

# **Les représentations de la nature : sur les chemins parallèles de l'esthétique et de la connaissance**

Gérard Riou

Il est bien entendu que « le géographe fait de la géographie ». Alors, pourquoi cette réflexion sur les représentations de la nature, dans une comparaison entre les chemins de la connaissance et ceux de l'esthétique ? Et plus précisément, sur cette représentation de la nature qu'est le paysage... Certes, la distance est grande entre une étude géographique de l'Apennin et la contemplation de « La Sainte Conversation » de Carpaccio. Encore que certains parallèles ne soient pas impossibles. Mais cet écart se maintient-il aussi évident entre une analyse de l'espace savoyard et une aquarelle de Turner sur le Saint-Gothard, ou la « Vue du Monteners » de Caspar David Friedrich ? Et n'est-ce pas revenir toujours à des broderies sur l'espace, espaces organisés, espaces réorganisés ; espaces vus, espaces redonnés à voir ; espaces sacralisés, stylisés, ouverts à l'infini par Paolo Uccello, multipliés par Bruegel, cassés par Juan Gris, niés par Mondrian...

Accompagnant botanistes et géologues, physiiciens et anthropologues, le géographe n'est-il pas aussi celui qui a parcouru notre planète, chargé de la double fonction « d'écrire la terre », les plaines et les montagnes, les saisons et les hommes, de la décrire, de la dessiner... et de l'expliquer : expliquer le dessin de la surface de la terre, lié par la double passion de représenter et de connaître. Les Cabinets de Géographie étaient remplis de dessins, d'estampes, de simples croquis ou de ces prodigieux « blocs-diagrammes » qui sont parfois des chefs-d'œuvre ; de nos jours encore, maintes bibliothèques de géographes sont ornées de tableaux qui témoignent de connaissances... et de talents inconnus.

Mais en notre temps de révolution scientifique n'est-il pas du destin des géographes d'être piégés par la contradiction fondamentale entre l'éclatement des savoirs et la complexité essen-

tielle des objets étudiés, entre la fragmentation nécessaire des analyses et l'évidente globalité des organisations et des systèmes qui, à divers niveaux et dans des ordres différents, constituent notre monde ? D'être piégé provoque un malaise, voire une crise : d'où la nécessité, aux profondes racines, de revenir sur certains postulats et de s'ouvrir à d'autres disciplines. Reprendre le dialogue avec d'autres « naturalistes », mais nous tourner également vers tous ceux qui pensent que le paysage est le lieu « des énergies en lutte, des conflits de toute nature » (F. Dagognet : *Mort du paysage ?*) : botanistes, historiens, philosophes... Dès lors, ne faut-il pas revenir à cette question fondamentale : comment de nos jours penser et dire la nature ? D'autres études tentent par ailleurs de fournir une réponse : épistémologie des « sciences naturelles », re-définition d'une science du paysage, élaboration de méthodologies nouvelles, utilisation de technologies modernes (télé-détection, informatique...) etc. D'où, également, le désir d'accompagner cette recherche d'une réflexion - d'une méditation, si le mot n'est pas trop fort - sur notre cheminement par rapport à d'autres cheminements, sur notre vision de la nature par rapport à d'autres visions de la nature, sur notre dit de la nature par rapport à d'autres dits de la nature. Cela afin de voir comment dans le passé les chemins du géographe et du naturaliste ont croisé ceux du poète et du peintre... Tour à tour communiant dans une même vision du monde, ou entraînés par de grands courants divergents.

Mais nous nous proposons peut-être un champ de réflexion aux trop vastes perspectives. Projet ambitieux ? Peut-être... Nécessaire ? - A l'évidence... De toute manière, trop large pour être traité dans le cadre d'un seul article, et cette première étude n'a été entreprise que comme ouverture sur une méditation que nous poursuivrons en d'autres jardins, en d'autres musées.

Il n'est pas aisé de choisir l'allée que nous suivrons pour cette première approche. La nature est nombreuse, multiples les allées qui, dans le jardin des arts et des sciences se croisent et s'entrecroisent... Certains s'éloignent et se perdent dans la contemplation du pur cristal, d'autres traversent, en un jeu raffiné, des paysages aux profondeurs infinies. C'est cette voie que nous tenterons de suivre, à la recherche du paysage... Du paysage analysé par le géographe, du paysage théâtralisé dans les rêveries du promeneur solitaire, du paysage « donné à voir » dans le cadre d'un tableau. Paysage du savant, du philosophe ou du peintre, le terme n'est pas simple ! Certes, les dictionnaires le définissent comme une « vision de la nature, généralement non peuplée ou peu peuplée » ; est-ce un lieu vu d'ailleurs, une vue d'ensemble sur un lieu... ? Mais déjà le sol se dérobe, et apparaît la question de la vérité de ce regard sur la nature, de cette re-présentation de la nature, du regard sur cette représentation.

Mais c'est également le paysage spectacle, décor... Le paysage banalisé, chargé de sens nouveaux. Jadis, lieu d'affrontement des forces tutélaires - qu'il fallait se rendre favorables par des représentations aux pouvoirs magiques - puis chargé de symboles, et encore cadre de fêtes galantes, de récits héroïques, de rêveries romantiques... Le paysage au terme (?) d'une longue histoire est devenu le thème banal mais indispensable de toute réflexion sur l'environnement. Terme toujours un peu magique ; en fait, contrepoint du dit de la société industrielle, postulat ambigu de loisirs espérés... C'est une dimension nouvelle, par la double prise de conscience d'une socialisation de la nature et d'une « artificialisation » progressive - et irréversible - de notre cadre de vie. Au bout de l'allée s'annonce la mort du paysage : « Le paysage appartient au passé. La puissance de l'homme le détruit ou le décline, de même que la picturalité l'a relégué au musée ou à l'académie » (F. Dagognet, ouv. cité). Cette idée maîtresse - si fortement connotée - d'un colloque sur la philosophie et l'esthétique du paysage, nous entraînerait dans une direction qui n'est pas la nôtre, mais que nous ne pouvons ignorer. Nous préférons suivre une allée qui nous permette d'entendre les échos des dialogues secrets et éternels entre l'homme et la nature, entre le savant et le poète, entre celui qui veut « savoir » et celui qui veut nous faire partager ses émotions, entre celui qui connaît et celui qui ressent... Mais n'est-il pas normal -et réconfortant- que nous nous rencontrions sur le même chemin ?

## I. Archéologie des représentations de la nature

Une plongée aux origines de l'art s'impose au départ de cette méditation. Plongée trop brève, tant pour l'importance du sujet que par rapport à l'ampleur de la documentation et des travaux récents. Il faudrait pouvoir suivre Leroi-Gourhan dans le dédale des grottes de Lascaux ou d'Altamira, Mountford sur les pistes des aborigènes de la terre d'Arnhem, et reprendre avec Leiris et Griaule les chemins torrides de *L'Afrique fantôme*... Et tant d'autres qui nous aideraient à lire sur les parois rocheuses, les murs des cases ou les plaques d'écorce, l'antique connaissance des origines et des relations entre les dieux, la nature et les hommes. Du graffiti banal à l'œuvre composée et achevée, chef-d'œuvre, c'est tout une « archéologie » des représentations de la nature qu'il nous faudra un jour entreprendre.

La préhistoire de l'Europe occidentale et des rives de la Méditerranée nous offre l'extraordinaire foisonnement des peintures et des gravures d'animaux, sur lesquels reposaient tant la survie du groupe humain que ses « représentations » de l'organisation du monde. Dans la succession, plus ou moins évidente, d'un art vitaliste au paléolithique, puis d'un art géométrique au néolithique, il nous serait facile de saisir les périodes et les lieux où les représentations ont indiscutablement atteint la qualité de l'œuvre d'art. Représentations « d'objets » dont le dessin tour à tour réaliste, abstrait, « expressionniste », nous parle secrètement de leurs fonctions magiques ou mythologiques. Cette question de la représentation d'animaux ou de figures humaines, plus rares, constitue un premier thème de réflexion sur la « reproduction » de la nature. Mais une deuxième interrogation surgit car, en première analyse, ces œuvres nous sont données sans ordre, isolées ou groupées en assemblages chaotiques, et le concept d'espace paraît totalement étranger à cet art. En fait, les travaux récents de Leroi-Gourhan, de Giedion et d'autres ont montré que les figures n'étaient pas placées au hasard mais qu'il existait des emplacements choisis, des groupements (diade cheval-bison par exemple), des compositions. Mais cela correspond-il à une conception de l'espace ? Il semble bien, sans tomber dans des interprétations discutables, que l'artiste magdalénien, rejoignant d'autres artistes dits primitifs, avait une conception de l'espace ne privilégiant aucune direction et laissant le champ libre à l'ambiguïté fondamentale d'une vision globale ; pas d'envers et d'en-

droit, pas de verticale ou d'horizontale dominante, ni « avant » ni « après ». Et bien évidemment pas de perspective. De ces remarques sur les représentations de l'objet et du concept de l'espace découle un troisième caractère fondamental qui est l'absence de figures, même schématiques, du « paysage » (encore que... il faudrait reprendre de ce point de vue l'étude de tous les symboles -linéaires, pointillés, tectiformes- qui couvrent de nombreuses parois, en particulier dans la zone cantabrique). Ceci peut paraître normal pour des populations de chasseurs vivant dans des milieux hostiles, dont l'art se développe dans le monde étrange des grottes et des cavernes. Mais, d'une part, il est quand même surprenant que le végétal soit aussi totalement absent, et d'autre part, le « paysage » a des motivations et des fonctions qui ne semblent pas étrangères aux préoccupations des groupes humains de ce type.

En acceptant une part d'arbitraire, il est possible en effet de retenir trois grandes « fonctions » de l'expression graphique « primitive », de scènes regroupant des dessins d'animaux et de végétaux, des indications du relief (s.l.) et des figures humaines. Le « paysage » élémentaire, figuratif bien que stylisé, peut être un simple récit : récit d'une chasse ou d'un combat, près d'un arbre, entre des rochers, ou le long d'une rivière... Plus complexe, mêlant des caractères figuratifs abstraits, il est représentation « topographique » du monde connu, parcours de chasse ou organisation des grandes composantes de l'espace vécu (points d'eau, pistes, zones de chasse ou de cueillette). Plus signifiant, plus chargé de symboles, voire de pouvoirs, il est aussi l'expression des rapports du groupe à l'univers, traduction d'une cosmogonie, intercesseur entre l'homme et les forces tutélaires. Mais il est bien difficile de faire la part de la signification symbolique, de la fonction magique ou de la transcription d'une mythologie...

Ces trois niveaux, le plus souvent étroitement imbriqués, fournissent les clés nécessaires pour l'interprétation des dessins et des gravures de populations disparues depuis peu de temps, ou de groupes tels que les aborigènes d'Australie, les esquimaux, ainsi que certaines civilisations africaines ou amérindiennes. L'exemple des aborigènes de la Terre d'Arnhem est particulièrement intéressant et bien connu ; des publications de l'Unesco ont révélé la richesse d'un art pictural pratiqué sur des parois rocheuses ou sur des écorces. En négligeant une chronologie locale,

peu étendue et récente, l'intérêt s'accroît du fait que les chercheurs ont pu disposer de certains témoignages directs.

Plusieurs points méritent d'être soulignés, nous les évoquerons rapidement. En premier, évidemment, nous retrouvons à tous moments des préoccupations symboliques, magiques, initiatiques, et, à ce niveau, les peintures sont associées à des chants, des danses, des cérémonies et sont l'expression d'une culture. Inversement, de nombreux dessins sont réalisés dans des périodes d'inactivité pour « le plaisir de l'effort créateur » (Mountford)... Et si nous ajoutons à cela le plaisir que la contemplation nous procure, nous ne sommes pas loin de la définition de l'œuvre d'art telle qu'elle est conçue dans notre civilisation occidentale.

Sur un autre plan, la richesse et la variété des sujets traités sont étonnantes. Il n'est pas inintéressant pour notre propos de les citer brièvement : figures humaines évidemment (dessinées dans un style haptique), nombreuses espèces de poissons (parfaitement stylisés et identifiables, parfois dans une « perspective radioscopique » selon Read), pieuvres et crabes, crocodiles et oiseaux, plantes et tubercules, kangourous et fourmilliers, étoiles et constellations, nuages et fonds marins, puits et chemins... Il ne s'agit pas d'une comptine à la manière de Prévert, mais d'un ensemble « d'objets naturels » dont les modes de représentation nous imposent une halte. Le style haptique des figures humaines, qui consiste en une déformation de telle ou telle partie du corps humain pour en souligner l'importance dans le déroulement d'une action - jambes allongées pour un coureur dans une chasse - est plus qu'une expression codée du mouvement, il est une première expression plastique du rapport essentiel « forme-force ». La perspective « radioscopique » qui représente, pour un poisson par exemple, à la fois la forme du corps, les écailles et les nageoires, mais également les organes internes, est de même l'expression globale d'une connaissance analytique. Une composition géométrique qui exprime telle séquence de l'histoire mythique des sœurs-ancêtres Djunkga, rassemble les composantes fondamentales du milieu : sources, chemins, plaines : première « topographie » de l'espace vécu. Enfin, cette autre composition géométrique, qui peut s'intituler « Paysage marin à la saison des pluies », avec trois nuages traversant le ciel, la surface de l'eau, quatre poissons posés sur le fond sableux, est peut-être la première

représentation d'un système naturel vu en coupe originale qui nous livre « à plat », de part et d'autre d'un figuré de discontinuité, les éléments majeurs de ce système, en une relation située dans le temps !

De nombreuses civilisations pourraient nous fournir des exemples comparables. Ainsi, au Zimbabwe, des peintures rupestres signalées par Frobenius et étudiées récemment par R. Gerharz, intègrent dans des compositions plus ou moins complexes, de nombreuses plantes (arbres à la fois stylisés et figuratifs), un large éventail d'animaux, mais aussi des rochers granitiques, des cours d'eau, des mares, des étendues herbeuses, la pluie et les nuages. Tous ces éléments « naturels » constituent l'environnement de récits et de scènes - à signification magique évidente - dont les acteurs humains présentent une évidente parenté stylistique avec les silhouettes des peintures aborigènes. Ce sont en fait des paysages élémentaires, plus figuratifs, moins abstraits que les précédents, qui expriment les rapports du groupe à la nature.

En Afrique occidentale, les Senoufo ou les Dogon, parmi bien d'autres peuples, ont suscité une abondante littérature, faussant souvent le jugement sur les arts remarquables de ces deux groupes. Les sept animaux primordiaux des Senoufo, ou les huit ancêtres Dogon fournissent, à divers niveaux, les thèmes essentiels d'un art, parfois figuratif, parfois géométrique et abstrait, qui, une fois encore, nous donne à voir les relations complexes de l'homme et de la nature, de la communauté villageoise avec son terroir et ses dieux ; de la maison, du champ et de la brousse, autrement dit de l'organisé et de l'inorganisé. Peints sur des cotonnades, fixés dans le tissage des couvertures, gravés dans les masques ou inscrits dans l'argile du temple, ces rapports ne sont plus ceux du peuple chasseur à la nature pourvoyeuse de gibier, mais ceux d'un peuple d'agriculteurs à la terre nourricière. Le dialogue s'est déplacé, mais les fonctions magiques et initiatiques de l'œuvre d'art demeurent identiques, à peu de choses près : un peu moins de magie, directe si l'on peut dire, mais une tendance à une mythologie plus complexe, qui prend ses distances par rapport à une expression trop simple des énergies brutes de la nature.

D'Altamira à Ogol, du silence de Lascaux au lent monologue d'Ogotéméli, en passant par les rudes terres de la presqu'île d'Arnhem, nous

avons évoqué quelques facettes d'un art tout entier consacré aux rapports de l'homme et de la nature, à l'expression d'un certain type de compréhension et de perception de la nature. Et cependant, paradoxe apparent, cet art n'est pas naturaliste, du moins pour l'essentiel. Il est l'expression de divers types d'abstraction qui parfois mêlent la représentation identifiable et le symbole, et d'autres fois atteignent une totale abstraction. Autrement dit cet art, basé sur une perception première et globale de la nature et des objets naturels, sur une compréhension intuitive du monde, s'exprime en une extrême simplification et concentration des formes, voire en une abstraction totale qui conduisent au tracé géométrique. Il n'est donc pas surprenant que les travaux récents reprennent une réflexion à partir de textes tels que ceux de Riegl et de Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*), de Cézanne ou de Braque (*Le jour et la nuit*). Peu surprenant également que nous soyons éblouis par un art qui préfigure l'évolution actuelle, et qui, par delà le temps et les continents, nous interpelle si directement.

Chargées de fonctions essentielles dans les sociétés archaïques, les représentations de la nature sont souvent considérées comme secondaires, allusives, dans les sociétés d'Europe occidentale et circum-méditerranéennes, des premières cités mésopotamiennes aux aurores du Quattrocento. Encore que ces positions suscitent quelques réflexions, il est certain que nous ne retrouvons pas dans toute cette période la perfection des peintures de Lascaux et que le paysage ne surgit que tardivement comme fond symbolique de scènes à caractères historiques ou religieux. Selon les régions, des représentations d'objets naturels (feuilles, fleurs, animaux, rochers) apparaissent sur des sceaux, des bas-reliefs, des vases, des papyrus, des mosaïques... tantôt dans un dessin très naturaliste (surtout pour les animaux), tantôt dans des figures très schématiques (surtout pour les plantes). L'imagination, la fantaisie, le souci de la décoration, interviennent également avec force et conduisent alors à l'élimination de toute vraisemblance naturaliste.

Tout cela demanderait, d'une part à être nuancé, d'autre part de s'attarder plus longtemps sur certaines périodes ou certaines créations qui nous semblent à la fois différentes et essentielles. Nous en retiendrons trois : l'art égyptien de la 18<sup>e</sup> dynastie, la peinture d'Alexandrie et de Rome, les fresques byzantines et leurs paysages

symboliques. Cela sera repris dans un travail ultérieur, mais nous ne pouvons éviter d'évoquer rapidement les grandes peintures murales gréco-romaines qui, pour notre propos, sont d'une importance singulière car le paysage y apparaît non pas comme allusion mais comme thème essentiel (ce qui va à l'encontre de certaines idées trop générales que nous évoquons plus haut), même si le paysage sert de cadre à des scènes anecdotiques ou à des épisodes de récits légendaires (activités rurales, jardins, chasses, Odyssée...). A Rome comme à Pompeï, dans de nombreuses villas, les fouilles ont révélé ainsi de splendides décorations murales. On peut hésiter sur la finalité de ces panneaux décoratifs, parfois placés en trompe l'œil : simple re-création d'un environnement bucolique, ou création d'un décor plus ou moins sacralisé ou magique ; mais il est impossible de ne pas être émerveillé par des paysages où le naturalisme s'allie à de savantes perspectives, où la grâce campanienne se mêle étrangement à de mystérieuses réminiscences hellénistiques.

Les fresques de la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase, celles de la villa de Livie (femme d'Auguste) d'autres moins connues, témoignent d'une maîtrise absolue, tant dans le détail des plantes ou des animaux que dans l'organisation de vastes panoramas. Dans la végétation extrêmement touffue du « Jardin de Livie » on reconnaît sans peine tout un cortège de plantes méditerranéennes, de l'olivier à l'érable de Montpellier, du laurier à la canne de Provence... et les diverses espèces d'oiseaux sont identifiables. Le souci de « réalisme » était d'ailleurs clairement affirmé et Pline nous a transmis la renommée de certains peintres célèbres soit pour la vérité de leurs représentations de la nature (grappes de raisin faisant illusion même à des oiseaux ! ) soit pour la beauté et la vie de leurs paysages, tel Studius qui peignit « des villas, des portiques et des parcs, des bosquets, des halliers, des collines, des viviers, des détroits, des fleuves, des rivages... » (*Historia Naturalis*).

Dans le cadre de notre recherche il serait nécessaire de reprendre l'ensemble de ces peintures murales, reproductions probables d'une peinture de chevalet, dont les origines doivent être recherchées en Grèce bien avant l'époque hellénistique. Mais les œuvres maîtresses ont certainement été créées à Alexandrie et reprises durant l'âge d'or romain. Par la suite, la « peinture du paysage », reconnue comme un « genre » à part entière, disparaît en tant que telle pour resurgir

vers 1320-1350 avec les artistes siennois. Or il n'est pas sans intérêt de souligner la similitude (et non l'identité) évidente de certaines œuvres « romaines » et des fresques murales telles que celles de la Chambre du Cerf dans le Palais des Papes d'Avignon, imprégnées pour le moins, de l'influence de Matteo Giovanetti, peintre officiel de Clément VI ; les masses de feuillage du Jardin de Livie et celles qui entourent -qui cernent- le studium papal provoquent, par delà certaines différences de style, la même impression ambiguë de séduction par la beauté de l'œuvre et de retrait devant cette profusion végétale, sans ouverture aucune ; impression de beauté qui n'exclut ni le magique, ni la présence d'un certain mystère...

## II. Le paysage recomposé

Après 1320 et jusqu'au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, le paysage, en dehors de certaines réalisations décoratives et non reconnues alors comme œuvres d'art, est considéré comme un « ornement », un accessoire : ce que l'on ajoute au sujet essentiel autant pour en compléter la signification que pour accroître le plaisir de la contemplation. Tous ces paysages qui apparaissent « à côté » des personnages, en arrière-plan, sous une arche rocheuse, par une fenêtre ou une arcade, ne sont que des parergas ; ces amusements - profondément connotés, d'ailleurs - qui justifiaient à eux seuls la célébrité d'artistes tels que Dosso de Ferrare qui, « s'adonnant lui-même avec délectation aux agréables distractions de la peinture (il avait coutume de représenter dans un style gai et généreux, des rochers déchiquetés, des bocages verdoyants, les rives fermes des grands fleuves... les vues lointaines d'une région, ou de la mer...) et tout ce qui appartient à ce genre si agréable à regarder » (Paolo Giovo, cité par Gombrich). Ce genre, c'est bien celui du paysage qui entre ainsi dans la théorie esthétique de la Renaissance, et qui progressivement, vers 1650, atteindra à l'« art absolu et complet ».

Nous ne pouvons entrer dans l'analyse approfondie de l'esthétique des peintres vénitiens ou flamands, encore que les écrits d'Alberti ou de Vinci ne soient pas sans intérêt pour nous, dans la mesure où l'on voit déjà s'y affronter, le souci de « dire la vérité », la préoccupation de l'effet psychologique et la revendication de la liberté essentielle du peintre. Mais il est important

de souligner les caractères nouveaux de cette peinture du paysage. Une coupure se crée en effet entre les représentations « gothiques » de la nature et cet art nouveau. Certes, les miniatures du Moyen-Age finissant révélaient déjà un grand souci d'exactitude dans la représentation de certaines composantes naturelles (des arbres, des fleurs, des animaux) mais ce souci de naturalisme s'étend à la totalité des « objets » représentés. Ce premier trait s'applique également à l'ensemble du panorama : les champs, les bois, les bâtiments, les fleuves... sont dessinés avec un indiscutable réalisme. La vérité de la lumière pourrait constituer un deuxième caractère fondamental : les ors, les bleus irréels et uniformes disparaissent et font place à la profondeur des ciels, aux jeux de lumière des différentes heures du jour, à de savantes architectures nuageuses. Mais qui dit profondeur des ciels dit aussi perspectives rigoureuses et calculées : l'espace est structuré, les divers plans se succèdent en une fuite impeccable, et les personnages, à leur juste place, regardent et sont regardés en de justes visions. Piero della Francesca et Masaccio, Jan Van Eyck et Konrad Witz, affirment, en des œuvres éblouissantes, les bases d'une nouvelle esthétique soucieuse de fidélité au réel du paysage.

Ceci n'implique ni naturalisme, ni acceptation de la représentation du paysage en tant qu'unique sujet d'une œuvre picturale. Mais l'élan est donné et dans la richesse extraordinaire de la peinture des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles apparaissent des écoles où des individualités assument le passage du « paysage-parerga » au « paysage-sujet », non pas sujet unique mais sujet profondément, essentiellement, lié aux personnages. Des Flandres à Florence, de Venise à Tolède, la peinture du paysage exprime ainsi les nouveaux rapports de l'homme à la nature. Sacralisé par Van Eyck, fantastique avec Jérôme Bosch, aux confins du réalisme et de la poésie dans l'œuvre de Brueghel, symbolique et extraordinairement « architecturé » dans les grandes compositions de Carpaccio, dramatisé par le Gréco, le paysage atteint la perfection dans des œuvres majeures telles que la Tempesta de Giorgione. Il devient sujet unique dans des dessins (Vinci) ou des aquarelles (Dürer). Mais seules les œuvres préparatoires traduisent avec fidélité des paysages composés, reconstruits, dont les éléments et leur disposition dans l'espace (aux perspectives raffinées), chargés de significations, nous disent une histoire, ouvrent un dialogue, ou nous abandonnent dans la subjectivité d'une découverte du monde, dans l'ambiguïté de la chose vue puis donnée à voir...

### III. Nature, connaissance, peinture

Altdorfer, Brueghel l'Ancien ou Giorgione ont réalisé des œuvres dans lesquelles des représentations de la nature font passer au second plan les « sujets-motifs », historiques, religieux ou anecdotiques. Presque à la même époque des « scènes naturelles » sont peintes pour elles-mêmes et à l'extrême fin du 16<sup>e</sup> siècle le mouvement se développe : Annibale Caracci produit les premiers paysages « classiques », Joost de Momper s'affirme comme un grand peintre paysagiste ; en 1624, Nicolas Poussin s'installe à Rome.

La nature, auparavant inspiratrice de simples parergas, devient la source d'une beauté idéale, et l'intuition du peintre lui permet de retrouver dans cette nature tout ce qui en lui constitue l'idée même de beauté. Il n'est donc pas question - pour lui - de tomber dans une peinture naturaliste du réel mais de rechercher inlassablement l'équilibre et le juste milieu « entre l'imitation de la nature et le triomphe de la nature ». L'artiste, établissant ainsi un nouveau type de rapport entre l'esprit et la nature, entend « revaloriser la faculté humaine de connaître » ; puisant son inspiration dans la perception du réel, il domine cet apport et n'en retient que ce qui exprime l'idée de beauté. Les données premières sont en quelque sorte « épurées » dans un dialogue entre l'observation et l'exercice de la raison : le paysage naturel est ainsi re-présenté après avoir été réorganisé, restructuré, enrichi de réminiscences historiques et de références littéraires. Ce sont là les bases d'une théorie esthétique « classique » (ou néoclassique ?) dont l'expression picturale parfaite est toute entière dans l'œuvre de Poussin...

Du parerga - cette « remarque » sur la nature - à l'œuvre qui, dans sa totalité, est l'expression picturale d'une idée de la nature, de Fra Angelico à Claude Lorrain, la peinture d'Europe Occidentale a vécu une prodigieuse histoire, qu'il est impossible de réduire à l'avènement d'un néo-classicisme. Le naturalisme dramatisé de Caravage, les paysages réalistes de Le Nain, presque baroques de Rubens, intériorisés de Rembrandt, la spiritualité ou le lyrisme des grands paysagistes hollandais - de Joost de Momper à Jacob van Ruysdael - autant de mode pour dire la - ou une - vérité de la nature, autant de regards attentifs sur l'organisation de l'espace, la structure d'une plante, le rythme des saisons, les jeux de la lumière et de l'eau, l'immensité des ciels et la course des nuages.

Mais le paysage n'est plus la seule approche picturale de la nature : des « objets naturels » -fruits, fleurs, coquillages, animaux- sont jugés dignes de constituer, à eux seuls, des tableaux dans lesquels l'artiste ne voit pas seulement un amusement ou une performance mais une œuvre où il met tout son art, tant dans le rendu du modelé et des formes que dans l'harmonie de la composition, les jeux de la lumière et l'expression d'une secrète poésie... Ces « natures mortes » - déconcertante et étrange expression - ne sont pas des images du réel mais une réalité reconstruite, re-donnée à voir dans une transposition, dans une présence, en laquelle réside l'essence même du chef-d'œuvre. Certes, les fruits, les fleurs, les victuailles étaient représentés depuis l'époque romaine mais c'est au 17<sup>e</sup> siècle que la nature morte s'affirme et que s'ouvre une voie qui conduira à Chardin et à Cézanne. Ce ne sont pas les *xenia* qui nous intéressent ici, ni les tableaux de « choses » (fussent-elles un gobelet d'argent vu par Chardin ou une paire de chaussures par Van Gogh ; ce, ou ces tableaux qui sont le point de départ d'un extraordinaire trilogue sur l'œuvre d'art et de la vérité : Heidegger, Shapiro, Derrida) mais ces représentations d'objets naturels, œuvres d'art remarquables par leur fidélité au réel, ou peintures de « naturalistes » atteignant à l'œuvre d'art. En effet, alors que le jésuite Daniel Seghers, élève de Buegel de Velours, peint d'admirables guirlandes de fleurs, Gaston d'Orléans commence la collection des vélins qu'il léguera à Louis XIV ; parallèlement les voyageurs font connaître la flore et la faune exotiques, les ménageries royales s'enrichissent ; aquarelles et gravures naturalistes se multiplient. Ainsi se préparent les premières expéditions scientifiques qui ramèneront à la fin du siècle et surtout au 18<sup>e</sup> siècle, une extraordinaire moisson de documents sur la nature tropicale (comme les planches de S. Parkinson, aquarelliste qui accompagna Cook dans son premier voyage sur l'Endeavour en 1768). Cet aspect de la peinture naturaliste ne peut être négligé : une égale passion dans l'observation et la représentation du réel se retrouve par la suite dans les œuvres des Encyclopédistes... et des romantiques : au temps des *Confessions*, Rousseau constituait un herbier et écrivait ses *Lettres sur la Botanique* ; quelques années plus tard, Chateaubriand herborisait sur les rives de l'Hudson...

Ainsi se mettait en place, à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, cette dialectique fondamentale entre la fidélité au réel et la re-présentation d'une nature transpo-

sée en un « paysage intérieur ». Pendant deux siècles, selon les écoles et le mouvement général des idées, chaque terme l'emporte tour à tour dans un va-et-vient, entre le réel et l'imaginaire, qui nous conduit des paysages tropicaux réalistes de F.J. Post (il accompagna Maurice de Nassau au Brésil dans les années 1640) ou de Berg (parti peindre en 1850 les paysages décrits par Humboldt au Venezuela) aux sous-bois de Gustave Courbet, en passant par les paysages de Turner, de John Martin ou de Carl Gustav Carus.

Il est facile de juxtaposer les citations mais il est vraiment passionnant de jalonner cet itinéraire en évoquant rapidement quelques grands textes. Ce que Baudelaire appelait « le culte naïf de la nature » était revendiqué par Ingres : « L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même. » Et Ingres ne faisait que redéfinir une fois de plus une conception déjà évoquée pour la peinture romaine, et que Roger de Piles précisait en 1651 dans une formule lapidaire : « La peinture est la parfaite imitation des objets visibles. Sa fin est de tromper la vue » (cité par N. Grimaldi, *L'art ou la feinte passion*).

A l'opposé, ou plus exactement dans un retournement intégrant subjectivité et écoulement du temps, Chateaubriand revint à plusieurs reprises sur l'interprétation nécessaire de la nature : « Ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on les croit voir alors ; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les ciels, les neiges, les pitons, les déclivités, les cascades irisées, l'atmosphère floue, les ombres tendres et légères : le paysage est sur la palette de Claude Le Lorrain, non sur le Campo-Vaccino. » Ce que Schelling reprenait : « Dans la peinture de paysage la représentation subjective seule est partout possible, car un paysage n'a de réalité que pour l'œil de celui qui le contemple. » Schelling affirme en fait la « contingence irréductible » de l'observation et sa traduction artistique, ce qui représente un certain décalage par rapport au texte de Chateaubriand. Mais à la même époque, il existe d'autres facettes dans cette réflexion sur les rapports nature-peinture : ainsi, cette considération de C.G. Carus dans sa première lettre sur la peinture du paysage : « On décompose la feuille selon ses cellules, ses stomates, ses fibres et fibrilles, l'anatomie comparée nous apprend à distinguer chez l'animal la

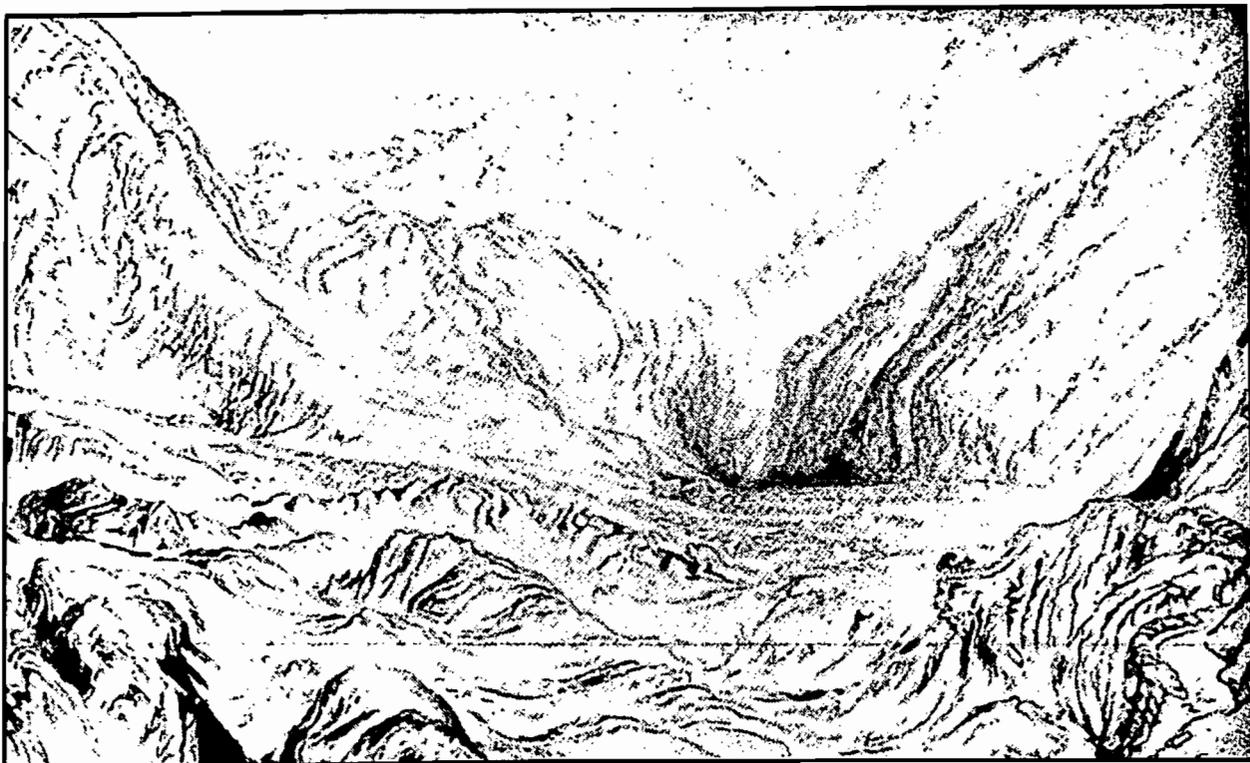


PHOTO 15 - « Le col de Faido », Ruskin. Topographie simple.

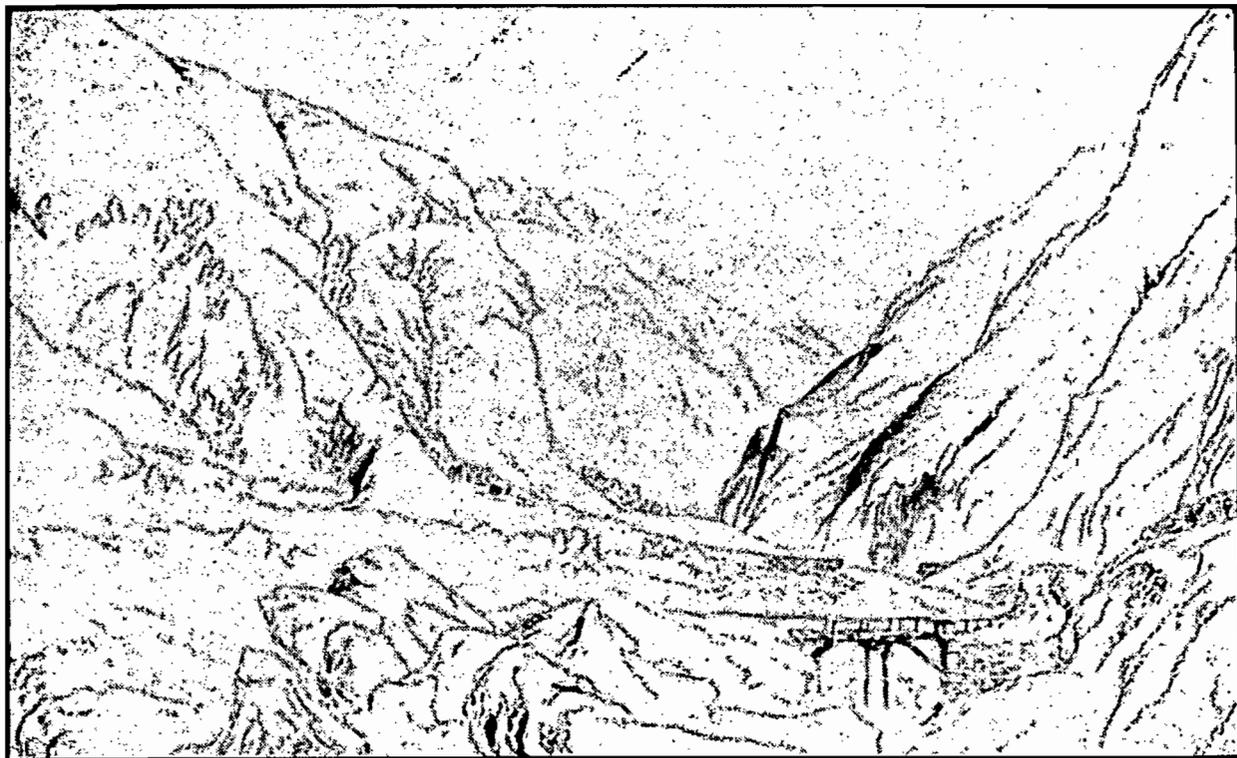


PHOTO 16 - « Le col de Faido », Ruskin. Topographie turnérienne.

plus infime des configurations plus infimes encore, et pourtant ! Qui pourrait, muni de toute cette science, animer le plus petit ciron ou recomposer la plus petite feuille ? Considère maintenant les créations de l'art : bien qu'elles ne soient pas douées d'une vie réelle, elles peuvent nous sembler vivantes et comme créations de l'homme, ratifier ainsi l'affinité de l'homme avec l'Esprit du monde. » Texte passionnant par l'affirmation des pouvoirs de l'artiste : traduire la vie grâce à la compréhension des relations profondes de l'homme et de l'univers. Autrement dit nous retrouvons l'affirmation de l'originalité de l'œuvre artistique dans l'immense effort de connaissance du monde : parallèlement au savoir scientifique analytique, l'artiste progresse dans une approche sensible et globale de la nature...

Nous voici donc au seuil d'une aventure toute moderne, et, si les chemins se sont multipliés, peut-être perdus, dans l'éblouissement de la lumière impressionniste ou dans les jeux du non-figuratif, ce n'est sans doute pas par hasard que, dans un texte étonnant (*Le regard éloigné*), Lévi-Strauss redéfinit ainsi les relations de l'œuvre picturale et de la nature : « ... mettre la peinture au service de la connaissance, et faire de l'émotion esthétique un effet de la coalescence, rendue instantanée par l'œuvre, des propriétés sensibles des choses et de leurs propriétés intelligibles. » De même, ce n'est pas par hasard qu'il évoque, sur ce thème, survolant les siècles, tout à la fois Vasari et Aloïs Riegl, deux noms qui représentent bien des moments essentiels des relations entre les lois stylistiques et les visions du monde.

#### IV. Réaliste, vous avez dit réaliste ?

« C'est une grande date dans l'histoire de l'art que celle où la peinture cesse d'avoir un rôle cérémonial ou décoratif, mais commence, sans parti pris, à braquer sur la réalité un objectif intelligent... » (Claudel, *L'œil écoute*). Poursuivons donc ce polylogue, avec ses tours et ses détours, de Claudel à Valéry, du regard de Vermeer sur les toits de Delf qui faisait rêver Proust, aux méditations de Braque qui enchantaient René Char. Claudel disait encore : « L'artiste hollandais n'est plus une volonté qui exécute un plan préconçu... c'est un œil qui choisit et qui saisit, c'est un miroir qui peint... » Mais quel est cet œil ? Quel est ce miroir ? Dans

le « silence que dégage un objet en accaparant le regard », quelle est la part de l'engagement de l'esprit pour l'artiste qui a vu et pour celui qui est invité à contempler ?

Dans un petit tableau étonnant de J. Brueghel le Jeune « Le Paradis terrestre », le thème biblique est repoussé au second plan et un environnement végétal, réaliste pour les herbes, plus stylisé pour les arbres, sert de cadre à la « présentation » d'une faune variée, d'un dessin très naturaliste : chevaux, cerfs et panthères, hirondelles, cygnes et perroquets, et bien d'autres espèces sont regroupées dans un paysage harmonieux de prés et de bois... Chaque « composant » est donc d'une grande fidélité au réel mais l'ensemble, par son organisation, sa lumière et son contenu symbolique, dégage une profonde impression d'irréalité.

Regardons maintenant le dessin de Turner du col de Frido. Ruskin nous présente un autre dessin du même col réalisé dans le seul but d'une figuration objective. Nous avons donc, d'une part un dessin de « topographe », d'autre part l'œuvre d'un peintre romantique. Par rapport au simple figuré du réel, le paysage de Turner se différencie par la disparition des éléments pouvant donner une échelle de grandeur non subjective : pont, arbres, route. Ainsi le peintre a pu modifier les rapports hauteur/largeur, d'où une grande liberté dans les effets de perspective et de profondeur ; ce qui rend plausible ensuite l'adjonction de montagnes plus hautes en troisième plan. Tout concourt à donner une impression de puissance (genèse et destruction de la montagne), de grandeur (à la limite de la démesure) et de beauté. Nous pourrions penser que la mission de l'artiste est de nous proposer un paysage irréel, à la limite de la fantaisie ; le réel n'étant qu'un point de départ pour une transposition de l'imaginaire. Ce qui est en partie exact mais, pour notre propos, l'étonnant est que Turner atteint à la vérité de cette nature alpine en gardant l'essentiel : l'ampleur des versants, la puissance du torrent, la structure plissée, le vieux façonnement glaciaire et jusqu'aux marques de processus d'érosion typiques. Dans une perception première et globale, il nous livre donc les traits fondamentaux de l'organisation d'un « milieu naturel ».

Du paysage hollandais au paysage romantique, ainsi va notre broderie, et dans ses fils le « géographe » y puise plaisirs et connaissances, émotion esthétique et reconnaissance ; recon-



PHOTO 17 - « Le rocher rouge », Cézanne.  
Lumière et chaleur, vibration de l'air et immobilité d'une structure donnée à découvrir : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai » (Lettre à Emile Mâle).

naissance pour le savoir ainsi offert : ce savoir immédiat, fruit d'une alchimie secrète faite de fidélité au réel et de compréhension profonde. Savoir multiple, recherche inlassable, sans limite : pour y puiser notre part il nous faudrait accompagner Courbet aux sources du « réalisme », des forêts jurassiennes aux falaises d'Étretat, rêver avec Corot à Mortefontaine, nous perdre à Giverny dans l'éblouissement d'une lumière d'été...

Courbet disait : « Je suis obligé de peindre ce que je vois ». Pétition de principe qui toutefois ne manque pas d'ambiguïté, car, s'il affirmait de même que l'art de peindre a pour finalité « la représentation des choses réelles et existantes », cela n'empêche point que la « Remise des chevreuils » exprime tout le mystère de la forêt, et ses tableaux de Normandie, toute la magie de la mer. Quand il peint un hêtre, l'identification est évidente : cet arbre, réel, a été observé ; le tableau est bien la représentation exacte d'un objet naturel dans son aspect extérieur et dans sa structure. Mais cet arbre est aussi l'univers de Courbet : le pinceau de Courbet, qui nous donne à voir une nature généreuse, calme, paysanne comme le souligne Huyghe, et quelque peu figée.

C'est une toute autre lumière, légère, incertaine et comme animée de douces vibrations, qui baigne le réel des paysages de Corot. Mais ce regard qui paraît dématérialiser la nature nous en transmet aussi la vérité profonde. Personne n'a mieux exprimé que Valéry cet aspect de la peinture de Corot : « Il est l'un des peintres qui ont le plus observé la figure même de la terre. Le roc, le sable, la fuite de cet accident continu que présente le sol naturel lui sont des objets de première importance. L'arbre, chez lui, pousse et ne peut vivre qu'en son lieu ; et tel arbre en tel point. Et cet arbre si bien enraciné n'est point seulement un spécimen de telle essence, mais il est individué, il eut son histoire qui n'a point de pareille. Il est chez Corot, quelqu'un. » Dans ce petit texte admirable, l'essentiel est dit ; Valéry reconnaît dans la vision de la nature par Corot les traits fondamentaux d'une approche très moderne : mise en place des composantes principales dans une organisation cohérente (roc, sol, végétation) - présence d'un espace dans son continuum - caractère original, unique, d'une « unité de paysage » ; re-situation dans son histoire, dans le déroulement du temps... Ce sont là des points forts de notre propre conception ! Mais Valéry fait aussi ce petit saut, de

l'autre côté du miroir, en un retournement, saisissant l'artiste « à la recherche de l'être d'une impression ». Ce qui est encore revenir à cette association Perception-Connaissance, pour nous fondamentale, qui conduit à l'enchantement du savoir, de la compréhension, du pouvoir nommer.

Dans cette double plongée à la recherche d'une vérité de la nature et de l'être d'une impression, se rejoignent, en une étrange surimpression, la passion du chercheur, la vision du poète et la folie du peintre : le réalisme de Courbet - allégorie réelle - conduit à l'impressionnisme dans l'éblouissement de la lumière. Une certaine quête du réel fait place à une recherche picturale passionnée pour exprimer le mouvant, l'indéterminé, la vibration lumineuse. Et c'est bien d'un « enchantement » qu'il s'agit : non plus celui du savoir, mais celui de la sensation. La lumière chante, le soleil « enchante » et ses charmes conduisent à l'obsession ou aux limites de la folie. Monet se perd dans le profond miroir des eaux immobiles et Van Gogh, hanté par la lumière, devient le peintre du feu, le « fou du soleil » (R. Huyghe, *Les puissances de l'image*).

En remémorant la prodigieuse aventure de l'impressionnisme, en constatant comment chaque peintre filtre les données du réel et crée son univers, nous serions tentés de suivre Huyghe dans cette apostrophe : « Qu'importe alors le problème dépassé du Réalisme ? » Mais surgissent Seurat et Cézanne qui relancent notre broderie. Avec *Les Nymphéas*, Monet paraissait avoir atteint les limites de cette dérive du réalisme vers l'expression de la lumière devenue le personnage principal du tableau. Seurat emprunte une autre voie et atteint au système dans la dissociation des vibrations lumineuses : grâce au pointillisme - qu'il préférerait appeler un « chromoluminarisme » - le tableau devient dans sa totalité, vibrations, transparences, harmonies de couleurs et de lumières. Mais... Seurat recompose aussi un espace et part à la recherche des structures essentielles ; en contrepoint à l'évanescence des contours il atteint la perfection dans l'équilibre des modelés et la géométrie des lignes. Par la pureté des formes, il fige dans un instant « les vibrations même de la lumière » et « leur confère une espèce d'éternité » (André Lhote, cité par Eluard). Des paysages marins de Port-en-Bessin au chenal de Gravelines, le jeu des couleurs et des lignes, la « présence » et la sérénité de la lumière, concourent à créer un espace d'équilibre et de clarté. Et ceci devient

« instrument de connaissance, capacité de pénétrer les formes éternelles du réel, et en même temps élaboration d'un nouveau moyen de communication. A ce point il ne semble plus risqué de citer Pierro della Francesca et de faire un rapprochement avec le Quattrocento italien » (R. Negri, *Seurat e il divisionismo*, 1969). Pour un impressionniste, parti d'Ingres et de Courbet, la trajectoire est belle, le compliment particulièrement flatteur.

Et notre polylogue de rebondir, car communiquer par la peinture un essai de connaissance des formes éternelles du réel, c'est peut-être une autre façon de « dire la vérité en peinture », Cézanne n'est pas loin... Cézanne le méditerranéen, ivre de lumière, mais qui en refuse la fascination, car elle « dévore la forme » et « mange » la couleur. Réaliste, devant une nature grecque, il se bat en artisan (E. Faure) pour en faire apparaître les formes, les volumes dans un espace dévoré de soleil. « Cézanne ne représente pas, il présente » (M. Gagnebin, dans *Mort du paysage ?*). Il fait émerger l'objet par rapport au monde et le donne à voir dans l'évidence du « Dasein ». Dans ce combat, ce corps à corps avec le réel, qui « s'effectue alors sous la forme d'un éblouissement qu'une ferveur quasi mystique entretiendra » (Lhote), Cézanne travaille et retravaille la couleur pour « rendre » la forme et l'organisation de l'espace sans avoir recours au tracé des lignes. D'où la phrase célèbre d'une lettre à Emile Bernard : « quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude », phrase que J. Beaufret reprend et resitue à propos de Heidegger : « quand le temps est à sa richesse, c'est l'être lui-même qui est à sa plénitude. » Et c'est bien cette plénitude de l'être que Cézanne a poursuivi « en peinture » : dans ses batailles avec les pins et les rochers de Provence, avec ce temple grec qu'est la Montagne Sainte-Victoire, temple immobile dans le tremblement d'une lumière incandescente, montré dans sa nécessité et « l'invisible passage du temps » (Gaëtan Picon). Le long d'un rocher rouge, calciné de chaleur méridienne, le sentier s'enfoncé dans une ombre tour à tour profonde ou transparente : l'air surchauffé, en ondes successives, rend irréel l'or des feuillages qui s'élancent, immobiles dans un azur d'éternité,

*Midi là-haut, Midi sans mouvement  
En soi se pense et se convient  
à soi-même...*

Et Cézanne gagne son pari, nous donnant « à découvert » la vérité de cet espace, une vérité à

l'œuvre. Il nous présente ainsi un monde ordonné, qui n'est pas simplement quelque chose de vrai ou de « ressemblant » à la réalité, mais une ouverture sur l'essence même de la vérité, qui est beauté : « La beauté est un mode d'éclosion de la vérité » disait Heidegger.

Un pari que Cézanne lui-même ne pensait pas pouvoir gagner - « j'entrevois la Terre promise » écrivait-il - suppose un labeur opiniâtre, de tous les instants : dans les musées - « le Louvre est un bon livre à consulter » - mais surtout dans la nature. « L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature. » Il accroît ses connaissances et travaille même la géologie ! Mais, dans le même temps, par la compréhension intuitive et l'émotion, il choisit l'essentiel, reconstruit le paysage et compose un tableau ; immergé dans la nature, il retrouve l'art des plus grands maîtres et se donne de nouveaux moyens pour atteindre la vérité profonde : « ... Cézanne ouvre à la peinture un nouveau présent en corrigeant la découverte des impressionnistes, peindre d'après nature, par son adjonction à lui : faire du Poussin d'après nature : ce qui est féconder le passé » (Nietsche) « en lui donnant un avenir qui passera par Braque et Picasso ».

## V. Avec Valéry

C. Brunet (dans *Braque et l'espace*) écrit que l'idée-force de Cézanne « est que voir est un acte qui compromet l'esprit et mobilise l'intelligence ». Peindre est donc sentir, mais également penser. Et dans ce sens, si pour Delacroix la nature est dictionnaire, pour Corot modèle, elle est pour Cézanne, ouverture sur l'essence du monde. Mais il faut que le peintre se donne les moyens de traduire ce nouveau regard sur l'espace et l'objet. C'est cet « avenir » qu'évoque Beaufret et qui commence par l'aventure cubiste. Juan Gris et Picasso en Espagne, Braque en Provence, affrontent le paysage qu'ils expriment en pures formes plastiques, détachant chaque composante de l'organisation apparente, dans une négation absolue de la perspective scientifique, qualifiée de « trompe-l'œil illusionniste » (Braque). La rupture est ici complète avec le passé de la peinture occidentale (mais pourquoi ne pas retourner, en arrière, ou dans un temps immobile, ou vers l'humble chasseur de la Terre d'Arnhem ?). Malheureusement, nous ne pouvons suivre, dans le cadre de ce travail, une recherche qui condui-

rait à l'abstraction pure mais aussi à des œuvres complexes, étranges et belles, telles que celles de Miro, Max Ernst ou Salvador Dali...

Il nous faut donc conclure. Nous avons suivi une allée somptueuse ; nous avons rencontré des artistes transmettant des visions de la nature propres à leur époque, et exprimant par leur art, le mouvement des idées. Il est regrettable que nous ne soyons pas mieux informés des peintures hellénistiques et romaines : nous y retrouverions certainement des courants ayant traversé la peinture du 16<sup>e</sup> siècle à nos jours ! Après le Moyen-Age, durant lequel la nature ne fut que source de symboles ou preuve de la manifestation du divin, la Renaissance, ne fut-ce qu'au niveau des Parergas, ouvre les recherches sur une expression de l'espace et des objets naturels clairement situés dans cet espace. Dès lors le débat entre la fidélité au réel et la nécessaire transmission de l'émotion artistique, sans laquelle il n'y aurait pas œuvre d'art, est ouvert pour quatre siècles. La découverte de mondes nouveaux, les mouvements philosophiques, les progrès des connaissances scientifiques, l'évolution des sociétés, vont tour à tour influencer - ou déterminer ? - les grandes écoles de peinture : les représentations de la nature seront décors, spectacles, lieux d'une alchimie secrète de l'âme, recherches désespérées d'une expression de l'espace et de la lumière, mises à découvert des structures profondes... Les corrélations entre le développement des connaissances et l'évolution de la peinture de la nature ne sont certes pas absolues mais ce n'est pas un hasard si Valéry pouvait dire de Léonard de Vinci qu'il fut « l'ange de la morphologie », si Huyghe a pu mettre en rapport les découvertes modernes sur la lumière et la matière avec l'impressionnisme et la peinture abstraite.

Et pour notre projet, comment ne pas être

séduit par ce mouvement général qui conduit le peintre vers une recherche passionnée de l'expression plastique des structures essentielles, ou des rapports entre les formes et les forces profondes. Comment ne pas être ébloui par la lucidité de Valéry qui se disait peu saisi par la nature générale du « beau » paysage, « mais au contraire par sa matière, roc, feuille, sol, eau ; et dans chacun sa forme, et entre tous leurs échanges » ?

Le poète rejoint ici le peintre. Nous pourrions recommencer une longue réflexion sur une approche valérienne de la nature et le suivre dans ses méditations sur l'arbre : l'arbre « poème de la croissance », « pression qui s'organise », « espace créé »... Au fil des Cahiers nous pourrions relever ces phrases, merveilleusement ciselées, qui proposent comme en se jouant quelques uns de nos thèmes fondamentaux de recherche... ! Ce qui nous conduirait à reprendre à notre compte cette affirmation : « Science et art sont des noms grossiers, en opposition grossière. Dans le vrai, ce sont choses inséparables. »

Mais faisons halte et, devant la fenêtre ouverte sur une nature tropicale, rêvons à ces chemins confondus de la connaissance, de la peinture, et du poème :

*Et sur la terre de latérite rouge où courent  
les cantharides vertes, nous entendions un  
soir tinter les premières gouttes de pluie  
tièdes, parmi l'envol des rolliers bleus  
d'Afrique et la descente des grands vols  
du Nord qui font claquer l'ardoise d'un  
grand lac.*

(Saint John Perse : *Chroniques*)

Et peut-être atteindrons-nous la porte étroite  
qui conduit à la vérité ?

## BIBLIOGRAPHIE D'HUMEUR...

- APPLETON J. : *The experience of landscape*. J. Wiley and sons, London, 1975.
- BEAUFRET J. : *Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger*. Aubier, Paris, 1983.
- BEAUFRET J. : *Dialoguer avec Heidegger*. Ed. de Minuit, 3 vol., Paris, 1973/1974.
- BRUNET Ch. : *Braque et l'espace*. Klincksieck, Paris, 1971.
- CARLI E. : *Le paysage dans l'art*. Nathan, Paris, 1980.
- CARUS C.G. et FRIEDRICH C.D. : *De la peinture du paysage dans l'Allemagne romantique*. Présentation de M. Brion. Klincksieck, Paris, 1983.
- CHATEAUBRIAND R. : *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*. Oeuvres Complètes. Ed. O.C. Ladvocat.
- CHATEAUBRIAND R. : *Mémoires d'Outre-Tombe*. Ed. du Centenaire, Flammarion, Paris, 1948.
- CLAUDEL P. : *Oeuvres en Prose*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965.
- DAGOGNET F. : *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Coll. Milieux, Champ Vallon, Seyssel, 1982.
- DERRIDA J. : *La vérité en peinture*. Flammarion, Paris, 1978.
- ELUARD P. : *Anthologie des écrits sur l'art*. Ed. Cercle d'art, Paris, 1953.
- FAURE E. : *Histoire de l'art*. Le livre de poche, 5 vol., Paris, 1976.
- FOCILLON H. : *Vie des formes*. P.U.F., Paris, 1943.
- FRANCASTEL P. : *Histoire de la peinture française*. Ed. Gonthier, Bruxelles-Paris, 1955.
- GIEDON S. : *La naissance de l'art*. Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1965.
- GOETHE : *Écrits sur l'art*. Présentation Tzvetan Todorov. Klincksieck, Paris, 1983.
- GOMBRICH, E. : *L'écologie des images*. Flammarion, Paris, 1983.
- GREVLUND M. : *Paysage intérieur et Paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre-Tombe*. Nizet, Paris, 1968.
- GRIMALDI N. : *L'art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique*. Coll. Epithémée, P.U.F., Paris, 1983.
- HEIDEGGER M. : Bâtir, habiter, penser, in *Essais et Conférences*. Gallimard, Paris, 1958.
- HEIDEGGER M. : *Chemins qui ne mènent nulle part. L'origine de l'œuvre d'art*. Gallimard, Paris, 1962.
- HEGEL G.W.F. : *Esthétique*. Trad. S. Jankélévitch. Flammarion, Paris, 1979.
- HUYGUE R. : *Les puissances de l'image*. Flammarion, Paris, 1965.
- HUYGUE R. : *Sens et destin de l'art*. Flammarion, Paris, 1967.
- HUYGUE R. : *Formes et forces*. Flammarion, Paris, 1971.
- HUYGUE R. : *De l'art à la philosophie*. Flammarion, Paris, 1980.
- LAURETTE P. : *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*. Klincksieck, Paris, 1967.
- LÉVI-STRAUSS C. : *Le regard éloigné*. Plon, Paris, 1983.
- LHOTE A. : *Traité du paysage et de la figure*. Grasset, Paris, 1958.
- MERLEAU-PONTY M. : *Sens et non-sens, le doute de Cézanne*. Nagel, Paris, 1948.
- MULLER J.E. : *La fin de la peinture*. Gallimard, Paris, 1982.
- PANOFSKY E. : *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Gallimard, Paris, 1983.

- PLEYNET M. : *Système de la peinture*. Ed. du Seuil, Paris, 1977.
- RIEGL A. : *Grammaire historique des arts plastiques*. Présentation Otto Pacht. Klincksieck, Paris, 1978.
- RILKE R.M. : *Oeuvres (Prose, Poésie, Correspondance)*. 3 vol., Ed. du Seuil, Paris, 1966/1976.
- RONCIL R. : *L'art français dans le livre d'oiseaux*. Mém. du Museum d'Hist. Nat., Paris, 1957.
- SHELLING F.W.J. : Discours sur les arts plastiques, in *Textes esthétiques*. Klincksieck, Paris, 1978.
- SERRES M. : *Esthétiques sur Carpaccio*. Hermann, Paris, 1975.
- SERRES M. : *Détachement, Apologue*. Flammarion, Paris, 1983.
- STEVENS P.S. : *Les formes dans la nature*. Ed. du Seuil, Paris, 1978.
- VALERY P. : *Oeuvres*. 2 vol.
- VALERY P. : *Cahiers*. 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, 1957/1974.
- WORRINGER W. : *Abstraction et Einfühlung*. Klincksieck, Paris, 1978.



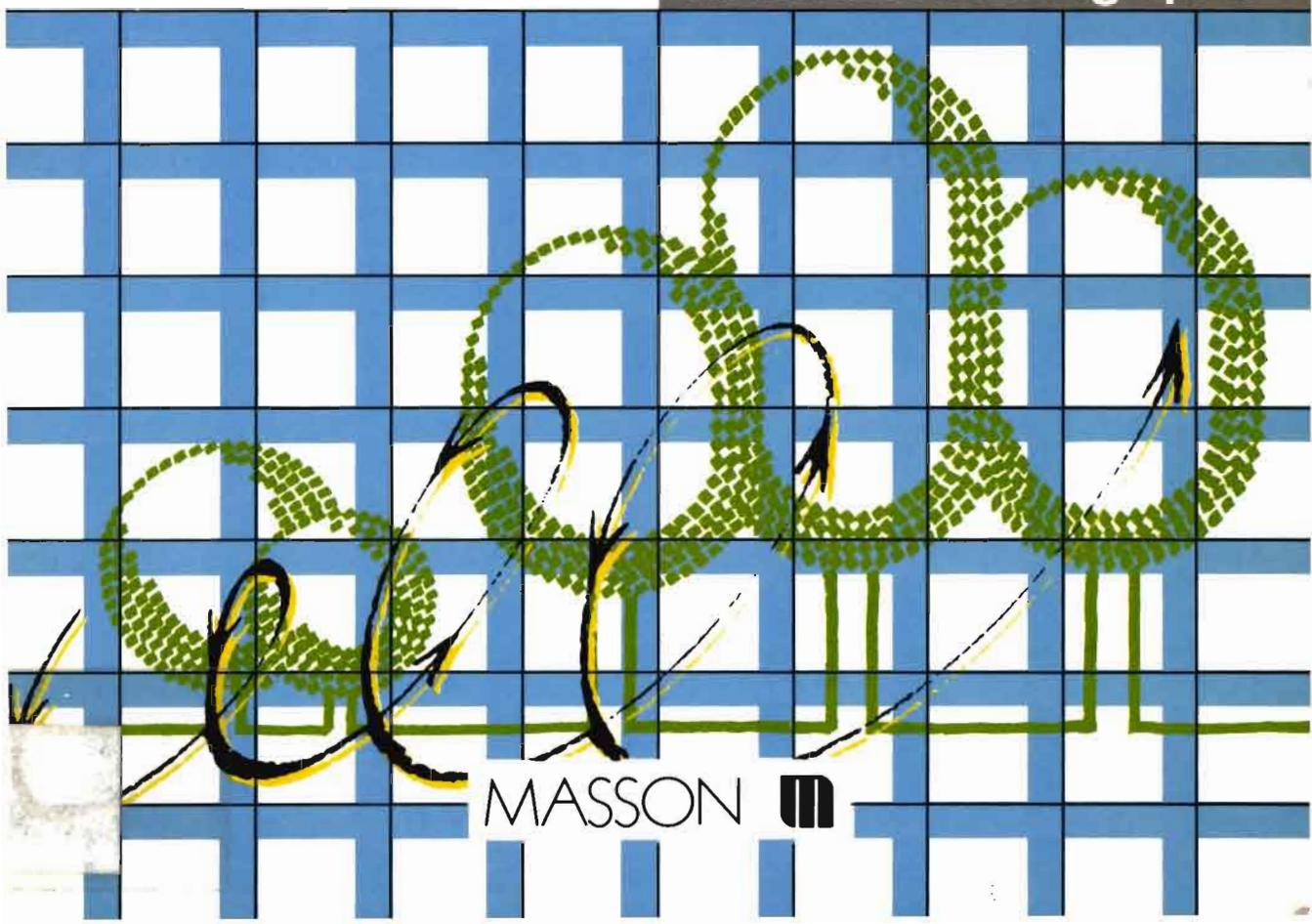
PHOTO 18 - « Entrée de l'avant-port. Port-en-Bessin », Seurat.

*Quel pur travail de fins éclairs consume  
Maints diamants d'imperceptible écume,  
Et quelle paix semble se concevoir !  
Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
Ouvrages purs d'une éternelle cause,  
Le Temps scintille et le songe est savoir.  
(Paul Valéry, *Le cimetière marin*)*

sous la direction de  
Y. Chatelin  
et G. Riou

# MILIEUX ET PAYSAGES

Recherches en Géographie



MASSON 

RECHERCHES EN GÉOGRAPHIE

# MILIEUX ET PAYSAGES

**Essai sur diverses Modalités de Connaissance**

CHANTAL BLANC-PAMARD  
YVES BOULVERT  
LAWRENCE BUSCH  
YVON CHATELIN  
FRANCIS HALLÉ  
CHRISTIAN PRIOUL  
JEAN-FRANÇOIS RICHARD  
GÉRARD RIOU

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut Français de Recherche  
Scientifique pour le Développement en Coopération (ORSTOM).

**MASSON**

PARIS NEW YORK BARCELONE MILAN SÃO PAULO MEXICO

1986