



**HAL**  
open science

# La traversée du paysage. Turner au sommet du Grand Saint-Bernard ou le passage de la peinture

Christopher Lucken

► **To cite this version:**

Christopher Lucken. La traversée du paysage. Turner au sommet du Grand Saint-Bernard ou le passage de la peinture. *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, 1999, 1, pp.81-97. hal-04130569

**HAL Id: hal-04130569**

**<https://hal.science/hal-04130569>**

Submitted on 6 Jul 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**COMPAR(A)ISON**  
An International Journal of Comparative Literature

Peter Lang



I/1999

# COMPAR(A)ISON

An International Journal of Comparative Literature

Paysages (III)

PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Christopher Lucken

## La traversée du paysage

Turner au sommet du Grand Saint-Bernard  
ou le passage de la peinture

A Frédéric Benrath,  
peintre des *espaces interdits*

### *Snow storm: Hannibal crossing the Alps*

*Tempête de neige: Hannibal et son armée traversant les Alpes*: titre d'un célèbre tableau que Turner montra pour la première fois au printemps 1812 à la Royal Academy de Londres et qui se trouve actuellement à la Tate Gallery.<sup>1</sup> Double titre, à vrai dire, qui nous invite à y voir à la fois un paysage et la représentation d'un événement historique. Mais que voit-on? Un tourbillon de nuages, gris et noir griffé de blanc, précipité contre le ciel par un vent de traverse qui s'élève de la montagne (là, sur la droite, presque invisible); un orage qui se lève pour s'emparer du soleil, tache jaune sombre que la vague gigantesque des nuées menace de recouvrir et d'emporter dans l'obscurité de la nuit, avant de se replier en dessinant un mouvement circulaire au-delà duquel s'ouvre une vaste trouée de lumière: horizon solaire dans lequel s'engouffrent tout en bas quelques minuscules silhouettes, à peine visibles, que poursuit une troupe de soldats, lances levées, surgissant du coin inférieur droit. Avec, sur le devant de la scène, au milieu des rochers, dans l'ombre d'un contre-jour, des scènes de meurtre et de viol.

---

<sup>1</sup> Ce tableau se trouve reproduit dans la plupart des ouvrages consacrés à Turner. Il porte le n° P 126 du catalogue établi par Andrew WILTON, *J. M. W. Turner. Vie et œuvre. Catalogue des peintures et aquarelles*, Fribourg-Paris 1984<sup>2</sup>, auquel je renverrai désormais pour toute référence à l'œuvre de Turner et sur lequel je m'appuie principalement pour ce que je dirai de sa vie. J'utilise également les commentaires du catalogue de l'exposition du Grand-Palais à Paris, *J. M. W. Turner*, 1983, ainsi que ceux de John WALKER, *Turner*, New York 1985. On a pu voir ce tableau lors de l'exposition consacrée à *La Suisse sublime vue par les peintres voyageurs. 1770-1914*, en l'honneur du 700<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération helvétique (il se trouve sous le n° 31 du catalogue, Milan-Lugano 1991, 109).

On a longtemps discuté pour savoir où l'armée carthaginoise avait franchi les Alpes. On tend aujourd'hui à penser qu'elle passa par le col du Clapier, proche du Mont-Cenis, entre la France et l'Italie. Cependant, parmi les nombreux cols qui ont pu prétendre à être le terrain d'un tel exploit, figure en bonne place le Grand Saint-Bernard. Hypothèse ancienne – Tite-Live l'évoque dans son *Histoire romaine* pour la réfuter – qui trouva un regain de faveur lorsque, en mai 1800, Napoléon traversa le col encore enneigé avec son armée afin de prendre par surprise les troupes autrichiennes et tenter de conquérir à nouveau l'Italie. On ne manqua évidemment pas de comparer cette entreprise à celle du général carthaginois. En témoigne, par exemple, le tableau de Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant les Alpes*, peint peu après, où, dans l'angle inférieur gauche, vient s'ajouter, gravé sur la pierre, le nom de Bonaparte à côté de ceux d'Hannibal et de Charlemagne (à qui l'on prêtait la même prouesse). Tableau que Turner alla voir au retour de son premier voyage en Suisse, en 1802, dans l'atelier de David à Paris, et dont il reproduira par la suite la figure équestre de Napoléon dans une petite aquarelle consacrée à la bataille de Marengo (n° 1157).

Turner possédait dans sa bibliothèque l'œuvre de Tite-Live et une édition de 1786 de *Roman History* d'Oliver Goldsmith, qu'il annota. C'est là qu'il put lire le récit de la célèbre aventure d'Hannibal. Peut-être connaissait-il également l'*ekphrasis* de Thomas Gray, un de ses poètes favoris, qui, en 1775, dans une liste de tableaux imaginaires, décrit la traversée des Alpes telle que l'aurait peint Salvator Rosa.

Au cours du voyage entrepris en Suisse à l'occasion du Traité d'Amiens, à l'âge de vingt-sept ans, Turner allait lui-même gravir le col du Grand Saint-Bernard, mais dans le sens inverse à celui des deux conquérants. Le parcours qu'il allait suivre était similaire à celui qu'avait emprunté, entre autres, John Robert Cozens (1752-1797), dont il admirait les aquarelles alpines et dont il avait précédemment copié plusieurs œuvres lorsqu'il assistait, vers 1794, aux cours de l'Académie dirigée par le Dr Thomas Monro. J. R. Cozens avait d'ailleurs peint en 1776 un tableau intitulé *Paysage avec Hannibal franchissant les Alpes et montrant à son armée les plaines fertiles d'Italie*. Ce tableau est aujourd'hui perdu. Mais on connaît trois dessins qui lui sont associés. L'un de J. R. Cozens lui-même. Un second que celui-ci fit en collaboration avec son père, Alexander Cozens, connu en particulier pour avoir préconisé l'utilisation de la tache d'encre comme source d'invention du paysage.<sup>2</sup> Quant au troisième dessin,

---

<sup>2</sup> Ce dessin est reproduit par Simon SCHAMA [1995], *Le paysage et la mémoire*, Paris 1999, 523, qui consacre quelques pages au motif d'Hannibal traversant les Alpes, 520-26. Sur le tableau de J. R. Cozens, voir également Kim SLOAN, *Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape*, New Haven-London 1986, 110-11. Alexander

au crayon, il est dû à Turner. Celui-ci affirmait d'ailleurs, à propos du tableau de J. R. Cozens, que, «de tout ce qu'il avait vu, c'était l'œuvre dont il avait le plus appris».<sup>3</sup> Ainsi, avant même d'avoir franchi le col où il situerait l'exploit d'Hannibal, Turner l'avait, en quelque sorte, déjà vu. Doublement: à travers des récits et en peinture. Il lui restait à traverser à son tour ce paysage avant d'en accomplir à nouveau le geste, qui trouvera son véritable lieu à même la toile.

Le périple de Turner avait commencé comme ces Grands Tours qui menaient les voyageurs anglais vers l'Italie. Après Paris, Grenoble (et la Grande-Chartreuse), il remonta toutefois sur Genève pour se lancer ensuite dans les Alpes, passant notamment par Chamonix, Aoste, Martigny, poursuivant à travers la Suisse pour descendre jusqu'au Saint-Gothard et repartir sur Paris avant de rentrer en Angleterre. Selon le *Journal* de son ami Farington (à la date du 1<sup>er</sup> octobre 1802), il trouva «les contours d'ensemble des paysages sans continuité, mais [avec] de belles choses – des fragments de paysages et des précipices très romantiques et remarquablement beaux. [...] Il faisait très beau. Il vit de très beaux orages sur les montagnes».<sup>4</sup> Turner avait emporté avec lui plusieurs carnets de croquis (dont on a pu voir récemment de nombreux exemplaires à l'occasion de l'exposition consacrée à ce voyage, *Turner et les Alpes. 1802*, organisée conjointement par la Fondation Pierre Gianadda, à Martigny, et la Tate Gallery, à Londres). L'un d'eux, le *Carnet de Grenoble*, contient une série de dessins du Grand Saint-Bernard.<sup>5</sup> Comme le précise Turner à Farington, la plupart des croquis ont été réalisés en deux temps: sur place au crayon, puis repris ensuite à la craie noire et à la gouache blanche.<sup>6</sup> C'était là une pratique habituelle chez Turner, qui n'aimait guère travailler en extérieur et préférait ajouter les couleurs ou reprendre son croquis dans sa chambre d'hôtel ou, à son retour, dans son atelier. Deux de ces dessins servirent par la suite à la réalisation de deux aquarelles

---

COZENS publia à Londres, en 1785, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original of Landscape*.

<sup>3</sup> Cité d'après J. M. W. Turner, *op. cit.*, 89.

<sup>4</sup> *The Farington Diary*, éd. James Greig, London 1928, vol. 2, 44.

<sup>5</sup> Dont deux, intitulés par Turner *Le Summit de Mont Bernard* et *Le Convent de St Bernard - Le Col de St Bernard*, sont reproduits dans le catalogue de l'exposition, *Turner et les Alpes. 1802*, Martigny 1999, 144-47. Sur ce voyage, outre le texte de présentation de David Blayney Brown, voir David HILL, *Turner in the Alps. The Journey through France and Switzerland in 1802*, London 1992.

<sup>6</sup> «Most of the sketches slight on the spot, but touched up since many of them with liquid white, and black chalk» (*The Farington diary*, cité d'après le catalogue de l'exposition *Turner et les Alpes*, *op. cit.*, 23, n. 11).

de taille plus importante: *The Great St. Bernard Pass*<sup>7</sup> et *Hospice of the Great St. Bernard*. Dans cette dernière, non seulement l'hospice, mais les montagnes elles-mêmes semblent emportées par l'effet atmosphérique de l'eau qui noie les traits de crayon en les recouvrant au point de ne laisser, pour composer l'image, que des étendues de couleur, ocre, bleu, rouge brique, noir et blanc.<sup>8</sup> Cette même année, Turner réalisa un premier dessin de la traversée des Alpes par Hannibal dans le carnet *La Jetée de Calais*.<sup>9</sup>

Si le voyage de Turner dans les montagnes suisses trouve son aboutissement le plus remarquable dans la *Tempête de neige*, d'autres œuvres importantes s'inscrivent dans son prolongement. Notamment ce tableau de 1810 intitulé d'abord *La Chute d'une avalanche dans les Grisons*, puis *Chalet détruit par une avalanche* (n° P 109). Mais, comme c'est le cas pour la *Tempête de neige* et l'essentiel de son œuvre, cette peinture n'est pas née uniquement de la contemplation du paysage (d'autant que Turner n'est pas allé dans les Grisons). Elle provient tout autant de la tradition picturale dans laquelle Turner n'a jamais manqué de s'inscrire, dont il s'est largement nourri et avec laquelle il était en constante rivalité. Elle s'inspire en effet du tableau que Philip de Louthembourg avait peint sept ans auparavant, *Une Avalanche dans les Alpes*, que Turner alla voir plusieurs fois avant d'entreprendre sa propre version du sujet. Louthembourg, connu en particulier pour ses scènes d'orages, de naufrages et de bandits, représentait là, loin des images plus ou moins idylliques attachées aux paysages helvétiques, les dangers terrifiants d'une montagne déchaînée, dont les roches et les amas de neiges emportent sur leur passage les demeures que les hommes tentent d'y installer, menaçant leur existence. Mais, tandis que Louthembourg figure en détail et avec minutie tous les éléments qui donnent forme à cette catastrophe naturelle, soulignant la crainte et l'horreur que le spectateur peut ressentir par l'intermédiaire de figures humaines aux gestes dramatiques placés sur les côtés de la scène, chez Turner, c'est le paysage lui-même et son spectacle qui semblent être emportés par l'éboulement: comme si la peinture – pigments blancs, gris et bruns étalés vigoureusement à la brosse et à coups de couteaux à palette dont on perçoit nettement les marques – s'identifiait à la neige et aux rochers dévalant la pente afin d'effacer, non seulement tout signe de vie humaine, mais la vision même d'une nature dont les composantes seraient pourvues de contours bien définis, parfaitement identifiables par l'œil du spectateur qui voudrait les reconnaître. Le

<sup>7</sup> Cette aquarelle (n° 363), peinte probablement vers 1803, correspond en fait à une esquisse qui se trouve dans le *Carnet du Lac de Thoune*.

<sup>8</sup> Aquarelle située entre 1802 et 1810, les experts ne s'accordant pas sur sa date; elle ne figure pas dans le catalogue de WILKINS mais est reproduite 92, ainsi que dans *Turner et les Alpes*, op. cit., 147 (n° 51).

<sup>9</sup> Turner Bequest LXXXI, 38-39.

chaos passe de la scène figurée par l'image à l'activité picturale chargée d'en assurer la représentation. Turner balaie du même coup, et de manière particulièrement emblématique (mais cela avait commencé bien avant), le dessein topographique qui avait caractérisé ses années d'apprentissage et la virtuosité de son trait dont la précision l'avait d'abord fait connaître.

Lors de son exposition, et comme il le fit à de nombreuses reprises pour ses œuvres les plus significatives, Turner accompagna ce tableau de vers de sa composition:

The downward sun a parting sadness gleams,  
Portentous lurid thro' the gathering storm;  
Thick drifting snow on snow,  
Till the vast weight bursts thro' the rocky barrier;  
Down at once, its pine-clad forests,  
And towering glaciers fall, the work of ages  
Crashing through all! extinction follows,  
And the toil, the hope of man – o'erwhelms.<sup>10</sup>

Ce poème met parfaitement en évidence le caractère apocalyptique de l'œuvre de Turner tout entière (et pourrait tout aussi bien s'appliquer à la *Tempête de neige*). En effet, celui-ci semble atteindre le sommet de son art lorsqu'il peint une catastrophe: non tant par quelque séduction plus ou moins morbide pour la nature du sujet, mais parce que ce dernier s'impose par sa capacité à accueillir l'impulsion à l'origine de son œuvre, soit cette violence et cette énergie destructrice nécessaires à son projet esthétique. Turner fait moins œuvre du désastre qu'il ne met le désastre à l'œuvre. Un de ses contemporains avait critiqué une aquarelle représentant *La Chute du Rhin* en affirmant que «l'écume de l'eau ressemble à un pinceau de neige».<sup>11</sup> Et de fait, dans *Une Avalanche dans les Alpes*, sa peinture – la touche de sa brosse et la matière picturale elle-même, la couleur – fait corps avec la neige et les pierres emportées au fond de l'abîme pour inscrire au sein même de la toile le geste destructeur d'un orage mettant fin aux formes qui composent habituellement un paysage de montagne – la «barrière

---

<sup>10</sup> Cité d'après *J. M. W. Turner, op. cit.*, 87. La critique juge le plus souvent les poèmes de Turner de faible qualité. Ils ne manquent pourtant ni d'intensité ni de pouvoir suggestif, et mériteraient d'être davantage pris en considération: non seulement pour comprendre la signification d'une œuvre donnée, mais également de façon plus générale, dans la mesure où la combinaison entre un mouvement narratif et une description hachée, discontinue, n'est pas sans correspondre au geste pictural de leur auteur.

<sup>11</sup> Cité d'après Lawrence GOWING, *Turner: Peindre le rien*, trad. G. Morel, Paris 1994, 95, n. 76.

rocheuse», les «forêts de pins», les «glaciers en surplomb» engendrés par «le travail des siècles» et le «labeur des hommes» – avant que l'espace ne s'ouvre sur le vide dissimulé par le paysage et où, désormais, tout s'anéantit. Comme si, plutôt que de se déployer harmonieusement à la lumière du soleil (conformément à une conception de la création artistique qui remonterait au *Fiat lux* de la *Genèse*), la peinture de Turner ne cessait, au contraire, d'affronter cette source lumineuse qu'il place le plus souvent de face: un soleil, «sinistre et blafard» ici, qui décline en jetant un dernier rayon chargé de toute la tristesse du départ (prélude à la chute de l'avalanche), chargé de raturages, de griffures agressives qui semblent se substituer aux lignes de la perspective – un soleil incapable désormais d'organiser l'espace dans un cadre formel clairement délimité par l'opposition de l'ombre et de la lumière. L'orage, au cœur de la matière picturale, vient engloutir la clarté du jour, qui continue cependant d'irradier à travers elle, serait-ce pour se refléter dans le blanc de la neige qui défonce tout sur son chemin.

Parmi les faits marquants que Turner avait rapportés de son voyage en Suisse, selon Farington, il y avait, on l'a vu, les orages de montagne. Un autre orage semble en avoir ravivé le souvenir. Hawkesworth, le fils de Walter Fawkes, l'un des principaux collectionneurs de Turner (à qui il avait acheté plusieurs de ses peintures et aquarelles alpestres), raconte que, lors d'une visite du peintre à la propriété de son père dans le Yorkshire, Turner l'invita à l'accompagner dans le parc pour regarder un orage qui traversait le ciel. Il se mit alors à réaliser «des notations de couleur et de forme au dos d'une lettre». Tandis que Hawkesworth lui proposait un cahier plus approprié, Turner lui répondit que cela n'était pas nécessaire. «Il était profondément absorbé, comme en extase. L'orage balayait les collines du Yorkshire en les harcelant d'éclairs. Lorsque le calme fut revenu, Turner s'arrêta: "Regarde, Hawkey; dans deux ans, tu reverras ceci sous le titre: *Hannibal franchissant les Alpes*".<sup>12</sup> Par delà les lectures que Turner avait pu faire de cette histoire, par delà son voyage en Suisse et l'imitation des peintres du passé, la *Tempête de neige* (*Snow storm* en anglais) serait né d'un orage. Ce que l'on voit sur la toile peut en quelque sorte se réduire à l'orage, indifféremment des paysages ou des lieux où il a pu éclater (les montagnes suisses ou le Yorkshire). Turner peint l'orage qui le fait peindre – qui fait de lui un peintre – et qui apparaît du même coup comme la figure emblématique de son art.<sup>13</sup> C'est ainsi

<sup>12</sup> Rapporté par Walter THORNBURY, *The Life of J. M. W. Turner*, Londres 1862, t. 2, 87-88, que je cite d'après la traduction du livre de L. GOWING, *op. cit.*, 13, n. 6.

<sup>13</sup> On ne saurait mentionner ici les nombreuses toiles de Turner qui font référence à l'orage. Voici seulement quelques exemples parmi les tableaux les plus connus et qui semblent en accentuer la présence vers la fin de sa vie: *Vallée d'Aoste - tempête de neige, avalanche et orage* (1836-37), *Tempête de neige - Vapeur au large d'un port faisant des signaux, en eau peu profonde, et se faisant guider. L'auteur se trouvait dans*

que Turner se met au «service des nuages» (*the service of clouds*), comme le dit Ruskin des «peintres modernes» de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ou plutôt qu'il met les nuages à son service.<sup>14</sup> Non de légères brumes ou de simples nuées – le *cloudiness*, vaporeux et flou, à la fois sur le plan pictural et conceptuel, de Ruskin<sup>15</sup> – mais des nuages d'orage gros de la perturbation qu'ils portent en eux (et qu'ils portent avec eux sur la toile), prêts à entraîner le monde dans la confusion et le chaos et chargés de toute la lumière qu'ils recèlent en leur sein jusqu'au moment où ils la laisseront brusquement éclater. Le nuage, ici, n'est pas seulement un mode de représentation de l'infini qu'il dérobe au regard (la figure métaphorique d'un Dieu irreprésentable), mais un principe dynamique de défiguration, de déformation des apparences auxquelles s'attachent les yeux, de destruction du code mimétique qui gouverne la tradition picturale occidentale. Comme si, par quelque déluge d'eau né de la colère divine, le monde formé par Dieu retournait en arrière au premier temps de la *Genèse* – lorsque les ténèbres recouvraient l'abîme –, au temps où, dans la matière première, étaient dissimulés le souffle et le principe lumineux qui manifestent la puissance créatrice à l'origine du spectacle de la Terre. Turner peint en quelque sorte le repli de la création, comme si celle-ci était emportée dans un processus négatif.<sup>16</sup> L'espace infini

---

*cette tempête la nuit où l'Ariel quitta Harwich* (1842) (Turner s'était même fait attaché au mat pour observer la tempête), *Ombre et obscurité. Le soir du déluge* (1843), *Lumière et couleur (La théorie de Goethe) - Le matin après le déluge - Moïse écrivant la Genèse* (1843), à quoi l'on pourrait associer le fameux *Pluie, vapeur et vitesse - Le chemin de fer du Great Western* (1844).

<sup>14</sup> John RUSKIN, *Modern Painters*, 4<sup>e</sup> partie, chap. XVI. Cité d'après Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, 257 (sur Turner, ou plutôt sur Ruskin à propos de Turner, cf. 257-67).

<sup>15</sup> *Cloudiness* que Damisch traduit par «nuagisme». S'il ne fait aucune référence explicite au mouvement désigné par ce terme dans les années 60, Damisch n'est pas sans impliquer plus généralement «les résurgences de ce moment du goût européen» (278), représenté par Turner, dans l'art contemporain (héritage explicitement revendiqué par Lawrence Gowing lors de l'exposition qu'il organisa au MOMA de New York en 1966 et dont *Turner: Peindre le rien*, déjà cité, est la Préface). Mais c'est pour le mettre en cause. Peut-on, cependant, réduire Turner au regard, et à la plume si féconde mais si contradictoire et problématique, de Ruskin, et le ramener à l'art de ses prédécesseurs (266) en n'y voyant qu'une variante de l'infini prôné par l'idéologie métaphysique ou religieuse? cela, sans interroger davantage le *travail* de Turner, et sans dire presque un seul mot de la théorie du sublime.

<sup>16</sup> On rejoint ici la remarque que fit William Hazlitt en 1816, mais qui avait pour lui valeur négative: «L'artiste se complaît à remonter au chaos originel, au moment où les eaux furent séparés des terres et la lumière des ténèbres, où aucun être vivant, aucun arbre portant des fruits n'occupait la surface de la terre. Tout est sans forme, vide. On a

découvert par la rhétorique picturale de la Renaissance – le point de fuite de la perspective – devient un espace *interdit*, barré par la matière qui reflue sur la toile au moment où le soleil s'enfonce dans la nuit, n'invitant le regard à se déployer que lorsqu'il passe à travers les interstices laissés par la peinture qui se referme sur lui. Comme l'écrit William Hazlitt afin de les condamner mais en offrant une analyse qui s'avère particulièrement pertinente, les tableaux de Turner «ressemblent trop à des abstractions de perspectives aériennes et ne représentent pas tant les objets de la nature que le médium à travers lequel ils sont vus». <sup>17</sup> Le regard ne peut que se retrouver pris au travers du médium de la peinture (soit ce qui reste de l'orage qui emporta les images du monde dans le naufrage de la lumière), sans jamais atteindre une représentation achevée de la nature.

Au moment même où son futur tableau coïncide avec un phénomène atmosphérique, Turner l'inscrit dans la tradition de la peinture d'histoire (il ne faut évidemment pas oublier Hannibal ni les scènes d'horreur représentées). L'aventure du général carthaginois paraît du même coup trouver dans l'orage son expression véritable. Le cataclysme de la nature épouse ici le destin des hommes. A nouveau, Turner accompagna sa *Tempête de neige* d'un poème de sa main (c'est là la première citation de son poème *The Fallacies of Hope, Les Illusions de l'espoir*):

Craft, treachery, and fraud – Salassian force,  
 Hung on the fainting rear! then Plunder seiz'd  
 The victor and the captive, – Saguntum's spoil,  
 Alike, became their prey; still the chief advance'd,  
 Look'd on the sun with hope; – low, broad, and wan;  
 While the fierce archer of the downward year  
 Stains Italy's blanch'd barrier with storms.  
 In vain each pass, ensanguin'd deep with dead,  
 Or rocky fragments, wide destruction roll'd.  
 Still on Campania's fertile plains – he thought,  
 But the loud breeze sob'd, "Capua's joys beware!"<sup>18</sup>

Turner situe son tableau, et l'orage qu'il incarne, sur la «blanche barrière» qui marque la frontière entre un Nord barbare (le pays des Salasses et d'une nature déchaînée, unis pour opérer sur leur «proie» humaine un sacrifice sanglant) et les «plaines fertiles» d'Italie auxquelles rêve Hannibal, aveugle à la destruction qui se déroule dans son dos. L'attrait de ce *locus amœnus* cache cependant la

---

dit de ses paysages que c'étaient des images du néant, mais très ressemblantes» (cité d'après L. GOWING, *op. cit.*, 26, qui souligne l'étonnante intuition de Hazlitt, 27).

<sup>17</sup> *Ibid.* Le «trop» est évidemment de trop.

<sup>18</sup> Cité d'après J. M. W. Turner, *op. cit.*, 89-90.

défaite à venir: celle que ne peut manquer de subir les hommes dont l'orgueil les poussent à s'élever vers les hauteurs avant de précipiter leur chute, et celle, tout aussi bien, de la nature idyllique des paysages italiens qui dominent la peinture des siècles antérieurs, comme c'est le cas par exemple chez Poussin ou chez le Lorrain que Turner trouvait «pur comme l'air italien, calme, beau et serein»<sup>19</sup> (dans sa jeunesse, dit-il, il avait pleuré à la vue d'un des ports de mer de ce dernier, probablement *L'Embarquement de la reine de Saba*, «à l'idée qu'il ne pourrait jamais réaliser une œuvre comme celle-là», exigeant par la suite que son tableau de 1815 représentant *Didon construisant Carthage, ou la naissance de l'empire carthaginois* soit placé à son côté à la National Gallery, afin de l'éclipser<sup>20</sup>). Ce désastre, «la brise sonore» qui se lève de la montagne le prédit par contre ouvertement. Le tableau de Turner se dresse comme une barrière de peinture jetée contre la lumière du soleil – «bas, large et blême» – et l'espoir illusoire qu'il suscite (la possibilité de conquérir les plaines fertiles d'Italie, vouées en fin de compte à la désolation par les hordes des soldats<sup>21</sup>, l'espoir de se reposer enfin dans la douceur de la lumière, d'atteindre le *locus amœnus* et l'art qui lui est associé: soit «les délices de Capoue», ces *Fallacies of Hope* dont se nourrit son poème). Turner conserve la force d'attraction qu'exerce le soleil sur le regard d'Hannibal et à laquelle répond, à sa suite, le spectateur. Mais comment peindre, sans inscrire sur la toile le mouvement d'un geste qui emporte tout sur son passage, un paysage traversé par la guerre (qu'elle soit le fait d'Hannibal ou de Napoléon) et qui ne saurait se présenter, par conséquent, comme un lieu de sérénité ou d'une quelconque stabilité en ce temps de mort auquel ne peuvent échapper l'histoire des hommes et leurs entreprises artistiques (cette mort que dissimulent en vain les paysages d'Arcadie)? La *Tempête de neige* est le *Chef-d'œuvre inconnu* d'une peinture dont elle incarne de manière exemplaire l'esthétique<sup>22</sup>: peinture née du conflit mené par les forces obscures contre la perfection formelle d'un espace que croit pouvoir maîtriser le dessin du crayon afin d'y répandre harmonieusement la lumière. La destruction, qu'elle vienne de la nature ou des

<sup>19</sup> Cité d'après L. GOWING, *op. cit.*, 22.

<sup>20</sup> Cf. A. WILTON, *op. cit.*, 64, n. 27.

<sup>21</sup> Voir, à ce sujet, *The Battle of Fort Rock, Val d'Aouste, Piedmont, 1796* (n° 399) et le poème qui l'accompagne.

<sup>22</sup> «“Je ne vois là [dit Poussin à Porbus] que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.” [...] En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme» (BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in: *La Comédie humaine*, Paris 1979, t. X, 436). On pourrait considérer la scène au bas du tableau de Turner comme l'équivalent de ce pied nu.

hommes (ou du soleil lui-même, dont l'apparition hallucinée défait toute possibilité de représentation), est au cœur de l'invention picturale de Turner, sa source vive et son principe de vérité.

### Saint Bernard au Mont-Joux ou la fin de l'orage

Par delà les différentes expériences d'où il tire son origine, ce tableau de Turner (comme son poème) correspond parfaitement aux descriptions classiques de la traversée des Alpes par Hannibal qui remontent toutes à l'historien grec Polybe. Là, comme plus tard chez Tite-Live, Silius Italicus et tous ceux qui s'inscriront à leur suite (tels Oliver Goldsmith et Thomas Gray), la montagne apparaît essentiellement comme un lieu sauvage et hostile, formé d'aspérités rocheuses et de précipices menaçant constamment ceux qui s'y aventurent d'être emportés au fond d'un gouffre, traversé de vents violents, d'orages ou de bourrasques de neige, peuplé de montagnards qui ressemblent plutôt à des bandits toujours prêts à égorger ceux dont ils s'emparent – un lieu qui ne peut qu'être celui des Titans: demeure infernale habitée d'êtres maléfiques, complètement étrangère au paysage idéal où les écrivains de l'Antiquité rêvent d'*otium* à l'heure de quitter l'agitation du forum.<sup>23</sup>

Les Alpes Pennines, où se situe le Grand Saint-Bernard, ne s'appellent pas ainsi parce qu'un Punique y serait passé, affirme Tite-Live, mais du «nom de *Pœninus* donné par les montagnards à la divinité qui possède un sanctuaire sur le plus haut sommet», c'est-à-dire Penn.<sup>24</sup> Ce dieu gaulois du ciel, du soleil et de la foudre s'apparente à Jupiter auquel il fut assimilé par les Romains. Ceux-ci dédièrent à ce dernier un temple au sommet du col, dont on peut encore voir les restes aujourd'hui (des statuettes de Jupiter notamment, conservées dans le musée tenu par les chanoines), ainsi qu'au passage du Petit Saint-Bernard, où se trouve toujours la colonne qui devait supporter sa statue, la «colonne Joux». C'est de Jupiter que la montagne tirait d'ailleurs son nom latin, *Mons Jovis* ou Mont-Joux, nom qui lui demeurera jusqu'à la fin du Moyen Age. On y a retrouvé de nombreux *ex-voto*, plaquettes votives offertes à *Iovis Pœninus* par des militaires en campagne et différents voyageurs dans l'espoir qu'elles les protègent contre les risques qu'ils encourraient au moment de passer la frontière que formait la

---

<sup>23</sup> Sur le statut de la montagne dans l'Antiquité, je me contente ici de renvoyer aux pages qui lui sont consacrées par John GRAND-CARTERET dans *La montagne à travers les âges* [1902], Genève 1983.

<sup>24</sup> TITE-LIVE, *Histoire romaine*, XXI, 38; Paris 47.

montagne avec les régions septentrionales dont Rome s'était emparé depuis la conquête des Gaules.<sup>25</sup> Les attributs de Jupiter – la pluie, la foudre et le tonnerre, qui lui permettent de manifester du haut du ciel sa puissance –, tout comme sa victoire contre les Titans, convenaient en effet particulièrement bien pour représenter tout à la fois les dangers de la montagne et les contenir.

Avec le christianisme, «les statues de Jupiter élevées dans les Alpes», pourvues de leurs «foudres d'or», ne seront plus que de vaines idoles identifiées aux forces démoniaques mais bien incapables d'empêcher le message de la foi de traverser les montagnes. Il semble n'y avoir aucune difficulté à les renverser, comme le fit l'empereur chrétien Théodose selon saint Augustin.<sup>26</sup> Ce sont les traces d'un paganisme né d'une divinisation des forces de la nature que le Dieu chrétien est appelé à supplanter.

C'est l'histoire d'une telle victoire que raconte, à nouveaux frais, la légende de saint Bernard, dont le nom finira par succéder à celui de son rival pour désigner le col par où passait une des principales routes médiévales empruntée par les pèlerins allant à Rome – légende relativement tardive, datant du début du XV<sup>e</sup> siècle, alors que l'hospice avait été créé trois siècles plus tôt, au moins, et que le nom de Bernard lui était attaché depuis la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>27</sup>

Ce texte hagiographique commence par expliquer la présence de Jupiter en ces lieux. Peu après le Déluge et l'histoire de Noé, Jupiter et son frère Cordeles se seraient réfugiés dans les Alpes pour échapper à leur père, Saturne. Ils y fondèrent la cité de Cordèle, appelée depuis Aoste, où régna Jupiter. C'est pourquoi les habitants de la région appelèrent les montagnes environnantes le Mont-Joux et la Colonne-Joux. Sur la première d'entre elles, ils élevèrent en l'honneur de ce personnage un monument et une statue de marbre. Les démons qui vivaient aux

---

<sup>25</sup> Cf. Gerold WALSER, *Summus poeninus. Beiträge zur Geschichte des Grossen St. Bernhard-Passes in römischer Zeit*, Vienne 1984, et «Le temple de Jupiter au Grand-Saint-Bernard», *Bulletin d'études préhistoriques alpines*, 18, 1986, 55-62. Voir aussi, de manière plus générale, Denis VAN BERCHEM, «Les Alpes sous la domination romaine», in *Histoire et civilisation des Alpes*, sous la direction de Paul GUICHONNET, Toulouse et Lausanne 1980, I, 95-130.

<sup>26</sup> SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, V. xxvi, trad. G. Combès, Paris 1959, t. I, 757.

<sup>27</sup> Cette *Vie* latine, qui affirme être l'œuvre de Richard de la Val-d'Isère, successeur de saint Bernard, n'a pas été publiée depuis l'édition des *Acta Sanctorum, Iunii*, II, Anvers 1698, 1071-89. Je me contente ici de la résumer de manière à la fois sélective et succincte (ayant en projet un travail plus important consacré à ce récit et au lieu qui lui est lié). Sur l'hospice et son histoire, voir la synthèse de Gregor ZENHÄUSERN, «Le Grand-Saint-Bernard», in *Les chanoines réguliers de Saint-Augustin en Valais. Le Grand-Saint-Bernard, Saint-Maurice d'Agaune, Les prieurés valaisans d'Abondance, Helvetica sacra*, IV/1, Basel - Frankfurt / M. 1997, 25-155, où l'on trouvera toute la bibliographie sur le sujet, 149-54.

alentours consacrèrent à cette dernière des rites idolâtres, prodiguant des maladies maléfiques à ceux qui croyaient trouver remède auprès d'elle. Ils convinquirent en outre un certain Polycarpe de construire une très haute colonne de pierre avec, à son sommet, une escarboucle (appelée l'œil de la statue du fait de sa luminosité), et de l'élever à l'endroit nommé depuis le Mont de la Colonne-Joux.

Bernard, lui, serait né en 923. Il serait le fils du duc de Menthon, dont le château, plus tardif, se situe encore aujourd'hui sur le bord du lac d'Annecy. La veille du mariage imposé par son père afin d'assurer sa descendance, Bernard de Menthon préférera s'enfuir pour se consacrer à Dieu auquel il avait toujours aspiré. Il arriva à Aoste où il entra dans les Ordres et devint Archidiaque.

Pendant ce temps, Jupiter-Lucifer continuait d'exercer ses maléfices dans la région. Envoyant ses diables contre ceux qui tentaient de traverser la montagne, il s'emparait d'un voyageur sur dix. C'était là une dîme de chair dont se nourrissait la statue du dieu démoniaque autour de laquelle résonnaient sans cesse des cris tonitruants. Ce voyageur était alors précipité dans la gueule infernale creusée au sein de rochers escarpés et recouverts de glace.

Le diable représente, dans cette légende, différents dangers susceptibles d'être rencontrés par ceux qui empruntaient le passage du col: les brigands, qui détourent et assassinent les pèlerins engagés sur le chemin de Rome, les seigneurs féodaux, qui prélèvent un droit de passage excessif auprès des marchands et des autres passants, les hérétiques et leurs cultes idolâtres, qui détournent les chrétiens de la voie de Dieu, et, surtout, la nature elle-même, une nature inféodée au forces du mal, qui lance sa foudre ou précipite au fond du ravin ceux qui croient pouvoir vaincre ses difficultés, comme s'ils s'étaient laissés séduire, pris de vertige, par le spectacle qui s'offre à leur pied lorsqu'ils gravissent la montagne.<sup>28</sup>

Saint Bernard décida dès lors d'accompagner les pèlerins et d'affronter Jupiter pour mettre fin à son pouvoir. Au moyen de son étole, transformée en chaîne par la grâce de Dieu, il put se saisir de la divinité païenne et la précipiter à son tour, avec tous les diables de sa suite, dans les profondeurs abyssales et chaotiques du Tartare où ils resteront enfermés, prisonniers des nuées qui les recouvrent désormais, jusqu'au jour du Jugement dernier. Saint Bernard alla ensuite briser la Colonne-Joux. Comme l'affirme le texte de l'Office liturgique qui lui est consacré et qui date du début du XIII<sup>e</sup> siècle, saint Bernard détruisit

---

<sup>28</sup> Je ne peux m'étendre ici sur ces associations que l'on trouve notamment dans *Le Mystère de Saint Bernard de Menthon*, pièce de théâtre mettant en scène la vie du saint et datant du milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

l'Enfer et édifie, en lieu et place, le Paradis.<sup>29</sup> Telle est l'entreprise que sont censés poursuivre les chanoines de l'hospice que l'archidiacre instaura au sommet du col, chargés d'accueillir et de sauver de la mort les pèlerins et tout autre voyageur s'efforçant de passer la barrière rocheuse des Alpes.

Cette *Vie* de saint Bernard apparaît parfaitement emblématique de la relation qu'entretient le Moyen Age chrétien avec la montagne (sans marquer en cela aucune solution de continuité avec l'Antiquité). Ses pics, ses vallons, sa topographie irrégulière gardent le souvenir de la Chute, comme autant de turgescences maudites qui ne font que déformer le cercle idéal tracé par le compas de Dieu – chute qu'est constamment menacé de répéter celui qui élève ses pas sur ses hauteurs. C'est pourquoi, lors de l'Apocalypse, les montagnes s'écrouleront et que, de la Terre entière, il sera à nouveau fait table rase.<sup>30</sup> Aussi y a-t-il toujours quelque écho de l'orgueil luciférien à vouloir gravir les pentes qui recouvrent la Terre et à se rapprocher du ciel, comme le suggère la fameuse *Lettre du Mont Ventoux* de Pétrarque, où la citation d'un passage des *Confessions* de saint Augustin vient mettre en cause le désir qui avait initialement poussé son auteur à visiter un lieu réputé pour son altitude.<sup>31</sup> Au spectacle de la nature – et quelque soit sa splendeur – répond un regard tourné vers un Dieu dont la présence se situe tout entière à l'intérieur de l'homme. Le seul «paysage» que reconnaissent l'Antiquité et le Moyen Age est celui décrit par les traités de rhétorique sous le nom de *locus amoenus*, lieu idéal parfaitement clos, à l'écart du monde, dont les éléments, bien définis, sont l'herbe verte, les fleurs, une fontaine ou une petite rivière, un bosquet à l'ombre duquel chantent les oiseaux et où souffle une brise légère – lieu de l'intimité, propice au repos de l'âme incarné de manière exemplaire par le Paradis.

---

<sup>29</sup> Cf. Lucien QUAGLIA, «Saint Bernard de Montjoux d'après les documents liturgiques», *Revue d'Histoire Ecclésiastique Suisse*, XXXVIII/IV, 1944, 1-32.

<sup>30</sup> Cf. *Apocalypse* VI. 14 et XVI. 20.

<sup>31</sup> C'est dire que je ne fais ni de Pétrarque le premier alpiniste ni le premier à s'intéresser à la montagne. Pour une discussion des questions que pose ce texte, voir le commentaire de Maura FORMICA et Michael JAKOB dans leur édition de «*La lettera del Ventoso*» de PÉTRARQUE, Verbania 1996. L'orgueil lié à l'ascension de la montagne est clairement suggéré dans *Le Mystère de Saint Bernard de Menthon*. Sur le statut de la montagne dans le christianisme, voir les pages que lui consacre John GRAND-CARTERET dans *La montagne à travers les âges*, *op. cit.*

## Le sommet du sublime ou le paysage foudroyé

On date généralement du XVIII<sup>e</sup> siècle la “découverte” – tardive – de la montagne, c’est-à-dire le moment où l’on passe d’une conception fondamentalement négative à une vision plus positive.<sup>32</sup> On connaît bien sûr la lettre que Saint-Preux adresse à Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, où, dans une perspective proche de celle des *Alpes* d’Albrecht von Haller, il décrit le sentiment de calme et de plénitude éprouvé à l’occasion du voyage qu’il entreprit dans le Valais. Cependant, le plus souvent, les nombreuses descriptions de la montagne que l’on rencontre alors ne rompent pas fondamentalement avec les caractéristiques qui lui étaient traditionnellement attribuées. Ce sont toujours les dangers et l’effroi qui dominent. C’est notamment le cas chez Thomas Gray, dont le Tour qu’il entreprit dans les Alpes en 1739 avec Horace Walpole marque une étape fondamentale dans l’histoire du changement d’attitude envers la montagne et, conjointement, dans l’importance croissante accordée au sublime. Gray avait emporté avec lui l’ouvrage sur les *Guerres puniques* de Silius Italicus, qui offre une description particulièrement saisissante de l’entreprise d’Hannibal, ainsi que le texte de Tite-Live. Dans les lettres ou le journal qu’il rédigea à cette occasion, il semble nettement s’inspirer de ces lectures et ne cesse de souligner la présence de la Mort qu’il a perpétuellement devant les yeux et la peur qui s’empare de lui face à «la rudesse magnifique et les précipices escarpés»: «Tu rencontres ici toutes les beautés aussi sauvages et horribles qu’un endroit peut offrir; les rochers de formes variées et grossières, les cascades se déversant d’une hauteur immense depuis une touffe de pins suspendus sur le vide, et le bruit solennel de la rivière qui rugit en dessous, tout concourt à former une des scènes les plus poétiques qu’il soit possible d’imaginer».<sup>33</sup> Seulement, comme on le voit par la conclusion de Gray, au lieu que l’effet produit par la nature chaotique de la montagne soit rejeté et attribué à quelque puissance infernale qu’il faudrait exorciser, cet effet est au contraire accueilli avec enthousiasme et ravissement comme l’empreinte par excellence de l’expérience poétique. Le sentiment de terreur éprouvé n’est plus l’œuvre du diable, encore qu’il ne soit pas complètement absent, mais la marque extatique du sublime.<sup>34</sup> Ou, si l’on préfère, c’est ainsi désormais que s’est

---

<sup>32</sup> L’ouvrage de référence sur le sujet est celui, fondateur, de Marjorie Hope NICOLSON, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, New York - Ithaca 1959.

<sup>33</sup> Thomas Gray, traduit d’après la citation donnée par M. H. Nicolson, *op. cit.*, 356.

<sup>34</sup> «Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates

métamorphosé le diable. Alors que saint Bernard avait vaincu les démons qui hantaient le sommet du Grand Saint-Bernard et les avait solidement enchaînés dans les anfractuosités du rocher afin de libérer de tout danger le chemin qui conduit à la cité éternelle, les voici qui surgissent à nouveau du gouffre, entourés encore des nuées dans lesquelles on avait tenté de les recouvrir, pour apparaître sous le signe fascinant du sublime. C'est ce retour – ce retour de Jupiter et de sa foudre, de l'Enfer au faite de la crête, paré de toutes les séductions auxquelles s'attacheront les Romantiques – que représente de manière emblématique la *Tempête de neige* peinte par Turner: la traversée d'Hannibal, déchaînant sur son passage les forces obscures que recelait ce lieu, sonne la défaite de saint Bernard de Menthon.

Le traité *Du Sublime* de Longin, qui date du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C., s'est imposé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Il permettait de se libérer d'une tradition dominée par la rhétorique et les arts poétiques en introduisant une notion susceptible de fonder une esthétique sur d'autres références qu'un ensemble de règles édictées en vue d'une œuvre ordonnée selon un principe harmonique. Non que Longin refuse l'art. Mais ce qui fait, pour lui, la réussite d'une œuvre, ce qui fait sa grandeur, qui la fait atteindre «le plus haut point», se mesure tout d'abord à l'effet qu'elle provoque: cette «extase» par laquelle l'âme, emportée par une force irrésistible qui répond à sa nature, «s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu».<sup>35</sup> Alors qu'il faut prendre en considération la totalité d'un discours pour en mesurer l'invention et la disposition rhétoriques, le sublime, lui, «agit comme la foudre»: «il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur».<sup>36</sup> Il n'est pas le fruit d'un équilibre entre ses composantes et ne s'appréhende pas par leur analyse. Le sublime est l'écho du coup de foudre intérieur à l'œuvre, de la puissance du souffle qui la traverse. Il déchire en quelque sorte le voile des mots – ou celui des images – pour placer «sous les yeux de l'auditoire»<sup>37</sup>, telle l'hypotypose, la lumière qui l'habite au point de reléguer l'aspect de toutes choses dans l'ombre, «inondé qu'il est de lumière».<sup>38</sup> C'est pourquoi, comme le répète Longin, on peut le «comparer à un orage ou à la foudre».<sup>39</sup> La lumière du sublime n'est donc pas n'importe quelle clarté:

---

in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*» (Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Oxford University Press 1998, 36.

<sup>35</sup> LONGIN, *Du Sublime*, VII.2; trad. Jackie Pigeaud, Paris 1991, 52 et 61.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 75.

La petite flamme que nous allumons nous frappe moins parce qu'elle conserve son pur éclat, que les feux du ciel, même s'ils sont souvent obscurcis; et nous pensons qu'elle est moins digne d'admiration que les cratères de l'Etna, dont les émissions projettent des roches depuis ses profondeurs, et des montagnes entières, et parfois déversent des fleuves de ce feu fameux né de la terre et qui ne suit que sa propre loi.<sup>40</sup>

Plutôt qu'un art de la mesure, le sublime est une force de déplacement, de transport (profondément métaphorique), qui emporte constamment l'auditeur / lecteur / spectateur en avant de ce qu'il entend, de ce qu'il lit ou de ce qu'il voit, au-delà de ce qu'il est, de sa nature humaine, de ce qu'il serait capable d'identifier ou de maîtriser, vers un autre lieu, un lieu élevé qu'il ne pourra jamais fixer sur le sol de la langue et enfermer dans des préceptes – vers ce que Longin, avec d'autres, appelle l'âme –, dont on ne pourra jamais vraiment s'emparer, auquel on ne saura jamais véritablement donner forme visible – au risque de tout brûler (mais l'art est justement là pour pouvoir empêcher la défaillance de la nature quand cela s'avère indispensable).

L'orage que dessina Turner dans le Yorkshire comme ceux qu'il vit dans les montagnes suisses apparaissent ainsi comme l'incarnation, au sein de la nature, du sublime dont la *Tempête de neige* serait, dans le champ de l'art, l'expression emblématique. Turner n'a en effet pas manqué d'être marqué par la réflexion sur le sublime qui s'est développé tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> (concept qui joua d'ailleurs un rôle essentiel dans l'intérêt porté aux paysages de montagne). Mais il renverse en même temps la promesse que lui attache Longin.

*Hannibal et son armée traversant les Alpes*: redoublant la première moitié d'un titre qui fait référence aux phénomènes de la nature, ce deuxième titre peut s'entendre comme une description, transposée dans le champ de la peinture d'histoire et sur un mode narratif, de ce qu'accomplit l'orage sur le plan pictural: la traversée des Alpes désignerait ainsi la traversée du paysage qu'effectue ici la peinture de Turner (dont la violence équivaut d'ailleurs à celle que manifestent les scènes de viol). Car si le *paysage*, en tant que terme pictural, se rattache au pays qu'il représente, dont il offre la vision – territoire découpé par le spectre du regard –, le paysage, ici, a disparu en même temps que les plaines fertiles de Campanie. C'est là, en fin de compte, une conséquence inhérente au sublime. A la suite d'Hannibal, le paysage cède le passage au mouvement de la peinture, qui traverse l'espace pour tracer sur la toile l'empreinte d'un geste porté par la lumière qui l'anime. Un viol. Sans pouvoir atteindre, pour s'y fixer, ce «plus haut

<sup>40</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>41</sup> Voir, à ce sujet, Andrew WILTON, *Turner and the Sublime*, Toronto 1980.

point» dont la peinture suscite l'attente. Celle-ci ne peut quitter le sommet du col et franchir la frontière qui la sépare de la lumière. Elle n'est jamais qu'un passage, immobilisé en quelque sorte dans la violence d'un mouvement interrompu sur lui-même. En quoi elle se révèle profondément tragique. Car le peintre ne peut passer que d'un défilé à l'autre, sans trouver d'autre demeure que la nuit où verse la lumière qui se retire. Vouloir rejoindre cette dernière, c'est se tromper sur son regard et confondre le sublime avec le soleil d'Italie. C'est se tromper d'orientation. Car, contrairement aux apparences offertes par l'histoire ici représentée, la traversée des Alpes ne se fait pas dans le sens de la marche d'Hannibal: elle ne fait qu'ouvrir le passage à la lumière – une lumière crépusculaire qui ne vient pas des hauteurs mais du plus profond de l'abîme, qui ne naît d'aucune âme ni d'aucun Dieu. Elle surgit au moment même de disparaître et de renvoyer le spectateur dans l'ombre où il se tient, éclairant une dernière fois, mais avec quel éclat, le scénario de son déclin.<sup>42</sup>

*Universités de Paris VIII (Vincennes / Saint-Denis) et de Genève*

---

<sup>42</sup> C'est dans la voie ouverte par cette traversée du paysage que l'on peut inscrire la peinture de Frédéric Benrath, qui ne manqua pas d'inclure dans le livre réalisé avec Jean-Noël Vuarnet une reproduction de la *Tempête de neige* de Turner (Jean-Noël VUARNET, *Frédéric Benrath. Deus sive Natura*, Paris 1993, 15. Il n'est pas possible ici de mentionner toutes les toiles de Benrath dont les titres (sans parler de ce qu'on y voit) pourraient entrer en résonance avec mon propos; je me contenterai de citer *La traversée des apparences*, peinte en 1961 et conservée au Musée de Grenoble). «Chaque éclair, dit Benrath, est chargé de son électricité, porteur d'orage». Si la peinture feint ici d'épouser les nuages, au risque de dissoudre toute forme et de plonger dans l'obscurité, c'est dans l'espoir que resplendisse en son sein la lumière qui la traverse. Chaque toile s'est repliée sous l'éclat de son passage.