



## Mignon, spécieux, splendide DIRE LA BEAUTÉ ET SES AUTRES CHEZ BURKE

Marie SCHIELE  
(Centre allemand d'histoire de l'art, Paris)

Pour citer cet article :

Marie SCHIELE, « Mignon, spécieux, splendide. Dire la beauté et ses autres chez Burke », *Revue Proteus*, n° 21, Les catégories esthétiques, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 23-31.

### Résumé

Établie sur une attention nouvelle portée au choix des exemples dans la *Recherche sur l'origine de nos idées de sublime et de beau*, l'interprétation de Burke proposée dans cet article reprend à nouveaux frais l'articulation du dicible et du sensible en s'intéressant à la douceur, au mignon, au spécieux, au splendide. Ainsi, plus qu'une classification des espèces de la beauté ou la constitution de nouvelles catégories du jugement, le geste burkien est une tentative de dire la beauté dans ce qu'elle a de plus éphémère et de plus trouble par la promotion d'une suavité de l'écriture, d'une consistance singulière de l'écriture qui instruit le lecteur parce qu'elle l'affecte.

Catégories esthétiques — Jugement de goût — *Feeling* (sentir) — Empirisme

### Abstract

Based on a renewed study of the examples found in *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* written by Edmund Burke, this paper aims to give a different perspective on the idea of beauty by analyzing terms such as “softness”, “lovely”, “elegant”, “splendid”, etc. Thus, it appears that *A philosophical Inquiry* does not exactly correspond to a classification of different species of beauty but it is an attempt to establish a kind of language suitable enough to follow humans' affections.

*Aesthetic categories* — Judgment of taste — *Feeling* — Empirism

# Mignon, spécieux, splendide

DIRE LA BEAUTÉ ET SES AUTRES CHEZ BURKE

## Introduction : l'idée de beauté en crise<sup>1</sup>

La *Recherche sur l'origine de nos idées de sublime et de beau* d'Edmund Burke<sup>2</sup> s'apparente à maints égards à un diagnostic. Le diagnostic d'une crise de la beauté ou d'une idée de beauté en crise, moment théorique trouble largement suscité par la démarche empiriste du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans laquelle Burke s'inscrit. En effet, rechercher l'origine de l'idée de beauté dans l'esprit de Burke s'éloigne en tout point d'une quête spirituelle, au sens d'une conversion de l'âme vers un idéal contemplatif dans la veine platonicienne. L'origine de la beauté diffère d'un principe immuable, transcendant l'évidence sensible. Burke va plus loin encore et accentue cette crise de la beauté en la désolidarisant radicalement du sublime par une relecture du traité de Longin. Puisque le sublime – état extatique, terrible, étonnant – n'est plus selon Burke la forme superlative de la beauté, il semblerait que la manifestation de la beauté relève davantage d'une expérience plus familière et réconfortante, pour ne pas dire médiocre et peut-être moins intéressante à étudier. La position intermédiaire des textes consacrés à la beauté dans la *Recherche* de Burke et le peu d'attention dont ils ont bénéficié dans le champ des études burkiennes<sup>3</sup> semblent confirmer ce point.

1. Cet article est la version remaniée d'une communication prononcée lors du Congrès de la Société française d'Esthétique en juin 2023. Je remercie vivement le public présent lors de cet événement pour les questions posées. Elles m'ont permis d'améliorer de façon certaine le texte initial.

2. Edmund BURKE, *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Indiana, University of Notre Dame Press, 1968. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Baldine Saint Girons (trad.), Paris, Vrin, 1998 (Seconde édition revue et augmentée). Sauf mention contraire, toutes les citations sont extraites de l'édition française du texte établie par Baldine Saint Girons. Parfois, les termes anglais appellent quelques commentaires philosophiques. Dans ce cas, ils seront insérés dans le corps des citations. Les chiffres romains renvoient aux parties de la *Recherche*, les chiffres arabes désignent les sections au sein de ces parties.

3. La plupart des commentateurs de Burke se concentrent

C'est donc une double-crise de l'idée de beauté que la *Recherche* exemplifie :

– une crise théorique et méthodologique opérée par la révolution empirique marquant le passage d'un beau idéalisé à une ou des beautés prosaïques ;

– une crise plus culturelle et sociale de la beauté liée à un ancrage historique et géographique. L'intérêt pour le sublime au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment au sein de la philosophie anglo-saxonne, correspond à l'unification d'une esthétique du terrible puis du fantastique<sup>4</sup>, solidaire de la valorisation d'un goût « anglais », national, faisant tomber l'idée de beauté dans une relative désuétude<sup>5</sup>.

Ainsi, l'inscription d'une recherche de la beauté dans la réalité la plus courante peut conduire à

en effet sur les premières parties dédiées au sublime ou à la partie terminale dédiée au langage. Les travaux d'Hermann Parret font exception. Hermann PARRET, « La matière dans les esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, New-York, Rodopi, 2009, p. 19-38. Voir Hermann PARRET, « Burke, docteur en smoothness », *La main et la matière, Jalons d'une haptologie*, Paris, Hermann, 2018, p. 102-105.

4. Cette esthétique ou cette sensibilité affleure tout particulièrement chez Füssli ou William Blake pour la peinture et chez Milton pour la poésie. Voir par exemple Füssli, *Entre rêve et fantastique* [catalogue d'exposition], Christophe Baker, Andreas Beyer et al. (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator et Paris, Culturespaces, 2022 ou Hélène PHARABOD-IBATA, « L'esthétique de l'expression : la violence picturale chez Blake et chez Füssli », *XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, 44, n° 1, 1997, p. 73-91. On nuance toutefois l'influence directe d'une théorisation du sublime en philosophie sur les artistes. Par exemple, la lecture de la correspondance de Reynolds, contemporain de Burke, souligne le caractère diffus des idées de sublime et de beauté : *Les écrits de Sir Joshua Reynolds*, Jan Blanc (éd.), Turnhout, Brepols, 2016. Voir par exemple la lettre adressée à Burke, datée du 10 août 1782, p. 648.

5. Sur l'esthétique anglaise et le goût pour le sublime et le fantastique, voir Hélène PHARABOD-IBATA, *The Challenge of the Sublime. From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

une sorte de « désenchantement de la beauté<sup>1</sup> ». En effet, à comprendre la beauté à partir d'une réaction affective et physiologique, on prend le risque de limiter la notion à une approche descriptive, correspondant à des états du corps et des états d'âme, dont la diversité renvoie nécessairement à sa réalité relative. Mais cette diversité sensible appelle conjointement une inventivité lexicale et heuristique assez audacieuse dont l'ouvrage de Burke témoigne assurément.

L'examen de l'expérience de la beauté dans sa relativité et donc dans sa pluralité se manifeste par un foisonnement de qualificatifs dont la fonction revient précisément à décrire au plus près les sursauts des affections et des émotions, à saisir les multiples remous et modalités de l'activité perceptive, tout en tenant compte de la diversité des objets susceptibles de nous affecter. La variété des espèces de la beauté renforce la thèse selon laquelle l'expérience de la beauté n'est pas désintéressée au sens où elle serait indifférente à l'objet. Au contraire, c'est bien dans la relation entre certaines qualités matérielles, extérieures, celles de l'objet, et certaines dispositions internes du sujet qu'apparaît l'expérience de la beauté. « Élégant », « spécieux », « mignon » ou « splendide<sup>2</sup> » ne correspondent pas uniquement à une appréciation formelle ou matérielle de ce qui nous entoure. En transposant ces termes dans le registre affectif, c'est-à-dire en généralisant l'acceptation de termes relevant plutôt de la rhétorique (le registre élégant par exemple) ou de la poésie ou en détournant ce qui n'était que de l'ordre du déclaratif, de la manifestation d'une émotion, il s'agit de révéler l'éten-

due des qualités susceptible d'affecter un sujet, sans pour autant établir de hiérarchie entre elles. Là apparaît sans doute le caractère empirique de la *Recherche*, empirique au sens d'expérimental : dans une tentative d'identifier des nouveaux lieux et de nouvelles situations propices à susciter la beauté, contribuant ainsi à mettre en tension l'individualité d'un sentir et son inscription dans une communauté sensible et symbolique, unifiée par de nouvelles valeurs.

Si le foisonnement des qualificatifs instaure une compréhension élargie de la beauté, solidaire d'un contexte économique et de l'apparition de valeurs comme l'utilité ou le luxe<sup>3</sup>, il fait également signe sur le plan théorique vers une tension insoluble : dans quelle mesure ces termes conditionnent-ils en retour des manières d'apprécier ce qui nous entoure ? Dans quelle mesure ne sont-ils pas uniquement descriptifs mais prescriptifs, déterminant de nouvelles normes et contribuant ainsi à un déplacement de l'expérience de la beauté ?

Pour répondre à ces interrogations, le développement est scandé en trois moments :

– on expliquera dans un premier temps comment et selon quelles modalités l'expérience de la beauté est une expérience au milieu des choses, en explicitant le choix des exemples de Burke ;

– l'ancrage prosaïque de la beauté s'explique également par un changement de paradigme sensible. La beauté n'est pas explicitement visuelle ou pensée à partir d'un modèle centré sur l'œil. La beauté est tactile. L'esthétique de la proximité chez Burke, à mille lieues d'une distanciation critique kantienne, tire ses modèles en dehors du champ artistique. Ce sera l'objet de la deuxième partie ;

– enfin, on évaluera la fonction et la valeur de ces espèces de la beauté et les façons dont elles

1. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté. Essai sur la banalisation du beau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 2006, p. 16.

2. En toute rigueur, l'examen des différentes espèces de la beauté devait appeler un usage philologique du texte de Burke, s'attachant à détailler la généalogie et les transferts sémantiques entre ces différents termes, soit à entreprendre un travail d'historicisation des catégories esthétiques. Ce n'est pas la voie empruntée. On suggère ici un usage plus prospectif de Burke, en s'intéressant à la manière dont il remet en perspective et construit l'usage de certains termes qui, pour nous contemporains, sont extrêmement familiers. C'est tout particulièrement le cas pour la catégorie de mignon. Sans être explicitement mentionné dans le texte, elle est suggérée par les connotations d'idées analogues, notamment les idées de petitesse, de charme (*lovely*) et de féminin ou d'efféminé.

3. Sur le rapport entre beauté et luxe chez des auteurs contemporains de Burke, notamment David Hume et Adam Smith, voir par exemple Till WAHNBAECK, « Enlightenment Views of Luxury, *Luxury and Public Happiness: Political Economy in the Italian Enlightenment*, Oxford University Press, 2004, p. 20-54. Sur l'importance de la consommation et de la production vestimentaire par exemple, voir Beverly LEMIRE, *Dress, Culture and Commerce. The English Clothing Trade before the factory, 1660-1800*, London, Palgrave Macmillan, 1997.

conditionnent ou non un jugement de goût. Plutôt que d'opérer un passage du registre descriptif au registre judiciaire, il semble que Burke s'intéresse davantage à l'articulation entre le sensible et le dicible, reprenant à nouveaux frais le pouvoir des mots et l'importance du langage ordinaire dans l'expérience de la beauté.

### Chercher la beauté au milieu des choses

Deux raisons motivent une réélaboration de l'idée de beauté selon Burke :

– premièrement, il faut dissiper la confusion entre les idées de sublime et de beau en élaborant leur généalogie de façon séparée. L'identification des critères du sublime, critères que Burke hérite d'une tradition et d'une culture anglaise mais qu'il infléchit, vide l'idée de beauté de sa substance. D'où la relance de l'examen dans la partie intermédiaire de l'ouvrage : que reste-t-il de la beauté une fois l'idée de sublime soustraite ?

– deuxièmement, l'étude commune de la beauté ne saurait se défaire d'un paradoxe aux yeux d'un empiriste, paradoxe signalé par un écart entre la volonté d'idéalisation de la beauté et la pluralité de ses manifestations sensibles. Le traitement intellectualiste ou abstrait de la beauté minore ses manifestations concrètes, si ce n'est comme exemplification d'un principe idéal. Plus encore, il ignore les manières de dire le beau : ne qualifions-nous pas spontanément, presque irrépressiblement de beau, une multitude de choses ? On ne parle de la beauté « qu'au figuré<sup>1</sup> » remarque Burke dès l'ouverture de la troisième partie. Prenant le contrepied de cette évanescence de la beauté, il faut éviter l'écueil de la définition puisque la beauté ne saurait se limiter « à des principes fixes<sup>2</sup> », à savoir la proportion, la convenance ou encore la perfection. La beauté appelle la description. Description foisonnante et non-exhaustive de choses et de lieux repérées par l'étalon de la beauté que sont les sensations de plaisir.

L'approche matérielle et empirique de Burke s'illustre dès les premiers moments de l'enquête par le privilège accordé aux exemples plutôt qu'à la discussion savante de théories. Il s'agit de revenir à un ancrage sensible, concret, matériel de la beauté. Ce réalisme, au sens où la beauté résiderait avant tout dans les choses et dans la manière dont elles nous affectent apparaissait déjà chez Locke dont Burke s'inspire. Pour autant, les analyses de Burke ne se résument pas à la mise au jour de qualités secondes des objets s'opposant frontalement à des principes intelligibles et abstraits de la beauté. En choisissant la petitesse, le lisse, le varié, la délicatesse, Burke déplace sensiblement l'approche de la beauté et révoque deux paradigmes ou deux horizons, le paradigme moral incarné par Hutcheson<sup>3</sup> et le paradigme artistique. Burke désolidarise ainsi l'approche de la beauté de l'étude parallèle d'un système des arts, autrement dit des moyens ou des sources de production de l'art. La différence ontologique entre une beauté artificielle et une beauté naturelle est écartée au profit de descriptions saisies sur le vif de situations sans hiérarchie. Le choix des exemples opéré par l'auteur de la *Recherche* est de ce point de vue éloquent. Hormis une rapide mention à la *Vénus des Médecis*, les principaux exemples s'éloignent des canons artistiques pour leur préférer un domaine plus ordinaire, et d'ailleurs moins des objets que des objets mis en situation. De ce point de vue, il n'est pas anodin que la préférence de Burke aille à la description d'espaces ou de lieux.

*L'exemple de la chambre garnie :  
l'expérience de la loveliness*

Si l'on a largement pu gloser sur l'influence des paysages anglais dans la conception du sublime, l'élaboration de l'idée de beauté n'est pas en reste. Néanmoins, à la différence du sublime suscitant l'effroi face aux précipices, aux crêtes raides des montages, à l'immensité d'un panorama, ce sont d'autres types de lieu qui causent l'idée de beauté ;

1. E. BURKE, *Recherche*, op. cit., III, I, p. 139.

2. *Idem*

3. FRANCIS HUTCHESON, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* [1725], Anne-Dominique Balmès (trad.), Paris, Vrin, 2015.

l'intérieur d'une chambre décorée et bien garnie par exemple :

Soit une pièce dans sa nudité originaire, avec ses murs dégarnis et son simple plafond : si parfaites que soient ses proportions, elle est d'un faible agrément et ne peut récolter qu'une froide approbation. Soit maintenant une chambre bien plus mal proportionnée, mais dotée de moulures élégantes et de beaux festons, de miroirs, bref, d'un mobilier purement ornamental : elle soulèvera l'imagination contre la raison et plaira bien davantage que la proportion toute nue de la première, si appréciée de l'entendement comme étant admirablement adaptée à ses fins<sup>1</sup>.

Mobilisée pour critiquer l'idée de proportion et la réduction de la beauté à des perspectives géométriques, l'exemple de la chambre se distingue toutefois de l'éloge de l'ornemental. Mis en rapport avec d'autres cas mentionnés plus loin dans la *Recherche* – l'intérieur d'un carrosse, la surface du plateau d'une commode – et la manière dont ils viennent stimuler la sensibilité, il y a là quelque chose d'un lieu particulier de la beauté qui se dégage. Le lieu de la beauté est un lieu clos, qu'on imagine garni, rempli, *cosy*<sup>2</sup> comme le dit si bien l'anglais, saturé par la matérialité, vivifiant l'imagination plutôt que l'entendement<sup>3</sup>.

Comment nommer cet effet de la décoration sur la sensibilité et sur l'imagination ? C'est par le terme *loveliness* que Burke rend compte de cette influence, terme traduit en français par charme, c'est-à-dire un pouvoir d'exciter l'amour ou une forme d'attachement. Comprise ici en termes d'effet ou de pouvoir exercé sur la sensibilité, la beauté « est une qualité positive et puissante<sup>4</sup> » remarque Burke dans la Section III. On note égale-

ment le caractère « privé », individuel de la beauté, presque restrictif au sens où il est solidaire de la perception de limites. D'autres qualités relatives à la beauté corroborent cette hypothèse puisque, outre le lisse, le varié et le délicat, la petitesse est un critère discriminant :

J'ai entendu dire que, dans la plupart des langues, on utilise des épithètes diminutives pour désigner l'objet de son amour, et il en va de même dans toutes les langues que je connais<sup>5</sup>.

Mais aujourd'hui, dans la conversation, il est d'usage d'ajouter le nom caressant de petit à tout ce qu'on aime ; les Français et les Italiens se servent encore plus fréquemment que nous de ces diminutifs affectueux. Hors de notre propre espèce, c'est vers le petit que notre penchant se déclare dans le règne animal : nous aimons les petits oiseaux et certains des plus petits quadrupèdes. On parle rarement d'une « grande belle chose » (*a great beautiful thing*), alors qu'on dit souvent « une grande chose laide » (*a great ugly thing*)<sup>6</sup>.

#### *La beauté des petites choses*

La petitesse renvoie ici aux petits objets ou aux petits êtres vivants : les petits oiseaux, les petits quadrupèdes. Plus loin, Burke évoquera encore le colibri. Ce choix n'est pas très original, Diderot par exemple associait aussi la beauté à la petitesse<sup>7</sup>. Burke ne vise sans doute la singularité mais restitue des lieux-communs, précisément pour pallier le défaut de norme ou de principe unique et définitif de la beauté. Cette réflexion sur les dimensions de la beauté est toutefois encadrée. Est considéré comme petit, non pas l'infiniment petit<sup>8</sup>, décelable au microscope ni les éléments dif-

1. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, III, 7, p. 155-156.

2. Dérivé du dialecte écossais, le terme *cosy* apparaît dans la langue anglaise dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. (*Oxford English Dictionary*). Il ne figure pas dans le dictionnaire de Samuel Johnson (1755) et Burke n'emploie pas ce terme.

3. Dans un addendum sur la peinture au sens élargi, Kant mobilise également l'exemple de la décoration mais pour mieux insister sur l'harmonie des rapports et le tout-ensemble. Le décor est géométrique. Emmanuel KANT, *Critique de la Faculté de Juger*, Alain Renaut (trad.), Paris, Flammarion, 2015, §51.

4. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, III, 5, p. 150.

5. *Ibid.*, III, 13, p. 160-161.

6. *Idem.*

7. Pour Diderot, voir son article « BEAU, (Métaphysique) » dans *l'Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. II, 1752, p. 178, Édition Numérique Collaborative et Critique de *l'Encyclopédie* [ENCCRE], <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-748-0/>>, page consultée le 17 juillet 2024.

8. L'infiniment petit relève du sublime. Grandeur et petitesse peuvent susciter le sublime dès lors que ces deux qualités sont associées à l'infini. À l'inverse, la conception de la beauté est plus restrictive. Pour Burke, beauté et grandeur sont incompatibles à moins de requalifier cette association par le terme splendide. Voir E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, II, 7, p. 119 et III, 23, p. 169.

ficiles à percevoir en raison de leur incertitude (le flou, le brouillard, etc.). La petitesse ici est bien à considérer comme ce qui est diminué, miniaturisé, ce qui est réduit à une dimension inférieure mais dans laquelle se manifeste une configuration régulière, une forme achevée. Ainsi, ce n'est pas la petitesse de l'insecte qui est plaisante, mais bien celle du chaton ou du chiot dans lesquels on reconnaît en puissance l'expression du type. Si la beauté est bien exprimée par la petitesse, celle-ci va de pair avec une certaine faiblesse. Non pas que la faiblesse « contribue nécessairement » à l'idée de beauté comme le nuance Burke dans la section 16 de la partie III, mais l'expérience de la beauté est indéniablement celle d'un rapport de force : « nous aimons ce qui se soumet à nous » peut-on lire à la section 15, par contraste bien sûr avec le sublime qui domine<sup>1</sup>. Comprenons bien ici la pensée de Burke. Ce n'est pas seulement parce que nous avons l'impression de dominer la chose que nous éprouvons la beauté, la beauté n'est pas la jouissance d'un pouvoir. Au contraire, comme il l'affirme un peu plus haut, c'est la faiblesse ou l'imperfection qui est comprise comme un certain pouvoir et qui nous fait sentir à travers elle, notre propre vulnérabilité et notre besoin d'y remédier en contenant ce défaut. D'où peut-être l'ancrage social de l'idée de beauté chez Burke, adossée à l'étude de passions élémentaires et fondamentales de la nature humaine, notamment l'amour et la sociabilité<sup>2</sup>.

Ce privilège de l'intimité de la beauté, qui appelle presque un mouvement de repli sur soi, un mouvement centripète, renforcé par l'éloge d'un lieu intérieur et par cette appréciation de la petitesse anticipe peut-être ce que Hannah Arendt pourra écrire dans la *Condition de l'Homme moderne* :

La passion moderne pour les petites choses, prêchée, il est vrai, par la poésie du début du siècle dans la plupart des langues européennes, a trouvé

1. Cette réflexion sur la puissance ancrée dans les passions humaines est déjà un thème que l'on retrouve chez Hobbes. On profite de cette note pour indiquer que la seconde version de la *Recherche* publiée en 1759 est augmentée d'un addendum sur le pouvoir ou la puissance (*power*), signalant les enjeux politiques du texte, à plus forte raison d'un texte sur la beauté et le sublime.

2. E. BURKE, *Recherche*, op. cit., I, 10, p. 87.

sa présentation classique en France dans le petit bonheur. Depuis le déclin de leur domaine public autrefois glorieux, les Français sont passés maîtres dans l'art d'être heureux au milieu des « petites choses », entre leurs quatre murs, entre le lit et l'armoire, le fauteuil et la table, le chien, le chat et le pot de fleurs, répandant sur tout cela un soin, une tendresse qui, dans un monde où l'industrialisation rapide ne cesse de tuer les choses d'hier pour fabriquer celles du lendemain, peuvent bien apparaître comme tout ce qui subsiste de purement humain dans ce monde<sup>3</sup>.

Si Arendt associe le goût pour le petit bonheur et pour l'intérieur à l'accélération de l'industrialisation, mettant en balance l'aliénation d'un côté et le reliquat d'humanité de l'autre, elle considère effectivement un engagement affectif envers les choses, « un soin, une tendresse » particulière, qui n'est pas sans rappeler les modalités tactiles évoquées par Burke dans la manière dont nous nous rapportons aux choses, sur le modèle de la caresse par exemple, mais aussi sur l'importance croissante de la possession des objets, suggérant que la constitution de la subjectivité passe aussi par la projection affective sur les objets que l'on possède, sorte d'élargissement de la sympathie éprouvée entre sujets.

Conformément à un héritage empiriste, Burke « banalise » la beauté pour reprendre le titre du livre de Fabienne Brugère<sup>4</sup>, et cette banalisation va dans le sens d'une attention particulière accordée aux sensations ordinaires, aux manifestations communes de la beauté. La désuétude de l'idée de beauté n'est donc que relative et elle oblige à prêter une attention nouvelle à la manière dont nous nous rapportons au monde et dont nous nous inscrivons dans une communauté sensible et symbolique. Repérer ces expériences de la beauté sur le plan empirique engage sur le plan herméneutique le constat suivant : si l'on peut déterminer par l'observation des critères de la beauté et des situations qui facilitent cette expérience, il existe toujours des exceptions ou du moins des cas irréguliers, liés à l'ancrage subjectif de l'expérience. Il

3. Hannah ARENDT, « Le domaine public et le domaine privé », *Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Pocket, 2002, p. 91-92.

4. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté*, op. cit.

faut tenir compte de cette « mobilité », de ce caractère fugace, particulier de la beauté. D'où les enjeux de la *Recherche* de Burke :

– si l'unité d'une définition théorique de la beauté est malmenée, la beauté est sauvée par la mise en évidence d'une tendance sociale commune qui ne se confond pas tout à fait avec le plaisir, mais plutôt avec le réconfort ou avec l'expérience de la détente. L'éclatement de la beauté sur le plan sensible est compensé par la reconnaissance d'une nature humaine que la beauté contribue à définir ;

– par ailleurs, la dissolution de l'idée de la beauté dans le sensible, c'est-à-dire dans sa dimension perceptive, est encadrée et de ce fait, limitée par une attention nouvelle aux manières de dire la beauté, comme si l'élection de nouveaux qualificatifs rendaient à l'expérience de la beauté sa consistance.

### **Ne pas parler de la beauté « au figuré » : décrire la beauté dans sa pluralité**

Ne pas parler de la beauté au sens figuré revient, on l'aura compris, à s'intéresser à la réalité de la beauté, dans les lieux et les choses qui occasionnent son expérience et à estomper son incertitude et son caractère diffus par le séquençage des mots. Une telle approche sensible, ordinaire de la beauté conduit à l'envisager dans sa pluralité, pluralité qui s'exprime lexicalement. Le corollaire sur le plan méthodologique d'une démarche analytique de la sensibilité revient à associer à chaque sens, une déclinaison de la beauté. Autrement dit, à identifier quelle est la spécificité de l'expérience engagée selon le sens sollicité. La beauté selon la vue est la délicatesse (*delicacy*), la fragilité ou encore le mignon ; la beauté selon le goût et le tact est la douceur, mais douceur dans les deux sens de ce terme, à la fois doux (*sweetness*) et lisse (*softness*). La diversité des qualificatifs de la beauté rend compte d'une beauté intensive, du degré le plus faible à la manifestation la plus éclatante (le splendide ou le spécieux).

### *Les espèces de la beauté*

En étant au plus près des choses et des faits, Burke met également au jour des expériences plus troubles de la beauté. La beauté est intrinsèquement impure, c'est-à-dire mêlée et composite, mais aussi circonscrite. Et c'est précisément ces nouvelles configurations du sensible que viennent décrire les variantes de la beauté comme l'élégant, le spécieux ou le splendide, définissant la beauté comme une manifestation parmi d'autres d'une tendance plus générale, relevant davantage de la physiologie :

Quand un corps est composé de parties lisses et polies, qui n'exercent pas de pression les unes sur les autres, qui ne présentent ni rugosité ni confusion, et qui affectent en même temps une forme régulière, je le dis élégant. L'élégant est très proche du beau et n'en diffère que par la régularité qui, néanmoins, suscite une affection fort différente et peut donc très bien constituer une catégorie séparée. J'y place les ouvrages d'art délicats et réguliers qui n'imitent aucun objet déterminé de la nature : édifices élégants, meubles, etc. Quant à l'élégance ou à la beauté s'ajoutent de grandes dimensions, la pure beauté disparaît dans ce que j'appelle le splendide (*fine*) ou le spécieux (*specious*)<sup>1</sup>.

L'élégant se distingue de la beauté par la régularité mais aussi par ses références puisque ce paragraphe est l'occasion d'une ouverture sur les arts décoratifs, sur une certaine forme d'architecture, soit des manifestations qui se désolidarisent du modèle de l'imitation, par différence avec la définition de l'élégance que l'on trouve à la même époque dans l'*Encyclopédie*<sup>2</sup>, explicitement référée à la sculpture et à la peinture.

Le refus d'une hiérarchie des arts, et par extension, le refus d'élever la beauté au rang de valeur cardinale et générale<sup>3</sup> est liée à l'élection d'un

1. E. BURKE, *Recherche*, op. cit., III, 23, p. 169.

2. VOLTAIRE, Article « ÉLÉGANCE », *Encyclopédie*, 1755, vol. v, p. 483, ENCCRE, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-846-0/>>, consultée le 17 juillet 2024.

3. Par commodité, Burke a le souci de ne pas bousculer le vocabulaire comme il le rappelle dans la *Recherche*, p. 82. La beauté conserve sur le plan formel, sur le plan de l'économie générale de l'ouvrage sa valeur coordinatrice et régulatrice. Néanmoins, elle n'est plus un principe directeur et unifié par une définition cohérente. La beauté est intrinsèquement mêlée.

paradigme en particulier, le paradigme tactile, consacré par l'ambiguïté du terme *feeling* chez Burke, renvoyant indifféremment au sens du toucher comme aux capacités de sentir en général<sup>1</sup>. La beauté est proprement touchante non pas seulement car elle est affective plutôt qu'intellectuelle en sollicitant davantage l'imagination que l'entendement, mais parce que très concrètement, elle est pensée selon le modèle d'un contact, du toucher, et d'un toucher en mouvement. Une esthétique haptique<sup>2</sup>.

*Typologie des espèces de la beauté et précarité de l'expérience esthétique*

Enfin, de façon plus hypothétique, la typologie des espèces de la beauté vient relancer le problème de la réalité de la beauté, réalité entendue cette fois, au sens de persistance, de continuité, de constance en insistant sur la précarité d'une telle expérience. Si, par sa petitesse, le mignon renvoie intrinsèquement à notre vulnérabilité ; le spécieux ou le splendide, à une expérience mêlée où la beauté n'est presque plus elle-même, il en va de même pour les autres sens. Lorsqu'il évoque le beau selon le sens du goût, ce qui correspond au doux au sens de sucré, d'onctueux, Burke remarque la parenté entre l'expérience du beau et celle de l'insipide<sup>3</sup>. Entre l'affadissement et l'écoeurement, l'expérience esthétique frôle paradoxalement l'anesthésie.

La beauté est effectivement une expérience-limite dont le modèle serait une forme de sommeil ou l'étape qui précède l'endormissement<sup>4</sup>. Dans cet état de relaxation musculaire et nerveuse, une sorte de laisser-aller gagne le sujet, entraînant un certain flottement de l'attention, nourri par le flux des sensations :

Il est au contraire presque impossible de ne pas en conclure que l'effet de la beauté consiste à détendre les éléments solides du système. Toutes les apparences de la détente sont présentes ; et c'est un relâchement qui se situe juste au-dessous du tonus ordinaire qui me semble la cause de tout plaisir positif<sup>5</sup>.

Cette dernière remarque invite à reconsidérer le statut de ces différentes espèces de la beauté. À quel registre appartiennent-elles ? S'agit-il uniquement de critères descriptifs destinés à saisir l'expérience fluctuante et graduée de la beauté ? S'agit-il de bornes délimitant la présence de la beauté et au-delà desquelles elle se nie, elle s'évanouit dans un flux de sensations agréables, finalement médiocres ?

Il nous semble ici que l'examen de la beauté, loin de conduire à une forme de scepticisme quant à la pertinence d'une telle idée, permet d'interroger une nouvelle fois sa valeur. Pluraliser la beauté en mentionnant ses nombreuses déclinaisons ne revient pas à démultiplier les normes d'un éventuel jugement de goût. Pour autant, la beauté ne peut pas ou ne peut plus se penser de manière unifiée, mais à partir de ses autres, c'est-à-dire à partir de ce qui s'en distingue légèrement, ce qui la nuance, ce qui l'infléchit. L'approche burkienne n'est résolument pas dogmatique, mais constructive en insistant sur le caractère plastique de la beauté. Ce n'est pas un concept de beauté qui unifie les différentes espèces répertoriées par Burke, mais un effet sensible. Autrement dit, Burke s'attache à examiner, presque au scalpel, la manière dont certaines expériences peuvent converger vers

1. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, III, 24, p. 169. Sur la place du toucher chez Burke, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à nos propres travaux. Marie SCHIELE, « L'expérience tactile peut-elle conduire à l'évaluation esthétique ? Analyse du toucher chez Burke » dans Maira de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida *et al.*, *Le toucher. Prospections médicales, artistiques et littéraires* Paris, Éditions le Manuscrit, 2019, p. 179-190 et « Le toucher : d'un sens bas au soubassement de l'expérience esthétique. Enquête sur l'origine de la notion de *feeling* chez Edmund Burke », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Bruxelles, Éditions Société pour le progrès des Études Philologiques et Historiques (à paraître).

2. Sur le paradigme tactile au temps des Lumières, voir Aurélie GAILLARD, « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières », *Dix-Huitième Siècle. Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, 2014/1, n° 46, p. 309-322.

3. E. BURKE, *Recherche, op. cit.*, IV, 21, p. 198.

4. À l'inverse, le sublime cause l'étonnement, « un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendu par quelque degré d'horreur. » (*Ibid.*, II, 1, p. 101.) Le sublime tire le sujet hors de lui, le beau l'absorbe et le plonge dans un état semi-léthargique.

5. *Ibid.*, IV, 19, p. 196.



un même résultat, vers une même qualification, et ainsi devenir des valeurs communes que l'on reconnaît comme telles et qui conditionnent en retour notre orientation dans le sensible. De ce point de vue, le rôle du langage est fondamental.

### **Le sensible et le dicible : la chose, le mot et l'émotion**

Il est décisif de rappeler que l'ouvrage de Burke après l'examen comparé du sublime et du beau se termine par une très longue partie consacrée au langage et à une critique de sa fonction imitative. La thèse développée par Burke est la suivante : le langage n'imité pas les choses et ne véhicule pas d'images mentales mais possède ses propres références, agit par ses propres connotations. En réalité, la référence linguistique infuse largement les parties précédentes de la *Recherche*, notamment dans les exemples décrivant l'expérience de la beauté. On rappelle l'exemple de la petitesse : « Et pour savoir quelle est en général l'étendue des corps qu'on estime beaux, il suffit de recueillir *les manières habituelles d'en parler*<sup>1</sup> » et plus loin, on peut encore lire « Qui ne connaît *ces expressions communes à tous les temps et à tous les pays par lesquelles on se dit amolli, relâché, énervé, dissous, fondu de plaisir*<sup>2</sup>? » (nous soulignons). « Manières habituelles d'en parler », « Expressions communes », c'est par la langue, par ses qualités, par sa texture que l'on façonne les reliefs multiples de la beauté.

L'insistance de Burke sur le langage ordinaire n'est pas anodine : « dans le cours ordinaire de la conversation, nous nous faisons suffisamment comprendre sans susciter d'images des choses dont nous parlons<sup>3</sup> ». L'effet des mots, sous-entendu, leur sonorité, leur matérialité est satisfaisante pour éveiller des idées en nous. La caractérisation d'un langage comme non-imitatif, autrement dit la désolidarisation entre la visualité et le discursif – le langage ne crée pas d'image, à un mot n'est pas nécessairement associée une représentation mentale – laisse une nouvelle place au

sensible. Dans ce contexte, de quelle manière considérer l'élégant, le spécieux, le mignon ?

Dans la typologie des mots établie par Burke au début de la cinquième partie de la *Recherche* distinguant les mots agrégés (idées simples), les mots abstraits simples (qualités) et les mots abstraits complexes (relations d'idées), les dérivés de la beauté relèveraient de la dernière classe. Or des abstraits composés, nous n'avons aucune idée claire. « Je pense, poursuit-il, que le pouvoir qu'ils exercent sur les passions, ils ne les tirent d'aucune représentation<sup>4</sup>. » Ce sont bien quelques idées particulières, quoique saisies de manière indistincte et confuse. N'est-ce pas alors sur la confusion entre l'effet du mot « mignon » par exemple et l'effet réel de la perception d'une chose mignonne » que joue Burke dans cette dernière partie pour justifier l'éclatement de l'idée de beauté ? La beauté ne serait-elle finalement qu'affaire de vocabulaire et de grammaire comme l'écrivait Diderot<sup>5</sup> ?

Il faut peut-être revenir à la valeur que Burke attribue à l'opacité et à la confusion au détriment de la clarté pour dépasser cette première interprétation lexicale de la beauté et de ses espèces. En II, 4, est noté ceci : « Une idée claire n'est qu'un autre nom pour une petite idée. » Certes, cette affirmation tranchée, anti-cartésienne<sup>6</sup> doit être remise dans le contexte d'une comparaison entre peinture et poésie qui se superpose appuyant l'étude du sublime et qui sera reprise dans la partie consacrée au pouvoir des mots. Mais on peut légitimement s'interroger sur ce rapport entre pauvreté, transparence de l'évidence de

1. *Ibid.*, III, 13, p. 160.

2. *Ibid.*, IV, 19, p. 196.

3. *Ibid.*, V, 2 p. 207.

4. *Ibid.*, V, 2, p. 208.

5. DIDEROT, art. « BEAU (Métaphysique) », *op. cit.*, p. 179 : « il semble que la question du beau ne soit plus qu'une affaire de Grammaire, & qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. »

6. Le qualificatif « petit » peut être compris en deux sens. Petit peut avoir le sens de simple et déterminé auquel cas Burke rejoint la proposition de Descartes dans les *Règles pour la direction de l'esprit*. Voir par exemple les Règles V et VI. Mais dans le contexte d'une comparaison entre poésie et peinture proposée par Burke, « petit » se colore d'une nuance dévaluative. À l'esthétique de la clarté est préférée celle de l'obscurité. Sur ce changement de paradigme, voir Hélène PHARABOD-IBATA, *The Challenge of the Sublime. From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

l'idée et suggestivité de l'idée obscure et confuse, cette fois à l'échelle de la *Recherche* et relativement à cette proximité des qualificatifs de la beauté. Bien qu'affirmant la clarté pour principe heuristique, au moins de façon rétrospective dans ses deux préfaces rédigées en 1759, soit deux années après la première parution de la *Recherche*, l'élaboration stylistique de l'ouvrage témoigne de cette hésitation constante entre registre gnoséologique et registre pathique ou affectif, ne serait-ce que par la longueur des descriptions. Sur le plan de la conception du discours et de l'écriture, il y a là une manière tout à fait originale de réfléchir non pas sur les passions, mais avec elles et de contenir, presque de façon performative, la froideur philosophique critiquée par Burke dans sa correspondance de jeunesse.

D'où cette écriture de la suavité qui vise à décrire les passions et leurs effets tout en ménageant l'état incertain dans lequel elles nous plongent. Les mots sont « de purs sons<sup>1</sup> » conclut Burke qui, sans être attachés à des circonstances particulières dans lesquels ils sont émis, poursuivent leur effet et ne cessent de nous affecter. Tout se passe comme si la multiplication des espèces de la beauté suggérait, par ses consonances, quelque chose de son expérience. Dans ces conditions, le beau diffère d'une catégorie générique, mais s'apparente à une espèce singulière, au même titre que le mignon, le splendide ou l'élégant. À la différence du sublime, catégorie absolue, sans dérivé<sup>2</sup>, le beau, plus plastique, se dit et se vit de manière nuancée, presque raffinée comme si ses déclinaisons s'autonomisaient. Plutôt que d'organiser son enquête à la manière d'Hutcheson en décrivant un beau absolu et un beau relatif, Burke détermine une acception plus

resserrée du beau pour mieux ajuster la constellation de termes se rapprochant du beau et le réel que ces termes désignent. On pourrait presque dire que les critères d'évaluation des choses s'assimilent ainsi avec la tournure d'une langue, avec les manières de dire et de jouer avec la langue<sup>3</sup>.

L'exploration des espèces de la beauté ne vise donc pas à établir une nouvelle grille d'évaluation à l'aune de laquelle on jugerait le sensible. En ce sens, mignon, splendide, élégant diffèrent de catégories opératoires du jugement. Et la beauté ne vient pas, telle une idée surplombante, subsumer la diversité de ses espèces sous une définition unique. L'enquête de Burke met en lumière des expériences contrastées de la beauté ancrées dans la sensibilité humaine, profondément travaillée par les effets de la matière, qu'elle soit sonore, corporelle ou composée. Le foisonnement des qualificatifs peut suggérer la dissolution de l'idée de beauté dans le plaisir, et à plus forte raison dans les aléas de la subjectivité. Mais l'attention que prête Burke à la réalité d'une expérience le pousse aussi à investir son vocabulaire de façon audacieuse, moins pour fixer les termes de la beauté ou pour la figer dans des catégories, que pour cerner, à travers la matérialité du langage, ce que la beauté fait au corps. Et ce que le corps de la langue fait à la beauté. En ce sens, l'expérience de la beauté est aussi une expérience linguistique<sup>4</sup>.

Marie SCHIELE

1. E. BURKE, *Recherche*, *op. cit.*, V, 2, p. 209. Si des images ne sont pas nécessairement associées aux mots, le langage dans sa nature purement matérielle, c'est-à-dire purement sonore, s'éloigne-t-il pour autant du modèle imitatif ? Quel est le rapport entre le terme « *soft* » et la douceur d'un tissu ? Burke reste assez évasif à ce sujet mais il maintient la relation entre efficacité des mots, énergie verbale et opacité des associations d'idées.

2. À la différence de Kant, Burke ne distingue pas plusieurs espèces de sublime. Sur le sublime noble et le splendide chez Kant et la comparaison avec Burke, voir la note 2 p. 169 de la *Recherche*.

3. Ceci rappelle la distinction effectuée en français entre le beau et le joli. Voir art. « JOLI (Grammaire) », *Encyclopédie*, vol. VIII, p. 871, ENCCRE, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2731-0/>>, page consultée le 17 juillet 2024. Burke insiste aussi sur le fait que la beauté se dit par les diminutifs, par un investissement affectif de la langue. Voir *Recherche*, *op. cit.*, IV, 19, p. 196 et suivantes.

4. Sur ce point, voir par exemple ÉLISE PAVY-GUILBERT, « L'expérience esthétique comme expérience linguistique », *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Garnier, 2014, p. 325-328.