

Conférence

LOUIS MARIN

E.H.E.S.S.

LE SUBLIME DANS LES ANNÉES 1670:

UN JE NE SAIS QUOI?

Dans le cadre de ce congrès consacré à l'année 1674, je voudrais vous présenter quelques éléments d'une recherche poursuivie depuis trois ou quatre ans sur l'émergence de la notion de sublime au XVII<sup>ème</sup> siècle en France et sur quelques uns de ses avatars dans les théories rhétoriques et poétiques de ce moment historique ainsi que sur leur poids, leur impact à long terme pour une philosophie de l'art, et une esthétique en général.

La justification de cette présentation est évidente: c'est en 1674 que Boileau publie sa traduction du traité du Pseudo Longin, le Peri Upsous, Du Sublime, l'année même où voit le jour l'édition de son Art Poétique. Mais comme vous le savez aussi, cette traduction comme la rédaction de l' Art poétique étaient amorcées depuis la fin des années 60: vous m'autorisez de considérer la date 1674 comme l'emblème chronologique des années 1670 en France qui ont été considérées, je crois à juste titre, comme des années charnière, tant en ce qui concerne la littérature, les arts, et leurs théorisations esthétiques que dans les domaines politique et idéologique.

Un des éléments de cette recherche sur le sublime au XVII<sup>ème</sup> siècle est donné dans le sous-titre de mon exposé en forme de question ou d'interrogation: il s'agit du "je ne sais quoi". Là encore ma justification historique est la parution en 1671 d'un texte

que je crois très important pour cette charnière des années 1670: les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, six entretiens dont l'avant-dernier porte sur "le je ne sais quoi".

Mon premier point sera d'articuler cette notion "le je ne sais quoi" qui, comme celle de "sublime" aussi bien, est antérieure à la période charnière, de l'articuler à celle de sublime: articulation que je formulerai schématiquement de la façon suivante: le sublime relève du "je ne sais quoi", mais le "je ne sais quoi" ne se réduit pas au sublime.

L'articulation du "je ne sais quoi" au sublime tout d'abord: le sublime est un "je ne sais quoi" dans la mesure même où il apparaît difficile voire impossible de produire, de construire le "concept" de sublime, dans la mesure même où la définition du sublime fait question, une question qui est partie intégrante de la notion même de sublime. D'où ce premier point, la question de la définition de sublime. Boileau dans sa Préface du traité de Longin, et ceci constituera un des fils directeurs de ses Réflexions à la fin du siècle, pose la distinction capitale entre le sublime et le style sublime. Autrement dit, qu'il s'agisse de la Préface ou des Réflexions X et XII en particulier, le sublime n'est pas un adjectif qualificatif déterminant, caractéristique du troisième style de discours, le discours élevé, mais est un "substantif" de plein droit qui nomme un "quelque chose de spécifique" pouvant apparaître dans les styles simple et médiocre tout autant que dans le style élevé ou sublime. C'est même, d'après les exemples pris par Boileau, et l'on a voulu voir là une des marques de son "classicisme", dans le style simple qu'on le reconte de façon privilégiée.

De plus, en insistant sur le fait que pour repérer le sublime, il ne faut pas regarder simplement la chose qu'on dit (le sujet, la matière), mais la manière dont on la dit et l'occasion où on la dit (et je soulignerai pour ma part le terme occasion que l'on trouve également dans Longin avec la notion de Kairos) bref regarder "non quid sit sed quo loco sit", Boileau fait apparaître l'indétermination de son repère. Ce lieu n'est pas un topos

logique ou rhétorique, mais caractérise la circonstance d'un discours, ce qui "entoure" une relation d'énonciation singulière, (celle d'un énonciateur à un énonciataire). Autrement dit, le sublime à la différence du style sublime ne caractérise pas un style, un genre ou une espèce de discours ou de poème. Il peut être porté par tous les styles, tous les genres: il n'est propre à aucun. Il n'appartient pas à une rubrique ou à une classe d'une taxinomie rhétorique, il ne relève pas d'un lexique ou d'un vocabulaire; il n'est pas le propre d'une figure ou d'un trope quand bien même Longin, dans son traité, tente de reconnaître comment les figures, les images contribuent au sublime. En revanche, il relève de ce que l'on nommerait aujourd'hui la pragmatique, d'un art des circonstances, des singularités et des effets de sens. Il est aisé de re-connaître le sublime dans le discours, le poème ou le tableau, mais cette re-connaissance est à la mesure exacte de son indéfinissabilité théorique, de l'impossibilité de produire les règles de construction de son concept. Comme l'écrit Boileau, ce n'est pas proprement "quelque chose qui se prouve et se démontre mais quelque chose qui se fait sentir". Le trait sublime se montre dans le discours ou le poème, il est de l'ordre de la présentation, d'une deixis dans l'interlocution. Il n'est pas de l'ordre de la représentation. Mais point n'importe quelle deixis, point n'importe quelle présentation.

D'où une deuxième articulation du "je ne sais quoi" au sublime: non plus la question de la définition, de la dé-limitation taxinomique, rhétorique, conceptuelle, générique, du sublime, mais de la recherche pragmatique de la raison de ses effets, comme dirait Pascal (qui s'y connaissait en matière de sublime). Boileau, pour nous maintenir à l'année 1674, propose, dès la Préface à sa traduction de Longin, dès le sous-titre qu'il donne à sa traduction, un terme substitutif au sublime: le merveilleux ou ses parasyonymes, l'extraordinaire ou le surprenant.

que je crois très important pour cette charnière des années 1670: les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, six entretiens dont l'avant-dernier porte sur "le je ne sais quoi".

Mon premier point sera d'articuler cette notion "le je ne sais quoi" qui, comme celle de "sublime" aussi bien, est antérieure à la période charnière, de l'articuler à celle de sublime: articulation que je formulerai schématiquement de la façon suivante: le sublime relève du "je ne sais quoi", mais le "je ne sais quoi" ne se réduit pas au sublime.

L'articulation du "je ne sais quoi" au sublime tout d'abord: le sublime est un "je ne sais quoi" dans la mesure même où il apparaît difficile voire impossible de produire, de construire le "concept" de sublime, dans la mesure même où la définition du sublime fait question, une question qui est partie intégrante de la notion même de sublime. D'où ce premier point, la question de la définition de sublime. Boileau dans sa Préface du traité de Longin, et ceci constituera un des fils directeurs de ses Réflexions à la fin du siècle, pose la distinction capitale entre le sublime et le style sublime. Autrement dit, qu'il s'agisse de la Préface ou des Réflexions X et XII en particulier, le sublime n'est pas un adjectif qualificatif déterminant, caractéristique du troisième style de discours, le discours élevé, mais est un "substantif" de plein droit qui nomme un "quelque chose de spécifique" pouvant apparaître dans les styles simple et médiocre tout autant que dans le style élevé ou sublime. C'est même, d'après les exemples pris par Boileau, et l'on a voulu voir là une des marques de son "classicisme", dans le style simple qu'on le rencontre de façon privilégiée.

De plus, en insistant sur le fait que pour repérer le sublime, il ne faut pas regarder simplement la chose qu'on dit (le sujet, la matière), mais la manière dont on la dit et l'occasion où on la dit (et je soulignerai pour ma part le terme occasion que l'on trouve également dans Longin avec la notion de Kairos) bref regarder "non quid sit sed quo loco sit", Boileau fait apparaître l'indétermination de son repère. Ce lieu n'est pas un topos

logique ou rhétorique, mais caractérise la circonstance d'un discours, ce qui "entoure" une relation d'énonciation singulière, (celle d'un énonciateur à un énonciataire). Autrement dit, le sublime à la différence du style sublime ne caractérise pas un style, un genre ou une espèce de discours ou de poème. Il peut être porté par tous les styles, tous les genres: il n'est propre à aucun. Il n'appartient pas à une rubrique ou à une classe d'une taxinomie rhétorique, il ne relève pas d'un lexique ou d'un vocabulaire; il n'est pas le propre d'une figure ou d'un trope quand bien même Longin, dans son traité, tente de reconnaître comment les figures, les images contribuent au sublime. En revanche, il relève de ce que l'on nommerait aujourd'hui la pragmatique, d'un art des circonstances, des singularités et des effets de sens. Il est aisé de re-connaître le sublime dans le discours, le poème ou le tableau, mais cette re-connaissance est à la mesure exacte de son indéfinissabilité théorique, de l'impossibilité de produire les règles de construction de son concept. Comme l'écrit Boileau, ce n'est pas proprement "quelque chose qui se prouve et se démontre mais quelque chose qui se fait sentir". Le trait sublime se montre dans le discours ou le poème, il est de l'ordre de la présentation, d'une deixis dans l'interlocution. Il n'est pas de l'ordre de la représentation. Mais point n'importe quelle deixis, point n'importe quelle présentation.

D'où une deuxième articulation du "je ne sais quoi" au sublime: non plus la question de la définition, de la dé-limitation taxinomique, rhétorique, conceptuelle, générique, du sublime, mais de la recherche pragmatique de la raison de ses effets, comme dirait Pascal (qui s'y connaissait en matière de sublime). Boileau, pour nous maintenir à l'année 1674, propose, dès la Préface à sa traduction de Longin, dès le sous-titre qu'il donne à sa traduction, un terme substitutif au sublime: le merveilleux ou ses parasyonymes, l'extraordinaire ou le surprenant.

## Emergence du sublime

Toutefois, dans la Préface ou dans la Réflexion X, la caractéristique du merveilleux, de l'extraordinaire ou du surprenant est de ne se définir que par leurs effets, mais un certain type ou catégorie d'effets qui ne sont à leur tour définissables que par renvoi au définiendum. Qu'est-ce donc que le merveilleux? C'est ce qui ravit, transporte, enlève, ce qui frappe, saisit, surprend, enchante, ce qui fait sentir: mouvement circulaire, tautologique, mais qui pose la pragmatique du sublime comme une pathétique, une pathétique cependant elle-même tout à fait singulière, car celle-ci ne relève pas, à son tour, d'une taxinomie des passions particulières et de leurs signes expressifs. Il s'agit plutôt d'une pathétique du pathos lui-même. D'où cette remarquable présentation sublime de la représentation (discursive, poétique, iconique etc..) remarquable en ce que cette présentation est irreprésentable selon le dispositif de la représentation, tabulaire, taxinomique, classificatoire, selon l'ordre de la représentation de l'idée, de l'image, de l'affect dont elle est cependant un trait caractéristique. La présentation sublime est elle-même sublime en ce sens, c'est un effet-affect sans différence articulable, ce n'est pas une passion mais le pathos de toutes les passions; ce n'est pas une émotion, mais la motion de toutes les émotions: bref un in-définissable, un ir-représentable, un in-classable tant du côté de l'énonciateur (Boileau parlant de Longin n'écrit-il pas "ses sentiments ont je ne sais quoi qui marque un esprit sublime, une âme fort élevée au-dessus du commun" ou dans la Réflexion X à propos d'un passage d'Hérodote cité par Longin: "On y sent une certaine force énergétique qui marquant l'horreur de la chose qui y est énoncée, a je ne sais quoi de sublime") que du côté de l'énonciation puisque l'effet-affect sublime est toujours marqué par une altération, une défaillance de l'identité du sujet, une désappropriation du sujet à soi-même (qu'il s'agisse du ravissement, du transport, de l'enlèvement, ou de la stupéfaction, de l'étonnement, de la sidération) que toute passion particulière module sans doute ou modalise, mais qui s'exercerait ici à l'état du pur pathos, de pure motion.

## Louis Marin

Le sublime ou le "je ne sais quoi" non seulement de la rhétorique et de la poétique des genres et des styles, des règles et des tropes et des figures, mais encore de toute théorie esthétique, c'est-à-dire du jugement évaluatif, du jugement de goût, de toute théorie de l'art: le sublime nommerait en ce sens avec le "je ne sais quoi" un écart de la théorie avec elle-même, interne à la théorie même, avec le "je ne sais quoi", une fin de l'art même qui en désignerait à la fois la destination et la cessation. Boileau l'écrit: "le sublime est ce je ne sais quoi qui nous charme et nous ravit, sans lequel la beauté n'aurait ni grâce ni beauté", ce "je ne sais quoi" ou sublime chez Boileau que vous n'aurez pas de peine à traduire dans le langage critique contemporain avec la notion de comble et de supplément. Le sublime s'ajoute à la beauté en supplément, surplus, plénitude enrichissant une plénitude, mais il supplée, il nomme ce sans quoi la beauté ne serait pas belle. La position de ce "je ne sais quoi" (son lieu) est à la limite de la forme belle, sur la limite de la forme belle, qui l'illimite, qui est son illimitation, son indéfinition, mais qui est en même temps l'espace, le lieu, la ligne où la forme trouve la limite, la finition qui la forme, la ligne qui en fait une forme, qui la fait belle. De même dans la tension sémantique qui anime le verbe "comblé" qui signifie à la fois remplir un creux, un vide, un manque mais aussi remplir une mesure déjà pleine. Le "je ne sais quoi" du sublime: ce qui est entre le bord et le débord de la mesure, de la forme.

C'est, me semble-t-il, ce qui s'indique dans l'introduction du terme de merveilleux dans la Préface de Boileau en "supplément" du "je ne sais quoi" sublime, à propos duquel nous pourrions refaire le mouvement que nous venons d'effectuer: le merveilleux n'est pas la caractéristique du genre épique, encore moins du genre épique chrétien qu'évoque Boileau au chant III de l'Art poétique, même si le genre épique se doit d'en porter les traits plus encore que la Tragédie. Le merveilleux dans la Préface du traité marquerait, à mon sens, bien plutôt la confrontation de la représentation mimétique réglée par

l'imitation de la nature ou tout au moins de son ordre idéal, dispositif de l'imagination reproductrice, pour parler le langage kantien, d'une part, et d'autre part, de la phantasia, notion élaborée par le moyen stoïcisme (Panetius de Rhodes, Posidonius d'Apamée) et la seconde sophistique, dont tous les éléments théoriques se retrouvent dans le Traité du Sublime de Longin et qui serait la marque de l'imagination productrice. Un texte souvent cité de Philostrate l'Ancien dans sa Vie d'Appollonios de Tyane pourrait servir d'emblème à cette confrontation ou encore toute une série de traités de poétique et de rhétorique italiens, espagnols, allemands; je n'évoquerai ici que le Della Poetica (1586) de Francesco Patrizi qui est tout entier une attaque de la mimésis comme source ou origine de la poésie: ce n'est pas l'imitation par ressemblance qui fait le poète et le poème car ce serait limiter la poésie aux seules actions, passions et caractères humains; la poésie à la différence des autres arts du discours trouve sa source dans l'enthousiasme, mouvement naturel de l'esprit poussé par les phantasiai qui lui sont présentées par la lumière d'un dieu, d'un génie ou d'un démon. "Cette infusion dans le sujet qui reçoit cette lumière opère en lui sans que celui-ci, ainsi illuminé, sache ce qu'il fait ou dit". Le "Mirabile" est la qualité commune à tous les vrais poèmes et les vrais poètes et le "mirabile" est l'effet spécifique du poème sur le public constituant la "maraviglia".

Vous reconnaissez ici les motifs du Traité du sublime de Longin édité en 1554 et l'aboutissement dans la Haute Renaissance de tout un parcours de notions platoniciennes à travers Plotin, Aristote, le stoïcisme, le Sénèque des Lettres à Lucilius, la poétique de l'Idea, de la phantasia, du conchetto longtemps mûri dans les retraites insondables de la pensée divine dont on trouverait d'autres élaborations chez Philon d'Alexandrie et Plutarque avec la distinction faite chez les Pères entre le logos endiathethos, la parole intérieure reliée à la parole divine et le logos prophorikos, la parole proférée, image de l'autre, projetée dans le monde sensible. (N'est-ce pas en 1674 que paraît la Recherche

de la Vérité de Malebranche où ce motif est repris entre Augustin et Descartes?) Et lorsque Patrizi veut assurer les fondements théoriques de cette poétique du merveilleux, n'est-il pas conduit à introduire entre la faculté cognitive et la faculté sensitive ou affective, une potenza ammirativa qui, entre entendement et sensibilité, communique avec les deux et assure le passage dynamique de l'une à l'autre, puissance créatrice de fictionnement figuratif (finzione, formatura, trasfigurazione) où nous ne pouvons que reconnaître le schématizein de Longin, c'est-à-dire précisément le schématisme de l'imagination productrice que Kant positionnera de la même manière "dans les profondeurs de l'âme", "art caché de la Nature" au centre abyssal de la Critique de la Faculté de juger. La théorie poétique du merveilleux et de la merveille fonctionnerait donc par rapport à la régulation des genres et des espèces du poétique comme la théorie philosophique de la phantasia par rapport à la représentation mimétique: en marquant la rupture interne du rapport de la langue aux choses et aux essences, la rupture interne du pouvoir ontologique du langage, elle introduit à l'intérieur même du dispositif de la représentation, c'est-à-dire aux limites de ce dispositif, le questionnement du sublime pour tenter de trouver la vérité du langage poétique dans un libre fonctionnement de la langue, productrice d'associations neuves, et non pas restitution d'un ordre idéal de l'être: une vérité qui serait celle - mystérieuse - des variations singulières du jugement subjectif comme de l'in-finie variété ou diversité des circonstances des choses.

Mais c'est en ce point de mon propos que je souhaiterai présenter mon hypothèse centrale, à la fois théorique et historique: ce serait dans les années charnières 1670 que s'opérerait, en particulier avec la promotion théorique du "je ne sais quoi", une étonnante tentative d'intégration de la théorie du merveilleux et de la phantasia dans le dispositif de la représentation qui en constituerait simultanément le comble et l'interrogation immanente. Le "je ne sais quoi" serait précisément l'opérateur clef d'une telle

intégration qui, dans tous les sens du terme, trahit la persistance, l'insistance de la question du sublime comme motif esthétique qui met en cause l'esthétique elle-même, la destination et le suspens de l'art. Le révélerait l'opération sémantique remarquable déjà notée à propos du sublime lui-même avec la substantification de l'adjectif: ici la substantification d'un énoncé phrastique, c'est-à-dire la transformation d'une phrase signifiant une limite ou une indétermination de la connaissance; "je ne sais quoi," un jugement articulant un état du sujet théorique en un nom qui élève cet état à la dignité d'une essence, d'une notion "nominale", d'un terme désignant un état de chose et qui, par là même, acquiert dans le langage, et dans le langage seulement, un statut ontologique et sémantique déterminé: manière vraiment "merveilleuse", extraordinaire de présenter, par et dans la représentation, son irréprésentable, la tache aveugle du savoir et du sens.

Avant d'en venir à Bouhours et aux Entretiens d'Ariste et d'Eugène, je voudrais vous proposer en guise d'exergue et peut-être d'emblème de cette recherche, deux portraits que vous connaissez bien, celui de La Rochefoucauld par lui-même et celui de La Rochefoucauld par son ennemi intime, le Cardinal de Retz.

La Rochefoucauld ne prononce nulle part le nom "je ne sais quoi", mais son autoportrait en fait apparaître la structure logique et sémantique dans la "représentation" du sujet. La Rochefoucauld construit son autoportrait, trait singulier par trait singulier, qu'ils soient physiques, moraux, intellectuels, selon la structure générale du "ni...ni..." qui "informe", si j'ose dire, chacun des linéaments, pris un à un, de son être (taille ni grande ni petite, nez ni gros ni pointu, etc...). Cette structure du neutre n'est pas celle d'un indéfini en général; au contraire, elle définit un intervalle auquel ne correspond aucun nom, qui ne peut être - semble-t-il - caractérisé que par la double négation des limites extrêmes (ou posées comme telles) de chaque trait. Par là même l'effet de représentation ou l'effet de portrait est celui d'un amas de traits uniques,

composant, par totalisation imaginaire, un être absolument unique, ex-ceptionnel, inclassable, l'être dans sa singularité infinie, le "je" même. Retz au contraire ouvre son portrait de La Rochefoucauld par l'énoncé suivant: "Il y a toujours eu du je ne sais quoi dans tout M. de la Rochefoucauld". Peut-être dit-il de La Rochefoucauld la même chose que La Rochefoucauld dit de lui-même, mais il substantive le "je" singulier de La Rochefoucauld en substantivant "je ne sais quoi", c'est-à-dire sa propre incapacité de faire le portrait de La Rochefoucauld, de tracer les lignes, les linéaments de ce portrait, d'enclorre par ces lignes la forme propre de La Rochefoucauld et du même coup, c'est l'indéterminé, l'indéfini qui devient par l'opération substantificatrice globale (toujours, tout M. de La Rochefoucauld) l'attribut principal, substantiel, de l'être de La Rochefoucauld. La Rochefoucauld est un indéterminé, une sorte d'ectoplasme psychologique et moral. Très schématiquement, on pourrait dire que la confrontation des deux portraits trace, dans le dispositif de la représentation de sujet de représentation, l'opération de la substantification de l'énoncé "je ne sais quoi" ou décrit l'opérateur "je ne sais quoi" à la fois dans la constitution de la représentation mimétique, sur ses limites et dans ses effets. Elle ouvre une voie de recherche, à la fois historique et théorique, sur la présentation "sublime" (qui est la question même du sublime) de l'irréprésentable du dispositif représentationnel.

Arrêtons-nous un instant sur ce processus de substantification. Partons de l'énoncé "je ne sais pas quelque chose", analysable très simplement comme un aveu, la reconnaissance d'une ignorance concernant un objet ou un domaine d'objectivité. A vrai dire, cet énoncé dissimule un paradoxe bien connu depuis Platon: comment puis-je savoir ce que je ne sais pas? (D'où toutes les théories philosophiques, des idées de l'arrière monde intelligible retrouvées par une anamnèse originaire jusqu'aux prénotions stoïciennes, etc...). Le fameux "Que sais-je?" de Montaigne constituerait la formulation

sceptique relativiste du paradoxe: je ne sais pas rien, je ne sais pas tout, je ne sais ni rien...ni tout. La tournure interrogative toutefois déstabilise la docte ignorance et avec elle, la position d'un sujet théorique: ce que je sais, je ne sais pas si je le sais; ce que je ne sais pas, je ne sais pas si je l'ignore. Pour en venir alors à l'énoncé "je ne sais quoi", l'examen de ses occurrences dans des phrases comme "il y a - je ne sais quoi - là bas", "il y a je ne sais quoi d'affectueux, de profond..." montrerait la prégnance d'un "il y a" avant toute détermination perceptive, cognitive, volitive..., le "il y a" de la chose, de l'Etre en général avant que ne se constitue, ne se construise la relation objet-sujet de la représentation, un "il y a" que j'ai essayé de retrouver à la base de la théorie du jugement dans la Grammaire Générale et la Logique de Port-Royal par la position subreptice duquel est assurée sans déduction philosophique métaphysique, la coextensivité exacte du langage et de l'être et sa validation - sa vérédiction - épistémologique: l'expression "je ne sais quoi" marquerait la reconnaissance d'un "il y a", mais chaque fois rapporté à un savoir virtuel et à une région déterminée de l'expérience. Il est aisé de rapporter toutes ces remarques à la pensée kantienne du Bild libre d'avant toutes les images, d'avant toutes les représentations, le Bild non figuratif que Kant nomme schème dans la première Critique et que nous retrouvons dans la troisième avec le jugement esthétique, jeu de la réflexion de l'imagination (le motif du "se présenter" de la représentation), lorsqu'elle schématise sans concepts, c'est-à-dire lorsque le monde qui se forme, qui se manifeste n'est pas un univers d'objets, mais seulement un schème, (un schème qui fait monde). Le schème, c'est la figure (cf. schéma en grec), mais l'imagination qui figure sans concepts ne figure "rien". C'est un rien qui n'est pas rien, mais qui est le premier jet d'une forme qui se donne forme. Bref nous reconnaissons là le sublime comme l'illimité, l'in-fini, comme le mouvement de l'illumination qui a lieu sur le bord de la limite, du contour, de la forme, soit la beauté même.

Avec la substantification de l'énoncé voire de l'adverbe, nous assistons à un coup de force du langage, à un acte de violence langagière puisqu'il y a donation d'un nom à l'indéterminé, et par là, détermination de l'indéterminé en tant que tel: le passage au nom déboute le sujet de sa position d'indétermination, de l'effet-affect de l'indétermination: "je" est désormais la partie d'un nom que le "je" constitue en se constituant comme sujet.

Il reviendra à Pascal de thématiser la menace apparue avec la phrase "je ne sais quoi", que "couvre" le nom "je ne sais quoi" (mais qu'il ne supprime pas) par sa création logothétique. Ainsi dans ce passage du fragment 113-155 où l'on aperçoit que, pour Pascal, la nominalisation du "je ne sais quoi" ne fait montrer l'opération de toute nomination: "Une ville, une campagne de loin est une campagne. Mais à mesure que l'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne." (c'est moi qui souligne).

Permettez-moi pour tenter de conclure ce trop long exposé d'en venir à Bouhours et aux Entretiens d'Ariste et d'Eugène où ces opérations, à la fois théoriques et idéologiques, me paraissent parfaitement reconnaissables à condition, me semble-t-il, d'apercevoir que l'entretien cinq qui porte le titre Le je ne sais quoi ne fait que réfléchir (pseudo-théoriquement) ce que l'ensemble des Entretiens de 1 à 6 met en place.

Comme vous le savez, le livre de Bouhours s'ouvre sur l'entretien La Mer et s'achève sur le très long 6ème entretien Les Devises, précédé par Le je ne sais quoi et lui-même par Le Bel Esprit, Le Secret et La Langue française. Je me bornerai à marquer mon hypothèse de travail concernant "le je ne sais quoi" comme opérateur d'intégration de la phantasia dans la mimésis ou du merveilleux dans la représentation, en évoquant le

point de départ et le point d'arrivée du parcours des Entretiens, sans pouvoir naturellement le démontrer: simples directions de recherche et de discussions.

La Mer est, si l'on peut dire, la présentation même du "il y a": surprenante, merveilleuse, admirable, la mer qui paraît toujours nouvelle puisqu'elle n'est jamais dans un même état: immense étendue calme ou agitée - Bouhours énonce là, dès le début de l'entretien, l'opposition entre le beau et le sublime à propos de la tempête dont le motif du "je ne sais quoi" est une partie intégrante: "spectacle terrible et agréable" qui inspire "je ne sais quelle horreur accompagnée de plaisir" - la mer animée du flux et du reflux des vagues, changeant de couleurs à chaque instant, mêlant une infinité de figures différentes, une infinité de couleurs, la mer est une peinture naturelle que l'art ne peut imiter; la mer est l'illimité de la nature, l'indéterminé même de ses présentations sensibles, non pas quantitativement, mais qualitativement: son infinité est moins celle de son étendue "spatiale" que celle de sa variété, une variété telle que l'esprit, le sujet théorique ne peut en découvrir la loi ou les règles. Cette impossibilité de produire la loi de la diversité est emblématisée par la longue discussion sur le flux et le reflux, "abîme où se perd l'esprit humain", véritable carrousel de théories philosophiques ou physiques qui est développé dans une sorte de jubilation sceptique de la variété "théorique": "pas une n'explique ce qu'il y a de singulier dans le flux et le reflux", dont il est aisé d'apercevoir les présupposés idéologiques (l'opposition de l'aristocrate et du savant), mais aussi philosophiques: le relativisme sceptique quant au savoir et à la théorie déblayant le champ en quelque sorte autonome d'une esthétique de la variété, de la singularité, c'est-à-dire de l'infinité dans la représentation, et sa ratio objective où elle s'effondrerait si ce champ n'était, à ce stade initial, immédiatement recouvert par deux motifs en tension réciproque, celui d'une philosophie pratique de l'utile, du commerce, de l'intérêt bien compris (voir la fin de l'Entretien) et d'autre part, celui d'une métaphorique et d'une

symbolique où la Mer cesse d'être la chose, le "il y a infini" des singularités pour devenir l'image elle-même contradictoire de Dieu et du Monde. Il faudrait poursuivre ce double motif dans les Entretiens suivants, non seulement dans celui sur le Bel Esprit ou le Secret, mais plus encore dans celui sur la Langue française dont une des clefs, me semble-t-il, consiste à articuler, voire à identifier la singularité idiomatique d'une langue (le français) à l'universalité naturelle-rationnelle d'un ordre linguistique.

Merveille de la Mer, mais il ne s'agit pas de dissiper la "merveille" en construisant la représentation, l'ordre idéal et rationnel de la Nature qui expliquerait les effets merveilleux de sa diversité. Il s'agit de faire entrer la merveille dans le dispositif de la représentation par un coup de force langagier, par un coup tactique de langage et de pensée: ce sera cette opération que réfléchira l'entretien sur Le je ne sais quoi avant de trouver son accomplissement dans celui sur Les devises.

Le "je ne sais quoi" nomme l'indéfini de la variété, des singularités: la typologie des "je ne sais quoi" en tente une taxinomie purement descriptive, un tableau ouvert à entrées elles-mêmes d'une diversité in-terminable, l'essentiel étant que par l'opération de langage, par la nomination elle-même démultipliée par une description jubilatoire, l'indéterminé soit dit comme indéterminé - qu'on en jouisse - sans être connu (au sens d'expliquer) car la connaissance, la théorie ferait disparaître - comme dit un des interlocuteurs - l'objet même à connaître. Mieux encore, c'est un objet dont la "réalité" n'existe que parce qu'on ne peut dire ce qu'est cette réalité ou plus précisément, qui conquiert son statut de réalité par un nom qui dit l'impossibilité de le connaître. "On ne peut l'expliquer que par l'admiration et par le silence". Et nous ne serons pas surpris de constater que l'entretien sur le je ne sais quoi s'interrompt sur la présentation par la Nature elle-même de son irréprésentabilité, par un orage.



L'entretien sur les Devises boucle la boucle amorcée - entamée - par celui sur la Mer: il boucle la boucle de la représentation qui enclot, dans son tour et retour, la merveille, le sublime de la merveille dans le double geste accordé du langage et de l'image.

Dès le début, il est expressément noté que le discours sur les devises répondra en quelque façon à celui sur la mer et en particulier, à celui sur le flux et le reflux. Il y répond, mais comme l'image inversée dans le miroir. En effet, alors que le dialogue sur le flux et le reflux de la mer avait manifesté l'effondrement théorique d'une connaissance rationnelle de la diversité, de l'indéfini, de l'informe des variétés et des circonstances, le discours d'Ariste vise à définir, de façon aussi précise et rigoureuse que possible, les règles de construction de la devise - c'est-à-dire au-delà de la devise (la devise n'étant en l'occurrence que la devise de la représentation), les règles de la représentation, de la métaphore comme représentation et de la représentation comme métaphore, règles qui, de manière immanente, en constituent la légitimité, la validité "objective": domaine de la mimésis, "la devise est, à le bien prendre, une métaphore de proportion qui représente un objet par un autre avec lequel il a de la ressemblance". Et nous ne serons pas surpris que l'exemple pris pour illustrer ce qu'est une devise régulière - c'est-à-dire "rationnellement, légitimement réglée" - est celle du Roi-Soleil. C'est à partir de cette définition aristotélicienne de la métaphore qu'il y aura des devises vraies et des devises fausses, même si celles-ci sont parfois ingénieuses et brillantes.

La devise est, comme vous savez, la conjonction d'une image, d'une figure et d'une parole, d'un conchetto, d'un motto: c'est à la régulation de ces deux parties et de leur articulation "métaphorique" que se livre Bouhours et c'est une fois cela fait, une fois qu'est construit le système rigoureux des règles et de la loi légitimant la représentation que le merveilleux peut faire son apparition, le merveilleux qui, seul, fait une devise

parfaite: il ne s'ajoute à la représentation que pour l'accomplir; il en est le comble. Or qu'est-ce que le merveilleux? C'est "l'union de deux pensées et de deux termes qui semblent contraires et incompatibles"; mais cette contradiction dans la pensée et le langage doit être non seulement vraisemblable comme avec le merveilleux du poème épique, mais fondée sur la vérité même, et Bouhours, de s'expliquer sur un exemple. Le merveilleux ou le sublime dans et par la représentation? Écoutons Bouhours p. 430-431: "Le merveilleux résulte, comme vous voyez, d'une figure, qui cause de l'étonnement et du plaisir tout ensemble. Ainsi pour le faire entrer dans la devise, il faut choisir des corps qui tout naturels qu'ils soient en eux-mêmes, aient ce semblé des qualités au dessus de la nature. Cependant il n'est pas nécessaire pour cela de chercher toujours des figures extraordinaires et surprenantes...Il suffit (donc) de trouver dans les figures ordinaires des propriétés qu'on n'y ait point encore découvertes; car on ne peut voir sans surprise quelque chose de rare et d'exquis dans un objet qui semblait n'avoir rien que de commun. Le secret de l'art consiste à découvrir ces nouveaux jours et c'est en quoi excelle particulièrement celui que je regarde comme le maître des autres en cette matière." Et peu après, nous allons voir se conjindre tous les motifs que nous avons essayé de reconnaître dans notre recherche, le sublime et ou le merveilleux et le "je ne sais quoi": quelle est l'idée parfaite de la devise? "Il faut concevoir en même temps je ne sais quoi de mystérieux et je sais quoi de clair ou plutôt quelque chose qui ne soit ni trop clair ni trop obscur". Cette union de traits contraires s'effectue en un instant comme par éclair, son effet est l'éblouissement, la sidération d'un je ne sais quoi irrésistible: le merveilleux, le sublime est ici au plus proche de ce qui sera l'éclair romantique du "Witz". Mais Bouhours tentera de préciser les moyens de produire "l'éclair" sublime et merveilleux, encore une fois dans la représentation rigoureusement réglée de la devise.

## Emergence du sublime

L'éclair du Witz ne peut être que celui d'une singularité, de cette différence qui distingue absolument la personne qui porte la devise de toutes les autres: sa pure présentation qui ne convienne qu'à elle seule. "Cette convenance particulière a pour fondement les circonstances propres et individuelles qui distinguent une personne des autres. La première de ces circonstances est le Nom de la personne même...La deuxième celle de ses armes, de son blason, la troisième ses actions singulières... etc..." et Ariste de conclure que la parfaite devise, c'est-à-dire celle qui est totalement régulière, parce que réglée par les lois de la représentation, n'est et ne sera peut-être jamais produite. "Cette science me passe infiniment".

Et de même que la devise nous était apparue comme la devise de la représentation "classique" elle-même, le dispositif particulier qui en exhibe le mieux à la fois la construction et la déconstruction, le travail de la question du sublime, de la phantasia dans la mimésis et de la merveille dans l'ordre classique du discours et de l'image, de même la science de la devise sera donnée par Bouhours comme le paradigme d'un savoir et d'une connaissance où simultanément s'accomplit et s'effondre le savoir et la connaissance de l'universalité naturelle, rationnelle de l'homme et du monde. Il faudrait ici lire les dernières pages de l'entretien. Je n'en extraurai que ceci: la science des devises est celle rare, exquise du Prince, amant et conquérant, des courtisans, des braves et galants chevaliers, celle des savants délicats que le collège n'a point gâtés et que le monde a polis, la science universelle et singulière de l'homme de cour, c'est-à-dire dont tout l'être ressortit à une inexplicable, une indiscernable différence - indéterminée, indéfinie - le je ne sais quoi sublime de la distinction de l'esprit dans les tactiques circonstanciées de ses actes de langage et d'image: ouverture, dans l'espace clôturé par la représentation, d'un champ socio-historique dont il appartiendra à Kant, dans le crépuscule des Lumières, de proposer l'impossible théorisation philosophique.

## Louis Marin

## Notice Bibliographique

- Boileau, Oeuvres complètes, Pléiade, Gallimard, 1966.
- E. Bouhours, Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, Paris, ed. 1678.
- Jules Brody, Boileau and Longinus, Droz, Geneva, 1958.
- E. Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757.
- E. Escoubas, L'irreprésentable. Logique de l'image, à paraître.
- Balthasar Gracián, Agudeza y Arte de ingenio, 1648.  
La pointe ou l'art du génie, trad. M. Gendreau - Masseloux et Pierre Laurens; préface de Fumaroli, L'âge d'homme, UNESCO, 1983.
- D. Huet, Demonstratio evangelica, 1679.
- E. Kant, Critique de la Faculté de Juger, trad. Philonenko, Vrin, Paris, 1972.
- Litman, Le sublime en France (1660-1714), 1971.
- Pseudo Longin, Du Sublime, Les Belles Lettres, Paris.
- Louis Marin, "Locus classicus sublimis: l'orage" dans le paysage poussinien" in L'Esprit Créateur, vol. XXV, n° 1, Spring 1985. "La description du tableau et le sublime en peinture", Versus, Milano, n° 29, maggio-agosto 1981.
- Samuel H. Monk, The sublime, 1935.
- Jean-Luc Nancy, "L'offrande sublime" Poésie, n° 32, Belin, Paris, 1984.
- Pascal, Pensées, Delmas, Paris, 1967.
- Francesco Patrioi, Della Poetica, 1586.
- R. Rapin, Du grand et du sublime dans les moeurs et les différentes conditions des hommes, 1686.
- Saint Evremond, Dissertation sur le mot "vaste", 1685.
- B. Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vol., 1961.
- Theodore E. B. Wood, The Word "Sublime" and its Context, (1650-1760), 1972.