



**HAL**  
open science

**De l'ornement sublime à la représentation sans  
représentation. Edmund Burke et l'architecture  
néo-classique**

Aleksey Sevastyanov

► **To cite this version:**

Aleksey Sevastyanov. De l'ornement sublime à la représentation sans représentation. Edmund Burke et l'architecture néo-classique. 2020. hal-03100415

**HAL Id: hal-03100415**

**<https://hal.science/hal-03100415>**

Preprint submitted on 6 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# De l'ornement sublime à la représentation sans représentation

## Edmund Burke et l'architecture néo-classique

Aleksey Sevastyanov

### Résumé :

La contribution du philosophe irlandais Edmund Burke - qui publie en 1757 sa *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau* - au domaine de l'esthétique philosophique est largement reconnue, en témoigne la reprise par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* de ses principales catégories : le beau et le sublime. Toutefois, l'influence que l'ouvrage de Burke aurait eu sur l'architecture néo-classique mérite d'être explorée davantage. Contrairement à Shaftesbury qui prône pour les arts l'imitation de la nature à travers l'imitation des Anciens, Burke disqualifie la notion d'imitation et promeut la supériorité de l'art non-mimétique, qui est pour lui la poésie. Sur le plan théorique s'ouvre ainsi une catégorie d'un art « naturellement sublime », une catégorie qui sera investie par les architectes de l'époque, tels Piranèse ou Robert Adam. Dans cet article, il s'agira de montrer que la théorie burkienne du sublime favorise la possibilité d'inclusion dans le vocabulaire architectural de l'époque d'éléments hétérogènes et initialement extra-architecturaux, notamment ceux des constructions dites utilitaires et « sans art » (« *without art* »), inclusion qui constitue la spécificité de l'architecture néo-classique.

La contribution du philosophe irlandais Edmund Burke au domaine de l'esthétique philosophique est largement reconnue. Dans sa *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau*<sup>1</sup> publiée en 1757, Burke opère une séparation systématique des concepts du beau et du sublime, séparation qui va inspirer Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Si Kant toutefois ne suis pas Burke sur son terrain empiriste et transpose le beau et le sublime dans la dimension transcendantale, l'influence qu'exerce l'ouvrage de Burke sur le domaine des arts de l'époque, ainsi que sur la postérité de la philosophie de l'art<sup>2</sup>, paraît incontestable. Le moment historique de la publication de la *Recherche* (1757) est contemporain au début d'une longue tradition de pèlerinage des jeunes architectes anglais à Rome, tradition qui s'instaure à partir de 1740<sup>3</sup>. La redécouverte de Rome, où les architectes espéraient d'enrichir leur vocabulaire plastique, est accompagnée par une profonde remise en cause des connaissances sur l'architecture antique. C'est en premier lieu le traité de Vitruve, et à travers celui-ci la théorie architecturale française, qui seront mis en examen *in situ*. Ainsi l'affirmation burkienne que la théorie des proportions en architecture n'est pas une source de beauté semble constituer un *topos* de l'époque. La véritable originalité de Burke consiste en l'affirmation que le seul art non-imitatif et sublime « naturellement » c'est la poésie, et ce grâce à son médium propre : les mots. S'appuyant sur les idées de Locke, Burke affirme que contrairement à la peinture qui imite les objets, les mots n'imitent pas les choses mais créent les images directement dans l'esprit du lecteur. Cette théorie linguistique que le philosophe

---

<sup>1</sup> Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit par Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin, 2009.

<sup>2</sup> Lyotard Jean-François, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014.

<sup>3</sup> Salmon Frank, *Building on ruins: the rediscovery of Rome and English architecture*, Aldershot ; Burlington, VT, Ashgate, 2000.

applique à la poésie semble être déjà en germe dans la pensée de Shaftesbury. Si l'idée de la nature idéale peut être désignée comme centrale chez les artistes classicistes, on pourrait dire qu'elle suit la définition platonicienne. Autrement dit, elle est à jamais séparée de la nature réelle qui n'est pas parfaite par définition, de même en architecture où les proportions sont appelées à reproduire l'harmonie du monde formulée dans la théorie Pythagoro-Platonicienne. Pour Shaftesbury la nature est aussi la source unique de la beauté et de la perfection, cependant elle l'est dans « son état naturel ». Selon Shaftesbury l'homme, faisant lui aussi partie de la nature, peut par ses jugements percevoir intuitivement la beauté de la nature brute. Et cette intuition qui ne demande aucune construction supplémentaire se trouve à son état parfait chez les Anciens et notamment dans la poésie d'Homère :

Quelques mots prononcés par un des personnages à une occasion insignifiante suffisent entièrement à noter leurs manières et caractères distinctifs. Le poète peut nous montrer par un doigt la structure et la disposition de tout le corps. Il n'a besoin d'aucune autre aide de l'art pour personnifier ses héros et leur inspirer de la vie<sup>4</sup>.

La poésie qui ne nécessite donc pas l'« aide de l'art » mais transmet la vérité de sentiment, voici le modèle de ce « goût à la grecque » anglais, modèle que Burke opposera à la rigidité de la règle « monarchique » française.

Bien que l'architecture ait un certain avantage par rapport à la peinture, elle reste néanmoins pour Burke un art imitatif, qu'il s'agisse de la théorie de proportions où les architectes imitent aveuglement les Anciens et reproduisent les règles que Burke appelle « extravagantes », ou bien de sa nature physique et psychologique : l'objet construit est, pour ainsi dire, trop concret et ne peut donner lieu au sublime poétique que le philosophe qualifie de « confus et obscur ». Si le statut d'un art sublime non-imitatif est refusé à l'architecture, la catégorie conceptuelle elle-même, considérée désormais comme celle de « grand art », semble avoir contribué au développement de l'architecture néo-classique. Pour citer Marc Fumaroli, qui place l'influence des idées burkiennes sur l'art à un niveau comparable à celui de l'œuvre de Winckelmann :

Par des voies divergentes, Burke et Winckelmann avaient déplacé l'axe des arts très loin à l'écart du terrain où disputaient Anciens et Modernes, goût rocaille et goût «à la grecque». Ils l'avaient refoulé dans une région inexplorée remplie de fractures et de ruptures où le succès artistique se signalait, non par l'émotion douce et le plaisir, mais par le rapt de l'extase ou par la souffrance de la terreur<sup>5</sup>.

Dans le cas de Burke, ce « refoulement » nécessitait de substituer l'histoire de la sensibilité commune à l'histoire de la représentation comme principe universel de convenance. Autrement dit, il fallait remplacer l'histoire de l'architecture comme une succession des grands Architectes<sup>6</sup> du passé, dont le modèle est fourni par les *Vies* de Vasari, par une histoire de la sensibilité, histoire du « milieu sensible des œuvres<sup>7</sup> » qui existerait comme un monde en soi. L'apparition d'une nouvelle catégorie du sublime va jouer le rôle majeur dans ce

---

<sup>4</sup> Shaftesbury, *Soliloquy I*, cité dans Folkierski Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme: étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925. p.146.

<sup>5</sup> Fumaroli Marc, *Le sablier renversé: des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, 2013, p.657.

<sup>6</sup> Cette unité théorique propre semble être caractéristique pour tout art de XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agit de la poésie, de la peinture ou de l'architecture. Voir Lichtenstein Jacqueline, *L'argument de l'ignorant: le tournant esthétique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle en France*, Dijon, Lyon, les Presses du réel ; PUL, 2015.

<sup>7</sup> Rancière Jacques, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée, 2011, p.33.

processus. Si la représentation classique définissait le beau comme une subordination des parties au tout et ne pensait ainsi l'œuvre que comme unité, la théorie empiriste de Burke, en subordonnant l'art aux sensations de plaisir et de peine, ouvre la voie à l'art de l'informe, dont le meilleur témoin est l'aspiration anglaise au caractère déformé des ruines<sup>8</sup>.

Piranèse, le fervent partisan de la vision anglaise de Rome<sup>9</sup>, dans ses ouvrages *Prima parte* et *Opere varie*, donnait un riche aperçu d'une nouvelle manière de voir l'architecture à travers la contemplation de « ces ruines parlantes » (*queste parlanti ruine*<sup>10</sup>). Dans ses gravures des ruines imaginaires, qui ont dans l'ensemble une valeur de traité ou d'un manifeste, Piranèse promet la composition libre d'éléments antiques hétérogènes. On y retrouve la vieille forme baroque de *caprices* architecturaux réinvestie par l'expérience antiquaire de l'époque. En 1760 paraît le deuxième volume des gravures des prisons imaginaires. Si nous ne possédons pas de témoignages fiables prouvant que Piranèse avait lu Burke, il est certain que l'ouvrage du philosophe a été connu aux intellectuels anglais en séjour à Rome et aux membres de la *Society of Dilettanti*. Selon Janine Barriere, si Piranèse fait publier son deuxième volume seulement trois ans après l'année de parution de l'ouvrage de Burke c'est qu'il a pressenti « que les *Carceri* avaient la possibilité de traduire avec force le sentiment burkien<sup>11</sup> ». Les immenses espaces sombres et ruinés traversés par des escaliers et des ponts sortant au-delà du cadre de gravure font écho aux représentations burkiennes « de la force, de la violence, de la douleur et de la terreur [qui] s'unissent [...] pour envahir l'esprit<sup>12</sup>. » Piranèse tenterait-il ainsi de traduire le sublime burkien en matière de dessin, entreprise qui était jugée impossible et menant au ridicule par le philosophe anglais ? Les images de la peinture étant « exactement semblables à celle de la nature<sup>13</sup> », elles représentent un objet, faute de quoi, l'image dessinée ne peut pas représenter l'infini et la confusion de la parole poétique sublime, nous dit Burke dans sa *Recherche*. Cependant la nouveauté des *Carceri* consiste précisément en l'absence du sujet représenté. Si Burke pense la peinture et le dessin en termes de la doctrine de *l'ut pictura poesis* où le sujet représenté s'inspire le plus souvent du sujet littéraire ou biblique<sup>14</sup>, les *prisons* de Piranèse ne traduisent pas un récit poétique en une image dessinée, mais exploitent le pouvoir sensible propre de celles-ci. Et c'est l'espace architecturé, dépouillé des contraintes de l'unité et de la convenance qui deviendrait ici le thème du sublime extra-poétique. Les images « confuses qui touchent par leur multitude et leur confusion » que Burke réservait à la poésie reçoivent désormais une représentation dessinée.

A partir des années 1760 Piranèse complète son œuvre par des considérations théoriques, dont la plus aboutie, semble être le *Discours apologétique en faveur de l'architecture égyptienne et toscane*. L'architecte vénitien s'y oppose à la vision unitaire française et « grecque », jusqu'à mettre en question la redevabilité de l'architecture romaine à la Grèce antique, et il y prône la liberté artistique inspirée par l'esprit éclectique romain :

Si les Egyptiens et les Etrusques nous offrent dans leurs monuments charme, grâce, élégance, que l'on fasse usage de leurs richesses. Et que ce ne soit pas en copiant servilement leurs ouvrages ; ce qui réduirait l'architecture et les arts libéraux à un simple mécanisme, nous

---

<sup>8</sup> Voir les réflexions de Burke sur Stonehenge : Burke E., *Recherche philosophique...*, op. cit., p.153.

<sup>9</sup> Wittkower Rudolf, « Piranesi's "Parere su L'Architettura" », *Journal of the Warburg Institute*, n° 2, vol. 2, octobre 1938.

<sup>10</sup> *Giovanni Battista Piranesi drawings and etchings at Columbia University: an exhibition at Low Memorial Library, March 21-April 14, 1972*, New York, 1972, Etats-Unis d'Amérique, 1972, p.115.

<sup>11</sup> Barriere Janine, *Les architectes européens à Rome: 1740-1765: la naissance du goût à la grecque*, Paris, Monum, éditions du patrimoine, 2005, p.23.

<sup>12</sup> Burke E., *Recherche philosophique...*, op. cit., p.133.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.131

attirerait plutôt le blâme que la louange d'un public, amateur de nouveauté et qui ne juge pas ainsi du mérite d'un artiste, ni du bon goût d'un dessin – comme plusieurs l'ont cru par le passé –, selon qu'il n'est qu'une copie de l'antique. Un artiste qui veut se faire un crédit et un nom ne doit pas se contenter de copier fidèlement les antiques, mais, en les étudiant, il est tenu de montrer un génie inventeur et, pour ainsi dire, créateur ; en combinant avec sagesse le grec, l'étrusque et l'égyptien, il lui faut ouvrir l'accès à la découverte de nouveaux ornements et de nouvelles manières. L'esprit humain n'est pas si court et limité qu'il ne puisse donner aux ouvrages d'architecture de nouveaux embellissements et de nouvelles délicatesses, en unissant une étude attentive et profonde de la nature à celle des monuments antiques.<sup>15</sup>

Selon Didier Laroque l'évocation de la nouveauté comme principe de la bonne réception par le public constitue une référence directe à l'ouvrage de Burke où celui-ci note qu'« une certaine nouveauté doit entrer dans la composition de tout ce qui agit sur l'esprit ; et la curiosité se mêle plus ou moins à toutes nos passions<sup>16</sup>. » Mais avant tout il faut souligner qu'en constituant le public inexpérimenté et affamé des sensations nouvelles comme noyau de sa théorie de l'architecture, Piranèse fait rentrer dans la discipline architecturale la théorie burkienne – ou du moins anglaise – du « goût commun ». La liberté d'imagination qu'il réclame pour l'architecte passerait ainsi par la suppression de la contrainte représentative qui définissait jusqu'à présent la discipline architecturale. Autrement dit il ne s'agit pas d'élargir la grammaire des ordres, comme ont déjà tenté de le faire certains architectes de la Renaissance en mélangeant les éléments des ordres différents dans la même construction, mais de libérer tout élément architectural du principe qui lui attribuait sa place dans l'ensemble, et même parfois de sa logique fonctionnelle<sup>17</sup>. Cette liberté de disposition des éléments constitue précisément la mise en œuvre du programme piranésien d'« ouvrir l'accès à la découverte de nouveaux ornements ». De plus, en refusant les accusations que ses dessins « sont trop chargés d'ornements » Piranèse écrit : « il se constitue parmi les ornements une certaine variété de degrés et de prééminences, [...] de telle sorte que certains composent la figure principale tandis que d'autres servent d'accompagnement<sup>18</sup>. » L'ornement peut désormais composer « la figure principale » parce qu'il est le meilleur moyen d'atteindre l'« embellissement » qui constitue le but véritable de l'œuvre architecturale selon Piranèse. Se dessine ici un parallèle avec le texte des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos, texte que Burke cite à plusieurs reprises dans sa *Recherche*. Pour Du Bos, l'embellissement – qu'il nomme parfois sublime – était aussi le but de l'art. S'opposant, comme Burke, à l'« art des artistes », Du Bos traçait des parallèles entre les plaisirs corporels – tel un bon festin – et les plaisir d'âme – une belle peinture. Conscient que cette comparaison se prête à une confusion<sup>19</sup>, il attribuait à l'art le statut d'ornement divertissant :

La représentation pathétique du sacrifice de la fille de Jephté enchâssée dans une bordure fait le plus bel ornement d'un cabinet qu'on a voulu rendre agréable par les meubles. [...] Un poème, dont le sujet principal est la mort violente d'une jeune princesse, entre dans l'ordonnance d'une fête et l'on destine cette tragédie à faire le plus grand plaisir d'une

---

<sup>15</sup> Piranesi Giambattista, « *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana* », traduit par Didier Laroque, dans Laroque Didier, *Le Discours de Piranèse: l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, Ed. de la passion, 1999, p.213.

<sup>16</sup> Burke E., *Recherche philosophique...*, op. cit., p.88.

<sup>17</sup> Pressouyre Sylvia, « La poétique ornementale chez Piranèse et Delafosse », dans *Piranèse et les Français*, Edizioni dell'Elefante, « Académie de France à Rome », 1978.

<sup>18</sup> Piranesi G., « *Ragionamento apologetico...* », op.cit., p.185.

<sup>19</sup> Trottein Serge, « L'esthétique paradoxale de Du Bos » dans *Vers l'esthétique: penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719, de Jean-Baptiste Du Bos*, Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel (éd.), Paris, Hermann, 2015.

compagnie qui s'assemblera pour se divertir. Généralement parlant, les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer qu'à rire au théâtre<sup>20</sup>.

Le sujet du sacrifice n'est ainsi qu'un ornement d'un cabinet, et c'est ce statut d'ornement qui permet au spectateur d'éprouver du plaisir – mêlé d'« affliction » – à travers un sujet aussi tragique. Comme en écho à la fois aux *Réflexions* de Du Bos mais aussi à la *Recherche* de Burke, on lit dans le *Discours* de Piranèse le passage suivant : « Les hommes aiment trop la variété pour se satisfaire toujours d'une même décoration ; il plaît d'alterner le gai avec le sérieux, et même avec le pathétique - l'horreur des batailles a aussi sa beauté, *et du milieu de la crainte se lève le plaisir*<sup>21</sup>. » La catégorie d'ornement-embellissement comme figure principale de l'œuvre ouvre ainsi des larges perspectives d'expérimentation et de renouvellement à l'architecture : en dehors de toute règle savante de l'unité, elle permet de considérer les éléments ornementaux en vue de leur capacité d'émouvoir le spectateur quelconque et constitue ainsi proprement une théorie de production architecturale.

Par rapport à la première phase du néo-classicisme anglais, le néo-palladianisme – qui reste dogmatique et rationnel, ce qui le lie intimement au classicisme français<sup>22</sup> – la nouveauté de la théorie de Burke, et aussi de celle de Piranèse, consiste précisément en une disqualification de la notion d'imitation : la poésie n'imité pas, ni la nature, ni les anciens, elle crée les sentiments du beau et du sublime directement dans l'esprit de l'homme, et par cette absence d'imitation elle ne fait que confirmer sa naturalité. La théorie piranéenne de l'ornement semble être alors une tentative de résoudre le paradoxe conceptuel suivant : comment l'objet architectural peut être indéterminé et confus comme un poème, sans, toutefois, recourir ni à l'imitation de la nature – c'est-à-dire en étant tout simplement grand et sombre comme un rocher etc. –, ni à l'imitation littérale des Anciens, reproduisant donc des compositions des façades et des proportions. Si l'on ne peut pas penser l'architecture comme entièrement immatérielle, on peut la considérer théoriquement non pas comme unité mais comme une somme d'éléments hétérogènes qui, à la manière de la poésie qui emploie les mots, opère avec les éléments de l'expérience spatiale empirique existante. C'est ici qu'on repère l'influence possible de la théorie de Burke : bien que Piranèse s'inspire des ornements antiques réels, leur disposition ainsi que leur finalité sont organisées suivant l'effet attendu du sublime poétique : magnificence, l'absence de l'unité simple, multitude et confusion des éléments. Et si Piranèse emploie les éléments qu'il retrouve à Rome, les architectes de néo-classicisme anglais, eux, ne recourront pas seulement au mélange des styles dits « nobles » comme le néo-égyptien, le néo-grec ou le néo-étrusque, mais aussi aux éléments des constructions dites utilitaires et « sans art » (« *without art* ») qui vont constituer la marque de fabrique des jardins pittoresques. Sans parler des constructions gothiques, ce sont des fermes, des « *cottages* » ainsi que des maisons des travailleurs qui figurent désormais parmi les références des architectes, références qui entrent dans le vocabulaire plastique architectural à travers la catégorie de l'ornement embellissant. L'Idéal républicain de Shaftesbury reçoit ici sa réalisation littérale : le goût du peuple libre correspond avec la forme de l'œuvre architecturale. Mais en même temps la notion d'imitation y semble être écartée comme dans la définition burkienne de la poésie, on n'imité pas les maisons des travailleurs mais on compose avec des éléments hétérogènes de l'expérience psychologique. Le concept burkien du sublime poétique se révèle être alors non seulement une des deux catégories normatives de l'esthétique philosophique naissante mais aussi il semble contribuer à l'apparition d'une nouvelle théorie de l'architecture.

---

<sup>20</sup> Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, traduit par Dominique Désirat, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2015, p.27.

<sup>21</sup> Piranesi G., « *Ragionamento apologetico...* », *op.cit.*, p.190.

<sup>22</sup> Wittkower Rudolf, *Palladio and English palladianism*, London, Thames and Hudson, 1989.

Aleksey SEVASTYANOV

docteur en philosophie, architecte DE, enseignant contractuel à l'Ecole Nationale Supérieure  
d'Architecture et de Paysage de Lille