

III- *Représentation des paysages et sociétés*

Evolution de la représentation des paysages méditerranéens

par Georges J. ALLAUD* et Fabrice NEY**

Introduction

Bien que les paysages méditerranéens aient une certaine spécificité, on ne peut parler de leur représentation sans évoquer celle des paysages en général.

La représentation des paysages - que cela soit par la gravure, le dessin, la peinture, puis plus tard par la photographie - porte la trace de la dualité existentielle du paysage. En effet, les éléments qui composent un paysage, leurs réalités objectives sont saisies et interprétées différemment selon la culture et la mentalité de celui qui regarde et le moment où il regarde. C'est bien à travers une culture créatrice de schémas, que filtre le regard sélectif qui interprète un paysage. Le regard, le sens de la vue a une importance prépondérante dans cette représentation, mais dans les choix qui sont faits les autres sens interviennent (les senteurs de la garrigue sont inséparables de l'idée que l'on a d'elle et donc de sa représentation). De toutes façons l'image en retour, renvoie à toutes les sensations précédemment ressenties et "archivées" dans notre mémoire, que

ces images aient été vues ou construites d'après un écrit.

Ce qui fait que l'histoire de la représentation des paysages ne peut être qu'un chapitre de l'histoire de l'art (une partie de l'évolution des arts graphiques et de la peinture) accompagnée souvent précédée par la littérature (la description écrite, préforme, conditionne, l'iconographie) ; elle-même imprégnée de tout un contexte socio-économique. Par exemple, les nécessités économiques et le développement des sciences ont induit et permis les grands voyages de découvertes, à l'origine de nombreuses relations et d'une iconographie abondante

qui ont inspiré largement les arts. Le courant orientaliste en a profité et a donné de belles représentations de paysages orientaux.

Il est hors de question, dans le cadre de Foresterranée' 93, de développer toute cette histoire de la représentation des paysages en général et de ceux des régions méditerranéennes en particulier. Nous avons choisi trois exemples : l'une des premières représentations de la campagne siennoise au XIV^e siècle, la représentation du paysage provençal par l'école dite de Marseille au XIX^e et enfin l'apport de la photographie, depuis son origine dans la représentation de ses mêmes paysages.

Premières représentations

"Les effets du bon gouvernement" de Lorenzetti (circa 1340)

Au début des années 1340, Ambrogio Lorenzetti peint dans la salle de la paix du Palais public de Sienne : "Les effets d'un bon gouvernement".

Cette fresque présente une vue panoramique large de la cité à gauche et de la campagne environnante à droite. Campagne et Cité se partagent à parts égales la largeur de la fresque.

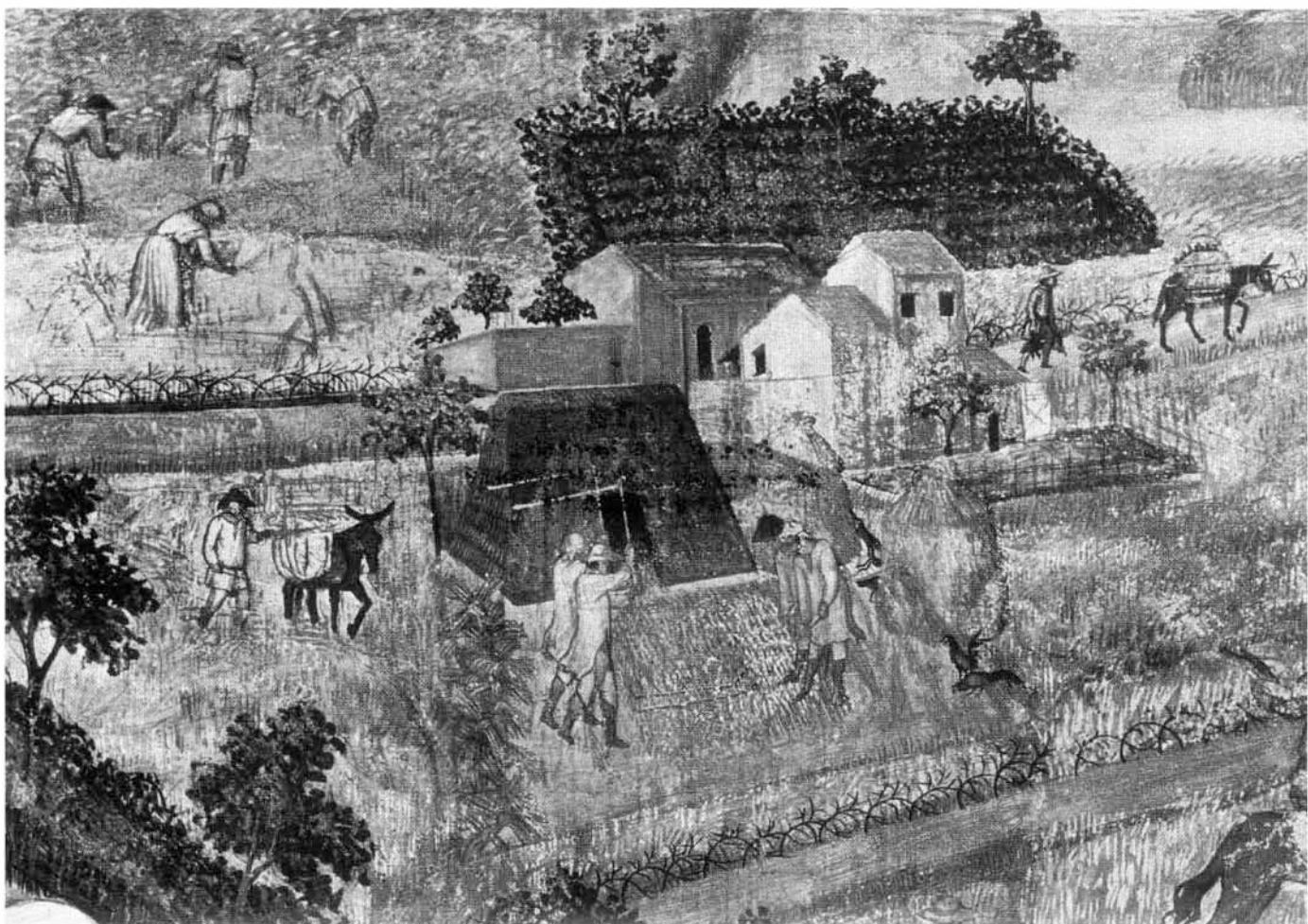
Il s'agit de la première représentation à notre connaissance d'un paysage en son entier.

Le centre de la Cité est marqué par un groupe de servantes qui dansent en costumes bariolés. L'arrière-plan de cette scène est formé d'une large trouée dans l'entassement des constructions. De part et d'autre de ce centre les horizontales des maisons fuient légèrement vers la droite et la gauche selon un mouvement descendant. Tous les édifices sont en biais et fuient à partir de ce centre : un principe d'unité de construction règle la représentation de la Cité. La Campagne à gauche obéit au même principe.

Pour la première fois, la campagne est représentée de manière large,

* Laboratoire de phytomorphologie expérimentale Université Aix-Marseille I
3 Place Victor Hugo 13331 Marseille cedex 3

** Photographe - Sud Image Territoire (Site) 32 rue Estelle 13006 Marseille



Les effets du Bon Gouvernement (détail) - Ambrogio Lorenzetti

Fresque - 1340 - Sienne, Palazzo Pubblico

homogène, correspondant à la perception d'un spectateur observant son environnement. Cependant, la taille des éléments architecturaux qui ponctuent cet espace rural, est calculée non seulement en fonction de leur distance au premier plan, mais aussi de leur distance à la ville, à partir du centre de la Cité. La composition d'ensemble de cette fresque demande à être vue depuis le centre vers l'extérieur. Ce mouvement rayonnant à partir du cœur de la Cité est souligné par la lumière qui en émane et qui éclaire l'ensemble de la fresque. La campagne décrit précisément le travail des hommes et son résultat sur la terre. Le véritable sujet de cette fresque, son principe unificateur, réside dans la représentation d'un espace cohérent. Ici, il n'est plus besoin de représenter la nature et la cité comme un environnement situant et universalisant une scène religieuse dont elle n'offrirait qu'un décor symbolique. La représentation picturale de la Cité et de la

Campagne s'autonomise et, dans cette autonomie, puise les principes de sa cohérence. Le paysage devient à part entière représentation imaginaire d'un pays dont la gestion, bien que répondant à des préceptes religieux, s'oriente vers une philosophie politique.

Dès sa première manifestation connue, le paysage apparaît comme une représentation non seulement de l'environnement, mais de sa gestion. Peut-être plus. Ici, dans les "Effets d'un bon gouvernement", il est représentation d'un idéal de gestion d'aménagement de l'espace.

Le paysage possède une histoire. Dès son apparition, il est chargé des nouvelles significations de l'objet qu'il représente : le pays, la campagne et sa relation avec la Cité. Autant la manière et les moyens de figurer le paysage, que le choix de ses éléments constitutifs et la mise en valeur des relations qu'ils entretiennent entre eux, sont l'expression d'un nouveau point de vue.

Le XIX^{ème} siècle

Entre classicisme et impressionnisme les naturalistes et éclectiques de l'école de Marseille

Les représentations au XIX^{ème} du paysage français tout en étant fortement influencées par le modèle anglais, avec une tendance à donner une image recomposée d'où "disparaissent la production et la division sociale de la terre" (Y. Luginbuhl) - donnent des éléments qui sont le signe de pratiques paysannes (saules émondées en têtards, haies bordant des chemins plus ou moins creux, barrières, mares et abreuvoirs...) L'influence de J. J. Rousseau, de son sentiment de la Nature, puis celle des Romantiques, sont évidentes sur la transcription des paysages.

Cependant la spécificité du Midi est bien marquée par les relations des

voyageurs au XVIII^eme (Darluc, Papon...) ainsi qu'au début du XIX^eme (Millin), puis largement exposée par les grands auteurs "parisiens" en mal d'exotisme (Stendhal, Dumas, G. Sand, Balzac...) L'exaltation du sentiment du paysage, qui est ainsi faite, a, sans aucun doute "légitimé une pratique (le paysage) longtemps considérée comme inférieure dans la hiérarchie des genres institués par l'Académie". C'est pour J. R. Soubiran l'explication de l'émergence de ces paysagistes provençaux qui constituent ce qu'il appelle "l'école de Marseille".

Avant l'arrivée de Loubon, la tendance classique reste prédominante avec les formules védutistes de Joseph Vernet, parfois associées aux exemples de l'école Hollandaise. Ainsi, Aubert dans Environs de Montredon, où aucun élément ne permet de situer le paysage (notamment la ligne de collines) ; la présence d'un lac interdit que cela soit vraiment le lieu cité. C'est encore un "montage" à l'ancienne mode et non une représentation naturaliste.

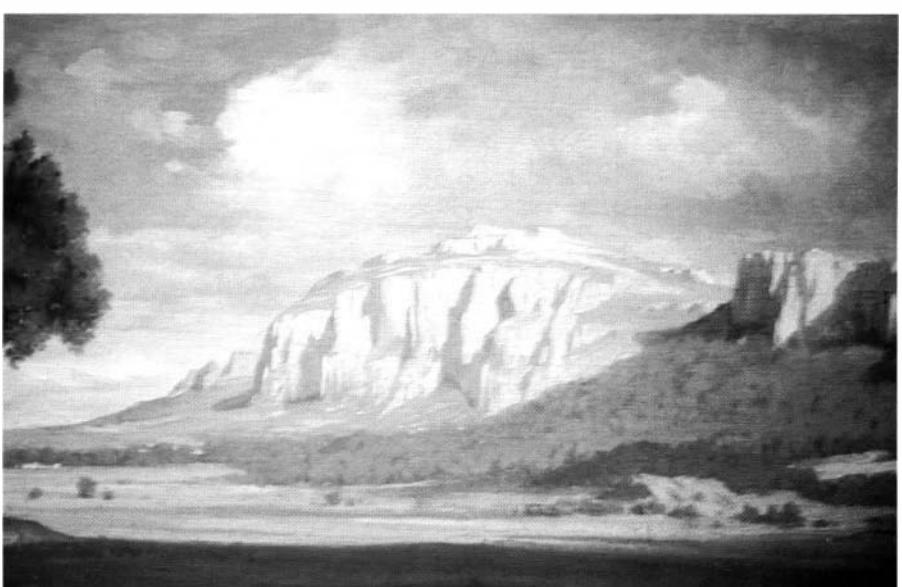
Avec la nomination de Loubon, comme Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille (1845), le traitement du paysage change. Ce changement était déjà perceptible dix ou quinze ans auparavant dans la production lithographiée, où la pratique du dessin - contour héritée des délinéateurs, et apprise à l'école, est abandonnée.

La technique de construction des paysages de Loubon a été soigneusement analysée par J. R. Soubiran : "Au delà d'un premier plan de verdure ou de pierailles, le regard se porte d'emblée au second plan dont une fabrique vivement éclairée - pan de mur, pont - ou un groupe animé forme le centre d'intérêt. Ce motif se détache sur un écran d'arbres ou de montagnes. L'artiste s'attache aux contrastes d'éclairage... un jeu précis de valeurs répartit, avec la justesse des teintes, cette alternance de parties claires et sombres". Ceci est parfaitement visible dans la fameuse "Vue des Aygalades..." : le plateau de l'Homme Mort est parfaitement représenté avec ses barres de calcaires éclairées par le soleil déclinant et ses



Les Pins vers 1840 - Prosper Grésy

Musée Granet, Aix



La Sainte Baume - Marius Engalière

Collection particulière



Campagne Aixoise - Casèle

Collection particulière

vires recouvertes de végétation en sombre. Loubon mérite bien la définition de Méry “le peintre géologue de notre midi”.

Dans ce paysage, les cheminées des usines sont présentées comme plus tard dans le tableau de Cézanne sur l'Estaque. C'est une représentation objective de la réalité.

Loubon, Guigou, Grésy, Courdouan, Engalière , Simon... représenteront la Provence telle qu'elle est avec ses contrastes, la dureté de son ciel et pourtant chacun apportera sa note personnelle : Loubon dans sa vue des Aygalades oppose les vastes espaces du terroir de Marseille et l'agitation bruyante d'un troupeau. Guigou dans Route de la Gineste... superpose le puissant contraste de valeurs d'un midi ensoleillé à des tons saturés qu'amortit l'éclat de la lumière... Courdouan dans sa Vallée des Angoisses... décrit les masses rocheuses avec une attention de primitif, tandis que le coucher de soleil aux Catalans d'Aiguier noie tous les détails dans l'atmosphère chaude des beaux soirs d'automne" (Jacques Thuillier).

Ainsi, la magnifique exposition sur le “paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme” (qui a eu lieu jusqu'au mois de mars 93 au musée de Toulon) a répondu à l'interrogation d'Alauzen dans son livre sur “la peinture en Provence” : existe-t-il une tradition du paysage provençal ? existe-t-il une école provençale ?

Ce paysage provençal est un mythe. Ce mythe s'oppose à un autre mythe, celui de la Côte d'Azur, où, dans la réalité comme dans la représentation, les éléments végétaux introduits, exotiques, remplacent tout au long du siècle les autochtones. Cette flore introduite bien réelle est la concrétisation d'images rapportées par les voyageurs des contrées lointaines. La construction de villas luxueuses et de jardins luxuriants dominés par la silhouette élégante des palmiers modifie radicalement le paysage. La consécration de cet exotisme se trouve dans les affiches publicitaires du P.L.M. ou publicités, où la Côte d'Azur n'est plus représentée que par des palmiers ou un agave se détachant sur la mer.



Les criques de la Léque, du Brusc, vue de la pointe Gaou, 1870 - Vincent Courdouan
Cannes, Musée de la Castre



Bords de la Durance (détail) - Paul Guigou
Collection particulière



Troupeau dans campagne Aixoise - Ecole de Loubon
Musée de Pau

Il est curieux de constater que, parallèlement à cette appropriation du paysage de la Côte d'Azur et de la fabrication de son exotisme, et après les peintres naturalistes, les impressionnistes font une sorte de retour aux symboles de la tradition, avec "des oliveraies baignées de soleil ou des barres rocheuses fracturées par la lumière", ou encore en représentant les réalités nouvelles : Cézanne ne fait pas disparaître les cheminées d'usines entre les pins, qu'il a sous ses yeux à l'Estaque dans la banlieue de Marseille.

Le paysage est bien à l'interface des systèmes sociaux et des systèmes naturels ; ceux-ci sont multiples, celui-là ne peut-être que diversité.

L'apport de la photographie à la représentation des paysages

A l'origine de la photographie le paysage tient une place importante. Ce nouvel outil de représentation du monde hérite d'une culture riche et multiple. Durant les siècles précédents les peintres ont utilisé de manière systématique des instruments d'optique dont la photographie fixera les images. Daguerre est un peintre paysagiste de formation et Henry Fox Talbot pratique en amateur la peinture de paysage.

Le paysage ne peut se définir sans l'affirmation d'un point de vue.

Avec la photographie, ce point de vue n'est plus seulement une question d'espace, il est aussi affaire de temps. Se positionner dans un environnement donné afin de mettre à "bonne" distance certains de ses composants, est un acte qui suppose une certaine disponibilité, un parcours et une découverte.

Cette distance corrélative au paysage, quantifie précisément la position physique du sujet dans son environnement visible ; elle définit le paysage comme observation d'un espace donné. Cependant cette distance n'est pas donnée a priori, elle requiert toute l'attention d'un sujet qui s'est mis en situation d'observer le monde qui l'entoure. Ainsi le point de vue se réfère à une attitude (collective ou individuelle).

Le paysage en peinture se définit traditionnellement par la stabilité du point de vue. Il se découvre d'une fenêtre ouverte sur le monde (cette fenêtre apparaît au XVème siècle dans la peinture flamande comme solution à l'ouverture du cube scénique). Cette fenêtre s'élargira au cadre.

Le cadre photographique carré ou rectangulaire (selon le format du boîtier) hérite de cette tradition. Cependant la relative rapidité de réalisation de l'image photographique introduit un autre type de relation à l'espace. Avant d'être fixé le cadre photographique est mobile, il offre la possibilité de balayer un champ visuel et, dans ce champ, d'opérer par avances et reculs successifs. Mais pour que cette mobilité acquiert toute sa liberté, il a fallu que les photographes expérimentent leur outil.

Les photographes français, dans les années 1850-1880, en répondant aux commandes d'études d'après nature des peintres, non seulement vérifient les possibilités descriptives de leur outil, mais abandonnent progressivement toute idée de composition et de vue documentaire. De plus en plus proche des éléments naturels, cherchant à reproduire la nature de la manière la plus réaliste possible, ils en réalisent paradoxalement une image, une représentation qui tend vers l'abstraction.

Peu à peu, à la fin du XIXème et au début du XXème siècle les photographes vont déconstruire le paysage de manière presque méthodique et systématique en explorant les possibilités de leur outil, ils vont proposer une autre représentation du monde, de leur environnement.

En empruntant parfois à la photographie documentaire ses méthodes d'approche qu'ils systématiseront et développeront, des photographes comme Atget, Walker Evans, Steiglitz, Robert Frank vont transfor-

mer la représentation classique du paysage, créer une autre vision du monde. La stabilité apparente des points de vue d'Atget ou de Walker Evans est au service d'une observation précise, chirurgicale, des effets visibles du temps. Robert Frank achève ce mouvement, en libérant ce point de vue de toute prédestination autre que la possibilité de déplacement du photographe dans un environnement donné.

La photographie dans ses mouvements les plus créateurs, va inscrire le paysage dans deux dimensions qui jusqu'alors lui étaient étrangères : la mobilité et la fragmentation.

Ainsi, en multipliant les images fragmentées du monde visible, en assumant la mobilité que leur offrait leur outil, ces photographes ont défini le paysage en fonction non plus de ce qu'il donnait à voir de sa structure, mais de ses transformations, tout en expérimentant simultanément la modification de ses points de vue possibles.

Le paysage ne peut plus se concevoir au regard d'une seule image qui, à elle seule, exprimerait, symboliserait, condenserait sa nature. Le paysage est d'abord le résultat d'une décision de représenter un espace, il est le résultat d'un acte.

Après Atget, la photographie de paysage a presque disparu en France si ce n'est dans ses versions illustratives. Il ne s'y est pas établi, comme aux Etats-Unis sous l'influence d'Ansel Adams, de véritable culture, à l'exception du paysage urbain à caractère social.

Ceci pour deux raisons essentielles. D'abord de marché : la photographie en France est moins intégrée dans les circuits artistiques, la seule demande conséquente de photographies de paysage est celle de l'illustration touristique. Ensuite d'environnement : la représentation du paysage en France a longtemps été imprégnée d'une vision nostalgique d'une campagne et d'une nature de plus en plus menacées. Les photographes français se sont détournés de ce genre, attirés par le reportage dont Henri Cartier-Bresson est le plus grand représentant.

Dans les années 70, on assiste à une crise. Crise dans la pratique : les grands magazines réduisent leur tira-

ge, les photographes utilisent de plus en plus cet outil comme moyen d'expression pure. Crise dans le discours : la critique photographique ne dispose pas en France de véritables outils d'analyse qui tiennent compte des spécificités du médium.

Au début des années 1980, on assiste à une effervescence des débats sur la photographie qui aboutit à l'apparition d'une critique fondée sur des notions et des concepts qui analysent cette image en fonction de la spécificité de l'outil et de l'acte qui la réalise. De plus, la Mission Photographique de la D.A.T.A.R., marque le renouveau de l'intérêt pour le paysage photographié. Le monde rural a changé, la perception de la nature aussi.

La campagne et l'espace naturel ne s'opposent plus à la ville comme territoire autonome de gestion, de culture. Le paysage a été relégué au rang de decorum estival ou dominical. La nature et son exploitation productrice ou touristique sont devenues à part entière des fonctions urbaines. Les espaces naturels et ruraux peu à peu dépeuplés, sont aménagés et gérés en fonction des besoins des citadins. Dans le même temps, nous avons pris conscience que notre environnement non seulement forme un tout, mais que ce tout est limité. La notion de paysage a perdu de sa valeur constitutive et spectacularisée d'une relation étroite avec la nature. De là une gêne : de représentation d'ensemble d'un pays, d'un site dominé par la présence des éléments naturels, il est devenu pays ou site en représentation nostalgique de cette présence. Le paysage n'est plus ce lieu de stabilité, de plénitude, dans lequel, jadis, le savoir-faire des créateurs projetait au moins la certitude de l'existence d'une nature, d'un environnement dont les règles de représentation correspondaient fondamentalement à une attitude, à un mode d'être, de vivre, de percevoir, de ressentir le monde.

La représentation des paysages s'imprègne de ces nouvelles dimensions : le paysage devient marge imaginaire (Lewis Baltz) ou objet de recréation (Nils Udo). Il devient parcours et lieu de passage.

Le paysage est aujourd'hui imprégné de la crise que traverse le territoi-

re. Crise économique, sociale, politique. Crise de la gestion même de la crise : les repères font défaut. Le territoire est devenu lui-même flexible et mobile. La campagne, la nature perdent jusqu'à la justification économique, fonctionnelle, de leur existence. Il suffit d'évoquer les inquiétudes que font naître la forte réduction du nombre des exploitants agricoles d'ici quelques années et la gestion des espaces forestiers devenus improductifs.

Dans ce contexte, le photographe de paysage continue à chercher, à s'interroger, à créer. Au delà des images convenues de demande d'illustrations, il peut contribuer à une représentation des lieux et du territoire qui corresponde à leurs nouvelles réalités, qui décline aussi leur nouvelle identité. C'est peut-être dans cette recherche d'identité qu'aujourd'hui la photographie a un rôle décisif à tenir.

La photographie, à la fois moyen d'expression et d'observation, est un outil particulièrement bien adapté à cette recherche : l'identité territoriale nécessite le regard d'un autre dont le métier est d'observer, de sentir, d'identifier, de représenter les manifestations visibles des effets du temps sur l'espace, étant entendu que ce temps et cet espace ne peuvent se définir en dehors de leur sociabilité.

Le paysage est le résultat des multiples activités humaines qui, des plus humbles aux plus spectaculaires, aménagent, transforment, refigurent l'espace. Le paysage est le résultat de ces actions passées. On peut lire en lui les enjeux des actions en cours. Le paysage est culture.

G.-J.A., F.N.

Bibliographie

Ouvrages

ALAUZEN, 1984, La peinture en Provence, nouvelle Ed., Jeanne Laffitte, Marseille

BERQUE Augustin, 1990, Médiance des milieux en paysages, Ed. Reclus

BRUNET P., 1992, L'atlas des paysages ruraux de France, Jean-Pierre de Monza, Paris.

CORREDOR - GUINARD Marie-Rose, 1992, La littérature et la diffusion des modèles de paysage méditerranéen, in Paysage méditerranéen, Electa, 1992, Expos. Séville, 198-203, 15 BN 88-435-3824-1.

DUMAS Alexandre, 1841, Impressions de voyage, Midi de la France, Paris, Lévy Jr.,

DURAND Régis, 1990, La part de l'ombre, Essai sur l'expérience photographique, Ed. La différence

LUGINBUHL Y., 1992, in BRUNET, l'Atlas des paysages ruraux de France, de Monza, Paris.

MILLIN Aubin-Louis, 1807, Voyage dans les départements du Midi de la France, Paris, Tournesein,

PAPON Abbé, 1787, Voyage en Provence, Paris, Moutard,

SAND Georges, 1877, Nouvelles lettres d'un voyageur, Paris, Calmann-Lévy,

SOUBIRAN Jean-Roger, 1992, le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874, Réunion des Musées Nationaux - Musée de Toulon, I.S.B.N. : 2-7118-2688-0

STENDHAL, 1837, Mémoires d'un touriste, Paris, Lévy Jr.

WAITE John, 1992, Naissance et renaissance de l'espace pictural, Ed. Société nouvelle Adam Biro

Revues

- "Paysages photographies, La mission photographique de la D.A.T.A.R., travaux en cours", 1985, Ed. Hazan, en particulier l'article de Jean-François CHEVRIER : "la photographie dans la culture du paysage..."

- "Paysages photographies, en France dans les années quatre-vingt", 1989, Ed. Hazan, en particulier : "Les mille naissances du paysage" Augustin BERQUE - "Le territoire aux qualités" Jean-Paul de GAUDÉMAR

- "Le débat", n° 65, mai-août 1991, Ed. Gallimard, en particulier le dossier "Au delà du paysage moderne" : Alain ROGER, Michel CONAN, Gérard SIMON, Jean-François AUGOYARD

- "Les cahiers de la photographie", ACCP, n° 8 (1982) : "L'acte photographique", n° 11/12 (1983) : "Robert FRANK", n° 14 (1984) : "Le territoire"

- "Photographies, Colloque ATGET" n° hors série, mars 1986