

Jean-Claude WIEBER*

• CODE
• PAYSAGE
• SEMIOLOGIE
• SIGNIFICACION
• TURNER (J.M.W.)

• CODE
• LANDSCAPE
• MEANING
• SEMIOLOGY
• TURNER (J.M.W.)

• CODIGO
• PAISAJE
• SEMIOLOGIA
• SIGNIFICACION
• TURNER (J.M.W.)

La géographie est la science des paysages : c'est vrai sans doute puisque des géographes s'appliquent à donner un contenu scientifique aux approches qu'ils en font. Ça ne l'est plus tout à fait quand le paysage n'est pour le géographe qu'un média qu'il n'analyse guère, mais à travers lequel il cherche du sens pour comprendre, par exemple, les mécanismes géomorphologiques d'un versant ou les dynamiques sociales contradictoires d'un quartier urbain par l'examen des traces que ces systèmes de forces ont laissées. L'objet et la vue que l'on en a constituent alors un point commun à beaucoup de disciplines scientifiques mais aussi aux perceptions des individus et des groupes. Ce lieu central n'est pas immédiatement intelligible ; il peut donc être utile d'étudier le paysage offert à la vue — le paysage visible — pour lui-même, afin de mieux comprendre quelle information raisonnable y chercher et quels pièges de regard éviter.

C'est ici qu'intervient le peintre. Après tout, quand on cherche le sens du mot paysage dans bon nombre de dictionnaires, c'est à lui qu'ils renvoient et le premier emploi de ce mot dans la langue française s'appliquait à un tableau. Bien sûr, le paysage du peintre en dit autant — ou plus — sur l'auteur que sur le sujet du tableau. Cependant le fait d'étudier les codes que chaque artiste utilise pour « donner à voir » peut fournir au géographe — et à n'importe qui — une véritable pédagogie du regard. Quel est le minimum de signes utiles pour faire voir ? Comment l'angle de vue et la profondeur de champ aident à la représentation mais sont souvent truqués, sans nuire à la reconnaissance, au contraire ? Privilégie-t-on les formes qui renvoient aux objets ou les schématisations qui provoquent l'impression ? Tout cela est précieux et peut aider le géographe à mieux utiliser l'une de ses sources d'information préférées qu'il exploite par son « sens du terrain », un bel « instrument » qu'il convient d'affiner par tous les moyens possibles !

La splendide série des « Meules » de Claude Monnet peut dire beaucoup sur la façon de tirer du paysage une information sur les ambiances climatiques et sur la nécessité de prendre grand souci des variations de lumière qui changent les objets ! « *Antibes, effet d'après-midi* », du même auteur, pose clairement le problème des constructions déformées qui montrent mieux que la vue réaliste les rapports des objets dans l'espace : une façon socratique d'inviter le géographe à se méfier de ce qu'il croit voir sur le terrain. La netteté des traits du Cézanne des diverses « *Montagne Sainte-Victoire* » et des « *Golfe de Marseille vu de l'Estaque* », le schématisme du dessin d'un Egon Schiele, les touches violentes et simplificatrices de Vlaminck et de Derain poussent à s'interroger sur leurs codes de représentation, donc de lecture, des formes et incitent à réexaminer le sien propre.

Même la façon d'appréhender l'espace pose de vraies questions. Du tableau spectacle vu d'en face, Jean Dubuffet dans la « *Campagne heureuse* » ou « *La route aux hommes* » passe à une représentation qui combine la vue du dedans et la vue du dessus : un beau problème pour le géographe ! Francis Bacon présente une conception du paysage originale. Sur la toile, pas de plans organisés en un spectacle : un simple volume cubique, avec du ciel et une tranche de terre dont la surface est couverte de traînées herbeuses et de sable, figure un morceau d'espace géographique, observé du dehors, un vrai paysage objet de recherche.

Trois reproductions de Joseph Mallord William Turner permettent l'indispensable illustration de certaines des remarques formulées ci-dessus. De surcroît, les œuvres sont belles : le paysage n'est-il pas aussi — d'abord — plaisir visuel ?



Un Turner encore figuratif : les détails des arbres et de la terrasse, les chiens et les daims, le modelé des collines sont représentés précisément. La construction remarquablement équilibrée, sans symétries fades, met en valeur l'harmonie d'un parc « naturel » qui doit tout à l'art de Capability Brown, le grand jardinier anglais du XVIII^e siècle. Cette harmonie est largement fille de la déformation par élargissement que l'auteur impose à l'espace (1). Et puis, la moitié du tableau n'est que ciel nuancé et lumières changeantes : le paysage n'est pas seulement un lieu, c'est aussi un instant.

1. *Petworth Park : Tillington Church in the distance ; la toile date de 1828*

Source : The Tate Gallery, Londres.

* Laboratoire de Géographie Physique, U.A. 908 du C.N.R.S., Université de Franche-Comté, Besançon.

(1) Voir l'article de G. Lehmann et la photographie actuelle de Petworth Park.

Le système des signes s'est allégé ; il devient moins minutieux tout en restant évocateur : les taches blanches et noires au premier plan n'ont plus la netteté du dessin des daims de Petworth mais on y reconnaît pourtant des vêtements. Même sans limites nettement tracées, on voit l'organisation des plans et la maîtrise de l'espace : la tour, le plat pays au-delà du lac, la montagne à l'horizon. La palette des signes est réduite ; elle permet pourtant de reconnaître les objets ou, plutôt, des ensembles d'objets, tel le versant boisé sous la tour. Simplement, les contours sont nimbés d'une lumière qui illumine tout, en modifiant la perception de détail sans changer, au contraire, l'organisation d'ensemble : le lac, évident, n'est que lumière sans contours !



2. *Lake Nemi ?... 1828* aussi

Source : The Tate Gallery, Londres.

Ici, le code est épuré au maximum : seuls quelques signes subsistent. La lumière, les lumières plutôt, envahissent tout ; elles créent —elles sont— le paysage. Pour le géographe qui distingue les prés et l'eau à plat au centre, les bois à droite et les versants à gauche, la ride qui porte le château au fond, bref une collection d'objets organisée, cette toile pose une question essentielle et redoutable concernant le paysage. Est-ce que les objets géographiques existent avec une forme aisée à saisir, à classer, à interpréter ? Ou bien ne faut-il pas d'abord s'attacher à comprendre, dans l'éphémère clarté d'un instant, qu'ils ne sont que les effets, pour un œil et un cerveau, des radiations lumineuses ?



3. *Norham Castle, Sunrise* ; 1845

Source : The Tate Gallery, Londres.

Références iconographiques

L'impressionnisme et le paysage français, 1985, Catalogue de l'exposition présentée au Grand Palais, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux.

BUTLIN M., 1985, *Turner at the Tate*, Londres, The Tate Gallery Publications Department.