

in *Lire le paysage / Lire les paysages*, acte du Colloque des 24-25 novembre 1983. Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1984 (« Travaux 42 »).

LOUIS MARIN

**Le sublime classique :
les "tempêtes"
dans quelques paysages
de Poussin**

Le thème sur lequel je propose de réfléchir dans ce colloque consacre à la lecture plurielle du paysage, le sublime classique ou les tempêtes dans quelques paysages de Poussin, mérite quelques observations préjudicielles : d'abord sur la notion du sublime qui a été le plus souvent abordée dans le contexte historique, culturel et esthétique du romantisme, notamment pour ce qui est du paysage et qui, du même coup, fait question lorsqu'elle est rapportée au classicisme et à Poussin en particulier ; et aussi sur la notion de paysage en général et de paysage en peinture où se prolongent et se projettent les riches ambiguïtés de la sémantique de ce terme mais réfractées par les champs et les milieux historiques, sociaux, culturels et esthétiques qu'elles traversent (1).

En accord avec la longue et antique tradition philosophique et rhétorique, je poserai le sublime comme l'irreprésentable de la représentation, un irreprésentable qui n'en définirait ni l'extérieur ni même une tâche aveugle qui en creuserait le centre, mais bien plutôt qui résulterait du fonctionnement même de son dispositif, son affolement ou son emballement : Ce sublime ou la représentation à son comble, soit en un des sens précis de ce terme : « ce qui se tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine ». Le sublime, ce serait le "presque trop" (l'expression est kantienne) de la représentation, son excès interne (2).

Irreprésentable, si le sublime l'est, cela signifie qu'il ne sera représentable ou plus précisément assignable (mis en signes ou convoqué dans les signes) que par ses effets : l'approche du sublime ne peut être que pragmatique et cette pragmatique sera d'abord et essentiellement une pathétique. L'effet sublime est l'affect, la rencontre avec le "réel" comme diraient certains. Cette pathétique du sublime ne relèverait point alors d'un traité des

passions qui lui donnerait sa place, son lieu dans une typologie passionnelle, mais en serait bien plutôt le fondement ou la structure générative. L'effet sublime serait le pathos de deux "idées" au sens kantien, celui de la mort et de la violence. Ce sont ces deux idées dont tout dispositif de la représentation assure la maîtrise en *délimitant* et circonscrivant l'indéfini informe de la première et la totalisation absolue de la seconde, par le retour de l'absent et par le pouvoir sans altérité dans l'imaginaire. L'effet-affect du sublime serait, dans la représentation même, la présentation pathétique de la mort et de la violence sous deux aspects (que l'on trouve élaborés dans les textes de la seconde sophistique et du moyen stoïcisme) (3) : la stupéfaction par sidération et la monstration ostentatoire que deux figures fabuleuses évoqueraient, celle de la Méduse et celle du Monstre. L'une et l'autre nomment un espace de figuration dans les textes et dans les images, un schématisme producteur de schémas, c'est-à-dire de tropes et de figures.

Une des figures propédeutiques des figures du sublime est la tempête : éclair et tonnerre, éblouissement et assourdissement, cataracte, déluge, chute sans fin mais aussi tourbillon, cyclone, tornade où éléments primitifs, genres d'êtres, catégories fondamentales sont au comble de leur mélange insensé par l'exaspération de leur différence. La tempête, météore aussi bien médusant qu'ostentatoire, stupéfiant que monstrueux (4).

Le météore cosmique de la tempête nous conduit, naturellement si l'on peut dire, au paysage, à la représentation du paysage en peinture, à sa représentation dans la représentation du paysage et en particulier au paysage poussinien.

D'où trois nouvelles observations :

Le paysage de peinture se constitue comme genre établi et reconnu à la Renaissance. C'est au genre, à l'institution esthétique et artistique qu'on le limitera ici, genre, institution dont l'émergence n'est pas seulement un événement historique, l'avatar daté et situé des fonds de tableaux mais renvoie comme à son fondement à des ensembles théoriques – eux-mêmes historiquement et géographiquement datés et situés – concernant l'art en général, la peinture, la sculpture et l'architecture en particulier qui furent élaborés à ce moment-là (5). Sans doute on remarquera, avec d'autres, l'importance croissante prise par la représentation de l'espace naturel et culturel à l'arrière plan des tableaux au XV^e siècle, absorbant même le "sujet" mythologique historique ou religieux ; sans doute, on verra apparaître chez Lotto ou Altdorfer des tableaux de paysage sans "sujet" assignable, même de prétexte (6). Mais c'est bien vers le milieu du XVI^e siècle que le paysage devient un genre et le peintre, un spécialiste produisant pour un marché ouvert de clients, de collectionneurs ou d'amateurs, notamment, dans l'Europe du nord (7). Toutefois, c'est à Venise, dès 1521 que le terme paysage a été utilisé pour un tableau par Marc-Antoine Michiel et en particulier – ce n'est sans doute pas un hasard – pour parler de la *Tempesta* de Giorgione : « un petit paysage (paesetto) sur toile avec un orage, une bohémienne et un

soldat » (8). Cette naissance du genre paysage apparaît bien liée à une autonomisation de l'art en général comme sphère libre et désintéressée d'activité créatrice.

Aussi le *genre* de paysage trouve-t-il ses conditions esthétiques de possibilité dans des théories artistiques *générales*, tout en répondant historiquement et culturellement à un goût largement partagé pour une peinture qui n'illustrerait pas un récit religieux, historique ou mythologique ou un rituel de piété dévotionnelle. Toutefois, et par là même, l'avènement d'un genre institutionnel et institué du paysage fait que ce genre prend place dans une hiérarchie des genres de peinture : art plaisant à l'œil sensible qui ne peut que s'opposer au "grand art" qui parle à l'entendement et conduit à la contemplation, à la "théorie" religieuse ou philosophique, et qui ne peut ainsi qu'occuper une position basse dans la hiérarchie, répondant à des demandes spécifiques des groupes sociaux concernés par l'art (9).

Il ne s'agit pas ici de refaire même schématiquement cette histoire du développement d'un genre dont on trouvera les jalons chez Gombrich : on notera simplement que dans l'interprétation de Vitruve faite par Barbaro et d'autres au XVI^e et au XVII^e siècles par Perrault, le genre paysage se subdivisera lui-même selon le schéma des trois décors scéniques, tragique, comique et satyrique eux-mêmes hiérarchisés (10), schéma qui pourrait être un fil directeur permettant de lire, par exemple, le chapitre LXVI du Livre VI du *Trattato dell'arte* de Lomazzo (1585), ouvrage que connaissait bien Poussin et qui offre au moins six nouvelles subdivisions du genre qu'exploiteront Poussin, Claude, Salvator Rosa ou Magnasco, les grands paysagistes hollandais ou les peintres de genre flamands, etc. ou dans lesquels le discours de l'histoire et de la critique d'art les situera (11). Poussin, le paradigme et le modèle du peintre et du théoricien de la peinture, le peintre de la "théorie" de la représentation et le théoricien de la représentation de peinture se trouverait alors au croisement problématique d'une "relève" de la peinture de paysage et de son genre dans la grande peinture de représentation "historique" d'une part et d'autre part, de ce qui met la représentation de peinture à son comble, l'effet de sublimité, soit la présentation d'un irréprésentable. Il trouvait la notion de cet irréprésentable dans Léonard et son *Traité de peinture* (12) et, par delà les maîtres italiens, dans Plin qui, dans son *Histoire naturelle*, disait d'Apelle, maître mythique de toute peinture, qu'il savait représenter l'irréprésentable, par exemple le tonnerre, l'éclair, la foudre, en mot la *tempête* (13).

Il ne peut s'agir ici d'écrire l'histoire de cette relève du paysage dans l'œuvre de Poussin, ni non plus l'histoire de l'effet de sublimité dans l'histoire de cette relève : la première fait question à toute histoire et sociologie des genres, des publics, des marchés de peinture et des idéologies qui les sous-tendent ; mais il se pourrait aussi que la seconde permit sinon d'y répondre, du moins d'ouvrir le champ de cette réponse (14). C'est donc de la représentation de la tempête dans les paysages de Poussin dont je parlerai,

recherche dont une étude sur la *Tempesta* de Giorgione a été le point de départ et qu'une autre, consacrée au *grand paysage (de tempête) avec Pyrame et Thisbé* de Poussin avait poursuivie et quelque peu développée et approfondie (15). Celle-ci m'avait permis d'apercevoir comment cette figure de la tempête, dans son effet pathétique, présente le sublime, mais, en même temps aussi, comment le sublime se retirant de la figure qui le représente ouvre une différence ou une variation qui est la condition même de sa présentation. Le paysage du Musée de Francfort, c'est le pathétique de la tempête cosmique, animale et humaine, mais c'est aussi le miroir d'eau calme au centre du paysage, l'œil symbolique du sujet peintre qui nous montrant figurativement son apathie contemplative, est, en quelque sorte, le mystérieux foyer producteur du pathos qui bouleverse le reste du tableau. Le sublime se joue dans le lieu de la figure qui le représente et par l'espace de la différence avec cette figure même, où il se retire.

Voici pour ouvrir la suite de cette recherche sur les tempêtes poussiniennes, un texte, la "définition" du sublime par le pseudo Longin, qui inaugure son traité, une "définition" où l'on aperçoit, par delà l'image, le jeu ou le schématisme de la variation figurative : « Ce n'est pas à la persuasion que le sublime agit les auditeurs, mais à l'égarement hors de soi (ekstasis). Partout et toujours, par le choc de l'admiration stupéfaite, le monstrueux s'empare de force du persuasif ou de l'agréable. Car si l'un ou l'autre le plus souvent dépend de nous, le sublime apportant au discours (ou au tableau) puissance et violence irrésistibles domine complètement l'auditeur (ou le spectateur). L'habileté de l'invention, l'ordre et la disposition des matières, c'est de la totalité du tissu du texte de l'ouvrage que nous les voyons transparaître avec peine. Mais quand le sublime vient à éclater au bon moment, comme la tempête, il disperse toutes choses (il trace de la différence en tout) et, de l'orateur (ou du peintre), il montre la force concentrée en lui » (16).

Voici aussi un texte de description et des tableaux, l'un de Félibien et les autres de Poussin, affrontés à la question du sublime et de ses effets pathétiques dans le paysage classique.

Nous lisons dans le VIII^e Entretien de Félibien : « l'année d'après (1651), le Poussin peignit (...) pour le sieur Pointel, deux paysages, l'un représentant un orage et l'autre, un temps calme et serein : ils sont à Lyon, chez le sieur Bay Marchand » (17). Deux tableaux donc qui font paire et opposition, l'un qui représente une tempête, la figure du sublime, d'une part, et d'autre part, *l'un et l'autre*, la paire où *se présente*, dans le schématisme de la variation, *l'irreprésentable* de la représentation, le sublime (18). Ainsi l'unique tempête du *paysage avec Pyrame et Thisbé* est devenue la *paire sans sujet* de *l'Orage* et du *Temps calme* (19).

Et de la même façon, alors que le tableau et sa description, son ekphrasis (19 bis), s'étaient échangés entre la brosse de Poussin et sa plume entre la peinture et une lettre qu'il avait adressée à J. Stella (20), les deux tableaux qu'il peint en paire, une année après, vont trouver leur double

description écrite par le critique théoricien Félibien, mais au V^e Entretien (21) où on lira dans le parcours d'une promenade à Meudon, sur la terrasse du château de Saint-Cloud et au château même, le récit d'un orage survenu alors que le temps était beau. Voici cette description de deux moments-paysages de la nature "réelle", sujets des deux tableaux du peintre. Accompagnons donc Pymandre et Félibien dans leur promenade : « Il s'était passé quelques jours depuis notre dernière conversation dans les Tuileries, lorsque nous sortîmes de Paris pour aller nous promener à Saint-Cloud. Quand nous fûmes arrivés dans ce magnifique palais, où Monsieur, frère unique du Roi a joint les richesses de l'Art aux beautés de la Nature, nous descendîmes dans les jardins dont les parterres émaillés d'une agréable variété de toutes sortes de fleurs, étaient encore embellis et parfumés de Myrthes, de Jasmins et d'Orangers, qui surpassaient par la beauté de leurs feuilles, de leurs fleurs et de leurs fruits tout ce que les émeraudes, l'or et l'argent peuvent composer de plus riche ». L'art du jardin-paysage se joint à la beauté du paysage-Nature, mais celui-ci surpasse celui-là. Une fois dressés le sol de la scène et son lieu dont la "réalité" dans le texte descriptif est exactement mesuré par cet excès, l'écrivain procède au placement du point de vue : « Nous choisîmes pour nous asseoir un endroit commode, et d'où nous pouvions voir en même temps la rivière de Seine qui serpente entre les prairies et les collines qui la bordent. Il y avait dans l'air quelques légers nuages, dont l'ombre se répandant inégalement sur les montagnes et dans la plaine, faisait que la vue trouvait, de temps en temps, des endroits plus sombres pour se reposer après un véritable séjour de délices où le silence régnait avec tant de douceur qu'il n'était interrompu que par le bruit des fontaines, dont on voyait briller les eaux au travers de l'obscurité des arbres » (22). Le point du regard spectateur, point de vue haut (23), est choisi pour que le paysage naturel se compose en panorama dans l'unité complexe de sa variété, la rivière, les prairies, les collines. Un même temps, celui de la présence simultanée, règle la contemplation des choses co-présentes dans l'espace dont le "serpent" de la Seine assure la profondeur (24) : espace aérien où jouent les lumières et les ombres qui rythment de tensions et de repos, le parcours de la vue dans l'unité de présentation d'un même regard posé en un endroit d'autant plus commode qu'il est de survol. Et le silence à peine interrompu par le bruit des fontaines est seulement noté par l'œil descripteur comme l'écho sonore des éclats lumineux des eaux dans l'obscurité des bois et des bosquets. Le spectateur tient lieu, occupe le lieu du peintre (25) et l'écriture qu'il y produit pour le dire en mots n'a d'autre fonction que de construire le "sujet" du tableau qu'il *pourrait* y peindre ; mais un tableau dont la contemplation précéderait la fabrication, à moins que, spectateur professionnel, critique d'art, théoricien de peinture, l'écrivain, par sa description où se constitue textuellement la "réalité" du spectacle naturel, ne s'identifie écrivain qu'en s'identifiant au peintre et que le texte descriptif, enchâssé dans le récit d'une promenade à Saint-Cloud, ne se lise comme "description" qu'identifié à un tableau possible de peinture qu'il présuppose. Nous saisissons ici sur le vif un trait sur lequel Gombrich

a justement insisté, que la nature perçue n'accède au "paysage naturel" que parce que l'art a constitué un symbole visuel qui le singularise et l'exprime (26).

L'ekphrasis, dispositif "expérimental" de l'écrivain-peintre vise à montrer le tableau dans le texte, le tableau comme texte, et à énoncer les propositions théoriques sur quoi le peintre fonde son œuvre de peinture : ainsi n'est-il pas surprenant que le dialogue des deux amis s'amorce, dans le spectacle écrit, avec l'interrogation de la *mimesis* picturale : « Ne m'avouez-vous pas, dit Pymandre, qu'en voyant la Nature dans sa beauté comme elle est aujourd'hui, il serait difficile de ne pas la préférer à tout ce que la peinture peut faire de plus beau ; et que les tableaux, quelque excellents qu'ils fussent, ne paraîtraient rien auprès d'un paysage aussi agréable que celui que nous voyons devant nous... Il faut que la Peinture, quelque excellente qu'elle soit (par son travail) cède à la Nature comme le disciple à son Maître, et la copie à l'original » (27). Quelle est donc la raison de cette limitation ? Félibien, pour répondre à la question énumère alors les problèmes que rencontre le peintre : problème du noir et du blanc à sa disposition pour représenter la lumière et les ombres et faire paraître à la vue une rondeur pareille à celle qu'on voit dans la Nature ; problème de la perception du tableau et de ses figures représentées sur une superficie plate ; problème des couleurs enfin, de leur nature et de leur emploi, qui fera l'essentiel de l'entretien ponctué de dessins et de schémas destinés à en éclairer les démonstrations et les théorèmes. « Et c'est pourquoi les peintres ne doivent pas ignorer l'optique qui leur fait voir par des règles certaines pourquoi et quelle sorte les objets changent à la vue ou paraissent en différentes façons. C'est ce que M. Poussin n'a pas ignoré... Il y a un Tableau chez M. Stella où, dans un paysage, il a peint Moïse exposé sur les eaux. C'est là que vous pouvez connaître de quelle manière il a savamment traité les reflets (28). Il est vrai, interrompit Pymandre, qu'il n'y a rien de plus agréable que ces tableaux, où l'on voit des eaux qui représentent, comme dans un miroir, les objets qui les environnent, parce que ce sont des images charmantes de ce que la Nature fait elle-même, lorsqu'elle peint sur une eau claire et tranquille, le ciel et la terre » (29). Le progrès de la démonstration à partir de la description initiale d'un paysage en paix où s'indiquait cependant la construction de la théorie, trouve ici son achèvement avec les théorèmes du reflet et du miroir, car le tableau, en représentant la réflexion de l'objet dans une eau calme, objet peint dans un miroir peint, représente la représentation picturale elle-même, tout comme la Nature devient elle-même Art naturel de peinture en proposant au regard ce même jeu de l'apparence dans la "réalité" de son spectacle. En représentant la représentation des choses naturelles, la Nature accède réflexivement à une sorte de conscience naturelle de soi, art naturel auquel le peintre accède à son tour comme nature-artiste en représentant au miroir de son tableau le procès de la représentation. Avec cette adéquation des procès de réflexion, l'excès de la Nature sur l'Art théoriquement résorbe le défaut de l'Art sur la Nature dans un double parallélisme ; car le manque à représenter qui caractérise la *mimesis*

picturale par rapport à la représentation de l'objet naturel est dans la Nature même : l'Art et la Nature sont ici à égalité. « Il faut encore observer que les choses qu'on voit dans l'eau par réflexion ne paraissent jamais si marquées qu'elles le sont dans le naturel, à cause que les lumières et les couleurs s'affaiblissent par le réfléchissement ; et moins encore les parties les plus éloignées des véritables que celles qui en sont proches... » (30). Aussi n'est-ce peut-être point par hasard que Pymandre peut évoquer le lac de Bolsène que l'on a cru voir déployer sa surface calme au centre de la plupart des grands paysages à figures de Poussin : « Je n'ai rien vu qui m'ait attiré les yeux avec plus de plaisir sur les chemins d'Italie que le lac de Bolsène ; il me paraissait comme une glace de cristal d'une grandeur merveilleuse, au travers de laquelle je croyais voir un autre ciel, des montagnes et des collines opposées à celles qui étaient autour de ce lac » (31).

Et c'est précisément au milieu de ces observations consacrées au reflet et au miroir par l'écrivain-descripteur et théoricien que survient la tempête : deuxième ekphrasis qui retourne celle qui avait ouvert l'entretien, deuxième description qui en quelques instants, compromet la première et ses conclusions par l'irruption d'un irréprésentable. Peut-il y avoir une représentation du sublime de la Nature qui soit elle-même une sublime peinture ? Voici : « Nous étions occupés à ces observations lorsque nous entendîmes du côté du château, un grand bruit... ». La seconde description commence là où la première s'était achevée, par l'écoute d'un violent bruit au lieu d'un silence : surprise de ce fracas (32). Comment penser que ce grondement soit celui de l'air « puisque le ciel était très serein et qu'il n'y avait aucune apparence de mauvais temps ? ». La "quiète" est grosse de la "tempêtâ" qui la menace, mais invisiblement : seulement ce grondement répété dont il faut partir à la recherche de la cause. D'un côté donc, le lieu stable et commode du point de vue surplombant, choisi pour que la Nature déploie en profondeur l'espace où les choses se disposent dans les jeux du soleil et de l'ombre qui le scandent ; de l'autre, l'inquiétude d'un déplacement pour découvrir la cause d'un inexplicable effet sonore dans un ciel serein : « Nous étant approchés de cette grande terrasse, nous aperçumes du côté de Meudon une nuée fort épaisse, qui se déployant comme un voile noir, s'approchait de nous ». Du point de fuite à l'horizon, s'approche un voile nocturne pour doubler la toile lumineuse du tableau à la mesure de l'approche du regard au point de vue : le noir de l'obscurité envahit le blanc du jour universel, menace « d'un orage qui n'était pas bien loin ».

Et c'est ainsi que le sublime de la tempête fait irruption dans la beauté du doux arrangement coloré du tableau, dans les consonnances des modulations et des harmonies de ses nuances, pour y semer le désordre de toutes parts. Et c'est ainsi que M. Poussin eut le dessein de doubler *le Temps calme* de son pendant, *l'Orage*. Comment la beauté de l'ordre de la Nature, insurpassable par l'Art de peinture, peut-elle en un instant mystérieux, devenir le sublime de son désordre irréprésentable ? La tempête est à la fois défi naturel et provocation à peindre, mais à peindre un tableau-Janus, deux tableaux,

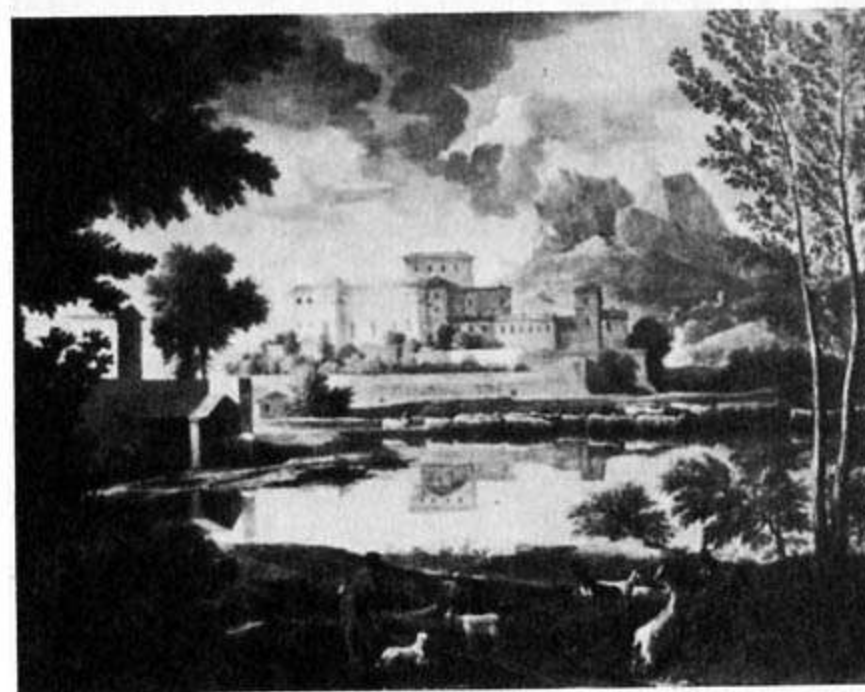
endroit et envers ; beauté et sublime, soudaine métamorphose : gageure de peindre cette "antithèse". Mais de quel lieu ?

La tempête, c'est un instant soudain et c'est un procès, un "tout à coup" et la durée d'un changement. L'exacte description de l'écrivain-peintre organise la syntaxe de son discours pour ouvrir les voies du geste de peinture à moins que, ce faisant, il ne fasse que décrire la syntaxe d'un tableau possible (33).

Le choc d'un fracas, et l'inquiétude de la recherche de sa cause : mouvement deux fois repris d'approche du point de vue à partir de la multiplicité d'un regard : « Nous regardâmes de toutes parts pour en découvrir la cause. Nous étant approchés de cette grande terrasse qui est presque sur le bord de la rivière, nous aperçûmes du côté de Meudon une nuée fort épaisse qui se déployant comme un voile noir, s'approchait de nous ; et par sa forme et son obscurité, nous menaçait d'un orage qui n'était pas bien loin. En effet, nous étant encore avancés pour mieux voir de quel côté elle se portait, nous vîmes que de cette grosse nuée il en sortait déjà des éclairs ; et que la pluie commençant à tomber en quelques endroits éloignés, l'air était obscurci de telle manière qu'on y découvrirait plus rien. Pendant que d'un côté nous regardions crever cette nuée, nous admirions dans cette partie de la terre qui était couverte d'obscurité, les divers effets que la lumière des éclairs y faisait paraître et de quelle manière dans ces moments les corps sont illuminés » (34).

La deuxième phase commence alors : à trop s'approcher pour mieux voir, comprendre et admirer, l'écrivain-peintre est pris par l'orage. « *Pendant ce temps... tout d'un coup* le ciel se changea et... les nuages s'assemblant de toutes parts, il en fut couvert *en un instant*. Un vent furieux souffla *en même temps* qui élevant des tourbillons de poussière troubla l'air de telle sorte qu'on ne voyait presque ni le ciel ni la terre ». Pendant le temps pris à contempler, éclate, au lieu du regard, l'instant simultané et immédiat de la nuée, du vent et des tourbillons. Moment pur et subit de l'irreprésentable puisque l'œil qui admirait *de loin*, est, en un instant, l'œil de l'ouragan. Seul aperçu, dans ce noir et dans la lumière de ce noir qui immobilise et aveugle, l'éclair qui éblouit.

Troisième phase de l'orage et de son regard : l'œil descripteur fait retraite au château, non pour s'y enfermer, mais pour aller aux fenêtres : il retrouve le lieu commode du point de vue théorique et le cadre de sa contemplation. De là, en repos, il considère la violence de l'orage, son désordre – *suave mari magno* – (35). De son ordre de raison, il contemple, il (d)écrit, il écrit. Le tableau de l'orage est achevé et c'est "presque" celui de M. Poussin. C'est en s'approchant alors du lieu de l'œil scripteur, c'est en venant au plus près de l'œil du peintre que Pymandre l'évoque : « Ne croyez-vous que ce fut dans une pareille rencontre que M. Poussin fit le dessein de ce tableau que vous me montrâtes, il y a quelque temps, où il a représenté un orage presque semblable à celui-ci ? et à donner lieu à ne pas le moins admirer qu'on faisait



autrefois Appelle ; puisque l'un et l'autre, pour avoir si bien peint ces sortes de sujets, on peut dire qu'ils ont parfaitement imité les choses qui ne sont pas imitables » (36). A travers l'évocation d'Appelle dont j'ai déjà parlé, le dessin du tableau du peintre se rencontre, pour y trouver sa quasi identification, avec le dessin de la description de l'écrivain. L'un s'égale à l'autre parce que l'autre était déjà l'un et que la "réalité" naturelle de la tempête se partage également entre le texte écrit et le tableau peint. Et c'est ainsi que viennent à l'imitation parfaite, les choses qui ne sont pas imitables et qu'une même admiration saisit le lecteur de la description de la tempête et le spectateur, du tableau de *l'Orage*.

Alors le théoricien peut s'essayer à formuler les théorèmes du sublime en peinture de paysage, théorèmes qui cependant n'annonceront jamais que la défaillance de la théorie. Le premier concerne le parallélisme égal de la compréhension de la cause par le discours et de l'imitation de l'effet par l'image mais dont l'égalité est celle d'un double défaut. Donner une explication rationnelle de ces prodigieux efforts de la Nature en exposant la cause est pour le moins aussi difficile que d'imiter sur la toile, par le geste de peinture, les effets visibles de ses efforts. Si la définition de la peinture est « une imitation faite avec des lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil », si « sa fin est la délectation », et s'« il ne se donne point de visible sans lumière, sans moyen transparent, sans terme, sans couleur, sans distance et sans instrument » (37), comment représenter les effets visibles de la tempête ?

Deuxième théorème, simple constat empirique : si le peintre réussit à imiter ces effets, c'est-à-dire ces actions promptes et passagères, le "soudain" de l'irruption du sublime, alors c'est un miracle de l'art aussi aléatoire et isolé que le sublime même. Autrement dit, on peut seulement constater qu'un tableau de peinture répond trait pour trait au sublime de la Nature, l'un et l'autre incommensurables dans leur double incommensurabilité ! « Aussi les plus habiles ne se hasardent pas souvent dans de telles entreprises. Ceux qui se sont particulièrement attachés à bien copier la Nature ont cherché quelques accidents favorables, par le moyen desquels en représentant seulement une partie de ce qui paraît de plus beau et de plus extraordinaire, ils pussent faire en sorte qu'on jugeât avantageusement le reste, et qu'on devinât ce qui ne s'y voit point » (38).

Troisième théorème, qui, en quelque sorte, contredit la définition même de la peinture : la peinture du sublime est celle qui montre l'invisible en le donnant à voir *par divination*. Ainsi certains tableaux de Poussin, le Maître.

Revenons aux deux tableaux dont la paire fait tableau de la différence même, le *Temps calme* et *l'Orage* pour (d)écrire et lire le second comme la transformation antithétique du premier : comment le beau se change-t-il soudain en sublime ?

Toutefois, pour ce faire, il ne suffit pas de les exposer partie par partie,

que celles-ci soient les parties du tableau ou les parties de la peinture : figures, plans de l'espace représenté, architectures ou inventions, compositions, distributions des lumières et des ombres, manières de peindre et modes d'expression ; Encore faut-il qu'il y est de l'un à l'autre, en dehors du format identique des deux toiles, un élément qui permette la transformation et opère le déplacement de l'un dans l'autre, sa métaphore jusqu'à la contrariété qui amorce et autorise ce procès auquel répond le mouvement du regard du spectateur-lecteur (39).

Le *Temps calme* pourrait apparaître – pour commencer par là – comme l'illustration de la théorie des reflets du 5^e *Entretien* de Félibien que nous avons évoqué il y a un instant. Le bleu profond du lac occupant tout le second plan du tableau réfléchit, selon les lois rigoureuses de la catoptrique et selon celles, plus subtiles, de la lumière de peinture, non seulement le vaste édifice qui occupe le lieu central de la moitié supérieure de la toile, mais encore la ferme à gauche et le troupeau de vaches pour ne pas parler du ciel dont le bleu léger, délavé trouve dans la profondeur de l'eau lisse comme cristal, l'occasion de sa densité colorée si intense à sa surface. Illustration également des problèmes posés par la distribution ordonnée des ombres et des lumières, en particulier avec les figures qui investissent la géométrie rectangulaire de la composition et notamment dans ce deuxième cadre que compose le puissant arbre de gauche et les deux troncs gracieux de ceux de droite. Aux horizontales des bords du lac, du mur de l'enceinte du château, s'articulent chemins et accidents de terrain qui découpent en bandes parallèles tout l'espace, du premier plan au fond, et le zigzag du chemin à "l'avant-scène" de la toile, loin de troubler cet équilibre, conduit plus impérieusement encore le regard vers le miroir d'eau calme où le monde, pensivement, se réfléchit à la mesure d'une exécution lisse et comme unie, « de sorte que si de toutes ces couleurs, l'on en forme une nuance, les unissant doucement les unes avec les autres, il s'en forme une harmonie comme dans la musique... étant vrai qu'il y a une si grande ressemblance entre les tons de la musique et les degrés des couleurs que du bel arrangement que l'on peut faire de celles-ci, il s'en forme un concert aussi doux à la vue, qu'un accord de voix peut être agréable aux oreilles » (40).

Toutefois dans cette consonnance générale, dans ce tableau qui se réfléchit en lui-même, çà et là, quelques éléments dissonnent, quelques figures détonnent, ne serait-ce que pour rendre sensible à l'oreille le calme paisible de cette harmonie : où s'en va donc si vite vers la gauche le cavalier sur son cheval brun au galop, au bord du lac ? quel "impetus" le pousse à quitter si brusquement l'abreuvoir couvert où son compagnon, monté sur un cheval blanc, s'arrête ? Quelle violence l'emporte dans toute cette sérénité ?

D'où monte vers le ciel, vers le haut du tableau ce nuage sombre pour se déployer jusqu'au bord de la toile peinte ? A croire que la montagne escarpée, qui occupe le fond de la partie droite, fume comme un volcan, fume comme le château Saint-Ange au fond du paysage avec Orphée et Eurydice (41), si semblable dans sa composition et son "mode" à la *Quiete*. Quel feu couve

dans les profondeurs de ce mont qui, irrésistiblement, évoque le grand rocher sur lequel Polyphème, le géant pasteur qui joue de la flûte est juché ; ou les rocs abrupts où Hercule a débusqué Cacus, cet autre géant, de sa caverne ouverte aux regards (43) ? D'où vient cette inquiète nuée-fumée qui signale, dans le lieu immobile du bonheur, l'imminence de la mort, le serpent que, déjà, Eurydice fuit, l'acte irréparable d'Eve par le serpent séduite au printemps du Paradis terrestre (44) ou à tout le moins un danger dans l'aveuglement à la lumière d'Orion le géant en marche vers le soleil (45) ? Serait-ce ce feu de montagne et la nuée qui en est le signe, que le cavalier *devine* pour le fuir au galop ? L'orage s'annonce et s'amorce dans le temps calme pour qui saura en pressentir le signe avant coureur.

Déplaçons notre point de vue de ce lieu commode d'où nous contemplons la beauté mesurée de la Nature réfléchi sur l'eau d'un lac. Approchons pour mieux voir : la tempestà est là, de l'autre côté, déjà dans toute sa violence et le feu de plein air de tout à l'heure n'est plus qu'une voile noire de tempête, déployé dans le quart supérieur droit du tableau. Tel est l'opérateur de la transformation du tableau dans son double, son autre. Dans le même lieu de l'espace représenté, feu, fumée, nuée sont devenus nuages s'assemblant de toutes parts, vent furieux, tourbillon de poussière troublant l'air de telle sorte qu'on ne voit presque plus ni le ciel ni la terre. Ce qui commençait là trouve l'instant de son acmé ici : là, ici, un même lieu de la toile.

A partir de là, peut commencer le récit de la métamorphose instantanée, sa description. Dans l'un, régnait la paix des horizontales que des verticales scandaient de leur rythme : ordre de la Nature dans le paysage, ordre de l'Art qui en reproduit la vérité par ses architectures, volumes et surfaces : ordre et mesure, répétition d'un même étalon de grandeur, beauté d'un cosmos où chaque chose est à sa place.

Changement instantané du point de vue, accélération des lignes de fuite répondant à l'approche des choses : il semble que d'un coup, le spectateur se trouve transporté de l'autre côté du lac, placé dans le coin inférieur droit de la toile tout près du mur qui enclôt le jardin de la noble demeure ; murs, bâtiments, tours fuient vers l'arrière du tableau jusqu'à cette montagne aperçue un instant au fond du paysage ; et cependant, tout est soudain *trop* proche de l'œil comme si le long de cette même oblique, les fabriques d'architecture venaient tout à coup le toucher : éblouissement, effet de la lumière de l'éclair qui, à la différence de la lumière solaire, n'offre pas les choses à la contemplation mais les montre en les anéantissant, elles et le regard sur elles, dans l'instantané de son éclat. La demeure surgit à la limite ponctuelle de sa disparition et le long de l'oblique du mur du château, courbées contre le vent furieux, les silhouettes de Félibien et de son ami Pymandre courent s'y réfugier (46).

Le lac a disparu : nous sommes sur son autre bord ; et au bord inférieur du tableau, au lieu du chemin où le berger gardait ses chèvres, une crevasse s'est ouverte sur les profondeurs de la terre : stable rebord certes, mais qui incline vers la gauche ; et dessous, le gouffre, fosse d'orchestre nocturne où

résonnent les stridences du mode phrygien (47). Sur son sol, au lieu du troupeau de bœufs cheminant vers la prairie, à droite, un char à bœufs en transit vers la gauche, foudroyé à l'instant où l'éclair de foudre fend l'arbre de haut en bas en arrachant deux grosses branches « qu'un vent furieux incline jusqu'à terre ». Les deux bœufs, muffle dans la poussière, antérieurs ployés jusqu'à terre, bêtes au sacrifice et leur conducteur prosterné sous la puissance de la foudre : épiphanie du Dieu, dans le grand arbre qui, d'un tableau à son autre, s'est avancé du bord où il encadrerait le spectacle harmonieux jusqu'au premier quart de la toile pour servir de support à la manifestation de la toute puissance. Un homme fuit à droite et s'immobilise : geste d'effroi et d'adoration ; un autre court sur le chemin qui monte, contre le vent et la poussière en se mettant la main devant les yeux et les deux petites silhouettes dont les éclairs plaquent les ombres sur le mur du château ont presque déjà atteint sa porte.

Mettons ici en évidence trois opérations précises du procès de variation de la représentation de la beauté de la nature dans la monstration de sa sublimité. La première concerne l'espace et sa construction, la seconde le temps et son aspectualisation spécifique ; la troisième, ce que faute d'un meilleur terme, j'appellerai le sens et son interprétation.

1) D'un tableau à l'autre, la structure de l'espace représenté, la syntaxe de ses lieux est pathétiquement affectée d'une transformation radicale. Le cosmos de la *Quiete* est un ordre de lieux que règle rigoureusement celui de la perspective : le prospect qui est office de raison se soumet l'aspect qui est la simple perception des choses représentées (48). Trois plans s'étagent dans la profondeur de l'espace auquel correspond exactement l'organisation de la surface de l'espace de représentation. Point de vue et point de fuite occupent le centre géométrique de la toile, la ligne de l'horizon partage le tableau en deux moitiés égales. C'est cette rigoureuse architecture de géométrie que viennent investir les figures, moins pour la dissimuler que pour en souligner les directions régulières. Qu'une savante composition de cubes et de parallélépipèdes occupe le centre du tableau, en fermant toute fuite dans les lointains aériens du paysage, que la surface unie d'un lac reflète exactement le plus haut édifice sur la verticale centrale du tableau, ce double trait nous semble significatif d'une "mise en page" de l'espace selon un ordre stable et immobile dont une raison naturelle parlant le langage mathématique serait la garantie et la légitimation. Espace de totalisation dont la structure réglée assure sans faille la coprésence mesurée des lieux qui le composent. Le discours descriptif l'énoncera par une succession calme des "il y a..." cependant que la surface miroitante du lac assure à cet ordre des co-présences la dimension réflexive où le regard théorique trouve sa figure comme représentation. Nul mouvement ne vient troubler cet ordre théorique : Midi le juste. D'où l'importance, dans cet ensemble, de la fumée-nuée qui *traverse* le ciel à partir de la montagne et du cavalier *emporté* vers la gauche au galop de son cheval.

Dans l'autre, tout change : l'ordre des lieux du *Temps calme* est, en un

instant, transgressé : aux "il y à..." des co-présences est substitué un noyau générateur de l'espace représenté, par procès divergents de spatialisation, noyau situé dans le coin inférieur droit du tableau sous la forme de deux forces de réaction, l'une, fortement oblique et montante qui longe les édifices de la partie droite pour se perdre en se subdivisant dans la partie supérieure gauche, l'autre, presque horizontale, qui traverse tout le tableau de droite à gauche en produisant le sol de la scène pour les figures. Ces deux procès, générateurs d'espaces diversifiés et rompus sont eux-mêmes contrariés – et avec quelle violence – d'abord par les marques, partout répandues dans les figures, des effets d'un vent furieux dont l'orientation est de gauche à droite, ensuite par la puissance verticale de l'arbre, figure essentielle de la partie gauche du tableau, à l'aplomb des deux bœufs foudroyés et de l'homme prosterné, figure porte-foudre avec le zigzag de deux éclairs. Espace en explosion où le regard ne se pose en un lieu que pour aussitôt le quitter, espace de procès rapides, à foyers dynamiques divergents dont le lieu de résolution serait figuré par l'homme à genoux, front contre terre, yeux aveuglés, qui se bouche les oreilles de ses mains (49).

2) Le temps du *Temps calme* est celui-là même de la contemplation du tableau qui le donne à voir : les marques temporelles de ce que le tableau représente consonnent et coïncident avec le temps spécifique de la "théorie" de la représentation, temps de la beauté sans passé ni futur, présent de la co-présence du regard aux co-présences des choses peintes dans l'ordre de leurs lieux. En termes aspectuels, une même durée, partout, au moment de son accomplissement. Ces marques figuratives sont celles du repos et de la stabilité : les architectures, le lac et ses réflexions, les figures humaine et animales. Pas d'événements incidents où s'amorceraient les temps contrastés d'un récit possible, un même présent totalisant et stabilisant le flux temporel : bonheur de la beauté, bonheur de la contemplation du tableau. Celle-ci redouble, pour s'identifier à lui, le tableau de la contemplation. La représentation de la représentation aussi loin qu'en soit poursuivie la réflexion tend seulement à l'intensification d'une même présence. Marque suprême de cette identification de la théorie et du tableau dans la délectation souveraine du présent : la lumière solaire égale où baignent les êtres et les choses, chacun en leur lieu stables. Nul *accident* d'illumination des choses, mais un même milieu d'éclaircissement où les choses peintes prennent leur juste place. Ici s'accomplit la définition de la peinture : imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil. Fin de la peinture : délectation de la représentation dans la clarté de la présence.

C'est dire, là encore, l'importance de la double dissonance. La figure du cheval au galop emportant son cavalier vers la gauche, désir ou crainte, action, procès, qui est, en elle-même, marque passionnelle où futur, passé se profilent en deçà ou au-delà du présent (50) ; l'accident du feu de plein air et de sa fumée prémonitoire qui s'élève au travers du ciel : double opérateur de variation du temps calme par brisure du présent et de sa représentation.

L'*Orage* qui résulte de la métamorphose instantanée du temps aussi bien que de l'espace montre un tout autre régime temporel. Espace de *procès* dynamiques divergents, son aspect temporel cependant est encore le présent, mais le présent ponctuel de l'instantané qui, loin de totaliser le flux de la durée, le fragmente, le divise pour *réduire* le présent et le *dissiper* dans l'instant infinitésimal du "soudain". Le "maintenant" du temps calme est devenu le "tout à coup" de l'orage, un impensable, un irréprésentable puisque surgissement pur de l'événement-accident sans commencement ni fin. L'instant comme instantané est un incommensurable dont *seuls* les effets sont saisissables sans qu'il soit possible d'en représenter la cause. « Toutes les actions promptes et passagères ne sont pas favorables aux peintres : et lorsque quelqu'un y réussit, les choses qu'il fait sont autant de miracles de son art » (51). Là encore, deux remarques des effets de l'irruption du sublime : la première, celle de la lumière comme fulguration instantanée de l'éclair ; la lumière de l'éclair n'éclaire pas en effet dans le diaphane lumineux pour *donner à voir* les formes à leur juste taille et leur exacte distance, mais les saisit à la fois proches et lointaines ; les procès s'immobilisent dans des "états d'action" qui, si l'on peut dire, les excèdent par défaut. La seconde remarque de l'instant de tempête est l'expression des affects passionnels qui lui correspondent dans les figures : effroi devant l'horreur qui cloue sur place, fuites immobilisées, aveuglement insensé.

Toutefois, dans le tableau, l'éclair n'en finit pas de fulgurer pour le regard qui en contemple la représentation et ses effets. Tel est, en fin de compte l'irréprésentable du sublime de la tempête. Il excèdera toujours et nécessairement sa contemplation. L'équivalence des deux temps du représenté et de la représentation dans le présent de la contemplation par où s'accomplit la délectation de la beauté, la représentation des effets du sublime la brise à jamais, parce que l'instant instantané de son surgissement que, par un miracle de son art, le peintre réussit à saisir dans ses effets est *incommensurable* au présent du regard qui le contemple dans son inscription sur la toile. Et c'est de cette incommensurabilité que paradoxalement est constitué le sublime en peinture. Le sublime, c'est l'impossibilité d'une théorie du sublime, la "monstration" de son impossibilité.

3) C'est pourquoi l'œil du peintre-sage ne pourra jamais se situer que dans l'intervalle entre le *Temps calme* et l'*Orage*, à la double marge des deux tableaux, où s'expose le bonheur du beau menacé et la terreur du sublime surgissant, entre le chevrier qui rêve et contemple et le bouvier jeté à terre, prosterné par la terreur sacrée. Ce serait là la troisième opération de l'un à l'autre, celle du sens et de l'interprétation, mais qui exigerait pour s'accomplir un troisième terme, le peintre au lieu de son effectuation, peignant les deux tableaux comme paire – une antithèse –. Il se situerait au lieu de la différenciation *même*, lieu inoccupable par un regard de peintre. Echec donc du sens, manque de la théorie, mais que la paire antithétique, en comblant les contraires, montre comme tels : fin du sens et de l'interprétation. Le regard du sage et du peintre *ne se pose pas* dans le non lieu de l'intervalle : il le

traverse, il y transite. La beauté du temps calme ne se transforme pas dans le sublime de la tempête. Ni transformation ni métaphore, mais schématisation de la variation : l'Orage dans sa sublimité s'écarte de la Quiète sans jamais que cet écart soit mesurable : quelle en serait en effet l'unité de mesure ?

Pour le dire autrement, l'œil du peintre (et avec lui l'œil du (dé)scripteur) ne regardera jamais la tempête que du lieu calme du temps serein et il n'en saisira jamais les effets sur l'autre toile que pour re-marquer la trace de l'écart instantané par lequel le paysage de l'orage se met à l'infini de celui de la Quiète, tout en devant dans la beauté du paysage qu'il contemple les signes avant-coureurs, toujours présents peut-être dans le bonheur, de l'horreur du sublime.

C'est pourquoi dans le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* où la tempête éclate au ciel et sur la terre, dans la nature, les animaux et chez les hommes, l'œil du sage, l'œil du peintre n'hésitera pas à inscrire au prix d'une incohérence majeure où bienséance, convenance, vraisemblance s'effondrent, la figure de la théorie, celle de l'apathie théorique de son regard dans la fiction d'un lac dont les eaux reflètent, inchangées, les choses bouleversées qui l'environnent. Incohérence où la représentation est transgressée dans ses principes axiomatiques, mais où est montré le défaut de toute théorie, de toute contemplation, défaut qui est le sublime même, son excès dans l'art de peinture (52).

(1) Le *Littre* donne du mot "paysage" trois acceptions essentielles : 1) Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect ; 2) Genre de peinture qui a pour objet la représentation de sites champêtres ; 3) Tableau qui représente un paysage. Suivent les distinctions entre paysage historique ou antique, paysage mixte, paysage idéal, paysage héroïque.

(2) Cf. Kant, *Critique de la Faculté de juger*, parag. 26, p. 92, trad. fr. par A. Philonenko. Voir le commentaire de J. Derrida, dans *La vérité en peinture*, Paris, 1978, p. 143-144.

(3) Cf. notre article dans *Communications*, n° 34, *Les ordres de la figuration*. « La description du tableau et le sublime en peinture » et les références à V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, 3^e éd. 1977, et à Claude Imbert, « Sur la logique stoïcienne et l'art poétique alexandrin », *Hellenistic Epistemology*, Oxford, 1980. Voir également J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age*, London, 1979.

(4) Cf. notre travail à paraître sur *Du Sublime* par Longin.

(5) Cf. E.-H. Gombrich, « The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape », in *Norm and Form*, London, 1966, p. 107-121. La bibliographie sur le paysage en peinture est évidemment immense. Nous avons consulté, pour préparer cette étude, K. Clark, *Landscape into Art*, London, 1949, trad. fr. A. Ferrier, F. Falcon, *L'Art du paysage*, Paris, 1963 ; H.V.S. et M.S. Ogden, *English Taste in Landscape in the XVIIth century*, Ann Arbor, 1955 ; M.J. Friedlander, *Über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye, 1947 ; Otto Pächt, « Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape », in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950 ; *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*, Rome-Bruxelles, 1980 ; *Il paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze*, cat., Firenze, 1980 ; *Il paesaggio nel Disegno del Cinquecento Europeo*, cat., Roma, 1972-1973 ;

W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the XVIIth century*, Londres, 1966. Voir aussi le livre récent de S. Alpers, *The Art of Describing : Dutch Art in the XVIIth century*, Chicago, 1983.

(6) Cf. la référence à J. Patinir dans la note du 5 mai 1521 du *Journal de Dürer* cité par Gombrich, *op. cit.*

(7) M.J. Friedlander, *op. cit.*, p. 58 sq.

(8) Cf. à ce sujet, E. Wind, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford, 1969, et aussi le livre récent de S. Settis, *La Tempesta Interpretata, Giorgione i committenti, il soggetto*, Torino, 1978, et notre article déjà cité. On notera que le terme signifiant "orage" est "fortuna".

(9) Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 109-110.

(10) Cf. Alberti, Livre IX, chap. 4 des *Dix livres sur l'Architecture* ; Léonard de Vinci, *Treatise on Painting*, éd. A.P. Mc Mahon, II (Princeton, 1956), fol. 5^r ; *Paragone*, éd. I.A. Richter, Londres, 1949, p. 51 et sq ; *Idieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati di Monsignor Barbaro*, Venise, 1556, p. 188 ; *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits par Claude Perrault*, Paris, 1684, p. 178 (Livre V, chap. 8).

(11) G.P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della pittura, scultura ed architettura*, Libro VI, chap. XLII, cité par Gombrich, *op. cit.*, p. 120.

(12) Cf. J. Bialostocki, « Une idée de Léonard réalisée par Poussin », *Revue des Arts*, Paris IV, 1954.

(13) Plin, *Histoire Naturelle*, XXXV, chap. 96.

(14) Sur cette "relève" de la peinture de paysage chez Poussin, l'ouvrage indispensable est naturellement, d'A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Londres, New York, 1967, et en particulier les chapitres IX, "Landscape", XI, « The late Mythological Landscapes » et XII, « The Last Synthesis : the Four Seasons and the Apollo and Daphné ». Voir également du même, « The heroic and the ideal landscape of Nicolas Poussin », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1944. Toutefois, à notre sens, seul le questionnement qu'introduit le sublime permettrait d'interpréter cette relève, en particulier avec les figures de l'"informe", du "géant", du "serpent", ou de la "tempête". Il s'agirait donc de réarticuler par une nouvelle problématique à la fois historique, iconographique, philosophique mais aussi formelle et plastique, l'immense travail fait par A. Blunt.

(15) Sur la *Tempesta* de Giorgione, ma contribution à *Les Fins de l'homme*, Galilée, Paris, 1981, p. 317-344.

(16) Pseudo-Longin, *Du Sublime*, trad. fr. H. Lebègue, Paris, 1965, trad. retravaillée sur certains points dans notre séminaire.

(17) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-88, 5 vol. Nous citons dans la réédition de Londres, 1705.

(18) Sur la question du schématisation de la variation dans sa relation à l'irreprésentable, cf. notre étude sur les autoportraits de Poussin dans *Corps Ecrit, L'autoportrait*, n° 5.

(19) Pour toute la documentation critique sur les deux tableaux, voir le catalogue *Nicolas Poussin*, 1594, Villa Medici, Rome, 1977, p. 207-214. Cf. J. Thuillier, « Poussin et le paysage tragique : l'Orage Pointel au Musée des Beaux-arts de Rouen », in *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, n° 5-6 ; cf. Whitfield, « Nicolas Poussin's "Orage and Temps Calme" », in *The Burlington Magazine*, janv. 1977. Voir également les n° 216 et 217 dans Blunt, *Nicolas Poussin : a critical catalogue*, Londres, 1966, notices établies avant que les deux originaux aient été retrouvés, en 1975 pour l'Orage (Rouen) et en 1976 pour le Temps calme.

(19^{bis}) Sur la notion d'*ekphrasis* ou de description, historiquement liée à la fois à la peinture et au paysage depuis la seconde sophistique, on consultera l'irremplaçable

La littérature européenne et le Moyen Age latin, de E.-R. Curtius, trad. fr. de Bréjoux, P.U.F., Paris, 1956 et en particulier P. 86 et les notes 1 et 2, p. 225 n.l. et tout le chapitre X, « le paysage idéal », p. 226 et sq. notamment p. 236 et sq. Le prototype de l'ek-phrasis et son paradigme est – comme on sait – la fameuse description du bouclier d'Achille au XVIII^e livre de l'*Illiade*.

(20) Cf. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt, Paris, 1964, p. 149.

(21) A. Félibien, *op. cit.*, p. t. III, p. 41-45.

(22) Id., p. 34.

(23) Cf. l'acception 1 du terme paysage dans *Litré* et cette citation de Fontenelle, *Varignon* : « Un paysage dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre, n'a pourtant point été vu ; il faut qu'il le soit d'un lieu assez élevé, où tous les objets auparavant dispersés se rassemblent dans un seul coup d'œil ». Cet élément est évidemment essentiel dans la constitution de la notion même de "paysage". Il a une très longue histoire.

(24) La ligne zigzagante dans l'espace représenté est également un élément remarquable du dispositif "paysage" à la Renaissance et après.

(25) Ce point est capital à la fois pour une théorie et une histoire de l'ekphrasis et pour la constitution du dispositif perspectif. Voir nos remarques à ce sujet dans *Détruire la peinture*, Paris, 1978.

(26) Gombrich, *op. cit.*, p. 117. Voir également du même, *Art and Illusion*, Londres, 1962, 3^e éd., chap. II.

(27) A. Félibien, *op. cit.*, V^e Entretien, t. III, p. 5.

(28) Le tableau est actuellement à l'Ashmolean Museum, Oxford. Cf. A. Blunt, *Nicolas Poussin. A critical catalogue*, Londres, 1966, p. 12. Le tableau a été peint pour J. Stella en 1654. Cf. Félibien, *op. cit.*, t. IV.

(29) A. Félibien, *op. cit.*, p. 39.

(30) Id., p. 41.

(31) Id., p. 40.

(32) On notera que les descriptions, en langage, du paysage font intervenir les sonorités, le bruit des fontaines pour le *Temps calme*, le grand fracas du tonnerre pour l'*Orage*. Le tableau de peinture ne peut, bien sûr, faire de même dans son "langage". D'où la recherche chez les théoriciens de l'art du XVII^e siècle (et auparavant) d'équivalences dans le champ de la peinture, en particulier avec les notions de consonnance et dissonance.

(33) Il conviendrait de préciser aussi rigoureusement que possible les procédures de transformation et de transposition entre l'organisation syntaxique d'un discours et celle d'un tableau, ce que nous ne pouvons faire ici.

(34) A. Félibien, *op. cit.*, p. 43.

(35) Les effets pathétiques de sublimité impliquent toujours une théâtralisation de l'"objet" sublime. On notera que dans le traité de Longin, les premiers exemples de "sublime" qu'il donne sont toujours tirés de tragédies et même de passages où un personnage décrit sur scène l'objet sublime qui est hors-scène, inscrivant ainsi une deuxième scénographie imaginaire dans la première. Il reviendra à Kant à la fin du XVIII^e siècle de proposer la théorie philosophique de cette théâtralisation : voir en particulier la *Critique de la Faculté de juger*, parag. 28.

(36) A. Félibien, *op. cit.*, p. 44. Cf. la référence à Plinie faite ci-dessus, qui donnerait un fil conducteur pour la relecture et l'interprétation de la représentation (phantasia) telle qu'elle a été élaborée par le moyen stoïcisme et la seconde sophistique.

(37) Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, à M. de Chambray, 1^{er} mars 1665, p. 163-165. Voir les commentaires d'A. Blunt, et en particulier les comparaisons qu'il fait avec les observations de Poussin rapportées par Bellori et qui datent des années 1640, p. 169-174.

(38) A. Félibien, *op. cit.*, p. 44-45.

(39) Il conviendrait de distinguer sur le plan théorique les notions de variation (et de schématisation de la variation) et de transformation (et de groupe ou loi de transformation) : elles appartiennent à deux niveaux différents, la seconde plus abstraite et plus générale que la première. On ne s'étonnera donc pas de voir H. Damisch appliquer la notion de groupe de transformation au dispositif perspectif (H. Damisch, « Les voir, dis-tu ; et les décrire », in *Versus*, n° 29, mars-août 1981, Milan, ou moi-même, à une structure architecturale (L. Marin, « The Iconic Text and the Theory of Enunciation : Luca Signorelli at Loreto (c. 1479-1484) », in *New Literary History*, Baltimore, n° XIV, 1982-1983), et la notion de schème de variation dans mon travail sur les autoportraits de Poussin déjà cité ou dans l'étude sur Signorelli à propos des figures et des scènes décorant la coupole.

(40) A. Félibien, *op. cit.*, p. 23.

(41) N° 170 dans *The Paintings of Nicolas Poussin. A critical Catalogue*, par A. Blunt ; aujourd'hui au Louvre, peint en 1650 d'après Blunt et Mahon.

(42) N° 175 dans Blunt, *op. cit.*, aujourd'hui à l'Ermitage, Leningrad, peint en 1649.

(43) N° 158, *ibid.* ; aujourd'hui au Musée Pouchkine, Moscou ; peint en 1655, environ, d'après Blunt, en 1659, d'après Mahon.

(44) N° 3, *ibid.* ; aujourd'hui au Louvre, peint en 1660-1664.

(45) N° 169, *ibid.* ; aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York, peint en 1658. La série des œuvres que nous venons d'évoquer relèverait d'une autre recherche sur le sublime chez Poussin, qui serait liée à la figure du colosse et du monstre.

(46) Sur cette simultanéité du trop loin et du trop proche, cf. à nouveau, Kant, *op. cit.*, parag. 26. Sur la recherche systématique de cet effet chez le Caravage, recherche dénoncée par Poussin, voir notre *Détruire la peinture*, déjà cité.

(47) Cf. la fameuse lettre de Poussin sur les modes musicaux, à Chantelou, 24 nov. 1647, dans Poussin, *op. cit.*, p. 121 et sq. et l'hésitation sur la définition du phrygien.

(48) Sur la distinction faite par Poussin lui-même entre le prospect et l'aspect, « lettre à Sublet des Noyers », sans date mais écrite, peut-on supposer, lors du séjour parisien, dans Poussin, *op. cit.*, p. 62-63.

(49) Sur la distinction entre ordre des lieux et procès d'espaces, on lira dans *l'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, 10/18, 1980, par M. de Certeau, chapitre IX, « Récits d'espace », et les nombreuses références bibliographiques.

(50) La référence à la théorie stoïcienne de la passion et son rapport au temps s'impose ici, notamment quant au statut du présent. Cf. V. Goldschmidt, *op. cit.*, p. 180-181 et p. 43-44 et notre article déjà cité dans *Communications*, n° 34.

(51) A. Félibien, *op. cit.*, p. 44-45.

(52) Il se pourrait bien que l'équivalent de la « figure de la théorie » trouvée dans le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* dans le lac-miroir du deuxième plan soit, dans le *Temps calme*, l'absence de toute réflexion dans le lac central de la nuée-fumée annonciatrice de la *Tempête*. Cette remarque qui m'a été communiquée lors du colloque mériterait si elle se révélait exacte – et il est probable qu'elle l'est – une longue analyse sur le plan formel et plastique et sur le plan théorique puisqu'une défaillance de la représentation dans une de ses figures les plus prégnantes – celle du miroir "naturel" représenté – renverrait à la fois à une lacune dans la dimension réflexive du dispositif représentatif, donc à une "syncope" théorique (contemplation et spéculation) et aussi à une intrusion d'une des caractéristiques essentielles du sublime – l'excès de la représentation sur elle-même, son "comble" – dans le tableau même de la beauté, mais sous les espèces d'une figure par absence ou négative. Dès lors, le *Temps calme* serait, non seulement par les figures anticipatrices de l'orage, la nuée-fumée et le cavalier emporté sur son cheval au galop, mais encore en son centre même – le lac-miroir –, pris dans la variation où se présente l'irreprésentable, c'est-à-dire le sublime.