

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES**

**TROPISMES**

**N° 7**

***Cartes et strates***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris X - Nanterre

**UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE**

**1995**

---

---

## **Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth et quelques paysagistes contemporains : problèmes de figuration esthétique**

---

---

La coïncidence historique entre les développements de la cartographie moderne en Europe et la naissance d'un intérêt pour le paysage qui triomphera à l'heure romantique, relève d'une féconde antinomie. En effet, l'idéal de scientificité auquel obéissent, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les travaux des ingénieurs pour préciser les mesures du globe et établir des cartes détaillées, semble aller à l'encontre de la démarche des voyageurs et artistes anglais partant, dès 1697, apprécier les vues naturelles sublimes et pittoresques. Pourtant, le fondement du criticisme kantien sur la géométrie comme science de l'arpentage, et son aboutissement dans la troisième Critique (1790) à l'analytique du sublime, va instaurer entre les jugements synthétiques *a priori* et les jugements esthétiques réfléchissants la continuité d'une topique transcendantale où s'engage le mode total, sans doute mythique, d'une pensée rapportée en droit à ses instances humaines et subjectives. De l'éclatement du concept du beau, qui, à dater de Kant, ne peut plus jouer le rôle assigné par Platon de «splendeur du vrai», adviennent les catégories d'une esthétique qui renverse la

Catherine Bois

question de la représentation (la *mimesis* aristotélicienne), et, de Hegel à Heidegger, bouleverse l'enjeu de la pensée et le sens de l'Être. En Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, le sublime revisé par Burke, et son «dérivé», le pittoresque théorisé par William Gilpin, Richard Payne Knight et Uvedale Price, opèrent non comme technique d'imitation, mais comme expérience ou moment de révélation du réel, mode de perception/ aperception et de représentation/présentation formant les pôles antithétiques de ce qu'on peut nommer d'une part l'hyperfiguralité, d'autre part l'afiguralité, entre lesquels oscille, chez Wordsworth et les paysagistes contemporains, la définition fluctuante des rapports de l'objet et du sujet. Regarder un paysage et le donner à voir, pour le peintre et le poète romantiques, ne se résume jamais à effectuer un relevé topographique des lieux ; Gilpin avertit l'amateur de pittoresque : «Heedless he .../That what he deems the triumph of taste/Is but a painted survey, a mere map». Mais qu'elle exploite à outrance la picturalité ou qu'elle la défie, la représentation/présentation du paysage tantôt cherche des points d'ancrage, des stratifications prolongeant la surface en perspective, tantôt fait exploser ses repères tridimensionnels dans une dialectique entre figuration et non-figuration où se trace une autographie, cartographie imaginaire de ce qui n'est jamais figuré et cependant apparaît tel le sujet/objet principal : la subjectivité du moi.

---

**Le paysage wordsworthien et les catégories esthétiques**  
***De la topographie à l'appréciation esthétique de la***  
***nature : état des lieux théorique et pratique***

---

La représentation romantique du paysage découle d'une tradition topographique qui prolonge en peinture la vision de l'Angleterre imposée par Wenceslaus Hollar et l'école du Nord, et fut d'abord illustrée en poésie par John Denham et Alexander Pope. La première production de Turner reste topographique, et les poèmes du jeune Wordsworth s'inscrivent dans la veine loco-descriptive. Dans *A Prospect of the Lands and Ports ... before Tangier ... drawn from Peterborow Tower*, exécuté en 1669 par Hollar, alors «King's

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

scenographer or designer of Prospects», la technique du panorama scénographique, décrivant avec précision les collines, plans d'eau et témoignages d'activité humaine sur un terrain complexe, produit une sorte de carte à trois dimensions, l'horizontalité exagérée du format et la largeur du point de vue accentuant l'illusion d'un plan de surface. L'ampleur de la perspective dans les vues cavalières comme *View of Beeley, near Chatsworth* de Jan Siberechts (1694) privilégie le détail, touffu mais respectueux des formes ; l'espace est mesuré par un œil dénué d'attention pour le ciel et l'atmosphère, qui embrasse d'un coup les accidents humains et l'ensemble du relief. La domination du point de vue élevé confirme la parenté du genre avec la méthode cartographique, même si l'observateur mêle souvent une réflexion politique, sociale et morale au souci de description. Ainsi les «Prospects» représentant demeures et domaines de l'aristocratie sous les Stuarts soulignent, dans l'éloge de leur commanditaire, les bienfaits de l'unité sociale, tel *Bifrons Park, Kent*, de Siberechts (1705-10). Denham, père de la poésie des collines, avait célébré, du haut de Coopers Hill, la vertu de l'équilibre des forces politiques, métaphorisée dans le paysage par la puissance harmonisatrice de la Tamise, dont le cours fertilise la plaine et la richesse économique du pays. Le parallèle est encore plus cohérent entre *Landscape with Henley-on-Thames* de Siberechts (1692), où les plaisantes figures paysannes, la scène de fenaison, rappellent la prospérité influente de la ville en perspective au bord de la rivière, et cet *heroic couplet* où Pope fait l'éloge de la richesse rurale sous la maison régnante : «Rich Industry sits smiling on the plains,/And peace and plenty tell, a Stuart reigns» (*Windsor Forest*, 41-42). La position dominante de l'observateur s'accompagne d'un sentiment pastoral (Siberechts) et d'un ton élégiaque qui, du «O could I flow like Thee» de Denham s'identifiant au fleuve, à la moralisation empreinte de mélancolie chez Dyer, en passant par Pope louant le bonheur géorgique de la retraite comme idéal social, préludent à l'isolement de l'artiste romantique, confronté au paysage en un face à face où esthétique et éthique l'engagent dans la radicalité d'une relation ontique à travers laquelle se jouent son existence et son art.

En peinture, le développement de l'appréciation esthétique du paysage se rattache à la tradition continentale du paysage classique idéal et du paysage sauvage, acclimatée en Angleterre par les nobles amateurs d'art. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les termes «sublime» et «pittoresque» s'emploient indifféremment pour qualifier l'œuvre de Claude Lorraine et de Salvator Rosa. Selon Knight : «Scenery ... to be really sublime, should be not only wild and broken but rich and fertile ; such as that of Salvator Rosa, whose ruined stems of gigantic trees proclaim at once the vigour of the vegetation ... and of the tempests that have shivered and broken them». Gilpin, reprochant au Lorrain de ne pas voir le sublime, loue les bandits et les arbres dévastés de Rosa, tandis que Price aime la beauté paisible des campagnes du Lorrain, mais admire chez Rosa l'association de beauté et d'horreur sublime qui en fait d'après lui le représentant par excellence du pittoresque romantique. L'influence esthétique de ces paysages d'imagination s'exerce dans la poésie loco-descriptive comme dans l'appréciation de vues naturelles. Face à la Grande Chartreuse, Horace Walpole s'extasie en 1739 : «Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings - Salvator Rosa !». Dyer, peintre autant que poète, montre dans *Grongar Hill* de vastes étendues à la manière du Lorrain où des méandres sinuent entre des collines boisées. Thomson aligne dans 'Summer', *The Seasons*, une galerie de levers et couchers de soleil, de perspectives lointaines, de scènes pastorales à la Claude ; les deux vers célèbres de *The Castle of Indolence* résument la pictorialisation croissante de sa poésie : «What'er Lorrain light-touched with softening hue,/Or Savage Rosa dashed, or learned Poussin drew» (I, 38, 8-9). L'intensité théorique du débat esthétique nourrit l'intérêt de l'amateur pour le paysage, bien que sa complexité rende l'usage des mots confus. D'un point de vue strict, la théorie pittoresque émerge de la discussion à laquelle Burke soumet les notions de beau et de sublime. En effet, si c'est à l'analyse kantienne, dont la supériorité théorique légitime le subjectivisme du sublime, qui consacre la révolution romantique, la réflexion esthétique en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle est responsable du glissement fondateur du terme «sublime» de son sens rhétorique néoclassique à une acception esthétique, psychologique et philosophique. La popularité du traité de Longin,

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

traduit en 1652, qui distingue dans l'art sublime un pouvoir d'énergie, non seulement une élévation de style ; l'insistance chez John Dennis, Addison, John Baillie, sur le sentiment violent produit par le sublime ; l'influence du sensationnisme lockien sur une esthétique de l'espace favorisant l'expérience sensorielle et émotionnelle des formes par l'esprit ; enfin, la reconnaissance chez les voyageurs du Grand Tour d'un lien entre expérience sublime et objets ou paysages terrifiants : tout cela avait contribué à développer un mode d'appréhension formelle où l'affect vitalisait le percept. Mais ce fut Burke qui, en 1757, établit une théorie du sublime sur deux concepts originaux : la qualité négative de l'expérience, et l'anti-pictorialité de sa représentation. Sentiment de douleur ou de danger, telle est l'origine psycho-esthétique du sublime chez Burke. En affirmant la supériorité poétique de l'obscurité des mots sur la clarté imitative de la peinture, il amorce la réinterprétation romantique du *ut pictura poesis*. Parallèlement, en peinture, l'emploi néoclassique du terme «sublime» dans le sens de style élevé (la grâce de Raphaël ou la grandeur de Michel-Ange), dérive vers une acception esthétique : on l'associe au sentiment d'espace dans le ciel et le paysage ; Reynolds affiche son goût burkien pour la *terribilità* de Michel-Ange ; Fuseli, influencé par Rosa et Richard Wilson, introduit dans le paysage pictural un sublime de terreur, où la violence de la nature sauvage prend le pas sur le sujet historique.

Malgré ses avatars, le terme «pittoresque», de l'italien *pittresco* (à la manière des peintres), reste lié à l'appréhension du visible. En définissant le pittoresque comme «that kind of beauty that would look well in a picture», Gilpin s'adresse à un large public dont la pratique du paysage s'accorde mal des insuffisances de la théorie de Burke. Les qualités de douceur, de petitesse, de variation graduée et de délicatesse du beau burkien ne se prêtent pas à la représentation picturale ; un peintre peut obtenir des effets intéressants en transformant des objets laids, vils ou déplaisants en images agréables. Gilpin attribue donc au pittoresque la rugosité, l'irrégularité et la variété ; les vieux arbres rabougris, ponts rustiques, personnages négligés des paysages de Gainsborough et des Hollandais produisent des contrastes d'ombre et de lumière, de riches

Catherine Bois

coloris. Le pittoresque est pour lui compatible avec le beau et le sublime. La controverse entre Price et Knight s'efforce de donner au terme une assise philosophique : Price soutient que le pittoresque est une propriété intrinsèque des objets, tandis que selon Knight le pittoresque est la capacité d'apprécier un objet pour son effet visuel et ses qualités picturales. La fonction du pittoresque demeure inchangée : il s'agit de construire un réel visible à partir d'objets fortement particularisés.

---

**'A Guide through the District of the Lakes in the North of England' (1810) : le 'Tour' ou l'anticartographie**

---

Cet état des lieux donne une idée du bagage esthétique dont est équipé Wordsworth lorsqu'il écrit *A Guide to the Lakes*. Cette œuvre, soumise au code d'un genre établi, démontre cependant l'antinomie entre topographie et appréciation esthétique du paysage à l'aube du tourisme. La présence d'une carte et la description d'itinéraires lui valurent le commentaire «as topographically useful as it is poetically picturesque». Wordsworth, tout en se défendant de substituer l'art à la nature, montre surtout sa région natale avec un œil éduqué par la peinture. Certes, il méprise le culte du pittoresque, illustré par le caricatural Dr Syntax chassant le point de vue le guide à la main et le *Claude glass* fixé à l'œil. Il déclare s'adresser à l'esprit de ses lecteurs et non seulement à leur œil. Mais son explication des causes de la beauté naturelle de la région ne fait que justifier les normes pittoresques d'appréciation. Ainsi la dimension moyenne des lacs (dans la première section il s'intéresse aux montagnes, vallées, lacs, îles, bois et climats), due à la conformation primitive des vallées, les prédispose selon lui à une relative perfection esthétique, car on peut embrasser les rives d'un seul regard. Dans la seconde section, Wordsworth assure que la beauté sauvage et pittoresque du Lake District résulte de l'harmonieuse intégration au paysage des petites propriétés et des humbles maisons. Dans la troisième section, il offre des règles de goût pour remédier aux transgressions perpétrées par les nouveaux résidents, protestant notamment contre le goût vulgaire

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

pour la division des objets qui viole l'harmonie du paysage. En conclusion, Wordsworth s'emploie à prouver la supériorité pittoresque de la beauté des détails sur celle des paysages alpins : dans les Alpes les couleurs «[are] not often graduated by Nature into soothing harmony, and so ill-suited to the pencil», et les formes des montagnes «are apt to run into spikes and needles, and present a jagged outline which has a mean effect, transferred to canvass».

---

**Pictorialisme et représentation : les ancrages du pittoresque**

---

*Une pictorialité de surface : strates et focalisations*

Wordsworth demeure tout au long de sa carrière soumis aux critères esthétiques du pittoresque, qui lui fournissent un mode d'organisation de l'espace et une garantie d'appréhension du réel. Son sublime, sauf à de rares exceptions d'expériences burkiennes que d'ailleurs il ne qualifie pas de sublimes, n'est qu'un travail de conversion du pittoresque. La fonction du pittoresque que l'on a nommée hyperfigurale, enracinée dans la perception oculaire d'un visible de surface, privilégie deux types de représentation : le plan ou la stratification perspective de l'espace, et la focalisation. Gilpin avait adapté à ses propres buts le modèle de construction du paysage par plans successifs s'étageant vers le lointain créé par le Lorrain ; les gravures de ses *Observations on Cumberland and Westmorland* indiquent l'importance accrue du premier plan (rochers, bois, cascades, ruines), le contraste accentué avec le plan médian (lac) et l'arrière-plan (montagnes). Mais Gilpin aime aussi les larges vues baignées de lumière cachée au spectateur par des pentes au second plan sur lesquelles de petites silhouettes jouissent de la perspective, suggérant son mystère sans le dévoiler. De tels effets sont fréquents dans *An Evening Walk*, situé dans une région des Lacs idéalisée, et *Descriptive Sketches*, qui offre une vision pittoresque des Alpes. La position de l'observateur et le cheminement de l'œil jusqu'aux



Catherine Bois

montagnes du lointain sont nettement soulignés dans cet exemple de *Descriptive Sketches* :

*O'er Gallia's wastes of corn my footsteps led ;  
Her files of road-elms, high above my head  
In long drawn vista, rustling in the breeze ;  
Or where her pathways struggle as they please  
By lonely farms and secret villages.  
But lo ! the Alps ascending white in air  
Toy with the sun and glitter from afar* (45-51)

Le premier et le second plan se peuplent de figures, lumières et couleurs définissent les masses dans une perspective complexe où la vie de scènes humaines et animales alterne harmonieusement avec l'animation chromatique et atmosphérique. Wordsworth affectionne les riches éclairages qui rompent l'unité de la perspective et créent une irrégularité pittoresque :

*How pleasant, as the sun declines, to view  
The spacious landscape change in form and hue.  
Here vanish, as mist before a flood  
Of bright obscurity, hill, lawn and wood ;  
There, objects, by the searching beams betrayed,  
Come forth, and here retire in purple shade.* (An Evening Walk, 98-103)

Jamais dans son œuvre ne se démentira cette jouissance du visuel comme jeu de voilement/dévoilement, où le pittoresque engage un processus dynamique de construction du réel.

Mais dans cette appréhension du visible de surface domine l'intérêt pour le particulier, et l'hyperfiguralité de la représentation pittoresque se caractérise surtout par une intensité de focalisation parfois voisine de la pulsion scopique. Dans *An Evening Walk*, l'harmonie compositionnelle est contrariée par l'appétit de l'œil pour les détails, qui imposent avec puissance et soudaineté la netteté de leurs contours sur la présence neutralisée du paysage en arrière-plan. Ainsi surgissent, objets saillants mis en relief par un effet de lumière, la petite cascade, le pont caché, le garçon mélancolique (64-

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

71) ; plus loin sur la montagne le cheval solitaire, en contrebas la chapelle isolée, et la barque au bord de l'eau (132-141). De ces vignettes, notations rapides ou longues focalisations faisant appel à toutes sortes de cadrages et de plans, on trouve chez les petits maîtres du pittoresque de nombreux équivalents picturaux : dans *Llyn Peris with Dolbadern Castle* (1777), les groupes distincts de chevaux et cavaliers, personnage et chiens, batelier courbé dans sa barque au premier plan ; la femme à cheval conversant avec des bateliers et les passeurs de montures sur le lac au second plan, tous détachés de la toile du fond enveloppant les montagnes du Lake District dans les vapeurs théâtrales de la brume (les figures sont dues à Sawney Gilpin, père de William, le paysage à George Barrett). Dans la rustique et placide *Quarry Scene* de George Morland sont immobilisés la «slackened team» (134) et le «ponderous timber-wain» (135) que le poète voit et entend descendre jusqu'à la carrière. Pourtant chez Wordsworth le pittoresque des vignettes, au-delà de son rôle décoratif, laisse entrevoir un statut trouble de la perception, où le sujet, en proie à une violence hypnotique du détail et comme aliéné à sa faculté oculaire, ne saisit plus qu'une différence de degré entre naturel et surnaturel, lorsqu'à la tombée du jour apparaissent des formes fantastiques (196-211). La spontanéité et la difficulté de maîtrise des élans descriptifs, enracinés dans une expérience intense de sensations physiques, transforme l'artificialité du pittoresque en ancrage subjectif de la représentation visible, s'aidant tant bien que mal de techniques picturales. La densité hopkinsienne de la scène d'ouverture condamne d'entrée la condensation visuelle pure dont rêve le jeune Wordsworth à travers les débordements de l'hyperfiguralité pittoresque ; déjà la perspective tridimensionnelle ne suffit plus à son effort de construction du réel, et il recourt à des schèmes intellectuels d'alternance et de contraste (haut/bas, mouvement/stase, ombre/lumière) pour tenter de contrôler l'insaisissable foisonnement visuel. Le désir de saturation du visible se radicalise dans *Descriptive Sketches*. A la recherche du bonheur mythique d'un paysage originel symbolisé par la figure démocratique des Alpes, où l'homme, dans son innocence physique et politique, formait un corps unique avec la nature, la voracité hystérique du

Catherine Bois

regard s'épuise à rendre compte d'une variété qui n'offre que la jouissance sensorielle de l'instant :

*How blest, delicious scene ! the eye that greets  
Thy open beauties or lone retreats ;  
Beholds the unwearied sweep of wood that scales  
Thy cliffs ; the endless waters of thy vales ;  
Thy lowly cots that sprinkle all the shore,  
Each with its household boat beside the door ;  
Thy torrents shooting from the clear blue sky ;  
Thy towns, that cleave, like swallows nests, on high ;  
That glimmer hoar in eve's last light, descried  
Dim from the twilight water's shaggy side*

(107-116)

Dans ce paysage pastoral au pittoresque sublime, les juxtapositions nettes avec leurs contrastes et leurs parallèles, trahissent un mode de perception particularisateur incapable de saisir le réel comme unicité et totalité. Les descriptions de *Descriptive Sketches*, concurremment suscitées et contrariées par la diversité du réel, restent à l'état d'esquisses.

---

### **L'ambivalence wordsworthienne par rapport au pittoresque**

---

L'interposition entre le sujet et le monde visible d'un œil scalpel parcellisant le réel à la manière de l'atomisme sensationniste de Hartley aboutit à l'échec de la perception et de la représentation pures. Le rejet wordsworthien de l'excès de visualisation pittoresque survient comme défense contre la tyrannie de la sensation physique menaçant l'identité intellectuelle du poète. On sait à quels sacrifices oedipiens ce renoncement symbolique à l'œil externe et à la surabondance figurale conduit Wordsworth, castrant le regard et déplorant la perte de la vision poétique dans *Intimations Ode*. Néanmoins, le poète conserve du pittoresque un schématisme focalisateur dont la repré-sensation trouve sa forme achevée dans le

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

«spot», radicalisation figurale du point, antinomique de la description topographique. Le «spot» wordsworthien, auquel s'opère un attachement topologique chez des personnages paradoxalement victimes d'une expérience de clivage douloureux<sup>1</sup>, constitue une structure schizomorphe brisant l'unité du paysage, mais aussi le mésocosme d'une relation oxymoronique entre sujet et objet. A ce point nodal animé d'un mouvement de diastole et de systole s'arriment les grands solitaires wordsworthiens, afin de n'être pas anéantis dans la vibration violente par laquelle ils s'efforcent, à travers la souffrance et la mort, de faire coïncider le *topos* de leur subjectivité avec l'espace du paysage. Dans le cas de la chaumière, objet éminemment pittoresque, l'expérience d'ancrage associée au «spot» se connote d'un sentiment heureux de protection, d'enfermement matriciel. Piquetée dans le lointain comme celles de la vallée de Grasmere – ce «Perfect Spot» où leurs lumières se répondent – isolée au milieu du paysage comme celle de Michael, que sa lumière symbole d'une famille encore unie a fait surnommer «The Evening Star», la chaumière constitue un centre de rayonnement, noyau-refuge aimantant le besoin de sécurité du moi, en harmonie avec la nature par l'humilité de ses matériaux. L'idéal du «spot» de la chaumière est peut-être, comme pour le cottage de Margaret qui s'en va à l'abandon à mesure que grandit son désespoir et que s'approfondit son attachement au lieu, l'abolition de la limite entre l'espace libre de la nature et le lieu protecteur, annulant dans la mort la présence du sujet et la figure de l'objet. Une même intensité de conscience liée au lieu marque l'évolution du traitement pittoresque de la chaumière entre Gainsborough et Constable. Alors que dans *The Cottage Door* (1781) la valeur refuge de la chaumière est théâtralisée par son intégration entre la menace du tronc mort et la sombre agitation du feuillage balayé par un vent d'orage, la chaumière de Willy Lott à droite de *The Hay Wain* (1821)

1 Fixation de Michael auprès d'un tas de pierre jadis projet d'abri pour les moutons, après le départ et la trahison de son fils Luke ; attirance de Leonard dans *The Brothers* vers une haute colonne naturelle où son frère trouva la mort ; enracinement de Martha Ray auprès du buisson d'aubépines côtoyant ce qu'on croit être la tombe de son enfant, tué de ses propres mains.

Catherine Bois

est intégrée au paysage de manière interne ; la composition semi-circulaire du premier plan crée le schème nidatoire d'une intimité rassurante invitant le spectateur à pénétrer dans la scène, tandis que le feuillage scintillant du petit buisson, saupoudrant de lumière ce coin ombreux, souligne le lien entre la nature et l'homme, généralisé par la dynamique unifiante du clair-obscur atmosphérique. A l'inverse, on peut nommer «anti-spots» ces figurations d'objets qui surgissent détachés sur des étendues désolées corrélées d'angoisse, tels le gibet et les «Piles of Stone-Henge» dont le soudain dressement vertical sur la plaine de Sarum immense et nue, objectifie la terreur coupable du marin meurtrier. Ici, la radicalisation de l'hyperfiguralité pittoresque simplifie à l'extrême les formes schizomorphes, comme le montrent les paysages d'angoisses analogues chez Constable. Dans *Old Sarum* (1834) et *Stonehenge* (1836), les jeux d'horizontales, de verticales et d'obliques créent une impression de fuite pluridirectionnelle ; l'effet de rejet du point de vue surélévateur, le conflit chromatique entre la masse des ruines, le chaos mégalithique et l'oppression des énormes cumuli ou du triangle de ciel noir, laissent le spectateur isolé face à ce pôle excluant de la figuralité pittoresque.

---

### **De la cartographie à l'autographie : l'imprésentabilité du sublime**

---

*Le sublime négatif romantique : la montagne ou les limites de la représentation*

L'extrême schématisation figurale de la représentation dans les derniers avatars du pittoresque bascule chez Wordsworth avec l'expérience des Alpes dans l'antischématisme du sublime négatif, dans la «coupure pure»<sup>2</sup> de l'aperception frontale de l'absolument grand où, à rebours de la perception compréhensive de la perspective cavalière et de la carte vue du ciel, s'anéantit d'un coup la possibilité

2 J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, p. 94 sqq.

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

de figurer l'espace et le sujet qui l'appréhende. Chez les aquarellistes et peintres de la haute montagne, s'opère un effondrement de la perspective et un abaissement du point de vue où s'annule l'illusion de profondeur créée par la stratification de la surface en plans. L'épisode wordsworthien de la traversée des Alpes au livre VI de *The Prelude* inscrit la «présentation de l'imprésentable»<sup>3</sup> dans une expérience de retrait absolu de la figure et du schème. Alors que la réalité du visible n'a pas correspondu à son attente et qu'atterré, il constate «That we had crossed the Alps» (599), Wordsworth subit l'instant affolant du coup d'arrêt à la conscience («I was lost ;/Halted without an effort to break through», 596-97), mortelle suspension où s'éternise la terreur de la pure négativité esthétique, violence sublime de la *Spaltung* kantienne entre raison et imagination. Certains épisodes du *Prelude* présentent des analogies psycho-esthétiques avec cette privation de représentation, par renversement d'un excès radical d'image. Dans l'épisode de la barque volée, une émotion de terreur et l'appréhension semi-esthétique d'une aperception vide menacent le sujet d'écrasement, lorsque l'énorme masse du Black Crag envahit la scène. La montée de la peur s'accompagne d'une extrême radicalisation plastique où l'espace s'anéantit dans la forme informe de la montagne, laissant perdurer dans l'esprit du jeune Wordsworth l'angoissant traumatisme d'un obscur accablement. L'envahissement de l'espace par la montagne et une certaine déformation liée au recul de l'illusion tridimensionnelle s'observe dans le sublime alpin de Towne, chez qui la hantise de la verticalité dominatrice, la densité des aplats, la rigueur des pans colorés qui collent la perspective à la surface formalisent une vision figée sur laquelle bute, comme sur un mur aveugle, la perception du spectateur. Dans *The Source of the Arveyron* (1781), l'évacuation presque totale du ciel, les énormes croupes tombant à pic, la sévérité des contrastes tonaux instaurent un face à face aliénant l'individu du paysage sans espoir de compromis, comme devant les traces géologiques d'une vengeance cosmique que Wordsworth, à la suite de

3 J.F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris : Galilée, 1991, p. 173.

la théologie esthétique de Burnet lisant dans les formes terrifiantes de la nature la manifestation du courroux divin, déchiffre à son tour sur les montagnes de *Descriptive Sketches*.

L'obsédante érection verticale de la montagne dans la figuration négative du sublime alpin pointe vers un envers interprétatif du symbolisme de la culpabilité religieuse. De Longin analysant, à partir d'un poème où Sappho décrit son émoi, la capacité du sublime de se dessaisir de soi et de constituer un autre corps, à Kant pour qui «le frisson qui parcourt l'homme dans la représentation du sublime ... sillonne le corps aussi loin qu'il y a de la vie en lui», jusqu'à Derrida commentant «[le sublime] *C'est le corps qui s'érige en mesure ... le corps de l'homme ... C'est à partir de lui que l'érection du plus grand se préfère*»<sup>4</sup>, tous les auteurs reconnaissent un fondement corporel, charnel, intime à l'expérience du sublime. On peut voir dans la dépendance wordsworthienne des pics montagneux, selon Empson combinant Freud et anthropologie primitive, un totem, une image du père ; ou bien, en termes lacaniens, l'angoissante réversion de l'image *a* du désir, le - de la castration imaginaire dont le Black Crag détaché de sa base offrirait l'analogie plastique, et que l'élévation hors de l'abîme de l'imagination auto-engendrée au livre VI renverserait dans un fantasme de parricide annulant l'imminence du danger sublime («That awful power rose from the mind's abyss/Like an unfathered vapour», 594-95). Mais l'expérience où s'identifient sujet et *topos* est celle de déspatialisation, de dé-mesure spatiale<sup>5</sup> liée à un mouvement de *double bind*, de double aspiration vers le haut et vers le bas renvoyant le poète du gouffre à la montagne, dont le paysage révélé par l'ascension de l'imagination figure l'explosion directionnelle. Face au ravin de Gondo, le danger d'éclatement de la conscience, l'incapacité du sujet à regarder l'infini en face est compensée par une apocalypse visuelle où la gloire des «Characters of the Great Apocalypse» sublime la terreur d'engloutissement. Cette expérience de vortex fait écho au sublime turnérien de la représentation des Alpes,

4 Derrida, *op. cit.*, p. 160.

5 Kant indique que le fondement interne de la diversité spatiale se situe dans l'espace propre au corps, son orientation primordiale structurée par les oppositions haut/bas, avant/arrière, droite/gauche.

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

«The stationary blasts of waterfalls», «The torrents shooting from the clear blue sky» (626-29) à *The Great Falls of the Reichenbach* (1826), où le point de vue plongeant sur le précipice produit un effet psycho-esthétique de désorientation, tandis que le format vertical et le jaillissement de la cascade au pied de la toile augmentent l'intensité du drame spatial et exacerbent la sensation de déséquilibre. Les «Black drizzling crags that spake by the way-side» et «the giddy prospect of the raving stream» (631-33) commentent la formidable verticalité presque pure d'un mur tellurique annulant l'horizon dans *The Passage of St Gothard* (1804). L'abîme mental du vertige final où se déploie un métapaysage originaire et ultime au-delà de l'expérience sensible («Tumult and peace, the darkness and the light.../The types and symbols of Eternity,/Of first, last and midst, and without end», 635-40) renvoie aux plus violentes représentations turnériennes de cataclysmes, notamment les tempêtes de neige. Dans *Snowstorm : Avalanche and Thunderstorm* (1857), la dynamique du vortex, symbole d'une énergie métaphysique gouvernant les forces naturelles, introduit une profondeur sans récession balayée de tourbillons elliptiques où s'engouffre la perception affolée. Bien que le pessimisme cosmique de Turner fût étranger à Wordsworth, c'est à travers les mêmes schèmes afigurés métaesthétiques que, dans l'inscription autographique du sublime négatif naturel, se trace l'impossibilité pour le moi, suspendu entre la stase mortelle et le vertige de l'infini, de constituer son unité.

---

**Le sublime positif : pour un sauvetage du sujet**

---

Derrida rappelle que Kant et Hegel

*...considèrent tous deux un certain judaïsme comme la figure historique de l'irruption sublime, [...] Kant au point de vue de la religion et de la morale dans l'interdit de la représentation iconique, [...] Hegel dans la poésie*



Catherine Bois

*hébraïque considérée comme la plus haute forme négative du sublime, la forme affirmative du même sublime se rencontr[ant] dans l'art panthéiste.*<sup>6</sup>

On voit chez Wordsworth, poète réputé panthéiste, l'importance du sublime négatif de Moïse et de la loi juive. Mais dans son essai *The Sublime and the Beautiful*, il minimise le sentiment de terreur burkienne. Chez lui l'unité du sujet, synthétisée par ce qu'il nomme *Mind* ou *Imagination*, ne s'accommode que d'un sublime positif dont le schème de voilement/dévoilement, évocateur de certaines figurations pittoresques, correspond au sublime de la formule inscrite au fronton du temple d'Isis : «Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera, et aucun mortel n'a levé mon voile». Pour Kant, la nature est le voile d'Isis, tissé par la violence de l'imagination latente en chaque phénomène, dont le déchirement sublime révèle la vérité, c'est-à-dire le pur dévoilement. C'est ce qui se passe pour le poète devant qui se déploie, au sommet du mont Snowdon, la transcendance de l'imagination emblématisée par la lumière pure de la lune révélant un paysage aux formes voilées. Grâce au double effacement de la vision et du paysage dans le déchirement de voile produit par l'apocalypse de l'imagination, est évité l'éclatement du sujet. On observe, dimension apocalyptique en moins, la même dissolution des formes dans *Val d'Aoste* (1836-37), paysage aux confins de la visibilité où l'éclat translucide de la lumière turnérienne exerce sa toute-puissance par l'exaltation de la couleur pure, où la liquidité de la touche défie la solidité des objets. Le sublime positif, dans la perspective wordsworthienne de sauvetage de l'unité du sujet, rétablit, au prix d'une «dé-figuration transcendantale», la «maintenance du temps»<sup>7</sup>. Cette intériorisation de la dimension temporelle (dans sa propre définition du sublime Wordsworth inclut «a sense of duration») est présente, telle une profondeur développant la stratification de surface pittoresque, dans le paysage de *Tintern Abbey*, dont la vision retrouvée, transfigurée par la mémoire et l'imagination, fait éprouver au poète «a sense sublime/Of something far more deeply interfused»

6 Derrida, *op. cit.*, p. 153-54.

7 J. Rogozinski, «Le Don du monde», in *Du Sublime*, Paris : Belin, 1988, p. 193.

*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

(95-96). Les éléments pittoresques, disposés avec clarté sans obéir à des schèmes purement visuels, adviennent dans l'expérience vivante d'une présentification qui excède leurs formes. Dans ce *topos* personnel, la subjectivité omniprésente du *je*, percevant et se ressouvenant à la fois, diffuse entre et au sein même de la matérialité des objets la dynamique fluide et unifiante d'un métaespace reliant au ciel les éléments terrestres. Paysage et poète fusionnent dans le *continuum* topique d'une métaspatialité sublime dont le traitement de l'espace dans *Kirkstall Abbey* (T. Girtin, 1802), offre un analogue plastique, intériorisant la localisation topographique et le pittoresque conventionnel du motif dans le flux d'un infini universel suggéré par le mouvement ondulatoire des collines en harmonie avec la course des nuages. La présence subjective du peintre s'inscrit dans ce paysage où un sentiment d'expansion naît de l'ampleur panoramique, et celui d'habiter l'espace de la semi-abolition du premier plan engageant l'attention latéralisée dans une vague profondeur, tandis que les modulations de la couleur favorisent le sentiment méditatif. Dans cette inscription sublime de la figuration spatiale à travers une expérience profondément corporelle («that serene and blessed mood/In which ... the breath of this corporeal frame/And even the motion of our human blood/Almost suspended, we are laid asleep/In body, and become a living soul», 41-46), l'homomorphisation du lieu et de la subjectivité transmue la topographie en autographie. Ce n'est pas le moindre legs du romantisme, dans son rêve de paysage antinomique de la cartographie voulant fondre le moi topocosmique dans le mythe d'un corps-espace quasi divinisé chez Wordsworth, d'avoir ouvert pour nous, comme le dessinent les fluctuations de l'hyperfiguralité pittoresque et de l'afiguralité sublime, la brèche devenue béante de la question de la représentation.

**Catherine Bois**

*Université Paris X-Nanterre*

*Catherine Bois*



*Mer de Glace, Chamonix, with Blair's Hut 1802.*  
A large watercolour formerly in the Fawkes collection,  
Farnley Hall, is based on this sketch



*Le sublime et le pittoresque chez Wordsworth...*

