

LA NAISSANCE DU PAYSAGE EN OCCIDENT

Alain Roger

L'hypothèse que j'explore et expose depuis deux décennies est résolument culturaliste: il n'y a pas de beauté naturelle, qu'il s'agisse de la femme, naturellement "abominable", selon Baudelaire, et qui doit se "surnaturaliser" par le moyen de l'art, ou de nos paysages, qui sont des acquisitions, ou, mieux, des inventions culturelles, que nous savons dater et analyser. Je considère, d'une façon générale, que toute notre expérience, visuelle ou non, est modelée par des modèles artistiques. La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages – campagne, montagne, mer, désert, etc. – ne requiert aucune intervention mystique (comme s'ils descendaient du ciel) ou mystérieuse (comme s'ils montaient du sol), elle s'opère selon ce que je nomme, en reprenant un mot de Montaigne, une *artialisation*.

Pays et paysages

Il existe deux façons d'artialiser un pays pour le transformer en paysage. La première consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu, sur le terrain, le socle naturel. On artialise *in situ*. C'est l'art millénaire des jardins, le *landscape gardening* depuis le XVIII^e siècle, et, plus proche de nous, le *Land art*. L'autre manière est indirecte. On n'artialise plus *in situ*, mais *in visu*, on opère sur le regard collectif, on lui fournit des modèles de vision, des schèmes de perception et de délectation. Je rejoins donc le point de vue d'Oscar Wilde – c'est la nature qui imite l'art – et l'esthétique proustienne de l'artiste "oculiste".

Pays/Paysage, cette distinction lexicale récente (elle ne remonte pas au-delà du XV^e) se retrouve dans la plupart des langues occidentales: *land-landscape* en anglais, *Land-Landschaft* en allemand, *pais-paisaje* en espagnol, *paese-paesaggio* en italien, *pais-paisagem* en portugais. Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages nous sont devenus si familiers, si "naturels", que nous avons tendance à croire que leur beauté va de soi; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée: qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art.

La Rome impériale, première société paysagère de l'histoire

Dans *Les Raisons du paysage*, Augustin Berque énonce les quatre conditions ou critères de l'existence du paysage: 1) "Des représentations linguistiques: un ou des mots pour dire *Paysage*". 2) "Des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage". 3) "Des représentations picturales, ayant pour



thème le paysage”. 4) “Des représentations jardinières” ou rapportées à des jardins d’agrément. Si l’on retient ces quatre critères, le titre de “société paysagère” doit être accordé avec prudence et parcimonie: à la Chine ancienne, au moins depuis la dynastie Song (960–1279), et sans doute bien avant, ainsi qu’à l’Europe occidentale, à partir du XV^e siècle. Ni la Grèce antique, ni l’Europe médiévale ne sont, à strictement parler, des sociétés paysagères, puisqu’elles ne remplissent pas la première condition: elles n’ont pas de mots pour nommer le paysage.

Il en va différemment de la Rome ancienne et je me sépare de Berque sur ce point précis, car je considère que, au moins au début de l’ère impériale, Rome a été la première société paysagère dans l’histoire de l’humanité. Elle a des jardins d’agrément, des représentations picturales, les fameuses fresques de Pompéi par exemple, des représentations littéraires, les *Bucoliques* et les *Géorgiques* de Virgile, par exemple, et “des mots pour le dire”. On trouve en effet chez Vitruve, dans son *De Architectura* (Ier siècle av. J-C), un néologisme: *topia*, forgé à partir du grec *topos* (pays), et qui désigne sans conteste ce que nous nommons aujourd’hui des paysages (il est d’ailleurs significatif qu’en grec moderne “paysage” se dise “*topio*”). On trouve de même dans l’*Histoire naturelle* de Pline l’Ancien, l’expression “*topiaria opera*”, oeuvres topiaires, paysagères, pour désigner les fresques murales qui, dans les villas impériales, représentaient des paysages, urbains ou ruraux. On aurait donc un phénomène artistique et linguistique comparable à celui qu’a connu l’Occident quinze siècles plus tard: l’apparition d’un néologisme (ici un hellénisme), pour désigner à la fois – car il est malaisé de déterminer la priorité – la représentation artistique et l’objet naturel.

Naissance du paysage occidental

Notre premier paysage – la Campagne, un pays sage, un paysage... – nous est venu du Nord (la Flandre) et non de l’Italie. L’histoire de l’art est énigmatique. Pourquoi la peinture italienne, si novatrice au *Trecento*, n’a-t-elle pas inventé le paysage? Pourquoi l’audace d’un Lorenzetti est-elle restée sans lendemain? On s’accorde à voir dans *Les Effets du Bon Gouvernement* (vers 1340) l’un des premiers paysages occidentaux. On mentionne moins souvent, sans doute en raison de leur format, deux minuscules tableaux, attribués d’abord au même Lorenzetti et aujourd’hui à Sassetta, conservés à la pinacothèque de Sienne, *Château au bord du lac* et *Ville sur la mer*, dont la profondeur est assurément défectueuse, selon les règles, codifiées ultérieurement, de la perspective linéaire, mais qui témoignent d’une volonté de laïciser le pays, en le libérant de toute référence religieuse. On aperçoit même, dans l’angle inférieur droit du second tableau, une petite scène, éminemment profane: une femme nue, qui baigne ses pieds dans l’eau d’une crique... Mais, comme le souligne Kenneth Clark, ces paysages “demeurent sans postérité pendant presque un siècle”.

La question des *Tacuina sanitatis*, ou “Traité de santé”, traduits de l’arabe et publiés en Italie du Nord dans la seconde moitié du *Trecento*, est encore plus troublante.



Il s'agissait de présenter et d'illustrer les connaissances médicales de l'époque, telles que les traités arabes, d'inspiration hippocratique et galienne, les avait recensées: propriétés médicinales des plantes, des aliments carnés, etc. En fait, c'est toute la vie quotidienne en Italie du Nord qui se trouve ici représentée. On est impressionné par la beauté de ces planches et par leur volonté de laïcisation, comme si l'artiste, en ce domaine sans doute réservé à des lecteurs privilégiés, pouvait enfin donner libre cours à son inspiration profane et paysagère.

Avec le recul, nous pouvons dire que l'invention du paysage occidental supposait la réunion de deux conditions. D'abord, la laïcisation des éléments naturels, arbres, rochers, rivières etc. Tant qu'ils restaient soumis à la scène religieuse, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, qui, seul, leur conférait une unité. C'est pourquoi, au Moyen Âge, la représentation naturaliste n'offre aucun intérêt: elle risquerait de nuire à la fonction édifiante de l'oeuvre. Il faut donc que ces signes se détachent de la scène, reculent, s'éloignent, et ce sera le rôle, évidemment décisif, de la perspective. En instituant une véritable profondeur, elle met à distance ces éléments du futur paysage et, du même coup, les laïcise. Ils ne sont plus des satellites fixes, disposés autour des icônes centrales, ils forment l'arrière-plan de la scène (au lieu du fond doré de l'art byzantin), et c'est tout différent; car là ils se trouvent à l'écart et comme à l'abri du sacré. Mais les voilà condamnés à se forger leur unité. Telle est la seconde condition: il faut désormais que les éléments naturels s'organisent eux-mêmes en un groupe autonome, au risque de nuire à l'homogénéité de l'ensemble.

Cette double opération, nous en trouvons l'ébauche chez les miniaturistes du Nord, en particulier dans le célèbre "Calendrier" des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dû à Pol de Limbourg (début du XV^e). Il n'y manque qu'une organisation rigoureuse de la profondeur, en raison de ce qu'on pourrait appeler la perspective "ascendante", comme on peut le constater dans le mois de février, où les scènes supérieures, dans un souci de visibilité, fort séduisant d'ailleurs, sont situées trop haut, et donc trop près, par rapport au premier plan, où un couple impudique se réchauffe le bas-ventre devant une cheminée. Voir aussi le mois d'octobre.

Mais l'événement décisif est certainement l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille flamande est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre, est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction – extraire le monde profane de la scène sacrée – est, en réalité, une addition: le *age* s'ajoutant au pays; et il est vraisemblable que la première occurrence occidentale du mot "paysage" – c'est-à-dire "*landschap*", en néerlandais, dans la seconde moitié du XV^e, littéralement "bout de pays" – a désigné cette portion d'espace, délimitée par la fenêtre picturale. Quoi qu'il en fût, celle-ci réunit les deux conditions que je viens de poser: laïcisation et unification. Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau, où elle s'insère encore, telle une miniature, pour obtenir le paysage occidental. D'où je conclus que celui-ci est entré par la petite porte ou, pour mieux dire, par la petite fenêtre.



Dürer et Patinir

Il est d'usage, chez les historiens, d'accorder à Patinir (1475–1524) le titre de premier "paysagiste" occidental. Si l'on entend par là qu'il fut le premier à peindre des paysages autonomes, ce titre est doublement usurpé. D'abord parce qu'il y a toujours une scène, même réduite, chez Patinir. L'extension du paysage à la quasi-totalité du tableau est d'ailleurs acquise, dès la fin du XV^e siècle, chez Geertgen Tot Sint Jans, avec son *Saint Jean-Baptiste dans le désert* par exemple, un petit format (42x28 cm), où la perspective est maîtrisée, tandis que le personnage paraît surajouté. Ensuite parce que le premier à avoir produit des paysages sans personnages n'est pas Patinir, mais, à ma connaissance, Dürer, dans ses aquarelles et gouaches de jeunesse (dans les années 1490), si singulières et novatrices que la comparaison avec Cézanne vient spontanément à l'esprit. Il s'agit toujours de petits formats, dont certains n'excèdent même pas celui de nos cartes postales, nouveau signe que le paysage restait un genre mineur. Ces aquarelles furent d'ailleurs inconnues du public contemporain et Dürer abandonna bientôt ce "tachisme" (le *macchiato*), si séduisant et moderne à nos yeux, mais qui ne convenait pas aux oeuvres nobles.

L'originalité de Patinir – "*der gute Landschaftsmaler*", le bon peintre de paysage, ainsi que l'appelait Dürer – tient évidemment à sa spécialisation, sans précédent, dans l'histoire de la peinture occidentale, puisque toutes les oeuvres qui lui sont aujourd'hui attribuées sont des scènes religieuses, mais insérées et quelquefois perdues dans de grands paysages, dont la superficie excède celle des personnages. On pourrait dire que Patinir s'est contenté – mais ce fut décisif – de dilater la *veduta*, de l'élargir aux dimensions du tableau, inversant ainsi le rapport de la fenêtre et de la scène. Celle-ci ne trône plus, majestueuse, à l'avant de celle-là, elle y entre et s'y loge, modestement. D'où l'avènement d'une vision panoramique, particulièrement spectaculaire, même dans les petits formats, qui restent nombreux.

Cette représentation n'en conserve pas moins les caractéristiques de la fenêtre flamande: même vue "à vol d'oiseau", même découpage de l'espace en trois plans, brun-ocre pour le premier, vert pour le plan médian, bleu pour le lointain, même absence de dégradés, puisque, quelle que soit la distance, les détails sont figurés avec la même minutie, la même luminosité que dans les *vedute* de Van Eyck ou Campin. Tout se passe comme si "le bon paysagiste", conscient d'offrir à l'oeil une surface proche (le tableau), avait à coeur d'y figurer tous les détails de son pays (le paysage). Alors même qu'il réduit la taille des objets, il en sauvegarde la visibilité. Le premier paysage est scrupuleux, méticuleux, comme pour mieux s'imposer au regard, qui veut du vrai, même invraisemblable. Habitons-nous à cette idée que l'invention du paysage, malgré les apparences, ne fut pas réaliste, ni naturaliste, même si l'on a pu prétendre que Patinir avait voulu représenter les versants de la Meuse dans les reliefs tourmentés de ses toiles.

Reste le statut des personnages. Patinir éprouve quelques difficultés à les installer dans cet immense paysage, qui paraît peu hospitalier. Deux solutions: ou bien plaquer



la scène, de toutes pièces, comme en surimpression, surtout dans les grands formats, où l'on dirait parfois qu'ils s'y sont mis à deux; de fait, c'est Quentin Metsijs qui s'est chargé des personnages dans la *Tentation de Saint Antoine* du musée du Prado (155 x 173 cm). L'effet est d'ailleurs prodigieux et l'on ne sait ce qu'il faut admirer davantage, de ces femmes, au buste lumineux, ou de ce paysage, sombre et marécageux. Sinon, éliminer la scène, ou du moins la réduire, la miniaturiser, solution lilliputienne, qu'affectionne Patinir. Ainsi, dans *Paysage avec Saint Jérôme* (36,5 x 34 cm, Londres, National Gallery), où le malheureux saint se trouve relégué dans un coin du tableau, déjà fort exigü, et surtout dans *L'Extase de Sainte Marie-Magdeleine* (26 x 36 cm, Kunsthhaus de Zurich), qui se présente à nous comme une devinette: où est la sainte? Du côté de l'énorme rocher? On cherche en vain, et qu'importe après tout, puisqu'elle est en extase, donc ailleurs, ou partout, *exit* Marie-Madeleine, le paysage est né...

A vrai dire, et quelle que soit leur importance aux yeux des historiens de l'art, ni Dürer, ni Patinir ne semblent avoir influé sur la vision de leurs contemporains. Car le paysage qui s'installe dans le regard du XVI^e siècle, c'est la Campagne, un pays sage, voisin de la ville, valorisé et comme apprivoisé par des décennies de peinture flamande, puis italienne, têt relayée par la littérature. Tel est le paysage qui, pendant deux siècles, va habiter le regard occidental, y régnant sans partage, jusqu'à ce que, au XVIII^e siècle, et toujours sous le signe de l'art, la Mer et la Montagne soient à leur tour inventées, transformant de fond en comble la sensibilité occidentale.

Du "pays affreux" aux "sublimes horreurs"

L'exemple de la montagne est particulièrement instructif, parce qu'il nous confirme qu'un paysage n'est jamais une réalité naturelle, mais toujours une création culturelle, et qu'il naît dans les arts avant de féconder nos regards.

Jusqu'au début du XVIII^e, la montagne n'est qu'un "affreux pays". Cette expression revient sans cesse dans les récits des voyageurs, obligés de traverser les Alpes. L'exemple le plus étonnant, et le plus drôle, est celui d'un certain Le Pays (un nom prédestiné), qui, dans une lettre du 16 mai 1669, adressée de Chamonix à sa cruelle maîtresse, n'hésite pas à la comparer à ce "païs affreux", "cinq montagnes, Madame, qui vous ressemblent, comme si c'était vous-même, cinq montagnes, qui sont de glace toute pure depuis la tête jusqu'aux pieds; mais d'une glace qu'on peut appeler perpétuelle". Et de conclure: "Mais pourtant, s'il faut mourir de froid, il vaut encore mieux que ma mort soit causée par la glace de votre coeur que par celle des montagnes. De sorte, Madame, que je suis résolu de me tirer le plus tôt que je pourrai de ce païs affreux, pour m'en aller mourir à vos pieds". Prodigieuse rhétorique, où la montagne ne prend sens aux yeux de l'amoureux "transi" que comme métaphore de la femme "de glace", qu'on espère du moins n'être pas "perpétuelle"...

C'est aux écrivains – Haller, Gessner, Rousseau, Saussure – et aux peintres-graveurs – Aberli, Linck, Wolf – que nous devons la première invention de la Montagne, au XVIII^e. Ils vont, dans une sorte d'alpinisme à la fois athlétique et esthétique, hisser



le regard occidental jusqu'aux sommets alpins. Au "pays affreux" feront bientôt place les "sublimes horreurs". Mais la conquête définitive, la seconde et véritable invention de la haute montagne sera assurée par les grands photographes, dans la seconde moitié du siècle suivant, à partir de 1850.

Il ne faut pas s'en étonner. Il est déjà significatif que la première photographie de l'histoire ait été, semble-t-il, un paysage, vu d'une fenêtre, cette fenêtre que nous avons déjà rencontrée à l'aube et à l'origine du paysage occidental, et dont la carte postale adoptera bientôt le format rectangulaire. Mais le véritable raison de leur succès en ce domaine est que les premiers photographes de la haute montagne se sont trouvés sans concurrence, ayant laissé dans la vallée, ou à mi-pente, leurs rivaux éventuels, les peintres, découragés par les conditions matérielles et climatiques, sans parler de l'extinction progressive des couleurs, dans un site réduit à la blancheur des neiges et la noirceur des roches.

Nous qui avons les yeux grevés d'images, films, affiches, cartes postales, etc., nous avons peine à croire que les hommes du XIX^e n'avaient jamais vu ça. Certains pouvaient avoir aperçu la montagne, mais personne ne l'avait *vue* comme ça. Prenons le *Pic d'Azpiçlia* de Civiale. Nous avons l'impression que le paysage vient à notre rencontre, qu'il surgit sur nous. Mieux qu'une photographie, une radiographie du roc.

Si, comme j'essaie de le montrer, la fonction de l'art est d'instaurer, à chaque époque, des modèles de vision, alors les frères Bisson, Civiale, Soulier, Sella, Donkin sont des artistes, puisque notre regard dépend encore, pour une large part, des paysages qu'ils ont créés, voilà un siècle; tout comme notre vision de l'Île-de-France est encore tributaire des grands Impressionnistes. Traversant les Alpes récemment, j'ai voulu acheter des photos de montagne, à Courmayeur et Chamonix. Je cherchais des Civiale, des Soulier, des Sella, mais je ne trouvais que des "chromos", des clichés dérisoires et je songeais, avec mélancolie, à la belle méditation de Lévi-Strauss sur "la grandeur des Commencements"...

Mort du paysage

Il est de mode aujourd'hui, en Europe occidentale de dénoncer et d'annoncer la mort du paysage. Je n'en crois rien. Loin de s'appauvrir, notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir, au point que cette exubérance – chaque décennie nous livre désormais son lot de nouveaux paysages, où l'art et la technique se prêtent un mutuel appui – risque de nous grever les yeux et de provoquer, avec la satiété, la nostalgie d'un temps où, seule, la campagne bucolique, chère à certains écologistes, avait droit de cité dans notre regard esthétique. L'invasion des moyens audiovisuels, l'accélération des vitesses, les conquêtes spatiales et abyssales nous ont appris et obligés à vivre en de nouveaux paysages, souterrains, sous-marins, aériens, planétaires... Paysages sonores (les *soundscales* de Murray Schafer), olfactifs (les *smellscales* de Nathalie Poirer), kinesthésiques, coenesthésiques, pour ne pas évoquer les paysages virtuels...

C'est pourquoi je m'insurge contre ceux qui, en France, au nom d'une conception



conservatrice, patrimoniale, sinon réactionnaire du paysage, s'en prennent au progrès et se lamentent sur la disparition de nos bons vieux paysages et, en particulier, celle du petit village d'autrefois, avec sa petite église et son petit clocher, qui, on l'oublie trop souvent, n'ont pas attendu l'ère des autoroutes pour disparaître de notre paysage, ou n'y subsistent plus qu'à titre de reliques.

Je ne prendrai qu'un seul exemple, celui des autoroutes précisément, la cible des écologistes les plus radicaux, qui lui reprochent, systématiquement, de porter atteinte au paysage. C'est ce complexe de la balafre que je voudrais dénoncer, car il postule un paysage en soi, qu'il faudrait préserver à tout prix. Il convient, me semble-t-il, d'abandonner cette vision négative de l'autoroute. Non seulement celle-ci constitue, en elle-même, un authentique paysage mais, comme le T.G.V. d'ailleurs, elle en produit de nouveaux. Il ne s'agit donc pas de cacher l'estafilade, ni d'en cicatrizer les abords à coups de pansements végétaux. On fait littéralement "fausse route" en raisonnant et procédant de la sorte. A nous, au contraire, de savoir transformer cette balafre en visage et cette plaie en paysage.

J'entends souvent les Cassandre écologistes prédire et proclamer la mort du paysage. J'ai envie de sourire et de leur dire: "De quel paysage parlez-vous?" Il se peut, en effet, qu'un certain type de paysage, à commencer par le village bucolique, soit en voie de disparition et ne se survive plus guère que dans notre mémoire nostalgique. C'est, bien sûr, regrettable, mais, de grâce, ne restons pas prisonniers d'une conception frileuse et figée du paysage! N'oublions pas, surtout, que nous sommes des privilégiés du regard et que nos ancêtres, ancrés dans le labeur rural, n'avaient ni le temps, ni le loisir, ni le recul, ni la culture pour apprécier le paysage. A leur dénuement visuel a fait place la pléthore paysagère. Nous ne sommes pas privés, nous sommes gavés de paysages. Alors, quand j'entends déplorer la mort du paysage, j'éprouve une furieuse envie de m'exclamer, plus royaliste que le roi: "Le paysage est mort? Vive le paysage!"

