

FRANZ SCHRADER FACE À GAVARNIE, OU LE GÉOGRAPHE PEINTRE DE PAYSAGE

Vincent Berdoulay, Hélène Saule-Sorbé *

RÉSUMÉ. La série de peintures que le géographe Franz Schrader a faites de Gavarnie permet d'étudier certaines relations qui existent entre art et science à propos du paysage. L'évolution de son approche montre une recherche constante de complémentarités

ABSTRACT. The series of paintings produced by the geographer Franz Schrader of Gavarnie in the French Pyrenees offers an opportunity to study the relationships between art and science as far as landscape is concerned. The evolution of Schrader's approach demonstrates a constant search for complementarities.

RESUMEN. La serie de pinturas que Franz Schrader hizo de Gavarnie permite el estudio de algunas relaciones que existen entre arte y ciencia a propósito del paisaje. La evolución de su aproximación demuestra una investigación constante de complementaridades.

• FRANZ SCHRADER • GAVARNIE • PAYSAGE • PEINTURE • REPRESENTATION

• FRANZ SCHRADER • GAVARNIE • LANDSCAPE • PAINTING • REPRÉSENTATION

• FRANZ SCHRADER • GAVARNIE • PAISAJE • PINTURA • REPRESENTACIÓN

Haut-lieu romantique du voyage aux Pyrénées, le cirque de Gavarnie a inspiré de nombreux écrivains, artistes et naturalistes qui ont tous cherché à en rendre compte dans les langages qui leur sont propres : « Qu'est-ce donc que cet objet inexplicable qui ne peut pas être une montagne et qui a la hauteur des montagnes, qui ne peut être une muraille et qui a la forme des murailles ? C'est une montagne et une muraille tout à la fois ; c'est l'édifice le plus mystérieux du plus mystérieux des architectes, c'est le colosseum de la nature : c'est Gavarnie » (1).

Le paysage, à Gavarnie, pose bien le défi de sa représentation, tant sa majesté est singulière. Or un géographe, Franz Schrader (1844-1924), s'est particulièrement attaché à l'étudier, le cartographier et le peindre. Comme sa démarche générale consistait précisément à utiliser la complémentarité des apports de l'art et de la science pour améliorer la connaissance géographique, sa représentation

picturale du cirque de Gavarnie mérite que l'on s'y arrête. Qu'est-ce que le géographe allait chercher dans la pratique de peinture du paysage ? En observant en quoi sa démarche picturale face à Gavarnie a évolué, on peut essayer de cerner ce que la peinture a pu apporter de complémentaire à la curiosité du géographe.

Schrader a été lui-même très attentif à l'association des procédés scientifiques, artistiques et techniques de la production de connaissance (2). Très tôt porté vers la peinture, il a compris l'intérêt de son antériorité par rapport aux relevés effectués à l'aide d'instruments : elle permet de faire « connaissance avec le pays ; on dégrossit la besogne ; on s'habitue à la physionomie » (3). Le fait que sa pratique picturale a évolué attire notre attention sur l'exploration de nouvelles procédures de connaissance menées par ce géographe, membre actif de la Société des Peintres de Montagne.

* Laboratoire Société Environnement Territoire (UMR 5603 CNRS-UPPA), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Domaine universitaire, 64000 Pau
E-mail : set@univ-pau.fr



1. Cirque de Gavarnie,
aquarelle gouachée, 24 x 31 cm, 1866 (coll. part.)

Tout particulièrement, la passion de Schrader pour le cirque de Gavarnie, si elle ne conduit pas à une production concentrée sur une période limitée, s'étale remarquablement sur 58 ans. La suite de ses nombreuses vues de Gavarnie fournit ainsi l'occasion de relever les étapes d'une démarche soutenue dans le temps. Celle-ci, rappelons-le,



2. Cirque de Gavarnie,
aquarelle et mine de plomb, 28 x 44 cm, 1870 (coll. part.)

s'inscrivait clairement dans son projet global de connaissance, où la géographie occupait une place de choix. Partons donc de l'examen de cette série de peintures pour cerner, à travers son évolution, ce que le géographe a cherché à représenter par le moyen du genre pictural, avant de voir quelles complémentarités ont pu être conçues entre celui-ci et l'approche géographique.



3. Cirque de Gavarnie,
huile sur toile, 120 x 90 cm, vers 1880 (coll. part.)

Les premières représentations, à base d'aquarelle, montrent une recherche croissante de la précision et de la cohérence morphologique du paysage. Quand Schrader découvre les Pyrénées en 1866, il décide de « débrouiller » le massif de Gavarnie et du Mont Perdu, dont l'orographie est fort complexe et la cartographie très lacunaire. Toutefois, dans sa première aquarelle de Gavarnie (1866, fig. 1), on sent nettement l'influence des représentations lithographiques, si répandues à l'époque, qui « préparent le regard » avant le voyage aux Pyrénées. La représentation s'inscrit dans la tradition du « paysage composé » (4). Un premier plan repoussoir est animé de personnages au rôle multiple (donner l'échelle, marquer la perspective atmosphérique, donner une information ethnographique, remplir une fonction didactique). Puis se règlent les plans successifs, en hauteur et en luminosité (c'est la perspective linéaire et atmosphérique) qui acheminent notre regard vers le fond, la paroi du cirque. Cette peinture, ce « paysage composé », va peu au-delà du paysage stéréotypé de la relation de voyage et de l'iconographie de l'époque.

On sent mieux, dans les versions suivantes, les préoccupations du géographe, principalement topographe et géomorphologue, qui a décidé d'étudier le massif de Gavarnie et du Mont Perdu. Pour comprendre le cirque de Gavarnie

dans son ensemble, comme une partie dans ses relations à un tout, Schrader prend du recul et de la hauteur. Il délaisse le point de vue convenu qui consiste à s'installer au pied de la montagne, pour se situer plus en hauteur. Par cette recherche d'un point de vue nouveau, délaissant les canons de la perspective classique, Schrader signifie que le savoir n'est pas antérieur au regard et qu'au contraire il en découle : dans l'expérience et la représentation du paysage, le géographe peintre renverse l'usage qui voudrait que la peinture soit la mise en œuvre d'un savoir intemporel acquis au contact des grands maîtres du passé (le savoir en amont du tableau étant un ensemble d'éléments mythologiques, religieux ou historiques mis au service de sujets convenus). Schrader retrouve ainsi, de manière empirique, l'attitude d'un Manet, pour lequel il s'agit de « voir », et non plus de « savoir » : la peinture ainsi comprise permet au géographe d'instaurer un regard renouvelé sur le paysage, où priment l'imprégnation, la possession, le contact direct dont découlera la connaissance.

La version de 1870 de Gavarnie (fig. 2) montre bien comment le choix du point de vue permet de comprendre le cirque dans son contexte, dans la cohérence spatiale des montagnes qui l'entourent. Par ailleurs, s'estompant sous des pellicules de couleurs transparentes et vaporeuses, le relief du cirque et de ses contreforts, très présents et opaques auparavant, révèle une obsession naissante : la lumière. L'aquarelle en facilite ici le rendu et permet au regard de Schrader de mieux capter la morphologie : la lumière ambiante révèle les formes, alors qu'autrefois elle faisait l'objet d'une représentation arbitraire et codifiée. Or la dominante naturaliste de la peinture de Schrader, ici encore très nette, va faire place à une posture nettement impressionniste dans les années qui suivent.

En effet, une version postérieure du cirque (vers 1880, fig. 3), qui inaugure des représentations dorénavant exécutées à l'huile, marque une véritable inflexion. La posture est devenue impressionniste. La touche de peinture ne



4. **La Grande Cascade à Gavarnie**, étude à l'huile sur toile, 28,7 x 23 cm, avant 1914 (Musée pyrénéen, Lourdes)



5. **Cirque de Gavarnie**, étude à l'huile sur carton toilé, 14 x 22 cm, 1923 (coll. part.)

s'efface plus derrière la texture topographique; elle commence à prendre une certaine autonomie, repérable dans le

traitement du ciel et du premier plan. De plus, un rapprochement s'est opéré ; le peintre est au pied de la paroi. Ce cadrage lui permet de focaliser son intérêt sur une portion du cirque doublement animée de deux effets superposés : celui, flou, de la cascade et de son halo de brume contre la paroi, et celui de l'ombre portée, bleutée, qui divise en deux zones chromatiques, chaude et froide, le mur du premier palier. Ainsi, l'artiste fait des choix pour se concentrer sur certaines relations entre les choses.

Dans les versions suivantes, l'écart se creuse davantage (fig. 4). Ce détachement vis à vis des composantes topographiques et morphologiques du paysage, au profit de composantes qui relèvent du phénoménal, du pur apparaître, est révélateur d'une double orientation prise par sa démarche. D'une part, Schrader se détourne de l'immuabilité et de la stabilité de la géomorphologie qui a nourri son travail cartographique. Il se tourne vers le fugitif, vers des phénomènes paysagers impossibles à saisir autrement (la lumière, la vapeur, l'eau), un peu comme ailleurs, à Vétheuil, Monet s'acharne sur des « choses impossibles à faire » (5). D'autre part, Schrader joue sur des registres différents de la perception du paysage : il a décidé de privilégier la sensation immédiate et non les données les plus stables du savoir ni les données les plus constantes de ce qui est vu. Ainsi, dans la course contre la montre qu'est l'étude sur le vif, car le déplacement du soleil modifie sans cesse l'objet d'étude, Schrader tâche d'être dans la plus grande instantanéité possible. C'est pourquoi il a déjà remplacé l'aquarelle, au séchage lent, par l'huile dont les touches peuvent se superposer et se juxtaposer les unes aux autres sans qu'il y ait fusion et donc annulation des informations chromatiques reçues.

Qu'en résulte-t-il ? La lisibilité du coup de pinceau prend le pas sur la lisibilité du motif et promeut la peinture en tant que réalité autonome, entité matérielle. Traquant les effets lumineux sur le cirque à différents moments de la journée, au fil des étés pyrénéens, Schrader rejoint le parti pris sériel que Monet a adopté à la même époque, remplissant, pour ce qui est du paysage, le contrat moderne du peintre : comme l'exprime Baudelaire, « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent » (6). Le mur de la cascade de Gavarnie, prélèvement juste nécessaire et suffisant à l'identification du cirque, endosse dans la pratique de Schrader le rôle que joue le rectangle de la cathédrale de Rouen pour Monet : celui d'une surface merveilleusement sensible à la lumière et vouée à l'évanescence.

La dernière version du cirque par Schrader date de 1923, soit un an avant sa mort (fig. 5). Le bleu que le peintre dit, avec un bonheur immense, avoir retrouvé après son opération de la cataracte, se répand d'un bout à l'autre du petit format oblong, laissant à découvert quelques petits accrocs de toile blanche. L'homogénéité de la surface picturale (celle de la représentation), dans son désir de redoublement de la surface littérale (celle du support), est encore plus flagrante. Les touches régulières se sont précipitées en un aplat généreux et fédérateur. Le tableau est bien cette entité plane que la peinture post-impressionniste n'essaiera plus de nier. Si quelque profondeur se creuse sous notre regard, elle n'est plus redevable aux conventions de la perspective (linéaire, aérienne et chromatique) mais aux pulsions de la phénoménologie des couleurs, du pur apparaître. Les tons froids reculent, les teintes chaudes avancent.

Cette série de représentations de Gavarnie montre que la recherche picturale de Schrader est constante. Elle est toutefois marquée par une forte inflexion autour des années 1880. Avant, tout se passait comme si Schrader la voulait congruente avec sa démarche de topographe attentif à la géomorphologie. Peinture et topographie non seulement se complètent mutuellement mais semblent aussi s'interpénétrer. La composition d'ensemble comme le souci du détail morphologique vont de pair. Mais ensuite, sa peinture s'éloigne de sa démarche topographique, qui continuera par ailleurs, nourrissant une activité cartographique considérable marquée par une grande inventivité technique. En revanche, sa démarche picturale, telle qu'elle se manifeste à Gavarnie, se tourne vers d'autres préoccupations.

En optant pour un médium moins souple quant aux possibilités de restitution morphologique, Schrader fait un choix délibéré, celui d'étudier des phénomènes qu'il n'avait pas, ou insuffisamment, pris en compte jusque-là. La matérialité et les contingences de la peinture à l'huile correspondent à un infléchissement notable de sa manière de faire mais aussi de voir. Gestualité, autonomie de la touche et du langage pictural vont de pair avec une analyse en termes de lumière, de sensations ou d'impressions. Le phénomène de distanciation (marqué par un reflux du réalisme et par l'autonomie de la touche), en s'accroissant de plus en plus, consacre une divergence profonde entre les démarches topographique et picturale que pourtant Schrader associait activement au début.

Est-ce à dire qu'il prenait acte d'une divergence radicale entre l'art et la science ? Il serait en effet tentant de le

penser en notant dans sa pratique le tournant des années 1880. Ainsi sacrifierait-on à la facilité de le faire entrer dans la rhétorique du positivisme triomphant. Et l'on consacrerait la perte d'unité de la préoccupation pour le paysage, les approches picturale et scientifique suivant maintenant chacune leur cours séparément et sans apports mutuels significatifs. Mais, à y regarder de plus près, on peut voir les choses différemment.

Certes, comme l'œuvre de Schrader à Gavarnie nous y invite dans un premier temps, la recherche picturale se développe dans une voie qui ne conforte plus la découverte topographique du paysage. Or, celle-ci dispose maintenant d'outils de plus en plus performants. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il faut introduire l'impact de la photographie. En raison de ses imperfections techniques du début, elle tardera à acquérir une valeur de vérité. Ce sera un temps le cas chez Schrader qui, au début, lui reprochait son manque de netteté. Mais, ces difficultés techniques résolues, la photographie facilite la saisie topographique du paysage et réduit considérablement la part que la peinture peut y prendre. La divergence qui s'instaure entre pratique picturale et pratique topographique dans l'œuvre de Schrader après 1880 est, à ce titre, révélatrice des métamorphoses que la photographie a apportées à la représentation. En relayant la vision oculaire et son instrumentalisation classique, la photographie laisse le champ libre à l'exploration de ce que la peinture peut spécifiquement apporter, y compris et surtout en approfondissant la matérialité même de son langage. C'est le parti que prend Schrader, dans la poursuite de sa recherche picturale que nous révèle Gavarnie. Elle ne se borne pas à un repli sur une émotion esthétique sans considération scientifique. On peut même soutenir le contraire.

Dans sa recherche géographique de vérité, Schrader peintre explore des aspects délaissés par le topographe ; il s'intéresse aux effets de milieu qu'une simple approche topographique ne permet pas de saisir. La luminosité, le degré d'humidité de l'air, les contrastes thermiques et leurs manifestations dans les couleurs sont autant d'aspects révélateurs de la complexité constitutive d'un milieu. Pour Schrader, le paysage tel qu'il le peint n'est pas seulement géomorpholo-

gique, il est aussi atmosphérique. Au fond, par sa pratique picturale, Schrader s'efforce de tenir compte du fait que le paysage est aussi milieu. Elle lui permet de rendre compte d'aspects du milieu très difficiles à saisir alors par la voie scientifique. Il est d'ailleurs révélateur qu'il utilise le même mot que Monet, « enveloppe », pour en parler (7).

Par là, l'évolution de la peinture de Gavarnie par Schrader, loin de l'écartier de sa curiosité scientifique, l'amènera au contraire à défricher de nouveaux aspects d'une réalité géographique que lui révèle le paysage. En montrant la complexité du milieu qui est associé à celui-ci, Schrader attire l'attention sur un des grands défis de la géographie à l'époque contemporaine.

(1) Victor Hugo [1843], *En voyage, Alpes et Pyrénées*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1890.

(2) Cf. V. Berdoulay et H. Saule-Sorbé, « La mobilité du regard et son instrumentalisation. Franz Schrader à la croisée de l'art et de la science », *Finisterra*, 1999. Pour une mise en perspective plus large de l'auteur, voir H. Saule-Sorbé (dir.), *Franz Schrader, l'homme des paysages rares*, Pau : Le Pin à Crochets, 1997, 2 vol.

(3) F. Schrader, « Nouvelles explorations dans le massif calcaire des Pyrénées », *Annuaire du Club Alpin Français*, 2^e année, 1875, reproduit dans *Franz Schrader. Pyrénées*, t.1, Genève, Privat-Slatkine, 1982, p. 84.

(4) Le « paysage composé » est une nuance de la peinture de paysage qui trouve sa pleine expression au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Il plonge ses racines dans la peinture de Poussin et du Lorrain et s'éteint avec le romantisme. Il repose sur une vision-microcosme, sur une juste distribution des éléments naturels et de l'animation. On a pu aussi le décliner en paysage « pastoral », « champêtre », « héroïque » ou « idyllique ». Roger de Piles en forgea les prémices (*Cours de peinture par principes*, 1708), Pierre-Henri de Valenciennes en fut le théoricien le plus marquant (*Éléments de perspective [...] suivis de réflexions et de conseils à un élève et particulièrement sur le genre du Paysage*, 1799). Ses composantes ont irrigué toute la lithographie romantique.

(5) Propos cité dans G. Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris : Macula, 1980, p. 307-308.

(6) Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Paris : Gallimard, 1986, p. 372-373.

(7) J. Sallis, « Ombres de temps : les Meules de Monet », *La Part de l'œil*, 7, 1991, p. 156-169. Ainsi, pour Schrader (« À quoi tient la beauté des montagnes », *Annuaire du CAF*, 1989), peindre est un « travail de traduction, de juxtaposition ou de superposition [...] où l'objet doit être noyé dans ses enveloppes fluides d'air, de lumière, de nuage ».