



musée national
Magnin

Du paysage classique au pleinairisme

Le terme « paysage » désigne étymologiquement un « petit pays délimité ». Ce qui délimite le pays, c'est la portée du regard, le point de vue depuis lequel on l'observe. La notion d'observation elle-même suppose une distance avec la nature. Ainsi, le paysage ne se confond pas avec la nature. La nature désigne l'élément brut dans lequel l'homme est inscrit et qui constitue son environnement. L'homme est, en quelque sorte, pris dans la nature sans qu'une distance soit possible et ce d'autant plus que la nature s'exprime en lui à travers un ensemble d'éléments innés et spontanés. Il n'en va pas de même du paysage qui, bien au contraire, suppose un recul de l'homme à l'égard de la nature. Aussi le paysage est-il l'objet d'un regard nécessairement distancié, situé. De telle sorte que si la nature peut exister sans l'homme, le paysage n'existe que par le regard que l'être humain porte sur lui. Ainsi, le paysage n'a de sens que par la présence d'un être humain qui le fait exister comme objet conscient. Il correspond à un certain angle de vue, à une perspective, celle d'un être ancré dans un point de l'espace déterminé, situé donc. Ainsi, le paysage ne se présente pas à l'homme, il est contemplé, observé, traversé par lui. De fait, le rapport habituel de l'homme au paysage se situe entre présentation et représentation, entre immédiateté et construction. Le paysage est un entre-deux.

Aussi la représentation du paysage ne fait-elle qu'exacerber la distance que l'homme entretient à lui. Si le paysage n'est jamais « une donnée immédiate de la conscience », il peut virer à la construction pure et simple dans la représentation, avec tout ce que cela suppose d'invention et de fantaisie. A tout le moins, la représentation du paysage répond aux valeurs d'une époque ou à une intention plus contestataire, à la volonté d'afficher l'appartenance à un courant, à une école. La représentation est donc toujours orientée, traversée par une ambition définie. A cet égard, le paysage représenté n'est jamais réel, même s'il se veut parfois « réaliste ». Sa représentation est gouvernée par des codes, ceux-là mêmes qui président au courant « réaliste » et qui conduisent la représentation à se plier à une certaine norme. On est alors loin d'une conformité parfaite de la représentation au paysage réel.

1) Le paysage classique

Le paysage classique incarne bien la manière dont la représentation se structure autour de valeurs précises. Ainsi, le simple fait que le paysage ne puisse être motif à part entière mais qu'il soit cantonné au rang de décor révèle la hiérarchie de valeurs qui prévaut à l'époque classique. En effet, le XVII^{ème} siècle valorise la rationalité, l'ordre, la mesure, la cohérence. Or, le paysage met nécessairement en scène la nature, une nature qui impose son foisonnement, ses phénomènes désordonnés, et parfois dévastateurs pour l'être humain. Parce que la nature demeure indomptable en dépit de tous les efforts que l'homme déploie pour lui imposer sa loi, elle ne peut être exposée au regard. Ou alors, il faut la montrer sous un jour idéal : docile, discipliné, domptée en quelque sorte par la main de l'homme. On retrouve là le précepte préconisé par Descartes dans le Discours de la méthode selon lequel l'homme doit se rendre « comme maître et possesseur de la nature ». Si la nature peut donc avoir droit de cité dans un tableau, c'est à la condition qu'on la représente dominée par la rationalité humaine, ordonnée par la main d'un être qui, à force de travail, parvient à lui imprimer sa marque. On a là les caractéristiques du paysage classique qui idéalise la nature. Elle n'y est pas présentée sur un mode réaliste : celui de l'excès, du jaillissement spontané, du débordement mais elle y apparaît grandiose et assagie, grâce au joug que l'être humain fait peser sur elle.

Par ailleurs, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, créée en 1648, accorde la primauté à la « fable ». On entend, par là, une peinture qui s'appuie sur un texte mythologique mais aussi biblique, ou qui fait référence à l'histoire antique. Au regard de la fable, le paysage figure à un degré inférieur de la hiérarchie des genres. Aussi le paysage, compris comme sujet à part entière, est-il plutôt le fait de peintres étrangers. Le musée Magnin possède, d'ailleurs, un très bel exemplaire de paysage à tendance réaliste : une des nombreuses répliques que Pieter Brueghel le Jeune a fait de l'oeuvre de Pieter Brueghel l'Ancien (1528-1569), conservée à Bruxelles, sous le titre « Paysage d'hiver ». Les paysages topographiques font ainsi le talent de nombreux hollandais depuis le XVI^{ème} siècle. Les vues italiennes sont également renommées. Pour autant, les paysages topographiques rencontrent peu de succès en France. Parce que l'Académie a vocation à assurer l'essor des peintres français, elle ne peut reconnaître à la tradition étrangère une valeur supérieure à la norme du bon goût qui prévaut dans ses frontières. En d'autres termes, l'Académie défend la tradition française et se révèle assez imperméable à l'esthétique en vigueur dans d'autres contrées. Seule importe la norme qu'elle défend. Tout ce qui ne s'y soumet pas est

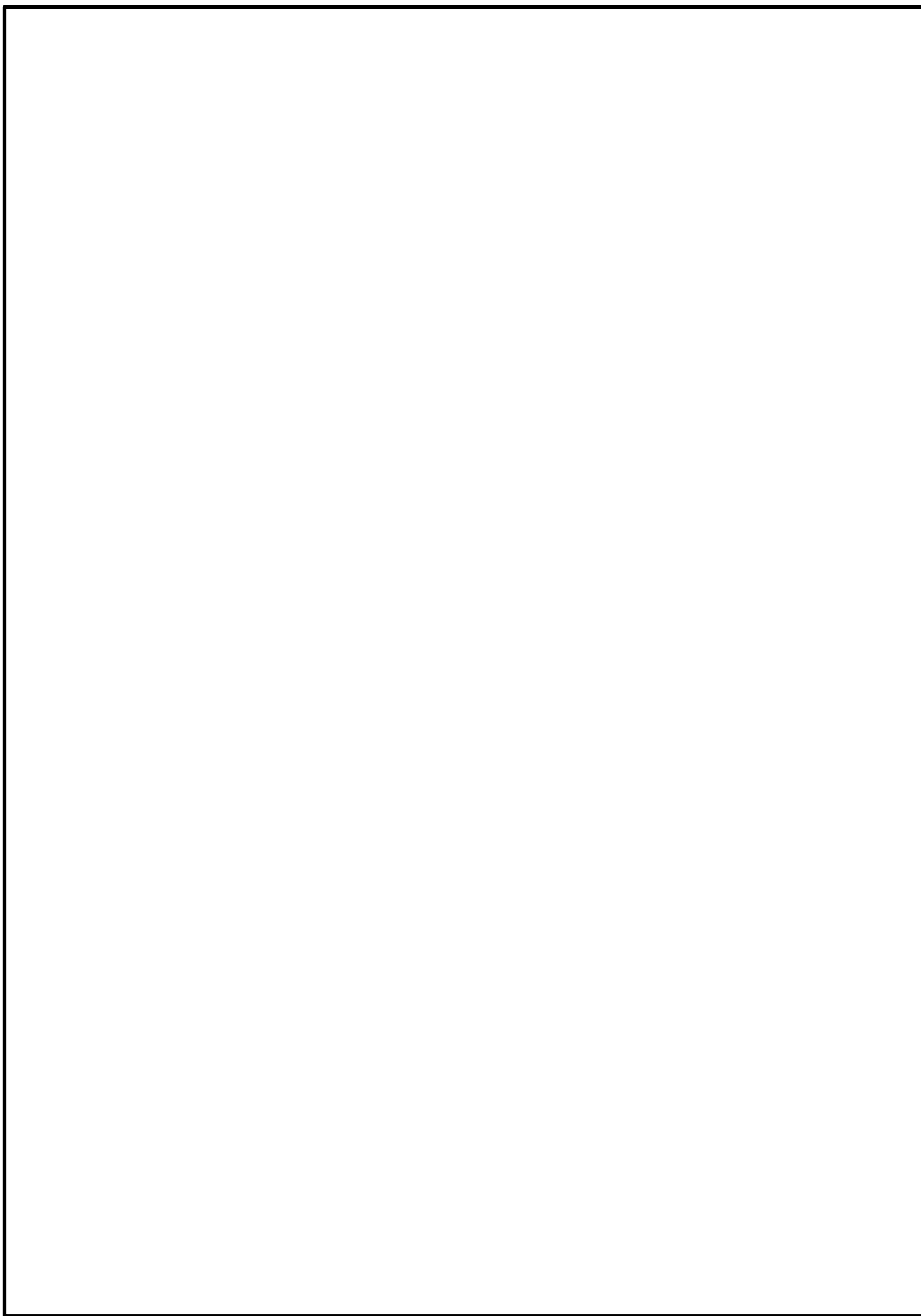
apparenté au pittoresque. Aussi le paysage fait-il office de genre mineur. Il ne permet pas de valoriser la dignité morale et la vertu. En revanche, les représentations mythologiques ou historiques sont aptes à célébrer les actes héroïques, la vertu morale des grands hommes, ceux qui sont capables de dominer leurs appétits, leurs sentiments au nom d'un idéal de la raison.

Dans un tel contexte, l'artiste qui souhaite représenter un paysage pour lui-même, mais toutefois conforme aux attentes de l'académie, doit contourner la difficulté. Il lui faut dissimuler son ambition de paysagiste sous un prétexte mythologique. C'est ainsi que la toile attribuée à Jean-Baptiste Forest « Jupiter et Callisto » met en scène des figures célèbres de la mythologie mais sont représentées comme noyées dans une nature monumentale. Loin d'être dominée par l'homme, la nature apparaît ici sous les traits d'une entité puissante, transcendante et intraitable. Les souches mortes à droite et le talus dominé par de hauts tilleuls sont une manière d'exacerber « l'emprisonnement » de Callisto par Jupiter. Tout dans la nature signifie l'étouffement et le caractère inévitable du drame. Au second plan, par ailleurs, un petit village blotti dans la vallée est surplombé par un plateau chauve et escarpé, comme pour appuyer l'idée de domination exercée par une entité terrible et déshumanisée sur des êtres inconscients de leur fragilité. Ce tableau met donc en scène une nature toute-puissante, dominatrice, qui impose aux mortels leur destinée, sans que ceux-ci puissent échapper à leur condition.



Le
peintre
inverse
donc la
manière
selon
laquelle
l'on
repré-

sente habituellement le paysage à l'époque classique. Pour autant, la présence de la mythologie, aussi ténue soit-elle, est une caution suffisante et garantit qu'une telle représentation cadre avec les normes du goût académique.



- 5 - Sur quoi les personnages du premier plan sont-ils assis ?
- 6 - La végétation est-elle dense, enchevêtrée, foisonnante ou bien disciplinée et stratifiée ?
- 7 - Le ciel est-il orageux ou bien clair ?
- 8 - Quelles sont les caractéristiques du plan d'eau central ?

Il faut, toutefois, tempérer quelque peu la domination des règles académiques sur la création artistique. D'une part, les amateurs d'art ne leur accordent souvent que peu d'importance. Ils sont, ainsi, parfaitement capables d'apprécier des paysagistes comme Jean-Baptiste Forest qui fit toute sa carrière dans ce domaine. D'autre part, ce peintre est un bon exemple de la manière dont les artistes peuvent jouer avec la norme et ainsi, la déjouer. La norme n'est pas seulement une contrainte ; elle est aussi ce qui provoque l'imagination. Elle est ce carcan qui, bien loin de mettre en échec la créativité, la stimule. C'est particulièrement sensible dans le paysage idéal ou encore, idéalisé. Pour le réaliser, les artistes dessinent et peignent des vues, des éléments de nature. On parle de « vedute ». En atelier, ils composent le paysage en imaginant une mise en scène, un ordonnancement des morceaux choisis. C'est là notamment que leur génie se manifeste. Car leur composition cherche à dépasser la diversité inhérente à la nature (diversité des formes, des perspectives possibles) pour en manifester la cohérence. Or, celle-ci n'est pas immédiatement perceptible dans la nature. Il revient au peintre, par son ordonnancement, de la rendre sensible.

Ainsi, la liberté créatrice n'est-elle pas bridée par les normes académiques. La volonté artistique de représenter une nature sagement ordonnée et conforme à l'idéal d'unité, si cher à l'Académie, vient provoquer l'imaginaire pour faire naître des compositions harmonieuses et sans autre fondement que l'inventivité des peintres.

2) La naissance du pleinairisme

La représentation du paysage évolue de manière sensible au XVIIIème siècle car les valeurs qui le définissent vont elles-mêmes connaître des mutations notoires. En effet, on constate un engouement nouveau pour tout ce qui relève de la spontanéité. Même la sensibilité humaine n'a

plus à être impérativement dominée par la raison. On admet plus aisément les emportements, les excès. La force brute des éléments devient également source d'admiration. Si celle-ci continue de générer une crainte certaine, cette crainte est mêlée de fascination. Il y a donc une forme de séduction attachée à la sensibilité, aux éléments naturels et leur côté insaisissable, séduction toute nouvelle et qui permet de comprendre l'attrait que représente les jardins « spontanés » à l'anglaise. Ainsi, alors qu'auparavant toute notion de désordre était synonyme de laid, on voit se dresser une nouvelle échelle de valeurs qui reconnaît au désordre une valeur propre. De fait, le jardin anglais supprime le jardin dit à la française - par définition harmonieux, équilibré, géométrique -, puisqu'il recompose la nature dans toute sa variété, son exotisme, son foisonnement. L'intérêt marqué de l'époque pour les jardins chinois n'est pas non plus anodin. William Chambers, l'un des premiers théoriciens du jardin paysager, publie, suite à trois voyages effectués entre 1742 et 1749, un récit relatant la variété des jardins chinois. Ce qui suscite l'intérêt dans ces jardins chinois c'est la mise en scène qui s'y déploie. On peut y voir des cavernes obscures, des rocs suspendus, d'impétueuses cataractes, de telle sorte que l'on y retrouve l'expression d'une force de la nature, désordonnée, jaillissante. Tout ceci témoigne d'un changement de sensibilité qui s'affirme progressivement tout au long du siècle pour culminer à la toute fin du XVIII^{ème}. On abandonne alors les critères de beauté adoptés auparavant pour jeter un regard neuf sur la nature environnante, un regard sensible à la dimension pulsionnelle de la nature, dimension auparavant totalement occultée.

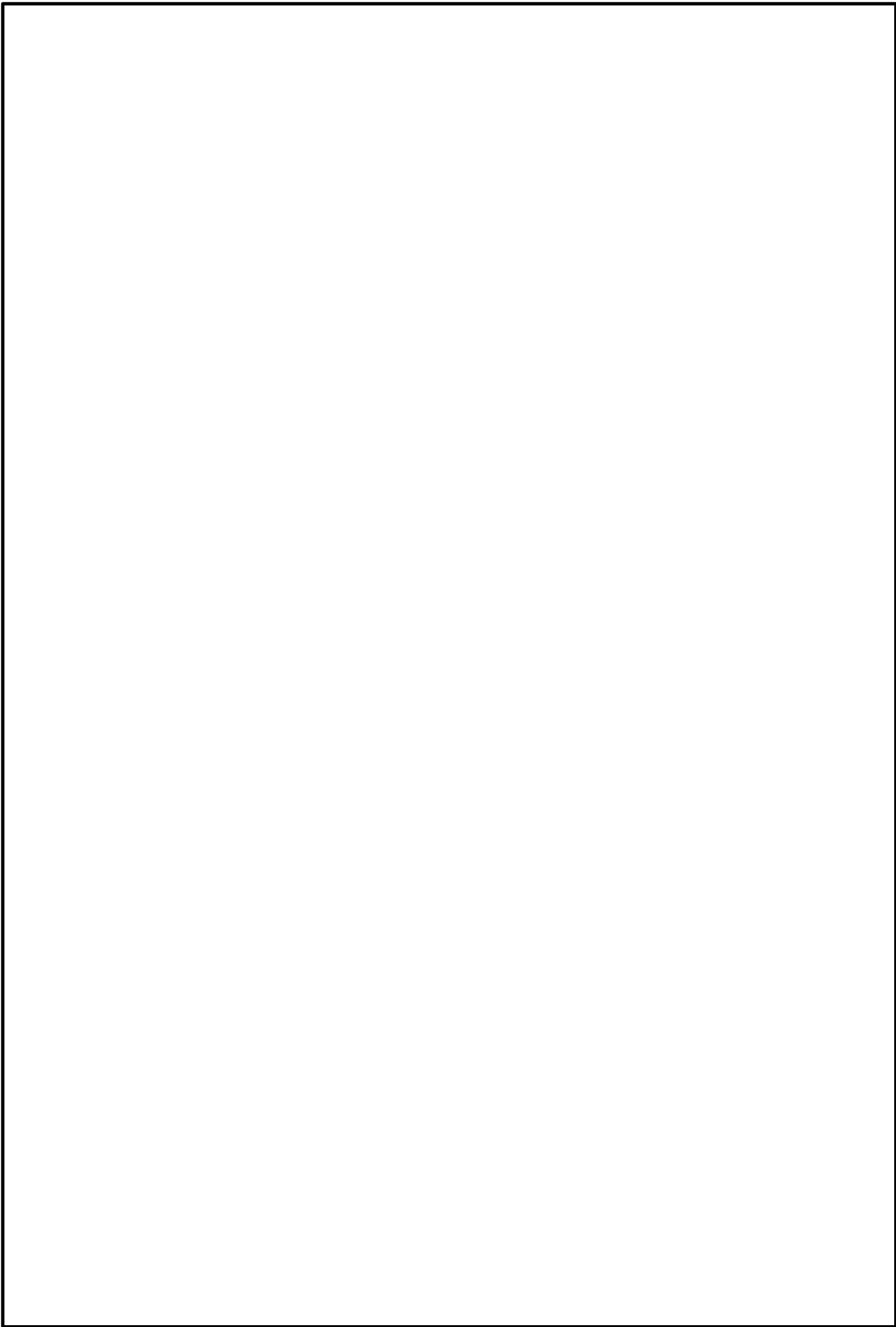
a) Le sublime

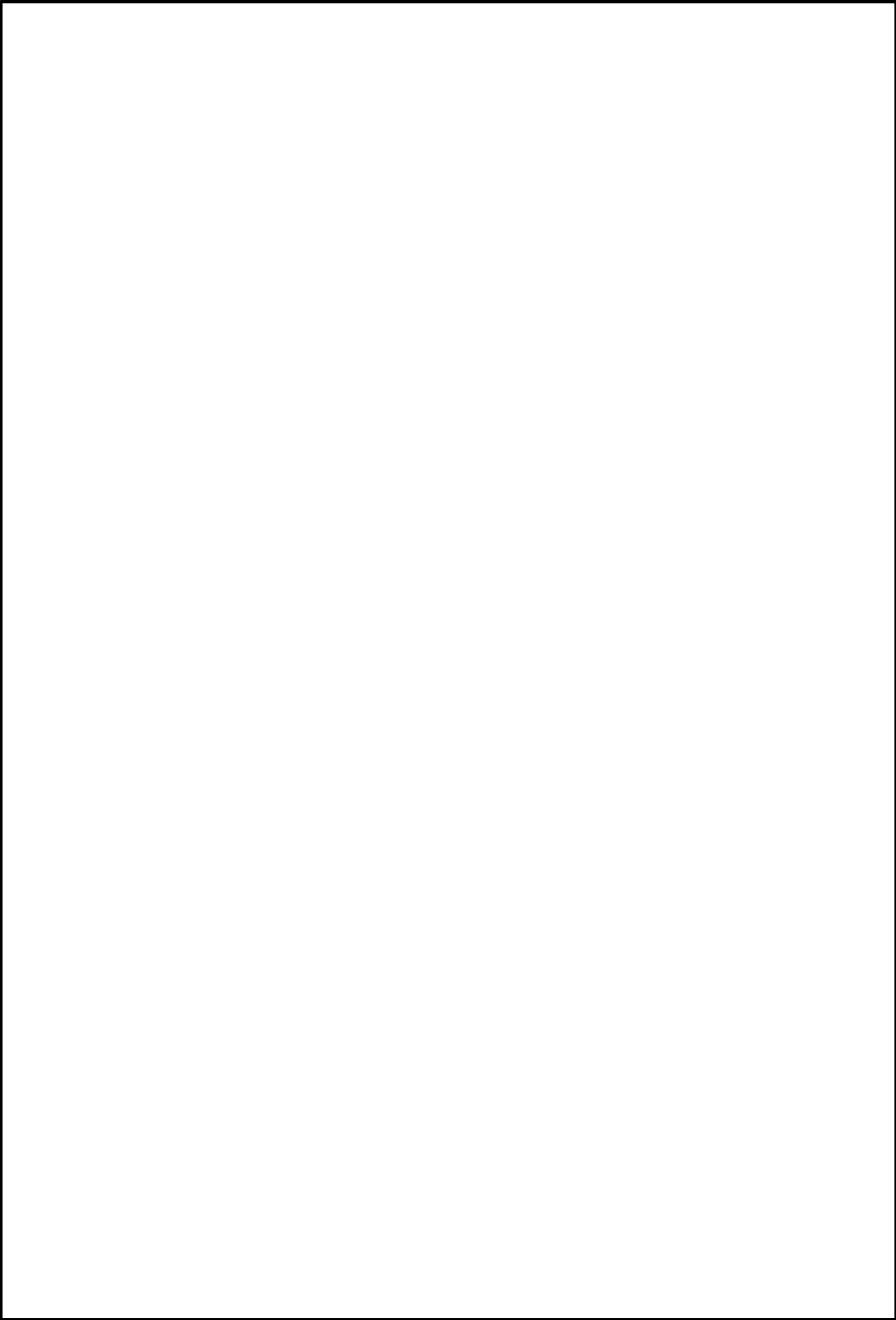
Au même moment, le sublime connaît un regain d'intérêt. Si l'histoire du sublime remonte à l'Antiquité - le premier traité du sublime, attribué à Longin, date, ainsi, du premier siècle avant JC-, celui-ci est réhabilité par Burke en 1760. Une telle réhabilitation viendra modifier le rapport entretenu à la nature. Celui-ci connaîtra des évolutions que le Romantisme consacrera ensuite. Le sublime accorde, en effet, à la nature un statut supérieur. Elle est appréhendée comme une entité toute-puissante capable de faire se déchaîner les éléments. L'homme n'imagine plus pouvoir la dominer. Face à elle, il ne peut que mesurer sa petitesse, comme sa faiblesse. La nature est, ainsi, pour l'homme l'occasion de faire l'expérience de l'excès. Il y a, en elle, quelque chose de transcendant, qui met définitivement en échec la rationalité humaine. En effet, la violence dont elle est capable fait voler en éclats toute prétention humaine de maîtrise, aussi bien pratique qu'intellectuelle. A cet égard, la nature est porteuse de sublime. Elle ne se contente plus d'être

belle. Le peintre Girodet en donne une image assez caractéristique dans son tableau intitulé « Le torrent », représenté ci-après. La nature qui s'offre au regard se révèle foisonnante, bouillonnante. La roche semble faire irruption, le torrent jaillit d'une masse de verdure, les nuages s'amoncellent au loin et semblent se confondre avec la végétation. Cette dernière est extrêmement dense, resserrée, les essences se mélangent, s'enchevêtrent au point que l'on peine à les distinguer.

De fait, on a là tous les éléments caractéristiques du sublime. La nature n'a rien de discipliné mais paraît s'affirmer dans un jaillissement spontané, désordonné. Il n'est pas un élément qui déroge à cette émergence inopinée, jusqu'aux montagnes du dernier plan qui semblent se dresser subitement. L'ensemble du paysage est donc travaillé par une dynamique. On est loin du paysage classique policé, presque statique. Au contraire, il émane de ce paysage une puissance, une force indéniable, laquelle est sans commune mesure avec le pouvoir éventuel dont l'homme peut disposer sur la nature et qui le laisse tout à la fois effrayé et fasciné.

Le Romantisme s'intégrera dans cette tradition, celle d'une nature qui se dérobe aux velléités de maîtrise que l'homme manifeste à son endroit. Surtout, le paysage romantique a vocation à rendre sensible l'émotion que la nature engendre en l'homme. Aussi devient-il acteur ou producteur d'émotions, d'expériences subjectives. Le pittoresque et le sublime apparaissent alors comme deux modalités possibles pour le représenter. En effet, outre l'intérêt que les peintres peuvent avoir pour la nature indocile et sublime, on voit progressivement émerger une attention portée aux paysages qui dénotent, qui sortent de l'ordinaire, qui rompent avec la norme coutumière. En réalité, l'attrait que le sublime exerce sur les peintres et le goût du pittoresque sont liés. Dans les deux cas, le paysage y apparaît en rupture avec une idée préconçue. Le sublime remet ainsi en cause la norme du goût classique en tant qu'il ne se soumet pas à un idéal d'harmonie. Il est, effectivement, plutôt synonyme de tumulte et de désordre. La violence n'en est pas exempte. Quant au pittoresque, il valorise l'étrangeté que certains paysages manifestent en raison de leur rareté. Le paysage pittoresque fait donc figure de curiosité. Les premiers guides touristiques reprendront ces points de vue pour fabriquer un regard populaire sur les sites et les paysages.





- 2 – Le paysage représenté est-il aride ou verdoyant, plat ou escarpé ?
- 3 - La nature est-elle menaçante ou apaisée ?
- 4 – La végétation est-elle dense ou bien clairsemée ?
- 5 – Par quoi le paysage est-il dominé ?
- 6 – Quelles couleurs le peintre a-t-il utilisé ?
- 7 – La touche est-elle spontanée ou plus travaillée
- 8 – Que peut bien vouloir signifier cet arbre mort qui surplombe le torrent ?

b) Le paysage pittoresque

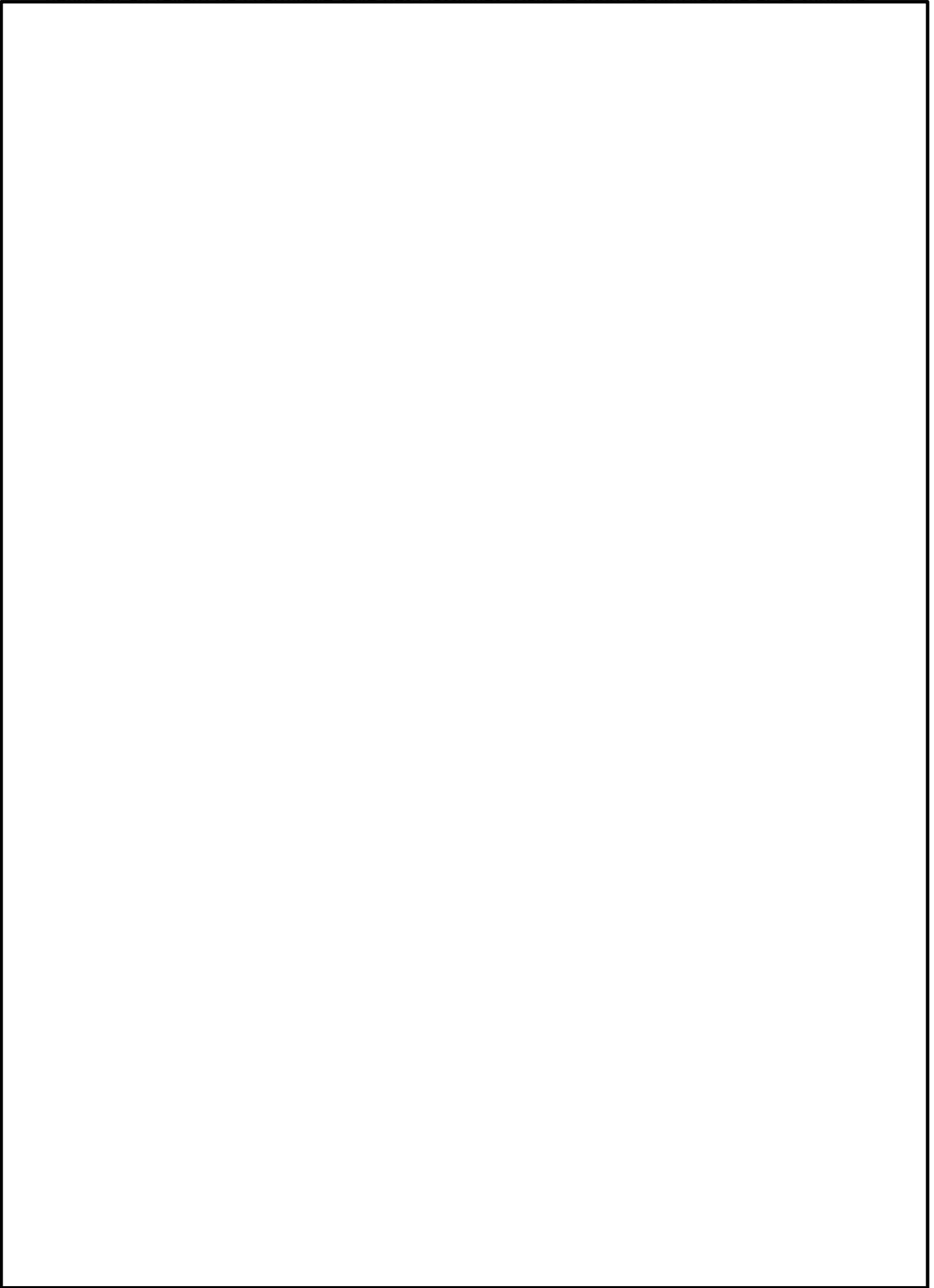
Au nombre des paysages pittoresques, on compte ceux qui présentent une autre manière de se rapporter à la nature que le face à face et qui mettent en scène des personnages dont la proximité avec la nature est évidente. De là le développement du thème de la paysannerie dans la peinture. A la traditionnelle distance qui sépare l'homme de la nature succède une certaine manière de l'habiter. Ainsi, tant qu'il s'agissait pour l'homme de soumettre la nature à son pouvoir ou d'en contempler la toute-puissance, il régnait entre l'homme et la nature une distance irréductible. Ils étaient en vis-à-vis. Le paysan, lui, travaille la terre. Il en tire sa subsistance. Aussi entretient-il à son égard un rapport de proximité mêlé de respect. Le paysan ne cherche pas, en effet, à dominer la nature mais à en comprendre les cycles, le rythme afin d'en tirer parti, sans pour autant en altérer le fonctionnement. A cet égard, le paysan investit la nature avec mesure, en étant à son écoute. Cette façon d'être au monde n'est pas très éloignée de ce que Merleau-Ponty décrira plus tard dans *L'œil et l'esprit*. Il y déplore, en effet, la trop grande distance que nous entretenons au monde, faute de vouloir à tout prix le dominer, ne serait-ce qu'intellectuellement, pour le ressaisir à travers des lois ou des concepts. Il y a quelque chose ici qui ressort de l'expérience de la perte. En effet, l'être humain manque nécessairement quelque chose du monde lorsqu'il ne l'appréhende qu'à travers la médiation de son intellect. Car la nature s'exprime, d'abord, dans nos corps au moyen de l'émotion. On ne saurait donc la circonscrire véritablement si nous n'étions pas attentifs à ce qu'elle nous dit, aussi, par ce médium. Le paysan est, d'emblée, dans ce positionnement à l'égard de la nature et c'est ce dont rendent très bien compte les peintres qui s'intéressent à la paysannerie. Ainsi, la toile de Jacques Raymond Brascassat intitulée « Pâtre dans la campagne » met en scène un personnage dont le rapport à la nature est sans aucun doute assez singulier pour l'époque. La posture du pâtre, notamment, interpelle. Adossé aux falaises qui le surplombent mais également allongé dans l'herbe, pieds nus, il fait corps avec la nature. Il ne l'observe pas à distance mais se fond en elle. Ce tableau révèle donc une proximité de

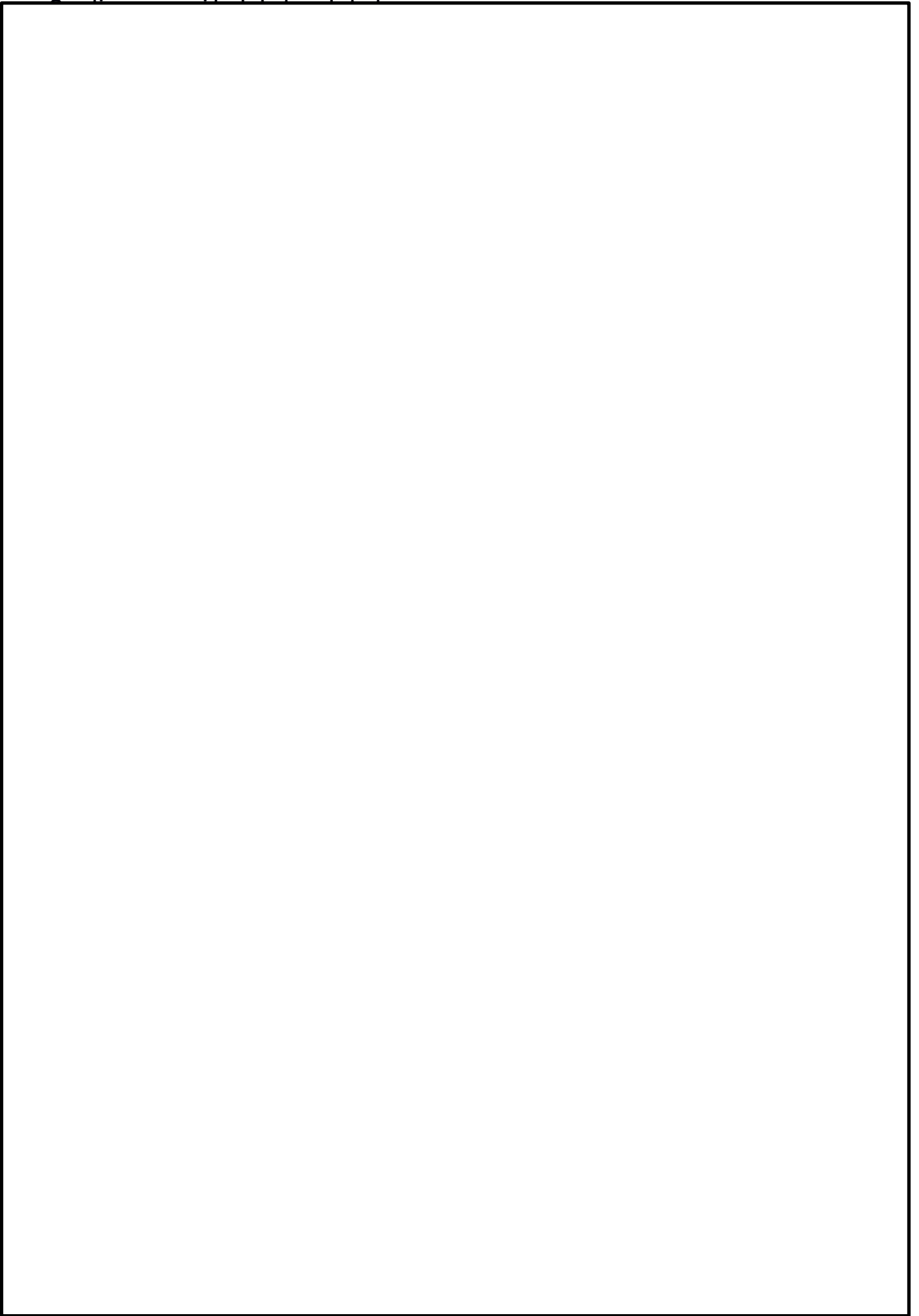
l'homme avec son environnement qui est inhabituelle et peut dénoter.

Le pittoresque d'un paysage ne se dévoile réellement qu'à celui qui y est étranger, au sens propre comme au sens figuré. En effet, la rupture avec la norme – condition du pittoresque – est d'autant plus facile que l'on acquiert de la distance à son égard. Cela suppose une extériorité que les écrivains classiques ont su créer de toutes pièces pour rendre sensible le ridicule ou le pittoresque de certaines situations. Ainsi, le célèbre passage des *Caractères* de La Bruyère (VIII, § 74) permet au lecteur de se poser à distance de ce dont il est le plus familier, le fonctionnement de la cour de Versailles, et d'en percevoir le caractère éminemment pittoresque parce qu'il l'appréhende de l'extérieur. En effet, La Bruyère place, d'emblée, le lecteur dans la peau d'un observateur étranger qui découvrirait une nouvelle contrée aux us et coutumes inhabituelles. C'est ainsi qu'il fait référence à « une région » ; « un pays », « une contrée », un nouveau lieu donc, dont on ignore la localisation exacte mais la description qu'opère La Bruyère de ses habitants est suffisamment subtile pour que le lecteur averti reconnaisse les hommes et les femmes familiers de la cour de Versailles. A cet égard, la référence aux « cheveux étrangers » permet aisément de comprendre qu'il s'agit là des perruques portées par les aristocrates. Pour autant, parce que cela confère aux physionomies des contours peu « nets, confus », on a le sentiment d'avoir ici affaire à des sauvages plutôt qu'à des êtres raffinés et civilisés. Ce léger déplacement dans le langage permet ainsi à La Bruyère d'inverser les rôles et d'ironiser sur cette fâcheuse propension qu'ont les aristocrates à porter sur ceux qui ne leur ressemblent pas des jugements lapidaires, méprisants. Pour l'étranger, leurs propres coutumes peuvent faire office de curiosités. Il suffit donc d'adopter un autre point de vue pour que les concepts de civilisation et de sauvagerie perdent tout leur sens. On retrouvera similaire procédé en peinture afin d'exacerber le caractère incongru de certaines situations ou modalités d'être. La toile précédemment citée de Jacques Raymond Brascassat en est un exemple.

L'intérêt que les peintres romantiques manifestent pour le pittoresque va de pair avec celui dont ils témoignent pour le sublime. En effet, la représentation pittoresque donne à voir la nature sous un jour inhabituel. Elle n'est plus ce sur quoi l'homme exerce son pouvoir mais l'élément dans lequel il se fond, qu'il appréhende de l'intérieur, attentif à ce qu'elle provoque en lui comme sensations, comme impulsions. Le pittoresque d'un paysage apparaît ainsi par opposition à la

norme coutumière. Il en va de même du sublime dont l'excès, l'impétuosité, voire la force, dénotent au regard de l'harmonie sage des classiques. Dans le fond, le pittoresque et le sublime





- 6 – La touche est-elle fine ou épaisse ? Est-elle uniforme ?
- 7 – Le regard que le spectateur pose sur la toile suit-il une direction particulière ?
- 8 - En quoi la composition donne-t-elle l'impression qu'il y a un paysage dans le paysage ?
- 9 – Quel type de rapport le jeune pâtre semble-t-il entretenir à la nature ? Un rapport de proximité ou de distance ?
- 10 -Ce tableau offre-t-il une représentation classique de la nature?
- 11 – En quoi peut-on dire que le spectateur est ici invité à contempler la nature selon un point de vue extérieur ?

c) Le pleinairisme

Le pleinairisme vise ainsi à représenter la nature à travers l'émotion qu'elle suscite et non à rendre compte d'une réalité, aussi fidèlement que possible. Plus exactement, c'est la réalité de l'émotion qui est recherchée. C'est pourquoi les impressionnistes accordent autant d'attention à la perception vécue qu'un observateur peut avoir du paysage. Quelles sensations éprouve-t-il ? Quelles émotions sont-elles provoquées par de telles sensations ? Aussi font-ils du paysage une observation méticuleuse et relative en termes de lumière et de couleurs. Cette fidélité à ce qui se donne s'exprime, par exemple, dans les contrastes et les touches de façon « vibrante » qui est, sans doute, une des sources de la passion pour l'impressionnisme. En cela, le fait de peindre en plein air garantit d'atteindre l'émotion suscitée par le paysage, au plus proche de ce qu'elle est vraiment. Le travail en atelier, lui, verra le jour sur le fond d'une émotion imaginée, plutôt que vécue. Aussi l'exercice perdra-t-il de sa sincérité. Surtout, il sera - une fois n'est pas coutume - porté par cette ambition de maîtrise dont l'homme peine tant à se départir. Car si l'artiste peint un paysage à l'aune de l'émotion qu'il imagine pouvoir ressentir face à lui, il reste maître du jeu. Il décide de manière purement arbitraire que c'est cette émotion-là qui doit s'imposer dans un tel contexte. De fait, il passera à côté de ce que la nature est susceptible de révéler d'étonnant, pour peu qu'on l'écoute.

Aussi le pleinairisme invite-t-il à un renversement que Merleau-Ponty théoriserait plus tard dans *L'oeil et l'esprit*. Plutôt que chercher à imprimer une signification préétablie à la nature, de chercher à la représenter selon des normes toutes faites, à charge pour le peintre de la laisser se dévoiler, d'écouter ce qu'elle déclenche en lui comme émotions singulières, surprenantes. Tout se passe comme si la nature devait alors mettre en échec l'esprit humain et ses velléités permanentes de maîtrise : maîtrise de la matière, maîtrise du sens que celle-ci a pour l'humain. Ainsi, ce n'est pas seulement l'oeil que le peintre doit mobiliser dans son travail car c'est le sens qui conforte le plus cette fâcheuse tendance humaine à tout vouloir dominer. Car la vue place, d'emblée, l'être humain à distance des choses. C'est un sens qui favorise, cela va de soi, une hauteur de vue... Contre cela, c'est le corps tout entier qu'il faut mobiliser, avec les élans qui le traversent, le paralysent, le submergent ; un corps happé par le paysage, incapable de lui résister et se laissant, en quelque sorte, enseigner par lui.

Déjà Pierre-Henri de Valenciennes, dans son ouvrage célèbre « *Eléments de Perspective Pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage* » invitait les paysagistes de son époque à peindre sur le motif, afin de saisir toutes les modulations de la lumière jouant sur le paysage. Le travail en atelier devait donc être précédé d'un contact direct avec la nature, lequel permettait aux artistes de se sensibiliser à l'infinie variété des perceptions qu'elle engendre. Ils devaient pouvoir ainsi mesurer la volatilité des couleurs, le caractère éphémère des vibrations de lumière et, plus largement, l'instabilité des phénomènes naturels. C'était là l'occasion d'aiguiser leur sens de l'observation, de comprendre à quel point la nature pouvait se révéler instable, grandiose, et, à bien des égards, indomptable. A cette première étape qui exigeait du peintre qu'il se laissât totalement absorber par le paysage, attentif à ses mutations les plus ténues, les plus imperceptibles, devait succéder le travail en atelier. Là, la tradition classique reprenait ses droits puisque c'était le moment d'une recomposition idéale du paysage, totalement gouvernée par l'imaginaire du peintre. A cet égard, le traité de Pierre-Henri de Valenciennes maintient une tension entre une approche très classique du paysage et une attention à ce que la nature dévoile d'elle-même, typique d'une approche plus moderne dont on trouve un écho très clair dans ses mots que Merleau-Ponty emprunte à des peintres illustres: "J'ai senti certains jours, disait André après Paul Klee, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer." (*L'œil et l'esprit*, ed. Folio Essais, p. 31)

De là, le fait que la représentation du paysage puisse être en rupture avec toute réalité objective, Car s'il est bien un élément par essence subjectif, c'est l'émotion. La sensibilité est individuelle et personne ne se laisse rattraper par le monde de la même manière. Pour autant, la perception subjective de la nature reste travaillée, au XIX^{ème} siècle, par ce que l'on pourrait appeler le « sentiment de nature ». En d'autres termes, le rapport que le peintre entretient à la nature est médiatisé par une norme, par un certain mode de représentation qui allie sensibilité et recherche de sincérité. Cette norme conduit à une harmonisation de la variété des perceptions. C'est assez visible dans les peintures de l'Ecole de Barbizon. Elle peut ne pas être du tout consciente et avoir été à ce point intériorisée par le peintre qu'elle influence, sans qu'il le sache, la manière qu'il a de se laisser aller à l'émotion qui l'étreint.

Ceci pour comprendre que la représentation du paysage est, du XVII^{ème} siècle jusqu'au

XIXème, travaillé par une tension : d'un côté, elle vise un idéal d'unité et d'harmonie que la réalité ne cesse de démentir ; de l'autre, le peintre cherche à retranscrire avec sincérité la manière dont la nature le transporte et l'interroge. Le génie appartient aux artistes qui savent faire de cette tension, une force et imposer, ainsi, une vision.

3) Le paysage exotique : un dialogue avec l'ailleurs

Le paysage exotique tire son intérêt des déplacements qu'il opère à l'égard de la réalité. Toute représentation, à dire vrai, procède à des déplacements. La représentation ne peut être comprise comme une copie exacte de la réalité. Néanmoins, le décalage initié par la représentation est d'autant plus prégnant dans le paysage exotique que l'imaginaire du peintre revisite complètement. Car même si les artistes de la fin du XIXème siècle voyagent et se collettent à une autre réalité que celle dont ils sont familiers – au point, pour certains, d'être véritablement ébranlés -, les paysages représentés s'apparentent souvent plus à une construction idéale qu'à une reproduction fidèle de ce qui s'offre à eux, au gré de leurs pérégrinations.

Tout se passe comme si cet ailleurs, rêvé avant d'être découvert, ne pouvait pas décevoir. De fait, lorsque la réalité apparaît moins enchantée que l'image rêvée, l'artiste n'a pas d'autre choix que de magnifier ce qu'il voit. Le paysage exotique remplit, en fait, une fonction essentielle. Il constitue un espace à part, hors-champ, où s'expriment les aspirations humaines : aspiration à la beauté, à la quiétude, à l'harmonie. Or, ces attentes sont illusoires car la réalité n'a de cesse de les démentir. Elles procèdent, ainsi, d'un désir humain perpétuellement inassouvi. En d'autres termes, parce que le réel est une épreuve pour l'homme, l'ailleurs apparaît comme ce lieu où autre chose est possible, où le meilleur peut advenir. C'est ce qui fait, d'ailleurs, la force de l'illusion que de s'enraciner dans le désir, comme l'explique très bien Freud dans *L'Avenir d'une illusion*. Par conséquent, l'illusion ne cède pas devant le démenti que le réel lui oppose. Bien au contraire, elle persiste. Si la réalité ne suffit pas à la remettre en cause, c'est que l'illusion permet à l'homme de supporter le monde tel qu'il est. L'illusion est une échappatoire salvatrice.

Le substrat historique permet aussi de comprendre cet engouement pour l'exotisme, qui se manifeste dans toutes les formes artistiques. L'industrialisation, la standardisation, l'embourgeoisement, qui se développent au XIXème siècle, s'accompagnent d'une normativité et

d'un matérialisme accrus dans les mœurs. L'exotisme répond donc à un besoin d'échappatoire.



Sans cette soif d'ailleurs, la peinture orientaliste n'aurait sans doute pas connu cet incroyable développement qui dure tout le siècle.

L'abreuvoir au crépuscule
Berchère Narcisse (1819-1891) 1869

Dans un tel contexte, la représentation d'un ailleurs sublimé fait nécessairement abstraction des éléments réels susceptibles de venir ruiner l'image rêvée à laquelle l'être humain se raccroche. C'est assez sensible dans la peinture de Narcisse Berchère : « En Egypte : l'abreuvoir au crépuscule », présentée ci-dessus. En effet, nulle trace ici d'éléments réalistes pouvant entacher le lumineux tableau offert par ce paysage au crépuscule. La lumière douce estompe ainsi la boue, la saleté, dans laquelle les bêtes du troupeau ne manquent sans doute pas de patauger. Le troupeau constitue une masse indistincte, uniforme et tranquille. On peut aisément l'imaginer silencieuse. Point de rivalités ou d'hostilités entre les membres du troupeau, d'empressement pour se désaltérer. On est loin de la pagaille, des mugissements sonores. Par ailleurs, on observe une continuité des couleurs utilisées pour peindre l'eau et le ciel. Ceux-ci sont en miroir et partagent les mêmes teintes : le rose, l'orangé. La bande de terre, elle-même, qui sépare l'eau du ciel est imprégnée de tonalités similaires. Aucune tâche de couleur vive ne brise donc l'harmonie de la palette. Cela confère au paysage une unité palpable. Les différents éléments qui structurent la matière - eau, air, feu, terre – puisent à une même matrice. De fait, il se dégage de ce paysage, au-delà de son exotisme, une sérénité évidente. Certes, l'on voit se dresser au milieu du tableau une mosquée et des palmiers mais ceux-ci se fondent dans un velouté de couleurs extrêmement doux. Et ce que l'on retient de ce paysage n'est pas sa touche exotique mais bien plutôt l'incroyable quiétude dont il est empreint.

L'exotisme tient moins, sans doute, au lieu représenté qu'à la manière dont le peintre transfigure le réel. Ainsi, l'ailleurs se prête plus aisément à un effort de transfiguration que l'ici et maintenant du peintre. Il est plus difficile pour l'imaginaire humain de démentir le réel lorsqu'il y est ancré quotidiennement. En revanche, les paysages lointains sont propices au ré-enchantement. En effet, même si le peintre se déplace in situ, voyage, il reste qu'il n'investit pas les lieux comme quelqu'un qui les habite, qui y travaille, qui est y est ancré depuis sa naissance et qui peut donc en mesurer toutes les insuffisances. Aussi le peintre peut-il, plus facilement, hisser le réel à la hauteur de ses espérances, des valeurs qui lui sont chères.

A cet égard, le tableau de Louis-Claude Mouchot, intitulé « Au bord du Nil » est caractéristique de la manière dont le peintre est susceptible d'interroger les représentations de son époque. Celles-ci restent, en effet, gouvernées par des préjugés vivaces. La théorie des climats a, par exemple, durablement marqué les esprits au fil des siècles, laissant entendre que les conditions climatiques dans lesquelles vivaient les peuples déterminaient leurs mœurs, leurs conduites. Aussi se représente-on les peuples d'Afrique comme des peuples alanguis, inaptes à l'effort et ce, en raison de la chaleur extrême qui règne dans ces contrées. Dans le même temps, le soleil torride est soupçonné d'échauffer le sang, les esprits et de favoriser les tempéraments belliqueux. Or, c'est tout le contraire qui nous est présenté dans cette toile.



Au bord du Nil
Mouchot Louis (1830-1891)
1868
Huile sur toile

Les femmes et les enfants vont chercher de l'eau au fleuve, toutes les générations participent à ce rituel. L'atmosphère est calme, paisible. Les femmes et les enfants semblent se succéder sur le bord du fleuve, sans relâche, pour puiser de l'eau dans de lourds récipients. On peut sentir la fatigue du personnage féminin qui apparaît au premier plan, donnant la main à un enfant. Ses yeux mi-clos, sa tête inclinée semblent vouloir signifier une certaine lassitude. C'est donc l'effort que le peintre valorise ici. Mouchot donne à voir des femmes égyptiennes dans leur quotidien, un quotidien difficile au sein duquel le fleuve occupe une place centrale. Il n'est pas, en effet, un simple point d'eau. Il est plutôt ce autour de quoi s'organise la vie de la communauté dans son ensemble. On aperçoit des bateaux de pêche, on devine une bâtisse au loin sur la langue de terre esquissée à l'arrière-plan de la toile. La présence humaine s'est développée parce que le fleuve pouvait garantir survie et activité économique. Encore une fois, le paysage ne répond pas ici à des exigences esthétiques. Il rend plutôt compte du rapport que l'être humain entretient au monde environnant, un rapport élémentaire parce que, de prime abord, alimentaire. Dans la mesure où le XIX^{ème} siècle peine encore à se soustraire aux impératifs esthétiques qui pèsent sur le paysage, on comprend que Louis-Claude Mouchot interroge les codes qui prévalent à son époque de l'extérieur, par l'intermédiaire d'une représentation exotique.

La finalité du paysage exotique ne consiste donc pas exclusivement à distraire le spectateur de son quotidien en jouant sur le caractère pittoresque de certaines scènes. De la même manière, le désir du peintre de substituer à sa morne réalité l'image d'une nature enchantée ne suffit pas à en épuiser toute la richesse signifiante. Si l'on peut parler, à son sujet, de dialogue avec l'ailleurs, c'est parce que la représentation que le peintre offre de lointaines contrées ouvre l'espace d'une comparaison possible et, dans le même mouvement, l'espace d'une critique possible, tant au plan esthétique que social. Aussi le dialogue avec l'ailleurs doit-il être compris comme un entre-deux qui permet à la conscience de se détacher d'elle-même pour se découvrir toute autre qu'elle n'imaginait.

