Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle

Volume 4, Issue-numéro 1 2019

Dossier « Transferts et confrontations
transatlantiques »

Le sublime de Burke.
Transpositions : une assignation par
la peinture française

Corinne Streicher, UQAM
corinnestreicheranglade@hotmail.fr

DOI: 10.5206/mfds-ecfw.v4i1.8281

Le sublime de Burke

Transpositions

Une assignation par la peinture française

Introduction

C'est le passage d'une notion philosophique, celle du sublime dans l'espace anglais qui s'offre en perspective dans la peinture française. Lorsqu'il s'agit de la tentative de peindre le sublime c'est le peintre Joseph Vernet (1714-1789) qui élabore une visualité picturale, suivie par toute une école de paysagistes qui se détournent de l'organisation classique d'une belle Nature. Les peintures de paysage de tempête s'inscrivent en effet dans un esprit très différent qui renverse les rapports de pouvoir entre l'homme et la nature. La représentation du paysage chez Vernet est plus intense que ce qu'on trouve chez tous ses contemporains. Le paysage est réinventé, la lumière est sublimée, les ciels sont tourmentés et les mers sont déchaînées.

Le sublime peut être abordé par des images (les peintures) et dans le cadre d'un dialogue avec le texte de Burke (*Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*). Les mêmes variations accompagnent le peintre et le philosophe et nous renvoient à un souci de parler de plusieurs espaces culturels dans leur difficile transposition, à la fois par leur altérité, mais aussi par leur curieuse objectivation. Il s'agira ici d'analyser les écarts entre ce qui est représenté et ce qui est dit, en prenant comme fil conducteur l'analyse du motif de la tempête dans son croisement avec ce qui est aussi l'irreprésentable de la peinture si l'on se réfère à sa genèse avec le texte de Plin.

Nous ne savons pas si Vernet eut connaissance de la philosophie de Burke. Mais une étude attentive de son œuvre montre qu'elle fut produite par un peintre ayant vécu dans une période philosophique qui a véritablement créé une visualité du sublime avec le motif de la tempête. Enfin, le sublime dans la peinture française apparaît dans la transformation des représentations de la nature désormais axées sur l'alliance de son observation scientifique. À la fois les théories philosophiques du sublime en écho à la science des phénomènes météorologiques comme les tempêtes, les nuages, les orages et la foudre, incitent les peintres à poser un œil nouveau sur la nature. Ce qui frappe de prime abord est que les artistes ont choisi de représenter certains éléments météorologiques et pas d'autres. Lesquels de ces éléments ont été mis en avant pour représenter le sublime ? Ce n'est pas un hasard si on trouve une strate argumentative montrant en quoi ces manifestations violentes de la nature relèvent du sublime chez le philosophe Burke. Cette interaction de l'art et de la philosophie sous le prisme de la science prend à nos yeux d'autant plus d'importance que l'on se rend compte aujourd'hui à quel point ces disciplines ont œuvré indépendamment.

L'essor de la météorologie et ses conséquences sur le développement artistique de l'époque va de pair avec un transfert, celui du centre de gravité théorique de l'esthétique du sublime. La mise en évidence de cette appropriation dont les finalités imaginaires contribuent au développement artistique du paysage, notamment à travers des représentations de tempêtes et d'orages est le témoignage d'une nouvelle sensibilité exploitée par les artistes. Les scènes de déluge particulièrement en vogue permettent d'établir un véritable dialogue entre deux champs culturels, l'esthétique du sublime et la représentation en peinture, et entre deux cadres culturels, la France et l'Angleterre du XVIII^e siècle.

Cette transposition exige une autre voie d'analyse que celle communément pratiquée. Elle ouvre sur plusieurs cadres théoriques autour du concept d'étrangeté, d'altérité (cadres culturels), mais également d'intégration et de distanciation (cadres disciplinaires). On évoque cette thèse avec prudence, celle d'un transfert entre le sublime burkien et la peinture en France en particulier chez ces peintres du milieu du XVIII^e siècle (Vernet, Louthembourg) qui ont choisi de représenter le sublime. Pour autant, explorer la visibilité de la peinture se présente ainsi en dialogue avec les formes du sublime de Burke et les grandes interrogations scientifiques de l'époque. L'on se gardera par ailleurs d'interpréter hâtivement ces liens entre philosophie, esthétique et approche scientifique. Mais en jouant ainsi des champs disciplinaires avec la question des transferts, on se situe dans une compréhension plus intime des liens existant entre une conscience esthétique et une recherche d'objectivation scientifique.

1. La transposition des notions s'effectue selon certains paramètres qui relèvent de la sémantique. Le sublime anglais et le français sont loin d'être deux catégories uniformes. Elles ne se rejoignent pas dans la sémantique. Au même vocable, français et anglais donneront des acceptions différentes. Boileau, le théoricien français qui traduit Longin dans ses *Réflexions* va franciser la pensée de Burke. Il en fera un type de grandeur revu et corrigé.¹

En Angleterre le sublime se comprendra d'emblée comme une élévation exceptionnelle qui plonge l'âme dans les passions les plus fortes qu'elle soit capable d'éprouver. William Rhys Roberts va jusqu'à dire que la *Recherche philosophique* de Burke n'a aucune espèce de connexion avec le texte de Longin.² Le sublime de Burke a bien plus à voir avec le terrible (*the greatness and sublimity* qui n'ont pas d'équivalent dans la langue française).

De surcroît, il y a une différence fondamentale qui sépare les deux espaces culturels du point de vue de l'esthétique. La question esthétique du goût autour du Beau et du sublime prime en France. Les Anglais, moins tributaires du bon goût, parlent de *criticism*. Plus ouverts à l'originalité, ils distinguent de façon radicale la question du sublime de celle du Beau. Burke lui-même soulignera que les valeurs esthétiques d'une société qui se réclame de Corneille et de Racine ne sauraient être les mêmes que celles d'un monde qui fait son délice de Milton et de Shakespeare. Avec la pensée de Burke, le sublime perd toutes ses attaches au goût français qui définissait l'esthétique de l'époque. Il s'impatronise définitivement en Angleterre.

2. La représentation du paysage en France

On voit apparaître dès la seconde moitié du XVIII^e siècle une remarquable transformation de la représentation du paysage, s'exprimant dans un tout autre registre que celui du néoclassicisme. Un étrange goût pour l'imagination du sublime émerge, ainsi qu'une nouvelle iconographie, celle des océans démontés, des naufrages et des orages sont à l'œuvre dans une nature déchaînée qui préfigure une nature romantique. Ces représentations provoquent des sentiments comme la peur et la terreur face à l'informe et à l'infini par opposition aux idées esthétiques en vigueur faites d'harmonie et de beauté. Il ne s'agit pas simplement d'une source d'inspiration mais d'une assignation puissante de la philosophie par l'art³ qui déplace le paysage

¹ On peut se référer au livre de Baldine St Girons pour le développement de ce point en particulier. Cf. *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, coll. La République des lettres (Paris : Gallimard, 1993), pp. 31-49, d'après son doctorat d'état.

² *Ibid.*, p. 23

³ Je souligne ce renversement de situation. En l'occurrence avec la création de l'esthétique, on a vu une assignation puissante de l'art par la philosophie au désintéret qui désigne un mode d'évaluation esthétique appliqué après Kant, et sans ambages, aux productions artistiques. Créant un regard esthétique, la philosophie crée aussi une manière d'envisager son rapport à l'art.

classique issu de la sensibilité des Lumières vers un paysage et une nature menaçante où l'homme, sa subjectivité, se perdent dans l'infini, en proie à une expérience vertigineuse.

De manière particulièrement frappante, l'obscurité envahit la peinture. Elle est également un risque du sublime. L'obscurité est ce qui nous dérobe du Beau sans en révéler l'envers caché ni en dilater la forme à l'infini. En peinture règne une mode de l'obscur vers la moitié du XVIII^e siècle sous l'influence directe de la pensée de Burke, mal comprise ou transposée ou caricaturée. « Soyez ténébreux! » s'exclama Diderot en 1767⁴ sans doute lassé de cette perpétuelle lumière à laquelle prétendait son siècle et soudain convaincu des difficultés de l'obscurité, notamment en peinture : « La clarté est bonne pour convaincre : elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme ».⁵

Joseph Vernet, *La nuit : un port de mer au clair de lune* (1771), huile sur toile, Musée du Louvre. Voir le lien:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La nuit; un port de mer au clair de lune.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_nuit;_un_port_de_mer_au_clair_de_lune.jpg)

D'une façon générale la palette des tableaux s'assombrit. On a un exemple assez symptomatique de cet obscurcissement de la peinture avec ce tableau de Vernet qui représente un port de mer au clair de lune. Ce tableau fut une commande de Madame du Barry, maîtresse du roi, pour son pavillon de Louveciennes. Il est une synthèse et l'accomplissement d'une parfaite maîtrise de la lumière et de l'obscurité. Deux vaisseaux sont à l'ancre, la mer est paisible tandis que la lumière de la lune se reflète sur les eaux noires d'un port. L'atmosphère est lugubre et inquiétante. En opposition quasi symétrique, au premier plan, un groupe d'hommes et de femmes sont rassemblés autour d'un feu.

Selon Diderot (« section Vernet » Salon de 1771) ce tableau « c'est un effet de l'art, c'est la nuit partout et le jour partout ». Cette capacité à représenter la nuit est marquée chez Vernet et admirée par ses contemporains, à l'instar de son eau miroitante qui « a frappé tout le monde », toujours selon Diderot dans ce même salon. Vernet a rendu palpables les ténèbres.

On aime désormais en peinture les atmosphères nocturnes. Drouais, élève de David, avoua « sa crainte de faire noir », et le directeur de l'Académie de Rome, Lagrenée, attribua cette tendance à l'obscurité au « désir d'être vigoureux » (sections respectives Drouais et Lagrenée, salon de 1771). Que ce soient les ténèbres issues des poèmes de Young rendus par William Blake, l'évocation des tragédies shakespeariennes, et toutes les scènes empruntées à l'Apocalypse, dans lesquelles triomphèrent Vernet, et après lui en Angleterre Benjamin West, Louthembourg, Blake, Turner, John Martin.

Joseph Vernet, *Le naufrage d'un voilier sur des rochers* (1753), huile sur toile, Musée du Louvre. Et aussi 1759, **Numéro d'inventaire : KMSsp708, Collection : Statens Museum for Kunst**,

⁴ Denis Diderot, *Salons*, éd. Michel Delon (Paris : Gallimard, 2008), p. 324.

⁵ *Ibid.*

Localisation : Statens Museum for Kunst, Danemark.

<http://zone47.com/crotos/?l=fr&p=&nb=100&disp=1&s=&y1=-40000&y2=2015&p31=&p170=315819>

Ce tableau puissant représente la confrontation inégale entre l'homme et la fureur des éléments. Le peintre met ici l'accent sur le sentiment d'épouvante du personnage créé par la conjonction de la tempête et du naufrage. Devant une situation quasi désespérée, l'homme est réduit en une fraction de seconde à n'être plus qu'un être misérable soumis à la force des éléments. Les tons particulièrement sombres de la composition ajoutent à l'atmosphère apocalyptique de la scène.

Avec ce paysage on a toute la conception spatiale et picturale du tableau qui est une conjuration des ténèbres dans une puissance active et nocturne. On est mis devant un paysage vidé de ses connotations pittoresques et picturales. À travers le fil conducteur du sublime de Burke on pénètre dans l'irrationnel des zones obscures en transformant le rôle de l'espace. L'obscurité marque une importante transition qui ouvre une nouvelle époque. Si dans le paysage classique tout se trouvait subordonné à la maîtrise progressive de l'espace, la peinture au contraire induit à travers les brumes et la noirceur une incertitude totale. Cette confusion atmosphérique de l'effet destructeur des brouillards qui effacent les contours des objets, interdit les repérages spatiaux précis. Ces éléments atmosphériques signifieraient l'éloignement de Dieu et l'errance de l'homme. D'un point de vue iconographique, l'œil et l'imaginaire sont sollicités différemment et nous projettent dans les effets reliés au sublime.

Avec l'assombrissement de la représentation, et ses épais empâtements colorés qui se perdent dans un océan démonté, la dialectique entre fini et imprécis est engagée. Elle préfigure les volumes imaginaires et les tensions puissantes dans la représentation d'une nature sublime d'un John Robert Cozens, qui va conférer au paysage un rôle remarquable et impensable avant. Il sera suivi par les expériences rétinienne de Turner qui va hisser l'art du paysage à de nouveaux aboutissements du sublime. C'est à la fin du XVIII^e que l'Angleterre découvre les attraits et l'iconographie singulière d'une nouvelle sensibilité du paysage sublime. D'une certaine manière ces paysages de tempête annoncent également les orages grandiloquents d'un Thomas Cole. Particulièrement favorable à de telles représentations mouvementées de la nature, le genre de la catastrophe s'étend en Europe, un constat d'autant plus vrai entre l'Angleterre et la France que la peinture de paysage y jouit d'une forte tradition.

Avec l'obscurité, on a un échange d'idée qui se fait de la même manière dans les différents espaces : Il faut revenir à Burke pour comprendre la signification donnée à l'obscurité par celui qui en a fait l'emblème du sublime. Sa thèse première est que : « l'obscurité est terrible par elle-même et indépendamment de toute association ». L'obscurité n'a rien de protecteur, elle devient le symbole absolu de la dérélition.⁶

S'y exprime l'angoisse fondamentale de l'agression, de la chute et de l'impuissance. La peinture s'est emparée de l'obscurité en l'isolant de son contexte philosophique et en l'insérant dans un champ de production différent. Cette conception du paysage aspire à une transformation du rôle de la perspective, à une dilatation de l'espace et se dirige imperceptiblement vers une effusion mystique et une sorte de sublime jamais rencontrées auparavant. La réflexion esthétique de Burke préfigure de façon étonnante les contours de la visibilité de la peinture du sublime naturel qui se développera en Europe.

⁶ St. Girons, *op. cit.*, p. 158.

a. Le motif de la tempête nocturne

Il semblerait que ce soit en France avec Vernet que le genre de la catastrophe et par conséquent des scènes de naufrages, de tempêtes et d'orage ait pris naissance au point de devenir un genre à part entière. Dans ce cas précis, on peut parler d'une obsession pour les tempêtes, ses effets de lumière et les caprices de la météorologie.⁷

Image Jean Vernet IMG_1770C Claude Joseph Vernet. 1714-1789. Paris. Paysage de la côte italienne sous la tempête. Landscape of the Italian coast under the storm. 1745. Dordrecht Museum

<https://www.flickr.com/photos/mazanto/35804094062>

Que ce soient les paysages côtiers où s'amoncellent les anfractuosités rocheuses sur lesquelles se plient des troncs d'arbres déracinées par les vents incarnent à eux seuls la manière de cet artiste emblématique d'une période où l'attrait pour les phénomènes naturels s'affirme plus que jamais. Diderot évoquera ces paysages au salon de 1767.

Pour Vernet, la vue de l'océan bien au-delà de tout paysage pittoresque est l'occasion de valoriser un état oppressif. Les silhouettes humaines nous confrontent à un spectacle dramatique. La nature, loin d'être une source de contemplation ou encore un refuge, exhibe sa puissance et impose sa loi. Le peintre met en valeur l'expressivité menaçante des volumes naturels dans une quête de sublime s'appliquant à dépasser l'écueil de la peinture néo-classique et désirant pénétrer dans les zones secrètes de l'univers. Une quête artistique différente se met en place, d'ordre spirituel tourné vers des valeurs plus symboliques que descriptives.

En 1762 Vernet peint la tempête dont le motif du tronc d'arbre annonce Girodet. L'artiste répète invariablement les mêmes sujets : la présence d'un bateau tanguant au gré des vagues, la présence oppressante des nuages, etc. L'exemple de Vernet dans le genre de la peinture de catastrophes fut suivi par un certain nombre d'artistes comme Pierre Henri de Valenciennes, Philippe Jacques de Loutherbourg dont on voit un tableau ici.

[http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A7525&tab=A0312-A8566-A8228-A7525-A6379-A4609-A4608-A4607-A4482-A9571-A1811-A3687-A3688-A8569-A7523-A7524-A6378-A0313-A7513-A7511-A7512-A0315-A8567-A0314-Marine avec Naufrage, 1769.](http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A7525&tab=A0312-A8566-A8228-A7525-A6379-A4609-A4608-A4607-A4482-A9571-A1811-A3687-A3688-A8569-A7523-A7524-A6378-A0313-A7513-A7511-A7512-A0315-A8567-A0314-Marine avec Naufrage, 1769)

Dans cette représentation on voit un navire projeté contre un rocher où sont retranchés les naufragés. L'artiste met en avant la blancheur de l'écume avec les teintes sombres du ciel et

⁷ Voir le catalogue raisonné du peintre par Florence Ingersoll Smouse et Etienne Bignou, *Joseph Vernet, peintre de marine, 1714-1789* : étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peinte (Paris : Etienne Bignou, éd., 1926).

des nuages. Le tableau a par ailleurs fait l'objet d'une analyse précise de la part de Diderot dans un Salon de 1769 : il en fait la définition en action du « sublime », le philosophe énumère les effets qui suscitent les délices dus aux spectacles de l'horreur :

Revenons au traité de Longin, qui associe le sublime à la catastrophe, aux images diluviennes et aux tremblements de terre ; on retrouve cette même vision chez Burke qui y ajoute la terreur. C'est ce qui nous retiendra ici, non pas uniquement les *contenus sublimes*, les aspects du monde qui reçoivent une telle qualification, mais la présence dans les œuvres de ces peintres, de cette caractéristique à la fois épistémologique et esthétique du sublime qui est celle de la philosophie de Burke.

Le monde absenté de lumière est menacé de disparition. Le sujet est dépassé, toute tentative d'analyse objective est anéantie pour accéder à un sentiment quasi religieux placé sous le signe de l'imagination mais aussi d'une ambiguïté psychologique, « une sorte de terreur » en même temps « qu'une sorte d'attrait ».⁸

Il est dit que la représentation violente de la nature offre un aspect relié à la douleur, à la peur qui semble n'avoir rien en commun avec l'harmonie et la belle forme de l'esthétique classique.

Ce sublime en fonction de la terreur trouve un écho chez Burke qui dans sa *Recherche Philosophique* élabore une théorie du sublime qui se concentre sur les expériences émotionnelles qu'il entraîne, en particulier en rapport avec l'expérience intérieure de la terreur. « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur est une source de sublime. Ou si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir ».⁹ La *Recherche philosophique de Burke* reste une étrange entreprise qui s'inscrit dans une problématique d'époque, mais reste distinctive. C'est d'abord un ouvrage irlandais qui plante un décor dans un monde de landes et de spectres. La première occurrence du sublime pour ce jeune homme est d'abord une blessure et une emprise, la terreur étant le principe du sublime, dans son chapitre II. Conformément à la rhétorique de Burke, cette terreur se transforme en délice, ce qui est le meilleur critère du sublime. Le plaisir provoqué tient à la fois du sentiment de limite et d'impuissance que l'homme éprouve face aux forces incontrôlables de la nature et de la satisfaction qu'il ressent de jouir esthétiquement sans danger du spectacle épouvantable du déchainement de cette nature.

Le sublime dans la représentation de la nature chez Vernet est mêlé à l'observation du monde qui fait place à une observation de soi, ou plus exactement à l'observation du retentissement en soi du spectacle du monde. La vision de l'obscur anéantissement de l'univers s'éprouve dans le sujet comme intuition de sa finitude. Nous précisons : cela confère une portée spirituelle à ce type de paysage.

b. Burke parle d'un nocturne sublime

À la fin de la deuxième partie de la *Réflexion philosophique*, Burke élabore une brève esthétique du sublime dans le monde sensible : obscurité générale, ombres judicieusement répandues, mais aussi lumière éclatante, déplacement de la lumière, transition rapide de la lumière à l'obscurité, ou de l'obscurité à la lumière, couleurs contrastées et sombres, « [s]oit une montagne immense couverte d'un gazon vert et brillant : qu'est-ce comparé à un mont sombre et lugubre ? le ciel en impose davantage couvert de nuages que bleu uni et la nuit est plus sublime et solennelle que le jour ».¹⁰ On s'aperçoit que l'obscurité se transforme chez

⁸ Je souligne. Cf. Diderot, *Salons de 1767-69*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, Lorenceau (Paris : Hermann, 1990) p. 632.

⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons (Paris : Vrin, 2009), p. 69

¹⁰ *Ibid.*

Burke en une subtile dialectique qui accumule comparaisons et effets poétiques. Mais surtout Burke parle comme s'il s'agissait d'une obscurité habilement ménagée par un peintre.

La série des comparaisons s'organise autour de mutations cosmiques des plus inquiétantes, de frayeurs hérissantes et d'ange déchu. S'ensuit une obscurité qui semble échapper à l'ordre du représentable, ne surgissant qu'à travers des liens subtils qui s'établissent entre la chute dans l'abîme, l'apparition d'une lumière qui n'éclaire plus, l'obscurcissement de la moitié du monde et la stupeur qui étreint l'homme.

III Les sciences du ciel

Le sublime crée des interactions complexes entre différents domaines de savoir, notamment dans des disciplines telles que les sciences. Cette prédilection pour les phénomènes atmosphérique est par conséquent symptomatique d'une époque où les catastrophes naturelles commençaient à être étudiées au regard de la science. Les tableaux de Vernet sont un bon exemple et représentent une grande orchestration, qui réalise non seulement une appréhension des recherches philosophiques de Burke, mais aussi dans un mouvement où la science, l'imaginaire et la dramaturgie de la scène de naufrage concourent à captiver le spectateur. L'émotion et l'exaltation devant le spectacle de la nature fait disparaître la position de maîtrise et défait l'ordre du monde qui devient insaisissable et se perd dans l'infini.

Dans ses scènes de tempêtes le motif de la foudre occupe une place déterminante. Dans l'imagerie du tonnerre et de l'orage le drame s'associe au Déluge et à la colère divine. Une vision du monde qui trahit ainsi une conception violente et cataclysmique de la nature.

a. les éclairs. La foudre

Les éclairs avec John Constable

<https://www.wbur.org/cognoscenti/2016/05/04/politics-literature-2016-election-alyisia-garrison>

Le motif de l'éclair trouve aussi sa place dans les compositions de Louthembourg, Vernet

<https://www.bonhams.com/auctions/21332/lot/62/>

ou Pierre Henri de Valenciennes.¹¹

L'éclair, c'est un irréprésentable en peinture. C'est l'origine du sublime en peinture avec Apelle sans objet ni avenir et émotion *sui generis*. Il faut comprendre, cette autre tendance majeure de l'époque, une prédilection pour les manifestations atmosphériques. L'homme des Lumières cherche plus que jamais à comprendre les catastrophes naturelles dans leur globalité. Toute une série d'ouvrages ayant trait aux sciences du ciel voient le jour. Benjamin Franklin, attentif aux caprices de la météorologie, commence à percer le mystère de la foudre; Jérôme Richard publie *Histoire naturelle de l'air et des météores*. Les sciences du ciel prennent leur essor début du XVIII^e siècle. Les météores, les aurores mais aussi les éclairs sont alors examinés en tant que phénomènes électriques se produisant dans les régions diverses de l'atmosphère. On s'interroge beaucoup sur la météorologie et on voit apparaître

¹¹ Ce dernier se signale également par son engouement à l'égard des phénomènes climatiques violents. La représentation des cieus joue un rôle central.

une classification inédite des nuages. En règle générale, les phénomènes électriques passionnent le monde savant autant que les artistes.¹² On se concentre sur la restitution de l'énergie, de la lumière et l'obscurité qui résulte directement des premières définitions du sublime.

C'est une des causes de la multiplication du motif de l'éclair dans les tableaux de l'époque. Au même titre que la curiosité scientifique à l'égard de la foudre a pour contrepartie l'exploitation de l'esthétique du sublime.

b. « Le sublime est une énergie qui se propage »

En déterminant le sublime comme énergie qui se propage, Burke se situe dans la filiation de Longin qui définit le sublime non par des caractères intrinsèques, mais par la violence d'une action : le sublime nous emporte dans un champ étranger, soit une emprise sur l'auditeur; soit l'éclatement de la foudre. Comment traduire en représentation cette force émotive à l'imagination ? Si on remonte à Longin, les Latins parlent de *Vision. Images* selon les traductions de Boileau. *Apparition* dans la récente version de Jackie Pigeaud. Ce ne sont certes, ni des illusions, ni des images fabriquées ou des représentations imaginatives pour Burke. Mais sûrement un jeu de clair-obscur qui traite de la dissimulation essentielle du sublime, évoqué en lien avec la peinture. Cette brève stratification du sublime dans le monde sensible nous permet de mieux comprendre cette étrange assignation qui se dessine entre la peinture et la philosophie.

c. Quelques points d'analyse philosophique

Dans la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, qui s'emploie à étudier les effets du plaisir et de la douleur sur les vicissitudes de notre vie psychique et intellectuelle, Burke s'intéresse essentiellement à la genèse du sublime. On est mis face à une archéologie des effets produits. Alors que l'esthétique commence juste à naître, Burke met le caractère agonistique de l'expérience qu'elle commande et montre comment l'opération du sublime est à la fois destructrice et constitutive du sujet qu'elle renvoie du possible à l'impossible, de la présence à l'absence. Par deux fois, dans les passages de la *Recherche philosophique* où il traite du sublime, Burke cite des exemples d'énoncés que rien ne surpasse en sublimité. Des exemples de ce qui a été dit, et pensé de plus sublime. Sur « le sublime absolument », Burke donne comme exemple la vue de l'océan : « Ce dernier appartient à diverses causes, mais principalement à la grande terreur qu'inspire l'océan. Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles est le principe fondamental du sublime ».¹³

Un autre point de convergence entre la philosophie et sa visualité en peinture. Pour Burke, le sublime est essentiellement du domaine de la poésie, la peinture étant un art qui s'adresse à la vue, elle peut difficilement représenter des sujets sublimes sans sombrer dans le laid, ou pire, dans le ridicule. Il l'a clairement énoncé : « Tous les tableaux de Saint Antoine que j'ai vus, loin de produire en moi une impression sérieuse ne m'ont paru que des conceptions ridicules et extravagantes à l'excès ».¹⁴ Pourtant ses analyses et leurs référents au caractère poétique laisse penser que le sublime a investi le champ du sensible pour désertier le seul discours conformément à la tradition antique : ils sont tirés de représentation très précises

¹² Pour une introduction sur cette thématique voir le catalogue d'exposition d'Alexis Drahos, *Orages et Tempêtes. Volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la terre au XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Editions Hazan, mars 2014.

¹³ Burke, *op. cit.*, Partie II.2, « La Terreur ».

¹⁴ *Ibid.*, Partie II.2. C'est précisément cet argument que Lessing utilisera dans l'esthétique allemande avec le *Laocoon* pour marquer la différence entre la peinture et la poésie.

du motif de l'éclair, de l'océan ou de la tempête, de l'obscurité qui seront investis par les peintres français.

Et c'est sans doute dans le domaine pictural que le coup de force du sublime est le plus sensible. **L'obscurité et l'ombre** (qui sont en soi l'origine de la peinture si on se réfère à Pline) vont élaborer une véritable visibilité du sublime dans le monde pictural et en constitue le premier marquage. Le sujet de la tempête peut être considéré comme un second marquage.

d. Le sujet de la tempête à une histoire dans l'histoire de l'art.

La tempête est un effet extraordinaire de la nature. Les représentations de tempêtes incarnent la visibilité du sublime.¹⁵ L'irruption de la tempête que le peintre propose au spectateur, est dans l'histoire de la représentation de la peinture, la figure de l'irreprésentable. Au même titre que la représentation du sublime, c'est la figure d'un excès qui ne transgresserait pas les limites, mais bien plutôt qui serait le comble de sa mesure mimétique. Elle marque tout à la fois le mythe de l'origine de la peinture et sa limite transcendante. Nous employons le terme de transcendantal dans le sens kantien d'une critique de la connaissance visant à sa fondation, c'est-à-dire, à l'établissement rigoureux des conditions de possibilité et de légitimité de ses énoncés. La tempête serait en quelque sorte la figure des conditions de possibilité et de légitimité de la représentation en peinture. Le sujet ne se trouve pas dans l'atelier, il se trouve dans d'abord dans le champ clos de la peinture.

Léonard de Vinci a donné une description d'orage dans son *Traité de peinture*. Il a peint un orage par un texte. Poussin à son tour a parlé d'une tempête sur terre mais en décrivant son tableau achevé, le tableau qui la représente. Et au-delà de Léonard et Poussin, Apelle le peintre mythique, le mythe même du peintre, dont Pline au livre XXXV de son *Histoire Naturelle* rapporte qu'il se plaisait à peindre les choses qui ne se peuvent peindre, telles que la foudre, le tonnerre et l'orage. La tempête serait donc le sujet impossible de la peinture où cependant la peinture s'accomplit et s'achève ; Apelle peignant ce qui ne se peut peindre c'est non seulement le mythe du peintre, mais c'est aussi le mythe de la peinture dans sa perfection impossible, le chef-d'œuvre inconnu qui excède tout ce que peut la *technè* de peindre : La tempête, ou le sublime de la peinture.

Au livre XXXV de son *Histoire Naturelle*, Pline ne nous dit-il pas que le peintre Apelle—qui est pour les artistes modernes le fondateur de la mimésis (avec Zeuxis et Parrhasios)—était arrivé à représenter ce qui ne peut l'être. En un mot, l'éclair, le tonnerre. En un mot l'irreprésentable, la tempête.¹⁶ Poussin a essayé, un aveu nécessairement inscrit dans une défaillance picturale. La tempête poussinienne figure dans la peinture d'histoire ce que Babel figure dans celle de l'architecture du langage : l'équivalence de la ruine et du projet, l'équivalence de la confusion et de la dispersion. La représentation de la tempête disperse tout dans une fragmentation instantanée. Elle mélange tout dans une confusion, dans une continuité sans effort. Elle est le coup de force absolu de la différenciation qui en un mot neutralise toutes les différences et assourdit à l'énoncer, aveugle d'apparaître selon la première définition philosophique du sublime de Longin.

Nous avons rapidement décrit la question de la peinture en général qui est la suivante : comment donner à voir l'invisible en tant que tel ? Comment peindre la lumière de la nuit ? ou encore comment montrer l'obscurité que recèle toute lumière à sa source ? La tempête, cet

¹⁵ Et de l'esthétique romantique à venir. Cf. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Voir le tableau de Vernet, « La Mort de Virginie », 1789, à l'Ermitage : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5493>

¹⁶ Cf. J. Bialostocki, « Une idée de Léonard réalisée par Poussin », *Revue des arts* IV (1954), p. 131 of pp. 131-136.

événement irreprésentable de la nature serait ainsi le destin de la peinture. Le sujet ne serait que l'irruption du sublime cosmique sur terre dans la puissance de la tempête. On sait par Burke qu'ici intervient l'esthétique du sublime. L'exigence du sujet : qu'en est-il ? La représentation de la tempête dans les tableaux de Vernet est le risque permanent de sa destruction. Avec cette question, on s'approche des limites de la représentation en peinture, on s'interroge sur ces limites, c'est revenir en effet à son origine, à sa vérité. Vouloir peindre, représenter, rendre visible ce par quoi se refuse à cette volonté.

* * *

Conclusion

Le sublime habite ces interactions complexes entre le domaine de la philosophie, de la peinture et de la science. Du point de vue de l'analyse historique de la culture la congruence est frappante dans les thèmes forts de ces œuvres comme la capacité d'unifier les préoccupations scientifiques de l'époque et l'approche esthétique du sublime, ou encore le principe d'abstraction évoqué par le Jeu de clair-obscur du sublime philosophique qui synthétise les limites de l'irreprésentable en peinture.

Un autre point est le paradoxe essentiel du sublime, cet ajustement du plaisir et de l'effroi qui sous-tend une intériorisation des émotions et donne une dimension spirituelle à la représentation du paysage dans la mesure où la Nature déchainée évoque une terreur par essence. On ne se situe plus dans une nature consolatrice. Si Burke saisi le sublime comme une expérience esthétique, elle est également comme une expérience transcendante qui place l'individu devant une dimension qui le dépasse.¹⁷ La peinture de Vernet exemplifie parfaitement cette dimension, en particulier avec l'obscurité et le motif de la tempête, on a un véritable alignement avec les thèses philosophiques du sublime.

Enfin les peintres, dont Vernet, furent informés des problèmes scientifiques de leur temps. Ceux reliés aux phénomènes météorologiques : nuages orageux, foudres et fumée comme les tempêtes, les orages et la foudre.

Se pencher sur la représentation du motif de la tempête et de la catastrophe revient à évoquer ces transferts qui ont opérés entre deux cultures la France et l'Angleterre, mais également entre plusieurs champs de connaissances. Si en France, les peintres introduisent une représentation du sublime de Burke, ce sont les Anglais, Turner qui vont s'inspirer des thèses catastrophiques de Georges Cuvier (1769-1832). Sa vision du monde trahit une conception cataclysmique et va profondément renouveler le genre de la catastrophe en le situant dans des contextes forts différents. Au sein du genre de la marine mais aussi dans la peinture de montagnes. L'une de ses tendances est d'afficher une volonté de traduire le déchainement des phénomènes naturels au détriment d'une humanité impuissante.

Avec ces quelques exemples on voit comment l'intérêt pour les phénomènes climatiques, notamment les phénomènes orageux et les nuages, les drames atmosphériques inspirés par la science coïncident dans une grande proportion avec l'esthétique du sublime. Inondations, séismes orages procèdent donc de cette esthétique promise à un grand avenir auprès des démarches créatrices des artistes et des écrivains. Plus qu'un coup de foudre, l'expérience du sublime ressemble à une catastrophe qui suspend l'identité du sujet et du monde. Le sublime surgit dans la faille que crée une apocalypse intime.

Que ce soient les peintres allemands qui ont fait de la peinture une transcendance avec l'émergence du mouvement *Sturm und Drang* (orages et passion) qui accorde une place non

¹⁷ En ce sens le sublime est aussi un thème majeur du postmodernisme précisément parce qu'il nous donne accès au sacré.

négligeable aux phénomènes atmosphériques violents. L'Angleterre ne sera pas en reste. Sous l'invocation de Shakespeare, dont *la Tempête* (1611) demeure dans tous les esprits, la littérature anglaise va renouer avec la violence des éléments. Mais c'est la peinture française qui va explorer les représentations dramatiques du motif de l'orage et de la tempête en particulier et reprendre à son compte cette furie des éléments qui situent la théorie du sublime.

*

L'intuition de départ vient du constat que le sublime n'est pas une notion isolée, il faut la situer dans un contexte européen qui touche tous les domaines artistiques et scientifiques. Que d'une certaine manière et pris dans son sens métaphysique, le sublime a amené une ère nouvelle dans le domaine de la création qui va s'ouvrir sur les grandes questions du fondement de l'être : destin de l'individu, angoisses existentielles. Innombrables sont dès lors les œuvres à examiner ce prisme. En Allemagne, il prend une forme singulière, des *Souffrances du jeune Werther* (1774) aux tableaux du peintre le plus représentatif Caspar David Friedrich et sa recherche de l'infini autour de ses scènes de glaciologie. Le peintre fait une œuvre méditative, alors que les français expriment essentiellement le choc de l'individu face au destin. On verra dans les déchainements de la nature une autre expression du sublime, la métaphore de passions. Chateaubriand dans *Atala* (1818) sera un des meilleurs exemples.

L'étude pousse au constat d'une représentation de la théorie du sublime de Burke dans ses décalages culturels. Si la peinture visualise le sublime de Burke, ce n'est pas tant pour les appliquer que pour les transformer, à savoir pour renverser la domination de la peinture du paysage anglais. Si l'essor de l'esthétique paysagiste vient essentiellement d'Angleterre, elle va résonner avec des aspirations religieuses, piétistes propres à l'Allemagne. L'intensification de la mélancolie et la proximité pathologique avec la mort serait une des spécificités de l'imaginaire allemand des jardins et du paysage en général. En France dans cette première moitié du XVIII^e siècle, on se situe avant tout dans une culture et une esthétique du goût. D'une problématique classique, on passe à une problématique dont les enjeux sont très différents. Ce n'est plus la faculté de reconduire des principes antiques qui constitue le ressort de la représentation mais celle de percevoir. Ce basculement recèle en outre un enjeu sociologique important.

En plaçant la contemplation de l'art au centre de son architecture artistique, les peintres contribuent à légitimer l'existence sociale de deux groupes en pleine expansion au XVIII^e siècle. Celui des esthéticiens et celui des critiques d'art. Par l'évolution même de la représentation dramatique du paysage, les peintres apportent une caution forte à ces deux corps neufs.

À travers ces transferts, l'esprit de Burke pénètre dans l'histoire de l'art français. Le sublime donne lieu à une appropriation dans la mesure où il s'insère dans une logique différente, celle de la peinture et ouvre sur une herméneutique singulière du paysage français. Dès lors le panthéisme naturaliste par lequel le désir humain s'accorde avec un bon infini, ou s'inscrit dans un ordre transcendant se transforme en *Fatum* mortifère qui préfigure toute la tragédie de la subjectivité du Romantisme, dont l'œuvre, le naufrage de Géricault en fixera l'iconicité.

Quand on évoque le paysage français classique en peinture, le terme s'identifie avec le nom de Claude Lorrain. Vernet prolonge la tradition du Lorrain dans la série des Ports de France mais dans le cadre d'un transfert du sublime il peint aussi les mers démontées et les orages sur l'eau.

*

Une brève stratification du sublime dans le monde sensible selon Burke

1. Il fait le procès de la clarté

Burke exclut toute possibilité d'une connaissance de l'incompréhensible où l'ignorance de la matière terrestre cause l'admiration

2. Des citations révélatrices

La première concerne la Mort peinte comme une ombre; Enée descendant aux Enfers. Les vers de Virgile célèbrent en épilogue l'obscurité dont se rendent maîtres les êtres d'audace. Conscience de tremblement, sensations visuelle, tactile, et enfin auditive, la peur descend au plus intime du sujet, elle envahit son squelette, avant de dessiner une ombre sur son visage et de glacer sa peau.

Aux multiples seuils théoriques abordés, aux sonorités rudes correspondraient dans l'ordre visuel, les tempêtes, les ciels sombres, l'obscurité, la foudre propices à l'expérience du sublime. Les peintres ont reconnu que les grands spectacles de la nature constituaient le lieu par excellence du sublime. Si en effet dans l'Antiquité et à la Renaissance, le sublime relevait de l'art à la différence du beau qui lui appartenait d'abord à la nature, le fait nouveau au XVIII^e est l'émergence d'un sublime proprement « naturel ». Sans doute manquait-on d'un terme pour désigner un rapport esthétique à la nature, fait de terreur et d'admiration.¹⁸ Ce qui obligea à inventer le sublime fut la mise en question du géocentrisme. L'homme a perdu sa place dans le monde comme l'écrit Alexandre Koyré, « ou plus exactement, il a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir ».¹⁹ Le sublime servit alors à penser le nouvel univers surgi des décombres du cosmos antique.

C'est précisément ce que l'on retrouve dans la peinture française du paysage qui témoigne d'une mutation définitive de sensibilité. Une préfiguration du Romantisme à venir sur laquelle peu de travaux se sont attardés. La peinture française de paysage passe ainsi du paysage classique de style poussinien au besoin d'illustrer les nouvelles idées, du moins de trouver certaines images du monde plus compatibles avec elles.

Le sublime burkien évite en effet « le clair et le riant », caractéristique de l'art baroque du début et du milieu du XVIII^e siècle. Porté à son acmé il va jusqu'à exiger une palette entièrement sombre, d'où même le blanc se trouve proscrit. Chez Burke, ce qui témoigne du sublime (après la terreur et l'admiration) est l'introduction décisive du concept de mélancolie. La mélancolie, regard perdu ou miroir inopérant, va dès lors caractériser le sacrifice du monde clair et gai des formes perçues. Burke transpose le sublime dans l'ordre visuel, mais il continue à en privilégier l'ordre dans la poésie. Trois écrivains anglais jouent au début du XVIII^e siècle un rôle essentiel dans l'élaboration du concept du sublime : Shaftesbury, Addison et John Baillie. Ils ont tous en commun une extrême sensibilité à la grandeur des spectacles naturels qui attestent la puissance divine et se réclament de Longin.²⁰ Shaftesbury²¹ s'avoue conquis par le sublime des lieux sauvages des hautes montagnes et des gouffres et explique l'étrange plaisir qu'ils nous donnent à la fois par leur beauté intrinsèque et par le pressentiment d'une finalité supérieure. Assurément la sensibilité française était au début du XVIII^e siècle bien éloignée de pareilles expériences.

¹⁸ Burke, *Recherche*, op. cit., p. 29.

¹⁹ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* (Paris : Gallimard, 1957), p. 11.

²⁰ Longin évoquait incidemment la supériorité des grands fleuves, des feux célestes et des volcans. Contrairement à lui, ils évoquent la totalité du paysage et non des composantes paysagères.

²¹ *Les moralistes, Rhapsodies philosophiques*, 1709, Partie III, sections 1 et 2.

D'emblée le sublime est placé sous le sceau d'une liberté qui jouit de son illimitation. On sait par ailleurs comment les Anglais aimèrent dans les paysages multiplier les frontières invisibles qui permettait à l'œil de s'ébattre à l'infini.

Du culte de l'intensité : le rapport de Burke à la peinture

Burke apprit à connaître la peinture et comprit que la *terribilita* pouvait trouver dans les arts plastiques un monde de figuration privilégiée. Son amitié avec Reynolds dut l'inciter à reconnaître en Michel Ange le « père » et l'« inventeur » de l'art sublime. Il leur reproche cependant de confondre la grandeur physique et la grandeur esthétique, de confondre le gigantisme et le sublime. Il prolonge en ce sens les considérations de Longin, en leur donnant une inflexion nouvelle soulignant la fonction de l'illusion. L'influence de Burke s'exerce pas seulement dans la réflexion sur les caractéristiques formelles d'un sublime fondé sur les illusions optiques, elle jouera un rôle dans la peinture.

Alors qu'en France on semble renoncer à toute caractérisation formelle du sublime pour développer une théorie des genres picturaux, voilà qu'avec Burke, on se trouve plongés dans un univers ne peut plus être analysé à partir de la question du Beau. L'expérience du sublime burkien amène les ténèbres, l'obscurité et la douleur dans la peinture française. Le sublime va immédiatement dans le sens opposé, elle arrache l'homme à lui-même.

À quel point la pensée de Burke a-t-elle pu façonner la plasticité de la peinture ?

Burke et les tableaux. Cette tranquillité ombragée d'horreur, dont Burke fait la source du sublime nous la retrouvons dans l'obscurité due à excessive lumière ou l'excès de splendeur obscurcie que les peintres se plaisait à représenter. Descartes curieusement en avait pressenti la nature, lui qui voyait dans la passion esthétique la plus violente de toutes les passions. Enfin un peu plus loin, le troisième exemple que Burke utilise met en place un univers hallucinatoire. Autant Burke en tire argument en faveur de la terreur qu'inspire naturellement l'obscurité. La peur de l'obscurité est un simple constat psychologique. Elle est l'indice d'un désaisissement de la spontanéité intentionnelle. L'homme chez Burke est un être tellement terrifié par toutes les formes de puissance dont la manifestation empiète sur sa propre identité physique, psychologique et morale au moment où elle se constitue. Notre propos, qui a été de montrer comment est retournée la tradition néo-classique du paysage en pleine période des Lumières en France, en articulant quelques une des racines qui relie le sublime burkien avec les découvertes scientifiques de l'époque.

Peut-on avancer que le paysage en France subit une sorte de révolution copernicienne. En Allemagne, « l'esthétique » s'impose dans la lignée d'Alexander Gottlieb Baumgarten comme une discipline philosophique majeure à partir des années 1750. En France c'est dans la même période, c'est-à-dire entre les *Réflexions* de La Font de Saint Yenne en 1747, Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Entre 1746 et le premier Salon de Diderot en 1759 se situe la naissance de la critique d'art moderne. On voit apparaître ces nouveaux paysages dans cette même tranche historique, on peut s'avancer et dire qu'elle participe activement à la réflexion de ces deux champs nouveaux. Ainsi on peut interpréter l'œuvre de ces peintres comme la tentative d'entériner la naissance d'une approche nouvelle du phénomène artistique—une convergence historique qui se fait au cœur d'un transfert culturel et qui explique peut-être son succès.

Selon Jacques Chouillet « il n'existe dans l'esprit des Lumières aucun domaine qui échappe à la réflexion scientifique, pas même celui des données sensorielles jusqu'ici réservé

aux poètes ». ²² Le sublime déplace le débat théorique dans un cadre esthétique et pictural qui organise une salutaire polyphonie. La restauration du grand style avec la notion de sublime, au milieu du XVIII^e siècle, a été mis en place pour lutter contre le rococo.

Le sublime en France

En 1652 avait paru la première traduction du pseudo Longin *Du Sublime*. Un traité surtout connu par la traduction de Boileau en 1674. Relu à travers les catégories de la pensée classique, il va exercer une influence considérable sur les débats esthétiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Selon Longin, le sublime est doué d'une force irrésistible. Le sublime n'a donc rien à voir avec le beau, la juste mesure et la clarté. Il relève du chaos et de l'obscurité

Le sublime en Allemagne

Schiller. La théorie du sublime réside autour de la représentation de la douleur. Lessing clôt le débat de *l'ut pictura poesis* avec le concept de sublime. La peinture est un art de l'espace alors que la poésie est un art du temps. La représentation de la douleur est le lieu du sublime en particulier autour du débat esthétique en Allemagne autour de la représentation du *Laocoon*, cet homme étouffé par les serpents qui souffre atrocement mais qui malgré la cruauté et la violence de destin et de celui de ses fils, n'émet aucun cri. Le problème de la représentation de la douleur a été résolu par le classicisme en ce qui concerne les arts figuratifs entre un nécessaire équilibre entre douleur et résistance à la douleur. Il suffirait de rappeler à ce sujet les mots de Winckelmann décrivant le contraste entre la douleur du corps et la résistance de l'esprit. Une signification esthétique-morale du rapport survient entre la matière et l'esprit, c'est à dire entre la nature souffrante et la beauté morale. Kant en interprétant Burke introduit un excès dans son système philosophique. Il fera du concept du sublime une philosophie en l'introduisant dans une problématique de l'infini et de la liberté.

L'expérience du sublime dérive d'une représentation qui traduit en la cachant, la nature qui souffre cruellement. La représentation de la douleur ne peut être le but de l'art, la douleur n'étant qu'un instrument utile à la représentation de l'indépendance morale de l'être humain vis-à-vis des lois de la nature. Il en ressort que le sentiment de la douleur extrême incarné par le personnage de Laocoon (*eine Natur im Höchsten Schmerz*) correspond à l'image d'un homme qui cherche à opposer à la douleur la force consciente de l'esprit. Cette force selon la théorie de la beauté idéale formulée par Winckelmann, s'exprime sur le plan esthétique. La mort de Laocoon-Christ et non la beauté est le véritable sujet de la théorie du sublime chez Schiller, à l'inverse de Lessing qui comme l'indique le sous-titre de son étude sur le *Laocoon*, le sublime est un moyen d'inscrire la frontière entre la peinture et la poésie.

Comment cerner une catégorie difficile à cerner? Traductrice et philosophe, Saint Girons exprime dans *Une philosophie du sublime*, les hésitations terminologiques dans le temps entre l'allemand, l'anglais et le français qui ont le mérite de montrer les difficultés à cerner une catégorie. Le sublime de Longin fut introduit par Boileau (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*) en Europe. Devenu le sublime, il passa de la France en Angleterre. En France un type de grandeur revu par Boileau dans le sens d'un juste milieu communément apprécié, ici au contraire l'élément exceptionnelle d'un discours qui plonge dans l'extase et met en jeu des passions les plus fortes que l'âme soit capable d'éprouver. La *Recherche philosophique* de Burke sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, est un sublime terrible et véhément qui est très éloigné de celui de Longin. En faisant une interprétation caricaturale de Burke, on assimile son sublime au terrifiant et au pathétique, en supprimant l'idée d'élévation. Les Anglais semblent déplorer

²² *L'esthétique des Lumières* (Paris : Gallimard, 1974), p. 6.

l'emploi du gallicisme sublime par Boileau. La pensée du sublime est une pensée tardive née au sein des écoles hellénistiques, pas vraiment grecque mais contaminée par la latinité. C'est en outre une pensée qui provient de la rhétorique, elle n'atteindra la philosophie que par le biais de la poétique française ou de l'esthétique anglaise. Il reste impossible d'appréhender la notion de sublime sans transfert.

Corinne Streicher
Université UQAM