HAL
open science

Une cartographie du sublime au XVIIIe siècle

Thomas Dutoit

To cite this version:

Thomas Dutoit. Une cartographie du sublime au XVIIIe siècle. Max Duperray. Le roman noir anglais dit 'Gothique', Ellipses, pp.20-28, 2000. hal-01588690

HAL Id: hal-01588690

https://hal.univ-lille.fr/hal-01588690v1

Submitted on 17 Oct 2017

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.

LE ROMAN NOIR ANGLAIS dit "GOTHIQUE"

Max Duperray
Professeur de Littérature anglaise
à l'université de Provence (Aix-Marseille I)

avec la collaboration de

Marc Amfreville, Pierre Arnaud, Roger Bozzetto,
Claire Davison-Pégon, Christopher Jon Delogu,
Thomas Dutoit, Claude Fiérobe, Isabelle Hervouet-Farrar,
Maurice Lévy, Joëlle Prungnaud

ellipses

Une cartographie du sublime au XVIIIe siècle

Le discours sur le sublime au XVIIIe siècle peut être considéré comme un réseau de lieux communs : je propose d'esquisser une cartographie de ces principaux lieux, à travers le XVIIIe siècle et dans le roman gothique. Une telle carte permettra à l'étudiant, dans sa lecture du roman gothique, à la fois de repérer les sites ou *topoi* qui font le sublime et d'identifier les chemins de passage entre ces lieux. Ce réseau comporte les sites suivants : la morale ; la rhétorique ; l'objet-texte ; la réceptivité ; le *sensus communis* ; l'illimité ; l'inexplicable.

Le site de la morale

L'une des ambivalences du sublime tient au fait qu'il peut relever du bien comme du mal, de Dieu comme de Satan. Associant le sublime à la loi divine, Longin fournit l'exemple du *fiat lux* : *"The jewish legislator, no ordinary person, having conceived a just idea of the power of god, has nobly expressed it in the beginning of his law.* 'And god said,–what?–Let there be light, and there was light[1]." De même, pour Beattie, l'exemple le plus convaincant de sublime est Dieu – *"The most sublime of all, [is...] the idea of HIM"* (p. 182). Par son essence même, ce sublime divin relève de la vertu : *"There is a sublime which is always virtuous, and where the virtue as well as sublime increases with the object"* (Baillie, p. 95). Qui plus est, le sentiment du sublime attesterait de la dignité humaine : *"Our taste for the sublime is considered [...] as a proof of the dignity of our nature"* (Beattie, p. 181). Cette preuve de la dignité humaine serait même fournie par l'étymologie, toute fantaisiste qu'elle soit, donnée par Beattie : *"The word* sublime *[...] may be derived from* supra *and* limus*; and so denotes literally [...] being raised above the* slime, *the* mud, *or the* mould, *of the world"* (p. 180).

Pourtant, pour Beattie le sublime peut *aussi* naître de la bassesse et de la lie de l'humanité, car : *"Great depth [is] the correlative of great height [...] (whatever is high from below is deep from above)."* Il résulte de cette corrélation que, après Dieu, c'est en Satan que s'incarne typiquement le sublime au XVIIIe siècle : *"Even in Satan, as Milton has represented him in* Paradise Lost, *though there are no qualities that can be called good in a moral view, nay, though every purpose of that wicked spirit is bent to evil [...] yet there is the grandeur [...], force [...], boldness [...]. These qualities are astonishing[2]"* (p. 183). Même les pires tyrans meurtriers peuvent être sublimes : *"Such is the force of the sublime, that even these men, who in one light can be esteemed no other than the butchers of human race, yet when considered as braving dangers, conquering kingdoms, and spreading the terror of their name to the most distant nations, tower over the rest of mankind, and become almost the objects of worship"* (Baillie, p. 95).

Dans la littérature gothique, cette ambivalence du sublime apparaît nettement dans la façon dont certaines héroïnes, incarnations du versant moral du sublime, résistent à la vilenie de scélérats, incarnations du versant immoral du sublime.

Le site de la rhétorique

Les ressorts de l'expression sublime sont, eux aussi, duels : tantôt le sublime tient à une maîtrise savante de la rhétorique ; tantôt il ne s'explique que par le génie. Longin opte pour le sublime rhétorique, car : *"The sublime is a certain eminence or perfection of language."* Cette perfection dans la langue est, dit-il, au fondement même du sublime (Longin, p. 22-23). Après lui et à sa suite, on considérera que le sublime tient à la façon de construire un discours noble : *"The greatest, and most noble thoughts, images, or sentiments, communicated to us in the best chosen words, I take therefore to be the perfect sublime in writing"* (J. Richardson, p. 45). Mais le sublime n'est pas exclusivement et systématiquement associé à un registre de langue élevé : "[...] *when low, common words, and a plain style best serves the main end of language, it is then, and only then the sublime style"* (p. 46). Dans la mesure où il relève de la rhétorique le sublime est affaire de savoir-faire et de technique : *"Metaphor, comparison, and imagery are often productive of sublimity"* (Gerard, p. 172). En ce sens, le sublime n'est pas passivement reçu par l'esprit (voir site réceptivité) ; il est créé par lui.

Que le sublime puisse être affaire de technique a semblé sacrilège à ceux qui voient dans la Sainte Écriture juive le sublime le plus grand. Pour Lowth par exemple, la Bible, toute textuelle et pleine de traces de rhétorique qu'elle soit, a trait au génie :

> *If we only consider with [...] candour how greatly inferior the poetry of all other nations appears [...] we shall not only acknowledge the sublimity, but the divinity of that of the Hebrews. Nor does this greatness and elevation consist altogether in the subjects and sentiments, which however expressed, would yet retain some part of their native force and dignity, but the manner in which these lofty ideas are arranged, and the embellishments of description with which they abound, claim our warmest admiration.* (Lowth, p. 108)

La Bible juive dépasse tout génie humain et sa *"sublimité"* relève d'un génie divin. Mais même ce génie-là n'est pas sans relation avec la rhétorique puisqu'il manie, arrange, embellit, et que la "grandeur" de la Bible ne consiste pas seulement dans la "force" des idées mais aussi dans la "manière" de les arranger. Le sublime linguistique est toutefois moins fonction de la rhétorique que d'autres formes d'écriture : *"The sublime is a species of writing which depends less than any other on the artificial embellishments of rhetoric"* (Blair, # 1, p. 217).

---

1. Par souci pédagogique et sauf exceptions indiquées, toutes nos citations sont extraites d'une seule anthologie *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, édité par Andrew Ashfield et Peter de Bolla. La citation de Longin est à la page 25.

2. *"A character may be sublime, which is [...] upon the whole very bad. For the test of sublimity is not moral approbation, but that pleasurable astonishment wherewith certain things strike the beholder."* (Beattie, p. 183)

Paradoxalement, ce sublime qui relève du génie peut être appris et même imité. Hugh Blair, selon qui le sublime est affaire de génie et non de rhétorique, prend l'exemple du poète écossais-celtique du IIIe siècle, Ossian, dont les œuvres *"abound with examples of the sublime [...] He deals in no superfluous or gaudy ornaments"* (Blair, # 1, p. 219). Pour lui, les caractéristiques du style de cet écrivain sublime, *"Simplicity and conciseness, are never-failing characteristics of the style of [this] sublime writer. The main secret of being sublime, is to say great things in few, and in plain words"* (Blair, # 2, p. 210). Le "secret" n'est paradoxalement qu'une technique programmée (*"simplicity and conciseness"*) et infaillible (*"never-failing*[1]*"*).

Le site de l'objet-texte

Le sublime peut désigner certains objets naturels mais aussi des textes.

Au début du XVIIIe siècle, le sublime est plutôt dans les objets naturels que dans les textes : *"The* sublime, *then, in my opinion, consists in a complete and lively imitation of nature, or of that which surpasses nature"* (Reresby, p. 43). Le sublime est d'abord dans la nature et le texte sublime n'est qu'une description de cette sublime nature : *"As the sublime in writing is no more than a description of the sublime in nature [...] I shall begin with an inquiry into the sublime of objects, which I shall afterwards apply to writing"* (Baillie, p. 88).

Même si, comme le dit Addison, les œuvres d'art sont nettement inférieures aux œuvres de la nature, en fait la distinction entre objet naturel et texte artificiel s'estompe quand les textes sont métaphoriquement décrits comme des paysages (*landscapes*), comme c'est le cas dans son commentaire de l'*Iliade*, de l'*Énéide* et des *Métamorphoses* : *"Reading the* Iliad *is like travelling through a country uninhabited, where the fancy is entertained with a thousand savage prospects of vast deserts, wide uncultivated marshes, huge forests, misshapen rocks and precipices. On the contrary, the* Aeneid *is like a well-ordered garden [...] But when we are in the* Metamorphosis, *we are walking on enchanted ground, and see nothing but scenes of magic lying round us"* (Addison, p. 66).

Ces textes-paysages abondent dans les *romances* gothiques dont le lecteur est sans cesse balancé entre le sublime lu dans les textes et le sublime des objets vus dans la nature.

Mais dès 1757 Edmund Burke renverse cette hiérarchie entre objet naturel et texte : *"We find by experience that eloquence and poetry are as capable, nay indeed much more capable of making deep and lively impressions than any other arts, and* even *than nature itself in very many cases"* (Burke, p. 141). Burke opère la promotion du sublime du texte au détriment du sublime de la nature. Il annonce une littérature qui se consacre non plus au savoir ou au plaisir mais au sublime, c'est-à-dire à des expériences sensorielles extrêmes (la *romance* gothique, la poésie romantique).

Cette valorisation du sublime du texte s'explique par la non-représentativité des mots. Commentant un syntagme de Milton, *"universe of death"* qui évoque l'enfer des anges déchus, Burke souligne qu'il y a des syntagmes qui désignent ce qui n'appartient pas à l'ordre de la représentation : c'est le cas de "Dieu", en tant que présence pure, ou de "l'univers de la mort", en tant qu'absence pure. C'est ce type de syntagmes qui, bien plus que l'art mimétique (peinture, sculpture, etc.), est porteur de sublime. Une peinture de Dieu ou de l'"univers de la mort" ne pourrait être que décevante ; seuls les mots sont adéquats précisément parce qu'ils ne représentent rien et ne font que suggérer l'idée d'un irreprésentable.

Ainsi le discours sur le sublime au XVIIIe siècle finit par brouiller la distinction entre le sublime aperçu dans la nature et le sublime lu dans un texte. Que le sublime réside dans les Écritures ou dans la nature, il ne se matérialise en définitive que dans un texte qui le représente. Comme le dit John Dryden, le monde est un texte qui contient le monde.

De même l'opposition entre le sublime lié à un objet extérieur et le sublime comme sentiment intérieur s'estompe, car le moi se projette vers l'extérieur : *"When a large object is presented, the mind expands itself to the extent of that object, and is filled with one grand sensation, which totally possessing it, composes it into a solemn sedateness"* (Gerard, p. 168). Dans le même temps que l'esprit s'étend, ce mouvement du moi vers le monde extérieur revient vers le moi, et il résulte de ce double mouvement une prise de conscience par le moi de l'élargissement de ses facultés. Au cours du XVIIIe siècle, ce passage, d'un sublime situé à l'extérieur vers un sublime intérieur, conduit vers l'inconscient et l'irréel. Si, au début du siècle, le sublime est associé à des objets bien réels (montagnes, océans, etc.), à la fin du siècle c'est dans les *"allegories, visions, or in the creation of ideal figures of one kind or another"* qu'on le repère (Duff, p. 177), et James Beattie insiste sur le fait que le sublime n'appartient pas au réel (p. 184). L'inconscient, tel qu'il apparaît dans les romans et lieu par excellence du gothique, devient l'un des sites privilégiés du sublime.

Le site de la réceptivité

Deux remarques de Longin établissent les pôles opposés entre lesquels oscille le sublime. D'une part, le sublime est éprouvé comme passion, ou plutôt comme combinaison de passions. C'est en effet ainsi que Longin décrit le sujet féminin dans la poésie de Sappho (p. 27). Le sublime est ravissement, qui peut aller jusqu'au viol : *"The sublime does not so properly persuade us, as it* ravishes and transports *us"* ; *"The sublime gives a noble vigour to a discourse, an invincible force, which* commits a pleasing rape upon the very soul of the reader" (Dennis, # 1, p. 37, je souligne). Dennis compare aussi le sublime à la foudre de Jupiter, connu pour ses viols (celui de Léda en particulier) : *"Whenever it breaks out where it ought*

1. En fait, le "secret" des écrits d'Ossian réside dans leur statut de contrefaçon, créée de toutes pièces par James Macpherson dans les années 1760 (le "secret" ne fut dévoilé qu'après la mort de Macpherson). Macpherson a imité le style d'Homère en l'adaptant au goût du XVIIIe siècle pour le primitivisme et le sauvage. Le sublime si pur et simple d'Ossian est une pure et simple manipulation de la rhétorique.

to do, like the artillery of Jove, *it thunders, blazes, and strikes at once, and shows all the united force of the writer"* (*ibid.*). Le sublime est donc viol du lecteur, placé ainsi dans la position d'une femme pénétrée par la force mâle de l'écriture. Le sublime est ici le fantasme mâle d'être violé et d'avoir aimé l'être. Du fait de cette passivité qui ravit le sujet, le sublime devient proche d'un certain masochisme : *"Whatever is fitted to excite ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible [...] is a source of sublime. [...] Pain [...] in its highest degree, [is] much stronger than the highest degree of pleasure"* (Burke, p. 131). Même si, sous le nom de *"delight"*, Burke modalise la douleur en l'imaginant sans souffrance physique, c'est pourtant cette douleur qui procure une jouissance bien plus forte que l'idée de l'agréable. De fait, on pourrait parler de masochisme avant la lettre chez de nombreux personnages de romans gothiques.

D'autre part, Longin opère un glissement qui fait du sublime non pas un sentiment passivement reçu mais une projection active du moi sur l'extérieur : *"The mind is naturally elevated by the true sublime, and so sensibly affected [...] that it swells in transport and an inward pride,* as if *what was* only heard *had been the product of* its own invention" (Longin, p. 23, je souligne). L'idée est reprise par Richardson (p. 46). Le sublime n'est alors que le reflet du moi ; il semble venir de l'extérieur mais n'est qu'une réflection de l'intérieur : *"I have hinted in another place, that the sublime is an image reflected from the inward greatness of the soul"* (Longin, p. 24). En allant dans cette direction on aboutit à ce que John Keats qualifie de *"wordsworthian or egotistical sublime"*, désignant par là l'autosuffisance que Wordsworth a formulée ainsi : *"The main source of all the difficulties & errors which have attended these disquisitions [about the sublime] is that the attention of those who have been engaged in them has been primarily & chiefly fixed upon external objects [...] The true province of the philosopher is not to grope about in the external world but to look into his own mind & determine the law by which he is affected"* (Wordsworth, 2 : p. 357). Cette idée, Wordsworth l'a lue chez Kant : *"Sublimity is contained not in any thing of nature, but only in our mind"* (Kant, p. 123).

Le site du sensus communis

Si personne n'arrive à préciser ce qu'est le sublime (voir "site de l'inexplicable"), tout le monde pense le reconnaître quand il le ressent :

> *It is not easy to describe, in words, the precise impression which great and sublime objects make upon us, when we behold them; but every one has a conception of it. It consists in a kind of admiration and expansion of the mind; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express.* (Blair, # 1, p. 213)

Une partie de la difficulté, mais aussi de la simplicité, du sublime vient de l'antithèse entre le sentiment et l'expression – la description en mots – de ce sentiment. Tout le monde a une "conception" de cette "impression", mais les termes par lesquels Blair essaie de décrire ce qu'est cette impression font défaut, d'où les platitudes de Blair qui, en 1783, sonnent comme des mots creux (*"It consists..."*, *"it raises..."*, *"fills it..."*) et comme des clichés (*"admiration and expansion of the mind"*, *"wonder and astonishment,"* etc.).

Au début du siècle, pourtant, le sentiment sublime n'est ni un lieu commun ni un sentiment commun. Il tient, au contraire, à une façon singulière de regarder et de penser les choses. Si l'on considère le soleil de façon ordinaire, on n'y verra rien de sublime : *"Ordinary conversation gives the idea of a round flat shining body, of about two foot diameter."* Au contraire, si on le considère dans sa singularité, il apparaît comme *"the bright material image of divinity"* (Dennis, # 1, p. 35). Le sublime est la passion provoquée par un regard ouvert à la singularité de l'événement, regard différent de celui porté sur la banalité du quotidien.

Toute singulière que soit l'expérience du sublime, elle devient néanmoins une affaire d'éducation, elle devient l'affaire d'un "savoir bien lire". Commentant un passage d'Horace et la traduction d'Alexander Pope, William Duff décrit le "comment lire" : *"The sentiments of an author of this kind are the natural dictates of the heart, not fictitious or copied, but original; and* it is impossible *they should fail in producing their proper effect upon the mind of the reader"* (Duff, p. 174). S'il est "impossible" que l'auteur sublime (*"an author of this kind"*) ne produise pas un sentiment sublime chez le lecteur, c'est parce qu'au fil du siècle, les théoriciens du sublime décrètent de façon de plus en plus normative ce qui est censé produire un sentiment sublime chez le lecteur (de romans gothiques en particulier). Les listes n'étant jamais exhaustives, le mot "sublime" en vient à s'étendre à tout, et c'est pour lutter contre cette extension à l'infini de la définition du sublime que les théoriciens du dernier quart du siècle entreprendront de la limiter et de la restreindre : *"Many critical terms have unfortunately been employed; in a sense too loose and vague; none more so, than that of the sublime"* (Blair, # 1, p. 217, voir "site de l'illimité").

Le site de l'illimité

Le sublime tient à l'idée de l'illimité : le sublime du *fiat lux*, explique Baillie, *"consists in the idea it gives us of [...] a vastly diffused being, unlimited as his own essence"* (Baillie, p. 93). Le sublime est décrit comme sans limites, comme dépassement des limites du moi, conduisant même à la dissolution du moi : *"Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at any thing that is too big for its capacity. [...] Spacious horizon is an image of liberty, when the eye has room to range abroad, to expatiate at large on the immensity of its views, and to lose* itself *amidst the variety of objects that offer themselves to its observation"* (Addison, p. 62). En un mot, le sublime est donc le sentiment d'un toujours plus grand : *"Whatever is useful and necessary to man, lies level to his abilities, and is easily acquired; but whatever exceeds the common size, is always great and always amazing"* (Longin, p. 27). Le sublime tient à ce qui excède la mesure, la norme, la règle.

Gigantesque, le sublime l'est non seulement dans le registre de la taille des objets sublimes, sur le modèle de Dieu, mais aussi dans le registre temporel. Le sublime est toujours orienté dans le sens de l'avenir, c'est-à-

dire du jamais présent : *"He that would rise to the sublime must form an idea of something beyond all we have yet seen; [...]* Who knows what is hid in the womb of time! *Another may eclipse Rafaëlle; a new Columbus may cross the Atlantic ocean, and leave the pillars of that Hercules far behind"* (J. Richardson, p. 47, je souligne).

Enfin, c'est même dans le registre des richesses, de leur accroissement que fonctionne l'excès sublime. Alors que Longin souligne que le sublime caractérise celui qui dédaigne l'argent, vers le milieu du XVIIIe siècle, l'argent devient signe du sublime : *"Riches are [...] associated with height and sublimity; as poverty [is] conjoined with descent and lowness"* (Hume, p. 201). Du sublime comme sentiment de l'illimité, on est ainsi passé au sublime comme accroissement illimité de capital.

Mais cette idée du dépassement sans limitation va trouver ses limites : *"Whenever any object, how great soever, becomes familiar to the mind, and its relations to other objects is no longer attended to, the sublime vanishes"* (Priestley, p. 119). Qui plus est, à la fin du XVIIIe siècle, le sublime se trouve délimité du fait de sa mise en relation avec le beau et avec le *picturesque*. Tandis que chez Longin, la force du sublime tenait précisément à sa versatilité et à l'extension du concept, à la fin du XVIIIe siècle, le sublime perd cette versatilité et se voit défini dans des limites plus restreintes, entre le beau et le pittoresque : *"Picturesqueness, therefore, appears to hold a station between beauty and sublimity; and on that account, perhaps, is more frequently and more happily blended with them both than they are with each other. It is, however, perfectly distinct from either"* (Price, p. 272). Alors qu'au début du siècle le sublime pouvait être indissociable du beau (le beau de Shaftesbury, c'est le sublime), au fil du siècle, le sublime perd ainsi sa capacité d'opérer dans les lieux contradictoires, d'être tout et son contraire.

Ironiquement, donc, avant la fin du XVIIIe siècle le sublime, jusque-là défini comme l'illimité, se retrouve clôturé, comme les terres anglaises, à la même époque, l'ont été dans les *enclosures*. Il devient essentiel de le distinguer du beau, et pour cela de corriger Longin. Ainsi, dans le texte sur le sublime qui est peut-être le plus utile mais aussi le plus rempli de *topoi* et de clichés[1], James Beattie écrit : *"Longinus has used the word* hupsous *in a more general sense, than is commonly annexed to the term* sublimity; *not always distinguishing what is sublime from what is elegant or beautiful. The distinction, however, ought to be made"* (p. 180). En 1783, c'est à une véritable codification du sublime que se livre Blair :

> *I return now to the proper and natural idea of the sublime in composition. The foundation of it must always be laid in the nature of the object described. Unless it be such an object as [...] would raise ideas of that elevating, that awful [...] kind, which we call sublime; the description, however finely drawn, is not entitled to come under the class [of the sublime]. This excludes all objects that are merely beautiful, gay, or elegant. [...] The object must not only, in itself, be sublime, but it [...] must be described with strength, with conciseness, and simplicity.* (Blair, # 1, p. 218)

1. Les *"Illustrations on sublimity"* de Beattie dressent, en quelques pages, le catalogue de tous les topoi du sublime, qu'il s'agisse de la nature, de religion et de philosophie morale, de génie civil, d'architecture, de peinture, ou de poésie.

C'est à coups de *"must"*, d'exclusifs et de prescriptifs que Blair trace les limites du sublime.

Le site de l'inexplicable

Le discours sur le sublime semble avoir eu lieu parce que Longin ne fut pas assez (ou fut trop) malin pour dire ce qu'est le sublime. Dennis (# 2, p. 34), comme Stackhouse (p. 47) et Baillie (p. 87) critiquent Longin parce qu'il ne donne aucune indication précise de ce qu'est le sublime ; il en souligne les effets mais, disent-ils, pas les causes. Ce sont précisément les causes du sublime que Dennis prétend éclairer : *"The sublime is a great thought, expressed with the enthusiasm that belongs to it."* Le sublime serait donc l'expression enthousiaste d'une grande pensée, pensée qui est supposée avoir produit l'expression sublime. En fait, la cause n'est trouvée qu'à partir de l'expression, donc de l'effet. En somme, la cause vient après l'effet. Dennis n'identifie pas de cause en tant que cause, il suppose ce qui a dû être avant l'effet. Le sublime reste inexpliqué.

Peut-être la meilleure définition du sublime est-elle à chercher chez John Dennis dans l'énigmatique notion qu'il appelle *"the conception of an extraordinary hint"*. Le sublime vient à la fois de l'extérieur et de l'intérieur du moi : *"[it]* befalls *us upon the* conception *of an extraordinary* hint" (# 3, p. 30). *Conception* suggère une action qui part du sujet, mais *befalls* et *hint* nomment ce qui arrive au sujet, ce qu'il reçoit de l'extérieur. *Conception of a hint* est un curieux tour de phrase car il donne à penser la conception de la réception. *"The conception of an extraordinary hint"* capte l'irréductible duplicité du sublime, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le conçu et le reçu.

Thomas Dutoit

OUVRAGES CITÉS

Addison, Joseph. *The Spectator*, 1712-1714. Ashfield et de Bolla.

Ashfield, Anthony and Peter de Bolla. *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory.* Cambridge University Press, 1996.

Baillie, John. *An Essay on the Sublime*, 1747. Ashfield et de Bolla.

Beattie, James. *Dissertations Moral and Critical*, 1783. Ashfield et de Bolla.

Blair, Hugh

1. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783. Ashfield et de Bolla.
2. *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, 1763. Ashfield et de Bolla.

Dennis, John

1. *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704. Ashfield et de Bolla.
2. *The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, 1701. Ashfield et de Bolla.
3. *Remarks on a Book Entitled, Prince Arthur*, 1696. Ashfield et de Bolla.

Duff, William. *An Essay on Original Genius*, 1767. Ashfield et de Bolla.

Gerard, Alexander. *An Essay on Taste*, 1759. Ashfield et de Bolla.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature*, 1739. Ashfield et de Bolla.

Kant, Immanuel. "Analytic of the Sublime," in *Critique of Judgment*, trad. Werner S. Pluhar. Hackett, 1987.

Lowth, Robert. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, 1753-17s87. Ashfield et de Bolla.

Price, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful*, 1794. Ashfield et de Bolla.

Priestley, Joseph. *A course of lectures on oratory and criticism*, 1777. Ashfield et de Bolla.

Reresby, Tamworth. *A Miscellany of Ingenious Thoughts*, 1721. Ashfied et de Bolla.

Richardson, Jonathan. *An Essay on the Theory of Painting*, 1725. Ashfield et de Bolla.

Stackhouse, Thomas. *Reflections on the Nature and Property of Languages*, 1731. Ashfield et de Bolla.

Wordsworth, William. "The Sublime and the Beautiful," in *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 volumes, Clarendon Press, 1974, 2: 349-360.