacées par des fermes.

Sans atteindre encore tout à fait au sublime que Burke revendiquait pour les surfaces irrégulières (« a broken and rugged surface ») et les architectures aux angles acérés (« any sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea [beauty] »)¹⁶, ce paysage introduit dans le processus perceptif une forme de tourment : le rocailleux (« stony »), le déchiqueté (« ragged ») ou même le piquant (« old thorns innumerable ») apparaissent comme autant de modalités d'un rapport entre le sujet percevant et l'objet tout à fait différent de celui qui prédominait dans la première section. Aussi, peut-être est-ce moins à Burke qu'aux théoriciens du pittoresque de la fin du XVIII^e siècle que Yeats emprunte ici ses critères esthétiques. On sait en effet que ceux-ci, tout en se faisant l'écho de certaines préoccupations de Burke, cherchèrent à établir un modèle esthétique qui se situerait à mi-chemin entre les excès du beau et du sublime. Dans *An Essay on the Picturesque* (1794), Uvedale Price propose ainsi de faire porter l'attention sur les spectacles susceptibles de provoquer un sentiment de pittoresque, par exemple un orme ballotté par la tempête (« an elm shattered by storm ») ou des moutons à la toison longue et broussailleuse (« sheep with ragged fleeces »), deux phénomènes dont la seconde section de « Meditations in Time of Civil War », où ce sont les ormes et non les toisons qui sont irrégulières et où vents et pluies se sont ligués, semble se faire l'écho. Pour Price, le critère commun à toutes ces perceptions devait être leur faculté de heurter la vue (« visual irritation ») sans pour autant emporter le regard dans des tourments sublimes¹⁷.

Car le paradoxe qui sous-tend cette deuxième section, c'est précisément d'inscrire un regard dans le paysage alors que toute présence humaine semble avoir disparu. Dans la première section au contraire, l'existence d'un sujet percevant était clairement indiquée à travers l'importance accordée à l'interprétation allégorique (par exemple dans le vers : « where slipped Contemplation finds his ease »). Mais ce regard-là était en retrait du spectacle contemplé, comme tenu à l'écart de lui par la familiarité du paysage. Rien de tel dans la deuxième section, où le regard de l'observateur implicite est comme provoqué par le paysage pittoresque : plus celui-ci est heurté, plus il engage l'observateur dans un rapport de confrontation qui fait réagir la vue. A mi-chemin entre la beauté et le sublime, on retrouve ici l'un des grands principes du débat esthétique au XVIII^e siècle, à savoir qu'une architecture détermine des relations de pouvoir entre elle et l'observateur : plus ce dernier est impressionné par ce qu'il contemple, plus son regard est soumis à la pression du spectacle de la nature, et plus il se rapproche du sublime.

Carle Bonafous-Murat

Burke tenait d'ailleurs au nombre des spectacles susceptibles de susciter une forte émotion chez le spectateur « a tower an hundred yards high », essentiellement parce que « a perpendicular has more force in forming the sublime ». ¹⁸ On l'a dit pourtant, la tour de Yeats relève plutôt du pittoresque et n'offre pas de spectacle sublime. Privilégiant des valeurs imaginaires de recentrement et de repliement autour d'une intimité d'autant plus précieuse qu'elle est moins spacieuse, la deuxième strophe reprend, en les inversant, les lignes de force de l'espace des Grandes Maisons. Les lignes droites qui structuraient le regard dans « Ancestral Houses » sont désormais remplacées par des spirales ou des courbes :

A winding stair, a chamber arched with stone,
A grey stone fireplace with an open hearth,
A candle and a written page.

Pourtant, dans le même temps où ce spectacle intime semble creuser le regard et lui donner une profondeur, il semble progressivement cerner un vide, une absence que les strophes et sections suivantes vont se charger d'amplifier, et qui atteint son point d'orgue dans la sixième et avant-dernière section, lorsque la Guerre Civile, avec son cortège de destructions et de morts, vient marquer de son empreinte la structure même de la tour :

The bees build in the crevices
Of loosening masonry, and there
The mother birds brings grubs and flies,
My wall is loosening; honey-bees,
Come build in the empty house of the stare.

Tout en semblant maintenir encore une délimitation claire entre l'intérieur et l'extérieur (« and there »), cette strophe fait déjà vaciller les assises de la raison et de la maison, puisque l'on ne sait plus très bien si l'image de la mère nourrissant ses oisillons est une illusion ou non, si la tour est réelle ou n'est plus qu'une projection de la structure psychique du sujet percevant qui commence elle aussi à se désagréger (« my wall is loosening »), ni en définitive si le mot « stare » désigne un étourneau (« stare » étant une forme abrégée de « starling ») ou le regard de l'observateur, celui-là même qui, au début de la deuxième section de « The Tower », était monté au sommet de la tour pour contempler le paysage et s'imprégner du passé : « I pace upon the battlements and stare / On the foundations of the house » (*P*, p. 241). Dans ce poème, le regard projeté de haut en bas permettait encore de maintenir le contact avec un point d'origine relativement stable, celui de la lignée et celui de la demeure. Dans la sixième section de « Mediations in Time of Civil

War », ce contact est désormais refusé. Habiter la demeure abandonnée de l'étourneau, ce serait donc tout à la fois infléchir radicalement le mouvement de l'Histoire de la destruction à la construction, démarrer une nouvelle lignée, et plus encore remplir ce regard vide qui n'est plus, comme dans « Ancestral Houses », saturé et comblé de lignes, de plans ou de volumes. L'architecture a bien intégré l'Histoire, elle est devenue emblématique (et non plus seulement symbolique) d'un temps de violence, mais ce faisant elle a porté la conscience perceptible jusqu'au bord de l'effondrement psychique.

Le scénario qui se rejoue au début de la septième et dernière section du poème, « *I see Phantoms of Hatred and of the Heart's Fullness and of the Coming Emptiness* », est alors affecté d'un coefficient émotionnel bien différent de celui qui caractérisait « The Tower ». Grim pant une fois encore au sommet de la tour, en un geste quasiment compulsif de résistance à la désagrégation, le sujet percevant n'y rencontre plus des figures rassurantes, mais des images de plénitude ou de vacuité absolue. Il ne regarde plus fixement (« stare ») mais voit (« see ») littéralement le passé resurgir sous ses yeux :

I climb to the tower-top and lean upon broken stone,
 A mist that is like blown snow is sweeping over all,
 Valley, river, and elms, under the light of a moon
 That seems unlike itself, that seems unchangeable,
 A glittering sword out of the east. A puff of wind
 And those white glimmering fragments of the mist sweep by.
 Frenzies bewilder, reveries perturb the mind;
 Monstrous familiar images swim to the mind's eye.

'Vengeance upon the murderers,' the cry goes up,
 'Vengeance for Jacques Molay.' In cloud-pale rags, or in lace,
 The rage-driven, rage-tormented, and rage-hungry troop,
 Trooper belabouring trooper, biting at arm or at face,
 Plunges towards nothing, arms and fingers spreading wide
 For the embrace of nothing ; and I, my wits astray
 Because of all that senseless tumult, all but cried
 For vengeance upon the murderers of Jacques Molay.

Il faudrait montrer avec précision ce qu'un tel passage doit au portrait du Satan miltonien cité par Burke dans la section de l'*Enquiry* intitulée « Of the difference between CLEARNESS and OBSCURITY with regard to the passions »¹⁹. S'y retrouve notamment l'importance du motif de la brume qui agit comme un écran optique, dissipant entièrement la réalité pour lui substituer une image sortie de l'*Anima Mundi* : les émeutes qui firent suite

Carle Bonafous-Murat

en 1314 à l'arrestation et à la condamnation au bûcher de Jacques Molay, grand maître de l'Ordre des Templiers. Répétant la chute sublime du Satan de Milton (« plunges towards nothing »), le passage, porté dans un premier temps par une série de syntagmes nominaux puis par une succession de prédicats nominalisés, crée littéralement l'image sublime à partir d'un peu de brume : les lambeaux de nuage (« rags ») s'actualisent en furie (« rage ») tandis que la meute d'abord indivise des soldats (« troop ») se transforme en une multiplicité d'individus (« trooper belabouring trooper »). Mais dès le début du sixième vers de la strophe, on peut affirmer que l'image sublime a cessé d'exister, puisque le syntagme « For the embrace of nothing » constitue déjà un commentaire de l'observateur qui commence à se dégager de la sidération exercée par elle. La légère modalisation apportée au verbe « cried » par la locution « all but » vient confirmer cette mise à distance, même si la reprise pratiquement terme à terme du cri de vengeance dans le dernier vers laisse encore planer un doute sur la stabilité mentale retrouvée de l'observateur.

Dans « Meditations in Time of Civil War » le moment sublime a donc une localisation très précise. Il se déploie très exactement entre les vers 9 et 13 de la deuxième strophe de la septième section. Mais cette détermination n'est rendue possible que par deux phénomènes concomitants : d'une part, l'accent mis dans la première strophe sur la modalité de la perception sublime et non sur son contenu ; d'autre part, à l'autre extrémité, l'existence d'une phase de retour à la conscience faisant suite à l'abandon de soi dans l'image sublime. Le lien entre les deux moments, le moment de dessaisissement et le moment de ressaisissement de soi est accompli par le vocabulaire du brouillage optique et mental (« bewilder », « perturb », « senseless tumult »), dont on sait qu'il constitue pour Burke l'un des signes les plus sûrs de la manifestation du sublime. A propos de Satan, Burke écrit ainsi que les images de *Paradise Lost* nous touchent parce que, précisément, elles sont multiples et confuses : « The mind is hurried out of itself by a crowd of great and confused images; which affect because they are crowded and confused. »²⁰

Sans doute l'analyse mériterait-elle d'être poussée encore plus avant, en montrant par exemple comment l'image harmonieuse des licornes dans la troisième strophe de la même section vient faire contrepoids à l'image précédente, comme la beauté fait contrepoids au sublime, ou comment la descente des escaliers à la toute fin du poème vient compléter la phase de ressaisissement. Nous nous contenterons seulement de conclure cette étude en soulignant les raisons pour lesquelles le poème de Yeats met en lumière quelques-unes des conditions essentielles du sublime yeatsien, qui l'apparentent au sublime blakien, sans pour autant le recouper complètement.

Vide psychique et vacance du pouvoir : les conditions du sublime yeatsien

« Meditations in Time of Civil War », il convient de le noter pour finir, fut achevé en 1923, quelques mois seulement après la fin du conflit qui avait embrasé l'Irlande depuis 1922. La même année, Yeats se vit attribuer le Prix Nobel de Littérature, et se rendit à Stockholm le 10 décembre pour y recevoir sa récompense et prononcer son discours d'acceptation.

Ce discours atteste de la cohérence très forte que Yeats a maintenue tout au long de sa carrière entre ses écrits poétiques ou dramatiques d'une part, ses essais d'autre part, les seconds n'étant souvent que le prolongement des premiers, auxquels ils empruntent leur terminologie pour les transformer en armature conceptuelle. Dans « The Irish Dramatic Movement », l'un des textes aujourd'hui rassemblés dans la section de son autobiographie intitulée *The Bounty of Sweden*, Yeats présente en effet une vision de l'histoire irlandaise des trente dernières années qui autorise certains rapprochements avec quelques-uns de ses grands poèmes historiques du début des années 1920, notamment « Nineteen Hundred and Nineteen » et « Meditations in Time of Civil War ». Evoquant tout à la fois le début de sa carrière et l'événement qui a selon lui fondé la conscience irlandaise moderne, la mort de Parnell en 1891, Yeats affirme ainsi que le mouvement culturel irlandais n'a pu se développer qu'en raison même du vide politique laissé par le décès du grand leader nationaliste :

The modern literature of Ireland, and indeed all that stir of thought which prepared for the Anglo-Irish war, began when Parnell fell from power in 1891. A disillusioned and embittered Ireland turned from parliamentary politics; an event was conceived; and the race began, as I think, to be troubled by that event's long gestation.²¹

Cette hypothèse selon laquelle la renaissance littéraire aurait bénéficié de l'atonie politique dans laquelle était tombée l'Irlande après 1891, a depuis été largement battue en brèche par les historiens eux-mêmes, principalement par Roy Foster, le biographe officiel de Yeats pour qui : « Vacuum theories notwithstanding, politics went on happening. »²²

La compétence de Yeats comme historien véritable importe toutefois moins ici que la terminologie adoptée, en ce que celle-ci révèle tout un pan de ce que l'on pourrait appeler l'historiographie yeatsienne. Fidèle à une catégorisation qui s'affirme de plus en plus dans toute son œuvre, comme dans celle de nombreux écrivains modernistes, l'Histoire est ici pensée dans

Carle Bonafous-Murat

un cadre conceptuel d'inspiration biologique et génétique : elle est figurée comme une grande matrice et se voit attribuer les fonctions spécifiquement féminines de la conception et de la gestation. En retour, cette représentation permet de distendre les liens de causalité. Là où les historiens eux-mêmes, y compris les historiens de la culture, chercheraient à concevoir le lien de cause à effet entre deux événements dans une sorte de proximité, Yeats écarte les bornes de la chronologie et occulte tous les maillons intermédiaires : le conflit anglo-irlandais, qui se déroula entre 1919 et 1921, y apparaît comme le fruit direct d'un événement qui s'est produit trente années plus tôt.

Dans le discours de Stockholm, ne subsistent de cet enchaînement que quelques manifestations d'ordre physiologique, ébranlement de la pensée (« stir of thought ») ou agitation corporelle (« troubled by that event's long gestation »). Or ce lexique de la turbulence trouve un écho dans certaines sections de « Nineteen Hundred and Nineteen » ou de « Meditations in Time of Civil War », celles qui enregistrent les manifestations psychiques qui viennent perturber la conscience pour l'ouvrir à des images puisées dans le grand réservoir de l'*Anima Mundi*. Presque invariablement, on l'a vu, ces images sont annoncées par des interférences optiques – qualifiées de « tumult of images » dans « Nineteen Hundred and Nineteen » (*P*, p. 256) – qui dessaisissent la conscience de sa maîtrise perceptive du monde.

L'hypothèse d'une vacance du pouvoir, refusée par Foster, trouve ici à s'infléchir en une forme de vide psychique. Au commencement de l'histoire, individuelle ou collective, se produit selon Yeats un soubresaut du même ordre, trouble léger, simple perturbation de la conscience ou de la causalité qui va ensuite s'amplifiant pour produire en définitive des images monstrueuses ou des guerres d'indépendance. De la sorte, s'apparient ici deux sublimes pour Yeats, celui de la nation tout entière et celui de la conscience individuelle : en ce point où la vacance du pouvoir de l'esprit rejoint le vide politique se produit un même phénomène de dérèglement de la causalité historique et de brouillage de la perception naturelle.

Le sublime yeatsien est donc bien un moment infime, voire intime, dans l'ordre de l'Histoire, mais un moment doué d'une puissance d'infléchissement radicale, puisqu'il abolit les frontières chronologiques entre des événements situés à plusieurs siècles de distance et manifeste l'irruption d'une autre chaîne de causalité à l'intérieur de la causalité historique et chronologique, une causalité paradoxalement destructrice, quasi entropique. Le sublime yeatsien serait en ce sens la révélation de cette causalité étrangère à l'historiographie classique, la manifestation d'un hiatus fondamental entre l'acte en puissance

et l'acte effectivement accompli. Inversement la terreur qui s'empare des acteurs supposés de l'Histoire au contact de l'événement ne serait que la manifestation physiologique d'une incommensurabilité radicale entre la cause et l'effet, se traduisant en images que la conscience ne peut reconnaître comme siennes.

En cela, le sublime yeatsien a quelque chose d'inhumain qui le distingue peut-être partiellement du sublime blakien. Jahan Ramazani l'avait déjà suggéré, lorsqu'il notait que les acteurs humains sont pratiquement éclipsés dans les grands poèmes historiques de Yeats, notamment dans « Easter 1916 » :

An epistemological rift generates the poem: a rift between the knowledge that a change has occurred and the absence of an "efficient cause" to explain the change. The relation of the event to what precedes it is inorganic or "allegorical". Thus, in the second stanza Yeats enumerates the personal characteristics of the rebels only to show that these qualities cannot have brought about the historical transformation. Although his skepticism may be partly rooted in disagreement or animosity (against Maud Gonne's husband for example), it develops into a powerful version of hero-historiography.²³

Plus radical encore, Holdridge ajoute que cet inhumain est spécifiquement moderniste:

Yeats conflates the terms ['terrible beauty'] in order to hint at the power of the 1916 rebellion to determine the fate of a nation for both ill and good. Such a conflation is indicative of how sublime events distort or redefine the harmonious basis of the beautiful. This disruptive transformation is the reason for which beauty is closely aligned to terror in Modernist literature; it reflects the experience of modernity.²⁴

Le sublime de « Meditations in Time of Civil War », et donc l'inhumanité de la violence qui s'y donne libre cours, dépasse pourtant de beaucoup la formulation encore relativement abstraite de « Easter 1916 », et il n'est pas sans conséquence, dans une telle perspective, que le dernier coup de dent des soldats soit dirigé vers le visage de l'ennemi (« biting at arm or at face »), c'est-à-dire vers le lieu même de l'humanité. Peut-être faut-il même supposer que c'est l'organe de la vue qui est ici visé, ce regard par lequel la poésie sublime de Yeats se rattache encore à l'homme, à défaut de s'attacher à l'humain. La disparition progressive de cette notion même dans la poésie des années 1930 va d'ailleurs de pair avec l'expansion du motif de la cécité. En ce sens, le sublime yeatsien ne serait lui-même qu'un moment dans l'histoire

Carle Bonafous-Murat

de son œuvre, le stade ultime étant celui de ce vide apocalyptique (« coming emptiness ») où s'abîme définitivement l'image sublime, et avec elle toute possibilité de sublimer la violence.

Carle Bonafous-Murat
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

¹ Toutes les citations renvoient à l'édition des poèmes de Yeats publiée sous la direction de Daniel Albright : *The Poems*, London, Dent, 1990.

² Jefferson Holdridge, *Those Mingled Seas – The Poetry of W. B. Yeats: The Beautiful and the Sublime*, Dublin, University College Dublin Press, 2000.

³ Jahan Ramazani, *Yeats and the Poetry of Death – Elegy, Self-Elegy and the Sublime*, New Haven and London, Yale UP, 1990, pp. 79-133.

⁴ François Piquet, *Blake et le Sacré*, Paris, Didier Erudition, 1996, pp. 217-255.

⁵ *Ibid.*, p. 231, n25.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁸ Jefferson Holdridge, *op. cit.*, p. 175.

⁹ François Piquet, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), ed. James T. Boulton, Oxford, Blackwell, 1987, pp. 137-138.

¹³ François Piquet, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴ Jefferson Holdridge, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵ D. H. Lawrence, *Women in Love* (1920), ed. D. Farmer, L. Vasey and J. Worthen, intro. M. Kinkead-Weekes, London, Penguin Classics, 2000, p. 82.

¹⁶ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ Cité par Roger Turner, *Capability Brown and the Eighteenth-Century English Landscape*, London, Weinfeld and Nicolson, 1985, p. 165 et sq.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁰ *Idem.*

²¹ W. B. Yeats, « The Irish Dramatic Movement » in *The Bounty of Sweden* (1925), *Autobiographies*, London and Basingstoke, Macmillan Papermac, 1989, p. 559.

²² R. F. Foster, *W. B. Yeats : A Life*, Vol. I : *The Apprentice Mage*, Oxford, Oxford UP, 1997, p. 41.

²³ Jahan Ramazani, *op. cit.*, p. 61.

²⁴ Jefferson Holdridge, *op. cit.*, p. 2.

Irena Buckley

Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz : le sublime et la nostalgie

Je n'ai point de maison ; je n'ai point de patrie ;
L'univers seul a su combler mon cœur amer.
J'aimais également toutes les créatures
Et jamais je n'ai su morceler mon amour ;
J'ai vécu solitaire au sommet de ma tour
Les yeux illuminés de visions futures.

O. Milosz, *La terre*¹

Introduction

Il n'existe pas beaucoup de poètes qui puissent être considérés comme « le grand poète ». La grandeur de l'âme est l'un des principaux traits du sublime, une notion issue de l'Antiquité et qui exprime une esthétique particulière. Un de ces « grands » est le poète français d'origine lituanienne Oscar Milosz (1877-1939). Cette grandeur, d'ailleurs, n'est pas passée inaperçue à son époque. Théophile Briant écrit² : « Milosz n'est pas seulement l'un des plus grands poètes de ce siècle – et peut-être le plus grand – il est bien, en outre, ce guide et ce « consolateur » que l'Esprit nous devait en ces temps d'atroce sécheresse, ce « poète de Dieu ». (Briant, 12) Gaston Bachelard, lui aussi, le considérait comme « le grand poète »³. (Bachelard, 165)

D'où vient cette grandeur d'âme poétique ? Une des sources est peut-être la biographie particulière de Milosz. Dans la tradition littéraire lituanienne il existe le concept de « culture frontalière ».

On peut dire que Milosz est un poète qui appartient à cette culture. C'est-à-dire qu'il a accumulé des influences culturelles de différentes nations. Le poète est né dans le domaine de Cereja (dans le département de Vitebsk de la Biélorussie contemporaine). C'est l'ancien territoire du Grand Duché Lituanien. Ses ancêtres étaient des nobles lituaniens qui avaient maintenu les traditions nobiliaires lituaniennes ; d'autre part, sa mère était d'origine juive. Chez lui on parlait polonais et allemand.

Irena Buckley

Les personnalités multiculturelles apparaissent dans des territoires géographiques influencées par plusieurs cultures, et dans des conditions de vie intellectuelle influencées par de multiples contacts. Dans l'histoire de la littérature lituanienne, les poètes multiculturels les plus célèbres sont Adam Mickiewicz (1797-1855), Oscar Milosz et son parent, le lauréat du prix Nobel Czeslaw Milosz (1911-2004). Or tous trois ont beaucoup de traits communs – un problème d'identité, des thèmes semblables dans leurs œuvres comme l'amour de la Lituanie et l'adoration de son passé historique. Mais Mickiewicz et Czeslaw Milosz ont été fortement influencés par la culture polonaise, tandis que Oscar Milosz a subi l'influence culturelle de la France. À partir de 1889, il a vécu et fait ses études à Paris, où il a été l'élève de Charles Baudelaire, de Stéphane Mallarmé et de Paul Verlaine. Ses amis étaient des écrivains exilés en France, comme lui : Jean Moréas et Oscar Wilde. La langue française a donné à Milosz les moyens d'exprimer ses pensées métaphysiques, ses réflexions intellectuelles et ses visions poétiques, et il a publié ses œuvres en France. Ses recueils de poésie, écrits en français (« Le poème des décadences » 1899, « Les Sept Solitudes » 1906, « Les Éléments » 1911, « Poèmes » 1915, « Adromandoni » 1918, « La Confession de Lemuel », 1922), sont une représentation de tristesse globale, d'esprits détruits, de visions du passé et de nostalgie du temps perdu. Dans ces œuvres, l'existence humaine paraît très vulnérable, mais le poète métaphysique ne propose pas de s'écarter de la vie et de s'isoler dans la solitude intellectuelle. Des tendances similaires s'expriment dans le roman, *L'Amoureuse initiation* (1910) et dans les drames *Miguel Manara* (1913), et *Mephiboseth* (1914), où Milosz le penseur trouve une solution claire, influencée par la religion catholique : la route humaine mène vers la divinité.

Dans le système philosophique et poétique de Milosz, les idées universelles côtoient les idées nationales, et elles sont traitées dans une perspective très vaste. En qualité de diplomate du gouvernement lituanien en France, Milosz s'adresse en 1919 à la société française et parle de son amour et de sa reconnaissance pour son pays natal⁴. Mais s'il parle de la Lituanie, ce pays fabuleux, c'est parce qu'il s'agit, comme il le dit, non seulement de sa patrie, mais aussi de la patrie de ses auditeurs, car les patries sont comme les hommes – nous avons le devoir de les aimer tous. (Milosz, 1990 : 27)

L'écrivain multiculturel, ayant deux patries, se considère comme un poète lituanien qui écrit en français. Il vit dans le même univers des idées du XIX^e siècle que l'école de romantisme de Vilnius⁵. Milosz puise dans quatre domaines : l'histoire, la langue, le folklore, et la création des belles lettres. Il essaie d'expliquer l'histoire de la Lituanie. Pour lui, comme pour les

romantiques du XIX^e siècle, le gouvernement lituanien était très beau et très puissant pendant sa période païenne du Moyen Âge. Il a défendu l'Europe contre les mongols, il a donné des rois à la Pologne, mais il s'est épuisé en s'unifiant avec ses voisins de culture chrétienne. Sa deuxième idée, reçue des romantiques du XIX^e siècle, est l'adoration de la langue lituanienne. Ensuite, il y a la recherche d'éléments mythiques dans les formes du folklore lituanien. Milosz traduit en français 34 chansons lituanienes populaires et publie des livres de contes (*Contes et Fabliaux de la Vieille Lituanie*-1930, *Contes Lituanienes de ma Mère l'Oye*-1933). Il associe la mythologie lituanienne à celle de l'Inde, il prend des thèmes nationaux pour les universaliser. Et enfin, Milosz tente de propager la littérature lituanienne moderne et la culture lituanienne en France. « L'écrivain de culture frontalière » n'est jamais resté un écrivain local. Imprégné des vastes traditions occidentales et orientales, il appartient à l'univers culturel dans sa totalité. C'est une des raisons pour lesquelles il peut être qualifié de « grand poète ».

Milosz a passé les dernières années de sa vie à Bourron-Marlotte, petite ville de Seine-et-Marne, dans une solitude spirituelle. Plein de désespoir concernant son époque, il a prédit avec exactitude la seconde guerre mondiale ainsi que l'avenir de la Lituanie, tandis que lui restait tout seul dans un parc plein d'oiseaux près de Fontainebleau.

Ce sont surtout des chercheurs français et lituanienes qui se sont penchés sur la poésie d'Oscar Milosz, y trouvant de multiples aspects : tout d'abord, un lien entre la poésie et la philosophie. Cet univers métaphysique de la poésie de Milosz est étudié par le plus célèbre des spécialistes de notre auteur : Jean Bellemin-Noël, qui emploie une approche psychanalytique pour montrer la relation entre la pensée du poète et les Kabbalistes, des penseurs tels que Emmanuel Swedenborg, et il étudie le sens des éléments mystiques et des modèles ésotériques de cette poésie complexe, qui est bâtie sur un lien entre les idées métaphysiques et les effets de rhétorique⁶. D'autres chercheurs relient les idées de Milosz à des systèmes philosophiques. Ainsi, l'on y discerne les reflets du gnosticisme⁷ et les influences du catholicisme⁸.

Les chercheurs français tentent de donner à la création très originale de Milosz sa place dans la littérature et la culture françaises. Dans la série *Poètes d'aujourd'hui*, Jean Rousselot situe le système de Milosz dans le courant esthétique de son temps⁹.

Quant aux chercheurs lituanienes, leurs travaux sur Oscar Milosz se divisent en deux tendances principales. Il y a tout d'abord ceux qui étudient

Irena Buckley

le sens philosophique et mythique de sa poésie. L'un des grands ouvrages s'inscrivant dans cette approche est la monographie d'Elina Naujokaitiene. L'auteur parle des thèmes mystiques et explore l'herméneutique de l'amour. Suivant la tradition française, elle compare les textes poétiques avec des systèmes philosophiques, surtout celui de Swedenborg¹⁰. Par ailleurs, l'autre approche consiste à étudier les motifs, les thèmes et les éléments lituaniens des œuvres, ainsi que les influences de Milosz sur la poésie lituanienne. Les racines lituaniennes du poète et son identité sont soulignées dans une vaste préface, écrite par Vytautas Kubilius, célèbre critique littéraire lituanien, pour un recueil de poésie de Milosz, dans lequel les traductions lituaniennes sont présentées côte-à-côte avec les textes originaux en français. Dans la conscience lituanienne, Milosz est un grand poète, un classique de la poésie française. « La Lituanie, sa nature, son histoire, sa culture ne constituaient qu'une partie des thèmes de Milosz... un des objets de son amour, mais ni le fondement essentiel ni le but principal »¹¹.

Ceux qui analysent ses textes poétiques emploient diverses méthodes. Les chercheurs du « Centre d'études de A. J. Greimas » (Greimo studiju centras) à Vilnius ont publié une analyse sémiotique de la poésie de Milosz¹². Cependant, les aspects rhétoriques et stylistiques de la poésie de Milosz font rarement l'objet de recherches. Le but de cet article est donc de présenter la poésie de Milosz à travers la rhétorique du sublime, en espérant y retrouver l'unité de ce poète à partir des fragments connus de son univers poétique, car c'est le point où convergent les différents aspects de sa réflexion.

La nostalgie et la grâce aristocratique

Une notion multidimensionnelle du sublime nous aide à comprendre le système esthétique des écrivains, leurs valeurs les plus importantes, la nature de leurs émotions, la substance de leur âme. La création complexe de Milosz, est basée sur une rhétorique bien particulière du sublime. La source de cette conception se trouve tout d'abord, comme nous l'avons dit, dans la vie du poète. Il pense que la culture européenne cherche des liens avec la culture orientale et crée un espace vaste et profond dans lequel sa poésie métaphysique s'épanouit. Cette poésie, influencée par le symbolisme, le romantisme et la philosophie, a toujours gardé une certaine grandeur d'âme.

Cette grandeur provient d'abord de sa posture romantique, qui définit le comportement du poète dans son traitement du temps et de l'espace, ainsi que sa perception du monde. Nous proposons donc d'explorer l'esprit romantique d'Oscar Milosz, exprimé par la rhétorique du sublime. Arlette

Michel souligne que « la rhétorique romantique est avant tout une rhétorique du sublime : elle en exploite toutes les virtualités, avec une prédilection sans doute pour la tradition burkienne du sublime de terreur et pour le sublime chrétien d'humilité »¹³.

La grâce est l'une des marques du sublime. On peut dire que dans la poésie d'Oscar Milosz, la grâce est une aristocratie de l'âme, et c'est de cette conception que vient le sublime. Ce paradigme de l'âme aristocratique englobe la création des trois poètes mentionnés qui sont liés à la Lituanie mais qui ont été écrits dans d'autres langues que le lituanien : Adam Mickiewicz, Oscar Milosz et Czeslaw Milosz. Or, la noblesse qui caractérise les sentiments et les idées de ces trois auteurs se cristallise dans la nostalgie de leurs origines.

Chez Oscar Milosz, le sublime s'associe à une nostalgie romantique pour la culture nobiliaire et pour l'époque des honorables ancêtres perdus. La sublimité du temps perdu est exprimée par un code qui est à la fois intérieur et philosophique. Une telle expression semble rappeler les structures du roman d'aventures. Si le mercantilisme et l'ennui sont exclus de la création d'Oscar Milosz, c'est parce que sa stylistique de l'aventure crée un monde qui est anti-matériel et anti-technique. Lorsque l'esprit d'aventure pénètre un texte littéraire, on néglige la causalité et la routine ; le monde est basé sur le hasard¹⁴. Les lois temporelles et spatiales en vigueur sont dictées par les conventions du roman d'aventures, dont la caractéristique principale est la nostalgie don-quistottesque d'une époque passée, noble, héroïque et morale. On peut dire qu'Oscar Milosz a reçu de ses ancêtres le « gène de l'aventure ». Dans son autobiographie il admire la vie orageuse de son grand-père et dit que son père, lui aussi, avait hérité de cette attirance pour les aventures. Ce gène crée un monde poétique sublime : cet état second, cet esprit d'aventure enivrant est une des formes que prennent les relations esthétiques d'Oscar Milosz avec la réalité. Le rôle communicatif du destinataire est traité en des termes qui soulignent cette conception sublime de la poésie, de sa genèse et de sa destination. Oscar Milosz se décrit parfois comme un chevalier, un voyageur, un bard, le troubadour qui chante une époque détruite (« Son cantique est le bruit d'une époque qui croule »)¹⁵. Dans la salle du roi des barbares il frappe le luth, et dans son cantique il semble entendre la voix de Childe Harold :

Tu peux donc m'accueillir, vieux conteur de légendes,
Roi barbare au manteau de soleil et de vent,
Du geste que l'on tend vers les porteurs d'offrandes,
Car le barde est sublime et son rêve est vivant.

*A l'océan*¹⁶

Irena Buckley

Et même quand « la honte a craché sur notre blason », « une corde encore frissonne au luth rouillé » et il y a encore quelqu'un à aimer dans le chant du chevalier Zyndram¹⁷. Le souci aristocratique de sa poésie engage la responsabilité du poète qui, en accomplissant son devoir d'élévation, de purification, atteindra le sublime. C'est un chevalier de la poésie, et comme les autres chevaliers, c'est lui seul qui doit faire ce travail, car personne d'autre ne peut le faire à sa place. Son rôle ne peut être celui du trouvère, qui ne fait qu'imiter, pas plus que celui du poète moderne dont la formule de « poésie pure » lui semble trop étroite, car il voudrait s'approprier la riche tradition de la culture universelle. Acceptant des notions issues de l'époque de la culture rhétorique mais rejetant l'esthétisme et l'individualisme absolu, il voudrait faire fusionner l'individualisme, la spontanéité et l'éloquence rhétorique en une rhétorique du sublime, une rhétorique des idées élevées et des sentiments nobles. Car la poésie, selon Oscar Milosz, doit exprimer l'unité du monde en unissant les cultures, les histoires, les civilisations et les peuples.

Le sublime romantique d'Oscar Milosz est mis en évidence par l'analyse des niveaux horizontaux et verticaux de son aventure poétique. On peut parler d'une robinsonnade du poète, selon le terme de Gilles Deleuze¹⁸. Au niveau vertical, cette robinsonnade est liée aux structures intellectuelles, aux valeurs et aux états métaphysiques. Sur le plan horizontal on voit des formes concrètes et empiriques, tels les contours de l'espace des aventures.

Oscar Milosz est un homme qui reste parfaitement seul dans sa solitude sublime, solitude qui le met à l'abri d'une vie quotidienne banale, d'une réalité profane et misérable. Pour lui, la solitude est un don qu'il a reçu lors de sa naissance, et il dit qu'il a grandi dans une solitude spirituelle absolue. Il caractérise sa vie entière comme le destin d'un homme seul (« solitude, ma mère, redites-moi ma vie ! »). Mais cette robinsonnade de l'esprit ne se transforme pas en mépris pour tout le reste du monde. Elle évoque la tristesse, la nostalgie et la douleur, des sentiments aristocratiques très puissants. Comment sont-ils traités par la théorie de la rhétorique ? On souligne toujours que la tristesse (*tristitia*) ne peut pas être le but de la persuasion et que la douleur (*dolor*) évoque la méditation : ainsi, ces sentiments doivent rester discrets et subtils¹⁹. Dans le cas d'Oscar Milosz, ils montrent la grandeur de l'âme. Il sait être seul, triste et souffrant. « L'Autre » lui manque, mais il cherche l'équivalent de cet « Autre ». Selon la perspective narratologique, cette recherche est liée aux structures de l'aventure : Oscar Milosz développe le motif polysémantique du voyage, et sur le plan horizontal ce voyage ressemble à la vie nomade des héros des romans d'aventures. Il a donc les attributs habituels du voyage romantique : « Le véhicule roule

Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz

avec des rythmes doux », « le postillon jovial », « la forêt et les brigands », « un aubergiste bien rond », les plumes blanches « aux chapeaux des petits seigneurs » de cortège, « la main gauche à l'épée et la main droite au cœur ». Pendant ce voyage on mentionne de grands voyageurs comme Ulysse, Enée et Don Juan. Mais il s'agit d'un voyage métaphysique à travers le temps passé et l'espace perdu. C'est aussi un voyage illusoire ; les images, les sons, les odeurs sont les produits d'une imagination excitée :

Fanny, ma nostalgique aux yeux couleur de cieux
 Défunts ! partons, vers le Jadis, en diligence...
 O ! la route sentimentale, et le silence
 Des vieux soleils, et ce désordre en vos cheveux...
*Voyage*²⁰

Dans cet espace imaginaire apparaît l'opposition la plus importante, celle qui existe entre la maison et la route. La maison est perdue (« O Maison Maison ! Pourquoi m'avez-vous laissé partir »²¹). La route exprime les notions d'inquiétude éternelle et de solitude humaine.

La nostalgie et la vision sublime

Le vrai sublime, d'après Emmanuel Kant, jaillit du conflit intérieur qui oppose « l'imagination à la raison »²². (Sherringham, 211) Chez Oscar Milosz ce conflit donne la possibilité de trouver « l'Autre », son île de Montecristo, son monde miraculeux, son royaume dormant.

Dans la poésie d'Oscar Milosz, la patrie exprime la notion du sublime. Le héros d'origine anglaise du roman autobiographique d'Oscar Milosz voit la Lituanie comme un pays sauvage, un pays ennuyeux, un pays qui, par rapport à la Bretagne ou l'Écosse, est comme le spleen par rapport à un beau rêve. Pour l'auteur, en revanche, c'est « mon pays », « mon peuple », la patrie des ancêtres, car il insiste sur son appartenance à une vieille tribu lituanienne. Comme les romantiques lituaniens du XIX^e siècle, Oscar Milosz place la Lituanie dans le contexte indo-européen, point de vue qui lui permet de développer la notion de sublime. D'après lui, les paysans lituaniens parlent la langue des brahmanes d'il y a vingt mille ans : dans les chansons lituaniennes on peut entendre le monde primitif des Aryens. Dans son traité, *Les origines de la nation lituanienne* (1936), il affirme qu'une des tribus lituaniennes est venue en Grèce et a donné la tradition des Aryens à la culture hellénique.

Irena Buckley

Pour exprimer la sublimité de la patrie, il emploie un ton d'extase. Ce sont la grandeur de l'âme, une intense concentration spirituelle et un état mystique particulier qui permettent à l'imagination de créer des images du temps passé et d'espaces lointains :

Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes,
Dans une ville de battements de cœur morts,
(De battements d'essor tout un berceur vacarme,
De battements d'ailes des oiseaux de la mort,
De clapotis d'ailes noires sur l'eau de mort).
Dans un passé hors du temps, malade de charme,
Les chers yeux de deuil de l'amour brûlent encore
D'un doux feu de mineral roux, d'un triste charme ;

Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes...
-Mais le jour pleut sur le vide de tout.
*Chansons et danses d'autrefois*²³ (Milasius, 150)

La Lituanie de ces mirages et de ces vues paraît très réelle, car elle est associée aux archetypes de l'enfance. C'est l'imagination de l'exil, la loi de la distance, qui permet de voir tous les détails éclairés par une lumière particulière. C'est une beauté que l'on voit à travers des yeux nostalgiques dans ses moindres éléments. On dit que « le détaillisme pourtant est bien aux antipodes du sublime, qui suppose à la fois la grandeur et l'uniformité, implique que le regard ne s'arrête pas aux détails... »²⁴. (Roy-Reverzy, 39) Mais pour Oscar Milosz, ce détaillisme est le tableau d'une âme émue, qui crée une vision poétique d'élévation :

Triste cœur ! le berger vêtu de bure
Souffle dans le long cor d'écorce. Dans le verger
Le doux pivert cloue le cercueil de son amour
Et la grenouille prie dans les roseaux muets. O triste cœur !

Tendre églantier malade au pied de la colline, te reverrai- je
Quelque jour ? Et sais- tu que ta fleur où riait la rosée
Était le cœur si lourd de larmes de mon enfance ? ô ami !
D'autres épines que les tiennes m'ont blessé !
*Symphonie de septembre*²⁵ (Milasius, 284)

Deux sources inspirent cette vision : la nature et la culture. Oscar Milosz dépeint un état primitif dans lequel l'air, la terre et le feu fusionnent pour créer une forme de vie naturelle et pure. Dans ses poèmes en prose, il emploie les images habituelles pour évoquer la nature, mais chez lui elles

reçoivent un sens plus profond : l'air pur, les odeurs du vent et de la terre, une source, un arbre représentent la blancheur et la lumière claire des pays baltes. Une métaphore large lui permet de dépasser le stade strictement naturel et d'élever ces concepts jusqu'au niveau du sublime. La Lituanie et la Lettonie deviennent le foyer d'un renouveau spirituel en Europe, où dominent le matérialisme de l'argent et de la science.

La seconde source de visions est la culture aristocratique. Avec cette dernière, la Lituanie, pays d'enfance, devient un royaume noyé, la terre des fontaines qui chantent, des parcs mystérieux. Les ancêtres nobles marchent dans les salles des palais abandonnés, et leurs cœurs battent dans des armures vides. Au bout d'une allée, on voit le duc Vytautas, symbole de l'indépendance et de la gloire du pays. Mais ces images nobles sont nostalgiques, car le sublime de l'âme aristocratique est associé à des sentiments tristes et élégiaques. Les parcs, les allées, les maisons vides reflètent l'image d'une époque aristocratique détruite, une variante du jardin mythique du paradis qui signifie l'inquiétude existentialiste et la solitude humaine :

Et j'étais seul dans la maison que tu n'as pas connue,
 La maison de l'enfance, la muette, la sombre,
 Au fond des parcs touffus où l'oiseau transi du matin
 Chantait bas pour l'amour des morts très anciens, dans
 L'obscur rosée.

*Symphonie inachevée*²⁶

Ainsi, le sublime jaillit des profondeurs spirituelles et psychiques, mais le poète est capable de restructurer le monde et de remonter à la surface. D'après Gilles Deleuze, c'est à ce moment-là que Robinson trouve une énergie cosmique pour rendre la vitalité humaine plus spontanée. On peut dire que dans ce cas la convention de l'aventure agit, ce qui montre qu'une aventure peut devenir philosophique et peut aider à résoudre des problèmes moraux²⁷. (Mosenskaia, 170-202)

Pour sortir de sa solitude, Oscar Milosz trouve une solution vraiment aristocratique : il faut chercher des contacts avec les gens, les aimer et les servir. Il s'agit donc tout d'abord du *nihumim* (la consolation) biblique, et ensuite de la lettre qu'adresse le poète à l'amour universel. Pour Oscar Milosz, une telle ouverture n'est possible que sur le plan métaphysique ; sinon, il ne pourra pas l'adapter aux lois de la robinsonnade qui sont en vigueur dans *L'Île mystérieuse* de Jules Verne. Il ne propose pas un tel travail collectif et concret ; sa notion de solidarité entre les hommes, entre les peuples, reste pure, sublime, éthérée.

Irena Buckley

Dans ses drames poétiques, *Miguel Manara* (1913), *Méphiboseth* (1914) s'exprime avec toute sa puissance un sublime religieux, fondé sur l'amour de Dieu. C'est un sublime d'humilité (*sublimis humilis*), car il s'agit d'une réconciliation avec une divinité qu'il comprend comme issue de ses recherches métaphysiques.

Conclusion

Le sublime d'Oscar Milosz, poète métaphysique, est associé à l'aristocratie de son âme, aux idées sublimes et à la réalité noble. Or ce sont les structures romantiques et les contrastes entre la réalité et l'imagination qui permettent à ce sublime de prendre forme et de se développer. La nostalgie, sentiment humain par excellence, et qui met le cœur dans un état d'excitation, constitue l'une des raisons pour lesquelles la vie ne peut pas être tranquille et profane, car elle mène le poète vers une réalité métaphysique et vers les sommets vertigineux de l'âme humaine.

Irena Buckley
Université Vytautas Magnus, Kaunas, Lituanie

¹ O.V. de L. Milosz, *La Berline arrêtée dans la nuit*. Paris, Gallimard, 1999.

² Théophile Briant, « Rencontre avec Milosz », *Le Goéland* (juin 1939) : 12, dans J. Rousselot, *Poètes d'aujourd'hui, O.V. de L. Milosz*, Paris, Seghers, 1972.

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

⁴ O.V. de L. Milosz, *Œuvres complètes*, t. 13, Paris, Silvaire, 1990.

⁵ L'école de romantisme de Vilnius est fondée dans la capitale lituanienne pendant la deuxième décennie du XIX^e siècle. Or c'est le classicisme qui règne parmi la très influente élite intellectuelle de Varsovie à cette époque, et celle-ci n'accepte pas les nouvelles idées romantiques, même si ses représentants écrivaient en polonais. Il s'agit d'Adomas Mickevicius, Juliusz Slowacki, Jan Czeczot, Jozef Ignacy Kraszewski, et Vladyslaw Syrokomla qui exprimaient des sentiments patriotiques et des idées anti-tsaristes en soutenant le rétablissement d'une république polono-lituanienne et en reliant le tout à une histoire de la Lituanie poétisée, idéalisée. Leur chef de file est Adomas Mickevicius, qui a écrit des poèmes sur le passé lituanien, tels *Grazyna*, *Konrad Wallenrod* et *Dziady*, et ensuite, lors de son exil à Paris, son poème le plus connu, *Pan Tadeusz*. Les romantiques polonais de Vilnius ont influencé les auteurs lituaniens de la même époque qui avaient choisi le lituanien comme langue d'expression, surtout l'historien Simonas Daukantas. Cette influence sur la littérature lituanienne était évidente pendant tout le XIX^e siècle.

⁶ Jean Bellemin-Noël, *La poésie philosophique de Milosz : essai sur une écriture*, Paris, Klincksieck, 1977.

- ⁷ Alexandre Charbonnière, *Milosz l'étoile au front*, Paris, Dervy, 1993.
- ⁸ Jacques Buge, *Milosz en quête du divin*, Paris, Librairie Nizet, 1963.
- ⁹ Jean Rousselot, *op. cit.*, note 2.
- ¹⁰ E. Naujokaitienė, *Oskaras Milašius mistikas ir hermetinis poetas*, Kaunas, VDU leidykla, 2001.
- ¹¹ V. Kubilius, *Oskaro Milašiaus lyrika*, dans Oskaras Milašius, *Paezija*, Vilnius, Vaga, 1981.
- ¹² O.V. de L. Milosz. Oskaras Milašius, *Paezijos analizė*, Vilnius, Baltos lankos, 1997.
- ¹³ Arlette Michel, Romantisme, littérature et rhétorique, dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950* publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- ¹⁴ L. Mosenskaia, *Mír prikliucenia v literature*, dans *Voprosy literatury*, N° 9, 1982.
- ¹⁵ O.Milašius, *Paezija*. Vilnius, Vaga, 1981.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 92.
- ¹⁷ O. Milosz, *La Berline arrêtée dans la nuit*. Paris, Gallimard, 1999.
- ¹⁸ G. Deleuz, *Logika smysla*, Maskva, 1998.
- ¹⁹ M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa, 1990.
- ²⁰ O. Milašius, *Paezija*. Vilnius, Vaga, 1981.
- ²¹ *Ibid.*, p. 306.
- ²² Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris, Édition Payot et Rivages, 2003.
- ²³ O. Milašius, *Paezija*, Vilnius, Vaga, 1981.
- ²⁴ Eléonore Roy-Reverzy, Présentation, dans Balzac, *Eugénie Grandet*. Paris, GF Flammarion, 2000.
- ²⁵ O. Milašius, *Paezija*. Vilnius, Vaga, 1981.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 294.
- ²⁷ L. Mosenskaia, « *Mír prikliucenia v literature* », dans *Voprosy literatury*, N° 9, 1982.

Anne Le Guellec-Minel

Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White

En 1957, l'écrivain australien Patrick White publie *Voss*, l'un de ses romans les plus connus, tant internationalement que nationalement. En Australie, l'œuvre devient une sorte de figure de proue d'un mouvement esthétique à la recherche d'une identité post-coloniale, et sera la source d'inspiration de nombreux tableaux, d'un opéra, et de plusieurs essais d'adaptation cinématographiques. Le roman raconte la première tentative de traversée du continent australien par le héros éponyme, un allemand visionnaire et mégalomane, et six autres membres d'expédition. Tous périront, sauf un rescapé qui deviendra fou. La carrière tragique de l'expédition a cependant un « témoin », en la personne de Laura, la fiancée de Voss, qui suit comme par télépathie les péripéties de l'exploration. En situant l'action de son roman au moment des premières grandes expéditions d'exploration australiennes du milieu du 19^{ème} siècle, Patrick White renoue avec l'esthétique sublime des grands paysages indéfinis que sont la haute mer et le désert.

Le classicisme européen des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, attaché aux lumières de la Raison et à un idéal d'équilibre et de mesure, avait marqué de manière générale son hostilité à tout ce qui dépassait l'Entendement et sa capacité de maîtrise : maîtrise à la fois de l'objet de pensée et de l'émotion suscitée par le regard porté sur l'objet. Ainsi, en 1685, le théoricien français Saint-Évremond dans sa *Dissertation sur le mot « vaste »*¹ se prononçait-il contre le vague conceptuel du « vaste » et en faveur, donc, d'un idéal de perfection finie, revendiqué comme un héritage du rationalisme antique. Cette revendication de l'héritage antique n'était d'ailleurs pas sans contradictions : au niveau rhétorique, par exemple, le lien entre la grandeur sublime qui élève l'auditeur en l'arrachant à lui-même et une certaine imperfection formelle – associée à une véhémence et une rudesse « naturelles » – avait en effet été établi dès le traité sur le sublime de Longin². Il y avait là en germe une esthétique du « je-ne-sais-quoi », du transport, de la perte de contrôle à la fois au niveau du procédé rhétorique (imperfection) et au niveau de son effet (arrachement à soi-même) que les théoriciens du Beau classique essayèrent par divers moyens de maîtriser et de dévaluer. Mais par-delà le recadrage du sublime effectué par le classicisme français, Edmund Burke, au 18^{ème} siècle, dans son traité sur

Anne Le Guellec-Minel

le sentiment esthétique et moral du sublime³, pensait à nouveau l'opposition entre le sublime et le beau en termes de respect ou de transgression des limites de la forme. Pour Burke, est sublime ce qui par sa taille, mais aussi par son caractère « rude et négligé » ou encore par les ombres et les ténèbres dont il se couvre⁴, met en échec le regard et la raison, suscitant ainsi « l'horreur délicate » qui constitue « la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir⁵ ». Même si Burke, dans le contexte historique de la Révolution française, manifestait une certaine méfiance par rapport à l'esthétique de la terreur, son texte annonçait une nouvelle sensibilité qui aspirait à échapper aux contraintes classiques.

À la période romantique, le goût s'émancipe ainsi de plus en plus largement, voire radicalement, du beau rationnellement circonscrit et s'enthousiasme pour l'illimité, porté qu'il est par la quête de l'absolu et la foi dans le progrès. Cette dynamique romantique du sublime et de l'horizon toujours reculé se trouvera évidemment des accointances avec le mouvement historique de la colonisation européenne, son idéalisation théorique et artistique, mais aussi la multitude des expériences subjectives dont il est l'occasion (explorations, voyages, dépaysements, expérience de l'altérité, ascèse, sacrifice de soi, disparition dans l'ailleurs, ou au contraire conquêtes, fortunes, exaltation de soi, *etc.*). Ce sublime conquérant et ce sublime colonial vont cependant subir le contre-coup – dans la pensée et la littérature européenne ou européo-centrée du moins – du reflux historique qui commence avec la Première Guerre mondiale. Le sublime se cherche naturellement des refuges (le Surréalisme, l'Homme Nouveau des idéologies de la régénération, l'Espérance communiste, la Promesse américaine, *etc.*) mais la pensée européenne semble entrer dans une phase critique, démystificatrice. Chez Conrad, chez Orwell, comme chez Céline, par exemple, l'horizon colonial se ferme, la nature cesse d'être un lieu d'exaltation grandiose, de dilatation du regard et de la conscience. Avec l'évidence du mouvement de décolonisation européenne, c'est-à-dire de façon générale à partir des années Cinquante, les nouveaux pays issus de la colonisation vont avoir, logiquement, à assumer maintenant par eux-mêmes leur légitimité, leur « destin historique », leur « identité » culturelle, bref leur sens du sublime. C'est dans ce contexte que White *renoue* avec l'esthétique sublime des grands paysages d'exploration.

Cette esthétique du sublime cultive l'expérience d'une confrontation théâtralisée et héroïsée avec la Nature. La mise en scène de soi comme acteur, ou au moins comme spectateur de cette confrontation, atteste d'abord que la rencontre avec le sublime ne peut être que de l'ordre de l'expérience sensible, du vécu. Dans cette théâtralisation, on peut d'ailleurs remarquer que,

prolongeant le mouvement de subjectivation qui va de Longin à Kant, l'esthétique romantique tend à effacer les contours de l'objet sublime pour mettre l'accent sur le seul sentiment sublime. Comme l'écrit Alain Corbin, « le spectacle de la mer sans rivage procure la sensation sans objet qui favorise la plongée imaginaire ⁶ ». Le désert, comme la haute mer ou les mers de nuages ou de glace, par leur immensité amorphe et non-balisable, tend vers l'abstraction et facilite la re-localisation du sublime dans l'intériorité du sujet.

Dans ce contexte, les risques du sublime, tels qu'ils sont révélés par des théâtralisations maladroitement grandiloquentes ou parodiques, sont les effets d'une formalisation de la situation vidée de son contenu d'expérience authentique, ressentie comme vraie et comme nouvelle. L'un des enjeux du roman de White sera justement d'éviter, par-delà le post-romantisme ⁷, ces effets de ridicule et de restituer une authenticité à la grandiloquence sublime.

A priori, l'espace désertique est, pour le lecteur du 20^{ème} siècle de l'immédiate après-guerre, l'un des derniers refuges de l'authentique émotion de l'inconnu, du surhumain. Le désert australien présente en outre un intérêt idéologique spécifique en ce qu'il s'oppose fortement à la médiocrité urbaine nourrie de l'expansion des banlieues.

Par ailleurs, le désert se définit comme un espace de l'extrême, qui met à contribution le spectateur du paysage désertique, dans son corps (par l'expérience de la chaleur, de la soif, de la solitude), dans son esprit (par l'expérience de la peur, des hallucinations, voire de la folie) et même dans son existence puisqu'il risque la mort. L'altérité paroxystique éprouvée par l'explorateur suscite facilement à la fois la terreur et la fascination dont parlent les théoriciens du sublime ; mais elle va aussi constituer un approfondissement du mode d'être au monde, qui chez White, débouche sur l'accession à une redéfinition de l'identité australienne. En effet, si en 1957, White choisissait de s'inspirer de la vie et des écrits du personnage historique Ludwig Leichhardt (qui, plus d'un siècle auparavant, avait disparu mystérieusement avec toute son expédition alors qu'il entreprenait la traversée du continent australien) c'est qu'il voyait, dans la fusion d'un personnage avec l'espace sans limites du désert, une possibilité d'explorer les confins de l'humain et du surhumain qui sont justement l'un des enjeux de son questionnement de l'identité australienne.

Dans *Voss*, White entreprend donc d'opposer au matérialisme et au pragmatisme de la société coloniale « l'exaltation spatiale du néant ⁸ » opérée

Anne Le Guellec-Minel

par l'idéalisme halluciné du personnage éponyme. La mort lamentable de Voss, laborieusement décapité au couteau par le guide aborigène qu'il avait cru convaincre de sa propre divinité⁹, révèle le caractère narcissique et donc pervers des motivations morales qui le poussaient à réprimer la faculté sensible de sa nature, dans le but d'accéder à l'expérience sublime de l'absolue liberté. Néanmoins, le fait que sa tentative de sublimation de la condition humaine s'avère délirante, n'ôte rien à la pertinence de la notion de sublime dans l'élaboration de valeurs esthétiques et morales spécifiquement australiennes, telles que White les entend, le néant étant le point de contact privilégié entre l'humain et le divin, ou toute forme de transcendance.

Il s'agira ici de réfléchir sur deux idées simples qui donnent *consistance* au sublime même lorsqu'il prétend tendre vers le néant, et dénoncent en quelque sorte le mirage comme réalité. La première est que le sublime suppose toujours un spectateur, et la deuxième, que le sublime sous-entend toujours un projet.

L'action de *Voss* commence au milieu du 19^{ème} siècle, à un moment où la colonie de Sydney est déjà bien établie :

On that side of the Point there were several great houses similar to the Bonners'.[...] Barricades of laurels blinded with insolent mirrors. Rooted in that sandy soil, in the straggling, struggling native scrub, the laurels had taken possession. (V, p. 26)

Cependant, la nature brute et hostile reste suffisamment puissante pour représenter une réelle menace (sans qu'il soit d'ailleurs besoin de faire appel aux populations aborigènes). Ainsi, la frontière entre l'espace « civilisé » et l'inconnu est présentée comme incertaine, voire illusoire. Toutes les inquiétudes du civilisé se cristallisent donc sur cette frontière avec le monde sauvage qui va en même temps se trouver doté d'un caractère sublime. On retrouve ainsi pêle-mêle les champs sémantiques de la nuit, de la négritude, du péché et de l'immensité cosmique, figure par excellence du sublime :

It was now possible that the usually solid house, and all that it contained, that the whole civil history of those parts was presumptuous, and that the night, close and sultry as savage flesh, distant and dilating as stars, would prevail by natural law. (V, p. 85)

Dans cette situation conquérante mais finalement précaire, la bourgeoisie coloniale, attachée au confort rassurant du mode de vie « anglais » (victorien et petit-bourgeois) se veut rationaliste et pragmatique. Elle s'interdit donc

toute spéculation poétique ou transcendantale, ce que le roman s'attachera justement à présenter comme le véritable mode d'appropriation de l'univers australien.

Par exemple, dès les premières pages du roman, au cours d'un échange qui oppose des représentants de la bourgeoisie établie à Laura, l'*alter ego* féminin de Voss, celle-ci présente l'exploration du désert géographique comme un mode de compréhension métaphysique de l'altérité:

'Everyone is still afraid, or most of us, of this country, and will not say it. We are not possessed of understanding.'
 The Lieutenant snorted, to whom there was nothing to understand. [...]
 'I have been afraid,' said Laura Trevelyan. 'And it will be some time, I expect, before I am able to grasp anything so foreign and incomprehensible. It is not my country, although I have lived in it.'
 Tom Radclyffe laughed.
 'It is not that German's.'
 'It is his by right of vision,' answered the young woman. (V, pp. 28-29)

On constate ici que la finalité scientifique de l'expédition est entièrement dévaluée à la fois comme mode de compréhension et de prise de possession du territoire. La non-pertinence de l'approche « savante » du désert est soulignée tout au long du roman, et confirmée à la fin par la disparition de Voss et de ses hommes. Cette disparition, qui selon la logique de l'exploration scientifique est un échec (avant-même la mort des hommes, toutes les données et spécimens rassemblés par Voss et Palfreyman, l'ornithologue de l'expédition, sont engloutis lors du franchissement d'une rivière en crue¹⁰), apparaît au contraire comme un véritable succès, puisque, créant du mystère, elle crée du sublime et fabrique un héros¹¹.

La disparition sublime d'un Voss qui se fond dans le paysage mythologique du désert a cependant besoin d'un spectateur : c'est Laura qui assume ce rôle puisqu'elle est liée au héros par une alchimie télépathique, « crédibilisée » par le parallèle établi par Laura elle-même, dès le début du roman, entre le paysage désertique et l'intériorité de l'explorateur :

'You are so vast and ugly, [...] I can imagine some desert, with rocks, rocks of prejudice, and, yes, even hatred. You are so isolated. That is why you are fascinated by the prospect of desert places, in which you will find your own situation taken for granted, or more than that, exalted. [...] I am fascinated by you. [...] *You are my desert.*' (V, pp. 87-88)

Anne Le Guellec-Minel

Voss étant, au terme de son parcours, littéralement absorbé par le paysage¹², c'est, dans l'épilogue du roman, Laura, qui tient le rôle du « spectateur de dos », sur le compte duquel le célèbre tableau de C. D. Friedrich¹³ donnait à réfléchir. À la fois dans et devant le paysage, Laura symbolise ici la conscience australienne et l'amour du pays, auquel s'est identifié et sacrifié l'être aimé¹⁴. Encore une fois, le paysage sublime s'impose comme un paysage « vécu ». C'est même ici ce montage narratif qui permet de faire l'économie nécessaire d'un discours purement conceptuel, car le sublime ne s'explique pas, il se vit ou se raconte.

En arrière-plan de l'expérience humaine de Voss, il y a évidemment aussi la question du type de discours qui permet de légitimer l'appropriation blanche de la terre australienne. C'est un enjeu essentiel du discours post-colonial : celui-ci ne peut plus s'appuyer sur l'autorité et la responsabilité d'une puissance coloniale qui prétendait apporter la (c'est-à-dire *sa*) civilisation ; il faut maintenant passer de façon autonome une alliance entre la terre et la civilisation, la Culture (dont on se sent solidaire) et la Nature. Cette Nature, suivant qu'elle rejette ou accepte l'ex-colonisateur, devient ou non espace national légitime, aux yeux de la communauté internationale. L'opinion de cette communauté internationale est, après 1945, d'autant plus importante qu'elle a une visibilité politique de plus en plus grande (avec l'ONU, avec le mouvement des non-alignés), et peut donner un écho aux revendications de cultures rivales potentielles (aborigène par exemple, mais plus largement aussi « océaniques », voire asiatiques). Le discours conceptuel et « objectif » conduit inévitablement à formuler des thèses racistes ou « civilisatrices » que l'histoire du 19^{ème} et du 20^{ème} siècles a révélées comme fragiles et contestables, alors que le passage par le mythe et par l'expérience sublime définit cette appropriation comme un fait, vécu, donc légitime, directement transcendant. C'est sans doute là une fonction majeure de la rhétorique du sublime, que l'on peut vérifier dans d'autres contextes (celui de l'Europe des nations aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles par exemple, ou celui des États-Unis).

Voss, ainsi, ne se pose pas, et ne doit pas se lire comme une critique du fait colonial, mais au contraire comme une critique de la timidité coloniale, l'expérience du sublime étant la façon adéquate, pour White, d'affirmer la présence de la civilisation blanche et son appropriation réelle de l'espace australien. On notera d'ailleurs que le roman de 1957 participe d'une synergie d'exaltation du paysage australien et des épopées d'explorateurs : par exemple le peintre Sydney Nolan, juste avant White, puis d'autres peintres, après la parution de *Voss*¹⁵, ont magnifié un sujet que le 19^{ème} siècle n'avait abordé que de façon anecdotique.

Alors qu'il s'agirait *d'habiter* au sens mystique le continent australien et le paysage, de l'investir d'une présence et d'un projet, pour la bourgeoisie coloniale, dont White s'attache à présenter les arguments de manière caricaturale¹⁶, le désert n'a pas d'existence positive : aux blancs de la carte incomplète est simplement attribuée, passivement et paresseusement, une nullité qualitative vaguement grotesque. Comme le dit un prospère éleveur à Voss, qui s'apprête à partir en expédition :

It seems that this country will prove most hostile to anything in the nature of planned development. It has been shown that deserts prefer to resist history and develop along their own lines. As I have remarked, we do not *know*. [...] But I am inclined to believe, Mr Voss, that you will discover a few blackfellers, and few flies, and something resembling the bottom of the sea. (*V*, p. 62)

Le matérialisme de la société coloniale, qui projette sur l'espace australien sa propre vacuité spirituelle, a pour effet de néantiser toute possibilité d'idéalisme sincère, personnel ou national. Si M. Bonner accepte de financer l'expédition, s'il est flatté de jouer un rôle dans cet événement « historique », il est surtout heureux, après le départ des explorateurs, d'être débarrassé de la présence irritante de Voss et de retourner à ses occupations habituelles :

Thanks be, [the expedition] no longer concerned him. The Crusades were not more remote. No doubt he would have subscribed to a Crusade, just as he would continue, if called upon, to support the expedition, but in hard cash, and not in the suffering of spirit. (*V*, p. 155)

Cette incapacité à s'élever au-dessus de préoccupations matérielles, qui est effectivement au 19^{ème} siècle ce que les voyageurs ou immigrants britanniques perçoivent d'abord de la colonie, est projetée par ces témoins extérieurs sur l'espace australien ; celui-ci, de radicalement autre et donc source de fascination potentielle, devient paradoxalement le reflet fidèle de la médiocrité culturelle (qui chez White est synonyme de médiocrité morale). Ainsi, avant de rencontrer l'explorateur, Laura elle-même est indifférente à l'espace australien (qu'elle ne peut décrire autrement que comme « monotone »), de la même façon qu'elle se sent isolée dans son entourage médiocre et sans projet :

There was no evidence of intellectual kinship in any of her small circle of acquaintance, certainly not in her own family, neither in her uncle, a merchant of great material kindness, [...] nor her aunt Emmy, who had upholstered all hardinesses till she could sit on them in comfort. [...] So really there was nobody, and in the absence of a rescue party she had to be strong. (*V*, p. 10)

Anne Le Guellec-Minel

Quant au poète Le Mesurier et à Topp, le professeur de musique, tous deux renient ce pays où ils ont immigré, le premier définissant l'Australie comme une « mauvaise blague », et l'autre déplorant l'erreur de jugement qui l'y a conduit :

'I came here through idealism, [...] and a mistaken belief that I could bring nicety to barbarian minds. Here, even the gentry, or what passes for it, has eaten itself into a stupor of mutton.' (V, p. 40)

Le rôle de Voss, face à ce néant géographico-culturel est donc de faire naître la possibilité d'un sentiment de sublime. En cela, il va apparaître chez White comme un des pères fondateurs de la nation australienne. Le sens du sublime dont il se sent investi au départ est fortement empreint d'idéalisme allemand. Voss est héritier de l'esthétique romantique allemande du « *Sturm und Drang* », valorisant, en même temps que l'obscurité inquiétante d'une nature toute gothique, le dynamisme possible, né du conflit de forces opposées, et la puissance du génie. C'est ce qui lui permettra de transformer l'abstraction statique de la zone blanche sur la carte en abstraction dynamique, le sublime de la contemplation inquiète en sublime de l'action : la *terra incognita* se trouve définie de façon finaliste, investie d'un projet de conquête qui apparaît comme un véritable acte de création. Ainsi, Voss répond à Mr Bonner, le commanditaire de l'expédition, qui lui demandait s'il avait étudié la carte, qu'il s'agit plutôt de la « faire » :

'The map?' [...].

It was certainly a vast dream from which he had wakened. Even the draper suspected its immensity as he prodded at the coast with his ivory pointer.

'The map?' repeated the German. 'I will first make it.' (V, p. 23)

En tant que héros explorateur, le sublime propre auquel il aspire est abstraction, expression d'une pure volonté, sans sentimentalisme, sans « corps », sans contingence :

If he were to leave [his] name on the land, irrevocably, his material body swallowed by what it had named, it would be rather on some desert place, a perfect abstraction, that would rouse no feeling of tenderness in posterity. (V, p. 41)

Ce n'est que plus tard, grâce à Laura, que cette sublimité s'humanisera, s'historicisera en quelque chose de plus sensible, de plus civilisé, de plus christique.

Dans son exaltation de la toute puissance de la volonté, Voss est l'héritier de l'idéalisme kantien, ou plutôt schillerien¹⁷. Il assène par exemple à Laura qui exprime des inquiétudes concernant le sens (tant direction que signification) que prendra son avenir :

'Your future is what you will make it. Future [...] is will.' (V, p. 68)

Mais l'important, du point de vue non plus simplement du personnage mais du dispositif général du roman, est sans doute que cette volonté ne s'illustre pas seulement à la façon d'un héroïsme transcendant, confiné à *l'instant* sublime, mais projette¹⁸ le héros sublime dans une perspective d'activité historique, qui va définir la transcendance comme vocation, ou destin dans le monde. D'où une activité qui servira – et c'est là l'essentiel – à d'autres personnages : l'idéalisme actif de Voss permettra à plusieurs personnages de trouver leur voie et leur inspiration, et permettra à Laura de devenir une égérie historique, la figure emblématique de l'identité australienne du moment. Inspirée, elle accède même à une vision plus large de la sublimité, qui concerne non pas seulement l'Australie mais, par extrapolation, l'humanité en général, arrachée à sa médiocrité par l'expérience d'un affrontement physique et spirituel à la vastitude inhumaine¹⁹. Cet affrontement, répétons-le, est projet, programme toujours à renouveler, modèle pour tous ceux qui prendront la suite de Voss.

On voit bien comment la logique du sublime whitien, dans un roman comme *Voss*, se rattache, culturellement, à celle de l'idéalisme allemand romantique et, historiquement, à la problématique identitaire de la société post-coloniale blanche. White, en 1957, se garde bien d'engager son discours dans l'impasse d'un éloge néo-colonial de la civilisation européenne concrètement colonisatrice (l'Australie, même au sein du Commonwealth, étant appelée à se couper de ses bases métropolitaines). Il préfère revisiter l'histoire de la colonisation australienne à travers la figure d'un explorateur dont il ne reste finalement que l'intention, la volonté d'ouvrir l'avenir. Le sublime sera donc ici la figure rhétorique d'une incertitude politique historiquement et pragmatiquement souhaitable.

Sur un autre plan, on l'a dit, Laura, en tant que témoin, permet à Voss d'être authentiquement sublime, c'est-à-dire sublime pour un spectateur. Sans spectateur, en effet, le dispositif de l'*être sublime* n'est pas possible, le sublime n'étant pas une caractéristique de l'objet mais de la situation d'interprétation. En complément d'une politique du sublime, *Voss* semble donc formaliser une éthique du sublime, et inviter à réfléchir non seulement sur l'objet sublime (le

Anne Le Guellec-Minel

couple Terre-Explorateur) mais sur le spectateur et son activité spéculaire. Là encore, pas d'engagement imprudent ni de fourvoiement idéologique dans une « façon de regarder » doctrinaire. La leçon du spectateur whitien est que, entre le réel et le sujet regardant, l'image, l'objet de croyance, peut toujours être réinventé. Cette conscience de la liberté de l'esprit en présence du réel (réel qui n'aura donc jamais de forme objective dogmatique) est la dimension sublime de l'éthique et de l'activité réflexive.

À travers Laura, il se trouve confirmé que le Sublime est structurellement lié à l'expérience subjective, qui, chez White, accède à l'universel par le biais de l'art, producteur d'images servant de modèles. Ces modèles, comme les mythes, invitent à transposer l'activité du héros sublime en activité dont l'interprétation, la formalisation sont toujours renouvelées. On retrouve là une autre forme de l'infini sublime : outre l'immensité ou le rien, il y a l'infinie variété du travail interprétatif. Et comme le dit Laura à ses alliés spirituels à la fin du roman, cette capacité d'interprétation, quoique laborieuse, est souveraine :

'I am uncomfortably aware of the little I have seen and experienced [...] of our country. [...] But the little I have seen is less, I like to feel, than that I know. Knowledge was never a matter of geography. Quite the reverse, it overflows all maps that exist. Perhaps true knowledge only comes of death by torture in the country of the mind. [...] *You* will understand that. Some of you, at least, are the discoverers. [...] Some of you [...] will express what we others have experienced by living. Some will learn to interpret the ideas embodied in the less communicative forms of matter, such as rock, wood, metal, and water.' (V, p. 446)

Cette liberté de l'esprit ouvre au relativisme historique, partant, à l'optimisme politique (une solution identitaire est toujours possible, puisque toute solution relève de l'image). Paradoxalement, la positivité du sublime serait donc dans son instabilité, dans sa qualité de mirage.

Anne Le Guellec-Minel
Université de Bretagne Occidentale

¹ Saint-Évremond, *Cœuvres en prose*, Tome III, textes publiés par René Ternois, Paris, S. T. F. M., 1966, pp. 367-417. On trouvera un commentaire de ce texte dans Baldine Saint Girons, *Fiat Lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, pp. 65-70.

² Longin, défendant l'irrégularité efficace de l'art oratoire de Démosthène écrivait par exemple : « Ainsi maintient-il partout l'aspect naturel des épanaphores et des asyndètes à travers le changement incessant ; ainsi, pour lui, l'ordre est-il désordonné et, à son tour, le désordre enveloppe-t-il un certain ordre. [Ne vois-tu pas] que la véhémence de la passion et sa rudesse, si tu l'aplanis jusqu'à la rendre lisse [...] perd son aiguillon, tombe et sur-le-champ s'éteint ? », *Du Sublime*, trad. Jackie Pindeaud, Paris, Payot & Rivages, 1993, pp. 90-91.

³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Trad. franç. *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ Alain Corbin, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir de rivage 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

⁷ Celui de la déconstruction post-coloniale, mais bien avant déjà, celui de ce que D. Peyrache-Leborgne présente comme la critique du « kitsch » romantique effectuée par Büchner, Stendhal, Flaubert et Baudelaire : Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 439-442.

⁸ Selon la formule de A. M. Christin reprise par Guy Barthélémy dans son étude *Fromentin et l'Écriture du Désert*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39.

⁹ « 'Then you do not believe in me,' said the German, suddenly sober, and as if he had really expected to find someone to replace himself in his own estimation. » Voss, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 379.

¹⁰ Cette catastrophe est immédiatement escamotée par la « traversée mystique » (p. 278) de la rivière par le poète Le Mesurier, qui bien que très affaibli par la fièvre, parvient à brandir hors de l'eau le carnet contenant ses poèmes. Plus tard, un dialogue entre Voss et Palfreyman confirme la finalité mystique de l'expédition :

« 'Tell me, Palfreyman,' [Voss] asked, 'are you very distressed at the loss of your specimens in the river ?' »

'They were immaterial,' shrugged the ornithologist.

'They were the object of your joining the expedition,' corrected Voss.

'I am inclined to think there were other reasons,' Palfreyman replied. 'And we have not yet reached the most important.' », *V*, p. 289.

¹¹ Vingt ans après sa disparition, Voss a sa statue (« a work of irreproachable civic art » *V*, p. 440), mais surtout, il est devenu un « esprit familier » (*V*, p. 448) reconnu tant par la communauté aborigène que la communauté blanche.

¹² « His dreams fled into the air, his blood ran out upon the dry earth, which drank it up immediately. », *V*, p. 394.

¹³ Je fais bien sûr référence au *Voyageur au-dessus d'une mer de nuages* (1818).

¹⁴ Tout au long du roman, White joue en effet sur l'alternance entre la revendication de Voss de prendre « possession » du pays, et sur le sentiment qu'il a d'en être possédé, sur le mode de l'enthousiasme sublime.

¹⁵ Évoquant ironiquement l'impact du roman sur l'imaginaire de l'époque, le critique d'art australien Robert Hughes écrivait en 1961 : « Patrick White's *Voss* has given Australian artists a private goldmine. I do not like to think how many pictures I've seen in the last two or three years bearing titles like *The Death of Voss*, *Voss Triumphant*, *Voss among the Elders* and *Voss Agonistes*. » ('Voss in Paint', cité dans *Patrick White, Painter Manqué* de Helen Verity Hewitt, Melbourne, The Miegunyah Press, 2002, p. 44)

Anne Le Guellec-Minel

¹⁶ Ainsi, l'incompréhension de Mr Bonner, l'oncle de Laura, est aussi totale que sincère : « 'Here we are talking about our Colony as if it did not exist until now,' Mr Bonner was forced to remark. 'Or as if it has now begun to exist as something quite different. I do not understand what all this talk is about. We are not children. We have only to consider the progress we have made. Look at our homes and public edifices. Look at the devotion of our administrators, and the solid achievement of those men who are settling the land. Why, in this very room, look at the remains of the good dinner we have just eaten. I do not see what there is to be afraid of.' » V, p. 29.

¹⁷ Tel que l'analyse par exemple Pierre Hartmann dans *Du Sublime, de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

¹⁸ Comme chez Schiller, ou chez le Kant des *Opuscules sur l'Histoire*.

¹⁹ Ce n'est évidemment pas un hasard non plus si le poète Le Mesurier introduit dans l'équipe de Voss une figure rimbaldienne (selon White lui-même, il était « imbibé de Rimbaud » pendant l'écriture du roman, et Le Mesurier, bien que restant un personnage secondaire, devait forcément y figurer : cf. David Marr, *Patrick White, A Life*, London, Jonathan Cape, 1991, p. 317). L'idéalisme actif de Voss et de ses compagnons fait en effet songer aux fameuses lettres du « Voyant » du même Rimbaud : « Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. [...] Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à *l'inconnu* ! [...] Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses vision, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » Arthur Rimbaud, « Lettres dites du « Voyant » », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 202-203.

Delphine Dauphy, François Gavillon

La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime

La passion pour la nature atteint son apogée en Europe et en Amérique durant les années 1830-1880. L'intérêt pour les espaces naturels s'était fait sentir depuis le début du 19^e siècle, mais il culmine dans les productions littéraires, poétiques et picturales du milieu du siècle. Le goût pour la nature trouve également des prolongements dans les entreprises scientifiques de l'époque. Il convient donc de replacer les termes-clé de cette étude – photographie, américanité, sublime et paysage – dans leur contexte, si l'on veut cerner les caractéristiques d'un sublime photographique du paysage américain. Il n'est sans doute pas fortuit que cette nouvelle sensibilité coïncide avec l'invention et le développement de la photographie, qui va devenir un instrument d'investigation scientifique majeur et un support artistique de tout premier plan.

L'appréciation européenne romantique des spectacles sublimes, la vogue de leur évocation poétique et de leurs représentations picturales sont connues ; les théorisations de Burke et de Kant également. Par ailleurs, dès l'invention de la photographie en France en 1839, celle-ci s'exporte instantanément aux États-Unis, où les daguerréotypes sont largement utilisés¹.

L'émergence de la photographie est contemporaine d'une vision rénovée de la nature, voire d'une « invention du paysage », dirait Alain Roger. C'est l'époque marquée par les textes influents de Emerson, de Thoreau et de la philosophie transcendentaliste. C'est également l'ère des grandes expéditions géologiques et cartographiques des années 60 et 70. Enfin la photographie de paysage est étroitement liée au développement du réseau ferroviaire, qui dès 1869 permet de joindre côte est et côte ouest. On ne saurait surestimer l'énorme impact du chemin de fer dans le projet d'expansion territoriale, mais aussi dans la fascination grandissante pour les paysages de l'Ouest, un facteur favorisant pour le développement de la photographie et une motivation supplémentaire pour l'amélioration des procédés.

Aussi pour l'historien de la photographie, la période la plus significative dans le développement de cet art qui s'empare de la nature est-elle celle des années 60 à 80, deux décennies dominées par l'activité de cinq artistes photographes majeurs : Carleton E. Watkins (1829-1916), William H. Jackson (1843-1942), Andrew J. Russell (1830-1902), Timothy O'Sullivan (1840-1882)

Delphine Dauphy, François Gavillon

et Eadweard Muybridge (1830-1904). Et c'est dans l'Ouest, en Californie surtout, que la photographie de paysage va prendre un essor historique – bien qu'aucun des cinq artistes ne fût, à l'origine, un *westerner*².

C'est à l'étude des photographies de paysage réalisées par ces artistes que cette présentation invite, ainsi qu'à une mise en relation des pratiques photographique et picturale de l'époque. Cette confrontation, adossée au contexte épistémologique et technologique, fera apercevoir des points de convergence et des constantes qui permettront d'esquisser une typologie du sublime dans la photographie américaine de paysage.

Sublime romantique *vs* sublime transcendantaliste

Dans une étude d'une grande érudition, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, Marjorie Hope Nicolson examinait chez les romantiques anglais, Wordsworth, Shelley ou Byron, par exemple, l'exaltation poétique d'une nature élémentaire ou déchaînée, exaltation dont elle discerne les premiers frissons chez les poètes métaphysiciens, Milton, Donne ou Marvell. John Ruskin – qui eut une influence presque aussi grande sur une génération de peintres américains que sur les préraphaélites anglais, qu'il avait exhortés à étudier la nature : « Go to Nature » – s'étonnait de ce changement de sensibilité. Il notait déjà dans son ouvrage *Modern Painters* (New York, 1856) :

There is something strange in the minds of these modern people! Nobody ever cared about blue mountains before, or tried to paint the broken stones of old walls. (Nicolson, p. 4)

Le *zeitgeist* voit un déclin de la notion de beau au détriment de l'idée montante de sublime. Est sublime ce qui est excessif, démesuré, grandiose. Cette sensibilité qui se fait jour à la fin du 17^e et au début du 18^e siècles aura bien sûr des répercussions sur l'art, non seulement européen, mais américain, en particulier sur l'art américain du paysage. S'appuyant sur Alexandre Koyré et Marjorie Nicolson, Baldine Saint Girons rappelle dans *Fiat Lux, une philosophie du sublime* :

[...] que le vaste, l'immense, l'illimité suscitent alors un intérêt sans précédent et que celui-ci est en liaison directe avec le problème de la substantialité divine, posé de façon inédite tant par la découverte de l'économie des lois de l'univers que par celle de la richesse de la nature vue par les nouveaux appareils optiques. L'attraction exercée par la grandeur physique, réelle ou figurée, contrebalance dès lors la vieille répulsion liée par Milton à la malédiction qui pèse sur la nature après la chute. Et ce nouveau regard sur le monde sensible, le sublime naturel l'exprime et le symbolise parfaitement. (Saint Girons, p. 60)

La photographie américaine, 1860-1880



Isaiah W. Taber, Glacier Point,
Yosemite, c. 1885.



Eadweard Muybridge, Cascades,
Yosemite, 1872.



Eadweard Muybridge, High Sierra, Californic, 1872.

Delphine Dauphy, François Gavillon



Carleton E. Watkins, El Capitan,
Yosemite, 1870.



Carleton E. Watkins, Yosemite from
Glacier Point, 1878-1881.



Carleton E. Watkins, Cathedral Rock, Yosemite, *c.* 1866.



William H. Jackson,
Le Grand Canyon, 1870-1880.

Plus que jamais, la nature devient objet d'étude. Les travaux d'Alexander Von Humboldt ou de Charles Darwin ont un retentissement énorme à la fois dans les milieux scientifiques et dans les cercles artistiques. La géologie s'enseigne à Harvard, ainsi que la botanique, l'ornithologie, la zoologie. Pour la science comme pour la philosophie, pour un Agassiz comme pour un Emerson, étudier la nature est riche d'enseignement. Louis Agassiz³, l'un des anti-darwiniens les plus célèbres de l'époque, voyait dans la photographie le moyen de mettre en avant la présence du divin dans la nature. La sensibilité de Watkins – qui réalisa un portrait de l'éminent professeur – et sa vision du monde physique ne sont guère éloignées de celles d'Agassiz. Dans *Era of Exploration*, Weston Naef rappelle les points de convergence entre l'esthétique de l'artiste et les convictions du scientifique :

For Agassiz, the proof of the creator was nature itself; the form, shape, and structure of nature were only symbols of Him. The harmony of natural forms was a manifestation of a divine and illimitable intellect. (Naef, p. 60)

Naef fait remarquer que Watkins, comme O'Sullivan et d'autres, fut largement influencé par une épistémè elle-même en partie assujettie aux conceptions philosophiques et religieuses de l'époque : rare période de syncrétisme scientifique et artistique qui permet à l'universalisme d'Agassiz, au panthéisme de Watkins, à l'enthousiasme messianique de King de se féconder mutuellement (Naef, 60).

Delphine Dauphy, François Gavillon

Ceci amène à considérer un instant les liens unissant peinture et photographie. Dès le milieu du 19^e siècle, de grands peintres avaient assis leur réputation sur la représentation de paysages grandioses – qu’il n’était pas toujours nécessaire, du reste, d’aller chercher bien loin. Les peintres de la Hudson River School – ainsi que Thomas Cole, Frederick Edwin Church, Albert Bierstadt, pour ne citer que les plus grands – avaient pris pour thème une nature sublime et primitive. Cette appréciation de la nature comme œuvre d’art digne d’intérêt était en partie héritée des conceptions ruskiniennes. L’influence aux États-Unis du critique et théoricien d’art John Ruskin fut loin d’être négligeable, comme le rappelle Elizabeth Lindquist-Cock :

If the English painters of the 1850’s and 60’s misinterpreted Ruskin’s advice to young painters—to observe nature carefully and to have a firm foundation of knowledge before attempting to achieve the sublime in art—as meaning that they were to rival the precision of the camera, their American contemporaries were likewise persuaded. If one were to name the single most important influence on the American landscape painters of the mid-19th century who were imitating the sharp-focus of the early camera, that influence would be John Ruskin. (Lindquist-Cock, pp. 17-18)

Cette conception est essentielle au développement de la photographie de paysage. Mais plus que de rivalité entre les arts, il convient de parler d’émulation et d’intérêt mutuel. L’idée que la photographie pût être utile à la peinture n’était pas neuve. Des peintres européens tels que Delacroix avaient déjà utilisé pour modèles des daguerréotypes. En Amérique, Church s’était constitué une large collection de photographies. Bierstadt, dont le frère Charles était photographe, s’était lui-même essayé à la photographie lorsqu’il avait accompagné l’expédition du Colonel Lander dans les années 1858-59. Lors de l’expédition Hayden de 1870-71, le photographe encore inexpérimenté qu’était W.H. Jackson fut initié aux principes de la composition par un autre peintre prestigieux, Thomas Moran. Photographie et peinture constituaient deux poursuites artistiques parallèles sur la côte ouest, et les exemples d’admiration mutuelle et de collaboration ne sont pas rares (Naef, 63-64).

Dans les années 1860, les photographes européens découvrent la montagne : on photographie les Alpes, les glaciers. En 1861, l’Anglais Samuel Bourne s’en va même photographier l’Himalaya. C’est la Californie, et plus particulièrement la vallée de Yosemite, qui sera l’Himalaya américain. Le représentant le plus ambitieux, et peut-être le plus talentueux, de cette photographie d’extérieur s’appelle Carleton E. Watkins. Installé à San Francisco, il arpentera à de nombreuses reprises les paysages spectaculaires de Yosemite.

Avant la guerre de Sécession, les photographies de paysage se caractérisaient par leurs sujets pastoraux, à l'image de la photographie française ou anglaise de la décennie précédente. Dès 1861, les premières photographies de Watkins contrastent par leur grandeur sauvage avec le *picturesque* européen. Un autre élément important est remarqué par les critiques : aucun personnage, aucun signe de présence humaine n'apparaît dans le décor watkinsien. Pendant une décennie, Watkins est le maître incontesté de Yosemite. Il faut attendre le début des années 70 pour que le maître trouve un rival en la personne d'Eadweard Muybridge. Muybridge s'éprend aussi de Yosemite. Même s'il lui arrive de planter parfois son appareil sur les lieux mêmes où Watkins l'a précédé, Muybridge développe une esthétique plus dramatique. Les points de vue audacieux sont privilégiés, qui renforcent le caractère spectaculaire du site. Cette esthétique contraste avec les prises de vues souvent frontales de Watkins et l'absence apparente de commentaire ou d'implication. Il y a chez Watkins une forme d'austérité classique, esthétique et morale, qui entend laisser parler la majesté de la nature. Naef commente ainsi les deux approches :

Muybridge and Watkins were working from substantially different artistic premises. Muybridge was very much the mannered romanticist, while Watkins was the essential classicist, eschewing visual gimmickry and opting to express as directly as possible his profound experience of nature. Muybridge attempted to photograph the drama of the Sierra Nevada, while Watkins probed its quietude; Muybridge sought to depict the visible forces at work in nature, while Watkins suggested the invisible ones so well articulated in prose by Louis Agassiz and Clarence King. Muybridge avoided formal, hieratic order whenever doing so intensified the drama of a picture and chose subjects to emphasize extremes of space, shape, and distance. Watkins on the other hand, set about to reveal nature's harmony and to make portraits of its grandest features; the underlying artistic premise was truth rather than effect. Watkins sought to portray Yosemite and the surrounding area as a microcosm where universal harmony and calm prevailed among the elements, from the smallest rock or flower to the dominating face of El Capitan; each item existed as a necessary part of a perfectly orchestrated whole. Watkins idealized nature, treating it as the embodiment of a divine perfection, while for Muybridge nature was a series of juxtaposed paradoxes. (Naef, p. 41)

En termes de sublime, les vues que propose Muybridge, reflétant l'énergie incommensurable de la nature, s'apparentent davantage à un sublime anglais burkien où sont privilégiés l'excès, le déséquilibre et le risque, tandis que le sublime de Watkins relève de ce qu'on pourrait appeler, depuis l'essai de Emerson « Nature » (1836), un sublime transcendantaliste.

Delphine Dauphy, François Gavillon

C'est la distinction que Barbara Novak fait dans le troisième chapitre de son ouvrage, *Nature and Culture*, chapitre qu'elle intitule « Sound and Silence: Changing Concepts of the Sublime ». Le sublime de la fin du 18^e siècle est associé, selon Burke et Kant, à l'idée de risque, d'effroi, de ténèbres, de chaos ou de grandeur. Des avatars américains de ce premier sublime, Barbara Novak dit ceci :

This older romantic-Gothick sublime endured well into the American nineteenth century. As a concept and vision, it was nourished, first, by the uncultivated wilderness of the East, then by the penetration of the majestic western territories. Many of its attributes can be recognized in the more ambitious works of the Hudson River school, which often drew on the conventions of Claude and the moods of Salvator. The active energy and noisy cataclysm of Church's adventures in South America relate to the older sublime. (Novak, p. 35)

Or au cours de la première moitié du 19^e siècle, de nouvelles connotations semblent s'attacher au sublime : l'introduction d'une spiritualité, voire d'une moralité. On pense de nouveau à Emerson : même si les accents apocalyptiques des premiers Puritains ont fait place à un mysticisme plus optimiste, il reste que la divinité est partout présente dans la nature et que la contemplation devient la voie de la vertu. Le sublime n'est plus dans le bruit et la fureur, mais dans le silence et l'harmonie :

With a sublime discovered not in sound, but in silence (in what Emerson called "the wise silence" of the Over-Soul), we move into another philosophical region. Such a concept is essentially mystical, recalling Meister Eckhart, who was rediscovered by the German idealists so avidly read by Emerson. Eckhart spoke of the "central silence" of the soul, in which it is attuned to "this utterance of God's word". (Novak, p. 39)

Dans son livre *Le paysage et la question du sublime*, Baldine Saint Girons ne fait pas seulement référence aux catégories attendues de la laideur, du chaos, de l'obscurité, mais aussi à celles de la simplicité, du rare, de l'éphémère, du presque rien, de la lumière évanescence qui confine parfois au monochrome. Ce sublime, que l'on trouve dans certaines aquarelles de Turner, apparaît chez les luministes américains, dont les représentants les plus accomplis sont John Kensett (*Lake George*, 1869) ou Fitz Hugh Lane. Pour eux, comme pour un Church ou un Bierstadt, l'enjeu principal de la représentation picturale réside dans le traitement de la lumière. La peinture s'efforce d'exprimer au travers d'une atmosphère intime et calme le sentiment de transcendance et les élans de spiritualité suscités par le spectacle de la nature. Barbara Novak, pour définir cette vision esthétique et morale parle de « sublimity through

La photographie américaine, 1860-1880

repose » (39). En photographie, c'est sans doute Watkins qui illustre le mieux cette nouvelle modalité. Les sommets enneigés de la Sierra Nevada se perdent dans le blanc du ciel, et l'immobilité sereine des plans d'eau a remplacé la fureur des torrents. Si le sublime burkien est gothique, selon les termes de Barbara Novak, le nouveau sublime transcendantaliste est quêtiste.



Fitz Hugh Lane, *Brace's Cove*, 1864.



Eadweard Muybridge, *Mirror Lake*, Yosemite, 1872.

Delphine Dauphy, François Gavillon



Carleton E. Watkins,
Columbia River,
Oregon, 1867.



Carleton E. Watkins,
Les Trois Frères,
Yosemite, 1865-1866.

Sublime technologique

Ainsi que le notait déjà Tocqueville, l'Amérique du premier quart du 19^e siècle est animée d'un esprit d'entreprise. Le pays entre dans une ère d'avancées scientifiques et technologiques qui voit le triomphe de la machine

La photographie américaine, 1860-1880

et sa présence de plus en plus sensible dans le paysage américain. Leo Marx, dans son célèbre essai, *The Machine in the Garden, Technology and the Pastoral Ideal in America*, analyse dans le quatrième chapitre, intitulé « The Machine », les rapports inédits entre l'homme, la machine et la nature. Il y montre que les progrès technologiques, l'essor du train en particulier, deviennent eux aussi objets d'appréciation esthétique, ce qui résume sa formule « the sublimity of technological progress » :

Objects of exalted power and grandeur elevate the mind that seriously dwells on them, and impart to it greater compass and strength. Alpine scenery and an embattled ocean deepen contemplation, and give their own sublimity to the conceptions of beholders. The same will be true of our system of Rail-roads. (Charles Caldwell, cité par Marx, pp. 194-95)

Les photographes sont employés par les compagnies ferroviaires pour enregistrer le degré d'avancement de la ligne ainsi que les curiosités géologiques rencontrées. En photographie comme en peinture, le train devient l'un des motifs récurrents des années 1862 à 1870. Les photographes A.J. Russell et A. Gardner sont ainsi employés par la Union Pacific, tandis que d'autres artistes travaillent pour leur propre compte : c'est le cas de A.A. Hart, W.H. Jackson, C.R. Savage, ainsi que de Watkins et Muybridge. La construction ferroviaire bat son plein dans les années qui suivent la guerre de Sécession, de 1866 à 1869, et culmine lorsque la Central Pacific passe les hauteurs de la Sierra Nevada à Donner Pass, et qu'en une année, la Union Pacific couvre la distance qui sépare Omaha de Promontory Point dans l'Utah. De célèbres clichés réalisés par A.J. Russell immortalisent la jonction opérée à Promontory Point ainsi que la pose du dernier rail, le 9 mai 1869.



Carleton E. Watkins,
Nevada Co, Californie,
c. 1870.

Delphine Dauphy, François Gavillon



William H. Jackson, Black Canyon, 1883.



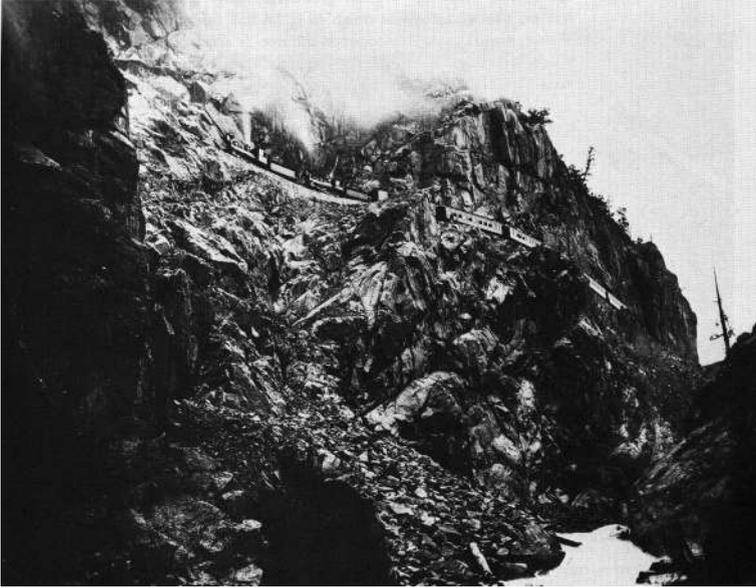
Andrew J. Russell, Promontory Point, Utah, 1869.

L'art de Russell, qui était aussi un ancien photographe de la guerre de Sécession, se caractérise par une triple thématique : l'homme, la machine et la nature. Ses photographies tendent à suggérer la puissance de la nature par rapport à l'impermanence ou à la fragilité de l'activité humaine. Pour Hart également, il s'agit moins de glorifier les progrès de l'activité humaine que de suggérer l'intrusion de l'homme dans le milieu naturel. Esthétiquement, Hart et Watkins avaient beaucoup en commun, la volonté en particulier, de révéler l'harmonie ultime du monde.

W.H. Jackson partit, en indépendant, dans un périple photographique entre Omaha et Salt Lake City, le long de la ligne ouverte par la Union Pacific en 1869, et on lui doit de nombreux clichés de chemin de fer et de curiosités naturelles. Si Watkins fut le premier photographe à être officiellement employé lors d'une expédition institutionnelle, c'est Timothy O'Sullivan qui accompagna l'expédition de Clarence King le long du 40^e parallèle en 1867. Nombreux étaient les chefs d'expédition qui s'entouraient soit de peintres soit de photographes. Hayden employa W.H. Jackson, mais invita aussi les peintres, Gifford et Moran dans son expédition de 1871-72. John Wesley Powell employa le photographe E.O. Beaman. Le Lieutenant Wheeler, après King, eut recours à O'Sullivan. C'était la première fois que des photographes jouissaient de fonds gouvernementaux (Naef, 51-52). Même si dans le cas du chemin de fer ou des expéditions géologiques le but officiel était d'illustrer la progression de la civilisation et les progrès de la connaissance, les photographes avaient souvent la liberté de choisir leurs sujets, et les témoignages photographiques de cette période sont largement dépendants de la sensibilité propre des artistes. Les photographies de Jackson ont parfois un caractère dramatique (*Canyon of the Rio Las Animas*, c. 1880), tandis que celles de Watkins semblent ressusciter un sublime claudien en privilégiant silence et lumière. Les photographies de Russell sont parfois empreintes de nostalgie. L'homme y est minimisé : si les rails témoignent bien de son industrie obstinée, le travail sur la perspective souligne le sublime d'un paysage infini où s'inscrivent, comme fragilement et presque artificiellement, les signes de l'activité humaine :

Often alone in the vast spaces where, as Whitman would have it, even the "statistics are sublime," the figure beside the track (as in Russell's *Malloy's Cut*) seems almost caught between natural and man-made forces. The track is an active agent of the transformation of nature into culture. Such figures often seem contemplative. (Novak, pp. 183-184)

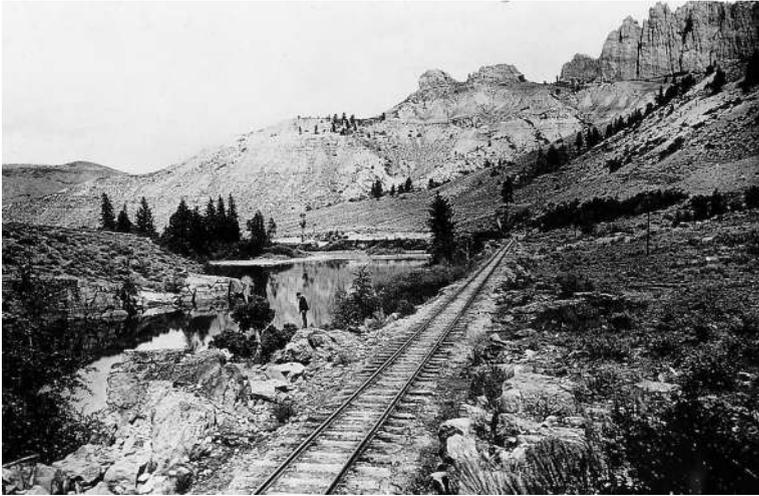
Delphine Dauphy, François Gavillon



William H. Jackson, Canyon of the Rio Las Animas, Colorado, 1880.



Andrew J. Russell, Echo City, Utah, c. 1868-69.



William H. Jackson, Chalk Creek Canyon, c. 1883.

L'atmosphère de ces photographies peut être source de doute et de malaise. Quelle place l'homme a-t-il dans ces espaces infinis qu'il s'efforce de cadastrer avec tant d'énergie ? On se souvient du malaise pascalien⁴ né de l'effondrement de la hiérarchie ptoléméenne. Deux types de sublime se dégagent ainsi, un sublime dans lequel l'homme est écrasé par la grandeur de la nature environnante, ou bien un sublime rasséréné, – christianisé et embourgeoisé, dit Novak –, où l'homme contemple avec sérénité l'harmonie d'une nature grandiose mais assagée, voire en passe d'être domestiquée.

The photographs, in fact, rehearse these two options: the tiny figure dwarfed by awe as the last outpost of sublimity is opened up, or conversely, standing motionless against a sheet of light, of water or sky, in a way that echoes luminist painting. (Novak, p. 193)

En conclusion, si l'on revient à la question initiale du sublime dans la photographie américaine de paysage, on se rend compte que l'héritage théorique de Burke et de Kant se voit déplacé par les conditions culturelles et technologiques dans lesquelles le nouveau medium qu'est la photographie se développe. Le 19^e siècle n'est pas le 18^e siècle et l'Amérique n'est pas l'Europe. Le premier sublime trouvait peut-être encore des échos dans la rhétorique des Puritains du 18^e siècle – celle de Jonathan Edwards, par exemple, dont les sermons résonnent d'accents apocalyptiques –, qui voyaient dans le « désert » au sens biblique du terme, le *wilderness*, une terre oubliée de Dieu,

Delphine Dauphy, François Gavillon

peuplée de bêtes sauvages et d'hommes non moins sauvages. Mais le début du 19^e siècle américain inaugure une ère de ferveur, d'optimisme et de fierté nationale. Le continent s'ouvre à l'esprit de conquête qui s'articule dans la Destinée Manifeste. Parallèlement, par un retournement philosophique et religieux, la nature sauvage devient le lieu où se peut contempler le mieux le geste divin. L'art photographique américain est profondément conditionné par cette nouvelle vision du territoire et du destin national. Le sublime photographique est alors un hommage rendu à la nature, et ceci sur deux modes : celui, dramatique et fier, qui donne à voir le caractère spectaculaire d'une nature grandiose ; celui, moins hyperbolique mais plus serein sans doute, qui s'efforce de penser les rapports entre l'homme et la nature.

Delphine Dauphy & François Gavillon
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie sommaire

Sur le sublime

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Oxford UP, 1990.

KANT, Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764). Paris, Garnier Flammarion, 1990 ; *Critique de la Faculté de juger* (1790). Paris : Vrin, 2000.

SAINT GIRONS, Baldine. *Fiat lux, une philosophie du sublime*. Paris : Quai Voltaire, 1993.

Sur le paysage

MARX, Leo. *The Machine in the Garden* (1964). Oxford UP, 2000.

NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory* (Cornell, 1959). U of Washington P, 1997.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

SAINT GIRONS, Baldine. *Le Paysage et la question du sublime*. Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, 1997.

Sur la peinture, la photographie et le paysage américain

L'Aventure de l'Ouest par la photographie, Florence, Fratelli Alinari, 2002.

BRUNET, François. «The Mountaineering Burlesque of Clarence King», colloque « Lieux de nature », Lyon, 15 octobre 2004 (à paraître).

LINDQUIST-COCK, Elizabeth. *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*. New York & London : Garland Publishing, Inc, 1977.

NAEF, Weston J. & James N. WOOD. *Era of Exploration, The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, Albright-Knox Art Gallery, The Metropolitan Museum of Art, New York Graphic Society, Boston.

NOVAK, Barbara. *Nature and Culture, American Landscape and Painting 1825-1875* (1980). Oxford UP, 1995.

Pour compléter la bibliographie, et surtout pour accéder à un fonds photographique d'une grande richesse, on pourra également consulter le site de la New York Public Library à <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm>, rubrique « Early Landscape Photography of the American West ».

(234 large albumen prints from the 1860s and 1870s of American Western landscape. The locations and photographers include mammoth views of Yosemite Valley by Carleton E. Watkins and Charles L. Weed, the route of the Union Pacific Railroad through the Rocky Mountains by A.J. Russell, the Geographical surveys west of the one hundredth meridian (the Wheeler survey) by Timothy O'Sullivan and William Bell, and a collection of mammoth views by William Henry Jackson).

¹ En studio surtout et guère en extérieur, du fait des contraintes du procédé.

² Watkins avait quitté l'État de New York pour la Californie à l'époque de la ruée vers l'or ; Jackson avait également quitté l'État de New York après la guerre de Sécession ; Muybrige venait d'Angleterre ; O'Sullivan, un new-yorkais, accompagna l'expédition de Clarence King, et Russell, new-yorkais lui aussi, fut employé par la Union Pacific Railroad.

³ Louis Agassiz (1807-1873) fut l'un des scientifiques les plus influents de son temps. Naturaliste d'origine suisse, Agassiz quitta l'Europe pour l'Amérique en 1846. Il entreprit une série de travaux sur l'histoire naturelle des États-Unis (*Contributions to the Natural History of the United States, 1857-1862*) qui témoigne d'un souci de vulgarisation. Ses conférences à Harvard étaient réputées. Clarence King les avait suivies et était un fervent défenseur de ses théories. Bien qu'il fût un anti-darwinien convaincu, Agassiz joua un rôle capital dans la réforme des sciences naturelles aux États-Unis.

⁴ Comme illustré par la célèbre formule des *Pensées* : « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Paris : Classiques Garnier, Bordas, 1991, p. 256.

Hervé Le Nost

« ...Nous avons l'idée du monde, mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. »

Le sublime appelle la beauté et l'excellence. Le dictionnaire propose comme équivalent à « sublime » : « une beauté admirable. » Cette idée de « la beauté admirable » engage depuis l'antiquité la réflexion des philosophes et des artistes.

Platon créa une hiérarchie de la beauté, il la classa selon le principe de l'expression parfaite. La beauté transcendante, l'idée de perfection et d'absolu décidaient des ordres classés de la beauté. Dans *1863, naissance de la peinture moderne* Gaëtan Picon décrit comment le « salon des refusés » présenta des œuvres impressionnistes qui remettaient en cause la notion de perfection dans la peinture. Les artistes s'éloignaient, alors, des critères académiques d'excellence de la représentation. Cette rupture s'exprime aussi dans « Les fleurs du mal » de Charles Baudelaire. Il décrit, dans le poème « une charogne », la charge poétique de la décomposition du corps d'un animal sur une route. La beauté admirable glissait vers d'autres critères.

Les dadaïstes voulurent s'opposer après la première guerre mondiale au goût normatif du « beau » de la classe possédante qui se conduisait par ailleurs de manière passablement barbare dans les rapports sociaux et humains. Cette rupture avec le bon goût et la plasticité maîtrisée de l'objet d'art, se trouve formalisée par le geste d'appropriation de Duchamp avec le ready-made présenté à l'Armory show à New-York. En 1948 Barnett Newman dans son texte « Le sublime est maintenant » situe l'art américain dans un contexte dégagé du poids de l'histoire et de la tradition. Il décrit l'artiste Européen comme « toujours moralement déchiré entre sa conception du beau et son aspiration au sublime ». Newman pense que les impressionnistes et plus tard les cubistes n'ont jamais cessé de repositionner les effets de la beauté, selon lui ils transféraient les critères d'appréciation du beau vers d'autres territoires. Il décrit dans son texte un art européen incapable d'atteindre au sublime à cause de son désir d'exister dans un monde objectif. Il oppose à cela la

Hervé Le Nost

volonté de construire dans la pure plasticité pour y accéder. Newman se place dans une perspective d'un art américain hors des traditions de l'histoire et de la beauté. Les œuvres élaborées par les sentiments de l'artiste sont sublimes parce qu'intemporelles et fortes du rayonnement de leur présence. Il dissocie alors, la beauté et le sublime. Le sublime implique une émanence spirituelle qui surpasse la beauté.

Comment accéder à l'expression du sublime ? De « Beau comme une machine à coudre sur une table de dissection », à « La peinture est un œil, un œil aveuglé, qui voit ce qui l'aveugle. »

Pour Bram Van Velde qui cite Karl André : « Je monte sur une montagne parce qu'elle est là, je fais de l'art parce qu'il n'est pas là. » Jean-Pierre Bertrand pense que l'invisible n'existe pas, mais bien au contraire que tout est de l'ordre du visible, et qu'il faut simplement savoir extraire ce visible du quotidien. À la fin des années 80, Beuys, Kounellis, et Cucchi restituèrent le contenu de leurs échanges sur l'art dans un livre qui portait le titre *Bâtissons une cathédrale*. La cathédrale gothique qui fut la forme monumentale de la représentation du Christ, servit de toile de fond métaphorique et sublime à la présentation des propos de ces artistes. La force de la métaphore n'épargna pas Colin Powell lors du discours de déclaration de guerre à l'Iraq. À la demande des autorités américaines la tapisserie « Guernica » de Picasso fut recouverte à l'ONU. Il était impossible pour l'administration américaine de supporter ce cinglant raccourci entre le temps de l'annonce de l'entrée en guerre et celui de la représentation sublimée de l'horreur engendrée par la sauvagerie d'un bombardement sur des populations civiles.

Le sublime résulte-t-il d'une alchimie qui extrairait de l'invisible la forme, et du gaz, le solide ? Une alchimie qui aurait inversé « la sublimation » au sens chimique qui désigne le passage d'un corps solide à l'état de gaz sans être passé par l'état de liquide ? Yves Michaux décrit dans un essai, nommé « l'art à l'état gazeux », une situation de l'art d'aujourd'hui, dans laquelle il dit observer un phénomène d'abandon des médiums traditionnels tels que la peinture, ou la sculpture au profit d'une dématérialisation dotée d'un sens différent du rapport à l'espace du réel et au temps. La sublimation décrite par Michaux et appliquée à l'art implique selon lui dans son inversion des étapes et des transformations la fin pour notre époque du sublime.

Dans « Qu'est-ce que le post-modernisme » Jean-François Lyotard parle ainsi du sublime :

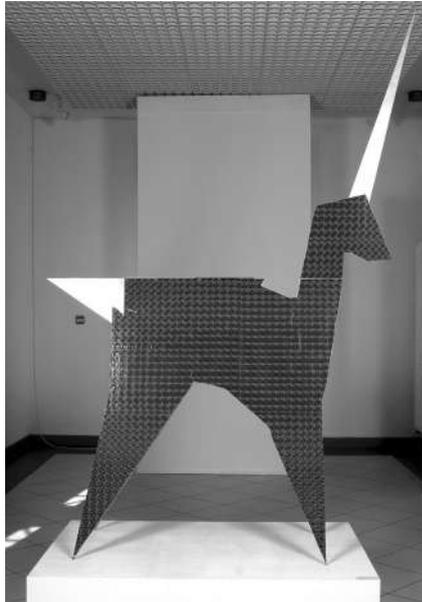
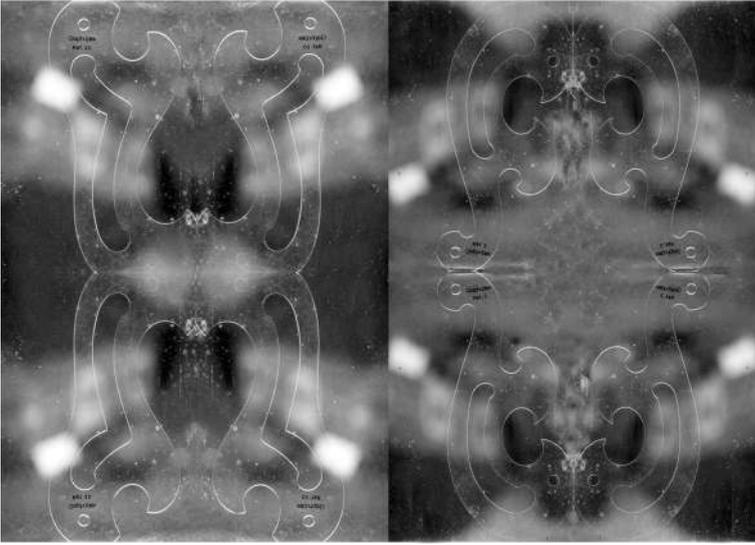
« ...Nous avons l'idée du monde... »

« ...Nous avons l'Idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. Nous avons l'idée du simple (le non-décomposable), mais nous ne pouvons pas l'illustrer par un objet sensible qui serait un cas. Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à « faire voir » cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisante... »

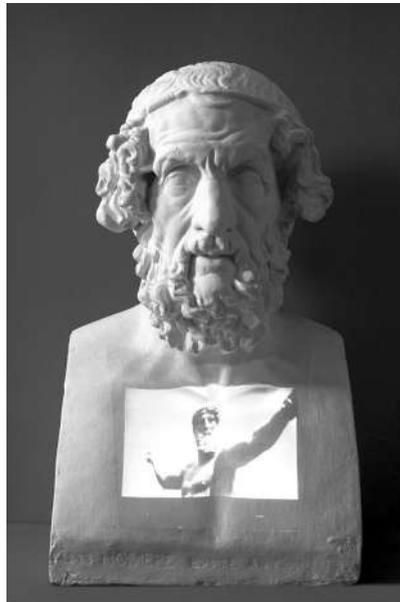
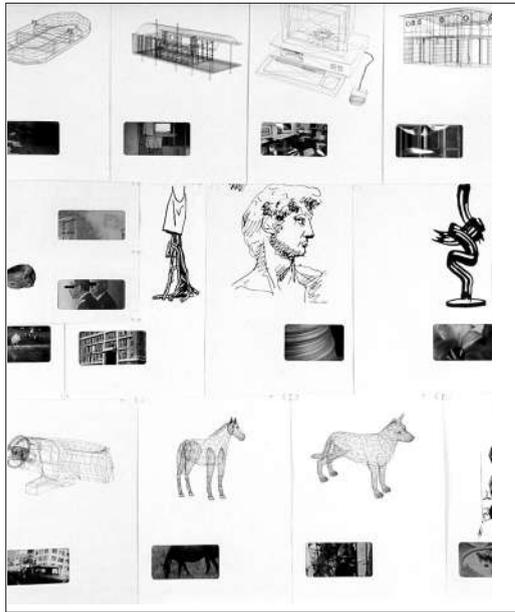
Pour ma part la pratique de l'art me confronte à une lecture historique du sublime. L'empilement de mes séries de travaux fonctionne comme une trame. Les séries déclinent et stratifient mon propos, elles fonctionnent comme des étapes ouvertes et liées les unes aux autres. Je n'y vois pas la recherche du sublime, ou de la beauté admirable, pas plus que de l'excellence. J'y vois des formulations successives dans le dessin, l'espace, la sculpture, la photographie, du geste, du regard, de l'idée. Un fatras farfelu naît de l'observation et de la restitution des divers aspects du monde et de la perception du temps. L'insuffisance à « faire voir » le simple appartient sans aucun doute à mon fatras farfelu. Pose-t-elle par là dans mon travail la question du sublime ? De toute évidence je ne peux pas apporter dans mes productions une réponse singulière à ma vision du monde et pourtant cela implique-t-il le sublime ? Je ne le pense pas.

Hervé Le Nost
*Artiste, Professeur à l'École supérieure
des beaux-arts de Cornouaille*

Hervé Le Nost



« ...Nous avons l'idée du monde... »



Hervé Le Nost



Michèle Bompard-Porte¹

Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation

L'invitation de Gaïd Girard à vous entretenir de ce que « sublimation » signifie, parmi les analystes, et des éventuelles relations que la notion pourrait entretenir avec « le sublime », que vous étudiez depuis deux ans, m'honore. Je l'en remercie, ainsi que tous les membres du séminaire du Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone (CEIMA) qui ont accepté de m'accueillir aujourd'hui.

Pour entrer d'emblée dans le vif du sujet, et honorer de mon côté l'invitation, j'annonce que la situation où nous sommes, « ici et maintenant », comporte, du point de vue psychanalytique, les conditions d'un éventuel travail sublimatoire, et peut-être, de votre point de vue, une éventuelle potentialité sublime, si l'on ne s'en tient pas à la détermination rhétorique latine du terme, et que l'on accepte des déterminations plus récentes.

En effet, je suis invitée à participer à une séparation, puisque mon exposé conclut deux ans de réunions régulières de travail sur le thème.

En quoi y a-t-il là une éventuelle occasion de sublimation ? Plus loin, pourquoi y a-t-il, du point de vue psychanalytique, l'occasion d'un travail sublimatoire dans toute séparation, voire réciproquement ? En outre, une situation de séparation peut-elle provoquer le sublime, mais là, ce sera à vous de juger, es qualités ? – telles sont les questions qui seront abordées en premier lieu.

Il est loisible d'y entrer par un détour, en recourant à l'apophtegme selon lequel « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas ». Cet énoncé aidera en effet à aborder la question des séparations, dans un instant. Auparavant, le voici selon la langue allemande, où il est aussi connu qu'en français : « *Vom Erhabene zum Lächerlichen ist nur ein Schritt* ». La traduction est mot à mot et permet d'introduire un autre thème : l'hétérogénéité relative entre, d'un côté, la sublimation, au sens de Freud, *die Sublimierung*, et, de l'autre côté, le sublime selon la langue allemande classique, *das Erhabene*, terme que Kant utilise, comme tout autre philosophe de langue allemande traitant de la question dite du « sublime » en français.

Michèle Bompard-Porte

Die Sublimierung et *das Erhabene* n'ont rien à voir, ni du point de vue étymologique, ni d'aucun autre point de vue, a priori, au moment où Freud emprunte le terme, *Sublimierung*, à la thermodynamique et à la chimie de son temps, seuls domaines où il était alors usité. L'unique point commun entre les deux termes, serait que dans l'un et l'autre cas on s'élève, selon l'étymologie – grâce au *sub-* latin, pris dans sa signification de mouvement vers le haut, pour ce qui concerne la *Sublimierung*, et grâce à la particule *er-* du verbe *erheben*, dont *erhaben* est un ancien participe passé. Montrer comment le sublime et la sublimation demeurent des notions quasi contradictoires sera le dernier thème de l'exposé. Il sera à peine ébauché, et peut-être pourrons-nous en discuter ensuite.

Pour finir d'annoncer le mouvement de cette brève intervention, ajoutons que la notion de sublimation et sa nécessité, au sein de la théorie psychanalytique, seront présentées de manière générale, après que le cas des séparations aura été traité. Revenons-y !

Séparations, vœux de mort ...

« Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas ». Il a semblé que le ridicule était peut-être plus facile à repérer, lors de séparations, que la sublimation, voire, le sublime, et que, peut-être, le premier permettrait d'accéder aux autres.

Chacun accepterait-il de se souvenir de la dernière fois où il a accompagné un proche sur un quai de gare, à l'aéroport, ou même sur le pas de la porte, au moment d'une séparation de quelque importance affective ? De se rappeler sa contenance ? La bêtise qu'il aura dite ou faite ? Mouchoir et larmes ; « N'as-tu pas oublié ton cache-col ? Tu vas prendre froid ! » ; voire, quelque allure solennelle qu'on aura décidé de garder (le sublime montre son nez) ; ou encore, énervement, lapsus calami, fréquents dans ces situations. L'évocation de ces événements variés, au moment d'une séparation, vise à rappeler l'embarras au moins, le ridicule souvent, le sublime peut-être dont les séparations sont l'occasion. Et la sublimation, me direz-vous ? Nous allons y venir lentement.

Jadis on apprenait, « Vas, je ne te hais point » : c'était l'exemple de la litote... en même temps qu'un cas de séparation peut-être sublime. On apprenait aussi, *Titus Berenicem, invitus invitam dimisit*. Il s'agissait cette fois de grammaire latine, (le souvenir de ce dont la phrase était censée présentifier l'exemple, et de l'œuvre en cause m'a échappé). Jean Racine a pris le relais. Y a-t-il du sublime dans la séparation de Titus et Bérénice, comme dans celle de Rodrigue et Chimène ? La question est adressée aux spécialistes que vous êtes.

Pour ce qui concerne la sublimation, c'est une autre paire de manches. « Partir c'est mourir un peu », dit-on. La psychanalyse est plus crue. On y soutient en effet que toute séparation de quelque importance affective implique des vœux de meurtre. Ils sont en général inconscients, mais il faut les traiter sur place, dans le moment même, « ici et maintenant », raison pour laquelle le ridicule, la sublimation... et peut-être le sublime peuvent rôder alentour.

« Les cahiers au feu, la maîtresse au milieu ! » C'était le refrain d'une comptine que l'on chantait naguère à l'école primaire, en fin d'année scolaire. Elle est citée pour remémoration. Selon les étudiants, elle aurait disparu du stock culturel, sans être remplacée par un équivalent signifiant le même problème : l'ambivalence ! c'est-à-dire l'amour et la haine adressés simultanément à la même personne. Or, c'était bel et bien d'ambivalence que la comptine parlait. Elle était chantée lors de la fête de fin d'année, avec une maîtresse que l'on aimait bien. Si l'on n'aimait pas la maîtresse, il n'y avait ni fête, ni chanson de meurtre.

Pourquoi y a-t-il des vœux de meurtre et toute une série possible de réactions diverses, lors d'une séparation de quelque poids affectif ?

Pour commencer, il faut reconnaître que, comme Freud l'écrit, « [...] nous sommes nous-mêmes, si l'on nous juge selon nos motions de souhait inconscientes, une bande d'assassins »². On tue pour une vétille, dans l'inconscient et, en général, le vœu n'est pas reconnu pour ce qu'il est. « Que le diable t'emporte », disait-on naguère. Il suffit d'écouter pour entendre qu'il y a vœu de mort inconscient, lors de la moindre dispute.

Les vœux de mort envers les étrangers, tout le monde s'en fiche, ou plutôt s'y adonne *ad libitum*, avec un plaisir sans mélange – voyez, certains automobilistes à leur volant, ou les spectacles usuels de la télévision, c'est instructif. Mais les vœux de mort envers les proches sont plus difficiles à supporter. Ils provoquent de la culpabilité, entre autres, et sont l'occasion d'une grande variété de symptômes ... dont nombre de demandes de cure procèdent. J'ai évoqué auparavant un symptôme classique avec l'inquiétude exagérée, la sollicitude anxieuse du cache-col, au moment du départ ; du point de vue psychanalytique, cela s'entend comme un surcroît d'affection, mobilisé pour contrer et masquer la haine – une « formation réactionnelle », selon notre langage technique. Cela demeure inconscient pour celui ou celle qui envahit l'autre de sa sollicitude exagérée – mais ce dernier finit par en être importuné, ce qui est le but réel de la manœuvre. Par ailleurs, ce qui est énoncé sous forme de crainte et autres dénégations est bel et bien une forme d'accident.

Comment comprendre ces vœux de mort, en cas de séparation de quelque valeur affective ? Il y a un déplaisir. Un manque est éprouvé, à

Michèle Bompard-Porte

divers niveaux : manque de l'objet qu'on aime, manque de maîtrise quant à sa présence et son absence, que sais-je. Or, lorsque notre appareil psychique est embarrassé par ce genre d'éprouvé – que nous nous représentons, en psychanalyse, comme une quantité d'excitation –, il a tendance à s'en débarrasser au plus vite, et par la voie la plus courte. En l'occurrence, un mouvement affectif de haine, une décharge de déplaisir, comme nous disons, adressée à ce qui peut être rendu responsable dudit déplaisir est le plus expédient. Ici et maintenant, Gaïd Girard est la responsable du séminaire, et c'est vers elle que ce mouvement s'orienterait en priorité – « Les cahiers au feu, la maîtresse au milieu ! » –. Néanmoins, du point de vue de l'inconscient, je suis une figure substituable à Gaïd Girard, dans les circonstances que nous vivons. Ainsi, vous pouvez entendre mon exposé comme une façon de plaider pro domo.

... et sublimation : le *symbolon*

Pourtant, et l'on commence de rencontrer le processus de sublimation, rien n'empêcherait le psychisme de cesser de croire à ses affects de tristesse, de haine, etc. De cesser de s'y croire – dans la situation –, voire, de s'en croire, pour le dire familièrement. Rien n'empêcherait, donc, qu'il se sépare de ses affects, ou, au moins, qu'il les mette à distance, puis en fasse autre chose. Rien, sauf ce que nous appelons en psychanalyse le principe de plaisir, et le narcissisme. Le principe de plaisir comporte le fait de supprimer le temps, et de vouloir tout, tout de suite. Le principe de plaisir implique le présent de l'acte. Le narcissisme a de profondes connivences avec le principe de plaisir, et sa définition la plus évidente à ma connaissance est celle-ci : « [...] saisir le tout du monde comme une cohérence unique à partir d'un point [...] »³. Le « point » en question est chacun d'entre nous, de son point de vue narcissique. A cet égard, chacun de nous s'imagine comme l'Auguste de Corneille, « maître de soi comme de l'univers ».

Bien sûr, lors de toute séparation, la saisie du monde comme une cohérence unique à partir d'un point en prend un coup. Ce qui se sépare témoigne, au minimum, de son indépendance à l'endroit du point de vue narcissique. Donc, de ce point de vue, la haine se déclenche. Elle est imparable. La question est ce que l'on en fait. En psychanalyse, le problème n'est pas la haine, nous avons tous à y faire face, le problème est ce que chacun en fait.

Il est possible de la transformer par un travail de sublimation. Mais rien ne l'impose, comme déjà vu. La sublimation est une opération délicate. Elle comporte une forme de renoncement à la croyance en la toute-

puissance dont nous sommes tous imbus, raison pour laquelle elle n'est pas très stable, en général.

Ainsi, « les cahiers au feu », ou « le cache-col » sont des solutions que nous jugerons peu élaborées, du point de vue psychanalytique, proches du vœu agressif directement mis en acte. De la chanson à l'acte, il y a une marge... mais pas tant qu'on croit : le passage à l'acte est rapide, dans un collectif, ce qui démontre d'ailleurs l'instabilité des formations psychiques élaborées.

Pour trouver un exemple qui relève de la sublimation des vœux de mort, au moment d'une séparation, je me suis tournée vers les traditions grecques et romaines anciennes. Au contraire de nos mœurs bourgeoises, où qui rend visite arrive avec un cadeau, en quelque sorte pour dédommager son hôte des frais de l'hospitalité qu'il lui offre, la vieille tradition grecque, chez Homère par exemple, a inventé que l'hôte fasse des cadeaux à son invité, lorsque ce dernier décide de partir. C'est ainsi que Télémaque reçoit des cadeaux d'Hélène et de Ménélas lorsqu'il quitte Sparte, en quête de nouvelles de son père. De même, Ulysse reçoit des cadeaux, d'ailleurs somptueux, lorsqu'il quitte les Phéaciens, qui de plus l'accompagnent jusqu'en Ithaque.

Faire un cadeau aussi, c'est compliqué et ambivalent. Voyez les problèmes que ceux que vous recevez, et ceux que vous faites vous posent, à Noël, par exemple. *Gift* en allemand signifie à la fois le cadeau et le poison. C'est dire si, là non plus, nous ne fonctionnons pas sans ambivalence.

Cependant, ce cadeau de l'hôte à son ... hôte – trésor de la langue française qui nous offre, sur un plateau, la possible similitude de celui qui reçoit et de celui qui est reçu : ce sont, potentiellement, des semblables, nous allons y revenir – ce cadeau donc, voire, le fait de briser ensemble le *symbolon*, témoignent d'un travail que nous appelons, en psychanalyse, de sublimation.

Tout se passe en effet comme si l'hôte qui reçoit élaborait la perte que le départ de son hôte occasionne au point de la symboliser dans le don qu'il lui fait de quelque chose qui provient ... de son trésor, selon Homère, de son intimité et de son narcissisme dirons-nous, dans nos mots de barbares. Autrement dit, le don apparaît comme la métabolisation, la symbolisation et, pour tout dire, l'acceptation de l'atteinte narcissique que le départ de l'autre, la manifestation de sa liberté, comportent – bien entendu, cela demeure fragile, et le don peut virer agressif, mais ce n'est pas nécessairement le cas.

Mieux encore, toujours dans les vieilles traditions grecques et romaines, il existe une élaboration psychique de la séparation qui est, en un sens, le paradigme de la sublimation, à savoir, casser ensemble le *symbolon*.

Changement de but, et changement d'objet de la pulsion en cause, telle est la définition générale de la sublimation, en psychanalyse.

Michèle Bompard-Porte

En l'occurrence l'objet de la haine c'est l'autre, celui dont on doit se séparer, celui qu'on a rendu responsable du déplaisir de la séparation. Et le but de la haine c'est la décharge du déplaisir que la situation suscite, dans l'acte du meurtre, de l'attaque.

Raison pour laquelle le don demeure litigieux, comme je l'ai déjà un peu suggéré, du point de vue de la langue comme du point de vue de la psychanalyse, quant à la sublimation. Un coup de couteau aussi ça « se donne », selon la langue. Le don présuppose néanmoins que le récipiendaire, si j'ose dire, soit plus ou moins reconnu comme un semblable - donc, on ne le tue pas au sens où le narcissisme supprime, purement et simplement, tout ce qui le dérange - raison pour laquelle j'ai proposé que le don fût une sublimation possible du vœu de meurtre lors d'une séparation. (Ce serait le cadeau à la maîtresse, qui n'empêche pas le chant de meurtre, mais relève d'une autre dynamique).

Dans le cas où les deux hôtes décident ensemble de rompre un objet dont chacun gardera par devers soi une moitié brisée, je dis qu'il y a, sans discussion possible, travail de sublimation, de la part des deux personnes qui se séparent en créant ainsi un *symbolon*.

Au lieu de passer à l'acte agressif, chacun a anticipé sa propre mort, et la vie de sa descendance après lui. On dit, en psychanalyse, que pour devenir parent, il ne suffit pas d'en avoir les capacités biologiques, notamment parce que devenir parent, au sens psychique du terme, suppose d'avoir accepté qu'en donnant la vie c'est aussi la mort qu'on donne, à commencer par la sienne propre. Il n'y a rien de plus anti-narcissique que cette posture. La plupart du temps nous avons la conviction insue d'être immortel. Reconnaître, parfois, que le temps est irréversible, que je vais vers ma mort au fur et à mesure que je vis, et que pour l'heure je parle, est l'entame narcissique par excellence. C'est cela que réalisent les hôtes au moment où ils brisent en deux l'objet, en général une petite poterie, qui parfois représente deux mains qui se serrent. Ils partagent alors, littéralement, ce qui a disparu, la chose qui représentait leur union rêvée et qu'ils ont brisée. Et ils créent un symbole, ce dont nulle sublimation ne manque. De plus, ce symbole les rend semblables : « hôtes », comme dit la langue française. Sans énumérer toutes les séparations que la création du *symbolon* comporte et élabore, je souligne la coupure de l'objet en deux ... qu'on retrouve par exemple dans l'alliance d'Abraham avec son dieu, et dont ce n'est pas hasard si l'on retrouve aussi le nom dans celui de notre monnaie fiduciaire, les « coupures ».

Changement de but : au lieu du meurtre, l'alliance. Changement d'objet : au lieu du corps de l'autre, que l'on attaquerait, la chose que l'on casse, ensemble, en deux, et qui dans ces temps anciens était préparée pour cet office.

Dans l'avenir, les enfants des hôtes pourront, s'ils en décident ainsi, rassembler les deux morceaux du *symbolon*. Ils se reconnaîtront alors pour des semblables, et ils perpétueront l'alliance que les hôtes ont imaginé de conclure, ici et maintenant, entre eux, pour se séparer et pour l'avenir. Véritable sublimation des vœux de meurtre dont chacun a été animé au moment de la séparation et qui sont ainsi surmontés.

Voilà un exemple de sublimation de la haine. Ce n'est pas le plus fréquemment présenté, lors d'un exposé liminaire concernant la notion, ni le plus facile. Ainsi est-il adéquat de revenir maintenant à la situation fondamentale qui impose la notion de sublimation, en psychanalyse.

Sublimation, en psychanalyse

On y fait, comme vous savez, l'hypothèse d'une ontogenèse relativement continue du psychisme, depuis la naissance de l'enfant – ce qui a priori ne paraît guère extravagant. Il est plus curieux que cette hypothèse génétique ait dû attendre Freud pour être explorée et prise au sérieux dans ses diverses conséquences. L'obstacle pratique à ce point de vue est que nous avons tous oublié l'essentiel de notre première enfance, jusque vers quatre ou cinq ans, bien que nous ayons été à l'époque intelligents et susceptibles de mémoire, selon les témoignages que nous en avons. C'est ainsi que la continuité de notre vie psychique nous échappe. En psychanalyse, on fait l'hypothèse que la première enfance est oubliée de façon dynamique, du seul point de vue de ce qui est accessible à la conscience, oubliée, donc, au sens du refoulement, sans que son influence disparaisse pour autant, au contraire.

Ce qui est ainsi oublié inclut la sexualité infantile, plus le narcissisme, tels qu'on les a pratiqués dans la petite enfance. Attention, sexualité infantile signifie, pour l'essentiel, « pulsions partielles », ça n'a rien à voir avec la génitalité, encore moins avec la procréation.

« Pulsions partielles » signifie que le nourrisson et l'enfant petit sont occupés, au sens des représentations, des souhaits et des plaisirs, par ce qui se passe et ce qu'ils éprouvent à tous les orifices du corps, au fur et à mesure qu'ils apprennent à faire usage des fonctions physiologiques correspondantes. Il suffit de remarquer qu'un nourrisson « normal » suce, son pouce, son drap, etc. et ne se contente pas de téter. Pourquoi suce-t-il ? En psychanalyse, on suppose que ça lui fait plaisir. Il semble que le même processus ait lieu avec les autres activités corporelles, déféquer, uriner, acquérir la maîtrise progressive de la musculature volontaire, regarder, toucher, etc., etc., bref toutes les fonctions physiologiques, indépendamment de leur rapport à la procréation, donnent lieu à ces pulsions partielles sexuelles. On nomme

Michèle Bompard-Porte

« étayage » cet investissement des fonctions physiologiques fondamentales par la sexualité.

La mise en place de ce système érotique crée la position psychique fondamentale d'un petit enfant à savoir, la « disposition perverse polymorphe », selon l'expression que Freud propose dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905). Corrélativement, l'enfant crée peu à peu, un Je et des objets d'amour. Les très grandes passions amoureuses, n'est-ce pas, ont lieu vers trois à quatre ans. Elles concernent les figures parentales et leurs premiers substituts.

Du point de vue génétique, la question se pose alors de savoir ce que deviennent tant les pulsions partielles que le narcissisme et les passions amoureuses de la petite enfance, au fur et à mesure que l'on grandit. Quels sont leurs destins, comme disent les psychanalystes, outre le refoulement déjà nommé. Autrement dit, comment devient-on adulte ?

Les pulsions partielles deviennent toutes sortes de processus. Par exemple, on peut demeurer toute sa vie un amateur de baiser : c'est le maintien de la pulsion partielle orale en l'état ; *idem* pour la gourmandise, la passion de fumer, de boire, etc.

Mais la langue dit que l'on peut aussi devenir dévoreur de livre, avide de connaissance, etc.

Eh bien, c'est là un destin typiquement sublimatoire de la pulsion orale.

Changement d'objet : les signes, voire le monde entier sont les objets de la pulsion orale sublimée, au lieu du sein et de ses premiers substituts. Changement de but : on ne met plus ces objets en bouche, on se contente d'éprouver un plaisir de nature différente, de moindre intensité que le plaisir corporel oral, en s'y intéressant.

Où est la séparation dans ce cas, me direz-vous ?

On la trouve dès la toute première origine de la sublimation de l'oralité, lorsqu'une mère « suffisamment quelconque », selon l'expression heureuse du psychanalyste Donald W. Winnicott, s'occupe de son bébé. Très tôt, lorsqu'il manifeste qu'il aimerait bien téter, au lieu de lui donner le sein ou le biberon, la mère va profiter de ce moment d'éveil et de tension relative de son nourrisson pour échanger avec lui, chantonner, lui montrer des choses intéressantes, les nommer, lui dire toutes sortes de belles paroles... qu'il ne manquera pas de « boire », comme on dit.

Ce délai que la mère aménage, entre le mouvement de vœu du nourrisson et la satisfaction de son désir oral, est le commencement de la séparation d'avec l'objet oral et d'avec le but oral premiers. Cela peut avoir lieu sans conflit manifeste, avec un certain plaisir.

Pourtant, le délai que la mère impose, c'est l'éducation même. C'est aussi une entame narcissique, quant à la toute-puissance que le nourrisson s'éprouve, je dirais, « être ». Il rencontre là un premier obstacle. Il doit apprendre à attendre, à restreindre ses prétentions, à emprunter des détours.

Ainsi, du point de vue psychanalytique, l'ontogenèse du psychisme, dans tout son raffinement et toute sa fragilité corrélative, procède, dans une très large mesure, de la sublimation des pulsions sexuelles partielles premières et du narcissisme. Par élaboration de séparations et de renoncements successifs, ils donnent lieu à l'infinie variété des activités psychiques possibles, chez les adultes. En psychanalyse, on considère que l'éducation et la culture sont construites, pour l'essentiel, en détournant les pulsions partielles sexuelles ainsi que l'amour et la haine de leurs objets et de leurs buts primaires, au profit de nouveaux objets et de nouveaux buts, en général valorisés par la culture correspondante. Et c'est ainsi que la sublimation est une pièce maîtresse de la théorie psychanalytique, même si d'autres « défenses », comme nous disons, participent à la mutation des pulsions – j'ai cité tout à l'heure le cas des formations réactionnelles dont la pudeur, la pitié ou le dégoût sont d'autres exemples que la sollicitude anxieuse.

Divergence entre sublimation et sublime

La divergence entre la sublimation, au sens de la psychanalyse, et le sublime vous sera sans doute déjà apparue. En voici très brièvement évoqués deux des thèmes, pour conclure : la position du conflit psychique et sa gestion, puis les modalités de l'investissement narcissique.

A un examen, certes rapide, des acceptions usuelles du « sublime », il semble que presque toutes impliquent l'entretien d'une situation de conflit, qui est la source de l'affect éprouvé, voire qui est l'affect même.

La terreur, chez Burke, suppose d'être éprouvée dans son fauteuil. Il y a conflit entre terreur et tranquillité.

Kant propose un conflit entre entendement et imagination.

Certains modernes proposent des conflits entre pensable et impensable, traitable et intraitable, limite et absence de limite, etc., si j'en crois l'article de Anne Battesti que G. Girard a bien voulu me communiquer⁴. A. Battesti affirme en outre, d'emblée, que le sublime est une « notion placée sous le signe de la contradiction ».

Du point de vue psychanalytique, ledit conflit du sublime apparaît non seulement comme entretenu, stabilisé, mais comme érotisé en plus – à la façon d'un symptôme, au sens de Freud. Il semble d'ailleurs entretenu, dans

Michèle Bompard-Porte

son existence même, par le sur-investissement libidinal dont il est l'objet. C'est la seule raison pour laquelle le conflit se stabilise, et procure du plaisir. Ainsi, il ne saurait être dépassé sans que le sublime ne disparaisse.

La défense par l'érotisation est bien connue en psychanalyse. Vous comprendrez aisément qu'elle soit considérée comme peu élaborée, et contraire au travail de séparation que toute sublimation implique. Dans le premier cas, celui du sublime, les investissements du conflit en cause sont renforcés par augmentation (on s'y intéresse et on y prend plaisir). Dans l'autre cas, le cas de la sublimation, les investissements sont retirés de la situation en cause, par un travail psychique qui élabore une séparation (on s'efforce de dépasser le conflit et les affects qu'il provoque, puis de s'intéresser à autre chose).

Pour continuer avec Burke, l'érotisation de la terreur en chambre, que la culture télévisuelle actuelle déploie avec dilection, n'incite à aucune élaboration des peurs, terreurs et angoisses auxquelles nous sommes sujets. On peut même affirmer qu'il s'agit d'une manière très efficace d'entretenir une culture de la lâcheté parmi nous⁵.

Le travail de la sublimation surmonterait le conflit qui provoque la défense par l'érotisation. En général, il y faut le détour d'un travail de pensée, qui procure un plaisir de bien moindre intensité que l'exaltation de l'investissement érotisé en acte. Pour ce qui concerne la terreur, le mot de Turenne est très riche, dans la description du travail sublimatoire, même si ce n'est pas le lieu, ni le temps de le commenter : « Tu trembles, carcasse, mais tu tremblerais bien plus, si tu savais où je vais te mener »⁶.

Voici le second thème de divergence, corrélatif du précédent – et à peine ébauché – : les modalités de l'investissement narcissique. Le conflit source du sublime est présenté, d'une manière ou d'une autre, comme « grand » : grandes intensités, thèmes ou figures grandioses y concourent nécessairement. Là, les psychanalystes ont un réflexe : toutes les fois qu'ils entendent « grand », ou « grandiose », ils cherchent le bénéfice narcissique de celui ou ceux qui disent, voient ou éprouvent ledit grand, et ainsi y participent. Donc, au lieu des entames narcissiques systématiques que le processus de la sublimation implique, en psychanalyse, il semble qu'avec le sublime, on prenne plutôt part à une exaltation narcissique tous azimuts. A. Battesti décrit cette caractéristique du sublime mieux que je ne saurais faire, dans l'article déjà évoqué.

Vous objecterez que la psychanalyse est un véritable rabat-joie, en cette affaire. Je n'en disconviens pas. Lorsque, jour après jour, les cures avec les

patients, ainsi que les événements individuels et collectifs le plus quotidiens démontrent les ravages que notre infatuation narcissique héréditaire ne cesse de provoquer, on a tendance à ne pas trop s’y fier, ni à s’enthousiasmer devant ses innombrables manifestations. L’intérêt – et la vie psychique – se dirigent presque d’eux-mêmes sur le travail d’élaboration, le travail de désillusion, de détachement. Il s’avère une condition nécessaire à l’estime authentique des autres humains comme de soi-même, et l’une des conditions nécessaires à la liberté de penser et d’agir.

Texte transcrit d’une conférence prononcée le 31 mars 2005, Faculté Segalen.

Michèle Bompard-Porte
Université de Bretagne Occidentale

¹ Professeur à l’Université de Bretagne Occidentale. Psychanalyste.

² Freud S., 1915b, Actuelles sur la guerre et sur la mort. *Œuvres Complètes. Psychanalyse. XIII. 1914-1915*, Paris, PUF, 1988, p. 152.

³ Freud S., 1912-1913, Totem et tabou. *Œuvres Complètes. Psychanalyse. XI. 1911-1913*, Paris, PUF, 1998, p. 285.

⁴ Batesti A., 2004, Introduction. *Revue française d’études américaines*, 99, Paris, Février 2004, pp. 3-7.

⁵ Cf., par exemple, Bompard-Porte M., 2004, *De l’angoisse. Psychanalyse des peurs individuelles et collectives*, Paris, Armand Colin.

⁶ Commentaires dans Bompard-Porte M., 2004, *De l’angoisse, op. cit.*

Autres publications du CEIMA :

GIRARD Gaïd, GRAVES Matthew (ed). *Europe unie, le royaume désuni ? Les enjeux de la dévolution*. Actes du colloque international de Brest des 4-5 février 2000 co-organisé par le CEIMA et le CRBC, Triade n°7, Publications du CRBC, Université de Bretagne Occidentale, Brest, décembre 2000, 344 pages.

GIRARD Gaïd (dir.). *Le Superflu. Chose très nécessaire*. Actes du colloque international de Brest des 29-30 novembre 2002 organisé par le CEIMA, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 292 pages.

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant Propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.

- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).
- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.
- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d'Alasdair Gray.

Cadrage(s) / décadrage(s) : journée d'étude sur l'image organisée par le CEIMA et l'EIRIS, juin 2005 ; mise en ligne (avec illustrations) de certaines des communications sur le site <http://www.univ-brest.fr/ceima/> :

- Marie-Christine Agosto : « Jasper Johns, *Carte* (1961) : corps et graphie d'Amérique ».
- Gilles Couix, (cartographe) : « Jeux de cadres, jeux de cartes ».
- Jean Claude Gardes : « Cadrage et infini dans l'œuvre de Caspar David Friedrich ».
- Gaïd Girard : « Le vacillement de l'image dans *Don't Look Now* de Nicholas Roeg ».
- Frédérique Mengard : « Les représentations du Minotaure dans l'oeuvre picturale de Friedrich Dürrenmatt : l'utilisation du grotesque dans le cadrage ».

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

À partir d'une démarche liant principalement littérature et civilisation, l'équipe choisit des thèmes de travail à partir desquels elle s'efforce de construire des convergences réelles, qui permettent de décloisonner les spécialités et de favoriser l'échange conceptuel, dans un respect rigoureux des méthodes d'élaboration des connaissances. Ainsi, l'équipe a travaillé autour de la notion de « rupture » en 2000-2001, et a déplacé son angle de réflexion pour s'intéresser à un champ plus thématique « ville et crime : représentations croisées » en 2001-2002. En novembre 2002, elle a organisé un colloque international sur « le superflu » et de septembre 2003 à juin 2005, elle a travaillé sur la question du « sublime ».

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Impression - Service Universitaire de Reprographie
Université de Bretagne Occidentale

ISSN 16397789

