



Du Sublime de la montagne chez Philip James de Loutherbourg et Joseph Mallord William Turner

Aurélie Tremblet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rga/3384>

DOI : [10.4000/rga.3384](https://doi.org/10.4000/rga.3384)

ISSN : 1760-7426

Traduction(s) :

The Mountain Sublime of Philip James de Loutherbourg and Joseph Mallord William Turner - URL :
<https://journals.openedition.org/rga/3395> [en]

Éditeur :

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Référence électronique

Aurélie Tremblet, « Du Sublime de la montagne chez Philip James de Loutherbourg et Joseph Mallord William Turner », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 104-2 | 2016, mis en ligne le 24 septembre 2016, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rga/3384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3384>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Du Sublime de la montagne chez Philip James de Louthembourg et Joseph Mallord William Turner

Aurélie Tremblet

“Great things are done when Men & Mountains
meet ;
This is not Done by Jostling in the street.”¹
(William Blake, circa 1783).

- 1 Dans le même temps qu’il souligne avec force le caractère éminemment antinomique du milieu montagnard et du milieu urbain – la montagne étant associée à la saillance (« *Great* » est accentué), alors que le plat de la rue comme l’anonymat de la foule en ville symbolisent au contraire l’absence de grands exploits (« *not done* ») – William Blake s’attache à définir l’importance que revêt la rencontre de l’homme et des sommets. Unissant hommes et montagnes dans des sonorités similaires, au travers de l’allitération en « m » notamment (« *men* », « *mountains* », « *meet* »), l’artiste définit la rencontre de l’homme et des cimes comme une union non seulement fructueuse mais des plus harmonieuses. Par cette rencontre des deux lèvres qu’offre la bilabiale, le poète romantique vient unir hommes et montagnes dans un doux baiser. C’est en un sens l’existence d’une certaine attirance et d’une relation d’amour entre l’homme et les cimes que Blake pose ici.
- 2 Pour autant, est-ce-à dire qu’à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, cette vision harmonieuse de la rencontre entre l’homme et les sommets prévalait ? L’analyse du concept de « saillance » que nous nous proposons de faire ici s’appuie sur deux huiles sur toile : l’une, de Philip James de Louthembourg (*Une Avalanche dans les Alpes*, 1803) ; l’autre, de Joseph Mallord William Turner (*La Chute d’une Avalanche dans les Grisons*, 1810). Cette étude comparative s’accompagnera d’une analyse du discours de la saillance puisque Turner avait joint à son œuvre picturale un poème traitant du sujet qui nous occupe : la représentation du relief alpin à l’orée du dix-neuvième siècle. Il s’agira ainsi d’étudier le regard que ces deux artistes ont porté sur les Alpes : ce point

de vue d'hommes étrangers au relief coïncide-t-il avec celui de Blake ? Est-il au contraire réductible à la seule représentation du caractère inaccessible et de la dangerosité de tels lieux ?

Philip James de Loutherbourg. *Une Avalanche dans les Alpes*, 1803



Joseph Mallord William Turner. *La Chute d'une Avalanche dans les Grisons*, 1810



- 3 Nous soulignerons dans un premier temps les analogies frappantes que présentent ces deux toiles, celles-ci nous amenant à dégager différentes manifestations et facteurs de saillance. Cette première étape de notre analyse nous permettra de comprendre que ces caractéristiques communes constituent en réalité les ingrédients clés d'une réflexion esthétique indissociable de la notion de saillance, qui vit le jour en Grande-Bretagne au XIX^e siècle pour finir par irradier l'ensemble de l'Europe : le Sublime. Chez Loutherbourg comme chez Turner, les représentations de la saillance sont ainsi marquées par l'influence monumentale d'Edmund Burke. Mettant l'accent sur la grandeur et la verticalité, elles semblent aller de pair avec un discours sur l'anéantissement, offrant une véritable méditation métaphysique qui trouve un écho visuel et rythmique dans les vers de Turner. C'est, selon nous, sur ce point que la différence entre les deux artistes se fait la plus palpable, différence liée aux degrés de saillance atteints dans leur représentation : chez Turner, cette réflexion sur la vie et la mort, sur l'homme et la nature éphémère de la vie, va un cran plus loin. La représentation laisse place à l'expérience vive.

La saillance visuelle du relief alpin : une représentation en écho

- 4 *Une Avalanche dans les Alpes* et *La Chute d'une Avalanche dans les Grisons* présentent des similitudes frappantes. Outre que ce sont deux huiles sur toile, de taille relativement comparable (1099 x 1600 mm et 900 x 1200 mm réciproquement), toutes deux exposées à la Tate Gallery à Londres, elles représentent avant tout, comme l'indiquent leurs titres, une même catastrophe naturelle – une avalanche dans un lieu identique : les Alpes (françaises et suisses). Les deux tableaux décrivent ainsi ce même moment fatidique où une avalanche s'apprête à tout emporter sur son passage, risquant d'ensevelir et de réduire à néant quatre personnes accompagnées d'un chien pour la toile de Loutherbourg, un chalet alpin pour celle de Turner.

Saillance intrinsèque

- 5 Dans leur représentation du relief alpin, chacune des deux toiles repose sur les mêmes manifestations principales de la saillance. Plus particulièrement, trois occurrences de ce phénomène frappent le spectateur, correspondant toutes à une saillance qu'il s'agirait de qualifier de naturelle ou d'intrinsèque.
- 6 Conformément aux catégories élaborées par Frédéric Landragin dans sa classification des critères de saillance visuelle (Landragin, 2011), ressort de ces deux toiles une première forme de saillance : « une saillance intrinsèque à la nature de l'objet », liée tout d'abord à la catégorie même de l'objet dépeint. La scène que le spectateur a sous les yeux est en effet une scène alpine, représentant par conséquent une montagne, c'est-à-dire un relief, une éminence, une élévation conséquente du terrain. La notion de saillance est d'autant plus forte dans ces scènes que le paysage présenté ne correspond nullement à un espace de moyenne altitude. Les personnages de la toile de Loutherbourg n'évoluent pas en moyenne montagne, au milieu d'accueillantes prairies semées de fleurs colorées. Point de douces ondulations du terrain ou de lac tranquille aux berges riantes. Que ce soit dans le tableau de Loutherbourg ou celui de Turner, l'univers représenté est celui de la haute montagne, au relief abrupt et inhospitalier.

L'univers largement minéral, composé de roches nues, sur lesquelles rien ne semble pouvoir croître, se combine à la quasi absence de végétation, aux blocs de neige et de glace pour convoquer les idées d'absence de protection, de désolation, voire de stérilité, connotant en un sens l'impossibilité de toute forme de vie humaine. Au travers de ces toiles, ascensionnistes et spectateurs pénètrent ainsi un ailleurs brut et hostile. La saillance est avant tout synonyme d'éloignement vertical. Nous nous trouvons en un lieu haut et retiré, en marge de toute civilisation, comme de retour à l'origine du monde et loin de tous repères, confrontés à une nature sauvage et primitive.

- 7 Outre cette saillance liée à la catégorie même de l'objet dépeint (la haute montagne), ressort de ces deux toiles, avant tout, une saillance naturelle liée cette fois à deux propriétés physiques du paysage montagnard. La première caractéristique physique de ce décor d'altitude, commune aux deux toiles, est l'énorme pointe rocheuse, véritable bloc vertical trônant au centre des deux toiles, sur le point d'écraser les seules traces de vie humaine que comprennent les deux scènes. Les deux tableaux reposent en effet sur ce gigantesque éperon monolithique, dont la silhouette altière, presque évocatrice de celle de la *Pierra Menta*, trouve un écho dans la multiplicité des formes verticales et pointues constituant chaque scène. A la verticalité de la paroi rocheuse s'ajoutent ainsi non seulement grands sapins effilés et hautes saillies minérales, mais également de multiples lignes angulaires et motifs triangulaires. Dans le tableau de Loutherbourg par exemple, la pointe que constitue la saillie centrale est comme démultipliée par les deux triangles principaux que forme le tableau, scindé en deux par une diagonale clairement marquée allant du sommet gauche de la toile à sa base à droite, et à l'intérieur desquels de nouveaux triangles se découpent encore. Avec Loutherbourg comme avec Turner, le spectateur est invité à pénétrer un univers similaire, non pas de moyenne montagne, avec ses formes lisses, rondes et rassurantes, mais bien de haute montagne, caractérisé quant à lui par le grand et l'aigu, les saillies et la verticalité. Un monde sommital qu'incarne et reproduit à merveille chez Loutherbourg cette figure géométrique omniprésente qu'est le triangle.
- 8 Cette saillance naturelle que l'on retrouve dans les deux toiles tire son origine d'une seconde qualité physique du paysage alpin, fort habilement représentée par les deux artistes. Se dégage ainsi un critère de saillance intrinsèque ayant partie liée non pas avec la forme de l'objet dépeint cette fois, mais avec sa couleur : la saillance de la montagne en hiver du fait de sa blancheur et de sa luminosité inhérentes. Dans chacune des deux toiles en effet, le blanc du manteau neigeux est particulièrement frappant. Travaillé dans toutes ses nuances, jusqu'aux teintes les plus éclatantes, il représente de plus, en termes de composition, plus de la moitié de chaque toile. Force est de noter néanmoins que cet élément intrinsèquement saillant se trouve également travaillé, mis en avant. Il se voit accentué par la présence d'une gamme de couleurs éminemment plus sombres. Les deux toiles tirent ainsi profit d'un contraste chromatique savamment orchestré, entre un premier plan aux teintes brunes, évocatrices de la terre, et un second plan composé de nuances beaucoup plus claires, lumineuses pour ne pas dire diaphanes, convoquant à l'esprit des régions éthérées. Dans la toile de P. de Loutherbourg, ce contraste chromatique est rendu particulièrement saisissant par la diagonale divisant l'image en deux de gauche à droite. Le clivage est marqué entre le plan de gauche caractérisé par ses teintes brunes et le plan de droite composé de teintes beaucoup plus claires. C'est surtout l'absence de couleurs intermédiaires entre ces deux plans, et l'effet de clair-obscur qui s'en dégage, qui rend l'opposition d'autant plus radicale et frappante. Si ce sont deux représentations d'une saillance naturelle

auxquelles nous sommes par conséquent confrontés, avec cette verticalité et surtout cette luminosité, propriétés physiques et perceptives des plus frappantes, nous rejoignons néanmoins partie de la définition donnée par Albert Hamm dans son article « Vers une reconnaissance du concept de saillance », selon lequel ce concept fonctionne avant tout grâce à une « opposition en contexte » (Hamm, 2011, p. 64) : « C'est sans doute dans le domaine de la perception visuelle d'une scène que le concept de saillance a été le plus fréquemment utilisé, pour caractériser le phénomène d'émergence forte d'un élément (ou de plusieurs) au cours de la perception visuelle d'une scène, *en contraste avec son environnement.* » (Hamm, 2011, p. 53, nous soulignons).

Les mises en relief de la saillance : pour une réponse émotionnelle au Sublime

- 9 A la représentation d'une saillance naturelle, se combine, à l'évidence, dans les deux toiles qui nous occupent, une saillance construite, résultat d'une réflexion artistique. Ces mises en relief délibérées, dont l'objectif lui non plus n'est pas sans lien avec la notion de saillance, peuvent être classées selon deux catégories.

Saillance et assaillants : un fonctionnement « en contexte »

- 10 La première forme de mise en relief à laquelle les artistes ont recours est contextuelle. Autrement dit, il est des cas où l'objet considéré est rendu saillant « en contexte », c'est-à-dire « par comparaison avec les autres objets présents dans la scène » (Landragin, 2011, p. 77). Un des facteurs essentiels de saillance concerné par cette opposition contrastive est celui de l'échelle des compositions. La taille gigantesque du bloc rocheux principal, sa hauteur comme sa largeur considérable, ne prend tout son sens que par contraste avec la taille comparativement ridicule des personnages présents ou du chalet de bois. Comparés aux dimensions tant des roches alentours que de l'avalanche, les personnages apparaissent comme rapetissés. Ce ne sont plus que des êtres minuscules reculant devant la puissance de la nature et l'imminence de leur destin tragique. À ce titre, l'on notera dans la toile de 1803 l'attitude des personnages les plus proches de l'avalanche : tentative de fuite pour les uns, bras levés au ciel, les mains jointes, en guise d'impuissance et de dernière prière pour l'autre ; deux réactions traduisant la stupeur et l'effroi. Cette dichotomie frappante entre petitesse humaine d'une part et grandeur de la nature de l'autre, vulnérabilité et puissance, est largement mise en scène par Louthembourg grâce à la présence, en bas à droite de l'image, d'un petit pont de bois, fragile construction humaine que l'avalanche vient de détruire avec brutalité, ensevelissant par la même occasion un homme dont on ne perçoit plus que le bras tragiquement dressé vers le ciel. Face à la puissance du mouvement avalancheux, la portée de l'effort humain est totalement éclipsée. Bien qu'évacuant le côté quelque peu théâtral de la mise en scène de son modèle, c'est cette même idée que reprend Turner en peignant son refuge, création faite des mains de l'homme : le labeur humain n'est rien face à la toute-puissance de la nature. L'homme ne trouvera nul confort ou même protection en ce milieu inhospitalier. Soulignant avec force la grandeur et la puissance d'une nature aussi hostile que déchaînée, les deux peintres s'accordent ainsi à définir la rencontre de l'homme et des sommets comme une confrontation terrifiante. Le quasi duel de fers croisés entre le pin frêle et pointu et le pic rocheux massif, présents au centre du tableau de Louthembourg, incarne cette idée à la fois de danger et

de clivage, de dualité foncière entre vulnérabilité et force de la nature, pierre angulaire des deux représentations.

L'avalanche ou le dynamitage des conventions

- 11 À cette première forme de mise en relief délibérée, opérant « en contexte », s'ajoute celle des emplois dit « inhabituels », pour reprendre une catégorie établie par Albert Hamm (Hamm, 2011, p. 64). Pour le dire autrement, chez Louthembourg comme chez Turner, la montagne et l'avalanche sont d'autant plus saillantes qu'elles viennent enfreindre une règle implicite. Ce bouleversement vecteur de saillance concerne plus précisément le sens conventionnel de lecture de l'image. Traditionnellement, celui-ci s'opère de gauche à droite, code que la toile de Louthembourg vient implicitement convoquer voire renforcer par le sens de la marche des trois personnages provenant du bord gauche et se dirigeant vers le bord droit de l'image. Or, dans les deux représentations qui nous intéressent, l'avalanche provient de la moitié droite du tableau. Elle bloque ainsi clairement non seulement la progression des personnages, mais également toute possibilité d'échappatoire. Comme nous le rappelle Hamm à propos d'une image différente (Hamm, 2011, p. 54), si la scène avait été inversée, l'avalanche provenant alors de la gauche, et en raison du sens de lecture de gauche à droite, l'image aurait été perçue comme une poursuite plus « ouverte », dont l'issue aurait pu être heureuse pour les personnages. Tandis que dans notre exemple, la scène se fait plus effrayante. L'image ne peut être interprétée que comme un mouvement « contrarié » et l'issue pour les personnages ne semble pouvoir être que fatale.

La saillance linguistique

- 12 Les manifestations les plus notables de la saillance relevées jusqu'ici dans le domaine visuel nous semblent posséder des équivalents dans le domaine linguistique. Chose suffisamment peu commune en esthétique pour être digne d'être soulignée, Turner avait joint à son œuvre picturale un poème de huit vers dont le fonctionnement s'avère particulièrement intéressant pour notre analyse. En premier lieu, parce que le rôle premier de ce huitain étant d'amplifier le contenu du paysage représenté, le poème possède une fonction de saillance. En second lieu, parce que Turner y produit des effets comparables à ceux de son tableau, non seulement interprétables en termes de saillance mais témoignant d'une vision esthétique particulière de celle-ci.

Le bouleversement avalancheux : saillance syntaxique

- 13 Le poème en vers libres annexé à *La Chute d'une avalanche dans les Grisons* est le suivant :

<i>The downward sun a parting sadness gleams,</i>	Le soleil couchant d'une tristesse d'adieu brille,
<i>Portentous lurid thro' the gathering storm ;</i>	Sanglant augure voyant la tempête venir ;
<i>Thick drifting snow on snow,</i>	S'amoncellent les couches de neige fort épaisses,
<i>Till the vast weight bursts thro' the rocky barrier ;</i>	Jusqu'à ce que cette masse éclate la barre rocheuse ;

<i>Down at once, its pine clad forests,</i>	Au sol, d'un coup, toutes ces forêts de pins,
<i>And towering glaciers fall, the work of ages</i>	Les murs de glace s'abattent, le travail des siècles
<i>Crashing through all ! Extinction follows,</i>	Venant tout écraser ! L'extinction s'ensuit,
<i>And the toil, the hope of man - o'erwhelms.</i>	Et le labeur, l'espoir de l'homme - ensevelit.

(Nous traduisons)

- 14 Le vers initial comme le vers final retiennent l'attention du lecteur à double titre. Non seulement de par leurs positionnements intrinsèquement saillants – à l'attaque du poème et en formule clausulaire – mais parce qu'ils sont l'objet d'un même bouleversement syntaxique. Dans ces deux vers, l'ordre canonique des composants est dynamité, les compléments étant déplacés en position anté-verbale, propulsant les verbes (« brille » et « ensevelit ») en toute fin de vers. Ces inversions verbe-complément correspondent à une mise en relief de verbes d'action, soulignant l'énergie du mouvement avalancheux à même de tout faire voler en éclat sur son passage.

L'énergie explosive de l'avalanche : saillance rythmique et phonique

- 15 A cette première forme de saillance, tirant son origine d'un usage relativement inhabituel de la langue, fondé sur la rupture, se couple une seconde, fonctionnant cette fois par opposition au rythme des autres vers. Le vers six contraste en effet par rapport au schéma rythmique des vers qui l'entourent. Tous proposent une pause respiratoire coïncidant avec la fin de leur vers ; une virgule voire un point-virgule marquant la fin de chaque unité poétique. Or cette concordance syntaxique et typographique, reproduisant un univers clairement délimité et stable, qu'évoque également la régularité du pentamètre iambique initial, est rompue par l'enjambement. Le vers six déborde, envahissant ainsi partie du vers sept, telle une avalanche qui ne saurait être endiguée, faisant sauter murs et constructions dressés sur son chemin. C'est ainsi l'énergie d'une nature indomptable que l'enjambement traduit de nouveau ici, énergie explosive dont le fracas assourdissant transparait tant dans le dynamisme du point d'exclamation que dans le heurt phonique induit par le hiatus "through all". Ce clash vocalique, qui conclut l'enjambement au vers sept, est d'autant plus perceptible qu'il est à la fois en position centrale, à la fin du premier hémistiche, et souligné par l'unique rime interne du poème, au sens éminemment programmatique, "fall/all". Enjambement, marques de ponctuation fortes et hiatus œuvrent ainsi de concert, formant une saillance tant rythmique que phonique, afin de convoquer à l'esprit du lecteur la puissance fracassante de l'avalanche.

L'écrasement : saillance visuelle

- 16 Il est un dernier point essentiel à la réflexion de Turner sur cette saillance qu'est la montagne. Tout comme dans son tableau, dans ses vers, la représentation du haut-relief est indissociable de la présence de son opposé : la petitesse humaine. Ce n'est pas uniquement la verticalité qui l'intéresse dans ses deux représentations, picturale et poétique, – comme ce fut a contrario le cas dans son aquarelle de 1804, *Le Col du Saint-*

Gothard. La saillance est ici avant tout envisagée dans l'écrasement qu'elle procure. L'on notera que, dans le poème, l'accent est mis sur le mouvement descendant de l'avalanche, comme le signale l'isotopie de la chute (“downward”, “drifting”, “down”, “fall”, “crashing”). Néanmoins, l'élément le plus important, qui visuellement frappe le lecteur dès la première lecture, est la présence de ce signe de ponctuation qu'est le tiret dans le vers final : “*And the toil, the hope of man - o'erwhelms.*” De manière fort intéressante, Turner vient de fait associer un trait horizontal à sa représentation du relief alpin. La matérialité de ce signe est riche de sens : horizontal et rectiligne, dépourvu de tout relief, ce trait connote l'écrasement dans le même temps qu'il constitue une marque de rupture forte induisant un arrêt conséquent du phrasé. Placé comme il l'est, suite à la mention du labeur et de l'espoir de l'homme, il se fait synonyme d'anéantissement, rappel de la finitude humaine, de cette vie sur laquelle l'avalanche est à même de tirer un trait.

- 17 Nous suivons par conséquent Frédéric Landragin pour qui saillance visuelle et saillance linguistique correspondent à deux facettes d'un même phénomène. Le poème comme les toiles de Louthembourg et de Turner constituent des représentations de la saillance, reposant sur les deux mêmes mécanismes principaux – avec un fonctionnement par opposition et un fonctionnement inhabituel, trouvant son essence dans la rupture – dont l'objectif clair est de mettre en relief, plus que les entreprises de conquête de la nature par l'homme, la dimension sauvage et terrifiante d'un monde naturel potentiellement destructeur. C'est là la particularité de la réflexion sur la saillance menée par les deux artistes : le discours sur le relief est indissociable d'un discours simultané sur l'écrasement.

La saillance alpine reflet du divin

Nature et surnature

- 18 C'est également toute une symbolique de l'altitude que Louthembourg et Turner convoquent dans leurs toiles : celle de la proximité des cieux et de l'accès au divin. Chez les deux peintres, la montagne est un lieu où la présence du divin se fait palpable. Émerge ainsi de ces deux tableaux une seconde tension entre nature et surnature. Le plus frappant lorsque l'on regarde le ciel en haut de l'image, est l'impression que ce dernier se soustrait à notre regard. Plus les yeux progressent vers le haut de l'image et plus celle-ci se fait floue, indistincte. Le lieu du divin est voilé. C'est une puissance que l'on ne peut nommer bien qu'on sente sa présence. De nombreux éléments pointent vers cet au-delà dans la toile de Louthembourg. L'éperon central par exemple, qui attire rapidement l'attention du spectateur, dépasse nettement de la diagonale tirée au cordeau, transgression marquante qui vient diriger notre regard dans le sens vertical, vers les cieux, l'au-delà, le flou. Chez Turner, l'idéal et l'invisible sont également mis en exergue d'un point de vue compositionnel, le ciel représentant plus de la moitié de l'image totale. Une dernière remarque s'impose quant à la composition des images et le recours à des motifs pointus dirigeant l'attention du spectateur vers le ciel et le divin. Si l'on regarde de plus près l'un des deux triangles principaux du tableau de 1803, celui situé à droite de l'image – dont les bords correspondent pour deux d'entre eux au cadre du tableau et le troisième à ladite diagonale – l'on s'apercevra que ce n'est pas un hasard si le chemin emprunté par les personnages rejoint la diagonale en son milieu.

L'ensemble forme en effet visuellement une flèche bien dessinée, nous invitant, à l'image des personnages regardant vers les cieux, à regarder au-delà de l'avalanche et du ciel, hors cadre. C'est une nouvelle fois l'invisible qui, s'il ne peut être représenté, est suggéré ici. L'infini invisible de la puissance divine tout comme la nature irreprésentable de la mort. Car nous nous trouvons effectivement à un moment critique : les personnages sont sur le point d'être emportés. L'omniprésence de la couleur blanche, à la fois somme de toutes les couleurs, représentant ainsi l'infini divin, et couleur du linceul, rappel de la finitude humaine, participe ainsi pleinement à une méditation métaphysique sur la vie et le trépas, la puissance divine et l'impossible représentation de ce passage qu'est la mort.

Terreur et admiration : conditions de production et de réception de l'image

- 19 A la fois lieu hostile potentiellement destructeur et voie d'accès au divin dans toute sa pureté et sa toute-puissance, les cimes sont par conséquent vectrices d'émotions contraires mais toujours éminemment fortes. La saillance est ainsi envisagée dans les sentiments de terreur et d'exaltation qu'elle provoque. Il suffit de considérer *Une avalanche dans les Alpes* pour s'apercevoir que ces deux réactions antithétiques sont représentées. Si les trois personnages les plus proches de l'avalanche (deux à gauche, un à droite de l'image) expriment leur terreur, le quatrième, plus éloigné de celle-ci, apparaît au contraire saisi d'admiration. La réflexion sur la saillance menée par Loutherbourg et Turner au XIX^e siècle nous semble de fait indissociable de la notion de Sublime, qui surgit avec Edmund Burke dans son traité d'esthétique *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publié en 1757. Les manifestations de la saillance dégagées plus haut, incluant l'éloignement vertical, en marge de la civilisation, l'infini d'une nature indomptée, la traduction par des formes aiguës et saillantes, correspondent en tout point aux caractéristiques du Sublime, notion dissociant le beau (résultat d'un plaisir simple, dont les qualités sont notamment le lisse, le doux, le rond) du sublime (résultat d'une expérience qui nous entame à vif, dont les qualités sont cette fois, le rugueux, le pointu, le saillant). Tous les ingrédients du Sublime se trouvent en effet réunis dans ces toiles, sans oublier la place prépondérante accordée à la réaction émotionnelle vive. Edmund Burke définit en effet la terreur comme principe fondamental à sa théorie de l'art : "*Whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the Sublime*" (Burke, 1792, p. 47). La proximité directe suscite la peur que seule une certaine distance peut transformer en exaltation. Cette réflexion sur la distance et la présence est au cœur du Sublime, comme elle l'est en un sens pour la saillance, se nourrissant de la présence de son opposé, la petitesse humaine : face au spectacle de la nature, une certaine distance est essentielle pour éprouver un sentiment esthétique. Pour Loutherbourg comme pour Turner, la réaction émotionnelle du spectateur est de fait partie intégrante de la notion de saillance.
- 20 Cette centralité de la réponse émotionnelle fonctionne comme un rappel de l'importance des conditions de production et de réception d'une image. Si, pour Loutherbourg comme pour Turner, la saillance dépend profondément du sujet recevant le message, il s'agit alors de comprendre qui était leur public. N'oublions pas qu'à l'époque où ces toiles furent peintes et exposées, le Grand Tour connaissait certes un

essor particulier, depuis le milieu du XVIII^e siècle, les jeunes aristocrates britanniques et allemands entreprenaient de plus en plus ce voyage à travers l'Europe, passant par les Alpes pour rejoindre l'Italie et Florence notamment ; l'intérêt pour la culture, les usages et le milieu de l'étranger s'accroissait, certes mais l'exploration des sommets alpins restait exceptionnelle. Bien loin d'être encore des « alpinistes », les plus intrépides étaient, au mieux, des « ascensionnistes », plus classiquement des « voyageurs », tels ceux entreprenant le traditionnel « voyage aux Glacières ». Si Loutherbourg et Turner se situent par conséquent à un moment de transition dans la représentation que se font les hommes de la montagne, certains commençant à avoir l'audace de s'aventurer au fond des vallées, levant les yeux vers les sommets d'un regard étonné voire émerveillé, ils n'en restent pas moins des artistes venant de plats pays, largement étrangers au relief. Lors du voyage qu'entreprit Turner en Suisse en 1802, celui-ci ne se rendit d'ailleurs point jusqu'aux Grisons. Il fut inspiré pour sa toile par un article relatant la chute d'une avalanche survenue en décembre 1808 à Selva dans les Grisons qui avait emporté avec elle pas moins de vingt-cinq personnes rassemblées dans un même refuge (Shanes, 2008, p. 110). Il s'agirait par conséquent de ne pas minimiser ce facteur culturel, vecteur de saillance complémentaire pour les contemporains des artistes venus admirer ces toiles, et qui explique aujourd'hui l'une des manifestations principales de la saillance au début du XIX^e siècle : les sentiments ardents et douloureux que celle-ci pouvait induire.

Turner et l'expérience vive

Réflexion métapicturale

- 21 Comment impliquer le spectateur ? C'est la question que pose chacune des deux toiles, celui-ci étant partie intégrante de la définition tant de la saillance que du Sublime selon les deux peintres. Pour Loutherbourg ce sera *via* les trois personnages principaux de sa toile. Ceux-ci sont des spectateurs, comme nous. De par notre statut commun et leur placement central, nous entrons par conséquent dans le tableau à travers eux. Cependant ces derniers fonctionnent en un sens comme un seuil, insérant une certaine distance protectrice entre le spectateur que nous sommes et la scène. Avec Turner, l'expérience est tout autre : nul seuil, le spectateur est projeté à l'intérieur de la toile, directement confronté à l'avalanche. Cette impression est le résultat d'un travail sur le premier plan de l'image. Celui-ci est en effet inhabituel de par sa taille, réduit à son strict minimum, quasi-inexistant face à la place accordée aux cieux. Autrement dit, il n'y a plus de séparation entre la scène d'anéantissement et nous, observateurs ; la toile nous incite à entrer en action et à faire une expérience personnelle forte. Chez Turner, le discours ou la représentation de la saillance se fait expérience vive. C'est là, à notre avis, le *punctum* de la toile, ce détail qui à la fois nous captive et nous blesse, pour reprendre une notion barthésienne (Barthes, 1980, p. 48-9) particulièrement adaptée au concept de saillance en ce qu'elle signifie « piquûre ». Nous ne nous attendions pas à ce que le sujet de l'avalanche soit traité ainsi dans le tableau de Turner, nous immergeant dans la toile, requérant notre implication directe. Autrement dit, la petitesse du premier plan nous point, elle nous perce. Nous pourrions même avancer, si tant est qu'en spectateur averti et en contemplant la toile plus tardive de Turner nous ayons en tête celle de son contemporain, que cette accentuation, cette expérience vive de la

grandeur de la nature chez Turner prend une saillance complémentaire *par contraste* avec la toile de Loutherbourg.

Turner et la saillance liée à la dynamique

- 22 Outre les analogies, des différences de taille émergent entre Loutherbourg et Turner. La différence la plus nette en termes de saillance est celle liée à l'énergie et à la dynamique de l'avalanche. En ce sens, le titre du tableau de 1810 est particulièrement éloquent : il ne s'agit pas de *Une avalanche* mais de *La chute* d'une avalanche. Turner met ainsi l'accent sur la toute-puissance incroyable de la nature en soulignant le mouvement des éléments : le gigantesque éperon rocheux en train de basculer sur le chalet se combine à l'énorme rocher propulsé dans les airs ainsi qu'à une tempête d'un gris sombre, évocatrice de *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes* (Turner, 1812) pour redoubler ainsi le tourbillon puissant de l'avalanche. Témoignant de la puissance évocatrice de ces éléments en mouvement, Ruskin déclarera en 1856 dans ses *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House* : "No one ever before had conceived a stone in flight." (Ruskin, 2013, p. 50). Nul détail ne vient distraire le spectateur de ce puissant mouvement semi-circulaire ; les personnages ont disparu, l'homme est symbolisé par le chalet, représenté en somme comme un paysage, intégré à la scène. Le tableau est ainsi un exemple parfait du phénomène mis en avant par Burke, lorsque le spectateur est confronté à une scène du Sublime : "the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other" (Burke, 1792, p. 79). Nous ne pouvons échapper au vortex du mouvement avalancheux.
- 23 Si Turner parvient à rendre saillantes l'énergie et la violence de cette catastrophe naturelle, c'est qu'il opère également un véritable travail sur la matérialité de la peinture. *La chute d'une avalanche dans les Grisons* témoigne en effet d'un procédé technique de peinture particulier. C'est une huile sur toile peinte en partie à l'aide d'un couteau, avec une vigueur et une rudesse en parfaite adéquation avec la scène représentée. Les traces tantôt fugitives, tantôt plus prononcées (comme pour ces blocs de neige jouxtant le gris de l'orage) traduisent à la fois la rapidité et la force de ce brusque bouleversement. Surtout, l'utilisation de la peinture à l'huile combinée au travail avec le couteau à peindre permet à l'artiste de créer de beaux empâtements, obtenant des effets de relief particulièrement visibles et évocateurs. La vigueur et l'énergie des traces, associées au relief des couches de peinture superposées incarnent à merveille l'énergie des couches du manteau neigeux lancées à pleine vitesse.
- 24 En somme, les analogies frappantes apparaissant entre ces deux représentations du relief alpin, ressemblances tant thématiques que chromatiques et structurelles, témoignent de l'influence non négligeable que Loutherbourg eut sur Turner. Qu'elle soit picturale ou poétique, la réflexion de ces artistes sur le relief est identique : elle associe irrémédiablement la saillance à un discours tant sur l'énergie verticale que sur l'écrasement. Les deux peintres témoignent par la même occasion de la similitude des mécanismes sous-tendant saillance visuelle et saillance linguistique. C'est par juxtaposition contrastive ainsi que par dynamitage des codes et attentes de lecture que la saillance alpine tire la majeure partie de son essence et de sa force évocatrice. Ces stratégies de mises en relief sont au service d'une expérience émotionnelle forte, réponse au Sublime, ainsi que d'une réflexion à la fois métapicturale et métaphysique, tant sur la place du spectateur que sur celle de l'homme au sein de l'univers. Chez ces deux artistes préoccupés par la rencontre avec un ailleurs aussi hostile que

spectaculaire, grandeur et vulnérabilité, infini et finitude, répulsion et attrait deviennent par conséquent indissociables. Pour autant, des différences de taille ressortent de ces œuvres magistrales, Turner ayant à cœur de mettre en relief l'énergie du mouvement avalancheux. La saillance prend une teinte plus personnelle : c'est celle de Turner, désireux de se confronter à son modèle, figure sommitale de la peinture de paysage. Transparaît ainsi, à travers cette structure en écho, la volonté de se comparer à son contemporain afin de le surpasser et d'affirmer sa supériorité. Comme le rappelle Jean-Jacques Mayoux dans *La Peinture anglaise : de Hoggarth aux Préraphaélites* : « Avalanche dans les Grisons, c'est Turner se mesurant avec Louthembourg » (Mayoux, 1988, p. 201), confirmant une nouvelle fois, si besoin était, le fonctionnement essentiellement contrastif de la saillance.

- 25 Se pose alors une dernière question : celle du contraste potentiel entre la réception des toiles au XIX^e siècle et à l'époque moderne. La démocratisation de l'accès aux montagnes fait-elle de la réflexion de Louthembourg et Turner sur la saillance une réflexion à la fois plate et dépassée ? Nous pensons au contraire que la quête de saillance au XIX^e siècle trouve un écho peut-être sans précédent dans le monde moderne. Le randonneur, comme l'alpiniste ou le coureur en montagne témoignent de ce besoin de sortir de leur zone de confort, d'aller à la rencontre de perceptions nouvelles et d'émotions fortes, au contact avec une énergie primitive dépourvue d'artifices et illimitée, offrant un souffle de liberté immense à ceux partant à sa découverte, loin des turpitudes humaines. La découverte de la saillance s'est simplement faite besoin de saillance, ses raisons profondes restent inchangées, à la fois spirituelles et ontologiques : comprendre quelle est notre place dans l'univers et, au fond, simplement qui nous sommes.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Barthes R., 1980. – *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil.
- Blake W., 1982. – *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Erdman D.V. (ed.), Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Burke E., 1792. – *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Basil.
- Burke E., 1990. – *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin.
- Hamm A., 2011. – « Vers une reconnaissance du concept de saillance », in Inkova O., *Saillance : aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, vol. 1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 45-65.

Landragin F., 2011. – « De la saillance visuelle à la saillance linguistique », in Inkova O., *Saillance : aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, vol. 1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 67-84.

Mayoux J.J., 1988. – *La peinture anglaise : De Hogarth aux Préraphaélites*, Genève, Skira, Flammarion.

Ruskin J., 2013. – *Ruskin on Pictures : A Collection of Criticisms by John Ruskin*, London, Forgotten Books.

Shanes E., 2008. – *The Life and Masterworks of J.M.W. Turner*, New-York, Parkstone Press International.

Iconographie

Louthembourg P.J., 1803. – *Une avalanche dans les Alpes*, huile sur toile, 109,9 x 160 cm, Londres, Tate Gallery.

Turner W., 1810. – *La chute d'une avalanche dans les Grisons*, huile sur toile, 90 x 120 cm, Londres, Tate Gallery.

Turner W., 1804. – *Le Col du Saint-Gothard*, aquarelle grattée, 98,5 x 68,5 cm, Kendal, Cumbrie, Abbot Hall Art Gallery.

Turner W., 1812. – *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes*, huile sur toile, 146 x 237,5 cm, Londres, Tate Gallery.

NOTES

1. « De grandes choses s'accomplissent quand l'Homme & la Montagne se mêlent ; / Rien de tel dans l'agitation de la rue » (nous traduisons).

RÉSUMÉS

Notre analyse du concept de saillance s'appuie sur deux représentations iconographiques du relief alpin. L'une, de Philip James de Louthembourg (*Une Avalanche dans les Alpes*, 1803) ; l'autre, de Joseph Mallord William Turner (*La Chute d'une Avalanche dans les Grisons*, 1810). Cette étude comparative s'accompagne d'une analyse du discours de la saillance, puisque Turner avait joint un poème à son œuvre picturale. Il s'agira ainsi d'étudier le regard que ces deux artistes ont porté sur les Alpes : ce point de vue d'hommes étrangers au relief et dépeignant une même catastrophe naturelle – une avalanche – est-il réductible à la seule représentation du caractère inaccessible et de la dangerosité de tels lieux ?

Si les deux toiles présentent des analogies frappantes, révélant l'existence de différentes formes et facteurs de saillance communes aux deux artistes - en écho direct avec la notion esthétique du Sublime, qui vit le jour en Grande-Bretagne au XIX^e siècle - ces manifestations visuelles de la saillance semblent posséder des équivalents dans le domaine linguistique. Nous suivons ainsi Frédéric Landragin en tâchant de démontrer que le poème comme les toiles de De Louthembourg et de Turner constituent des représentations de la saillance reposant sur les deux mêmes mécanismes principaux, trouvant leur essence dans la rupture.

Our analysis of the concept of saliency relies on two iconographic representations of Alpine relief. One is from Philip James de Louthembourg (*An Avalanche in the Alps*, 1803); the other from Joseph Mallord William Turner (*The Fall of an Avalanche in the Grisons*, 1810). This comparative study comes with an analysis of the discourse on saliency as Turner had joined a poem to his pictorial work of art. We will thus study the way both artists have looked upon the Alps: as individuals unfamiliar with mountain relief, and depicting a similar natural disaster—an avalanche—, did they merely focus on the inaccessible and dangerous nature of such places?

If there are striking analogies between the two canvases, disclosing the existence of several forms and factors of saliency, common to both artists—and directly echoing the aesthetic notion of the Sublime, which emerged in Great-Britain in the 19th century— these visual manifestations of saliency seem to have equivalents in the linguistic field. We thus follow Frédéric Landragin when trying to demonstrate that the poem as well as the paintings by De Louthembourg and Turner hinge upon the same two main mechanisms, based on disruption.

INDEX

Mots-clés : Alpes, peinture, poésie, terreur, Sublime

Keywords : The Alps, painting, poetry, terror, Sublime

AUTEUR

AURÉLIE TREMBLET

Professeure agrégée d'anglais. Université Grenoble Alpes.

aurelie.tremblet@univ-grenoble-alpes.fr