

# LE PAYSAGE EN PEINTURE : ESPACE RURAL ET CULTURE ESTHÉTIQUE EN EUROPE OCCIDENTALE (XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE)

Jean Barrot \*

**RÉSUMÉ.** *L'invention de la perspective autorise à porter un regard de géographe sur les tableaux du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le souci de réalisme permet de saisir des évolutions, selon le temps et les lieux, dans le paysage rural. Mais les choix de représentation traduisent bien davantage le contenu idéologique du regard que porte la clientèle du peintre sur la campagne qui reste dans cette période la base productive essentielle de la société.*

• IDÉOLOGIE ESTHÉTIQUE • MISE EN VALEUR RURALE • PAYSAGE • REPRÉSENTATION PICTURALE

**ABSTRACT.** *The invention of perspective makes it possible to look at 16th to 18th century paintings from a geographer's viewpoint. The search for realism permits one to identify changes in rural landscape, depending on period and place. But the painter's representational choices reflect far more the ideological content of his patron's vision of the countryside which in this period remains the primary productive basis of society.*

• AESTHETIC IDEOLOGY • LANDSCAPE • RURAL DEVELOPMENT • PICTORIAL REPRESENTATION

**RESUMEN.** *La invención de la perspectiva permite considerar desde un punto de vista geográfico los cuadros pintados entre los siglos XVI y XVIII. La preocupación por el realismo permite captar evoluciones, según el tiempo y el lugar en el paisaje rural. Pero la elección de las representaciones refleja mucho más el contenido ideológico de la mirada de la clientela del pintor hacia el campo que sigue siendo, en ese periodo, la base productiva esencial de la sociedad.*

• IDEOLOGÍA ESTÉTICA • PAISAJE • REPRESENTACIÓN PICTÓRICA • VALORIZACIÓN RURAL

À l'occasion de l'exposition «De la Nature», organisée durant l'été 1996, à partir des collections du musée Fabre à Montpellier, il était tentant d'examiner les rapports de la peinture à l'un des fonds de boutique les mieux établis de la géographie : le paysage (1).

Avec l'invention de la perspective s'invente le paysage dans le tableau. Jusqu'à la veille de la Renaissance, l'image donne du monde sa signification conceptuelle, essentiellement dans le registre du religieux. Dans l'icône, l'espace et le temps n'ont pas de mesure. Le paysage y est signifié par quelques éléments, arbre pour forêt, rochers pour montagne et sans souci d'échelle par rapport aux personnages. De même, dans le tableau, un même personnage peut être occupé à des actions multiples ou figuré dans des épisodes divers de sa vie. Le temps se déroule dans l'espace unique donné à voir.

Le tableau de la Renaissance produit un nouveau système d'espace-temps. Fenêtre ouverte sur le monde à partir d'un point de vue unique, le temps s'y résout à l'instantané et l'espace s'y mesure. La construction d'une profondeur donne une dimension aux représentations : *l'échelle se substitue à l'essence dans la figuration*. Dès lors, la réalité physique de l'espace, façonné par la technique humaine de sa mise en valeur, peut accéder à la représentation. Cependant le paysage reste, encore pour longtemps, le fond d'une scène où perdurent les connotations religieuses. Il n'acquiert une véritable autonomie que tardivement, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, ne s'imposant, sans alibi, sur la totalité de l'espace pictural du tableau, qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le lieu de naissance de cette révolution picturale qu'est la représentation du paysage reste controversé. Selon les auteurs, plusieurs hypothèses sont présentées :

\*Professeur, Chaire Supérieure, Lycée Joffre, Montpellier

- l'Italie du Nord, dès le xiv<sup>e</sup> siècle, avec Lorenzetti développant la parabole du «Bon» et du «Mauvais Gouvernement» dans une représentation très documentée de l'espace rural des collines toscanes. Mais il reste sans successeurs véritables avant la fin du xv<sup>e</sup> siècle ;
- les Flandres, dès le début du xv<sup>e</sup> siècle, avec en particulier Van Eyck où, dans «La Vierge au chancelier Rolin», la loggia s'ouvre sur les superbes aménagements des coteaux meusiens (Louvre, Paris) ;
- la Suisse, au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, avec Witz, dont la «Pêche miraculeuse» a pour cadre le lac Léman aux portes de Genève, à l'ombre du Salève, qui domine un paysage bocager associant labours et herbages (Musée d'Art et d'Histoire, Genève).

On retiendra que c'est dans la dorsale européenne que s'affirme alors ce type de représentation. Cet espace connaît l'urbanisation la plus intense et la plus dense de l'époque, ce qui pose avec acuité le problème d'une agriculture intensive et productive dans le voisinage des villes ou en bordure d'axes de circulation. Ce type d'agriculture, piloté par le besoin urbain, s'exprime dans les œuvres de la période sous deux aspects :

- une appropriation privative des terres dont témoignent les clôtures, les haies vives, dont la fonction principale est d'assurer un strict encadrement du pastoralisme. (par exemple Bellini, «Saint François au désert», coll. Frick, New-York) ;
- la mise en œuvre de travaux de génie civil pour maîtriser l'espace productif : banquettes et terrasse sur les versants, endiguement et régulation des eaux dans les fonds (par exemple Mantegna, «Le Christ au jardin des Oliviers», National Gallery, Londres).

L'ensemble de l'espace est structuré par un réseau de chemins ou de voies d'eau qui souvent converge vers une ville, lieu final d'absorption des surplus agricoles ou des spécialisations culturelles de la région.



1. Pierre Bruegel, «La moisson», 1565, Metropolitan Museum of Art, New-York

Au cours du xvi<sup>e</sup> siècle, tout en restant dans le cadre symbolique de la représentation des saisons – thème ancien des enluminures des «Livres d'heures», mais appelé à un succès durable jusque dans l'impressionnisme (les «Cathédrales» de Monet) – le paysage rural ainsi transformé gagne son autonomie.

Profondément inscrit dans le courant intellectuel de l'humanisme, P. Bruegel le vieux en offre quelques-unes des plus belles représentations (fig. 1). Le salut de l'âme n'est plus l'enseignement principal que doivent transmettre les images. L'homme doit s'y découvrir être social. Toute sa vie dépend des liens de coopération qu'il peut nouer dans une collectivité pour transformer la nature et en tirer par le travail les éléments de sa subsistance. L'espace rural s'y présente sous un aspect différent. S'il incorpore des zones de pâturages et d'étangs dans un cadre bocager, la céréaliculture en champs non clos se développe largement, associée à une mise en valeur collective. Point de château ici pour dominer le village, pas de site fortifié évoquant l'insécurité dans cette riche campagne. Mais la paix profonde qui émane de cette campagne, la prospérité qu'elle évoque dans les fruits partagés du travail humain ne doivent pas nous leurrer. Il s'agit ici bien plus d'un programme idéologique que d'une réalité du Siècle, même en Flandres (2).



2. Laurent de la Hyre, «Paysage au pâtre jouant de la flûte», 1647, Musée Fabre, Montpellier

À partir de la fin du xv<sup>e</sup> siècle et tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle, de substantiels remaniements s'opèrent dans l'espace rural. Sous l'offensive de la monarchie française, l'espace bourguignon est disloqué et les Habsbourg parviennent à imposer leur pouvoir sur les cités italiennes, ce qui entraîne un recul des autonomies urbaines et une dégradation de l'espace rural périurbain. L'insécurité, liée à la multiplication des conflits religieux autour du thème de la Réforme, incite à un certain repli autarcique et les formes les plus avancées de mise en valeur périssent. En particulier, en Italie, une réaction aristocratique provoque une extension du pastoralisme, poussant à la déforestation, engendrant des reprises d'érosion puissantes, résultant de la mise en valeur extensive des grands domaines. Mais la bourgeoisie urbaine, souvent gagnée à la Réforme, reste plus soucieuse que jamais de la mise en valeur intensive de l'espace rural. Elle trouve à s'exprimer librement dans l'un des États les plus puissants du xvii<sup>e</sup> siècle, les Provinces-Unies, dont la forme républicaine constitue un défi à l'ordre politique du moment.

Aussi, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, alors même que le paysage se débarrasse de plus en plus souvent de l'alibi religieux, deux écoles picturales s'affrontent (3) :

- une école italienne, plus particulièrement romaine, qui se développe à partir des travaux et des considérations

esthétiques d'Annibal Carrache. La peinture de paysage ne peut consister en une copie servile de la nature. Le tableau doit tendre à exprimer un idéal : *le paysage classique assemble, dans une construction raisonnée, de beaux morceaux de nature*. Particulièrement maîtrisé dans l'œuvre de Poussin, cet idéal classique perdure jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle, se gâtant alors souvent dans les recettes de l'académisme.

- une école nordique, plus particulièrement hollandaise, qui développe une approche objective et naturaliste des paysages. Le calvinisme pousse à la relativisation du rôle des images alors que la Contre-Réforme en fait une arme. Mais surtout la clientèle bourgeoise développe une attitude nouvelle face à l'œuvre d'art : un vrai marché se crée par rapport au système de la commande et la modernité du moulin exprime mieux ses valeurs que le passéisme des ruines romaines. Le réalisme reste toutefois

toujours associé à un moralisme dans les scènes de genre ou à des formes d'idéalisation, comme le jeu de la lumière chez Ruysdael, dont on retrouvera des échos chez les Impressionnistes.

Dans le premier cas, l'espace rural est le plus souvent nié en tant que lieu d'un travail humain. L'activité paysanne, les travaux des champs, quoi qu'en pense Sully, n'ont rien pour inspirer une aristocratie qui vit de plus en plus coupée des réalités quotidiennes au sein de cours, ecclésiastiques ou laïques, selon les prototypes de Rome ou de Versailles. Les labours ont peu de place dans les représentations, les pâturages naturels non cloisonnés dominent. Bergers et troupeaux, voilà ce que consent à voir l'aristocratie.

Deux sources idéologiques peuvent en être repérées. L'une, clairement assumée, est l'Antiquité. Souvent une ruine, un tombeau pousse à la méditation sur la vanité des choses, alors que le berger semble en harmonie avec l'immuable du temps. La référence littéraire est Virgile et l'idylle pastorale. Les bêtes se débrouillant seules, le pâtre peut jouer du pipeau ou déclamer ses amours, image de l'oisiveté qui permet de comprendre qu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle Marie-Antoinette pourra, sans déroger, jouer à la bergère. Il faut tout le provincialisme de Madame de Sévigné pour s'extasier aux travaux de la fenaison (4) !



3. Attribué à Jean Bruegel II, «Paysage d'été», 1630-40? Musée Fabre, Montpellier

L'autre source est probablement plus inconsciente et s'enracine dans le récit biblique de la Genèse. Des deux offrandes, celle du pasteur Abel et celle de l'agriculteur Caïn, c'est la première qui flatte Dieu. Le meurtre perpétré par Caïn lui vaut la malédiction divine : les fruits d'un labeur obstiné restent entachés du péché originel alors que le *farniente* pastoral renvoie à la situation primitive dans le jardin d'Éden (fig. 2).

Dans le second cas, l'espace perçu reste bien moins filtré idéologiquement. Même si les scènes de genre mettant en scène le monde paysan restent inscrites dans des canevas moralisateurs du siècle précédent, ce type de critique se retrouve tout autant dans les scènes de la vie urbaine (chez J. Steen en particulier). Par contre, les scènes paysagères reprennent les thèmes déjà bien valorisés de la physionomie de l'espace rural : il s'agit toujours d'un espace tenu par des réseaux de circulation, d'un espace souvent approprié (la clôture, la palissade ne déparant pas le paysage) (5), et d'un espace de travail. On y laboure, moissonne, bat les céréales ; les techniques agronomiques sont tournées vers l'intensité (Hobbema, «La route de Middelharnis», National Gallery, Londres). Et la bourgeoisie n'hésite pas à prendre la pose devant ces lieux transformés, sinon par son labeur, du moins par ses capitaux et les investissements

productifs qu'ils permettent (d'Arthois, «Paysage au triple portrait», musée Fabre, Montpellier).

La première source idéologique est d'essence religieuse, la Réforme calviniste poussant à son point extrême la doctrine de la prédestination. Pour faire face à l'angoisse que peut susciter la question du salut de l'âme, elle offre une issue pratique : la réussite personnelle dans les affaires est valorisée comme indice de la préférence divine. Pour un peuple dont le territoire a été, pour l'essentiel, conquis sur la mer par des polders (d'une certaine façon contre l'ordre voulu par Dieu), cette réussite passe par la maîtrise de la Nature, qui ne saurait être le réceptacle des nostalgies antiquisantes. La seconde source en découle. La laïcisation de la Nature conduit à une approche de plus en plus physicienne. La beauté du monde est la beauté d'un espace transformé et maîtrisé par la société car elle connaît désormais les lois de la Nature (Magnasco, «Réception dans un jardin d'Albaro», Palazzo Bianco, Gênes, ou encore Vernet, «La construction d'un Grand chemin», Louvre, Paris) . Renversant la malédiction supportée par Babel, le triomphe de la ville est désormais bien proche (fig. 3).

C'est pour l'avoir compris à temps que l'aristocratie anglaise sauvera son patrimoine. Liquidant par le mouvement des *enclosures* ce qui restait de servitudes féodales en ses domaines, délaissant progressivement la production céréalière, le libre-échange devant fournir, aux meilleures conditions, les grains nécessaires à l'alimentation urbaine, elle opte résolument pour un élevage maîtrisé, Albion devenant alors la verte Angleterre. Dans le paysage, la clôture change radicalement de sens : destinée, jusque-là, à protéger les cultures des divagations des animaux, elle devient l'instrument de l'amélioration du cheptel, par la sélection et la gestion des troupeaux. La relation aristocratie-élevage se trouve réactivée, mais tournée vers le futur des villes et non plus vers le passé virgilien. Gainsborough va s'en faire le chantre dans le nouveau foyer pictural qui se développe au XVIII<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne. Autodidacte, n'ayant jamais fait le voyage en Italie, il magnifie les vallonnements de la campagne anglaise. Une sensibilité s'élabore, qui va conduire au triomphe du «jardin à l'anglaise» sur le «jardin à la française». Mais le *gentleman farmer* est seul sur son domaine, la présence paysanne est effacée (fig. 4). Les *enclosures* vont provoquer un puissant exode rural d'une main-d'œuvre qui fournira les bases du développement de la manufacture.



#### 4. Thomas Gainsborough, «Mr and Mrs Andrews», 1750, National Gallery, Londres

Paradoxalement, c'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, principalement en France, que la représentation d'un espace rural travaillé par des paysans trouve un regain de faveur (que l'on songe au succès de Millet), alors que les impressionnistes n'hésitent pas à nous faire saisir les beautés de la modernité (les gares de Monet, les grands boulevards de Caillebotte...). Alors que le centre de gravité de l'économie européenne bascule vers la croissance industrielle et urbaine, magnifier le travail rural dans sa patience et sa soumission aux aléas, c'est surtout construire le contrepoint idéologique aux fermentations qui agitent les classes dangereuses, autrement dit la classe ouvrière.

Par un renversement spectaculaire, ces évocations de l'espace rural au XIX<sup>e</sup> siècle se substituent au bucolisme pastoral et à la ruine, pour dire finalement la même chose : la nostalgie d'un temps révolu. Cette charge idéologique va déborder largement sur le XX<sup>e</sup> siècle, tant dans la peinture que dans les attentes des citadins vis-à-vis des paysans : qu'ils assurent l'entretien de paysages, considérés comme

bien patrimonial, qu'ils jardinent la nature pour la récréation de la ville.

(1) Dans cet extrait d'une conférence, effectuée en juin 1996 sous l'égide des Amis du Musée Fabre, remanié en raison des problèmes d'iconographie (la conférence s'appuyait sur un corpus de 57 tableaux), je m'attache plus particulièrement aux problèmes de l'expression du paysage rural.

(2) Le message est cependant bien différent de celui que nous propose Poussin, un siècle plus tard sur le même thème dans la toile «L'été, Ruth et Booz», musée du Louvre, Paris.

(3) Pour une approche plus nuancée et en prise sur les problèmes d'esthétique, on consultera le catalogue édité à l'occasion de cette exposition : Michel Hilaire, Olivier Zeder, *De la nature. Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*. Réunion des Musées Nationaux. Ville de Montpellier. 1996. Diffusion : Seuil.

(4) Lettre généralement considérée comme apocryphe, selon une de mes collègues de Lettres.

(5) Dans ses dessins pris sur le motif, Poussin n'hésite pas à les figurer mais les élimine dans l'élaboration de ses tableaux. Cf. catalogue p. 42 et p. 43 et plus généralement le catalogue *Nicolas Poussin*, Galeries nationales du Grand-Palais.