

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HICSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

LES PAYSAGES DE LA NOSTALGIE EN EUROPE AU XIX^e SIÈCLE

Acte de la Journée d'étude organisée le 15 avril 2024 à Paris
(ED 441, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et HiCSA)

Direction : Marie Clemenceau et Alithéia Soulié

Comité de relecture : Marie Clemenceau, Sarah Gould,
Alithéia Soulié et Pierre Wat

Pour citer cet ouvrage

Marie Clemenceau et Alithéia Soulié (dir.), *Les paysages de la nostalgie en Europe au XIX^e siècle*, Acte de la Journée d'étude organisée le 15 avril 2024 à Paris (ED 441 Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et HiCSA), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2026.

ISBN : 978-2-491040-28-4

REMERCIEMENTS

Nous remercions très chaleureusement l'ensemble des contributeurs, les invités à la journée d'étude qui ont soutenu notre projet, Servane Dagnies de Vitry, Charles-François Mathis et Julie Ramos, les membres du comité de relecture qui ont relu les articles, Sarah Gould et Pierre Wat, ainsi que l'ensemble des équipes de notre laboratoire l'HiCSA et de notre école doctorale l'ED 441 de l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.

Marie Clemenceau et Alithéia Soulié, Introduction	6
---	---

VOYAGES ET EXILS DANS LE PAYSAGE

Krystian Klekot, Entre le mal du pays et la nostalgie : la vision nostalgique de la patrie par les émigrés polonais au xix ^e siècle	11
--	----

Adrián Valenzuela Castelletto, Paul Bourget en Angleterre, un voyageur psychologue entre paysage et nostalgie	27
---	----

Marie Clemenceau, La part des souvenirs d'enfance dans les scènes de genre agrestes	41
---	----

PRÉSERVER LES TRACES DE L'INTIMITÉ POÏÉTIQUE

Alithéia Soulié, La nostalgie de l'Arcadie perdue et sa réminiscence élégiaque dans les paysages de Jean-Baptiste Camille Corot	54
---	----

Marina Bernardi, Les hommes, les arbres et les pierres : l'image de Rome disparue dans l'Europe de la fin du xix ^e siècle	67
--	----

ENTRE NATURE ET CULTURE : LE DÉCHIREMENT DES PAYSAGES FACE À LA MODERNITÉ

Emma Barrett Fiedler, Nostalgie de la nature et romantisme face à la modernité industrielle en Allemagne	77
--	----

Laure Nermel, « Aller à la Nature en toute simplicité de cœur ». Le Paysage préraphaélite entre fantasme et réalité	90
---	----

Jorge Costa et Daniela Simões, Le parfum des champs : nostalgie et dualité dans le paysage de Luciano Freire	104
--	-----

PAYSAGES HANTÉS PAR LES PRÉSENCES DU PASSÉ

Sébastien Baudoin, Fantômes d'Amérique : la nostalgie de la nature américaine dans les voyages de Chateaubriand	120
---	-----

Marin Menzin, Le sentiment napoléonien de nostalgie : inspiration artistique d'une légende politique au xix ^e siècle	134
---	-----

Gisela Monteiro, The Tombs of Alto dos Prazeres by Mendes Leal Junior or How Nostalgia Permeates a 19th Century Book of Cemetery Drawings	147
---	-----

Présentation des auteurs	162
--------------------------	-----

INTRODUCTION

MARIE CLEMENCEAU ET ALITHÉIA SOULIÉ

Dès 1826, Jean-Baptiste Lamarck, fondateur de la biologie et théoricien du transformisme, s'alarme des activités meurtrières de l'Homme sur le vivant : « On dirait que l'homme est destiné à s'exterminer lui-même après avoir rendu le globe inhabitable¹ ». Rejoignant le peintre William Hogarth², il témoigne de préoccupations écologistes avant l'heure gagnant l'Europe au tournant du XIX^e siècle.

Qualifiée de « révolution³ », l'industrialisation métamorphose le rapport au temps et à l'espace. Elle affecte différemment les lieux par le truchement des multiples phénomènes qui lui sont liés tels que l'exode rural, la croissance urbaine, l'implantation d'usines, de réseaux de transports, l'exploitation de ressources, ou encore l'émission de pollution. De fait, ces changements affectent le paysage, – terme qui désigne le champ visuel humain, tant perceptif que mental. Le poète anglais William Wordsworth ne regrette-t-il pas déjà dans son poème « *Splendour in the Grass* » (1804) le temps à jamais perdu de l'éclat de l'herbe et de la splendeur des fleurs⁴? Ces paysages figurent tels des stigmates laissés par l'industrie. Ils traduisent la prééminence d'une conception utilitariste du vivant. Les théories de Jeremy Bentham⁵, d'Auguste Comte⁶, ou encore de Saint-Simon⁷ justifient cet utilitarisme : la nature serait mise à contribution afin d'améliorer l'Homme, de le « perfectionner ». Ces idées s'ancrent dans un mythe du

1 Jean-Baptiste Lamarck, *Système analytique des connaissances positives de l'homme* [1820], Paris, Éditions Quadrige, 1998.

2 On pense notamment à la série de douze estampes « Industry and Idleness » que réalise Hogarth en 1747 montrant les changements apportés par l'industrie au monde du travail.

3 Friedrich Engels, *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre* [1845], Paris, Éditions sociales, 1960.

4 William Wordsworth, *Poems*, vol.II, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1815.

5 Jeremy Bentham, *Introduction aux principes de morale et de législation* [1789], trad. Centre Bentham, Paris, Vrin, 2010.

6 Auguste Comte, *Philosophie première. Cours de philosophie positive* [1830-1832], Paris, éditions Hermann, 1975.

7 Henri de Saint-Simon, *Nouveau christianisme*, Paris, Bossange Père, A. Sautet et Cie, 1825.

« Progrès » qui ne cesse de prendre de l'ampleur durant le XIX^e siècle⁸. « Prométhée moderne », l'Homme se distinguerait d'une nature originelle qu'il dénature soit par ses activités, soit par sa culture. Ainsi, la métamorphose des paysages n'exprime-t-elle pas aussi celle des corps de sociétés humaines transformées par la mécanisation industrielle ?

C'est bien en réaction à ces changements que naît, aussi bien dans les sciences que dans les lettres et les arts, le sentiment de nostalgie, c'est-à-dire d'une perte irrémédiable de cette nature désormais érigée en altérité radicale. Du grec *nostos-algos* (retour-douleur), ce terme d'abord clinique s'applique à certains soldats napoléoniens, d'anciens laboureurs en mal du pays⁹. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, ce terme se généralise et prend une toute autre acception : il renvoie au domaine de la sensibilité. La nostalgie n'est plus le « mal du pays » affectant la figure légendaire du « soldat-laboureur » napoléonien¹⁰. Elle exprime désormais le deuil d'un espace-temps révolu. Ce sentiment est conforté par les travaux marquants de Charles Darwin : *L'Origine des espèces*¹¹ ébranle la conception créationniste du vivant par ses théories évolutionnistes. Dans son sillage, Ernst Haeckel fonde, dès 1866, la discipline de l'écologie¹² qui étudie les relations complexes entre les organismes vivants et leurs environnements. Ces travaux scientifiques confortent le sentiment de perte d'une « harmonie naturelle ». En effet, cette dernière est compromise par les activités humaines impactant les environnements et contribuant au processus de sélection naturelle¹³. L'inquiétude que suscite la disparition de certains milieux naturels devient dès lors une préoccupation majeure des sociétés. Elle appelle à la mobilisation de certains penseurs, comme Jules Michelet qui retrace l'histoire de cette destruction naturelle dans *La Mer* (1861)¹⁴ et *La Montagne* (1868)¹⁵. D'autres intellectuels qualifiés de « technocrates », tels Robert Southey, Lewis Mumford, Jacques Ellul, ou Günther Anders, pour ne citer qu'eux¹⁶, condamnent

8 Frédéric Rouvillois, *L'Invention du Progrès, 1680-1730*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

9 André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Campagne première, 2007.

10 Gérard de Puymège, *Chauvin le soldat-laboureur. Contributions à l'étude des nationalismes*, Paris, Gallimard, 1993.

11 Charles Darwin, *On the Origin of Species*, Londres, chez John Murray, 1859.

12 Ernst Haeckel, *Über Entwicklungsgang und Aufgabe der Zoologie*, Leipzig, Engelmann, 1870.

13 Samy Bounoua, « Penser l'écocide au XIX^e siècle : crimes contre la nature, châtiment divin et vengeance de la Terre », *Criminocorpus*, n° 16, 2020.

14 Jules Michelet, *La Mer* [1861], Paris, Gallimard, 1983.

15 Jules Michelet, *La Montagne* [1868], Paris, Le Pommier, 2020.

16 Simon Chaunu, « L'enfer organisé de la civilisation industrielle. Critique de la technique et critique des organisations chez quelques penseurs anti-industriels », *Aspects sociologiques*, vol. 25, n° 1, 27 novembre 2020.

radicalement l'industrialisation assimilée à un nouvel enfer menant l'humanité à sa perte. Par ailleurs, l'idée d'une industrie dénaturante nourrit une réflexion sur l'authenticité, voire une quête ontologique permettant à l'Homme de communier avec la « Nature ». En témoigne le mouvement transcendantaliste américain : il se structure autour de l'essai *Nature* (1836)¹⁷ de Ralph Waldo Emerson lequel défend l'idée d'une fusion de l'homme dans une Nature divine. Enfin, cette sensibilité nostalgique amène aussi à la protection d'espaces naturels par le biais de la législation¹⁸ et de l'engagement politique. Ainsi émergent, aux Etats-Unis, comme en Europe, différents mouvements visant à patrimonialiser des paysages d'exception érigés en « monuments naturels¹⁹ ».

Dans ce contexte, comment la question de la nostalgie affecte-t-elle la notion de paysage, mais aussi ses représentations? L'objet de cette publication est d'interroger les paysages au prisme de la nostalgie : comment investit-elle ses représentations, tant artistiques que littéraires, mais aussi ses théories, et même sa pratique par le biais des paysagistes?

L'historiographie sur ce sujet a récemment été actualisée avec, en 2021, la rétrospective du Musée d'Orsay sur *Les Origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*²⁰. Elle explore la manière dont l'essor des sciences naturelles et ses découvertes ont inspiré les artistes. En amont, Pierre Wat démontrait dans son ouvrage *Pérégrinations : paysages : entre nature et histoire* (2018)²¹, que la « mort » de la conception dite classique du paysage, organisée par l'esthétique rationaliste, dessine d'autres chemins aux paysages qui portent la mémoire de l'histoire humaine au seuil du XIX^e siècle. Cependant, la question de la nostalgie n'est que sous-jacente dans ces écrits et il est nécessaire de croiser les textes pour arriver à une analyse formelle et contextuelle de ce sentiment dans les paysages européens durant tout le XIX^e siècle. Ce travail fut en partie réalisé pour le paysage rural américain en 1964 par Leo Marx dans *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*²². Mais ce dernier se concentre sur la

17 Ralph Waldo Emerson, *Nature* [1836], trad. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia, 2004.

18 Marc Bouvet, « L'évolution du thème de l'environnement au XIX^e siècle », *Revue juridique de l'Ouest*, 1999.

19 Martine Chalvet, « Conservation/préservation de la nature « sauvage » : une histoire des savoirs, des imaginaires et des idéologies », *Revue forestière française*, 73, 2022.

20 Laura Bossi (dir.), *Les Origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, Musée d'Orsay, 19 mai 2021 – 18 juillet 2021), Paris, Musée d'Orsay / Gallimard, 2020.

21 Pierre Wat, *Pérégrinations : paysages : entre nature et histoire*, Vanves, Hazan, 2017.

22 Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 1964.

représentation littéraire. Simon Schama, quant à lui, offre une vision plus large²³. Il interroge le paysage réel et le paysage imaginaire dans la culture occidentale sans époque définie, ce qui lui permet d'établir un lien entre les changements sociaux et notre perception du paysage.

C'est essentiellement à l'aune d'autres disciplines en sciences sociales que l'histoire de l'art, telles que l'histoire, l'anthropologie, la philosophie ou la psychanalyse, que la nostalgie a été étudiée. Il faut ainsi noter les travaux récents du psychanalyste André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*²⁴ ou de l'historien Thomas Dodman, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*²⁵. Enfin, cette question transversale de la nostalgie dans le paysage au XIX^e siècle, nous invite incontestablement à nous pencher sur les pensées scientifiques, naturalistes et même écologistes contemporaines. De nombreux spécialistes, tels que Charles-François Mathis²⁶, Fabien Locher ou Gregory Quenet²⁷ ont travaillé sur ces questions et nous permettent d'aborder la peinture avec de nouvelles clefs.

L'objectif de la journée d'étude que nous avons organisée le 15 juillet 2024 à Paris s'engageait à croiser ces multiples regards en sciences sociales afin de s'inscrire dans une nouvelle recherche scientifique et tenter de comprendre comment le sentiment nostalgique peut être traduit dans la création artistique de cette époque. Nous avons distingué quatre grandes thématiques qui reviennent comme des topos dans les différents articles : le voyage et l'exil, la préservation des souvenirs intimes, le désenchantement par la modernité et les fantômes. Ces quatre thématiques forment les quatre parties de ces actes, mais les articles proposés dépassent bien souvent ces cadres pour répondre à d'autres. Ces dépassements témoignent de la grande connivence de l'ensemble de ces articles qui sont chacun comme un morceau de compréhension sur le sentiment de nostalgie des enfants du siècle.

²³ Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999.

²⁴ Bolzinger, *op. cit.*

²⁵ Thomas Dodman, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Seuil, 2022.

²⁶ Charles-François Mathis, « De l'esthétique du cottage comme vision de l'environnement : Robert Southey, critique de la Révolution industrielle », dans *Romantisme*, n° 189 : « Les écologies du XIX^e siècle », 2020.

²⁷ Fabien Locher, Gregory Quenet, « L'histoire environnementale : Origines, Enjeux et Perspectives d'un Nouveau Chantier », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 56-4, 2009.

VOYAGES ET EXILS
DANS LE PAYSAGE

ENTRE LE MAL DU PAYS ET LA NOSTALGIE : LA VISION NOSTALGIQUE DE LA PATRIE PAR LES ÉMIGRÉS POLONAIS AU XIX^e SIÈCLE

KRYSTIAN KLEKOT

Connu depuis l'*Odyssée* d'Homère, l'éloignement de la famille et de la maison est le plus ancien thème évoquant le sentiment de nostalgie. Ulysse devient l'archétype d'un pèlerin errant qui essaie de retrouver son chemin de retour.

Du point de vue médical, la nostalgie, qui s'apparente au mal du pays, apparaît pour la première fois dans une thèse de médecine du Suisse Johannes Hofer, en 1688¹. Il explique que c'est une maladie récurrente dans l'armée dont les patients ne disent pas souffrir des sentiments nostalgiques mais d'un manque des proches, de la maison - les symptômes étaient la tristesse ou la nervosité². À partir de ce moment, plusieurs confusions sont présentes : on confond la nostalgie, la mélancolie, le mal du pays et le manque.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le mal du pays deviendrait une maladie de masse chez les soldats et, nous pouvons désormais l'ajouter, chez les émigrés, au moins ceux de Pologne. Mais la différence entre la nostalgie et le mal du pays n'est pas claire. Il faut attendre le XX^e siècle et les travaux aussi bien de Freud³ que d'autres philosophes et médecins qui s'intéresseront aux émotions pour établir que la nostalgie n'est pas de la mélancolie, mais une émotion. Dans ce cas, le mal du pays reste une sous-catégorie de la nostalgie, très spécifique, et encore vu ainsi de nos jours.

Le but de cet article n'est pas de faire une analyse psychologique de cette émotion mais d'analyser la nostalgie et le mal du pays comme un phénomène culturel et un paradigme littéraire qui influencent la vision de la réalité, en l'occurrence du paysage qui entoure les écrivains. Dans ce cas, la littérature, surtout romantique, est un reflet de pensées et de l'âme des auteurs – comme un paysage intérieur de nation exilée.

1 Katharina Niemeyer, « Du mal du pays aux nostalgies numériques. Réflexions sur les liens entre nostalgie, nouvelles technologies et médias », *Recherches en communication*, n° 46, 2018, p. 10.

2 *Ibid.*

3 Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça* [1923], trad. C. Baliteau, A. Bloch, J.-M. Rondeau, *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, tome XVI, Paris, PUF, 1991, p. 255-301.

Tentative de définition

Le mot « nostalgie » provient du grec ancien *nóstos* (retour) et *álgos* (douleur) : ceci signifierait donc une douleur liée au retour, un mal du retour, un mal du passé. Katharina Niemeyer, théoricienne des médias, se concentre dans sa définition sur la temporalité. C'est ce qui la rend plus générale du mal du pays, qui n'impliquerait qu'une dimension spatiale, géographique. La nostalgie n'est pas vue comme une émotion négative, au contraire. Elle s'appuie surtout sur une idéalisation de ce qui manque à un individu. Ce serait la temporalité future de la nostalgie, donc le passé, qui peut encore se réaliser dans sa meilleure version. D'un autre côté, la nostalgie est exprimée par l'idéalisation du passé très spécifique, celui de l'enfance et de la jeunesse, défini par une insouciance, une innocence, etc.

Or, le mal du pays serait le manque d'un lieu, d'une culture, d'un endroit. C'est une recherche d'appartenance et d'identité nationale qui se cache derrière. Souvent, les personnes souffrant du mal du pays font face à des chocs culturels, se sentent aliénées dans la société d'adoption. Le mal du pays sous-entend un éloignement géographique de la patrie ou de la culture d'origine d'un individu. Il y a également une idéalisation en raison d'une réflexion comparative et contrastive, la plupart du temps de l'endroit d'adoption et de l'endroit d'origine⁴.

Niemeyer souligne également l'importance de l'appartenance à un endroit, un aspect très important de la culture polonaise. Ainsi, dans certaines nations, certains peuples, le mal du pays serait inscrit dans la culture et la tradition nationales.

Enfin, que ce soit la nostalgie ou le mal du pays, il semblerait qu'il n'y ait aucune différence entre le ressenti des individus selon leur statut social, origines, etc. C'est une émotion qui, inévitablement, touche tout le monde de manière égalitaire. Marek Jezinski souligne cet aspect important :

Il convient de souligner encore un aspect qui concerne la nostalgie comme une certaine catégorie culturelle – elle est l'expérience du quotidien et de la routine, un aspect égalitaire, accessible à chacun et sans frontières dans la vie des élites et de la haute culture. C'est ici même qu'il faut chercher avant tout la nostalgie – c'est la culture populaire qui sera son « nid » et les médias de masse – un moyen universel de sa diffusion⁵.

4 Jan Duyvendak, *The Politics of Home. Nostalgia and Belonging in Western Europe and the United States*, Palgrave Macmillan, London, 2011.

5 « Podkreślić tu wypada jeszcze jedną kwestię dotyczącą nostalgii jako pewnej kategorii kulturowej – jest ona doświadczeniem codzienności i potoczności, aspektem egalitarnym, dostępnym każdemu »

Mal du pays : maladie des émigrés du XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, de grands mouvements d'émigration ont lieu en Pologne. En effet, en 1795, la Pologne est divisée par ses trois pays limitrophes, la Prusse, la Russie et l'Autriche, qui se partagent son territoire. Une longue bataille pour l'indépendance, qui durera 123 ans, attendait des Polonais. Pour tenter de récupérer leur territoire, le peuple polonais se révolte en organisant plusieurs insurrections nationales.

Effectivement, l'oppression politique du tsar Nicolas, qui ne respectait plus la constitution du Royaume du Congrès mise en place pendant le Congrès de Vienne, devient de plus en plus importante. Avec les échos des révolutions belge et française, quelques mois plus tôt, les Polonais ont décidé de ne plus accepter la gouvernance du tsar et de s'insurger lors de l'Insurrection de Novembre (qui a débuté le 29 novembre 1830). Ceux qui sont partis à la bataille étaient surtout des hommes, des jeunes hommes, plutôt d'origine noble. L'insurrection s'est soldée par un échec, le tsar a endurci sa politique envers le Royaume du Congrès qui est contraint davantage et voué à la disparition. Les Polonais savaient que des répercussions les attendaient – déportation en Sibérie, privatisation des biens par le tsar, parfois peine de mort, pour ne citer que quelques exemples de sanctions.

Ainsi, en 1831, ces intellectuels nobles polonais qui ont participé à l'insurrection, partent massivement vers l'ouest, surtout en France et en Grande-Bretagne. La langue française était la langue de la cour et de la noblesse, ainsi, le pays de Louis-Philippe était privilégié comme destination des émigrés. La jeune Monarchie de Juillet n'était pas, cependant, tellement enthousiaste à cette idée. C'est ce mouvement qui sera nommé la Grande Emigration. Le caractère révolutionnaire des Polonais faisait peur au roi qui a donc décidé de construire des dépôts pour les réfugiés et surtout de les éloigner de la capitale.

L'amour pour la Patrie est une valeur véhiculée par les romantiques polonais et très mise en avant dans leurs écrits. Ce type d'amour explique les sentiments forts de ces jeunes hommes. De plus, c'était un devoir que de se rendre au service de la Patrie. C'est ainsi que les Polonais ont réussi à soutenir leur nation culturelle, ce qui leur permet de survivre : ils partagent la même culture, la

*i nieograniczonym do życia elit i kultury wysokiej. Tu zresztą należy szukać kategorii nostalgii w pierwszej kolejności – to kultura popularna będzie jej „siedliskiem”, a media masowe – powszechnie używaną drogą rozpowszechniania », Marek Jeziński, « Nostalgia za dawnymi laty. Przypadek muzyki popularnej », *Kultura i Edukacja*, n° 3, 2014, p. 9. Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'article sont de l'auteur.*

même langue et les mêmes valeurs qui, par la suite, seront la base du patriotisme traditionnel polonais. Eustachy Januszkiewicz⁶, qui partage un double amour, celui de sa fiancée à qui il adresse ses lettres et celui pour sa Patrie, décrit ce sentiment ainsi : « *Je ne désire qu'une seule chose : aimer même après tant d'années cette Pologne comme je l'aime aujourd'hui et je ne laisserai personne me surpasser dans ce sentiment*⁷ ». L'amour de la Pologne passait devant tous les autres amours.

Au XIX^e siècle, au moment de la Grande Émigration, le mal du pays est considéré comme une maladie. Un des émigrés, Rufin Piotrowski⁸, qui a souffert de cette maladie avant une mission de conspiration qu'il a menée sur des terres polonaises, livre une description détaillée du déroulement de sa guérison. Les émigrés souffrants étaient dirigés vers des hôpitaux et Piotrowski était admis, en 1842, à l'Hôpital de la Pitié⁹ (aujourd'hui hôpital de la Pitié-Salpêtrière dans le XIII^e arrondissement).

Cet hôpital, construit en 1612 par la volonté de la régente Marie de Médicis, est à l'époque une partie intégrante du paysage parisien. Mais il avait une fonction spéciale jusqu'à la Révolution française : c'était un hospice qui servait à enfermer les mendiants, les pauvres et les fous (surtout les femmes folles), donc il n'avait pas de rôle médical. Pour être soignés, les patients, si nous pouvons les appeler ainsi, étaient transportés à l'Hôpital-Dieu. C'est à l'Hôpital de la Pitié que Philippe Pinel étudie les cas des aliénées, s'intéresse à l'hystérie et à la nécrologie à la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, l'hôpital gagne une renommée de spécialiste des maladies mentales qui occupent donc la place centrale des traitements, considérées à l'époque comme non-médicaux et plutôt expérimentaux. C'est cette dimension qui change au XIX^e siècle car les nouveaux dirigeants tentent d'ouvrir de nouvelles spécialités médicales, au sein de l'établissement qui doit

6 Eustachy Januszkiewicz (1805-1874) était un libraire, éditeur et journaliste de la Grande Émigration. Fondateur de la Librairie Polonaise de Paris qui puise ses sources dans la collaboration de Januszkiewicz et Hector Bossange en 1833. Rédacteur de *Pielgrzym Polski*, considéré comme le premier journal polonais de la Grande Émigration à Paris.

7 « *Tylko pragnę jednej rzeczy, a tą jest: kochać i po wielu latach tę Polskę, jak ją dzisiaj kocham, i w tym nie chciałbym nikomu dać się wyprzedzić* », Eustachy Januszkiewicz, *Pamiętnik*, Wydawnictwo DiG, Varsovie, 2018, p. 134.

8 Rufin Piotrowski (1806-1872) était un émissaire, sibérien et professeur à l'École des Bâtignolles. Auteur des *Souvenirs de séjour en Sibérie*, il raconte ses motivations pour devenir émissaire, son emprisonnement, sa vie en Sibérie et sa fuite. C'est dans cette œuvre qu'il nous raconte le quotidien en émigration dans les années 1830.

9 Rufin Piotrowski, *Pamiętniki z pobytu na Syberii*, vol. I, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań, 2017, p. 35.

s'adapter aux progrès et aux inventions survenus dans le domaine¹⁰. C'est donc dans cet établissement que les Polonais atteints du mal du pays ont subi les traitements essentiels.

Les mots de Piotrowski démontrent un autre aspect important de l'émigration, à savoir la pauvreté : « *C'est l'un des grands inconvénients de la vie de des émigrés que personne ne peut s'occuper de l'errant dans sa maladie. S'il a de l'argent, il peut payer des soignants sinon il doit aller à l'hôpital*¹¹ ». Sans doute, les hôpitaux étaient donc vus comme un endroit pour les pauvres et pour les malades dont on sort vivait difficilement. Piotrowski venait d'une famille noble appauvrie qui a perdu ses biens et ses titres pendant les différentes insurrections. Il fait part de ces sentiments et parle des maladies dont souffrent les émigrés :

En général les émigrés polonais souffraient soit de la folie – d'où de nombreux suicides, comme ceux lorsque l'on se jette des étages des maisons – soit de la tuberculose dont rarement quelqu'un pouvait guérir. C'était un spectacle vraiment déchirant quand je voyais mes modestes compagnons dans l'errance dans ces états. Il semblait qu'ils ne ressentaient pas de la douleur qui pouvait causer leur mort, ils regrettaient seulement qu'ils ne meurent pas en Pologne et pour son bonheur. Oh ! Celui qui n'avait pas vu cela, ne peut pas comprendre toute la misère, tout le tourment de l'âme de l'exilé polonais, ni cet amour pour leur pays, qu'ils semblaient emporter avec eux dans l'autre monde, comme s'ils avaient le pressentiment que même là-bas il n'éprouveront point de bonheur sans Pologne¹².

Le mal du pays semblait être tellement fort chez certains qu'il provoquait une folie, voire menaient à des suicides. Ce sujet est encore très peu analysé, cependant, c'était très courant comme pratique. C'est pourquoi cet amour de

10 Alina Cantau, « La Pitié Salpêtrière, quatre siècles d'histoire », *Gallica.fr*, BnF, 21 avril 2020, <https://gallica.bnf.fr/blog/08012013/la-pitie-salpetriere-quatre-siecles-dhistoire?mode=desktop>, consulté le 30 octobre 2024.

11 « *Jest to jedna z wielkich niedogodności życia emigracyjnego, że w chorobie nie ma kto się zająć tulaczem. Jeżeli ma pieniądze, może sobie kupić opiekę, jeżeli zaś ich nie ma, musi iść do szpitala.* », Piotrowski, op. cit., p. 35.

12 « *Ogólnie emigrantom polskim dokuczalo albo obłąkanie – stąd liczne samobójstwa, rzucanie się z piętrowych domów – albo suchoty, z których rzadko kto wyzdrowiał. Rozdzierający to był rzeczywisty widok, kiedy patrzyłem na skromnych współbraci, współtulaczy. Zdawali się nie czuć bólei, co o śmierć ich przyprowadzała, żalowali tylko, że nie w Polsce i nie za jej szczęście umierają. (...) Ach, kto tego nie widział, ten nie może pojąć całej nędzy, całych męk duszy polskiego wygnańca ani tej miłości do kraju, jaką zdawali się ze sobą na tamten świat unosić, jakby mieli przeczucie, że i tam bez Polski nie ma dla nich szczęścia.* », *ibid.*, p. 37.

la Patrie, qui provoque des sentiments nostalgiques, est tellement fort. Les Polonais étaient dépourvus de leur État mais les souvenirs du paysage, de la famille, de la jeunesse restaient et étaient généralement à l'origine de ce mal du pays. De nombreux témoignages soulignent l'importance du langage, qui pouvait également influencer des sentiments; l'importance de l'histoire et de la culture communes.

Rufin Piotrowski, déjà au moins depuis 1841, souffrait d'une maladie de « l'âme et du cœur¹³ ». Les différences culturelles et le sentiment d'aliénation dans la société rendaient difficiles son quotidien et renforçaient le sentiment nostalgique envers la Pologne. Rien n'aurait rappelé aux Polonais en France leur Pologne du XIX^e siècle. Ces états d'âme provoquent une certaine idéalisation de la Pologne. Les émigrés ressentaient souvent un besoin soudain de se rendre immédiatement en Pologne; ils faisaient attention aux détails du quotidien qui faisaient partie des différences culturelles. De ces besoins, naissent également certaines institutions polonaises comme l'École des Batignolles, qui naît d'un besoin d'éducation patriotique polonaise; la Librairie Polonaise qui répondait à la volonté de soutien de la langue et de la littérature nationales, entre autres.

Cet émigré décrit ainsi ces états d'âme :

Les années en émigration s'écoulaient, et moi, je devenais de plus en plus mélancolique et aigri et plus que jamais, car soudainement, j'avais une forte envie de voir ma terre natale, cette sainte terre polonaise. [...] Et pourtant je n'arrivais pas à m'habituer à son [la France] beau climat, ni à sa société érudite, non plus aux coutumes et mœurs. [...] Je ressentis beaucoup de gratitude pour eux [Français] dans mon cœur, mais jamais je ne pus m'habituer à la France et la pensée que je pouvais rester ici pour toujours n'avait jamais traversé mon esprit. Plus j'y restais, plus la Pologne me manquait, plus je me sentais étranger sur la terre hospitalière des Français¹⁴!

L'amour et le manque de la Patrie grandissent avec le temps. Rufin Piotrowski est, cependant, un cas particulier : après l'émigration, la prison en Sibérie dont

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ « Lata więc upływały na Emigracji, a ja się stawiałem coraz bardziej tęskny i ponury i bardziej niż kiedykolwiek, bo gwałtownie, gorąco pragnąłem ujrzeć rodzinne strony, ujrzeć tę świętą polską ziemię. [...] A jednak ani do jej [Francji – KK] pięknego klimatu, ani do jej wykształconego towarzystwa, do zwyczajów i obyczajów przywyknąć nie mogłem. [...] Czułem wdzięczność dla nich [Francuzów – KK] w mym sercu, lecz nigdy nie mogłem się do Francji przyzwyczaić i ani mi przez myśl kiedy przeszło, żebym w niej na zawsze pozostał. Im dłużej w niej bawiłem, tym mocniej tęskniłem za Polską, tym bardziej czułem się obcy na gościnnej ziemi Francuzów! », *ibid.*, p. 33-34.

il échappe et la réintégration de Paris, il rentre sur les terres polonaises, dans ces coins familiaux où il mourra. Ce sort n'est pas partagé par tous les émigrés, dont les grands poètes romantiques.

Quels remèdes étaient proposés pour le mal du pays? Il n'existe pas une réponse claire sur le traitement médical des patients qui souffrent de cette maladie et qui se font soigner à l'Hôpital de la Pitié, il faudra faire sans doute des recherches plus avancées mais de nombreuses archives de l'hôpital ont été détruites en 1871¹⁵. Les émigrés se soignaient en se rendant au service de la Patrie; un retour en Pologne, comme essayait de le faire Rufin Piotrowski, pouvait notamment les aider; les grands poètes chantaient la Pologne dans leurs écrits, ce qui pouvait être également une sorte de remède. La mort était un remède courant - le désespoir, la pauvreté poussaient des Polonais à l'acte ultime.

Les endroits nostalgiques de la poésie romantique polonaise

Nostalgique pays de l'enfance

Dans le même contexte, la littérature polonaise évolue à l'étranger en se basant sur toutes ces valeurs et aspirations patriotiques. Le Romantisme, un nouveau courant littéraire, va s'emparer des esprits de ces jeunes hommes et dominer leurs créations.

Le mouvement romantique polonais débute en 1822 avec la publication des *Ballades et Romances* d'Adam Mickiewicz¹⁶. Il est important de le préciser car ce courant naît déjà dans une Pologne occupée et partagée. Il est tourné contre les ennemis et devient une véritable arme nationale. En 1831, il émigre avec les insurgés. Le Romantisme ne sera pas juste un simple courant artistique, il dominera également le quotidien de la Grande Émigration, surtout son éducation et sa vie culturelle.

Effectivement, Adam Mickiewicz était un grand admirateur du paysage – aussi bien celui de son âme que celui qu'il observe. Dans les ballades citées précédemment il s'attarde sur les descriptions de la nature et des paysages de sa Lituanie natale. Ces descriptions, bien qu'elles soient écrites avant l'exil, font partie de l'œuvre fondatrice du Romantisme. Il est donc intéressant de

¹⁵ Cantau, *op. cit.*

¹⁶ Adam Mickiewicz (1798-1855) est considéré comme l'un des fondateurs du Romantisme polonais et l'un des principaux représentants de ce mouvement. Adam Mickiewicz, *Ballady i Romanse*, Vilnius, 1822.

voir comment le motif du paysage nostalgique s'installe comme un motif dans la poésie polonaise. La plus emblématique semble être la description du lac Świtez, décrit comme large et profond, impressionnant par sa beauté. L'œuvre la plus importante de Mickiewicz, où le paysage joue un rôle majeur, est bien évidemment *Messire Thadée*. Le poète y démontre son talent pour décrire avec poésie les paysages lituaniens du Niémen. Chaque sens s'imprègne de la beauté de la nature. Les descriptions du pays de l'enfance sont emplies d'un caractère idyllique et abondent en comparaisons et personnifications. Le fleuve Niémen et les collines boisées forment un cadre, et l'image qu'ils renferment est celle des champs cultivés. L'œuvre écrite en 1834 est un retour nostalgique à l'enfance à travers la nature.

En observant les œuvres romantiques polonaises, il apparaît clairement que l'espace et le paysage de la patrie sont plus qu'un simple arrière-plan. Ils contribuent à la construction des significations et des valeurs véhiculées dans l'œuvre, tout comme les personnages. Dans la littérature romantique, on observe plusieurs types de constructions sémantiques et picturales du paysage. Les paysages de la patrie évoluent progressivement dans leur expression au fil de la chronologie.

Le paysage d'une patrie idéalisée

Juliusz Słowacki¹⁷ écrit l'*Hymne* le 19 octobre 1836. C'est le début de la Grande Émigration qui commence à s'établir à Paris. Le jeune poète, un des représentants du Romantisme, a écrit ce texte sur un bateau, pendant son voyage en Egypte.

Dans le poème, les cigognes symbolisent la Pologne, son paysage et son environnement. Le sujet lyrique du poème, que nous pouvons identifier avec le poète, nous rend compte de ses réflexions sur la vie. Ce qui les domine est le passage du temps, d'un côté, et de l'autre l'éloignement de la Patrie. Il réalise qu'il est un voyageur errant et sa vie ressemble à un bateau sur une vaste mer qui n'a aucune destination prédéfinie. C'est une métaphore de la vie de l'émigré : il est voué à une errance et à une mort et surtout un enterrement dans une terre, certes hospitalière, mais étrangère. Cette apostrophe à Dieu rend ce poème très intime, comme une confession des émotions d'un homme solitaire. Cette répétition de « *Smutno mi, smutno mi Boże*¹⁸ » devient une sorte de refrain qui

17 Juliusz Słowacki (1809-1849) est l'un des représentants du Romantisme polonais, à côté de Mickiewicz et Krasiński, il forme le trio des bardes polonais. « Hymn », dans *Tygodnik Literacki*, 6 mai 1839.

18 « Je suis triste, triste, Seigneur. », *ibid.*

ajoute une dimension émotionnelle à ce texte. La tristesse et la souffrance de l'âme peuvent être ressenties dans ce motif. Malgré la beauté du monde, la chance de survivre, le sujet qui se confesse n'arrive pas à se réjouir de toutes ces choses car il n'est pas chez lui, il est perdu dans le monde.

Le mal du pays se traduit ici par plusieurs facteurs. Il est provoqué par l'éloignement géographique et le changement de paysage. En effet, ces cigognes sont très importantes ici : « *Żem je znał kiedyś na polskim ugorze*¹⁹ ». Elles sont comme la madeleine de Proust rappelant au jeune Słowacki la Pologne qui est idéalisée - il souligne la beauté de sa faune et c'est ce manque du pays sous toutes ses formes (géographique, culturelle, etc.) qui provoque toutes ces émotions. Un portrait nostalgique est dressé. Cette appartenance à un endroit, qui s'inscrirait à jamais dans la culture traditionnelle polonaise²⁰, provoque le mal du pays et serait le plus fort facteur de celui-ci.

Słowacki n'a pas accepté l'amnistie du tsar et ne reverra jamais la Pologne indépendante. L'inexistence de la Patrie est un autre facteur qui provoque le mal du pays. Bien que ce poète soit né après les partages de la Pologne, il a été élevé dans le patriotisme flagrant qui caractérisait l'éducation de l'époque. Dans ce poème, le mal du pays et la tristesse liée à la perte de la Patrie deviennent un nouveau motif littéraire qui sera par la suite un paradigme récurrent. De plus, il n'est pas considéré ici comme une maladie mais plutôt comme une émotion, un état d'âme.

Il convient de comparer ce poème avec celui de Cyprian Kamil Norwid²¹. Il aspire à un pays qui n'est jamais nommé. Un refrain semblable se dégage : « *Tęskno mi, Panie...*²² » – le même motif que dans le poème de Słowacki. Dans le poème de Norwid, l'image de la Pologne n'est pas tant réelle que idéalisée. C'est l'idéalisation de la patrie, l'accent excessif mis sur ses vertus et ses atouts. Ce poème exprime le manque de l'auteur pour son pays natal, il traduit sa nostalgie, sa solitude, sa tristesse et son impuissance. Le symbole du foyer familial est le pain, don de Dieu; le sujet lyrique aspire à un paysage rural, où un nid de cigogne symbolise le bonheur.

19 « Je les connaissais jadis sur la jachère polonaise. », *ibid.*

20 Paweł B. Sztabiński, Franciszek Sztabiński, « Przywiązanie do miejsca jako wymiar polskiego tradycjonalizmu », dans H. Domański, A. Rychard, *Elementy nowego ładu*, Warszawa, Wydawnictwo IFIS PAN, 1997, p. 257.

21 Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) est un émigré polonais à Paris de la deuxième moitié du XIX^e siècle, poète, représentant du Romantisme polonais.

22 « Cela me manque, Seigneur », Cyprian Kamil Norwid, *Poezje*, 1934.

Un paysage paradisiaque

Le poème suivant de Konstanty Gaszyński, intitulé « *Tęskonta za krajem* » est une véritable liste des choses qui manquent à l'auteur. Écrit en 1844²³, chacune de ses strophes décrit un ingrédient du mal du pays. Gaszyński se tenait assez à l'écart de Paris et de son milieu politique de la Grande Émigration. Il a lié une amitié avec Zygmunt Krasinski²⁴ et s'est établi à Aix-en-Provence où il meurt en 1866. Traducteur, poète et publiciste, il a beaucoup voyagé en Europe, notamment avec son ami poète.

Le poème est construit de cinq strophes et d'un refrain. Ce dernier a une rime très importante : *krajem/rajem* (pays/paradis). Ainsi, tout au long du poème la Pologne est comparée à un paradis auquel aspire et qui manque au sujet lyrique. Le *je* poétique peut être la voix du poète lui-même. Ainsi, ce manque qui provoque le mal du pays éponyme fait apparaître des larmes au quotidien dans les yeux du poète. Il se voue à l'éternelle tristesse s'il ne revient pas voir de ses propres yeux ce pays. Comme nous l'avons dit, de nombreux hommes ne reviendront jamais sur les terres polonaises – tel était le destin de Gaszyński. La volonté de revoir la Pologne et sa beauté est un des buts des romantiques et se joint à leur devoir patriotique de tout sacrifier pour la Patrie.

Dans la première strophe, le paysage polonais est mis en avant. La nature sous toutes ses formes est déclinée et un champ lexical spécifiquement polonais est utilisé. Donc comme chez Słowacki, à nouveau, la nature tellement aimée des romantiques rappelle ces terres perdues. La deuxième strophe décrit le folklore traditionnel des campagnes polonaises. En effet, « *sioło* » signifie la campagne. Deux choses intéressantes apparaissent ici. Premièrement, la tradition catholique avec ces croix et ces figures saintes à l'entrée des villes. Celles-ci sont encore souvent présentes de nos jours et devraient effectivement protéger le village et ses habitants du mal. Deuxièmement, l'hospitalité des Polonais est mise en avant avec cet accueil chaleureux des voyageurs donné comme exemple. Le mal du pays n'est donc pas seulement provoqué par un changement de paysage mais également par un changement de société et de ses codes et traditions. Gaszyński lui-même venait d'une noblesse appauvrie. Il pouvait donc très bien connaître les conditions de vie de la campagne polonaise qui sera très décrite et appréciée,

23 Konstanty Gaszyński, « *Tęskonta za krajem* [Mal du pays] » [1844], *Poezje*, Leipzig, Brockhaus, 1868.

24 Zygmunt Krasinski (1812-1859) était dramaturge et poète du Romantisme polonais, considéré comme le troisième barde national, né et mort à Paris. Ami de nombreux poètes et artistes de son temps.

également idéalisée, à la fin du XIX^e siècle. Déjà avec ces deux strophes, nous voyons cette idéalisation où la Pologne est présentée comme le jardin d'Eden auquel elle est comparée. Tout est très positif et mélancolique. Dans ce poème apparaissent également les cigognes qui marquent ici une répétition cyclique du retour de printemps. Cet animal manque au sujet lyrique et est un bon signe dans la poésie : il peut également symboliser la paix dans la maison, l'hospitalité, étant un animal exigeant quant au choix d'endroit où créer son nid. Jusqu'à nos jours, il reste, dans les coutumes et mœurs locales, un signe positif lié au bonheur, surtout à la campagne.

La troisième strophe prolonge cet aspect culturel en décrivant les caractéristiques du peuple polonais. L'hospitalité est à nouveau mise en avant, avec cette expression polonaise « *Gość w dom, Bóg w dom*²⁵ ». Le peuple polonais est décrit comme pauvre mais respectueux envers la tradition perpétuée par des ancêtres et envers la Patrie, notamment par la tenue propre durant les fêtes religieuses et nationales. Cet aspect national est important à l'époque, le Romantisme soulignait effectivement l'existence d'une nation polonaise. Et cet aspect culturel provoque le mal du pays et peut nous démontrer que l'assimilation dans une nouvelle société n'est pas complète pour ces émigrés qui ressentent cette nostalgie de leur pays.

La strophe suivante met en avant les danses nationales : ceci souligne la culture folklorique polonaise, notamment la musique. De même que dans le couplet précédent, cet aspect se joint au patriotisme polonais qui doit veiller à la survie des symboles nationaux pour subsister en tant que nation culturelle sans État.

Enfin, la dernière strophe met en avant l'amour de la Patrie. Ce sentiment et cette relation devrait être plus fort que l'amour entre l'homme et la femme et passer par-dessus tout. Toute action devrait être effectuée pour l'amour de la Patrie. C'est à nouveau une idée largement défendue par les romantiques. Le patriotisme, dans cet extrait, devait être perpétué de père en fils et ne devait pas être honteux mais au contraire, un signe de fierté.

Ainsi, avec Słowacki et Norwid, l'idée de l'appartenance à un endroit se dégage, le mal du pays est provoqué par l'éloignement géographique du pays et des proches. Gaszyński commence son poème également avec cette idée du mal du pays provoqué par le changement de paysage et d'endroit de vie. Néanmoins, il va plus loin et il défend cette idée qui se traduit par l'appartenance culturelle : une culture étrangère peut provoquer le sentiment nostalgique du

25 « l'invité est un messager de Dieu ».

manque. Certains comportements, certaines coutumes ne sont pas reproduites dans le pays d'accueil et donc tout le folklore qui se traduit par la musique, les tenues, les traditions, les valeurs manque au sujet lyrique et ce manque le rend malheureux. C'est pourquoi il rêve de revenir dans son pays natal.

Un paysage intérieur mélancolique

Le dernier poème, cette fois-ci de la deuxième moitié du XIX^e siècle, démontre les changements dans les vagues d'émigration et donc l'évolution de la vision du mal du pays. En effet, vers 1866, Michał Bałucki publie *Dla chleba*²⁶, connu aujourd'hui comme un chant intitulé *Góralu, czy ci nie żal?*, qu'il écrit à la prison où il partage sa cellule avec un montagnard et s'applique parfaitement aux vagues d'émigration de l'époque.

En effet, après l'échec de l'Insurrection de Janvier en 1863, une nouvelle vague d'émigration arrive à Paris et se répand en Europe. Une destination nouvelle est également empruntée - les États-Unis. Le titre de ce poème, *Dla chleba*, dit longuement sur la nature et les motivations des émigrés. Effectivement, cette nouvelle vague est plutôt économique, les hommes partent pour payer le pain à leur famille et donc ainsi accomplir leur rôle masculin de la tête de famille. Le pain symbolise également le foyer. Les émigrés ne sont plus seulement des lettrés qui font partie de l'*intelligentsia* mais, bien au contraire, ce sont les paysans, les montagnards et les ouvriers qui partent. Ce décor se trouvait à la fin du XIX^e siècle en Galicie et le personnage principal suit le même schéma que les deux personnages précédents. Il a un regard nostalgique sur les montagnes et leur nature dans le premier couplet. Il est également contraint de partir, cette fois-ci pour améliorer sa situation économique. Les deux derniers couplets vont particulièrement nous intéresser. L'utilisation de l'impératif est à noter : ainsi, une voix intérieure (la conscience) ou une extérieure (Dieu, les montagnes) qui parlent au montagnard se dégagent. Il faut également noter que l'homme pleure tout au long de ce poème et cette démonstration des émotions est très importante car elle donne l'accès au soi intérieur du personnage. Les seules choses mentionnées qui le font douter et retenir (sans succès puisqu'il part à la fin) sont, d'abord ses parents, puis sa femme. En effet, il se rend compte que le départ peut signifier également le non-retour : il peut ne plus jamais revoir ses proches.

26 Michał Bałucki, « Dla chleba [Pour le Pain] », *Poezje Michała Bałuckiego*, Cracovie, 1874.

Le départ, d'un côté, n'est pas forcé, mais il est contraint par la situation économique. Il y a, à nouveau, une forte appartenance à un endroit qui explique les premières larmes : le paysage des montagnes polonaises. Puis, les nouveaux ingrédients de cette émotion sont la famille et les proches. En effet, l'éloignement des proches est difficile à supporter. Une conscience familiale se construit également à cette époque. Les larmes ici sont une preuve de tristesse et peuvent également marquer ce mal du pays : la nostalgie et la tristesse sont ces principaux symptômes.

De nombreux autres poèmes traitent de cette problématique. Grâce à ces poèmes il a été démontré que le mal du pays n'a pas de classe sociale, n'a pas de limite géographique. Il devient une vraie souffrance polonaise du xix^e siècle et un paradigme littéraire encore très peu exploré. Une évolution de ce mal du pays a pu être observée : d'abord provoqué par une forte appartenance spatiale il est renforcé par la suite par l'appartenance culturelle. Enfin, l'appartenance identitaire, celle à une famille, à un groupe (comme les montagnards) était soulignée. L'appartenance à un endroit où souvent se trouve la famille et les habitudes sont établies, et elle reste une caractéristique traditionnelle des Polonais²⁷. Le paysage nostalgique de la Pologne sans frontières est ainsi biaisé et souvent idéalisé.

Entre mal du pays, choc culturel et le désamour de la Patrie dans la zone de l'Europe centrale

Après la Seconde Guerre mondiale l'Europe Centrale, appelée désormais l'Europe de l'Est, connaît une nouvelle expérience, celle de la Guerre Froide et du communisme. Ces pays qui viennent de regagner leur indépendance, pour la plupart, dans la première moitié du xx^e siècle se retrouvent à nouveau dominés par des puissances étrangères, dans ce cas la Russie. La censure, l'oppression et le désaccord politique vont provoquer de nouvelles vagues d'exil, cette fois-ci plutôt politique, des habitants de cette zone.

Milan Kundera, un exemple non-polonais mais qui décrit le rapport de l'auteur à son pays d'origine, la République Tchèque, est intéressant - ainsi, quelques commentaires sur son roman *L'Ignorance* paru en 2003 et écrit en français en l'an 2000, seront données. C'est l'histoire d'Irena et de Josef qui ont émigré

27 Sztabiński, *op. cit.*, p. 256.

en 1968, après l'échec du Printemps de Prague, et qui y reviennent comme Ulysse vingt ans plus tard. C'est un livre sur la nostalgie mais qui questionne la possibilité de non-retour dans sans pays d'origine. En effet, nos romantiques voulaient à tout prix revoir la Pologne, y revenir et y mourir. Les exilés politiques du xx^e siècle n'avaient pas la même vision, étant blessés par leur Patrie, par leurs compatriotes. La nostalgie et donc le mal du pays deviennent dans ce roman un sentiment qui accompagne l'émigration contrainte et nécessaire pour les différents questionnements, souvent existentiels.

Un chercheur espagnol, Antoine Peneda, avance une thèse de trois raisons du désamour de la Patrie par les personnages de *L'Ignorance* :

- le souvenir qu'ils ont gardé de leur vie d'avant l'émigration est rugueux, sombre et évasif,
- l'image retenue par leur mémoire ne correspond pas avec le présent, avec l'état actuel, vers lequel ils ne trouvent pas de chemin; par conséquent, ils n'ont pas l'intention de s'adapter, en fait, ils ne savent pas s'ils veulent consacrer leurs forces pour s'adapter,
- le retour leur est inacceptable, de la même manière, l'espace qui adapte ce but leur est incommode [...] ²⁸.

À la différence de nos romantiques, il n'y a pas d'idéalisation de la Patrie, dans le premier cas de désamour. Ici, c'est tout le contraire, le pays d'origine était tellement blessant que l'émigration devient une fuite d'un huis-clos oppressant qu'est ce pays.

Le deuxième type de désamour correspond à un état d'entre-deux : le personnage évolue dans un contexte du pays étranger mais son pays d'origine évolue également à sa vitesse. Ainsi, ces deux progrès et ces deux temporalités créent une divergence. Le personnage a donc un pays d'origine dans sa mémoire mais l'état actuel ne correspond plus à cette image et le pays d'origine devient un pays étranger : l'individu se trouve ainsi au milieu de ce triangle. Il ne peut alors plus aimer sa Patrie car celle-ci ne correspond plus à ses attentes, à ses aspirations, etc.

28 « - wspomnienie, które zachowali ze swojego życia przed emigracją jest szorstkie, ciemne i pełne uników, / - utrwalony w pamięci obraz nie koresponduje z teraźniejszością, ze stanem aktualnym, do którego nie potrafią znaleźć drogi; w efekcie nie zamierzają się przystosować, właściwie nie wiedzą, czy chcą poświęcić swą siłę temu, aby się przystosować, / - powrót jest dla nich nie do przyjęcia, podobnie niedogodna staje się dla nich tak ukierunkowana przestrzeń. », Svatava Urbanová, « Tęsknota jako pamięć ojczyzny (recepcja twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej nauce, krytyce literackiej i publicystyce. », *Bohemistyka*, n° 1, 2002, p. 13.

Le troisième type de désamour est le plus radical, il signifie tout simplement que toute émigration est définitive et le personnage veut presque oublier ce pays. Il correspond à une image négative.

Durant le ^{xx}e siècle, cette fois-ci aux États-Unis apparaît une autre notion, celle du choc culturel. Il faut rappeler que depuis la fin du ^{xix}e siècle, ce pays de l'autre côté de l'Atlantique connaît une hausse d'immigration sans précédent, qu'il va essayer de contrôler en appliquant des lois et restrictions différentes. Ainsi naît un concept anthropologique, celui du choc culturel, qui « désigne [...] l'expérience forte du dépaysement vécu par les personnes qui se trouvent immergées dans un environnement culturel étranger²⁹ ». Il peut coexister avec le mal du pays ou, très souvent, le précéder. Il y a plusieurs interprétations possibles à ce concept.

La première se concentrerait sur le mot choc et serait une rencontre entre deux cultures qui provoquent une collision³⁰ : ainsi, un conflit qui crée un isolement, fait naître le sentiment de nostalgie qui aurait pour but de faire revenir l'individu dans son environnement naturel. Cette appartenance culturelle, déjà évoquée, joue le rôle principal dans cette situation. La différence de langue, qui est souvent à l'origine de difficultés de communication, renforce l'expérience de dépaysement.

La deuxième interprétation place le choc culturel dans la catégorie des problèmes psychologiques. En effet, les symptômes s'apparentent à une anxiété et peuvent provoquer des difficultés d'adaptation³¹. Tout comme le mal du pays au ^{xix}e siècle, il peut présenter des symptômes physiques (nausées, douleurs musculaires, fatigue etc.) tout comme des symptômes psychologiques (stress, anxiété, etc.)³². Cette interprétation ressemble davantage à la maladie de nostalgie au ^{xix}e siècle. Quant à l'adaptation, elle peut se traduire par une position hostile envers les étrangers (donc envers les locaux) et par un désir fort de rentrer chez soi immédiatement³³. Le choc culturel dans ce cas est amplifié par le mal du pays qui est très fort et fait partie des symptômes; il cause également des difficultés d'acclimatation dans un nouvel environnement.

Ces deux principales interprétations permettent de comprendre l'importance psychologique du mal du pays et ce qu'il peut provoquer. Effectivement,

29 Sylvie Genest, Mathilde Gouin-Bonenfant & Bob White, « Choc culturel », *Anthropen*, 2021, p. 1.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

le choc culturel peut venir des difficultés d'adaptation mais aussi et surtout d'une impression que dans le pays d'origine tout était plus simple et meilleur car l'environnement (la langue, la culture, les coutumes) était bien connu de l'individu.

PAUL BOURGET EN ANGLETERRE, UN VOYAGEUR PSYCHOLOGUE ENTRE PAYSAGE ET NOSTALGIE

ADRIÁN VALENZUELA CASTELLETTO

Paul Bourget (1852-1935) fut un romancier à succès de la fin du XIX^e siècle, connu pour ses romans d'analyse expérimentale, qu'il opposa aux romans naturalistes d'Émile Zola dans une tentative de renouvellement romanesque. À ce titre, il peut être considéré comme le fondateur du roman psychologique moderne, pensé comme un récit qui vise à expliquer et à décrire les âmes. Mais avant même d'embrasser la carrière romanesque, Bourget fut d'abord un poète qui, dans des recueils tels que *La Vie inquiète* (1875)¹, *Edel* (1878)² et *Les Aveux* (1882)³, ne cessa de faire la dissection de son propre Moi. Nourri par la lecture des poètes romantiques anglais, qui lui offraient déjà, bien avant ses voyages, une forme de dépaysement et d'exotisme, il poursuivit un idéal d'harmonie qui le conduisit vers une impasse : le constat que l'homme est impuissant et qu'il ne peut donc accomplir ses désirs ni s'accorder avec la réalité.

La réception mitigée de ses poèmes et une certaine insécurité personnelle firent que Bourget se tourna vers la critique littéraire, discipline qu'il s'efforça de rendre plus scientifique et qu'il désignât sous le nom de « psychologie contemporaine » dans une série d'essais publiés dans *La Nouvelle Revue* entre 1883 et 1885 – les futurs *Essais* et *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*⁴. À

1 Paul Bourget, *La Vie inquiète; Au bord de la mer; Jean de Courtisols; Georges Ancelys*, Paris, Lemerre, 1875; recueil réédité dans *Œuvres de Paul Bourget. Poésies, 1872-1876 : Au bord de la mer, La Vie inquiète, Petits poèmes*, Paris, Lemerre, 1885.

2 Paul Bourget, *Edel*, Paris, Lemerre, 1878; recueilli dans *Œuvres de Paul Bourget. Poésies, 1876-1882 : Edel, Les Aveux*, Paris, Lemerre, 1887.

3 Paul Bourget, *Les Aveux*, Paris, Lemerre, 1882; recueilli dans *Œuvres de Paul Bourget. Poésies, 1876-1882 : Edel, Les Aveux, Paris, Lemerre, 1887*.

4 Les articles consacrés à Charles Baudelaire (15 novembre 1881), Ernest Renan (15 mars 1882), Gustave Flaubert (15 juin 1882), Stendhal (15 août 1882) et Hippolyte Taine (15 décembre 1882), ont été recueillis dans les *Essais de psychologie contemporaine* (Lemerre, 1883) ; ceux portant sur Alexandre Dumas fils (15 avril 1883), Tourguéniev (15 mai 1884), Leconte de Lisle (15 janvier 1885), Amiel (1^{er} mai 1885) et les frères Goncourt (1^{er} octobre 1885), ont été publiés dans les *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Lemerre, 1886). L'ensemble de ces textes a été ensuite édité dans les *Œuvres complètes. Critique, t. I : Essais de psychologie*

travers cette nouvelle critique, il cherchait à repérer dans les œuvres littéraires les signes moraux représentatifs d'une génération fortement influencée par « les théories et les rêves de la génération précédente⁵ ». Cette approche reposait sur l'idée que la littérature était un puissant moyen de transmission culturelle, susceptible, d'après Bourget, d'être appréhendée comme une forme d'héritage psychologique.

Dans les *Essais de psychologie contemporaine*, Bourget s'attache à analyser les conditions qui ont déterminé la composition et le style des œuvres d'une série de littérateurs ayant influencé sa génération et sa propre production poétique. Ce rapport de dépendance entre l'individu et son environnement constitue, selon nous, un aspect central de sa critique psychologique qui, bien qu'elle tente de se démarquer des explications physiologiques des naturalistes, repose néanmoins sur une compréhension déterministe de l'individu. Le milieu devient ainsi, dans la pensée de Bourget, un principe irréductible : il enracine à la fois une filiation indirecte au naturalisme – qu'on pourrait qualifier de naturalisme intériorisé ou naturalisme de l'intérieur – et marque en même temps les limites de cette approche face à l'évolution ultérieure de la psychologie, laquelle verra dans cette posture un déterminisme désuet.

En nous intéressant à l'influence du paysage et à la disproportion provoquée par les modifications de milieu, nous souhaitons approfondir une recherche que nous avons amorcée il y a quelques années concernant l'italianisme de Bourget et ses voyages à travers l'Italie⁶. Il s'agit d'étudier plus largement l'influence du cosmopolitisme, du dépaysement et du voyage dans la pratique du critique littéraire et du psychologue des hommes et des œuvres. Pour ce faire, nous examinerons d'abord la manière dont Bourget élabore une méthode d'aperception psychologique à partir de l'expérience du dépaysement, l'observation rigoureuse de l'altérité et sa propre tendance à l'impressionnisme. Ensuite, nous nous pencherons sur son expérience du voyage en Angleterre et sur ses *Études anglaises*⁷, qui illustrent cette méthode critique.

contemporaine (Plon-Nourrit, 1899). Dans le cadre de la présente étude, nous nous référons à la réédition critique la plus récente, établie par André Guyaux (Gallimard, coll. Tel, 1993).

5 Paul Bourget, « Avant-propos de 1885 », dans *Essais de psychologie contemporaine*, André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 437.

6 Voir Adrián Valenzuela Castelletto, « L'influence de l'Italie dans la pensée critique de Paul Bourget : du dilettantisme à la psychologie systématique », *Cédille, revista de estudios franceses*, n° 23, printemps 2023, p. 417-436.

7 Paul Bourget, *Études et portraits* [1888], t. II : *Études anglaises et fantaisies*, Paris, Lemerre, 1889; recueillis dans *Œuvres complètes. Critique*, t. II : *Études et portraits*, 1900; réédités en

I. Du paysage à la psychologie ou la genèse d'une méthode

Hippolyte Taine, maître et ami de Bourget, avait déjà établi les principes déterminants de la psychologie scientifique en précisant l'influence, dans les hommes et dans les œuvres du milieu, la race et le moment. L'idée première consistait à dire que, dans la nature, tout fait sort nécessairement d'une cause et que, pour expliquer les phénomènes physiques et chimiques, il suffirait de comprendre les éléments qui les conditionnent. En procédant par parallélisme par rapport aux sciences naturelles, le philosophe cherchait à expliquer et à comprendre l'homme en démêlant les causes qui le déterminent – les principes générateurs –, ce qui revient à dire que la morale et la vertu ne sont pas des valeurs absolues ou des choix libres, mais des produits résultant d'une série d'influences. Les rapports entre les causes et les objets permettent, au-delà des impulsions personnelles et des vues provisoires, de déterminer des lois générales de la société. Cette méthode, conçue d'abord pour être appliquée dans le monde de la physique et des mathématiques, pouvait ainsi être utilisée dans le monde moral. Publiée à partir de 1863, *l'Histoire de la littérature anglaise*⁸ est une illustration de cette causalité psychologique. Dans cette série d'études en quatre volumes – à laquelle s'ajoute un cinquième tome dit « complémentaire » – l'auteur s'attache à démontrer que l'intuition et l'originalité des grandes artistes anglais peuvent être comprises à travers une force de correspondance qu'il qualifie de « sympathie », laquelle constitue la source même de l'intelligence.

Imprégné de cette force analogique et influencé par la botanique littéraire de Sainte-Beuve, Bourget essaye de faire une histoire morale de la littérature et d'expliquer le conditionnement des œuvres. Dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1886), il propose une étude approfondie de différents auteurs. Baudelaire, Taine, Stendhal, Renan, parmi d'autres, font l'objet d'une analyse rétrospective, par laquelle Bourget construit un système explicatif de l'état psychologique de ses contemporains. En appliquant à ces figures la méthode qu'il avait d'abord expérimentée lui-même, il érige son expérience personnelle – marquée par la décadence et le dilettantisme – en modèle d'une expérience collective. Il en vient ainsi à caractériser sa génération comme « tournée vers une autre, toute en attente et en prolongements, mélancolique par passivité⁹ ».

« version définitive » sans la section *Fantaisies* dans *Études et portraits. Études anglaises*, t. II, Plon, 1906.

8 Le premier volume de *l'Histoire de la littérature anglaise*, précédé de la célèbre introduction de Taine, paraît à Paris chez Hachette en 1863.

9 André Guyaux, Préface aux *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. xvi.

Comme le précise Albert Thibaudet, Bourget a un point de vue « crépusculaire¹⁰ » car il jette sur la génération romantique un regard nostalgique de curiosité jalouse. Les romantiques ont d'ailleurs, selon Bourget, « le goût du mot concret, qui fait image et presque saillie¹¹ » ; ils sont doués d'une « magnifique façon de sentir¹² », qui ouvre la voie aux analystes froids de la génération de Baudelaire et qui conditionne le pessimisme découragé de celle des jeunes qui ont eu la majorité, comme Bourget, dans le courant des années 1870.

Cette nostalgie transparaît dans les analyses que Bourget consacre aux divers auteurs dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, qu'il replace dans leurs milieux, montrant comment la disproportion entre leurs ambitions personnelles et leurs conditions réelles de vie aurait néanmoins engendré une littérature d'exception. Ernest Renan est un individu du Finistère, déterminé par le paysage breton, « l'homme de ces rochers, de ces landes, de cet Océan¹³ », dont les livres dégagent un parfum nostalgique. Il n'est donc guère étonnant, précise Bourget, qu'il se soit replié dans la réflexion intellectuelle : « Et une fleur de songe a grandi, mystérieuse comme cet Océan, triste comme ces landes, solitaire comme ces rochers¹⁴ ». Aussi, son style d'écriture est-il un paysage évocateur qui suggère un caractère moral. L'espace géographique, on le voit, devient une donnée psychologique, le miroir de l'intériorité de l'auteur de *La Vie de Jésus*¹⁵.

De même, Flaubert est le fils « d'un paysage habituellement moyen, d'une civilisation clémente et modérée¹⁶ ». Ses romans sont évocateurs car ils révèlent le monde intérieur qui s'agite en nous, « la ligne d'un paysage, une intonation de voix, un regard, un geste¹⁷ » et les sentiments qui surgissent de ces associations. L'expérience de la disproportion, qui détermine à la fois son romantisme et son anti-romantisme, pourrait se retrouver tout entière dans la description de sa province qui, comme dans le cas de Renan, aurait poussé l'auteur de *Madame Bovary* à se ramasser dans le travail de son style. Leconte de Lisle, quant à lui, transpose dans ses livres les paysages rustiques de l'Inde, rendant perceptible

10 Albert Thibaudet, « Le critique », *Revue hebdomadaire*, 15 décembre 1923, p. 389.

11 Paul Bourget, « Numa Roumestan », *Le Parlement*, 20 octobre 1881.

12 Paul Bourget, « La statue d'Alexandre Dumas », *Le Parlement*, 18 mai 1882.

13 Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 31.

14 *Ibid.*

15 *La Vie de Jésus* est le premier volume d'un projet plus vaste, l'*Histoire des origines du christianisme* (huit volumes publiés entre 1863 et 1883). Ce premier tome est paru à Paris en 1863, chez Michel Lévy frères.

16 Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 91.

17 *Ibid.*, p. 105.

« la sensation physique et comme palpable du paysage », faisant ainsi surgir devant les yeux des « horizons lointains¹⁸ ». Dans tous ces auteurs, le style semble être la transposition littéraire d'un paysage intérieur, lui-même issu d'un paysage extérieur.

La disproportion entre le paysage physique et le paysage intérieur des auteurs mentionnés permet d'expliquer ce qu'André Guyaux définit comme « le point de vue de Bourget¹⁹ », à savoir le décalage provoqué par le regard critique d'un passé qui est encore vivant dans la conscience de l'analyste. Bourget est en effet lui-même conditionné par ses lectures, dont il fait également le compte rendu dans ses journaux intimes, mais dans un ton plus personnel²⁰. Le dandy psychologue des années 1870 témoigne de cette intoxication littéraire qui le pousse à prendre la voie de l'analyse afin d'expliquer les causes des maladies du siècle – la décadence, le dilettantisme, le nihilisme, parmi d'autres concepts qu'il a d'ailleurs contribué à forger et à populariser. La critique de Bourget découle d'un vécu éprouvé qui dérive en expérience cosmopolite le conduisant à voyager à travers l'Europe et le monde, visitant l'Angleterre, l'Italie, la Grèce, et même les États-Unis et la Palestine. L'expérience du dépaysement contribue ainsi à accentuer une sensibilité mais aussi à adopter une perspective plus analytique et objective vis-à-vis de ses observations.

Bourget se révèle en cela fortement influencé par Taine, qui, non seulement se trouve à l'origine du projet des *Essais de psychologie contemporaine*, mais qui l'aurait encouragé à quitter Paris afin de parcourir l'Europe. C'est du moins ce que laissent entendre les propos rapportés par Adolphe Brisson :

Ne supposez pas que j'ai jamais voyagé par désœuvrement. J'y goûte parfois un plaisir très vif, mais j'obéis surtout à une nécessité professionnelle. Taine m'a bien souvent répété : « Un artiste qui veut se développer doit s'arracher tous les ans, pendant quelques mois, à son centre habituel d'occupation ». Je me suis conformé à ses conseils et j'en ai tiré profit²¹.

Le dilettante, qui se laissait d'abord séduire par les plaisirs de la bohème parisienne avant d'en éprouver le désenchantement, apparaît engagé dans un

18 *Ibid.*, p. 287.

19 André Guyaux, préface aux *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, 1993, p. xv.

20 Voir Dominique Ancelet-Netter, « Les maîtres inspirants de Paul Bourget », dans Jérôme de Gramont (dir), *Quel maître ? Quel disciple ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. Patrimoines, 2024, p. 117-131.

21 Paul Bourget, propos rapportés par Adolphe Brisson dans *Portraits intimes*, Paris, Armand Colin, t. III, 1897, p. 57.

processus de transformation intérieure. Cherchant à corriger sa conduite morale, il entreprend une thérapie de choc : le dépaysement. Celui-ci remplit, pour Bourget, une double fonction. Il lui permet tout d'abord de prendre du recul par rapport à son propre milieu et d'acquérir une distance critique. Il constitue aussi un exercice d'observation des mœurs étrangères dans une perspective comparative, afin de mieux mesurer les particularités de chaque culture. Ces connaissances, issues de l'expérience du voyage, nourriront la composition de ses romans psychologiques :

Après *Mensonges*, j'eus peur de répéter la même œuvre, je m'enfuis, j'amassai un grand nombre d'impressions nouvelles. Et ces impressions se sont peu à peu cristallisées. Elles sont aujourd'hui très nettes, et je les retrouve dès que j'en ai besoin. Par exemple, j'ai vécu assez longtemps à côté des Italiens et des Anglais pour les posséder profondément. Si je mets en scène une belle dame florentine, ou un étudiant d'Oxford, ces personnages se présentent du premier coup à mon esprit avec leur physionomie définitive. Je sais d'eux tout ce qu'il en faut savoir, leur origine, leur éducation, les influences ataviques et sociales qu'ils ont subies. Je vais droit au but, je supprime les tâtonnements. Or, ce sont les voyages, les indications que j'y ai prises, qui me procurent cette certitude²².

À une époque où le désir de voyager s'empare de tout le monde, le voyage pour lui-même risque de décevoir ceux qui espèrent en tirer un enseignement philosophique immédiat, confrontés à l'impossibilité de pénétrer les âmes des habitants d'un pays étranger. Bourget se situe à l'intersection de ces deux attitudes. Sans cesser de vivre l'expérience de l'altérité avec la sensibilité d'un poète, il s'efforce de systématiser ses observations et d'analyser les paysages et les hommes dans une perspective psychologique. En collectant des subjectivités et en opposant des sensations, il essaye de tirer une image objective de l'âme d'un pays, tout en laissant inévitablement l'empreinte de sa propre sensibilité – comme il le reconnaît lui-même dans *Outre-mer*, lorsqu'il affirme : « En tout cas, c'est mon impressionnisme à moi. Je ne puis être sincère qu'en y obéissant²³ ». À travers le voyage, le sujet se prête aux choses et se laisse prendre au charme du moment. Le ton même des chroniques trahit cet abandon au hasard de la rencontre : « Je me suis trouvé en Angleterre toute la semaine²⁴ », écrit-il par exemple, en juin 1897, à l'occasion du jubilé de la reine, indiquant

22 *Ibid.*

23 Paul Bourget, *Outre-Mer*, Paris, Lemerre, t. I, 1895, p. 5.

24 Paul Bourget, « Le jubilé de la reine », dans *Études et portraits*, Paris, Plon, t. II, 1906, p. 343.

ainsi le caractère circonstanciel de ses réflexions. Ces impressions, saisies en cours de route, prennent la forme d'un travail de dépouillement de sources par lequel le voyageur procède comme un archéologue – il fait des enquêtes sur le terrain, mène des conversations, se nourrit des lectures, observe des hommes et des choses. Ces données fournissent à l'auteur « une connaissance multiple, poétique et scientifique à la fois²⁵ ». Le dépaysement prend ainsi une dimension pédagogique, inséparable d'un examen approfondi des peuples étrangers et de leurs propres caractères.

II. Esquisse d'une géographie psychologique de l'Angleterre

Influencé par l'exotisme romantique, les impressions de voyage de Bourget sont une première manifestation esthétique de sa méthode psychologique. L'Italie et l'Angleterre, en particulier, y occupent une place prépondérante : Bourget est d'ailleurs connu pour son anglophilie excentrique et sa passion pour l'art italien. Des textes, tels que les « Sensations d'Oxford » et les « Croquis d'outre-manche », rendent compte d'une technique d'observation que le voyageur – devenu critique littéraire – synthétisera dans ses *Études et portraits*²⁶, des études recueillies en deux tomes qui seront publiés en 1888 et en 1906, mais que l'auteur avait déjà fait paraître dans une rubrique éponyme entre juillet 1882 et décembre 1883 dans le journal *Le Parlement*. De même, ses impressions méridionales, consignées dans ses différents *memoranda*, constituent la matière des *Sensations d'Italie*, parues en 1891. Enfin, il y a aussi ses notes sur l'Amérique intitulées *Outre-mer*, qui datent de 1893-1894. À travers ces croquis de voyage, Bourget pose les bases de sa critique psychologique, émulant les récits viatiques de Stendhal et d'Hippolyte Taine, dans le but de comprendre l'homme dans son contexte pour, ainsi, définir ses tempéraments.

Sans prétendre à une exhaustivité dans l'analyse de ces voyages, nous souhaitons nous pencher sur l'influence des pérégrinations de Bourget au Royaume-Uni. Celles-ci commencent en 1880, lorsqu'il s'y rend pour la première fois en

²⁵ Adrián Valenzuela Castelletto, art. cit., p. 419.

²⁶ *Études et portraits*, t. I : *Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, Lemerre, 1888; recueillis dans *Œuvres complètes. Critique*, t. II : *Études et portraits*, 1900; réédités en « édition définitive » dans *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétiques*, Paris, Plon, t. I, [1903]. *Études et portraits* [1888], t. II : *Études anglaises et fantaisies*, Paris, Lemerre, 1889; recueillis dans *Œuvres complètes. Critique*, t. II : *Études et portraits*, 1900; réédités en « version définitive » sans la section *Fantaisies* dans *Études et portraits. Études anglaises*, t. II, Plon, 1906. Dans cet article, nous citons cette dernière réédition du tome II.

compagnie de son ami Louis Ganderax. En 1881, il étend son périple à l'Irlande et à l'Écosse; en 1882, il explore Westmoreland, Cumberland et Newstead Abbey; et en 1883, il séjourne à Oxford. Pour Bourget, ces voyages constituent avant tout l'occasion de raviver le souvenir de ses lectures préférées, une idée qu'il théorise dans un article publié dans *Le Parlement*, où il précise que, en cherchant « sur les lieux mêmes l'origine secrète d'une intelligence d'artiste », il serait possible de renouveler « singulièrement la critique et la littérature de voyages²⁷ ». Bourget développe ainsi une forme de géographie critique, visant d'une part à interpréter les villes et les paysages à travers les œuvres des écrivains, et d'autre part, à expliquer ces œuvres par les villes et les paysages, afin de révéler ou de vérifier des hypothèses sur « le mystérieux enfantement de ce qu'on appelle un Idéal²⁸ ».

L'Angleterre ne fait pas moins l'objet d'une recherche personnelle, que Bourget associe aux cultures nordiques et à l'esprit de Byron, de Tennyson, de Shelley et de Shakespeare. C'est également à cette époque que se développe sa période la plus « *dandy* » : le futur romancier psychologue aime la mode anglaise et ses raffinements aristocratiques, fait relier ses livres à la manière de William Morris et a toujours à sa portée un service de thé anglais. Il ne sera pas question ici de s'attarder sur la fascination qu'il éprouve pour la langue anglaise, bien que celle-ci transparaisse dans ses journaux intimes ou dans ses romans, où on retrouve fréquemment des mots comme *home*, *wiskey*, *bow-windows*²⁹. Signalons simplement que son premier roman, *Cruelle énigme* (1885)³⁰, qu'il achève d'écrire à Londres en septembre 1884, se déroule en partie à Folkestone et est dédié à Henry James, en souvenir du séjour qu'ils effectuèrent ensemble en Angleterre à l'été de 1884; il en va de même pour *Mensonges*³¹, roman publié en 1887 mais rédigé à Shanklin dès l'été 1880, comme en témoigne la dédicace adressée au compagnon du premier voyage de Bourget en Angleterre, Louis Ganderax :

Tandis que je travaillais à cette œuvre de doute et d'analyse triste, dans ma solitude d'outre-Manche, cette année-ci, j'ai bien souvent évoqué, pour me reposer de ces noires imaginations, le souvenir de notre gaieté d'alors. Je revoyais la servante, au

27 Paul Bourget cité par Albert Feuillerat, *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*, Paris, Librairie Plon, coll. Les petits-fils de Plon et Nourrit, 1937, p. 71.

28 *Ibid.*, p. 71-72.

29 Voir Michel Mansuy, *Un moderne, Paul Bourget de l'enfance au Disciple*, Paris, Les Belles lettres, 1960.

30 Paul Bourget, *Cruelle énigme*, Paris, Lemerre, 1885.

31 Paul Bourget, *Mensonges*, Paris, Lemerre, 1887.

pâle visage digne d'une vierge de Burne Jones, qui passait, silencieuse et légère, comme un esprit; les hôtes charmants qui nous recevaient dans le poétique Rylstone; et ce chine, ce ravin, touffu et ombré, à l'extrémité duquel bleussait la mer et où les fougères verdoyaient, si hautes, si vivantes, si délicates³²!

Pour Bourget, le paysage physique est un moule capable de façonner les esprits. Ainsi, le climat « pénible³³ » de l'Écosse fabrique la psychologie de l'homme de ces contrées, plus violent et moins voluptueux, le rend plus silencieux et plus réfléchi, moins sociable mais « plus capable d'idées personnelles³⁴ ». Bourget porte cet exercice à l'extrême, dans une tentative d'extraire le paysage poétique par l'étude des chansons populaires. C'est ici que l'art intervient comme un intermédiaire entre le paysage physique et la psychologie et se constitue en instrument de démonstration, voire en véritable outil d'archéologie des âmes. Le voyageur, en feuilletant un recueil de ces chansons, peut accéder à un « commentaire unique des paysages qu'il traverse, – carte muette que les chansons nationales font vivantes et peuplées³⁵ ». De même, les chansons des féeries anglaises rendent compte d'une croyance à des êtres surnaturels dont l'existence, bien qu'elle ne soit pas démontrable, témoigne d'un trouble d'imagination équivalent au génie littéraire de Shakespeare, Shelley et Henri Heine. Le voyageur solitaire qui voit, souligne Bourget, à la nuit tombante, « les vapeurs blanches traîner au creux des vallées, se déchiqueter aux pointes des sapins, s'épaissir sur le lac obscur », prête aisément la vie aux « formes mouvantes » qui trompent les yeux et qui nuancent le clair de lune de « vingt couleurs fantastiques³⁶ ».

La vision féérique de l'Angleterre profonde contraste avec l'atmosphère industrielle de suie et eau que Bourget retrouve dans les entourages de Manchester, Birmingham et Bristol : « Les tuyaux d'usine, serrés en forêts, poussent leur suie noire sur le fond déjà si noir de ce ciel. Les tunnels se succèdent, et Manchester apparaît, sinistre dans la nuit tombante³⁷ », écrit-il dans sa chronique sur « Les lacs anglais ». Le paysage mécanique se reflète dans les visages des ouvrières qui rentrent de l'atelier, dont la bouche, précise le romancier, a presque toujours « ce pli contracté qui achève en un sourire à demi douloureux

32 Voir Paul Bourget, « Dédicace, à Louis Ganderax », dans *Mensonges*, Paris, Lemerre, 1887.

33 Bourget, *Études et portraits*, op. cit., t. II, p. 92.

34 *Ibid.*, p. 93.

35 *Ibid.*, p. 94.

36 *Ibid.*, p. 102.

37 *Ibid.*, p. 117.

tant de physionomies de femmes anglaises³⁸ ». Le psychologue saisit un détail significatif qui concentre le ravage héréditaire d'une race énervée et qui transforme cette ville humide aux rivières noires en « une ignoble Venise, sans gondoles, sans palais et sans soleil³⁹ ».

Le contraste entre féerie naturelle et industrie fait l'originalité du peuple anglais et se cristallise dans sa vision mécanique de la vie ainsi que dans de son « inévitable nostalgie d'un repos après le labeur, dans un horizon d'idylle⁴⁰ ». Le voyageur pourrait en effet s'étonner de l'alternance entre un « paysage d'industrie » et les « paysages de loisir romanesque », que l'on retrouve aussi à l'intérieur de Londres, dans le Hyde Park, ou dans l'île de Wight qui est pour Bourget l'« un des parcs de l'Angleterre⁴¹ ». Cette discordance est encore visible dans la lecture des gazettes que Bourget fait dans un train, où « les faits s'y pressent, serrés comme les grains de raisin dans un pudding⁴² », et qu'il compare aux chroniques légères et aux feuilletons de boulevard français. L'Anglais serait un philosophe habitué à répertorier les réalités, respirant la certitude et la conciliation entre les deux paysages d'une même Angleterre.

Le paysage peut, par conséquent, se doubler d'émotions et se prêter à une archéologie critique. Pour cela, Bourget adopte une approche psychologique teintée de nostalgie, qu'il explore à travers les livres, cherchant à expliquer les mutations de la mentalité anglaise par l'influence de son milieu. Ainsi, une représentation de *Still waters run deep*, comédie de Tom Taylor⁴³, lui découvre la force des tendances morales de l'Anglais, son goût du *home*, la qualité de son comique. Dans cette même perspective, un article de William Francis Butler, que Bourget lit dans la *Contemporary review* en août 1881, lui fait entrevoir, derrière l'histoire d'une grande famille, l'évolution en raccourci de la politique irlandaise⁴⁴. Cependant, ce sont surtout les études sur les lacs anglais qui retiennent son attention. Bourget s'efforce, par exemple, de ressusciter la pensée de William Wordsworth dans le cadre habituel de ses rêveries. Pour cela, précise-t-il, il « suffit de monter dans une voiture et de traverser les paysages qu'il a décrits

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 118.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 119-120.

43 Cette comédie a été représentée pour la première fois à Londres, au Royal Olympic Theatre, le 14 mai 1855.

44 William Francis Butler, « «They Were a Great People, Sir»: A Contribution to some Vexed Questions in Ireland », *The Contemporary review*, vol. XL, juillet 1881, p. 93-104.

après les avoir fréquentés⁴⁵ ». Par le paysage, le psychologue se livre à une sorte de contemplation nostalgique : il part à la recherche des souvenirs des poètes lakistes en parcourant ces contrées parce qu'il croit que les choses de la nature ont leur correspondance morale. C'est dans cet état d'esprit qu'il croit revivre le paysage poétique d'« Excursion », poème de Wordsworth, lorsqu'il visite en 1882 la vallée et la rivière du petit Langdale : cette vallée, paraphrase-t-il, « a d'une urne la forme gracieuse et la profondeur, – ... et, dans ce réduit tranquille, parmi les vertes prairies, – l'eau d'un étang brille au soleil⁴⁶ ».

Bourget parvient à esquisser le caractère des lakistes anglais à travers une perception picturale du paysage afin de revivre leurs « pèlerinages poétiques⁴⁷ ». Cette profondeur gracieuse des lacs anglais se présente aux yeux de l'observateur comme un paysage sans contours nets. De même, les cieux de ces régions sont voilés, car leur charme réside moins « dans les lignes définies de l'horizon que dans la tâche tremblotante et le fondu de la couleur⁴⁸ ». Les eaux de trois autres lacs, plus dissimulés dans les hauteurs, sont bleues, « mais d'un bleu vaporeux⁴⁹ ». Le psychologue français, lui-même enfant névrosé de la décadence, vacille face à cette « morte douceur des choses⁵⁰ » qui caractérise pourtant le génie anglais. Ce génie se manifeste par une lutte constante et vigoureuse contre le rêve, une lutte que l'on retrouve dans la poésie morale et raffinée de Wordsworth : « C'est dans ce paysage encore qu'il faut lire ces vers pour en bien comprendre la sérénité sérieuse, la grâce familière, l'innocence aussi et l'exaltation religieuse⁵¹ », conclut Bourget.

Le paysage vaporeux du Nord est un excitant que l'auteur compare aux effets produits par le haschich. Il est, au même titre que la littérature, le vecteur d'une intoxication morale. La suggestion qu'il procure varie avec chaque rêveur et dévoile, en fin de compte, une problématique existentielle. Les poètes voyageurs, qui sont aussi des « Alchimistes de la nature comme de l'art⁵² », passent leurs observations par le creuset de leur cœur et reflètent ces paysages avec une émotion esthétique particulière. Bourget, excité par le décalage de la sensation, compare ses associations d'idées d'écrivain parisien à celles des poètes comme

⁴⁵ Bourget, *Études et portraits*, op. cit., t. II, p. 126.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 135.

Thomas de Quincey, consommateur d'opium et analyste rêveur. Le paysage se condense alors pour lui dans les images qui se forment sur la surface des lacs anglais, dont le reflet projette à la manière d'un album japonais la réalité brumeuse, l'inconnaissable : « rien qui soit plus délicat, rien qui ait une beauté d'art comme un reflet. C'est la réalité, ce reflet, mais la réalité vue à travers le rêve⁵³ ».

Le paysage, en tant qu'expression caractéristique d'une nation, peut devenir le lieu d'une expérience personnelle, révélatrice de l'éternel mystère qui définit les hommes, où le voyageur cosmopolite trouve le sentiment d'appartenance à une communauté poétique. Des penseurs tels que Quincey, Wordsworth et Southey incarnent tous cette capacité inhérente à saisir les causes secrètes des phénomènes. Ils ne sont pas semblables à l'« homme ordinaire » qui sort des fabriques dans les périphéries de grandes villes, cet individu qui « s'inquiète peu de ce gouffre d'obscurité où baigne la racine de toute réalité⁵⁴ ». En revanche, le poète se présente comme un « Voyant⁵⁵ », immergé dans un état de rêve lucide ; il est un être « Suggestif » par la richesse de ses connaissances et l'originalité de ses formulations, et enfin un « psychologue raffiné⁵⁶ », doté d'une âme complexe d'artiste et de métaphysicien.

Bourget observe avec une passion palpable non seulement les paysages physiques des régions qu'il traverse, mais également les paysages poétiques. Il s'engage ainsi dans une forme de médiation entre les lieux – leurs significations contextuelles – et ses propres réflexions de voyageur solitaire. Pour la perception humaine, la réalité se dévoile comme une série de mondes juxtaposés. Ainsi, Keswick, qui est la ville des poètes Southey et Coleridge, provoque chez lui une sensation de mélancolie et rappelle certains passages du roman de Charles Dickens, *David Copperfield*. Cette résonance littéraire est aussi le point de départ d'un souvenir personnel, qui reconduit l'auteur à ses promenades dominicales d'automne en province. Le paysage met en évidence une constatation psychologique, à savoir l'idée selon laquelle l'homme demeure toujours solitaire puisqu'il ne peut connaître le monde que par l'idée qu'il s'y fait. L'individu est ainsi confronté à ce que Bourget qualifie de « gouffre de l'Inconnaissable⁵⁷ ».

⁵³ *Ibid.*, p. 136-137.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 150.

Au cœur de l'expérience anglaise réside une interrogation sur la question de la destinée de l'homme moderne confronté à ses propres sensations; c'est l'expérience d'un sujet qui a poussé l'expérience illusoire de ses impressions à son comble, jusqu'à l'ivresse des paradis artificiels : « Des événements de notre existence, une fois traversés, que nous reste-t-il⁵⁸? » Ce problème suggère que l'individu, « emprisonné dans un cercle personnel de fantômes⁵⁹ », se trouverait dans une situation de désengagement vis-à-vis de la réalité, mais également détaché de ses désirs et de ses idéaux, dans un état de disproportion vitale. L'eau du lac qui reflète la réalité rêvée de ces contrées anglaises devient « eau morte » d'où émane un regret, cet « Ange du Silence » que Bourget décrit dans un poème qu'il insère dans ses *Études et portraits*⁶⁰.

Le psychologue perçoit dans ce décalage existentiel une manifestation de la maladie du siècle, propre à toute sa génération, mais signale également un lieu de convergence entre l'homme et son paysage. Bourget reconnaît une affinité dans le génie de Shelley et des lakistes anglais en raison de leur capacité à illustrer une communion entre la nature et l'esprit. Il identifie en eux l'expression d'une identité perdue, désormais accessible à travers l'exploration fragmentaire et nostalgique du voyageur.

Oscillant entre une observation dépaycée et un impressionnisme individuel, le voyageur psychologue se confronte à son propre échec : « Un paysage est un état de l'âme⁶¹ », écrit-il en paraphrasant Henri-Frédéric Amiel. Par cette assimilation de l'homme à la nature, qu'il tente d'élucider jusqu'à dans ses contradictions, il en vient à concevoir l'univers comme porteur d'une pensée cachée. Cependant, il admet l'impossibilité de rejoindre ce « paysage de jadis », tourmenté par l'exacerbation de ses propres rêves. Cette perspective critique sur les paysages extérieurs et intérieurs révèle une approche nostalgique qui alimente le scepticisme outrancier du psychologue et explique le découragement systématique que nous retrouvons dans sa critique littéraire ultérieure. Aussi peut-elle expliquer la nécessité de trouver une solution morale à la disproportion existentielle de l'homme, et son évolution romanesque où les paysages nostalgiques de l'Angleterre apparaissent davantage comme un contre-exemple de la décadence française. Encore plus loin que cette Grande-Bretagne moderne demeurent « ces horizons d'Auvergne [du *Démon de midi* (1914)], témoins éloignés

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*, p. 155.

61 *Ibid.*, p. 227.

des antiques révolutions du globe », devenus pour l'observateur inquiet le lieu d'un « réalisme sacré » qu'il essayera d'associer « aux paroles de vie éternelle⁶² » – une piste de lecture dont il reste encore à mesurer toute la portée.

⁶² Paul Bourget, *Le Démon de midi*, Paris, Plon-Nourrit, t. I, 1914, p. 58.

LA PART DES SOUVENIRS D'ENFANCE DANS LES SCÈNES DE GENRE AGRESTES

MARIE CLEMENCEAU

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison,
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage¹ ?
Joachim du Bellay

En résidence à Rome, Joachim du Bellay exprima sa déception de la ville éternelle à travers son recueil de poèmes *Les Regrets* publié en 1558. Nombreux sont les artistes du XIX^e siècle qui ont vécu la désillusion de la ville et la nostalgie de leur terre natale qu'exprimait Du Bellay dans son sonnet « Heureux qui comme Ulysse » quelques siècles plus tôt. Les traces de leur odyssée, parfois restée à l'état de songe, sont à glaner du côté de leurs œuvres picturales. Les scènes de genre agrestes ont souvent le goût de madeleine, un souvenir d'enfance, sensoriel et éternel.

Sous couvert de dépeindre le travail rural de façon réaliste et objective, elles témoignent, chez certains peintres, du besoin de représenter sa famille, ses souvenirs et ses expériences personnelles. Par sa qualité de scène de genre, la scène de genre agreste offre le cadre idéal pour développer une image intimiste. Elle inscrit le sujet paysan dans un paysage clos, fermé, confidentiel, dans lequel le spectateur entre solennellement. Ce dernier expérimente la proximité avec le travailleur rural qui, généralement placé au premier plan, occupe une importante partie de la toile. Tout occupé à son travail ou à se reposer de sa fatigante tâche, le paysan accepte volontairement ou non, consciemment ou non, d'être observé.

Dans quelle mesure la scène de genre agreste est-elle d'abord la sensation d'un souvenir plutôt qu'un reportage ethnographique telle qu'on peut le percevoir dans un certain nombre de peintures rurales du XIX^e siècle ? Quelle est la part des souvenirs d'enfance dans les œuvres des peintres agrestes ? Cela traduit-il un rapport factice, car issu des imaginaires, entre l'artiste et le paysan ? À travers

1 Joachim du Bellay, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, F. Morel, 1558, p. 8.

ces questions, nous verrons que les peintres agrestes sont souvent des déracinés retournés à leur terre natale, que la figure du paysan représente parfois leur propre famille ou leurs proches et que la part du souvenir d'enfance se convoque aussi bien dans la forme, la narration que dans la sensorialité de l'œuvre.

Le retour à sa terre natale

Le parcours d'étude des jeunes artistes amène très souvent ces derniers à devoir quitter leur région d'origine et leur famille pour accéder à un enseignement dans la grande ville la plus proche, dans la capitale, voire dans un pays étranger. Cette mobilité avait notamment été rendue possible en France grâce à des systèmes de bourses mis en place par les villes de région pour pousser leurs jeunes talents à se former sur Paris. C'est ainsi que Jean-François Millet ou Henri Martin, par exemples, avaient reçu une bourse, respectivement des villes de Cherbourg² et de Toulouse³, pour se rendre à Paris.

En Suisse, la grande majorité des artistes ayant eu une carrière nationale ont été obligés de quitter la confédération qui ne disposait pas de lieu d'enseignement assez important, même si l'atelier de Barthélémy Menn à Genève faisait figure d'alternative respectable. Les peintres suisses avaient ainsi deux possibilités qui s'offraient à eux : étudier à Paris ou étudier à Munich. Le choix se faisait généralement pour des raisons linguistiques. Ainsi, quand Eugène Burnand, Ernest Biéler ou Edmond Bille s'expatrient à Paris⁴, Giovanni Giacometti et Cuno Amiet se rencontrent durant leurs études à l'école des arts appliqués de Munich en 1886⁵. Rapidement pourtant, les deux artistes réalisent que l'enseignement ne leur correspond pas. Giacometti écrit à ses parents que « La direction qu'ont pris les Allemands en matière d'art avec leur idéalisme à quatre sous ne me plaît pas du tout et ne plaît d'ailleurs à personne de compétent ou d'intéressé⁶ ». Au printemps 1888, l'*Internationale Kunstausstellung* au *Glaspalast* de Munich

2 Alfred Sensier, *La Vie et l'Oeuvre de J.-F. Millet*, A. Quantin, 1881, p. 44.

3 Laurent Guillaut, Anne Labourdette et Olivier Le Bihan, *Henri Martin, du rêve au quotidien*, Milan, Silvana Editoriale, 2008, p. 25.

4 Philippe Kaenel, *Eugène Burnand. La peinture d'après nature*, Yens sur Morge, Cabédita, 2006, p. 25; FREHNER, Mathias, MATHIER, Ethel, *Ernest Biéler (1863-1948). Réalité rêvée*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2011, p. 44; Bernard, Edmond Bille. Une biographie, Genève, Editions Slatkine, 2008, p. 14.

5 Peter Knapp, Beat Stutzer, *Les Cinq Giacometti*, Vanves, Chêne, 2017, p. 16.

6 « La direzione che i tedeschi col loro idealismo, che non vale quattro soldi, seguono nell'arte, non mi piace, nè piace ad alcuno che ha retto giudizio e cronaca pittura. », lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 21 décembre 1887, citée dans Dieter Schwarz et al., *Giovanni Giacometti*

permet à Amiet et Giacometti de découvrir la peinture contemporaine française, en premier lieu celle de Jules Bastien-Lepage. En octobre, ils ont déjà posé leurs bagages à Paris où ils s'inscrivent aux cours de l'Académie Julian et de l'Académie des Beaux-Arts. Chaque été, ils rentrent à Soleure et Stampa, leur ville et village natifs.

Les deux artistes se plaisent dans la capitale cosmopolite qu'est Paris, mais si Cuno Amiet a les moyens de poursuivre sa formation en France, les ressources de la famille Giacometti obligent son ami à rentrer définitivement au pays en 1891⁷. Le retour de Giovanni Giacometti à la campagne n'est donc pas un choix, mais une nécessité économique. Cependant, cette contrainte lui permet finalement de percevoir la possibilité d'être un artiste dans un lieu aussi isolé que celui des hautes Alpes suisses, au val de Bregaglia. C'est en réalité une rencontre, celle avec Giovanni Segantini, dont il avait pu voir les œuvres lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, qui va le convaincre de rester. Le maître s'est installé dans les environs, à Majola⁸, trois ans après le retour de Giacometti et permet à ce dernier de travailler à ses côtés. La première scène de genre agreste du jeune artiste, *Montaccio*⁹, date de cette même année.

Pour Giovanni Giacometti, rester sur sa terre natale et prendre cet environnement comme sujet pictural n'a pas été une évidence, mais il se rend compte de son attachement, lié à ses souvenirs et surtout, à la figure de Segantini. À la mort de ce dernier, il écrit dans une lettre :

Je ne sais pas encore où l'avenir me conduira, mais je ne puis me résoudre à quitter ce pays. Pourquoi le ferais-je? Existe-t-il un plus beau pays que ce bout de terre? Ici, c'est magnifique! Et si l'on pouvait être heureux ici? Tant de souvenirs chers à mon cœur m'y rattachent¹⁰!

1868-1933, trad. Thomas de Kayser et Catherine Lepdor, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1996, p. 25.

7 Knapp, Stutzer, *op. cit.*, p. 16.

8 *Ibid.*, p. 18.

9 Giovanni Giacometti, *Montaccio (Hirte mit Schafen)*, 1894, huile sur toile, 90 × 141 cm, collection privée.

10 « Ich weiss noch nicht, wo mich die Zukunft treiben wird, ich kann mich aber nicht entschliessen dieses Land zu verlassen Warum thäte ich es? Gibt es ein schöneres Land als gerade dieses Stück Erde. Hier ist prachtvoll! Und wenn man hier glücklich sein könnte? Es fesseln mich hier so viele, theuere Erinnerungen! », Lettre de Giovanni Giacometti à Oscar Millet, Maloja, 22 octobre 1899, citée dans *ibid.*, p. 66. Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'article sont de l'autrice.

Finalement, toute sa vie, Giovanni Giacometti peint les paysans de sa terre natale et pourtant, ces paysans retiennent l'esprit des figures peintes par Bastien-Lepage, Millet, Segantini et Van Gogh, qui constituent, au même titre que le val de Bregaglia, ses souvenirs de jeunesse.

Le parcours de Gustave Jeanneret, s'il présente des motivations différentes, est similaire à celui de Giovanni Giacometti. Originaire de Neuchâtel et destiné aux arts industriels, Jeanneret séjourne à Paris entre 1867 et 1870, pour se perfectionner dans le dessin d'ameublement. Mais cette expérience l'amène surtout à affermir sa volonté de devenir peintre¹¹. Durant plus d'une décennie, Gustave Jeanneret travaille dans ses deux ateliers de Paris et Neuchâtel¹², puis en 1883, ses lettres témoignent pour la première fois une forme de nostalgie pour la campagne rurale des alentours de Neuchâtel : « Mon désir est de me fixer à la campagne en été, dans un village pittoresque, d'y vivre en sabots au milieu de mes motifs et de mes modèles. » Une autre lettre décrit son « désir de faire ce que l'on a chez soi et non pas ce qu'il faut aller étudier chez les autres » et de « [...] s'enfoncer définitivement dans le paysage et les paysans¹³ ».

Avec les *Les Vignerons*¹⁴, *Les Pressureurs*¹⁵ ou encore les deux triptyques des *Saisons de la vigne*¹⁶, l'activité vigneronne, typique de la région de Neuchâtel, devient son sujet principal. Lui-même s'installe dans une demeure vigneronne cossue de Cressier en 1888¹⁷. Comme la plupart des artistes, Jeanneret n'est pas issu du milieu paysan, mais de la classe bourgeoise. Pourtant sa peinture dénonce les conditions de vie des classes laborieuses, qui sont désormais des voisins avec lesquels il entretient des relations. Même s'il se positionne en acteur

11 Lettre de Gustave Jeanneret à ses parents, 16 janvier 1868, citée *Ibid.*, p. 28.

12 *Ibid.*, p. 53.

13 Brouillon de lettre de Gustave Jeanneret à Lucie Attinger, 17 octobre 1883 et Lucie Attinger, mai 1884, cités *Ibid.*, p. 60.

14 Gustave Jeanneret, *Les Vignerons*, v. 1884, huile sur toile, 170 × 116 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire.

15 Gustave Jeanneret, *Les Pressureurs*, 1887, huile sur toile, 180 × 257 cm, Château de Boudry, Musée de la vigne et du vin, dépôt du Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel.

16 Gustave Jeanneret, *Les saisons de la vigne : le provignage, le labour, l'échalassage*, 1896, triptyque d'huile sur toiles, 181 × 492 cm, Château de Boudry, Musée de la vigne et du vin, dépôt de l'Office fédéral de la culture de la Confédération suisse et *Les saisons de la vigne : la taille, la vendange, le report de la terre*, 1896, huile sur toile, 182 × 489 cm, Château de Boudry, Musée de la vigne et du vin, dépôt du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

17 Ruedin, *op. cit.*, p. 62.

paternaliste¹⁸, dans ses tableaux, le paysan est plein d'abnégation et dressé en symbole patriotique.

Vivre à la campagne ou en « périphérie » des centres artistiques ne s'impose jamais comme une évidence pour un artiste, en particulier lorsque le voyage est peu facilité par les transports modernes. Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, dans leur article « Centro e periferia », décrivent un centre artistique comme un lieu concentrant des richesses, donc des commanditaires et des artistes, ainsi que des institutions favorisant la formation et la carrière de ces derniers¹⁹. L'aspiration du retour dans la terre natale est donc contraire aux besoins de la production artistique. On constate alors que les artistes vivant dans les milieux ruraux entretiennent des relations avec les milieux urbains, par des voyages fréquents, une correspondance active ou encore la participation aux salons et expositions.

Représenter sa famille à travers la figure des paysans

La rupture avec la ville est donc généralement partielle, tout comme les relations avec les travailleurs agrestes. En effet, il est intéressant de noter que les paysans des tableaux présentés aux citadins sont, non pas systématiquement, mais souvent, des membres de la famille de l'artiste. Jules Breton a par exemple fait poser sa fiancée, Élodie de Vigne, pour son tableau *Les Glaneuses, Courrières*²⁰. Fille de l'artiste Félix de Vigne, la fiancée de Breton n'a pourtant rien d'une glaneuse. En épousant Jules Breton, elle épouse une famille de notables de Courrières (son père était le maire du village) et n'aura aucune nécessité de profiter de la charité des moissonneurs en glanant. L'utilisation d'un modèle aussi familial, aussi personnel est avant tout la réponse à un besoin chronique de modèles parfois difficiles à trouver à la campagne, d'autant plus que les travailleurs paysans sont parfois réticents à poser pour les artistes. Dans un entretien donné à la revue mensuelle *Lectures pour tous*, Léon Lhermitte témoignait du désir des « campagnards » d'être représenté en habit du dimanche et de leur incompréhension

18 Voir Marie Clemenceau, « Du symbole au décor : Imaginer le paysan pour penser la nation », *Ars in Helvetia. La Suisse au carrefour des modernités artistiques (années 1870-1940)*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2026.

19 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979, trad. Dario Gamboni : « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

20 Jules Breton, *Les Glaneuses, Courrières*, 1854, huile sur toile, 93 × 138 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

de l'intérêt de dépeindre la vie rustique²¹. Mais dans la toile de Breton, le garde champêtre prend les traits d'Hugo, le véritable garde champêtre²², qui est aussi une connaissance de l'artiste. En tant que représentant de l'autorité de l'État, il veille au respect des lois par les paysans et donc, à l'inverse de ces derniers, on peut supposer que celui-ci ne rencontre aucune hostilité envers les notables du village et pose avec complaisance pour l'artiste dans ce tableau de 1854. Il réitère d'ailleurs l'expérience, en 1859, avec *Le Rappel des glaneuses* (fig. 1), devenant même le sujet principal en rappelant la fin du glanage.



Fig. 1. Jules Breton, *Le Rappel des Glaneuses*, 1859, huile sur toile, 90,5 x 176 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. MI 289.

En fait, plus que le besoin de modèle, on constate que les liens affectifs avec ces derniers prédominent dans le choix de tous les artistes. Si dans la plupart des œuvres, les proches tiennent leur rôle sur la toile, dans les scènes de genre agreste, ils interprètent des paysans. Les portraits des filles de Jean-François Millet sont des exemples particulièrement touchants. Lors du Salon de 1864, les spectateurs observent, selon Étienne Moreau-Nélaton, Louise, première fille de Millet, sous les traits d'une jeune bergère devant son troupeau, dont on hésite à dire, au premier regard, si elle tricote ou si elle prie²³. Cette image

21 « Un Grand peintre de la vie paysanne : Léon Lhermitte », *Lectures pour tous*, Juillet 1909, p. 7.

22 Annette Bourrut-Lacouture, « Jean-François Millet et Jules Breton », dans Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet : au-delà de l'Angélus*, Paris, J.-P. de Monza, 2002, p. 315.

23 Jean-François Millet, *Bergère avec son troupeau*, v. 1863, 81 x 101 cm, Paris, Musée d'Orsay; voir Etienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, vol. 2, Paris, H. Laurens, 1921, p. 144.

pieuse de la paysannerie, qui témoigne de l'affection de l'artiste pour sa fille et pour le monde paysan, est un succès à Paris, où elle obtient une médaille. En 1868-1869, Marguerite, une autre fille de Millet, prend à son tour le rôle d'une jeune *Chevrière auvergnate*²⁴ filant à la quenouille. Millet avait réalisé des croquis lors de son voyage en Auvergne en 1866, mais de retour à Barbizon, il donne les traits de sa propre enfant dans la toile finale. Et même quand il prend pour décor la plaine de Chailly et pour modèle des paysans de la région, Millet pense à sa propre famille et son enfance. En effet, *L'Angélus* peint en 1859 est devenu si célèbre qu'on oublierait que Millet fait ici référence au souvenir de sa grand-mère qui « ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'Angelus *pour ces pauvres morts*, bien pieusement et le chapeau à la main²⁵ ». En représentant sa famille, Jean-François Millet fait le choix de se représenter lui-même, de parler de lui-même, plutôt que des paysans de Barbizon ou d'Auvergne. On pense à ce qu'il avait écrit à Alfred Sensier :

Quand vous peignez un tableau [...] songez toujours à la présence de l'homme, à ses affinités de joie ou de souffrances avec un tel spectacle; alors une voix intime vous parlera de sa famille, de ses occupations, de ses inquiétudes, de ses prédilections; l'idée entraînera dans cette orbite l'humanité toute entière²⁶.

En empruntant les gestes du travail paysan, Jean-François Millet livre une œuvre à la fois profondément intime et universelle.

On retrouve cette intimité dans l'œuvre de Jules Bastien-Lepage, notamment la scène de genre agreste *Les Foins*²⁷, aussi présentée au Salon et représentant son grand-père et sa cousine (que l'on retrouve dans le tableau *Saison d'Octobre*²⁸). Mais le témoignage le plus direct et le plus complet est probablement l'ensemble photographique de l'artiste belge Louis Pion. Louis Pion a grandi dans une famille de fermiers du village de Lamain. Après sa formation artistique, il retourne dans

24 Jean-François Millet, *La fileuse, chevrière auvergnate*, 1868-1869, huile sur toile, 92,5 × 73,5 cm, Paris, Musée d'Orsay; voir Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. 3, p. 92 et Robert Louis Herbert (dir.), *Jean-François Millet*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975, p. 257.

25 Jean-François Millet, *L'Angélus*, 1857-1859, huile sur toile, 55,5 × 66 cm, Paris, Musée d'Orsay; Lettre de Jean-François Millet à Siméon Luce, 16 mars 1865, citée dans Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. 2, p. 81.

26 Lettre de Jean-François Millet à Alfred Sensier, 13 juillet 1856, cité dans Héliane Bernard, « L'Angélus de Millet, conditions d'un discours mythique (1856-1993) », *Ethnologie française*, mars 1994, p. 243-253, p. 246.

27 Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, huile sur toile, 180 × 195 cm, Paris, Musée d'Orsay.

28 Jules Bastien-Lepage, *Saison d'Octobre : Récolte des pommes de terre*, 1879, huile sur toile, 180 × 196 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria.

son village où il a un atelier pour réaliser son cycle « La Vie aux champs » dès 1889²⁹. L'usage du déterminant « aux » plutôt que de l'article indéfini « des » marque l'inclusion de l'artiste dans cet environnement agreste. La vie des champs est aussi la sienne, celle de sa famille et de son enfance.

Avant de commencer son cycle, Louis Pion avait investi dans du matériel photographique qu'il utilisait pour capturer les gestes de sa famille au travail dans les champs. L'ensemble photographique constitue un immense à partir duquel il réalise ses toiles, tel un reportage photographique du travail paysan qu'il connaît intimement.

Et si tout ça n'était qu'un souvenir d'enfance?

Si la famille est une source d'inspiration intarissable pour les artistes, les souvenirs d'enfance le sont davantage, notamment parce ceux-ci sont formées et déformées par le temps et l'imaginaire, par les fantasmes et l'idéalisation. On découvre alors dans les paysages, les architectures ou les costumes des scènes de genre agrestes les indices du pays d'enfance.

On associe généralement l'œuvre de Jean-François Millet au foyer artistique de Barbizon où il réside depuis 1849, cependant, ce ne sont pas les paysans des alentours qu'il peint. Nous avons déjà vu que l'artiste a parfois pris sa propre famille en modèle, mais il a surtout choisi de représenter les paysans normands auprès desquels il a grandi. C'est notamment ce qui est visible dans *Berger s'occupant de son troupeau*³⁰ de 1862-1863 et *Paysans ramenant à la maison un nouveau né dans les champs*³¹ de 1864, alors même que Millet vit à Barbizon depuis quinze ans. En effet, les costumes sont typiquement de Normandie. Dans le premier des deux tableaux, le manteau, une limousine, témoigne de l'origine normande du berger car le vêtement n'est plus présent dans la région de Barbizon à cette époque et Jean-François Millet se l'est fait livrer spécialement pour peindre cette scène³².

29 Constantin Pion « La quête du réel de Louis Pion (1851-1934), peintre et photographe tour-naisien », dans Aurélie Montigne, Pierre Peeters, *Le Tournai artistique. Artistes et courants artistiques de Tournai de 1800 à 1940*, Leuze-en-Hainaut, Wapica, 2016, p. 140.

30 Jean-François Millet, *Berger s'occupant de son troupeau*, v. 1862, huile sur toile, 82 × 100 cm, Brooklyn, Museum.

31 Jean-François Millet, *Paysans ramenant à la maison un nouveau né dans les champs*, 1864, huile sur toile, 81 × 100 cm, Chicago, Art Institute.

32 Chantal Georgel a aussi démontré que, malgré le paysage de la plaine de Chailly, c'est le berger des contes de Normandie, du Cotentin, qui peuple ses toiles, dans GEORGEL, Chantal, *Millet*, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 84-85.

À l'aube du ^{xx}^e siècle, Henri Martin a, quant à lui, la possibilité de retourner dans sa région natale. Dès lors, ses huiles sur toiles destinées à décorer les murs des bâtiments publics sont une fenêtre sur sa propre propriété de Labastide-du-Vert, à Marquayrol³³. « En tête à tête avec la nature³⁴ », comme il l'écrit au poète Jean Valmy-Baysse, il peint son jardin qu'il a recréé de toute part en plantant vignes, lauriers et peupliers, comme dans les paysages observés lors de son voyage en Italie. Ainsi, c'est un paysage d'enfance mêlé à l'expérience du jeune adulte, idylle façonnée de toutes pièces par Henri Martin, qui apparaît sur les murs du capitole de Toulouse. Derrière les faucheurs, les peupliers rythment la cadence du travail. Dans un coin, des jeunes filles dansent et nous rappellent que ces scènes sont celles de l'enfance éternelle, des souvenirs du passé d'un artiste, mais aussi des sensations jamais oubliées. Très justement, le triptyque s'intitule *Les Trois Âges de la vie*³⁵, alors qu'Henri Martin, âgé d'un peu plus de quarante ans seulement quand il achève son œuvre, présente un paysage bucolique où la fugacité du temps se met en pause.



Fig. 2. Henri Martin, *Le Travail de la terre*, v. 1917-1920, huiles sur toile en triptyque (panneau central), Paris, Conseil d'État.

Au Conseil d'État à Paris, pour représenter *Le Travail de la terre* (fig. 2), c'est encore dans les paysages ensoleillés des alentours de Toulouse que Martin puise son inspiration. Les semailles et le labour sont tirés des terres du Lot, quand la moisson pourrait s'effectuer, selon Claude Juskiewenski³⁶, dans le Lauragais. Dans cette scène lumineuse, femmes et hommes travaillent en cohésion dans

³³ Guillaud, Labourdette, Le Bihan, *op. cit.*, p. 40 et 53.

³⁴ Jean Valmy-Baysse, *Henri Martin, sa vie, son œuvre*, Paris, Librairie Félix Juven, 1910, cité dans Jean-Pierre Alaux, *Marquayrol : Les jardins d'Henri Martin*, Paris, Toute latitude, 2022, p. 18.

³⁵ Henri Martin, *Les Trois Âges de la vie*, 1903, huiles sur toile en triptyque (*Le Printemps, L'Été ou Les Faucheurs, L'Automne*), Toulouse, Capitole.

³⁶ Marc Sanson, *Le Conseil d'Etat au Palais-Royal : architecture, décors intérieurs*, Paris, Monum, Ed. du Patrimoine, 2006, p. 134.

un cadre de bon voisinage et familial, comme le reflète la jeune femme assise dans le coin en-bas à gauche et tenant un nourrisson dans ses bras. Cependant, Henri Martin propose une vision entre tradition et modernité du travail paysan dans cet espace officiel du pouvoir étatique. Certes, le travail se fait dans une sorte d'harmonie arcadienne et perpétuelle et se présente donc sous une forme consensuelle, mais la moissonneuse, dont l'apparition est exceptionnelle dans l'œuvre agreste d'Henri Martin, vient rompre le fantasme du passé par le progrès de la bruyante mécanisation.

Cette proposition de représentation d'une production rurale mécanisée, qui fait sens dans un lieu de représentation d'un pouvoir moderne, est en réalité quasi-absente de l'ensemble des œuvres agrestes européennes du XIX^e siècle. Elle s'oppose au discours d'harmonie rurale et de quiétude éternelle porté par la majorité de ces œuvres. Ludwig von Gleichen-Rußwurm a, par exemple, intégré cette vision dans les représentations de « ländliche Arbeit » sur sa propre exploitation. Alors même qu'il était baron, Gleichen-Rußwurm s'est formé à l'agriculture et peint dans ses scènes de genre agrestes les travailleurs qu'il emploie et fréquente au quotidien depuis son enfance. Cependant, Ludwig von Gleichen-Rußwurm adopte un style qu'il doit beaucoup aux artistes français. Son choix de sujet, qui aurait pu s'imposer comme une évidence, est en fait fortement marqué par son passage à Barbizon en 1876. Considéré comme un précurseur de l'impressionnisme en Allemagne, en réalité, son style s'apparente beaucoup à celui de Camille Pissarro, comme on le constate dans ses aquarelles telle que *Schnitterinnen bei der Ernte*³⁷, mais aussi dans la gravure *Kartoffellese* (fig. 3) de son confrère Leopold von Kalckreuth, lui aussi issu de la noblesse terrienne allemande. À l'instar de Pissarro, Gleichen-Rußwurm et Kalckreuth présentent une vision communautaire, collective et coopérative du travail rural qui s'inscrit dans un environnement villageois et familial et s'oppose par conséquent au travail prolétaire en usine. En proposant une vision préindustrielle idéale, ils ignorent consciemment les innovations, les machines de récoltes à vapeur et leurs conséquences sociales alors qu'ils ont pu se confronter assister à l'industrialisation de l'agriculture, très présente sur les immenses terres de l'autre côté de l'Elbe³⁸.

37 Ludwig von Gleichen-Rußwurm, *Schnitterinnen bei der Ernte*, 1878, aquarelle sur craie noire, 32 × 42,5 cm, Würzburg, Museum im Kulturspeicher.

38 Gerda Wendermann, *Landschaften im Licht. Der Impressionist Ludwig von Gleichen-Rußwurm*, Dresde, Sandstein Verlag, 2021, p. 19, 22 et 25.



Fig. 3. Leopold von Kalckreuth, *Kartoffelflese*, n.d., pointe sèche, 25 × 33 cm, Würzburg, Museum im Kulturspeicher.

Pour Hendrik Ziegler, les peintures de Gleichen-Russwurm donnant une image du paysan qui vit « de et par³⁹ » la culture de la terre et créant nécessairement une relation harmonieuse avec elle, possèdent une forte dimension chrétienne. Cependant, on ne peut pas négliger le rapport particulier que l'artiste entretient avec la terre qu'il possède. Certes, comme l'écrit Ziegler, l'artiste peint des paysans « silencieux d'un mode de vie non aliéné⁴⁰ », mais c'est bien parce que lui-même, en tant que propriétaire, ne subit pas l'aliénation du capitalisme agricole. Toutefois, plus que ses ouvriers, il est conscient que le fonctionnement de son exploitation et ainsi, le paysage contemplé dans son enfance et par ses

39 « aus und von », Hendrik Ziegler dans Gerda Wendermann, *Hinaus in die Natur ! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*, Weimar, Klassik Stiftung, 2010, p. 231.

40 « als stille Ployers für eine entfremdete [...] Lebensform », Hendrik Ziegler, *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*, Cologne, Böhlau Verlag, 2001, p. 215.

ancêtres avant lui, risque de disparaître. Gleichen-Russwurm nous offre ainsi l'image d'une campagne ancestrale et non-aliénante qui rappelle la douceur d'un jardin privé et familial où l'on viendrait retrouver le repos du « *heimat* ».

La part des souvenirs d'enfance dans les scènes de genre agreste est, en conclusion, une part sous-jacente, mais constamment tangible qui n'apparaît pourtant pas au premier regard posé sur la toile. La vie familiale, vécue ou établie, représente un idéal que les artistes s'efforcent de valoriser dans leurs toiles. Il faut donc aller chercher du côté des écrits, du côté des histoires personnelles des artistes pour comprendre que les oeuvres sont faites de la matière des souvenirs et de la nostalgie; que les sensations partagées aux spectateurs sont des sensations qui ont laissé une trace indélébile dans les corps des uns et des autres depuis les premiers instants vécus et qui restent en mémoire. Ces souvenirs nostalgiques marquent aussi le refus d'un progrès transposé dans un paysage immaculé, mais aussi une forte dualité entre la nécessité d'entretenir un réseau professionnel en milieu urbain que l'on rejette et l'aspiration à une retraite rurale mais au sein d'une communauté paysanne face à laquelle l'artiste se place comme un observateur extérieur et bourgeois.

PRÉSERVER LES TRACES DE
L'INTIMITÉ POÏÉTIQUE

LA NOSTALGIE DE L'ARCADIE PERDUE ET SA RÉMINISCENCE ÉLÉGIAQUE DANS LES PAYSAGES DE JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

ALITHÉIA SOULIÉ

À propos de Jean-François Millet, Jean-Baptiste Camille Corot aurait confié à Alfred Sensier son sentiment de dépaysement : « c'est pour moi un monde nouveau, [...] je ne m'y reconnais plus; je suis trop attaché à l'ancien. Je vois bien là une grande science, de l'air, de la profondeur; mais cela m'effraie. J'aime mieux ma petite musique¹ ». Ces propos, quoiqu'indirects, éclairent la voie singulière tracée par l'artiste à partir de la décennie 1850. La peinture sur le motif qui vise, selon Pierre-Henri de Valenciennes, à recomposer les « beautés de la Nature² » ne lui suffit plus. Une tout autre conception du beau idéal affleure dans l'un de ses carnets : « le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature; Je suis frappé en voyant un lieu quelconque. Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art; le sentiment le complète³ ». Cette quête presque nostalgique de l'instant vécu réoriente le travail de l'artiste vers le thème du souvenir, largement analysé par Vincent Pomarède⁴. Ainsi la création artistique s'apparente-t-elle, pour Corot, à un processus de réminiscence?

Le peintre n'a pourtant jamais délaissé les paysages classiques, en particulier ceux du « style pastoral ou champêtre⁵ ». Selon Roger de Piles, ce dernier se caractérise par la recomposition idéalisée d'une nature harmonieuse. Dans

1 Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 214.

2 Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, chez Desenne et Duprat, p. XXIV (préface).

3 Cité dans Étienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres d'après les documents recueillis par Alfred Robaut*, Paris, H. Floury, 1905, p. 172.

4 Voir Vincent Pomarède, *Corot : la mémoire du paysage*, Paris, Flammarion, 1996 ; Vincent Pomarède, « Le Souvenir recomposé. Réflexions autour du thème du "souvenir" dans l'œuvre de Corot », dans *Corot, un artiste de son temps*, actes du colloque, Académie de France à Rome (1998), Paris, Éditions Klincksieck, 1998, p. 425-443.

5 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, chez Barrois l'aîné, 1791, p. 159.

son traité, Valenciennes le définit comme un « théâtre convenable aux bergers de l'Arcadie et de Sicile, et propre à représenter toutes les scènes chantées par les Poètes du genre Pastoral⁶ ». La fascination de Corot pour ce thème est avérée. L'Arcadie se trouve dûment mentionnée dans *Homère et les bergers*⁷ et *Les Bergers de l'Arcadie* (1872)⁸. A cet égard, Fronia E. Wissman a clairement montré les sources d'inspiration offertes par Claude Gellée dit le Lorrain⁹. Par ailleurs, un exemplaire des *Idylles* du poète grec Théocrite figure dans l'acte de décès de Corot¹⁰.

Néanmoins, cette rémanence arcadienne mérite d'être davantage analysée. Comme le souligne Franck Collin¹¹, l'Arcadie, région inhospitalière du Péloponnèse, devient, sous l'impulsion de Virgile, un véritable mythe poétique constamment actualisé. L'arcadicité virgilienne se mêle, dès le xvi^e siècle, au registre de l'utopie avec le poète Jacopo Sannazaro¹², affirmant ainsi une portée critique et politique renvoyant au présent. Cette double temporalité justifie d'interroger les frontières de l'Arcadie dans les paysages de Corot. L'évocation de l'Arcadie est-elle réductible aux titres qui la citent? Cet article défend une autre hypothèse : Corot offre des jeux d'échos et de variations paysagères autour de l'Arcadie qui dépassent les seuls sujets mythologiques pour affecter d'autres types de sujets, tels que les souvenirs. La question à laquelle nous sommes confrontés est aussi celle d'une temporalité hybride, inscrite au cœur de paysages réminiscent. Nous explorerons différentes manifestations de cette Arcadie *in absentia*¹³ qui se rattachent toutes à un idéal musical d'harmonie et au registre élégiaque lié au thème de la perte.

6 *Ibid.*, p. 485.

7 Jean-Baptiste Camille Corot, *Homère et les bergers*, 1845, huile sur toile, 80 × 130 cm, Saint-Lô, Musée d'histoire de Saint-Lô, inv. 1863.01.001.

8 Jean-Baptiste Camille Corot, *Les Bergers d'Arcadie*, 1872, huile sur toile, 50 × 40 cm, Baltimore, Baltimore Museum of Art, inv.1951.106.

9 Elle remarque l'analogie entre la Danse avec les *Nymphes de Corot* et *La Métamorphose du berger du Lorrain*. Voir E. Wissman, « Arbres torturés, ailes de fées : les sources des peintures de Salon de Corot », dans *Corot, un artiste de son temps*, actes du colloque, Académie de France à Rome (1998), *op. cit.*, p. 247-278.

10 Voir Anne Roquebert, « Quelques observations sur la technique de Corot », *op. cit.*, p. 98 (annexe).

11 Franck Colin, *L'Invention de l'Arcadie*, Paris, Honoré Champion, 2021.

12 Jacopo Sannazaro, *Libro pastorale nominato Arcadio*, Venise, B. Vercellense, 1601.

13 Que nous traduisons littéralement par la locution « en son absence ».

L'Arcadie et ses résonnances poétiques

Terre rustique, l'Arcadie se caractérise par la figure omniprésente du berger ou du chevrier. Mais il est loin d'être un simple paysan. Disciples du dieu Pan pour Théocrite, les pâtres, munis de leur syrinx, se consacrent à la musique. Véritables poètes dans les *Bucoliques* de Virgile, ils se livrent au chant amébee, soit des joutes poétiques fondées sur l'improvisation et destinées à charmer les Muses. Emblématique de l'arcadicité virgilienne, le pâtre incarne un mode de vie aspirant à la frugalité et la volupté. Adriaen Van Ostade, David Teniers le Jeune, ou encore le Lorrain, le représentent souvent vêtu d'une coiffe rouge. En réhabilitant cette figure, Corot s'inscrit pleinement dans le sillage de cette veine pastorale — continuité d'ailleurs relevée par Pomarède¹⁴. Certains motifs restent très proches de ceux du Lorrain. Tel est le cas du *Pâtre aux deux chèvres*¹⁵ dont le geste et la coiffe évoquent *Le Paysage pastoral* de Claude Lorrain¹⁶. De même, *Les Chevriers des Iles Borromées*¹⁷ et *Les Bergers de l'Arcadie*¹⁷⁰ rappellent la figure du pâtre au repos du *Paysage avec un berger*¹⁸.

Cependant, chez Corot, la figure du pâtre renvoie, dans la plupart des cas, à une double-temporalité. Des rappels de posture rapprochent les sujets mythologiques de ceux inspirés des voyages de l'artiste en Italie. Cette réminiscence de motifs contribue ainsi au délitement des frontières entre la réalité et le rêve. Associée à l'imagination, la rêverie situe un état à mi-chemin de la veille et du rêve. Dans son dictionnaire, Pierre Larousse la compare à la pénombre favorisant l'errance sensorielle de la pensée¹⁹. Chez Corot transparait la liminalité de certains paysages. Selon Valenciennes, aux « quatre parties du jour²⁰ » correspond un « choix de sujets propres à embellir le paysage¹⁷⁴ ». Le passage du crépuscule

14 Vincent Pomarède, « Le Souvenir recomposé. Réflexions autour du thème du “souvenir” dans l'œuvre de Corot », dans *Corot, un artiste de son temps*, op. cit., p. 425-443.

15 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Pâtre aux deux chèvres*, 1865, huile sur toile, 55 × 66 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. P 541.

16 Claude Gellée (dit le Lorrain), *Paysage pastoral*, 1644, huile sur toile, 98 × 137 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG 152.

17 Camille Corot, *Les Chevriers des Iles Borromées*, 1866, huile sur toile, 59 × 78 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1784.

18 Claude Gellée (dit le Lorrain), *Paysage avec un berger* dit aussi *Landscape with a Goatherd and Goats*, c. 1636, 62 × 42 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG 58.

19 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 15 vol., Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1876, t. 13, p. 1105 (article « rêverie »).

20 Cité dans André Michel, « L'œuvre de Corot et le Paysage moderne », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, t. 133, 1896, p. 913.

à la nuit favorise l'avènement du dieu Pan. *Le Festival de Pan*²¹ (1860) présente l'invocation de la divinité précédant la *Paneia*. Cette invocation est aussi suggérée par la figure du berger du *Souvenir de Castelganfo*²² qui joue également le soir, tout comme celui peint par Antoine Watteau dans ses *Fêtes au dieu Pan*²³. Le berger de Castelganfo, adossé à un arbre, s'offre telle une variation possible du *Songeur* (fig. 4) — l'un des premiers clichés sur verre réalisés par Corot en 1854. La rêverie émane de l'imprécision crépusculaire due au procédé photosensible. Elle est accentuée par les tortuosités chimériques de l'arbre. Ces méandres ombragés scandent l'absorption du rêveur²⁴ lui-même dissous dans l'obscurité.



Fig. 4. Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Songeur*, 1854, cliché-verre, 15 × 20 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 84.XO.702.3173.

21 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Festival de Pan* dit aussi *Evening: Festival of Pan*, 1855-1860, huile sur toile, 90,17 × 110,17 cm, Cincinnati, The Cincinnati Institute of Fine Arts, inv. 1931.449.

22 COROT, Jean-Baptiste Camille, *Souvenir de Castelganfo*, 1850, huile sur toile, 65 × 97,5 cm, Louvre, Musée du Louvre, inv. RF 769.

23 Antoine Watteau, *Fêtes au dieu Pan*, c. 1734, huile sur toile, 65 × 82 cm, Los Angeles, Armand Hammer Museum, inv. AH. 91. 48.

24 Pour la notion d'absorption, voir Michael Fried, *Absorption and theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1980.

Par ailleurs, les bois et leurs ombres némorales, contribuent à distiller un entre-deux temporel. La nature boisée chez Platon²⁵ porte la mémoire d'un règne naturel préservé de l'histoire humaine. Dans ses *Géorgiques*²⁶ Virgile considère la forêt comme un espace liminaire par excellence. Le royaume du dieu Pan est en effet peuplé d'êtres animistes occupant une position intermédiaire entre les dieux et les mortels : faunes, satyres, nymphes, parmi lesquelles se trouvent les naïades et les hamadryades, habitent et personnifient la forêt. Gardiennes champêtres, les nymphes font office de médiatrices entre l'ordre divin et humain. Cette fonction transitoire est illustrée par Corot lui-même à l'occasion de la réception de son *Paysage avec Figure* en 1859²⁷. Exposée au Salon, la toile s'intitule à l'origine *La Toilette*. La critique se cristallisant sur le nu féminin, le peintre opère un changement de titre. Il revendique de la sorte l'équivalence entre le paysage et la figure. Évasif, le nouveau titre maintient l'indétermination du sujet. S'agit-il d'une scène réelle ou rêvée? Adossée à un arbre, une jeune lectrice souligne cette ambivalence, évoquant la rêverie. L'analogie entre la lecture et la forêt fait échos au poème « Correspondances » de Charles Baudelaire publié en 1857²⁸. En effet, la forêt constitue les « vivants piliers¹⁷⁸ » de la Nature qui « laissent parfois sortir de confuses paroles¹⁷⁸ » et « des forêts de symboles¹⁷⁸ ». Cet univers boisé livre en quelque sorte une nature devant être déchiffrée. La liseuse fait quant à elle référence à un sujet particulièrement présent dans la peinture classique néerlandaise. Le thème de la lecture se prête à l'exploration des limites entre l'intériorité et l'extériorité. En témoigne notamment *La Liseuse à la fenêtre*²⁹ de Johannes Vermeer dans laquelle la fenêtre ouverte matérialise l'absorption de la jeune femme dans sa lecture. Toutefois, chez Corot, cette délimitation ne figure pas de la même manière. L'orientation et la frondaison des arbres se substituent à la fenêtre. Ils intègrent une composition serpentine, créant ainsi une profondeur boisée. Pomarède a d'ailleurs noté l'usage scénique que fait Corot des arbres³⁰.

25 Voir Platon, *Phèdre* [v. 370 av. J.-C.], trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.

26 Voir Virgile, *Géorgiques* [37-30 av. J.-C.], trad. Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, II, v. 327-325.

27 Jean-Baptiste Camille Corot, *Paysage avec Figure* dit aussi *La Toilette*, 1859, huile sur toile, 150 × 59,5, collection privée.

28 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 18.

29 Johannes Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, c. 1657, huile sur toile, 83 × 64,5 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 1336.

30 Voir Vincent Pomarède, Michael Pantazzi, Gary Tinterow (dir.), *Corot : 1796-1875*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février-27 mai 1996 ; Ottawa, Musée des

Nonobstant, la correspondance entre les sinuosités féminines et végétales est antérieures au *Paysage avec Figure*¹⁸⁸. Dès 1837, l'artiste, dans *Diane et Actéon*³¹, met en scène l'interruption du bain de Diane et de son cortège par le chasseur Actéon, aussitôt puni en étant transformé en cerf. Dans l'eau, une suivante s'enroule autour d'une branche affaissée, se confondant presque avec la figure de l'hamadryade. En effet, les méandres du corps féminin épousent ceux de l'arbre. Ce procédé est réitéré dans *Les Baigneurs des Iles Borromées*³² (1865). La silhouette des baigneurs se fond dans les branches. La dissolution des figures, tout comme la rémanence de motifs, brouille les repères temporels, inscrivant dans les paysages les réminiscences d'une Arcadie latente.

La quête de l'harmonie

La musique constitue un autre aspect essentiel de l'Arcadie. Chez Théocrite, elle accompagne l'invocation au dieu Pan. Le syrinx de ce dernier est l'instrument éponyme de la nymphe aimée changée en roseau. Sa pratique s'ancre dans la perte de l'Être aimé — relevant par-là du registre élégiaque. Dans ses *Bucoliques*, Virgile développe le thème d'une harmonie sociétale reposant sur la musique. En effet, les joutes musicales assurent l'équilibre de la vie communautaire. Le concept d'harmonie, du grec *ἀρμόζω*³³, assoit le fonctionnement du monde (ou *cosmos*) sur l'équivalence des rapports, soit la proportionnalité³⁴.

Corot exprime d'abord cette musicalité par le thème des bacchanales³⁵ et de ses variations. Tel que le note Hélène Toussaint, *Une Matinée. Danse des nymphes*³⁶ est une reprise, plus ou moins fidèle, du *Silène*³⁷ de 1838³⁸. La tragédie d'Euripide

beaux-arts du Canada, 21 juin-22 septembre 1996 ; New-York, The Metropolitan museum of art, 22 octobre 1996-19 janvier 1997), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

31 Jean-Baptiste Camille Corot, *Diane et Actaeon*, 1836, huile sur toile, 156,5 × 112,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.162.

32 Jean-Baptiste Camille Corot, *Les Baigneurs des Iles Borromées*, 1865-1870, huile sur toile, 79 × 61,7 cm, Williamstown, Clark Art Institute, inv. 1955.537.

33 Que nous traduisons par le verbe « joindre ».

34 Voir Paloma Otaola, « L'ethos des rythmes dans la théorie musicale grecque », dans Marie-Hélène Delavaud-Roux (éd.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 91-108.

35 Les bacchanales ou dionysies célèbrent le dieu de l'ivresse et de l'extase Dionysos/Bacchus.

36 COROT, Jean-Baptiste Camille, *Une Matinée. Danse des nymphes*, c. 1860, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1783.

37 Jean-Baptiste Camille Corot, *Silène*, 1838, huile sur toile, 248 × 179 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 73.42.2.

38 Cité dans Pomarède, Pantazzo, Tinterow (dir.), *op. cit.*, p. 292.

intitulée *Les Bacchantes* décrit avec précision le cours de ces festivités orgiaques destinées au dieu Dionysos- Bacchus. Les *Idylles* de Théocrite, probablement inspirées par cette source, mentionnent également ces célébrations. La danse apparaît centrale dans ces festivités. Le cortège dionysiaque est progressivement gagné par une transe appelée *mania* du grec (μανία). Cet état de conscience altérée dissipe les frontières entre le monde divin et l'humanité, permettant alors de communier avec le dieu bachique. Tel que l'explique Etienne Moreau-Nélaton, Corot puise son inspiration à l'Opéra et à la Comédie dont il est un fervent amateur. Le biographe va même jusqu'à préciser : « ce monde de fictions est pour lui un monde réel. Il suit avec passion le geste d'un acteur ou le rythme d'un ballet [...] Un paysage de Corot n'est souvent pas autre chose que la réminiscence d'une soirée aux Italiens ou au Lyrique. Mais c'est un souvenir du génie³⁹ ». La réminiscence des bacchanales s'appuie donc étroitement sur les souvenirs recomposés de l'artiste, ce qu'a habilement démontré E. Wissmann⁴⁰.

Un motif bachique revient particulièrement dans les paysages de Corot : il s'agit d'un duo de danseurs avec un tambourin. Il figure dès 1841 sur *Site des environs de Naples*⁴¹. Ce petit tambour accompagne tant la musique populaire que les opéras-ballets auxquels Jean-Philippe Rameau l'intègre au XVIII^e siècle. Cet instrument, lié au genre pastoral, apparaît notamment dans *Danse avec les nymphes*⁴², *Danses virgiliennes*⁴³ et *Pastorale*⁴⁴. Tantôt ce sont les bergers qui le brandissent, tantôt les nymphes elles-mêmes. Le cliché verre intitulé la *Saltarelle* (fig. 5) retient pour sa part des figures proches du couple de danseurs de 1841. Le tambourin se trouve ici associé à la saltarelle, une danse sautillante italienne. *La Danse italienne*⁴⁵ et la *Danse des bergers de Sorrente*⁴⁵ sollicitent ce même motif. La

39 Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 189-190.

40 E. Wissmann, « Arbres torturés, ailes de fées : les sources des peintures de Salon de Corot », dans *Corot, un artiste de son temps*, actes du colloque, *op. cit.*, p. 247-278.

41 Jean-Baptiste Camille Corot, *Site des environs de Naples*, 1841, huile sur toile, 70,5 × 192 cm, Springfield, Museum of Fine Arts.

42 Jean-Baptiste Camille Corot, *Danses virgiliennes*, 1850-1860, huile sur toile, 55 × 73 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1361.

43 Jean-Baptiste Camille Corot, *Pastorale*, 1873, huile sur toile, 172,7 × 144,4 cm, Glasgow, Glasgow Museums Resource Centre, inv. 732.

44 Jean-Baptiste Camille Corot, *La Danse italienne*, entre 1865 et 1870, huile sur toile, 66,5 × 47,7 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 887.3.1.

45 Jean-Baptiste Camille Corot, *Danse des bergers de Sorrente*, s.d., huile sur toile, 41 × 61 cm, Paris, Louvre, inv. RF 1353.

*Bacchanale de printemps : souvenir de Marly-roi*⁴⁶ établit un intéressant entre-deux temporel : des bergères jouant du tambourin remplacent les bacchantes. Leur geste ponctue l'arrivée de Dionysos figuré sous la forme d'un enfant monté sur une panthère. Dès lors, la danse au tambourin rythme l'évanescence du monde réel, opérant une transition temporelle du règne humain vers l'univers bachique⁴⁷.



Fig. 5. Jean-Baptiste Camille Corot, *Saltarelle*, 1858, cliché-verre à la pointe, 22,1 × 16,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, DC-282 (A3)-FOL.

⁴⁶ Jean-Baptiste Camille Corot, *Bacchanale de printemps : souvenir de Marly-roi*, 1870, huile sur toile, 82,2 × 66,3 cm, Boston, Musée des Beaux-Arts, inv. 17.3234.

⁴⁷ Jean-Michel Guilcher, *Rondes, branles, caroles. Le chant dans la danse*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2003.

Ces réminiscences bachiques s'articulent autour de la figure du cercle. Dans *Le Timée* de Platon, le cercle, par sa symétrie, possède une double morphologie, signifiant ainsi une présence invisible. De ce fait, la ronde renferme la métamorphose latente des choses. Ces rondes sont bien souvent représentées par Corot dans les bois, le plus souvent au crépuscule. Liées à la magie, elles provoquent une métamorphose latente et surnaturelle. En témoigne *La Danse des bergères. Souvenir d'Arleux*⁴⁸ où trois jeunes paysannes forment une ronde à la tombée du jour. L'atmosphère à la fois champêtre et inquiétante rappelle les rondes des villageoises du recueil *Sylvie* de Gérard de Nerval (1854)⁴⁹. Leur chiffre trinitaire renforce la dimension suggestive de cette ronde. En effet, ce trio rejoint celui des Trois Grâces. Ces dernières personnifient la splendeur (Aglaé), la joie (Euphrosyne), et l'abondance (Thalie). Dans la culture gréco-romaine, et en particulier chez Platon, les Muses garantissent l'harmonie du monde⁵⁰. Il est donc peu probable que Corot ait indûment peint ce trio.

La musicalité s'avère également attachée à la légende-même de Corot. Moreau-Nélaton le qualifie de « symphoniste⁵¹ » tandis que Charles Baudelaire loue son « infaillible rigueur d'harmonie⁵² ». Cette harmonie se traduit par une touche vaporeuse et vibratoire. Corot lui-même affirme cet idéal, écrivant sur l'un de ses feuillets d'album : « les deux premières choses à étudier, c'est la forme puis les valeurs⁵³ ». Cet échelonnement des valeurs nécessite d'abord l'organisation des masses sombres et claires. Par la suite, l'artiste peut développer une gamme intermédiaire de tons clairs. Il utilise alors une palette modérée qui repose sur de subtiles modulations de tons. On comprend ainsi que Corot joue sur l'épuration des lignes et la dissolution des formes en nuancant ses tons.

Cette approche s'enracine dans la conception d'un paysage élégiaque dont Sarah Hassid a montré l'invention autour de 1800⁵⁴. Tout d'abord, Corot s'inscrit dans le sillage de Valenciennes et de Ballanche en insérant dans ses toiles des « signes » élégiaques tels que le dépouillement des compositions, l'utilisation

48 Jean-Baptiste Camille Corot, *La Danse des bergères. Souvenir d'Arleux*, 1871, huile sur toile, 62 x 80 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1799.

49 Gérard de Nerval, *Les Filles du feu* [1854], Paris, Michel-Lévy frères, 1856.

50 Voir Platon, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.

51 Cité dans Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 219.

52 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., *Curiosités esthétiques*, t. 2, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 320 (« Salon de 1859 »).

53 Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 172.

54 Sarah Hassid, « L'invention du paysage élégiaque autour de 1800 », *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2022, n° 196, p. 49-66.

du clair-obscur, l'absence parfois de figures humaines entre autres. Par ailleurs, la rémanence des bergers d'Arcadie convoque l'expression élégiaque portée par Poussin dans sa toile *Les Bergers d'Arcadie*⁵⁵. L'élégie est d'ailleurs mise en abîme dans *Orphée ramenant Eurydice des enfers*⁵⁶. À ce sujet, le poète Théodore de Banville qualifie Corot de « poète même du passage, qui sent, qui souffre, qui trouve en lui, respire les tristesses et les joies de la nature⁵⁷ ». Chez Corot, le registre élégiaque découle tant des « signes¹⁹⁰ » élégiaques que de procédés liés à la réminiscence à la quête d'une harmonie perdue, à l'instar du poète.

Des paysages de la perte?

L'injonction de Valenciennes de « saisir la nature sur le fait⁵⁸ » insiste sur la nécessité, pour les peintres de paysage, de lutter contre la perte de leurs impressions spontanées. Elena Marchetti observe, qui plus est, que la capture d'un moment transitoire, d'un instant présent vécu, est une préoccupation constante des théoriciens du paysage de 1800 à 1850. Du reste, cet enjeu est bien saisi par Baudelaire qui intègre « le transitoire, le fugitif » à sa définition de la « modernité ». Corot se plaît à croquer certains vestiges encombrants telles les fortifications des villes d'Arras et de Douai, arasées à la fin du XIX^e siècle. Par ses voyages, Corot a pleinement conscience des transformations affectant les paysages ruraux et urbains.

Le thème du passage l'a particulièrement fasciné. L'indétermination formelle émane chez Corot d'une touche nébuleuse. En témoignent les spectres errants dans sa toile *Orphée ramenant Eurydice des enfers*²¹⁷. Leur présence lui a d'ailleurs valu de vives critiques. Néanmoins, le travail de porosité formelle s'observe dans la figure privilégiée du passeur. En effet, la simple et quotidienne traversée en bac est souvent investie d'une certaine ampleur symbolique par l'artiste. Le motif du passeur est décliné dans *Le Passeur*⁵⁹, *Le Passage de la rivière*⁶⁰ la Trouée

55 Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, 1628-1630, huile sur toile, 85 × 121 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 7300.

56 Jean-Baptiste Camille Corot, *Orphée ramenant Eurydice des enfers*, 1861, huile sur toile, 137,2 × 112,7 cm, Houston, Musée des Beaux-Arts de Houston, inv. 87,190.

57 Théodore de Banville, *Petites Études : mes Souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 440.

58 De Valenciennes, *op. cit.*, p. 404.

59 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Passeur*, 1865, huile sur toile, 63 × 49,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1788.

60 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Passage de la rivière*, 1860-1867, huile sur toile, 37,8 × 60 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 887.3.2.

au clair de lune⁶¹ et *Le Batelier, le soir*⁶². Il évoque le nocher du Styx Charon, le passeur des âmes aux Enfers auquel se confrontent Orphée puis Dante. Mais il s’agit surtout d’un thème par excellence élégiaque. La traversée du fleuve élyséen matérialise le passage d’un monde à l’autre, où la temporalité est en suspens.

Cette potentialité surnaturelle a été explorée à travers la déclinaison de ce motif légendaire. Dans *Le Passage de la rivière*²²², le batelier mène sa barque au crépuscule. La tombée du jour est liée à la présence de Charon chez Virgile. Ce dernier le décrit dans *L’Énéide* comme « sinistre, assis sur sa barque noire ». Dans *The Voyage of Life* (1842), Thomas Cole plonge dans l’obscurité le voyageur parvenu à sa vieillesse. *La Trouée au clair de lune*²²³ amplifie cette atmosphère sépulcrale. Les eaux se frayent un passage à travers une trouée d’arbres gagnant la ligne de l’horizon abaissée. L’éclairage lunaire suggère une présence invisible dissimulée dans les formes voilées des arbres. Corot joue sur la dimension mélancolique des pastorales mise en évidence dans le poème « Clair de lune » de Paul Verlaine : « Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques, / Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques⁶³ ». La scène champêtre n’est autre qu’une allégorie voilée de la mort. De plus, l’absence d’étoiles de *La Trouée au clair de lune*²²³ fait possiblement allusion au poème « El Desdichado » de Gérard de Nerval dans lequel la mort des astres correspond au « Soleil noir de la Mélancolie⁶⁴ ».

La perte de la clarté, métaphore du vieillissement, relève de l’allégorie des âges de la vie, *topos* abondamment traité par des peintres baroques comme Valentin de Boulogne⁶⁵. Chez Corot, le motif de la trouée dans les arbres intensifie la dégradation de la luminosité. Cependant, il est déjà présent en 1871 dans *Le Chemin des vieux, Luzancy, Seine-et-Marne*⁶⁶ (fig. 6). La perspective en contre-plongée et les lignes de fuite attirent notre attention sur l’une des figures : un homme âgé. Se détachant d’une profondeur boisée, il peine à suivre la vieille paysanne en amont du chemin. La ligne d’horizon abaissée établit un fort contraste entre

61 Jean-Baptiste Camille Corot, *La Trouée au clair de lune* dit aussi *Paysage au clair de lune*, 1874, huile sur toile, 98 × 116 cm, collection privée.

62 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Batelier, le soir*, 1860-1870, huile sur toile, Paris, Musée d’Orsay, inv. 1201.

63 Paul Verlaine, « Fêtes galantes », *La Gazette rimée*, 20 février 1867, p. 11.

64 Gérard de Nerval, *Les Chimères*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 291.

65 Voir Yvan Brochard, Axel Kahn, *Les Âges de la vie. Mythes, arts, sciences*, Paris, La Martinière, 2012.

66 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Chemin des vieux, Luzancy, Seine-et-Marne*, 1871-72, huile sur toile, 12,4 cm x 55,8 cm, Washington, Washington University in St. Louis, inv. WU 2106.

le ciel d'un bleu céruléen et les massifs d'arbres tortueux et sombres. Leur propriété spectrale paraît happer le vieillard. La marche est ici comparée à la vitalité. Malgré sa simplicité, la scène se prête donc à l'interprétation allégorique résultant des tensions d'un monde végétal quasi mystique.



Fig. 6. Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Chemin des vieux*, Luzancy, Seine-et-Marne, 1871-72, huile sur toile, 12,4 cm x 55,8 cm, Washington, Washington University in St. Louis, inv. WU 2106.

Dans notre analyse, nous avons montré que l'évocation de l'Arcadie dépasse de loin les seuls sujets pastoraux. Elle s'inscrit dans une pratique artistique de la réminiscence fondée sur les reprises de motifs, tout autant qu'une quête d'harmonie musicale que Corot appelle lui-même les « valeurs⁶⁷ ». Mais Corot puise ses références dans ses souvenirs d'opéra et de théâtre. L'univers arcadien paraît ainsi chorégraphié, rythmé. En contrepoint, l'artiste s'approprie le registre élégiaque du paysage. La nostalgie est en quelque sorte dévolue au peintre de paysage qui se rapproche, du mieux que possible, d'un instant perdu. La technique de Corot, tout autant que le motif du passeur, explorent l'indétermination des sujets — n'en déplaise à certains critiques.

Ce caractère transitoire rapproche également Corot de certains poètes parnassiens. En 1868, il collabore au recueil collectif *Sonnets et eaux-fortes* édité par Philippe Burty⁶⁷. Il illustre le sonnet « Paysage normand » d'André Lemoyne. Le mythe arcadien se trouve transposé au cœur de la campagne normande. La

67 Philippe Burty (dir.), *Sonnets et eaux-fortes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.

fluidité de l’eau est propice à des métaphores synesthésiques, éveillant un univers enchanté : d’abord « fil d’argent⁶⁸ », l’eau investit les « diaphanes miroirs des plantes printanières⁶⁹ », puis se transforme en oreille attentive des « six flots verbeux⁷⁰ ». Cette analepse sémantique se rapproche des jeux harmoniques internes à l’eau-forte de Corot, et où la matière artistique constitue un microcosme brisé par « l’immensité bleue⁷¹ » de la mer.

68 *Ibid.*, p. 110.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

LES HOMMES, LES ARBRES ET LES PIERRES : L'IMAGE DE ROME DISPARUE DANS L'EUROPE DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

MARINA BERNARDI

Rome sous la loupe de l'Europe

En 1870, Rome compte un peu plus de 200 000 habitants, soit dix fois moins que Paris ou Londres. La caractéristique physique notable et durable de cette ville qui devient capitale italienne en 1871 est le *disabitato* : un paysage « dés-habité » qui témoigne de l'ancienne étendue de la cité antique qui s'est peu à peu repliée à l'intérieur des murs d'Aurélien jusqu'à laisser de larges zones de cultures, vignes et champs, scander un espace urbain à faible densité¹.

En cette fin du XIX^e siècle, les articles de presse et les appels lancés par les érudits à travers l'Europe témoignent d'une observation soutenue et fébrile de la situation romaine, du fait de la place à part entière qu'occupe la ville dans les représentations et la conscience collective internationales². Les travaux d'urbanisme entamés presque immédiatement après la brèche de Porta Pia sont scrutés et vivement commentés³. Au-delà des critiques parfois largement biaisées par les colorations politiques de leurs porteurs, nombre de ces commentaires montrent une conscience précoce de la ville de Rome comme un véritable

1 Le *disabitato* est une caractéristique de la ville sur le temps long qui s'ancre déjà au début du Moyen Âge, voir Riccardo Santangeli Valenzani (dir.), *Roma altomedievale. Paesaggio urbano, società e cultura (secoli V-X)*, Rome, Carocci, 2023. Pour une autre approche de la question à l'époque contemporaine : Patrick Barron, Manuela Mariani, « Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini », *Modernism/modernity*, 18/2, 2011, p. 309-333.

2 L'historien d'art prussien Hermann Grimm résume ce sentiment d'appartenance collective dans son essai critique publié en 1886, « *La distruzione di Roma* », Florence, *Gazzetta dei Tribunali*, 1886, p. 3-7 : « Mais il y a une Rome dont les citoyens sont dispersés dans tous les pays, et c'est aussi leur Rome qui va être détruite [...] ».

3 Ferdinand Gregorovius avait avancé dès le 30 octobre 1870 l'analogie entre les transformations urbaines et la défaite de la papauté : « J'entends les coups des maçons qui m'apparaissent alors comme autant de coups de marteau sur le cercueil de la papauté », Ferdinand Gregorovius, « 30 ottobre 1870 », *Diari Romani*, Rome, Massimiliano Piretti, 2016, p. 514.

paysage, appréhendé dans son intégrité⁴. S'exprime alors une inquiétude de la mutation voire de la disparition des spécificités de ce paysage qui ne peut se comprendre que dans le contexte des transformations de l'Europe urbaine, notamment celles de Paris⁵. Rome ne doit pas devenir Paris, elle ne doit pas à son tour subir la ligne droite, sinon « on ne retrouvera rien sous le marteau qui haussmannise la cité des Papes⁶ », scande en mars 1886 le journal *La Croix*⁷.

Dans un entretien de juillet 1887 accordé par *Le Figaro* à Emile Ollivier, ancien ministre de Napoléon III qui attaque la position diplomatique de l'Italie face au pape et à la France, une brève évocation des transformations de la capitale la fait apparaître pleinement dans sa dimension de paysage :

Les envahisseurs piémontais ont beau enlaidir de leur mieux la ville auguste, afin de ne pas s'y trouver trop dépaysés; elle a, dans ses paysages, dans ses basiliques, dans son dôme rayonnant, dans les silences imposants de sa solennelle campagne, dans les bruits mystérieux qui s'entendent à travers ses ruines vibrantes, elle a dans ce qu'elle dit, aussi bien que dans ce qu'elle fait, dans ce qu'elle montre et dans ce qu'elle inspire, une indomptable vitalité de grandeur et de beauté, qui défie le vandalisme de tous les plans régulateurs⁸.

Rome est décrite comme une nature anthropisée au point d'être personnifiée, un tout formé par les hommes, les arbres et les pierres⁹. C'est la crainte de la disparition de ce triptyque qui représentera le point d'ancrage de la nostalgie internationale face à la ville en mutation.

II. La crainte des transformations

Si les attaques envers les transformations de Rome ne peuvent être dissociées des dissensions politiques et religieuses européennes à propos de la situation italienne, de nombreux écrits traduisent la peur d'une disparition de l'ancienne

4 La prise en compte des paysages urbains est inscrite dans la Loi d'urbanisme, *Legge urbanistica*, n. 1150 du 17 août 1942. Voir Bruno Gabrielli, « La planification urbaine à l'égard du paysage urbain historique », *Culture et musées*, 2008, n° 11, p. 127-134.

5 Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien*, Paris, Parigramme, 2023.

6 « Rome détruite », *La Croix*, 12 mars 1886.

7 Voir Arthur Hérissou, *I cattolici francesi di fronte alle due Rome dopo il 20 settembre 1870*, dans Marina Formica (dir.), *Roma capitale: la città laica, la città religiosa (1870-1915)*, Rome, Viella, 2021, p. 399-410.

8 Jehan de Pertuis, « Rome se réconciliera-t-elle avec l'Italie ? », *Le Figaro*, 30 juillet 1887.

9 Sur la personnification et le mythe de Rome. Voir André Vauchez, Andrea Giardina, *Rome, l'idée et le mythe : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Fayard, 2000.

Rome. Ce n'est pas seulement le sort réservé aux monuments qui concentrent les craintes, mais aussi le bouleversement du tissu urbain induit par les grands travaux de réaménagement. L'Europe se préoccupe de la perte d'une atmosphère spécifique à la cité capitoline, encore habitée selon un rythme « médiéval » :

Le Moyen Âge a été balayé comme par un vent de tramontane, et avec lui tout l'esprit historique du passé. Oui, cette Rome a perdu tout son enchantement [...] Je parcours les rues à la recherche des traces de ma passion et de mon enthousiasme, je ne les y trouve plus et il me semble que ces monuments que j'ai tant scrutés me regardent comme des fantômes¹⁰.

Le médiéviste allemand Ferdinand Gregorovius évoque, dès l'entrée des armées italiennes dans la ville, ces transformations de Rome qui en changent l'atmosphère. C'est la perte d'une continuité entre le bâti et les hommes que déplore l'historien. Les monuments muséalisés sont isolés, extirpés d'un mode médiéval d'habiter la ville, dans un urbanisme qui était alors presque dormant depuis trois siècles¹¹. « L'esprit historique du passé » ne se résume pas ici à une histoire racontée, mais il convoque une histoire matérielle accessible à tous dans l'espace urbain¹².

Rome est devenue une tombe blanchie. On recouvre de blanc les maisons, jusqu'aux antiques palais plein de dignité. On gratte la rouille des siècles... [Salvatore] Rosa a même fait raser le Colisée, c'est-à-dire qu'il l'a fait nettoyer de toutes les plantes qui l'ornaient si bien. On a donc détruit la flore du Colisée, sur laquelle l'Anglais Deakin avait écrit un livre (fig. 7) il y a quelques années¹³.

10 Gregorovius, *op. cit.*

11 Italo Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Turin, Einaudi, 2011.

12 Brice Gruet, *La rue à Rome, miroir de la ville. Entre l'émotion et la norme*, Paris, PUPS, 2006.

13 Gregorovius, *op. cit.*

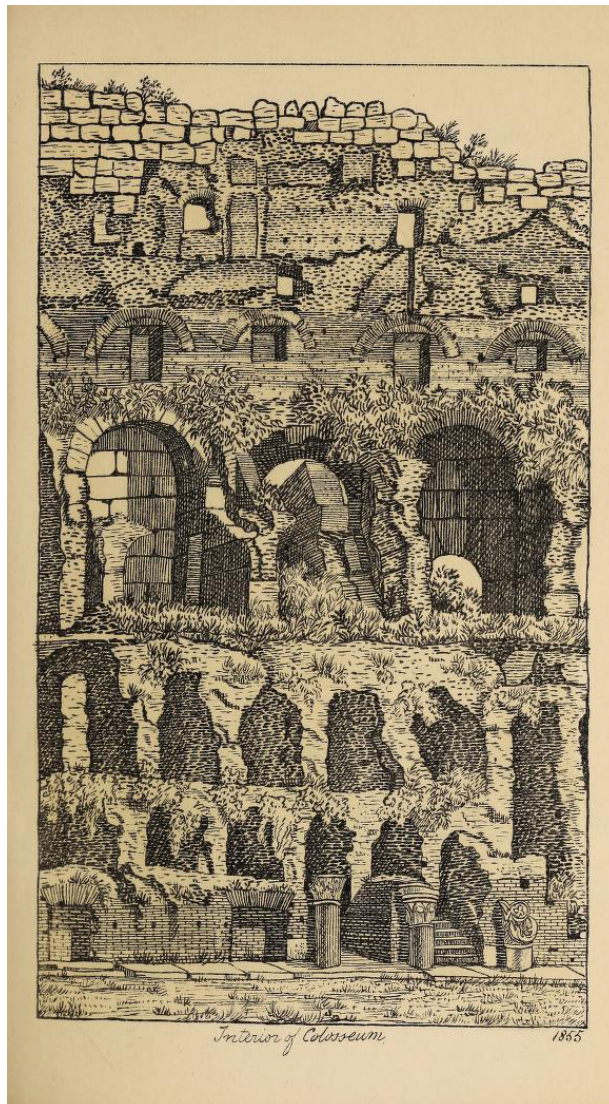


Fig. 7. John Deakin, « Interior of the Colosseum », dans *Flora of the Colosseum*, Londres, Groombridge and Sons, 1855, p. 5.

La perte de la composante végétale de la ville focalise particulièrement les critiques à la fin du XIX^e siècle. Au dégagement partiel de la flore des monuments et sites archéologiques, s'ajoute la destruction de certaines villas urbaines aristocratiques dont les parcs et jardins de plusieurs dizaines d'hectares constituaient un élément caractéristique du paysage romain dominé par la composante naturelle. Ainsi la vente et la transformation en quartier d'habitation de la villa

Ludovisi et son parc (fig. 8), constitue un événement traumatique largement commenté par la presse et les milieux intellectuels européens¹⁴. Dans son essai *The Destruction of Rome* (1886) Hermann Grimm évoque l'épisode comme un des fondements de l'inquiétude internationale quant au sort de Rome :

[...] de nombreuses villas, à l'intérieur des murs mais hors de l'habitat, [...] avec les ruines recouvertes de verdure, formaient une enceinte interne à la ville et lui donnaient un caractère de tranquillité et de paix que ceux qui ont pu l'apprécier ne peuvent pas oublier tant sa perte est une des plus douloureuses pour les amateurs de la « vieille Rome »... Je crois que si on avait demandé quel était le plus beau jardin du monde en regardant la Terre entière, ceux qui connaissaient Rome auraient répondu sans hésiter : la Villa Ludovisi¹⁵.



Fig. 8. Guglielmo Mangiarelli, *Abattage des arbres de la Villa Ludovisi, « 12 juin 1885, un triste jour »*, huile sur bois, 21 x 56 cm, 1885, Rome, Museo di Roma, © Roma Capitale, Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali

À travers les pins séculaires de la villa Ludovisi, on déplore la perte des paysages du silence au sein de l'agitation urbaine, un environnement de privilège et de délectation pour amateurs éclairés et visiteurs chanceux¹⁶.

¹⁴ Pour une analyse de la répercussion de l'événement dans la littérature : Fabiano dalla Bona, « Il vento di barbarie e la distruzione di Villa Ludovisi a Roma », *Revista de Italianistica*, XLIX, 2024, p. 178-190.

¹⁵ Hermann Grimm, *The Destruction of Rome*, Boston, Cupples, 1886, p. 16-18.

¹⁶ Ronald Ridley, *Magick City: Travellers to Rome. Volume III : The Nineteenth Century*, Londres, Pallas Athene, 2024.

Ettore Roesler Franz, entre œuvre documentaire et support de la nostalgie internationale

C'est dans ce climat de bouleversements et d'ébullition de la critique européenne que s'inscrit l'œuvre qui fit le succès d'Ettore Roesler Franz, un peintre aquarelliste né à Rome et formé dans la même ville à l'Académie de Saint Luc¹⁷. Entre 1878 et 1896, il réalise trois séries de quarante aquarelles de même format (53x75cm), qu'il exposera sous les titres, on ne peut plus nostalgiques de *Roma Sparita* (Rome disparue) ou *Rome pittoresque, mémoire d'une ère qui passe*¹⁸ (fig. 9). Ces œuvres vont être achetées notamment pour la municipalité de Rome, par le maire Leopoldo Torlonia en 1883, puis en 1908, après la mort du peintre, par Ernesto Nathan¹⁹. Les dates de ces achats correspondent à celles de l'élaboration des deux premiers plans régulateurs de Rome²⁰, validés en 1883 et 1909. C'est précisément à l'heure des grands travaux que la capitale cherche à conserver les images d'une réalité qui apparaît inéluctablement condamnée²¹.

Entre 1880 et le début du xx^e siècle, Roesler Franz expose ses aquarelles d'abord à Rome et dans les différentes villes de la péninsule, puis dans toute l'Europe jusqu'à la Russie. Le peintre lui-même a pris de nombreuses photographies, mais la longueur du temps d'exposition ne permettait pas de saisir la spontanéité de certaines scènes de rue²². Il entreprend donc volontairement une démarche documentaire autant qu'artistique. Il donne à ses œuvres des titres topographiques, faisant référence à la localisation précise de la scène peinte. Certaines aquarelles de Roesler Franz vont effectivement rester les seuls témoignages de l'agencement urbain de diverses zones de Rome avant son érection en capitale :

17 Maria Elisa Tittoni (dir.), *Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*, cat. expo., Rome, Museo di Roma, (Septembre 2010 – Février 2011), Rome, Gangemi, 2010.

18 Maria Elisa Tittoni, Federica Pirani, Maria Paola Fornasiero (dir.), *Paesaggi della memoria: gli acquarelli romani di Ettore Roesler Franz dal 1876 al 1896*, cat. expo. Rome, Museo di Roma in Trastevere, (décembre 2007 - mars 2008), Florence, Mandragora, 2007.

19 Aujourd'hui ces aquarelles sont conservées au Musée di Roma, anciennement appelé le Musée du folklore.

20 Aurélien Delpirou (dir.), *Atlas historique de Rome*, Paris, Autrement, 2021.

21 L'idée d'une corrélation inévitable entre modernisation de la ville et destruction du tissu urbain apparaît en continu dans les discours de la fin du xix^e siècle, même ceux qui s'opposent aux démolitions. Voir Hermann Grimm, *La Distruzione di Roma*, Florence, 1886, p. 3.

22 Carlo Bernoni, Renato Mammucari, *Roma scomparsa nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Rome, Newton & Compton, 2007.

Mon idée serait que les trois séries Rome pittoresque mémoire d'une ère passée, soit conservées ensemble, de façon à former une collection complète des vues des rues montrant ce qu'il restait de la Rome médiévale maintenant disparue [...]»²³.

Du peuple du Tibre à l'agitation du Ghetto, les aquarelles reprennent les sujets qui sont au centre des discours sur l'ancienne Rome, évoquée par Roesler Franz à la manière de Gregorovius : comme une ville médiévale. Le peintre documente notamment dans une veine védutiste la perte du lien avec le fleuve et, à travers elle, tout un peuple du Tibre, des pêcheurs et bateliers jusqu'aux derniers meuniers, en passant par les habitants des maisons constamment inondées par ses crues spectaculaires. Dès 1871, ces mêmes crues ont motivé un réaménagement complet des rives du Tibre, transformant radicalement le paysage des berges et coupant le rapport millénaire de la ville à son fleuve²⁴.

L'agitation du Tibre n'est qu'une composante parmi d'autres d'une vie populaire obstinément représentée par Roesler Franz. Ses aquarelles apparaissent peuplées de scènes de genres dont les protagonistes sont les personnages emblématiques du paysage de la Rome pré-unitaire : ecclésiastiques, muletiers, journaliers et ouvrières des Abruzzes, du Latium et de Campanie, reconnaissables par autant de costumes traditionnels dont l'artiste se presse de figer les couleurs dans une veine folkloriste²⁵. La mutation sociologique du centre de Rome apparaît alors clairement aux yeux des contemporains. Elle est accélérée par la construction des nouveaux quartiers à immeubles de rapport où s'installe une bourgeoisie « piémontaise » composée de fonctionnaires des administrations déplacées depuis Turin puis Florence²⁶.

L'espace *intramuros* autrefois structuré par les couvents et l'exercice de leurs œuvres de charité subit une mutation urbanistique et sociale majeure²⁷. C'est

23 « *My idea would be that three series of the Pittoresque Rome or memoir of a passing era should be kept together to form a complete collection of the views of streets showing the remains of Medieval Rome now vanished...* », Ettore Roesler Franz, « *Memorandum* » 29 mars 1894, Archives personnelles Ettore Roesler Franz, consultables en ligne : <https://ettoreroeslerfranz.com>. Toutes les traductions de l'article sont de l'autrice.

24 Maria Margarita Segarra Lagunes, *Il Tevere a Roma. Storia di una simbiosi*, Rome, Gangemi, 2018.

25 Rappelons l'essor du courant folkloriste et des collectes matérielles et immatérielles en Italie à la fin du XIX^e siècle, sous l'impulsion notable du foyer sicilien et de Giuseppe Pitrè. Voir Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Italia*, (Palermo, 1947), Palermo, Sellerio, 1981.

26 Flavia Pesci, Federica Pirani, Gloria Raimondi (dir.), *Roma. Nascita di una capitale, 1870-1915*, cat. exp., Rome, Museo di Roma (mai-septembre 2021), Rome, De Luca Editori d'Arte, 2021.

27 La suppression des congrégations religieuses en 1873 accélère cette mutation géographique et sociale du centre historique, qui passe d'une « géographie conventuelle » à une

tout un centre-ville qui perd des couleurs que la photographie ne peut alors fixer : les couleurs des costumes *ciociari* et des enseignes de troquets qu'on craint de voir disparaître au profit du gris uniformisant de l'Europe administrative qui « envahit » Rome²⁸. Certains quartiers comme Trastevere ou le Ghetto hébraïque deviennent alors des lieux privilégiés par les représentations picturales et photographiques, comme autant d'isolats où se conserve la vie populaire contée dans les décennies précédentes par le poète romaniste Giuseppe Gioachino Belli²⁹.

S'il peint les ruelles étroites du Ghetto ou de Trastevere, le triptyque formé par les hommes, les arbres et les pierres reste le grand protagoniste des aquarelles de Roesler Franz qui pose un regard romantique sur les espaces naturels et le travail des champs et vignes à l'intérieur de l'enceinte urbaine³⁰. Les hommes habitent les pierres de la Rome antique et médiévale, ils travaillent les champs et se promènent dans les larges étendues du *disabitato*, chacun des trois membres du triptyque jouant son rôle dans les compositions du peintre.

Les aquarelles de Roesler Franz deviennent les images par excellence du « pittoresque » de l'ancienne Rome et les supports privilégiés d'une nostalgie sur le temps long. Ouvrages et expositions sur l'artiste reprennent jusqu'à aujourd'hui les mêmes titres : *Rome disparue*, ou *Rome pittoresque*. Ces recueils comme *Roma Sparita* (1972), traduits en plusieurs langues et encore vendus dans les kiosques de la ville, continuent d'alimenter le regret d'une Rome inconnue des romains et visiteurs contemporains : « Adieu Rome ! » ou « le goût amer du Ghetto » peut-on lire dans les quelques commentaires qui accompagnent les images³¹.

« géographie politico-administrative » : Catherine Brice, *Histoire de Rome et des romains*, Paris, Perrin, 2019.

28 Guido Melis, *La cultura e il mondo dei burocrati*, dans *I ministeri di Roma capitale. L'inse-diamento degli uffici e la costruzione delle nuove sedi. Roma capitale 1870-1911*, cat. exp. Rome, Archivio Centrale dello Stato, (février-mars 1985), Venise, Marsilio, 1985, p. 23-37.

29 Giuseppe Gioachino Belli, *Duecento sonetti in dialetto romanesco*, Firenze, Barbera, 1870. Pietro Gibellini, *Il volto di Roma nei sonetti di Belli*, dans Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (dir.), *La Letteratura degli italiani. Rotte, Confini, Passaggi*, Novi Ligure, Città del silenzio, cit. p. 2 : « Belli immortalata il crepuscolo dell'Antico regime, nell'ultima spiaggia della Roma pontificia. E insieme dà per la prima volta la voce a un mondo popolare, portatore di una cultura antropologica trasmessa per secoli e destinata a sparire in pochi decenni. »

30 Voir Mario Bevilacqua (dir.) *Monasteri di clausura a Roma*, Rome, Quattroemme, 2018.

31 Sergio Cartocci, *Roma Sparita*, Rome, Oto Editore, 1972.



Fig. 9. Ettore Roesler Franz, *Prati di Castello*, 1886-1899, aquarelle sur papier, Rome, Museo di Roma, © Roma Capitale, Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Il semble donc que le peintre ait pleinement eu l'intuition, sinon l'intention, que ses aquarelles deviennent les supports d'une nostalgie future : celle d'une cité inconnue des futures générations de spectateurs, une ville perdue objet de fantasme et de mélancolie d'un temps impossible à vivre.

Sur les aquarelles de Roesler Franz viennent se projeter les diverses images de toute une Europe disparue dans les transformations de l'ère industrielle, une Europe des villes anciennes que Rome incarne, elle qui est regardée comme une ville mondiale avant-même l'émergence du concept géographique des villes-monde³². Les trois temps de la nostalgie cohabitent dans ces images de Rome : la peur de la disparition, le regret d'une chose connue puis disparue et la mélancolie d'une chose inconnue, comme le mal d'un pays jamais habité.

32 Géraldine Djament-Tran, *Rome éternelle : les métamorphoses de la capitale*, Paris, Belin, 2011.

ENTRE NATURE ET CULTURE : LE
DÉCHIREMENT DES PAYSAGES
FACE À LA MODERNITÉ

NOSTALGIE DE LA NATURE ET ROMANTISME FACE À LA MODERNITÉ INDUSTRIELLE EN ALLEMAGNE

EMMA BARRETT FIEDLER

La nostalgie, dans sa version y compris la plus habituelle, peut se voir définie comme une « mémoire tourmentée¹ », un refuge « dans le royaume des choses qui n'existent plus² », une « pratique imaginative au cœur de l'absence », tout comme une « question posée au présent³ », ou le regret de ce qui semble perdu et vient à manquer. Elle est, surtout, et c'est la définition élargie que nous en donnerons, un « rapport contrarié à l'espace-temps » du présent, celui de « l'ici et maintenant », pouvant concerner tout être humain soumis au changement ou au déplacement migratoire⁴ – qui constitue en soi un changement majeur d'environnement – et expérimentant le regret et le manque de ce qui a disparu au domaine de son expérience présente. La raison sous-jacente à cela est, peut-être, la conscience proprement humaine de notre finitude, et de la mort inévitable qui nous attend tous au bout du « voyage ». En la définissant comme une « réaction contre l'irréversible⁵ » sans passer par la voie empirique, Jankélévitch livrait une conception philosophique faisant encore autorité au sein des études sur la nostalgie, y compris auprès des anthropologues ; comme le rappelle Emmanuelle Fantin, « la nostalgie peut être comprise comme une expérience de décentrement, comme une distraite jouissance imaginative d'un ailleurs qui n'est plus. Si l'étymologie désormais bien connue de cette notion et émotion, anciennement pathologiques, nous rappelle que le chez-soi et le

1 Jean Starobinski, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée », *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1 (no 67), p. 191-202.

2 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

3 Emmanuelle Fantin, « La marchandisation de la nostalgie. Quelques réflexions théoriques autour de l'absence, du capitalisme et de l'utopie du passé », dans Gasparini P. & Zunino E. (dirs.), *Nostalgie. Conceptualisation d'une émotion*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2021.

4 André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Editions Campagnes premières, 2007 (2006) ; Barbara Cassin, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi?*, Paris, Editions Autrement, 2013 ; Thomas Dodman, *Nostalgie. Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Editions du Seuil, 2022.

5 Jankélévitch, *op. cit.*, 1974.

pays natal sont à l'origine de cette langueur atmosphérique, l'irréversibilité du temps - caractère même du temps - a ensuite été comprise comme le tourment moteur du nostalgique⁶ ». Le temps qui passe, en l'occurrence, modifie l'aspect du monde, dont celui des paysages.

Nous distinguons la nostalgie « migratoire », comprise comme l'ensemble des conséquences psychiques et affectives de la migration et de l'expérience subjective de l'exil⁷, de la nostalgie « stationnaire », ne nécessitant pas de déplacement dans l'espace, dont la nostalgie « environnementale » est un exemple, que l'on pourrait aussi appeler la « nostalgie de la nature ». Observer les réactions empiriques de nos contemporains face à la perte que constituent les changements environnementaux, l'érosion des paysages « naturels » - ou du moins pensés comme tels -, l'épuisement des écosystèmes et la disparition de la biodiversité à l'échelle globale, constitue un exemple de bouleversement « stationnaire », pour lequel il n'est pas besoin de se déplacer dans l'espace afin d'en constater la modification perturbante. Ce que nous pourrions aussi appeler « nostalgie écologique », ou « éco-nostalgie⁸ » est un regret de ce qui est en train de disparaître au moment-même où nous écrivons ces mots; s'il est une forme de dépaysement sans exil spatial, il est et sera certainement lié, au présent comme dans un futur relativement proche, à des déplacements de populations forcées de quitter leurs lieux de vie, devenus inhabitables. Il se pourrait que cet « affect d'exil immobile⁹ », que certains appellent « solastalgie¹⁰ », devienne le nouveau « mal du siècle ».

Cet article a pour objet de revenir sur la nostalgie des auteurs romantiques allemands pour une nature en train de disparaître ou ayant déjà disparu sous leurs yeux, confrontée au changement du progrès industriel. Aucun autre pays que l'Allemagne n'a autant politisé son paysage à travers son histoire et placé la nature au sein de son identité nationale¹¹. Comme le formulait Ernst Rudorff, artisan de la défense des « monuments naturels » (*Naturdenkmal*) au XIX^e siècle :

6 Fantin, *op. cit.*, 2021.

7 Emma Barrett Fiedler, « Retour à la nostalgie. Administration des étrangers et subjectivations en exil », Thèse de doctorat en anthropologie soutenue à l'Université Aix-Marseille le 26 juin 2023.

8 David Berliner & Olivia Angé, *Ecological nostalgias*, New-York, Berghahn Books, 2023.

9 Baptiste Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Critique*, vol. 860-861, n° 1-2, 2019, p. 166-181, p. 169.

10 Glenn Albrecht, « Solastalgia : a new concept in health and identity », *PAN : philosophy activism nature*, 2005, n° 3, p. 44-59.

11 Christof Mauch (Coll.), *Nature in German History*, New-York, Berghahn Books, 2004.

C'est du sentiment profond et intense pour la nature que la germanité tire en fait ses vraies racines. Ce qui conduisit nos ancêtres dans les chênaies sacrées de Wodan, ce qui vit dans les légendes du Moyen Âge, ce qui résonne dans les poèmes de Walther Von der Vogelweide pour ensuite apparaître avec une intensité nouvelle à peine soupçonnée dans la poésie de Goethe et d'Eichendorff, dans notre [...] musique, cette révélation la plus intime du génie allemand : c'est toujours le même ton, toujours la même inclination de l'âme pour les secrets merveilleux et insondables de la nature...¹²

Certains estiment que ce rapport germanique à la nature perdure encore aujourd'hui dans la popularité de l'écologie politique en Allemagne, mais nous étudierons ici la période du romantisme allemand.

La première partie de cet article abordera l'hypothèse d'un mouvement romantique comme une révolte face aux changements induits par le passage à la modernité industrielle; la seconde abordera la trinité de la nature allemande en train de disparaître sous les yeux des romantiques allemands en faisant l'éloge, comprenant les paysages du Rhin, de la forêt et des Alpes; la troisième s'intéressera à la dialectique unissant disparition et conservation, en rappelant les mesures de protection de la nature mises en œuvre au XIX^e siècle; la dernière s'intéressera à la tentation de « retour » à un âge d'or antérieur à l'ère industrielle, cristallisé autour du Moyen Âge germanique, ainsi qu'aux accusations de conservatisme adressées au romantisme allemand.

Le romantisme comme révolte face au changement industriel

Comme l'ont souligné Michael Löwy et Robert Sayre, la mélancolie romantique – notamment germanique – fut un produit de la modernité et d'une urbanisation précoces liées aux révolutions politiques et industrielles contre lesquelles elle tentait de résister. Elle était une réaction aux changements profonds qui travaillaient les sociétés européennes de l'époque, à commencer par celles des pays se situant à l'avant-garde de la Révolution industrielle en cours (l'Allemagne, l'Angleterre et la France), qui furent aussi les trois grands pays du

12 Elsa Vonau, « Le paysage et ses lectures : le mouvement de protection de la nature en France et en Allemagne au début du siècle », dans Beatrice Von Hirschhausen, Guillaume Lacquement, Karl Martin Born (Coll.), *Réinventer les campagnes en Allemagne*, Paris, Éditions de l'ENS, 2013, p. 29-42, p. 20.

romantisme¹³. De façon similaire, les grands récits livrés par les pionniers de la sociologie allemande (Ferdinand Tönnies, Max Weber et Georg Simmel) eurent en commun de s'appuyer sur le diptyque opposant la tradition à la modernité, en témoignant d'un pessimisme ou, du moins, de scrupules et d'une inquiétude quant aux bouleversements politiques, économiques et sociétaux responsables de l'éclatement de l'ordre social traditionnel patiemment construit par la chaîne des générations, qui menaçait déjà, à la fin du XIX^e siècle, de devenir la « fabrique des derniers hommes¹⁴ ». Sans renvoyer le lecteur au corpus anthropologique infini sur le sujet, résumons simplement ici le paradoxe-même que recouvre l'idée de « tradition », car celle-ci ne devient visible que lorsque confrontée au changement, elle ne va plus de soi. Elle acquiert une valeur symbolique lorsqu'elle lutte contre sa propre disparition; le sentiment de la « fin d'un monde » éveille une nostalgie du révolu dont le charme se voit accru par les brumes du passé. La tradition est, en cela, éminemment moderne et n'est « déjà plus ce qu'elle était » lorsqu'elle se voit énoncée¹⁵. Une certaine inflation nostalgique contemporaine, celle de notre modernité tardive, que certains dénomment « surmodernité » en traduisant un excès et non pas une rupture vis-à-vis du projet de la modernité industrielle¹⁶ est peut-être elle-même une façon de survivre au « rouleau compresseur de la globalisation¹⁷ », entre autres évolutions multiples bouleversant les modes de vie actuels; la nostalgie devient ce « phare nous ramenant au rivage » du connu et du familier en des temps d'incertitude accrue¹⁸.

Nous pourrions ici adopter une définition élargie du romantisme en y voyant, bien plutôt qu'un simple mouvement littéraire, une « structure de sensibilité », une « *Weltanschauung* » critique de la modernité industrielle et capitaliste, et qui perdurerait encore jusqu'à aujourd'hui : « Le romantisme est, depuis son origine, éclairé par la double lumière de l'étoile de la révolte et du soleil noir de la mélancolie¹⁹ ». Le projet de la modernité industrielle tel qu'il a abouti en Europe au XIX^e siècle et en Allemagne de façon précoce peut quant à lui se résumer en quatre processus fondamentaux : l'imposition de la société

13 Michael Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

14 Aurélien Berlan, *La fabrique des derniers hommes. Retour sur le présent avec Tönnies, Simmel et Weber*, Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2012.

15 Lenclud Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain*, n° 9, 1987, p. 110-123.

16 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

17 Kuklick Henrika, *A New History of Anthropology*, Oxford-Malden, Blackwell, 2008.

18 Stewart Kathleen, « Nostalgia - a polemic », *Cultural Anthropology*, vol. 3, n° 3, 1988, p. 227-241.

19 Löwy, Sayre, *op. cit.*, 1992, p. 31.

industrielle et des rapports capitalistes de production et de consommation; la rationalisation des esprits sous l'influence des préceptes scientifiques et de la bureaucratisation étatique; une quantification généralisée; la dissolution des liens sociaux communautaires. Ce faisant, la critique romantique de la société industrielle naissante s'est manifestée - comme celle des premiers sociologues - à l'encontre du « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*) né dans les « eaux glaciales » du calcul capitaliste et de la quantification rationalisée du monde, pour reprendre les formules de Weber²⁰ et de Marx. Le processus de mécanisation généralisant le travail en usine créait des paysages de cheminées fumantes faisant des progrès du machinisme un lieu infernal de l'univers capitaliste, contre lequel les romantiques opposaient un retour à la vérité de la nature : « En 1809, Franz von Baader publie l'ouvrage *Contributions à la philosophie dynamique, opposées à la philosophie mécaniste*, qui aura un retentissement considérable chez les romantiques. Au nom du naturel, de l'organique, du vivant et du dynamique, les romantiques manifestent souvent une profonde hostilité à tout ce qui est mécanique, artificiel, construit²¹ ». Le capitalisme industriel allemand eut pour particularité d'être né d'une alliance étroite avec l'Etat de Prusse en plein essor et beaucoup considèrent aussi l'Etat moderne, « fondé sur l'individualisme, la propriété, le contrat, l'administration bureaucratique rationnelle, comme une institution aussi mécanique, froide et impersonnelle qu'une usine. Selon Novalis, « dans aucun Etat l'administration n'a été aussi parfaitement semblable à une fabrique qu'en Prusse depuis la mort de Frédéric-Guillaume 1^{er}²² ».

Notre propos est cependant d'identifier les liens unissant nostalgie de la nature et sensibilité romantique : on peut avancer que « c'est précisément la nostalgie qui est au cœur de l'attitude romantique. Ce qui manque au présent existait auparavant [...] en une période où les aliénations modernes n'existaient pas encore²³ ». Et l'harmonie perdue avec la Nature - et peut-être fantasmée et idéalisée, précisément, sous l'effet de l'éloignement du réel - faisait partie des choses que les romantiques allemands regrettaient abondamment. Pour Fritz Strich, le romantisme allemand exprimait bien en cela son « fond primitif du génie indigène », en se faisant une « expression spontanée des tendances

20 Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1903-1919], Paris, Flammarion, 2023.

21 Löwy, Sayre, *op. cit.*, 1992, p. 57.

22 *Ibid.*, p. 59.

23 *Ibid.*, p. 36.

innées les plus profondes de l'âme allemande²⁴ ». Friedrich Schlegel, à qui l'on doit d'avoir utilisé en premier le mot romantisme au début du XIX^e, décrivait sa sensibilité comme celle de « l'âme sous les saules en deuil de l'exil »; Novalis avait une fascination pour les paysages de la nuit²⁵ et l'image de la « fleur bleue », figurant l'union du rêve et du réel. Cette fascination romantique pour la nuit trouve d'ailleurs sa source dans le mystère nocturne que l'on oppose à la froide pâleur des Lumières rationnelles; on peut l'interpréter comme ce lieu de sortilège et de magie, « que les écrivains et poètes opposent à la *lumière*, cet emblème classique du rationalisme²⁶ ». Hoffmann, dans son conte du *Petit Zacharie*, résistait lui aussi par l'ironie au désenchantement du monde en cours, en mettant en scène « le dernier combat du merveilleux et de l'enchantement contre la lourde et grise machinerie de la rationalisation étatique²⁷ »²⁸. Contre les transformations rationnelles des paysages rendus utilitaires, Schelling faisait le vœu explicite de « réenchanter la Nature » : la Nature des romantiques allemands constituait une sorte de « métaphysique minérale et végétale » visant tout à la fois la « naturalisation de l'esprit et la spiritualisation de la nature » afin de pouvoir résister à cette « guerre de destruction » (*Zertörungskrieg*) menée contre Elle par l'époque moderne (fig. 10).

24 Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, Berne, Francke, 1962.

25 Dans les *Hymnes à la nuit*, Novalis exprime cette lancinante plainte : « Le matin doit-il toujours revenir ? Ne prendra-t-il jamais fin, l'empire du Terrestre ? Un funeste labeur brisera-t-il toujours l'essor divin de la Nuit ? », Bailly Jean-Christophe, *Anthologie du romantisme allemand. La légende dispersée*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 86.

26 Löwy, Sayre, *op. cit.*, 1992, p. 49.

27 Dans ce conte, le prince Paphnutius décide un jour de proclamer dans son royaume l'institution des Lumières (*Aufklärung*) en ordonnant « d'abattre les forêts, de rendre le fleuve navigable, de cultiver les pommes de terre...de faire construire des chaussées et de faire vacciner contre la variole », Hoffmann E. T. A., *Klein Zaches (Petit Zacharie)* [1819], Paris, Aubier-Montaigne, 1946, p. 85-93. Il est aussi décidé de « rôti les colombes et les cygnes des fées dans la cuisine royale et de transformer leurs chevaux ailés en animaux utiles – en leur coupant les ailes [...] ». » Löwy, Sayre, *op. cit.*, 1992, p. 49.

28 Löwy, Sayre, *op. cit.*, 1992, p. 49.



Fig. 10. Caspar David Friedrich, *Intérieur de la forêt au clair de lune*, v. 1823/1830, huile sur toile, Berlin, Alte Nationalgalerie, inv. NG 12/92.

II. Trinité de la nature allemande : Rhin, forêt, Alpes

Une autre particularité du romantisme allemand est que la religion protestante a joué un rôle important dans sa prime fondation, notamment en ce qui concerne le rapport à la Nature. Le mouvement *Sturm und Drang* de la fin du XVIII^e siècle, dont Schiller et Goethe sont les auteurs les plus connus, est largement inspiré du piétisme luthérien et de mouvements mystiques appelant à une nouvelle philosophie de la Nature, qui aboutira à la « *Naturphilosophie* » du romantisme,

de Schelling à Franz von Baader²⁹. Dans la nostalgie de la nature romantique se dégage d'ailleurs une « Sainte-Trinité » qui se décline autour de trois paysages principaux sacralisés à l'excès, qui sont autant de symboles de la Nature encore valables pour les Allemands d'aujourd'hui : le Rhin, la forêt germanique, et les sommets enneigés des Alpes.

Alexandre Dumas, dans ses *Excursions sur les bords du Rhin*, informait ses compatriotes français de la passion que les Allemands vouaient encore à ce fleuve au milieu du XIX^e siècle : « Il est difficile, à nous autres Français, de comprendre quelle vénération profonde les Allemands ont pour le Rhin... Le Rhin, c'est la force; le Rhin, c'est l'indépendance; le Rhin, c'est la liberté. Le Rhin a des passions comme un homme ou plutôt comme un Dieu³⁰ ». Aucun fleuve n'a effectivement autant suscité de poèmes, de chansons, de contes et de nouvelles et fait fructifier l'imagination d'une Nature sauvage et non encore domptée, comme en témoigne le mythe de la Lorelei popularisé par Clemens Brentano dans un poème de 1801³¹, celui d'une femme éconduite et faisant chavirer les navires en brossant sa longue chevelure blonde. Le romantisme rhénan chantait cependant déjà les louanges d'un paysage n'existant pas ou n'existant plus, car voué à la disparition. Le Rhin, élevé au statut de véritable mythe romantique allemand, n'était pas le même fleuve qu'aujourd'hui au début du XIX^e siècle. Le cours d'eau, majestueux et sinueux, fait de mille courbes et garni d'îlots boisés, peuplés de loutres et de hérons, mangé par les roseaux et herbes folles, tel qu'il fut immortalisé par les peintures romantiques, avait en réalité déjà disparu lors de l'édification de son mythe et de son idéalisation : il fut rendu par l'ingénierie du progrès technique plus linéaire et efficace afin de mieux permettre le transport de marchandises³². Un poème d'Hölderlin envisageait le « Rhin libre » tel qu'il était auparavant³³ - à savoir avant son industrialisation - comme l'incarnation fluviale de l'Homme naturel, et d'une Nature non encore rationalisée et maîtrisée. En

29 Ernst Benz, *Les sources mystiques de la philosophie romantisme allemand*, Paris, Vrin, 1981.

30 Alexandre Dumas, *Excursions sur les bords du Rhin. Impressions de voyages* [1841], Paris, Flammarion, 1993.

31 Clemens Brentano, « Lore Lay », *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Brême, Friedrich Wilmans, 1801.

32 Marc Cioc, « The political ecology of the Rhine », dans *Nature in German History*, New-York, Berghahn Books, 2004, p. 31-48.

33 Voici quelques-uns des vers d'Hölderlin à propos du Rhin sauvage, en son « Chant du Rhin libre de naissance » : *C'était la voix du Rhin libre de naissance, / Le plus noble des fleuves, / Et c'est tout autre chose qu'il espérait, quand là-haut / De ses frères, du Tessin et du Rhône / Il se sépara avec désir migrant, et impatiente / Son âme royale le poussait vers l'Asie. / Pourtant il est déraisonnable / De former des vœux face au destin. / Mais de tous, les plus aveugles / Sont les fils des dieux. Car*

surcroît d'un paysage à contempler, les romantiques de l'époque assistaient à la disparition définitive de la faune et de la flore rhénanes au fur et à mesure que les ingénieurs hydrauliques y construisaient de multiples ports, des réservoirs, des conduits, des bâtisses et échafaudages, et que les bateaux se succédaient à un rythme effréné. Nous avons là un exemple concret de la dialectique liant la disparition d'un paysage et de son regret, puis un effort de conservation par l'imaginaire dont les témoignages littéraires et artistiques se firent le support.

La forêt, les bois et leurs arbres centenaires furent eux aussi déplorés et sanctuarisés par le romantisme germanique, constatant la perte de nature sauvage au temps de l'industrialisation, en une époque où « les arbres anciens se voyaient remplacés par des forêts de cheminées³⁴ ». Tacite avait déjà relevé, dans son *De Germania*, l'attachement des tribus germanes pour leurs « forêts humides et leurs marécages », alors que les romains étaient plus familiers de la civilisation des villes et des paysages méditerranéens ouverts sur la mer azurée. Sans rentrer dans l'idée, souvent répandue, d'un attachement germanique organique pour l'élément sylvestre, il est certain que le romantisme allemand fait la part belle à la célébration des arbres, et que la culture allemande contemporaine conserve encore une propension à sacraliser la forêt, comme l'ont démontré les débats autour du *Waldsterben* (« la disparition de la forêt ») dans les années 1980 sous la menace écologique des pluies acides, portés par les médias et ayant déclenché une vive émotion au sein de la population³⁵. Les arbres centenaires font encore l'objet de pèlerinages du dimanche en famille, afin de rendre visite aux « rois et reines de la forêt » (*Holzkönig et Holzkönigin*) dans certaines régions³⁶. Goethe, qui avait fait des études de botanique, vantait au XIX^e siècle la beauté des forêts de Thuringe bordant Weimar et Iéna, et les Aulnes nordiques ont formé le titre de son plus fameux poème, le « Roi des Aulnes » (*Der Erbkönig*, 1782). Hölderlin a également consacré un poème entier aux chênes (*die Eichen*)³⁷, ces arbres

l'homme connaît / Sa maison, il est échu à l'animal / Le lieu où gîter, pourtant à ceux-là / Il leur est donné dans l'âme inexpérimentée / Cette faille de ne savoir où aller.

³⁴ Ludwig Klages, *Mensch und Erde: Sieben Abhandlungen*, Jena, 1929.

³⁵ Franz-Josef Brüggemeier, « Waldsterben. The construction and deconstruction of an environmental problem », dans *Nature in German History*, New-York, Berghahn Books, 2004, p. 31-48.

³⁶ Mauch, *op. cit.*, 2004, p. 4.

³⁷ Tels sont les vers d'Hölderlin quant aux chênes, dont la puissance sauvage rappelle celle du Rhin libre : « Vous, majestueux ! / Vous vous dressez comme des Titans dans un monde plus soumis, et vous n'appartenez qu'à vous-même et au ciel / Qui vous a nourris et élevés, et à la Terre qui vous enfanta / Aucun de vous n'est encore allé à l'école des hommes / Et vous vous élancez joyeux et libres sur de fortes racines ». Quant à la prose de Heine, elle identifiait

emblématiques de l'identité allemande selon Heine³⁸. La forêt et les arbres étaient déjà un sujet artistique privilégié³⁹, que l'on retrouve des gravures de Dürer jusqu'aux tableaux de Caspar Friedrich, mais ils sont devenus un motif littéraire récurrent du romantisme allemand au tournant du XIX^e siècle, qui a su donner sa pleine dimension esthétique et poétique à la Nature, précisément au moment où elle venait à se raréfier. Germaine de Staël, dans son *De l'Allemagne*⁴⁰, décrivait encore l'omniprésence de l'élément sylvestre dans les paysages allemands en évoquant « la multitude et l'étendue des forêts », que l'on voyait à perte de vue depuis « les Alpes jusqu'à la Mer, entre le Rhin et le Danube », en « un pays couvert de chênes et de sapins⁴¹ ». Les hêtres, les tilleuls, les bouleaux, les chênes et les sapins formaient une population d'arbres qu'on disait alors menacés par les progrès de l'industrie et de l'urbanisation sur le sol allemand.

Dans les Alpes bavaroises, les paysages sont aujourd'hui en train de changer à grande vitesse sous l'effet du changement climatique : l'image des glaciers et des sommets enneigés constituent par ailleurs la troisième figure de la Trinité de la Nature germanique; difficile, lorsqu'on l'évoque, de ne pas penser au tableau de Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*⁴² figurant la solitude du romantique face à l'immensité de la nature, brumeuse et mystérieuse. De façon plus concrète, le sommet emblématique du *Watzmann*, dans la localité de *Bershtesgaden*, petit village de montagne connu des randonneurs et des amateurs de sports alpins⁴³, fut immortalisé par le peintre phare du romantisme allemand (fig. 11). Son glacier, dont on peut contempler

encore quelques décennies plus tard le chêne comme « le symbole de la nationalité allemande [...] ». C'est l'arbre le plus grand et le plus vigoureux de la forêt, ses racines percent les profondeurs de la terre, sa cime comme une flamme verdoyante, flotte fièrement dans les nuages du ciel, les elfes de la poésie habitent son tronc, le gui de la science mystique s'enlace à son branchage ». Voir Eryck de Rubercy, « Le romantisme de la forêt allemande », *La Revue des deux mondes*, Avril 2020, p. 95.

38 Henri Heine, *De l'Allemagne* [1855], Paris, Gallimard, 1998.

39 Il s'agit d'un topos que l'on retrouve y compris dans la musique allemande : un opéra de Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* (1821) exprime avec magnificence l'univers ténébreux de la forêt allemande profonde, qui est également celle des contes, au cœur de laquelle se déroule également la première partie du *Siegfried* (1876) de Wagner. Voir De Rubercy, *op. cit.*, p. 91.

40 Germaine De Staël, *De l'Allemagne* [1813], Paris, Flammarion, 1993.

41 De Rubercy, *op. cit.*, p. 92.

42 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [*Le voyageur contemplant une mer de nuages*], 1818, huile sur toile, Hambourg, Kunsthalle.

43 Village tristement célèbre aussi pour avoir été le lieu de villégiature d'Hitler et Eva Braun, sensibles à l'esthétique des Alpes bavaroises.

les hauteurs depuis le village, est aujourd'hui en train de disparaître à grande vitesse sous l'effet de la hausse des températures.



Fig. 11. Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824/1825, huile sur toile, Berlin, Alte Nationalgalerie, inv. F. V. 317.

Une dialectique de la disparition et de la conservation

Qu'il s'agisse de la fin d'un pays rural ou de la conscience diffuse de l'effondrement global, le constat d'une disparition, une fois advenu, implique souvent une entreprise de conservation ; la dialectique liant disparition et conservation est ainsi à l'œuvre lorsqu'il s'agit de « nature » ou de « terroir », et l'inventaire des « lieux de mémoire » de la surmodernité pourrait aussi inclure les « parcs naturels » ou les « écomusées » fleurissant à l'international⁴⁴. Contrairement aux idées reçues, les premiers efforts de conservation de l'environnement seraient nés dans les confins périphériques de la colonisation européenne, et non en son centre métropolitain alors relativement préservé des prédateurs capitalistes et de la société industrielle. Les îles Mascareignes de l'Océan Indien et surtout

⁴⁴ Bénédicte Rolland-Villemot, « L'écomusée, une nouvelle forme de muséologie à l'international ? », *e-Phaistos* [En ligne], 2020.

les Caraïbes, investies tour à tour par les Hollandais, les Anglais et les Français à partir du xvii^e siècle, subirent des bouleversements environnementaux particulièrement fulgurants sous les assauts répétés de l'exploitation de leurs ressources naturelles (notamment des forêts, destinées à la fabrication de navires) dans la limite insulaire, justifiant la mise en place de mesures de protection par ceux-là même à l'origine de leur destruction. Ces initiatives donnèrent naissance aux premières sensibilisations écologistes en Europe, et aux premiers parcs nationaux américains, Yosemite et Yellowstone, au xix^e siècle⁴⁵. Une autre dialectique à l'œuvre, celle ayant fait naître de la modernité industrielle le romantisme comme arme de résistance, joue un rôle dans le rapport particulier qu'entretiennent encore aujourd'hui les Allemands avec leur environnement naturel, largement dénaturé : une urbanisation précoce et une modernisation efficace représentent certainement le meilleur moyen de forger des amateurs de chlorophylle, en quête des charmes de la campagne.

La dialectique liant étroitement disparition et conservation était également à l'œuvre lors de la constitution de la conservation étatique du patrimoine naturel à préserver sur le sol germanique. Le concept de « *Naturdenkmal* » (monument naturel) forgé au xix^e siècle, et sans nul autre pareil, peut tout autant désigner un lac, une cascade, un chêne centenaire, une falaise enneigée ou un glacier : il fut inspiré par le mot employé par le penseur Alexander Von Humboldt lors de ses voyages en Amérique du Sud, observant la façon dont un « magnolia géant » y semblait revêtir la fonction de « lieu de mémoire » pour une tribu amérindienne, symbole de l'unité de son groupe⁴⁶. Konrad Günther, un des premiers conservationnistes allemands, proclamait aussi dans son plaidoyer *Naturschutz* en 1910 que les forêts, notamment primitives, comme la *Hasbruch-Wald*, étaient « des monuments des anciens temps germaniques » qui en disaient « plus sur la vie de (nos) ancêtres que les remparts et autres murs⁴⁷ ».

Conclusion : rêver du retour à l'âge d'or médiéval?

L'histoire de la protection de la nature (*Naturschutz*) en Allemagne eut également partie liée avec la protection du « *Heimat* » - ce mot germanique intraduisible

45 Richard H. Grove, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, Cambridge University Press, 2010.

46 Elsa Vonau, « Le paysage et ses lectures : le mouvement de protection de la nature en France et en Allemagne au début du siècle », dans Von Hirschhausen, Lacquement, Born (Coll.), *op. cit.*, 2013, p. 20.

47 Mauch, *op. cit.*, 2004, p. 3.

évoquant le « petit pays », le terroir ou le « chez soi » (*Heimatschutz*) –, longtemps discréditée, voire confisquée jusqu’aux années 1970 par l’usage trop redondant qu’en fit le national-socialisme. Pourtant, la « mise en patrimoine » des campagnes allemandes s’établit encore sur des catégories forgées sous la période wilhelmienne, reposant sur l’inextricabilité des milieux naturels et culturels, mettant en exergue les divers « *Kulturlandschaften* », littéralement paysages « cultivés », explicitement anthropisés par l’intervention de la communauté villageoise, et évoquant cette « transformation harmonieuse du milieu naturel par le travail des générations successives⁴⁸ ».

Il est aussi un autre paysage omniprésent dans le premier romantisme allemand (*Frühromantik*), celui d’un passé précis que l’on idéalise, en se rapprochant de la nostalgie d’un paradis perdu pré-moderne : le Moyen Âge. Pour Schlegel, il s’agit « de cette époque du chevalier, de l’amour et du conte⁴⁹ » où les aliénations de la modernité n’existaient pas. Cette tentation de retour vers un ailleurs temporel situé dans le passé est bien ce qui vaut à la nostalgie, comme au romantisme, de tomber sous les accusations de pathologie conservatrice, voire réactionnaire. Les accusations de restauration dans la volonté de « retour » vont ainsi souvent de pair avec sa mise à distance ironique, soulignant sa stérilité, synonyme d’impasse immobiliste tournée vers le passé. Pourtant, il est possible d’y déceler aussi un levier d’action, le ferment d’une résistance, voire d’une révolte contre le présent tel qu’il est dans toute son « idiotie⁵⁰ », « ici et maintenant » : un « désaccord avec l’état de la réalité⁵¹ », un retour – ou un détour – vers des promesses du passé non accomplies selon un principe de l’espérance⁵², toujours en quête d’alternative pour le futur. La nostalgie, si elle se voit décriée comme « l’opposé conceptuel du progrès » auquel il faudrait s’adapter, a partie liée avec l’utopie et le changement de la société : Schlegel y voyait d’ailleurs un ferment utopique tourné vers l’avenir.

48 Von Hirschhausen, Lacquement, Born (Coll.), *op. cit.*, 2013, p. 4.

49 Lilian R. Furst, *European Romanticism: Self-Definition*, Routledge Editions, 1980.

50 Clément Rosset, *Le réel. Traité de l’idiotie*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

51 Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1956.

52 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1959.

« ALLER À LA NATURE EN TOUTE SIMPLICITÉ DE CŒUR. » LE PAYSAGE PRÉRAPHAËLITE ENTRE FANTASME ET RÉALITÉ

LAURE NERMEL

À l'automne 1850, William Holman Hunt, John Everett Millais et Dante Gabriel Rossetti se rendirent dans le Kent, à Knoles Park, pour aller peindre sur le motif, en plein air. Dans ses mémoires, Hunt décrit la méthode quasi-scientifique qu'il adopte pour retranscrire les éléments du paysage :

directement et franchement, non pas pour l'attrait d'une finition minutieuse, mais afin d'étudier plus exactement les motifs et principes de la Nature, et pour éviter un traitement conventionnel du paysage de fond¹.

La Confrérie Préraphaélite est fondée en 1848 par sept peintres et écrivains, qui souhaitent revitaliser la peinture en s'inspirant des maîtres du *Quattrocento* et du Moyen Âge². Ils commencent par disséminer leurs idées dans un périodique publié entre janvier et avril 1850, édité par William Michael Rossetti. C'est un échec commercial, mais le magazine fait office de manifeste de la part de la Confrérie et de leurs associés. Le titre est explicite : *The Germ*, la graine. Il

- 1 « *directly and frankly, not merely for the charm of minute finish, but as a means of studying more deeply Nature's principles of design, and to escape the conventional treatments of landscape backgrounds* », William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, Macmillan, 1905, vol. 1, p. 111-112. Les documents d'archives du préraphaélisme n'ayant pas été traduits ou que partiellement, toutes les traductions de l'article sont de l'autrice.
- 2 La Confrérie a une durée de vie assez courte (jusqu'en 1853), et regroupe des peintres au style différent, même s'ils s'accordent sur les sources littéraires dont ils s'inspirent et sur l'importance donnée à la nature dans leurs œuvres. Une deuxième vague de ce qu'on peut désigner sous l'expression de « mouvement préraphaélite » voit le jour en 1857, sous l'impulsion de Gabriel Rossetti, William Morris et Edward Burne-Jones. Ce courant, qui attire particulièrement les artistes femmes, fait des émules. Le préraphaélisme étend son influence jusqu'à la fin de l'époque victorienne en s'éloignant des principes d'origine de la Confrérie : les artistes de la dernière vague privilégient la rêverie, le travail sur la couleur, la forme et le plaisir des sens, se rapprochant ainsi du symbolisme, voire du décadentisme. L'historiographie moderne et contemporaine a eu ainsi pour habitude d'opposer le « naturalisme » de Millais et de Hunt à l'« esthétisme » de Rossetti et de Burne-Jones. Voir Leslie Parris (dir.), *The Pre-Raphaelites*, cat. expo., Londres, Penguin Books, 1984.

évoque l'environnement naturel mais c'est aussi une métaphore de la création artistique, de la façon dont les idées germent parmi les membres de la Confrérie. Le sous-titre est « idées sur la nature et sur l'art », afin de renforcer les liens entre les arts visuels et la littérature. On y trouve des illustrations, des poèmes, ainsi que des essais.

Ces idées font écho aux mutations ambiantes qui affectent profondément la géographie des îles britanniques au XIX^e siècle. La révolution industrielle transforme les territoires, provoquant un exode rural et la détérioration de nombreux espaces naturels. Les préraphaélites souhaitent revaloriser des lieux emblématiques du littoral et des régions montagneuses de la Grande-Bretagne : le Lake District, l'île de Wight, les *glens* d'Écosse... Ces derniers apparaissent idylliques à leurs yeux, car ils restent préservés de l'urbanisation massive. Mais ces artistes privilégient également des sites locaux, près de la capitale londonienne, comme les falaises de Hastings, le comté du Kent ou encore du Surrey. Paradoxalement, c'est le développement du chemin de fer, réduisant leur temps de déplacement, qui leur permet d'avoir accès à la campagne. Leurs paysages sont également influencés par l'engouement pour les sciences naturelles, comme la biologie ou la géologie. Cette transcription minutieuse de l'environnement naturel évolue ensuite vers une représentation plus stylisée des éléments végétaux, notamment à travers la pratique artisanale de l'entreprise *Morris & Co*, nostalgique d'un Moyen Âge fantasmé.

La nature retrouvée

Contexte socio-culturel

L'ère victorienne est indéniablement une période prospère et de croissance, mais qui s'accompagne de nombreuses inégalités. L'expansion démographique est sans précédent : la population du pays double entre 1801 et 1871³. En 1851, près de la moitié de la population quitte la campagne pour aller vivre en ville, notamment pour trouver du travail, le tout dans une relative promiscuité.

La Grande-Bretagne est marquée par l'urbanisation et l'industrialisation de masse. On assiste au développement de l'industrie textile, de l'acier et du charbon (avec une augmentation de 100% entre 1830 et 1845), du réseau ferroviaire et maritime. Les nombreuses innovations techniques et scientifiques, comme

3 Christopher Newall et Allen Staley (éd.), *Pre-Raphaelite Vision: Truth-to-Nature*, cat. expo., Londres, Tate Publishing, 2004, p. 12.

la machine à vapeur de James Watt (1769), suscitent l'admiration de Frederic George Stephens. Dans *The Germ*, l'écrivain affirme :

il y a quelque chose qui nous échappe, c'est la poésie des choses qui nous entourent : nos trains, nos usines, nos mines, nos villes, nos bateaux à vapeur, ainsi que les nouveautés et merveilles que chaque jour suscite à l'infini⁴.

De même, *Iron and Coal* de William Bell Scott semble glorifier la mécanisation du travail pour en augmenter la productivité⁵. À l'arrière-plan du tableau, on aperçoit le train, le bateau à vapeur et les fils du télégraphe. Mais ce point de vue est contrebalancé par la présence de la fleur dans le coin droit de la composition et par celle de la petite fille, assise à proximité des munitions, dont le regard interpelle le spectateur.

D'autres artistes du cercle préraphaélite choisissent de critiquer plus ouvertement les conséquences dramatiques de la révolution industrielle sur le paysage londonien. En effet, le *smog*, mélange de fumée et de brouillard produit par la poussière de charbon, enveloppe la capitale parsemée d'usines. C'est ce qu'on aperçoit par la fenêtre de *For Only One Short Hour* d'Anna Blunden (fig. 12). Blunden met en scène cette nouvelle classe de prolétaires urbains aux conditions de travail drastiques, particulièrement sensibles aux maladies qui circulent comme la tuberculose et la variole, dues à l'air exhalé ou à la contamination des eaux.

Ces bouleversements ne sont sans pas sans conséquences sur les espaces naturels : on y pratique la déforestation à cause d'une nette augmentation de la demande pour le bois, l'élevage intensif, l'exploitation des énergies fossiles (pétrole, charbon, gaz naturel), et la création d'engrais artificiels. Les effets sur la biodiversité sont nombreux : production de gaz à effets de serre, disparition progressive de certaines espèces. L'environnement naturel apparaît donc comme un lieu qui se doit d'être protégé et préservé. Plus connue pour ses scènes à caractère historique et ses portraits, Joanna Boyce s'adonne au paysage à la fin de carrière. Elle apprend ce genre pictural dès son plus jeune âge, sous l'égide du peintre de vues topographiques John Whichelo. Cette avide lectrice du théoricien et critique d'art John Ruskin fait la rencontre des frères Rossetti en

4 « *And there is something else we miss; there is the poetry of the things about us; our railways, factories, mines, roaring cities, steam vessels and the endless novelties and wonders produced every day* », Frederic George Stephens, « Modern Giants », Andrea Rose (éd.), *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art. The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites* (1850), Oxford, Ashmolean Museum, 1992, p. 170.

5 William Bell Scott, *Iron and Coal*, 1861, huile sur toile, 185,4 × 185,4 cm, Wallington, National Trust.

1849, par l'intermédiaire de son frère, lui-même aquarelliste spécialisé dans le paysage. Dans sa correspondance, Joanna Boyce décrit le lieu de sa résidence secondaire à Holmbury Hill dans les North Downs du Surrey, où elle peut travailler au calme : « il n'y avait ni visiteurs ni touristes, et très peu de monde aux alentours⁶ ».



Fig. 12. Anna Blunden, *For Only One Short Hour*, 1854, huile sur toile, 47 × 39,5 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1993.23.

6 « *there were no visitors or tourists and very few human beings within a mile or two of us* », Lettre de Joanna Boyce à Hennie Moore du 31 août 1858, Sue Bradbury (éd.), *The Boyce Papers: The Letters and Diaries of Joanna Boyce, Henry Wells and George Price Boyce*, Woodbridge, The Boydell Press, 2019, vol. 1, p. 687.

Par ailleurs, on commence aussi à observer, à étudier, et à classifier les éléments naturels selon des catégories distinctes qui s'accompagnent d'une réflexion sur la place de l'humain dans son rapport au vivant. C'est précisément à ce moment que les sciences naturelles connaissent un plein essor : astronomie, géologie, zoologie. *Pegwell Bay* de William Dyce représente la famille du peintre en train de ramasser des coquillages sur la plage⁷. On peut voir l'érosion des roches qui dévoile des fossiles. Dans le ciel apparaît la comète de Donati, la plus brillante à être observée et la première à être photographiée. La toile fut admirée par John Ruskin, qui associa le sens minutieux du détail à la pratique des préraphaélites.

Le paysage depuis le XVIII^e siècle en Grande-Bretagne

Ce sont incontestablement les artistes et écrivains du mouvement romantique qui redonnent au paysage ses lettres de noblesse. Il apparaît comme un refuge, une échappatoire face aux maux du monde moderne. Le spectacle de la nature provoque des sensations, et en retour, le spectateur projette ses émotions sur elle. Il s'agit d'une vision intérieure, d'ordre métaphysique, qui touche le plus profond de l'âme.

L'écrivain Edmund Burke pose les jalons de cette nouvelle sensibilité dans son traité d'esthétique *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful*⁸, publié en 1757. Le beau est ce qui provoque des sensations agréables et plaisantes, ce qui est bien ordonné. Il séduit, émeut et détend. C'est une esthétique de la délicatesse, de l'harmonie, de la douceur. À l'inverse, le sublime provoque une terreur délicate, de par la conscience de l'homme d'un danger qui ne peut pas le menacer directement. C'est une sorte de ravissement qui l'emplit tout entier et entraîne des émotions fortes. Quant à l'artiste William Gilpin, il invente et définit le pittoresque en 1782 dans un manuel de voyage, un concept à la charnière entre le beau et le sublime⁹. Le pittoresque fait référence aux caractéristiques picturales d'un paysage. Gilpin s'inspire des paysages pastoraux de Claude Lorrain : des paysages idéalisés, recomposés en atelier, à partir des sites que le Lorrain a observés en Italie.

7 William Dyce, *Pegwell Bay, Kent – A Recollection of October 5th 1858*, 1858-1860, huile sur toile, 63,5 × 88,9 cm, Londres, Tate Britain.

8 Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful*, Londres, printed for R. and J. Dodsley, 1757.

9 William Gilpin, *Observations on the River Wye*, Londres, Blamire, 1782.

Dès le début du XIX^e siècle, une tradition artistique du paysage s'établit en Grande-Bretagne, agrémentée d'une multitude de vues topographiques. John Constable et John Mallord William Turner, les deux peintres qui s'en détachent, sont des maîtres d'un paysage « pur », sans artifices. Ruskin, qui s'est fait connaître du second en 1837, prend sa défense. Il voit en lui non seulement le père fondateur d'une nouvelle école d'art anglais, mais aussi le mentor des préraphaélites, car ces artistes adoptent tous une esthétique romantique de l'observation et de la sensation. Mais, contrairement à Constable et à Turner, les préraphaélites peignent leurs tableaux de chevalet en plein air, et non en atelier.

Paysages préraphaélites : principes et méthodes

La fidélité à la nature

En 1848, l'école anglaise souffre de la perte de Constable et Turner. Il n'existe plus vraiment de tradition du paysage, un genre qui n'est toujours pas enseigné à la *Royal Academy*. La plupart des académiciens suivent les préceptes de son fondateur, Joshua Reynolds, qui avait affirmé : « la Nature ne doit pas être examinée avec trop d'attention », car elle doit être corrigée et idéalisée¹⁰. Les préraphaélites se désolidarisent de cette approche.

Ils trouvent en Ruskin un promoteur de leurs idées. Ruskin prend leur défense dans le *Times* en 1851, puis devient leur conseiller et leur mécène. Dans son ouvrage *Modern Painters*, Ruskin avait déclaré :

Aller à la Nature en toute simplicité de cœur, et marcher sans obstination ni foi, sans autre pensée que de pénétrer au mieux sa signification, sans rien rejeter, ni sélectionner, ni mépriser¹¹.

La contemplation du paysage permet ainsi à l'artiste d'ouvrir son esprit et d'accéder à une forme de transcendance qui le lie à son environnement. Ruskin préconise le dessin d'après l'observation de la nature, qu'il pratique également lui-même.

10 « *Nature herself is not to be too closely copied* », Joshua Reynolds, « Discourse III » dans Robert Rodger Wark (éd.), *Discourses on Art*, Londres, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 41.

11 « *Go to Nature with all singleness of heart and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction; rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing* », John Ruskin, préface à l'édition de 1843 de *Modern Painters*, dans Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn (éd.), *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1909, vol. 3, p. 423.

Le dessin constitue une œuvre à part entière : il permet de comprendre le mieux la structure externe et interne des éléments végétaux et minéraux, ainsi que de mettre en valeur les qualités individuelles et particulières de chacun de ces éléments. L'artiste doit aborder le paysage avec un œil naïf et innocent, comme celui d'un enfant : « une sorte de perception enfantine de ces à-plats de couleurs, tout simplement, sans avoir conscience de leur signification, tout comme un esprit aveugle les verrait, s'il avait soudainement le don de la vue¹² ». Selon Ruskin, les préraphaélites honorent ces principes.

Comme le relate Hunt dans ses mémoires, les préraphaélites organisent des expéditions pour aller peindre sur le vif. Ce ne sont pas les premiers à pratiquer le plein-air, mais ils ne font pas que réaliser de simples études. Leur projet est bien plus ambitieux, car ils refusent de se fier à leur mémoire. Ils peignent l'intégralité de la toile sur le motif, pendant de longues séances qui s'étalent sur plusieurs mois, comme Millais qui travaille environ douze heures par jour. Lui et Hunt se lèvent à six heures, puis vont travailler de huit heures à dix-neuf heures, de juin à novembre¹³.

C'est lors de ce séjour dans le Kent en 1850 que Hunt peint *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*¹⁴. En revanche, l'exercice s'avère plus périlleux pour Rossetti, qui n'achèvera jamais *The Bower Meadow*¹⁵ :

plongé dans un combat mortel avec quelque feuille qui remuait avec perversion et se détachait de sa branche [...] il ne supportait plus cette méthode [...] et rentrait à l'hôtel pour dessiner¹⁶.

En effet, les conditions de travail en plein-air sont difficiles : les préraphaélites sont confrontés au mauvais temps et aux animaux nuisibles. Ils entretiennent donc un rapport physique et matériel à la nature.

12 « a sort of childlike perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, or as a blind man would see them, if suddenly gifted with sight », John Ruskin, « The Elements of Drawing » dans *ibid.*, vol. 15, p. 27.

13 John Guille Millais, *The Life and Works of John Everett Millais*, Londres, Methuen, 1899, vol. 1, p. 119.

14 William Holman Hunt, *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1851, huile sur toile, 133,3 × 98,5 cm, Birmingham, Museum and Art Gallery.

15 Dante Gabriel Rossetti, *The Bower Meadow*, 1871-1872, huile sur toile, 86,3 × 68 cm, Manchester, Art Gallery.

16 « engaged in a mortal quarrel with some particular leaf which would perversely shake about and get torn off its branch [...] he would put up with no more such treatment [...] stalking back to the lodgings », Hunt, *op. cit.*, p. 237.



Fig. 13. Barbara Leigh Smith, *At Ventnor: Isle of Wight*, 1856, Aquarelle et gouache sur papier, 73 × 109 cm, Delaware, Art Museum, FV du Pont Acquisition Fund, inv. 2016-25.

Leur style attire des artistes femmes, grâce à leur rejet des conventions académiques et à leurs méthodes innovantes, à une époque où elles ne peuvent pas accéder aux institutions artistiques officielles comme la *Royal Academy*. Dans sa correspondance, Barbara Smith, surnommée par ses pairs « la Rosa Bonheur du paysage¹⁷ », affirme qu'elle applique les principes préraphaélites à sa pratique : « Anna Mary dit que mes petites huiles sont excellentes pour des premières toiles peintes en plein air. Mon paysage est très préraphaélite¹⁸ ». Dans *Ventnor, Isle of Wight* (fig. 13), le premier plan est représenté avec précision, mais plus on regarde vers l'arrière-plan, plus la touche est floue. Une partie importante de la composition est réservée au ciel, tandis que la ligne d'horizon est bloquée par la masse rocheuse sur le côté gauche.

¹⁷ Ellen Clayton Creathorne, *English Female Artists*, Londres, Tinsley Brothers, vol. 2, p. 176.

¹⁸ « Anna Mary says my little oils are very good from first productions of nature. My landscape is very PRB », Lettre de Barbara Smith à George Eliot du 14 janvier 1856, New Haven, Yale University, collection George Eliot et George Henry Lewes.

Mise en pratique

Les préraphaélites s'opposent à la tradition académique en adoptant une perspective empiriste dans leur rapport à la nature. Tous les éléments du tableau sont dépeints avec la même intensité, ce qui peut rendre la lisibilité de la composition difficile. Celle-ci n'est pas organisée en plans délimités et fait un emploi minimal de la perspective. Une attention minutieuse est portée au détail, comme s'il était observé sous la lentille d'un microscope. Les couleurs sont éclatantes et il y a très peu de contraste entre l'ombre et la lumière, comme dans *Our English Coasts*¹⁹ de Hunt. L'éclairage très vif de la toile accentue l'individualité et le relief de chaque élément de la composition.

Pour ce faire, les préraphaélites s'inspirent d'une technique employée par les peintres flamands et par les peintres de fresques du *Quattrocento*. La toile n'est plus préparée en étant recouverte de couches de brun pour structurer les éléments de la composition comme il était d'usage, mais elle est enduite d'un vernis blanc appliqué chaque matin, qui ne peut être retravaillé après qu'il a séché.

Les préraphaélites utilisent des palettes de porcelaine, plus faciles à laver²⁰. Ils bénéficient de l'invention des premiers tubes de peinture, commercialisés depuis 1841. Ils ne mélangent pas les couleurs, mais les juxtaposent les unes à côté des autres par petites touches, ce qui donne une dimension presque hypnotique à leurs toiles, si bien qu'elles finissent par éclipser les tableaux de leurs contemporains lorsqu'elles sont exposées en public. Pour dépeindre l'environnement naturel, ils emploient le vert de malachite, le vert de Hooker (obtenu grâce à un mélange de bleu de Prusse et de jaune du Cambodge) et le vert de cobalt²¹. C'est la couleur de la nature et de l'espoir, de plus en plus appréciée au XIX^e siècle²².

L'aquarelle, plus facile à transporter, leur permet d'exécuter de rapides esquisses. Les préraphaélites l'utilisent pour réaliser des vues précises de paysages aisément reconnaissables. Anna Blunden suit ainsi les conseils de Ruskin : elle abandonne les scènes narratives et se spécialise dans le paysage à partir des années 1860. Elle parcourt la côte des Cornouailles, se concentre sur les reflets de l'eau et sur la façon dont la lumière éclaire la roche de grès, érodée par les

19 William Holman Hunt, *Our English Coasts (Strayed Sheep)*, 1852, huile sur toile, 43,2 × 58,4 cm, Tate Britain, Londres, inv. NO5665.

20 Hunt, *op. cit.*, p. 73.

21 Leslie Carlyle, « Contemporary Painting Materials », dans Stephen Hackney, Jacqueline Ridge et Joyce Townsend (éd.), *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, Londres, Tate Publishing, 2004, p. 43.

22 Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 172-187.

vagues au fil du temps. Les effets de transparence de l'aquarelle sont adéquats pour représenter la lumière et l'élément aquatique²³.

Puisque le costume féminin est contraignant pour la pratique du paysage en plein-air, les femmes du cercle préraphaélite préfèrent les sites facilement accessibles : c'est le cas de Rosa Brett qui peint le jardin du domicile familial, lorsqu'elle vit avec ses parents de 1851 à 1859²⁴. Elle utilise le petit format, plus facile pour recouvrir l'intégralité de la toile et pour travailler rapidement. Elle se concentre sur le motif du marronnier et sur la façon dont la lumière éclaire les feuilles. Elle adopte un point de vue atypique, placé sur le côté de la composition. Le motif du feuillage foisonnant contraste avec endroits du papier laissé en réserve.

Paysage historique, littéraire ou genre à part entière ?

Une nature symbolique ?

Le paysage peut servir de cadre à la narration mais les préraphaélites lui accordent la même attention qu'aux figures. Millais peint *Ophelia*²⁵ sur les bords de la rivière Hogsmill, dans la banlieue sud-ouest de Londres, avant de s'attaquer au personnage principal l'hiver suivant. La toile fait montre d'une profusion quasi-photographique d'éléments : elle révèle l'intérêt de Millais pour la botanique mais aussi pour le langage des fleurs. Chaque espèce est censée véhiculer une émotion : le saule symbolise l'abandon, les orties signifient la souffrance, les pâquerettes évoquent l'innocence, les myosotis indiquent le souvenir, les pensées représentent l'amour vain, les violettes expriment la fidélité, et le coquelicot, la mort. Ce sont précisément ces éléments que remarquent les critiques à l'Exposition Universelle de Paris en 1855, plus que l'aspect narratif du tableau²⁶.

*The Blind Girl*²⁷ procure au spectateur un effet différent : il s'agit d'une scène de genre sur les sensations que procure le rapport à la nature. La toile exprime

23 Anna Blunden, *View near the Lizzard: Polpeor Beach*, 1862, aquarelle sur papier, 32,9 × 56,6 cm, Manchester, Whitworth Art Gallery.

24 Rosa Brett, *In the Artist's Garden*, 1859, huile sur panneau de bois, 15,6 × 14,2 cm, collection particulière.

25 John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, huile sur toile, 76,2 × 11,8 cm, Londres, Tate Britain.

26 Maxime du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, La Librairie Nouvelle, 1855, p. 301-302 et Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, 1^{ère} série, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 38-39.

27 John Everett Millais, *The Blind Girl*, 1854-1856, huile sur toile, 81 × 102 cm, Birmingham, Museum and Art Gallery.

un paradoxe : le spectacle d'une nature luxuriante, que le personnage principal ne peut pas voir. C'est le fantasme d'une expérience multi-sensorielle que nous livre Millais, à travers la mobilisation d'autres sens que la vue : l'ouïe est symbolisée par l'accordéon et le toucher par la main qui attrape le brin d'herbe. Millais prête attention aux effets d'un phénomène météorologique particulier sur le paysage : l'apparition de l'arc-en-ciel après la pluie. Le ciel est encore gris mais la prairie est baignée de lumière.

À l'inverse, le paysage préraphaélite peut se concentrer sur un élément naturel montré en gros plan. Pour *A Study in March*²⁸, John Inchbold s'est inspiré d'une citation de William Wordsworth qui accompagnait le catalogue du Salon de la *Royal Academy* : « Quand la primevère / Commence à pointer en gage du printemps²⁹ ». *A Study in March* représente précisément le début de cette saison, mais sans l'idéaliser et sans présence humaine. Le spectateur doit scruter la toile pour apercevoir les primevères et les campanules qui apparaissent au premier plan.



Fig. 14. Ford Madox Brown, *An English Autumn Afternoon*, 1854, huile sur toile, 134,6 × 71,7 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, inv. 1916P2.

28 John Inchbold, *A Study in March*, 1855, huile sur toile, 53 × 35 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

29 « *When the primrose flower / Peeped forth to give an earnest of the spring* », William Wordsworth, *The Excursion*, Book First, Londres, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1814, cité dans *The exhibition of the Royal Academy of Arts. The eighty-seventh*, Londres, William Clowes & Sons, 1855, p. 41.

La deuxième génération d'artistes préraphaélites se spécialisant dans le paysage manifeste un goût pour les sites locaux et pour les zones péri-urbaines, qui ne sont pas encore touchées par l'industrialisation massive. *An English Autumn Afternoon* (fig.14) dépeint la banlieue de Hampstead, au nord de Londres, en contre-plongée. Le format audacieux, en ovale, reproduit la forme d'un œil. Brown aborde le paysage de manière prosaïque, ce qui ne plaît pas du tout à Ruskin : « Pourquoi avez-vous choisi un sujet si laid ? », demande le critique. Ce à quoi le peintre réplique : « Parce qu'il apparaissait à travers la fenêtre³⁰ ».

La technique préraphaélite permet à certains peintres de traduire la dimension sociale du paysage. *The Stonebreaker*³¹ de Henry Wallis met en scène un homme qui casse des pierres pour réparer la route, un métier souvent pratiqué par les membres de la classe ouvrière. Il a lâché son marteau et ne remarque pas la belette posée sur son pied droit. Il semble endormi ou mort, terrassé par son dur labeur. Le crépuscule et la palette sourde du tableau rendent le paysage inquiétant. Le paysage participe à l'objectif du peintre qui cherche à susciter l'empathie du spectateur.

Rêveries de promeneurs, pas si solitaires

Dans *Lovers Listening to Music*³², le paysage est propice à stimuler l'épanchement des sentiments amoureux. Il est en phase avec l'émotion des personnages. Le dessin représente un lieu qu'a fréquenté l'artiste Elizabeth Siddal lors de son séjour dans la station balnéaire de Hastings, là où elle voit la mer pour la première fois en 1852. Siddal souffre en effet de nausées, de dérèglements hormonaux et de toux nerveuses. Selon les théories hygiénistes de l'époque, les promenades en extérieur à la campagne font partie des remèdes à ces maux. Les médecins prescrivent également des bains de mer, qu'on buvait ou dans laquelle on s'immergeait partiellement.

Siddal recrée de mémoire *The Lover's Seat*, un endroit prisé des couples sous la falaise de la vallée de Fairlight. C'est ce que décrit son amant, Gabriel Rossetti, dans une lettre à sa mère : « Tu connais, bien évidemment, cet endroit sur la colline à l'est, où il y a ce piton rocheux qui ressemble à une ruine [...] Sur l'un

30 « What made you take such an ugly subject? » « Because it lay out of a back window », Virginia Surtees (éd.), *The Diary of Ford Madox Brown*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 144.

31 Henry Wallis, *The Stonebreaker*, 1857-1858, huile sur toile, 78,7 × 65,4 cm, Birmingham Museum and Art Gallery.

32 Elizabeth Siddal, *Lovers Listening to Music*, 1854, encre, crayon et plume sur papier, 39,8 × 37,8 cm, National Trust, Wightwick Manor.

de ses côtés, Lizzy et moi avons inscrit nos initiales³³ ». Le couple pratique le rituel amoureux de l'inscription de leurs initiales dans la pierre.

Les préraphaélites expriment la volonté de mettre en valeur les sites locaux, la campagne et les côtes anglaises, appréciées pour leur aspect sauvage et leur calme. D'autres artistes s'aventurent plus loin et effectuent leur voyage d'apprentissage en Italie et même en Afrique. En 1853, Thomas Seddon se rend en Égypte. Il y est rejoint par Hunt en 1854. Les deux artistes vont ensuite à Jérusalem. Seddon campe sur une colline qui donne sur la vallée de Josaphat, pour peindre le jardin de Gethsémané et le Mont des Oliviers, lieu où Jésus aurait prié avant son arrestation. Le paysage est conçu comme un produit de la création divine. Il permet une réflexion d'ordre métaphysique, notamment sur les origines de la chrétienté³⁴.

C'est aussi la vision idéalisée d'un « orient » fantasmé aux frontières floues, une image qui participe à l'esthétique pittoresque d'une civilisation étrangère. Seddon continue à travailler la toile sur le chemin du retour en passant par Dinan, en France, avant de l'exposer en 1856. L'œuvre jouit d'une excellente réception posthume lorsqu'elle est acquise par la National Gallery. Elle est appréciée par Ruskin pour sa précision documentaire :

les premiers paysages unissant parfaitement la dextérité artistique à la précision topographique, réalisés avec une maîtrise austère, dans le seul but de fournir aux personnes qui ne peuvent pas voyager une connaissance fiable de ces vues qui devraient les intéresser³⁵.

Dans les années 1860, le paysage préraphaélite évolue vers une représentation de la nature plus poétique. Il cherche à évoquer une ambiance, en s'éloignant du sujet narratif et du réalisme pour se concentrer sur les formes et les couleurs présentes dans la nature. Il convoque un ailleurs, une nature irréelle qui n'existe pas, mais qui fait partie intégrante de l'harmonie de la composition

33 « *You know no doubt that spot on the East hill where there is something that looks far off like a ruin [...] On its side, Lizzy and I scratched our initials* », Lettre de Gabriel Rossetti à Frances Rossetti du 1er juillet 1855, William Evan Fredeman (éd.), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years*, Cambridge, D.S. Brewer, 2002, vol. 2, p. 51.

34 Thomas Seddon, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel*, 1854-1855, huile sur toile, 87,2 × 67,3 cm, Tate Britain, Londres.

35 « *the first landscapes uniting perfect artistical skill with topographical accuracy; being directed, with stern self-restraint, to no other purpose than that of giving to persons who cannot travel trustworthy knowledge of the scenes which ought to be most interesting to them* », cité dans John Pollard Seddon, *Memoir and Letters of the Late Thomas Seddon, Artist. By His Brother*, Londres, James Nisbet & Co, 1858, p. 171.

et qui suscite la rêverie. Dans la série *The Briar Rose* de Burne-Jones, la nature reprend ses droits, après que les habitants du château ont été ensorcelés, voués à un sommeil de cent ans³⁶.

Morris, quant à lui, réalise des papiers peints et textiles avec des motifs stylisés d'éléments végétaux et floraux, inspirés par les tapisseries médiévales. La nature contribue à la décoration d'intérieur selon les principes de l'art pour l'art. Le motif *Pimpernel* arbore des mourons arrangés en treillis avec formes circulaires, selon des principes de symétrie. Il est destiné à orner la salle à manger du domicile des Morris, à Kelmscott Manor, dans les Cotswolds.

Les Préraphaélites redonnent au paysage ses lettres de noblesse. Les peintres de ce courant s'opposent à certains de leurs contemporains et de leurs prédécesseurs pour qui le paysage n'est qu'une simple toile de fond, tout en s'inscrivant dans une tradition bien établie par la génération romantique. Ils impriment leur pratique dans le sillage de Constable et Turner. Ils revendiquent la britannicité de leur œuvre, en choisissant des sites locaux et en s'inspirant de poètes comme Wordsworth.

Brown, Hunt et Millais apportent un grand soin au traitement de la nature, en représentant avec minutie le paysage dans ses moindres détails. À l'instar de leurs homologues masculins, Blunden et Smith adoptent la technique du plein-air et de l'ouvrage peint sur le motif – et ce, bien avant les impressionnistes – sans retravailler cet élément de la composition en atelier. Cette conception du paysage est directement liée au statut libéral de l'artiste industriel et travailleur, conformément à l'éthique victorienne. Le paysage préraphaélite exprime un paradoxe : celui de l'intérêt prononcé pour le développement, très moderne, des sciences, et la volonté du retour à une nature fantasmée, dépourvue d'intervention humaine.

Le paysage préraphaélite est porteur d'un message symbolique. Pour ces artistes et écrivains, le retour à la nature est une façon de s'opposer à l'industrialisation massive, une pensée encore plus marquée parmi les membres de la deuxième vague du mouvement. Il existe donc une continuité entre les adeptes du courant naturaliste des années 1850, en la présence de Hunt et de Millais, et ceux du courant esthétique des années 1860, avec pour chefs de file Rossetti et Morris. Cela dit, c'est bien ces derniers qui marqueront durablement leur influence sur l'élaboration du paysage dans la peinture et les arts décoratifs affiliés au préraphaélisme jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

³⁶ Edward Burne-Jones, *The Prince Enters the Briar Wood*, 1874-1884, huile sur toile, 121,9 × 249 cm, Oxfordshire, The Faringdon Collection Trust.

LE PARFUM DES CHAMPS : NOSTALGIE ET DUALITÉ DANS LE PAYSAGE DE LUCIANO FREIRE

JORGE COSTA ET DANIELA SIMÕES

I. L'œuvre de Luciano Freire dans le contexte artistique portugais de la fin du XIX^e siècle

Le Parfum des Champs (1899) [fig. 15] de Luciano Freire (1864-1934), est une peinture exceptionnelle dans le Portugal des années 1900. Originale tant dans sa forme que dans son contenu, cette contre-allégorie de la vie moderne appartient à un groupe rare d'œuvres d'art dont la singularité permet paradoxalement une lecture historique plus incisive et plus complète de la chronologie artistique à analyser que des objets plus communs et plus paradigmatiques de la même période. C'est d'ailleurs le premier des innombrables paradoxes et ambivalences que ce tableau suscite, dont une brève introduction à la vie et à l'œuvre de l'artiste en question est nécessaire pour mieux les comprendre.

Luciano Freire est né à Lisbonne en 1864 dans une famille d'origine modeste. Disciple de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), Tomás da Anunciação (1818-1879) et José Ferreira Chaves (1838-1899) à l'Académie des Beaux-arts de la capitale portugaise¹, il obtient son diplôme de peinture d'histoire en 1886². Malgré cette formation classique canonique, Freire a pratiqué tout au long de sa carrière les typologies picturales les plus variées, de la peinture académique au paysage, en passant par le portrait et la peinture de costumes. Son registre d'expositions prouve également le caractère thématique multiple de sa production, qui se justifie probablement par des raisons de survie matérielle. Ainsi, en 1887, il participe au Salon de la Sociedade Promotora de Belas-artistas avec la composition historique *D. Sebastião*, et tout au long des années 1890, il est un habitué du Grémio Artístico, le principal circuit lisboète de l'époque, avec les expositions

1 Fernando de Pamplona, s. v. « Freire, Luciano Martins », dans Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França, *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisbonne, Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 146.

2 Joana Baião, « Luciano Freire », juin 2010.

(<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/155/artists>, consulté le 16 juillet 2024.

suivantes : *L'Isle des amours* (1892)³ une image de l'épopée camonienne dont la nymphe anticipe la figure féminine de *Le Parfum*; *Os catraeiros* (1894)⁴ [fig. 16] composition narrative décrivant la vie quotidienne de cette activité liée à la pêche, dans laquelle, en contrepoint des personnages du premier plan, on peut voir à l'arrière-plan la fumée industrielle d'un bateau moderne; *Bucolique* (1896)⁵; *Le parfum des champs* (1899)⁶.



Fig. 15. Luciano Freire, *Le Parfum des champs* (O Perfume dos Campos), 1899, huile sur toile, Lisbonne, Museu Nacional da Arte Contemporânea no Chiado, inv. 29. © Photo DGPC / Carlos Monteiro

- 3 *Catálogo Ilustrado da Exposição de Bellas-artistas promovida pelo Grémio Artístico em 1892*, Lisbonne, Typ. da Companhia Nacional Editora, 1892, p. 38.
- 4 Xylographo, « Quarta Exposição do Gremio artístico », *O Occidente*, 556, 1 juin 1896, p. 132.
- 5 *Catálogo Ilustrado da Exposição de Bellas-artistas promovida pelo Grémio Artístico em 1896*, Lisbonne, Typ. da Companhia Nacional Editora, 1896, p. 19.
- 6 *Exposição de Bellas-artistas do Gremio Artístico: 1899*, Catálogo Ilustrado, Lisbonne, Typ. da Companhia Nacional Editora, 1899, p. XXIV.



Fig. 16. Luciano Freire, *Os Catraeiros*, v. 1894, Gravure de Alberto, *O Occidente*, n°556, 01.06.1896, p. 132
© Hemeroteca de Lisboa.

II. Horreur et nostalgie : la dichotomie paysagistique urbain/rural dans l'idéal esthétique de Luciano Freire

Dans un article publié dans la revue illustrée *Os Serões* (1901- 1911) en 1907, intitulé *A Paisagem Portuguesa*, on demandait à diverses personnalités du monde artistique et intellectuel portugais quel était leur paysage portugais préféré. La réponse de Luciano Freire est la suivante :

Mon ami voudrait que je commente la partie du Portugal qui me paraît la plus pittoresque. Je vais vous dire : condamné à la vie urbaine avec toutes ses horreurs, ses panneaux publicitaires, ses hypothétiques constructions architecturales et sa poudre aux yeux, dès que je sors de chez moi, jusqu'à la poussière du balai municipal quand je rentre, toute évasion à la campagne est pour moi un plaisir ineffable. D'où mon incapacité à certifier des préférences, car j'aime tous les paysages, surtout ceux qui ne sont pas souillés par les riches et leurs hideuses constructions urbaines. Mais j'ai une prédilection particulière pour la montagne, et si la campagne en général me plaît, seul le paysage de montagne m'émeut

profondément. Combien de fois aurais-je réalisé ces impressions sur la toile si les circonstances matérielles ne l'avaient pas empêché! Ces tableaux, ce n'est pas pour le public que je les ai faits. Le public préfère les sujets intimes, les paysages, animés par des figurines tenant la cruche classique au-dessus de leur tête, ou battant éternellement leur linge sur des pierres à la consistance douteuse⁷.

La réponse assertive de Luciano Freire fournit des informations pertinentes sur la façon dont le peintre considérait la vie dans l'espace urbain du début des années 1900, mais aussi sur la façon dont il aborderait idéalement la peinture de paysage si les circonstances matérielles n'étaient pas un facteur déterminant. Ainsi, en assumant qu'il était condamné à la vie urbaine, le peintre démontre qu'il était un citoyen non pas parce qu'il le voulait, mais en raison de besoins économiques et logistiques, liés de manière prévisible aux multiples postes qu'il occuperait à partir de 1900 dans les institutions culturelles portugaises basées à Lisbonne, qui exigeaient sa présence permanente dans la capitale. En revanche, l'énumération des différents éléments associés à l'expérience de la modernité dans la ville - affiches publicitaires, transports publics, architecture à prétention artistique, machines de nettoyage urbain, etc.- au lieu d'être considérés comme positifs pour le progrès qu'ils apportent, sont qualifiés de manière hyperbolique *d'horreurs*, comme si, plus que des avantages, ils constituaient des formes d'aliénation, d'usurpation et même de contamination visuelle de l'espace de la ville. Si la relation conflictuelle de Luciano Freire avec le *topos* ville ressort au premier abord, une analyse plus détaillée permet de reconnaître le rôle décisif qu'elle jouera dans la formation d'une conscience environnementale, sociale et même de classe tout au long de sa vie. Cette relation a naturellement pour

7 « Deseja o meu amigo que me pronuncie acerca do ponto de Portugal que julgo mais pitoresco. Eu lhe digo: Condenado à vida da cidade com todos os seus horrores, cartazes, construções de hipotética arquitetura e janotas, e a aturar desde os condutores de americanos logo que saio de casa, até à poeirada da vassoura mecânica municipal quando recolho, toda e qualquer escapadela ao campo é para mim prazer inefável. Daí, a minha incapacidade para certificar preferências, pois toda a paisagem me dá gozo, mormente a não maculada pelos endinheirados com as suas hediondas construções urbanas. Sinto, porém, predileção especial pelas montanhas; e, se o campo em geral me apraz, só a paisagem montanhosa me emociona profundamente. Quantas vezes teria concretizado na tela essas impressões se circunstâncias materiais a isso se não tivessem oposto! Não era para o público que eu executaria esses quadros. O público prefere íntimas assuntos comezinhos, paisagens, animadas de figurinhas conduzindo a clássica bilha à cabeça, ou batendo eternamente a roupa nas pedras de duvidosa consistência », dans « A Paisagem Portuguesa (Inquérito aos homens de letras e outros artistas) », *Os Serões*, 28 octobre 1907, p. 231-232. Toutes les traductions de l'article sont des auteurs.

premier point de référence Lisbonne, ville natale et lieu de formation artistique du peintre, dont les origines modestes, conjuguées à l'impossibilité d'obtenir une bourse d'études à l'étranger, l'ont contraint à trouver d'autres sources de revenus tout au long des années 1880, alors qu'il était encore élève à l'Académie des Beaux-arts de Lisbonne. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il a d'abord collaboré en tant que dessinateur à certaines des principales revues illustrées de Lisbonne de la décennie, à savoir *O Occidente* (1878-1915), *A Ilustração Popular* (1884-1885), *A Ilustração Portuguesa* (1884-1890), *A Ilustração* (1884-1892). Avec plus ou moins d'assiduité dans ses collaborations, plus fréquentes dans *O Occidente* et *Ilustração Popular*, on constate que la majorité des dessins de Luciano Freire publiés dans la presse illustrée portugaise accompagnent des sujets relatifs au développement des transports publics et militaires portugais - l'inauguration des gares de la ligne de Cascais, l'acquisition de nouveaux navires par la marine portugaise (cuirassés, canonnières, ...) - ou au développement de nouvelles infrastructures industrielles, comme le très contesté gazoduc de Belém⁸. L'épisode du gazoduc, très controversé et dont les discussions se poursuivront pendant des décennies, est donc l'un des nombreux changements du paysage urbain de Lisbonne qui, à partir du dernier quart du XIX^e siècle, subira d'importantes modifications au fur et à mesure que le processus d'industrialisation du pays s'accéléra, s'intensifiant naturellement dans la capitale. Outre la zone de Belém, d'autres comme Alcântara, Xabregas et Braço de Prata (toutes des zones proches du Tage) ont fait l'objet d'une reconfiguration urbaine rapide et importante suite à l'installation de complexes d'usines appartenant à divers secteurs industriels (conserverie, tabac, tissage, arsenal naval, etc.),

8 Le cas du gazoduc de Belém est particulièrement pertinent dans ce contexte en raison de la controverse que son installation à côté de la Tour de Belém (1514-1520), à partir de 1887, a suscitée parmi l'élite intellectuelle et artistique de Lisbonne, donnant lieu à une vague de critiques de la part de journalistes, d'artistes, d'archéologues, de parlementaires et même de voyageurs étrangers, qui désapprouvaient fortement. Ces critiques se fondaient sur ce qu'ils considéraient comme la double attaque - artistique et environnementale que subiraient non seulement la Tour de Belém mais aussi la zone située près de l'embouchure du Tage. L'affaire du gazoduc de Belém a été suivie de près par la presse d'information et la presse satirique de la fin du XIX^e siècle, qui ont soit éludé les implications négatives de la décision, soit les ont soulignées au point de créer une pétition pour la démolition de la structure érigée à l'origine de la publication d'innombrables images de la tour, Luciano Freire la représentant dans *O Occidente* le 21 mai 1889 [fig. 17], dans laquelle l'artiste inclut « les cheminées continues et enfumées qui, vues de la rivière, semblent, dans certaines directions, sortir de la tour elle-même ! », voir Paulo Oliveira Ramos, « A Torre de Belém e a Fábrica do Gás: Contra o gasómetro, marchar, marchar », *Pedra & Cal*, 21, janvier-mars 2004, p. 13).

invariablement accompagnée de la création d'un nouveau centre urbain et de poches d'habitats ouvriers qui, des villas ouvrières d'initiative patronale aux constructions insalubres, précaires et clandestines, reflètent la condition de pauvreté et de vulnérabilité sociale d'un prolétariat condamné, dans la plupart des cas, au travail et à l'exploitation humaine comme moyen de survie.

C'est donc dans ce contexte qu'il s'engage pleinement dans les idéaux républicains, en plein essor au Portugal depuis les années 1870, et qui connaîtront un nouvel élan à partir de 1890, notamment au sein des classes intellectuelles et populaires des zones urbaines⁹. Les différents voyages de l'artiste dans les métropoles européennes à la fin des années 1880 et tout au long des années 1890 ont certainement contribué à cette prise de conscience du caractère prédateur et hostile de l'espace urbain, à commencer par sa visite de l'Exposition universelle de Paris de 1889. L'objectif principal de Luciano Freire était de visiter l'exposition des Beaux-Arts au Palais des Arts, suivi les années suivantes par d'autres séjours dans la capitale française, mais aussi à Londres et à Madrid, qui lui ont permis, d'une part, d'entrer en contact avec « le progrès technique et culturel, entre les usines et le cinéma ou les derniers courants esthétiques symbolistes¹⁰, d'autre part, ils ne lui auraient pas permis d'ignorer la dure réalité des zones les plus industrialisées de ces métropoles, où le progrès technique et la misère humaine constitueraient les deux faces d'une même pièce.

9 Voir les images qui accompagnent le texte sur la tentative de révolution républicaine de 1891 dans la revue *A Ilustração* (1884-1892) sont basées sur des croquis de Luciano Freire, qui s'est certainement rendu à Porto pour assister à la révolution souhaitée, dans *A Ilustração*, 5, 15 mars 1891, p. 67.

10 Maria de Aires Silveira, « Luciano Freire » dans *Museu do Chiado: Arte portuguesa, 1850-1950*, Lisbonne, Museu do Chiado, 1994, p. 172.

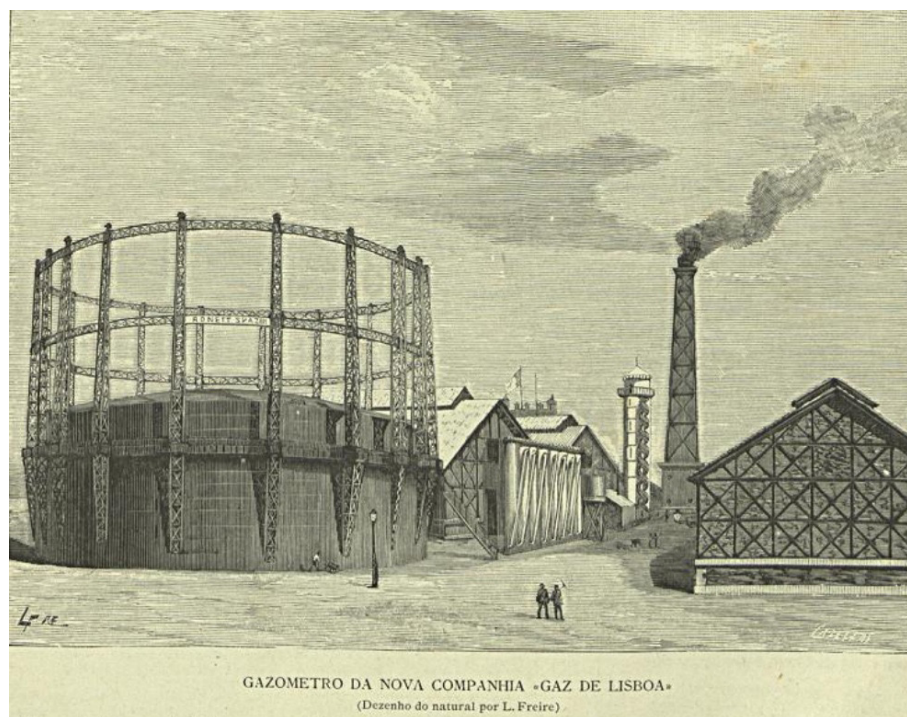


Fig. 17. Luciano Freire (dessin), Domingos Caselas (gravure), *Gasómetro da nova companhia "Gás de Lisboa"*, *O Occidente*, n°375, 21 mai 1889, p. 117. © Hemeroteca de Lisboa.

Aux antipodes d'un tel panorama, Luciano Freire place la campagne en général, et le paysage montagneux en particulier, comme des espaces (encore) à l'abri de l'intervention infâme de la bourgeoisie capitaliste (« non souillée par les riches »), dont le désir d'enrichissement et le *statu quo* ostentatoire conduisent invariablement à la transformation définitive (voire à la destruction) du paysage et des relations séculaires d'équilibre et de mutualité établies avec celui-ci par les populations locales. Outre ces aspects, le témoignage de Luciano Freire dans l'enquête de 1907 mentionnée ci-dessus démontre également le décalage conceptuel entre la façon dont il conçoit, en tant que peintre, la représentation du paysage et les préférences du public dans ce genre. Ainsi, selon le peintre, contrairement au principe d'observation et d'étude des impressions des changements de lumière, des différents tons et des éléments figuratifs qui composent le paysage, le public s'intéresse principalement à la composante narrative et pittoresque du paysage, dont la formule adoptée par le naturalisme portugais impliquerait presque toujours l'introduction de la figure

humaine (et parfois d'animaux) dans des activités et des situations qui, malgré leur caractère familier et prévisible, réunissent une composante anecdotique, romantique ou dramatique capable d'impliquer l'observateur, transformant le paysage d'un objet d'étude en un simple cadre de représentation. Par conséquent, si, en raison des circonstances matérielles susmentionnées, le peintre a été contraint de participer à cette tendance, comme en témoignent les œuvres qu'il a choisies pour figurer dans les expositions du Grémio Artístico, il n'a pas cessé d'étudier le paysage à partir de ces impressions, en en faisant le protagoniste dans toute sa complexité et sa fugacité de formes et de couleurs. Les œuvres *Bucolique* (1896) [fig. 18], qui a fait partie de l'exposition du Grémio Artístico cette année-là, et *Désolation* (1900)¹¹ sont des exemples de cette recherche. Dans ces œuvres, l'absence (ou presque) de figure humaine - à l'exception de la très petite figure qui, dans *Bucolique*, descend la colline en contemplant le coucher du soleil - prouve l'intérêt du peintre non pas pour les aspects humains du paysage, mais pour la relation spirituelle de *heimat* qu'il incarne, à savoir la reconnaissance d'un lien ombilical avec l'individu, dans une attitude similaire à celle de l'enfant qui reconnaît la familiarité et le confort des bras de sa mère, et qui sait qu'il ne pourra jamais les trouver dans l'anonymat et la frénésie chaotique et stridente de l'espace urbain. Dans cette continuité, et en contrepoint de l'horreur associée à l'imagerie urbaine, il y a dans l'idéal paysager rural de Luciano Freire une revendication nostalgique de la pureté ancestrale d'une *Terra Mater*, noyau physique de l'identité d'un peuple qui, dans l'esprit du républicanisme positiviste contemporain, codifie l'essence même de l'autochtonie de la nation.

11 Luciano Freire, *Désolation* (*Desolação*), 1900, huile sur toile, Lisbonne, Museu Nacional da Arte Contemporânea no Chiado. © Photo DGPC / Carlos Monteiro.

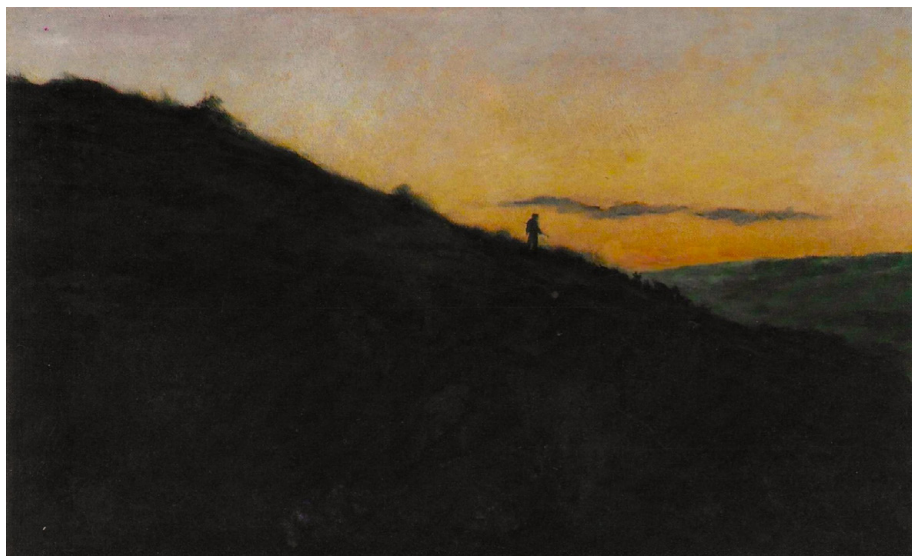


Fig. 18. Luciano Freire, *Bucolique (Bucólica)*, 1896, huile sur toile, Caldas da Rainha, Museu José Malhoa.
© Photo DGPC / Carlos Monteiro.

III. Le paroxysme de *Le Parfum des champs* (1899) : « une affiche d'usine de boissons » comme manifeste anti-moderne

En 1899, Luciano Freire expose pour la première fois à l'exposition annuelle du Grémio Artístico ce qui deviendra son œuvre la plus connue, *Le Parfum des champs*. Dans cette œuvre, l'œil du spectateur est immédiatement attiré par la figure féminine au premier plan, en lévitation sur un fond de paysage, dont le corps est enveloppé d'un voile translucide qui, bien qu'à première vue il semble être fait de tissu, permet, en y regardant de plus près, de reconnaître qu'il s'agit du parfum floral émanant des *açucenas* (lys) qui poussent sur le sol en contrebas. La division symbolique de la composition en deux parties antagonistes est également évidente : à gauche, un champ verdoyant d'une nature intacte, dont la vitalité et l'équilibre sont manifestés par la prolifération du parfum des lys. En totale opposition, à droite, un paysage dominé par des complexes industriels qui se multiplient jusqu'à la ligne d'horizon et dont les cheminées exhalent une fumée dense sous la forme de corps humains se tordant d'agonie, rappelant

une iconographie dantesque transposée à l'univers industriel. Cette bipartition¹² permet de voir dans *Le Parfum des champs* un manifeste visuel anti-industriel caractéristique, qui constitue sans doute l'un des aspects les plus intéressants de cette œuvre, compte tenu de la rareté des représentations de scènes urbaines, et notamment industrielles, dans le contexte dominant de la peinture naturaliste portugaise, où la grande majorité des peintres affichent une préférence quasi exclusive pour les environnements ruraux, dont les tableaux de Silva Porto (1850-1893) et de José Malhoa (1855-1933) sont des exemples paradigmatiques.

La peinture de Luciano Freire préfigure donc une réflexion sur l'implacable et inexorable transformation du paysage causée par l'expansion industrielle, une mutation identifiée comme un danger du point de vue écologique, patrimonial, social et humain. Outre ces menaces, l'industrialisation (typique de la modernité standardisée du capitalisme, avec sa corrélation urbaine, cosmopolite et internationale) est considérée comme un facteur de dissolution du caractère authentiquement portugais du paysage rural, assimilé par les intellectuels nationaux contemporains à la matérialisation physique de l'identité ancestrale d'un peuple. *Le Parfum des champs* synthétise donc l'idéal anti-industriel et anti-urbain de la peinture naturaliste portugaise qui, dans sa vocation rurale, considère le *topos* de la ville, avec ses usines, ses entrepôts, ses théâtres, ses gares, ses quartiers populaires et ses grandes avenues comme des lieux de décadence sociale et morale, littéralement et symboliquement défavorables à la subsistance de la communauté, par opposition au « paradis perdu » incarné par le *topos* du village, ses traditions et ses coutumes indigènes. En ce sens, l'idée de communion entre l'individu et la nature présente dans les sociétés préindustrielles (du moins dans la perspective du XIX^e siècle), où la vie se déroule au rythme et selon les cycles de la nature, est ressentie comme violemment interrompue par les progrès de la mécanisation, tant dans l'agriculture que dans les transports, ce qui oblige à l'exode vers les villes des populations autrefois rurales qui, déracinées et sans ressources, sont contraintes de travailler et de vivre dans des espaces pollués et insalubres, abandonnant définitivement la campagne en pleine mutation.

En ce qui concerne les aspects formels et iconographiques de l'œuvre, bien qu'elle s'inscrive pleinement dans l'idéal anti-industriel et anti-urbain de la

12 Cette opposition entre ville et campagne a trouvé sa manifestation la plus évidente dans la littérature portugaise dans l'œuvre posthume d'Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras* (1901), dans laquelle l'écrivain, loin du style réaliste qui marquera les années centrales de sa production littéraire, présente une réflexion sur l'antagonisme entre ces deux univers au tournant de 1900.

peinture naturaliste portugaise contemporaine, *Le parfum des champs* de Luciano Freire révèle la présence de références qui dépassent le domaine exclusif du naturalisme. Des échos symbolistes sont identifiables dans la figure féminine au premier plan, dont la lévitation, les vêtements translucides, le regard méditatif, la pose à la fois douce et sensuelle évoquent un univers éthéré et onirique cher à ce mouvement littéraire et artistique, également identifiable par l'utilisation d'une palette de couleurs froides et pastel, à l'exception de la zone industrielle, où les tons ocre prédominent. L'exceptionnalité d'une approche symboliste par rapport au panorama actuel de la peinture portugaise a elle-même été soulignée par la critique : « Le symbolisme a attiré la fantaisie de cet analyste des choses réelles, qui a su incarner ses rêveries dans une figure gracieuse¹³ » ; « Luciano Freire a un Parfum des champs (voilà un symbole!), où figurent des usines...¹⁴ ».

Parallèlement au Symbolisme, le vocabulaire de l'Art Nouveau est une autre des références présentes, identifiable surtout dans le traitement formel de la figure féminine, dont la chevelure ondulante et le mouvement centrifuge de ses vêtements rappellent indubitablement l'œuvre du tchèque Alphonse Mucha (1860-1939). La combinaison de l'élément féminin avec le motif floral est aussi un élément récurrent de l'Art nouveau, soulignant également l'option pour l'organicisme et l'évocation synesthésique dans la manière dont le parfum des *açucenas* (lys) se répand dans les champs. Dépassant les limites de la peinture, l'œuvre de Luciano Freire engage également un dialogue avec le vocabulaire et les choix de composition associés aux supports graphiques éphémères de la culture visuelle populaire de la fin du XIX^e siècle, à savoir l'affiche publicitaire lithographique, dont la tendance à la verticalisation et la préférence pour l'inclusion de jeunes femmes dans une attitude sensuelle et hédoniste trouvent un écho dans la peinture de l'artiste portugais. Cependant, outre la figure féminine, la représentation de l'espace urbain lui-même comme toile de fond est également une solution de plus en plus récurrente dans le domaine des affiches publicitaires, servant surtout à encadrer les produits exposés, puisque, d'une part, c'est dans la ville que vivent la plupart des consommateurs auxquels elles s'adressent et que, d'autre part, le *topos* urbain est indéniablement l'espace où convergent des concepts publicitaires clés tels que la modernité, le progrès technologique,

13 Ribeiro Arthur, *Arte e Artistas Contemporâneos. 3e série*, Lisbonne, Livraria Moderna, 1903, p. 253.

14 « Luciano Freire, tem um Perfume dos campos (há símbolo!) onde figuram fábricas », cité dans Fialho d'Almeida, *À Esquina (Jornal dum vagabundo)*, Coimbra, França Amado Editor, 1903, p. 161.

la vitesse de la bohème et la séduction. La composition du peintre portugais établit donc également un contact avec l'univers publicitaire de cette manière, et il existe des similitudes indéniables entre la partie droite de *Le Parfum des champs* et certaines des affiches publicitaires les plus emblématiques de Théophile Steinlen (1859-1923) et de Georges Rochegrosse (1859-1938). Cette relation avec le langage publicitaire a été reconnue par ses contemporains, comme en témoigne l'observation de Fialho de Almeida :

Le parfum des champs de Luciano Freire représente des usines, des fumeurs et, sur une falaise fleurie, une déesse pirouettant autour de lys, littéralement enveloppée de gaz. Si littéralement que l'on pourrait même l'appeler la déesse du gaz, et que l'image pourrait servir d'affiche pour n'importe quelle usine de boissons¹⁵.

Cependant, l'approche des formules publicitaires en vogue n'est pas sans caractère paradoxal, étant donné que l'affiche publicitaire était l'un des éléments les plus marquants de l'espace urbain au tournant du siècle, faisant inévitablement référence à l'univers industriel et commercial, tous deux en corrélation avec le capitalisme. D'ailleurs, Luciano Freire, dans sa réponse à l'article intitulé « Le paysage portugais », a désigné l'affiche publicitaire comme sa première *horreur* urbaine. Le dynamisme résultant de la représentation du mouvement - présent dans l'ondulation des cheveux, le mouvement centrifuge des vêtements, la vague de parfum se répandant dans les champs, la fumée mortelle s'échappant des cheminées et les corps condamnés qui se tordent - permet également à la peinture en question de dialoguer avec le domaine des dispositifs pré-cinématographiques - lanternes magiques, dioramas, fantasmagories, zoetrope, praxinoscope, phenakistoscope, etc- qui, au début du siècle, faisaient déjà partie intégrante de la culture visuelle populaire, étant donné leur présence assidue dans les foires populaires, mais aussi dans les manifestations officielles (expositions universelles et industrielles), les théâtres de rue ou encore leur mise en vente auprès du grand public.

Il faut également mentionner le cinéma qui, environ quatre ans plus tôt (1895), avec les premières projections des frères Lumière à Paris, avait inauguré

15 « Luciano Freire, tem um Perfume dos campos (há símbolo!) onde figuram fábricas, fumando, e num florido penhasco uma deusa em pirueta ao de riba duns lírios, literalmente envolta em gases. Tão literalmente, que até se poderia chamar à deusa, uma gasosa, o quadro servindo de cartaz a qualquer fábrica de bebidas, para o que tem as necessárias acomodações », cité dans *Ibid.*, p. 161-162.

une nouvelle façon de percevoir la réalité visuelle et révolutionné les possibilités narratives basées sur l'image en mouvement, en soulignant dans ce contexte l'œuvre de George Méliès (1861-1938) qui, en 1898 (un an avant la réalisation du *Parfum des champs*), avait sorti son premier film sur le thème de la lune, *La Lune à un mètre*, point de départ de ce qui deviendra, quatre ans plus tard, son chef-d'œuvre, *Voyage dans la Lune* (1902). Dans les deux cas, la présence assidue de femmes volant et lévitant, tantôt posées sur la lune, tantôt planant dans l'espace, a activement contribué à la diffusion massive de l'image de la femme comme être éthéré et cosmique, une vision également présente dans les performances novatrices de l'Américaine Loïe Fuller (1862-1928), dont le succès immédiat de sa *danse serpentine*, créée en 1892 à New York, a déclenché d'innombrables imitations qui, dans toute l'Europe et l'Amérique, l'ont cristallisée comme l'une des images centrales de la culture visuelle de la Belle Époque. Aux références issues du monde de la publicité, du cinéma et de la danse, il convient d'ajouter une généalogie d'allégories classiques - Vérité, Tempérance, Aube, Nuit, Jour, Phases de la Lune, etc - mais aussi des réinterprétations modernes comme celles associées à l'électricité, en vogue autour de 1900.

Aux allusions de nature classique et contemporaine s'ajoute une autre de nature religieuse, l'iconographie mariale, identifiable par le choix de la canne à sucre blanche comme fleur d'où émane le parfum qui entoure la figure féminine, lui conférant ainsi les qualités de pureté et de Mère Créatrice, capable d'engendrer la vie. Enfin, il convient de mentionner l'allusion à l'allégorie féminine de la République, qui renvoie non seulement à l'appartenance républicaine bien connue de Luciano Freire, mais aussi aux idéaux de transformation et de régénération sociales associés au nouveau régime proposé et défendu par les républicains de l'époque au Portugal, et qui, dans le tableau analysé, se matérialisent dans la partie gauche de la composition, où le parfum exhalé par la canne à sucre est à la fois un symbole de vie et de pureté et un agent purificateur et vivifiant pour l'environnement. La structuration des plans de la composition est donc également pertinente, dans la mesure où cette « déesse gazeuse » occupe le plan supérieur, code de la supériorité morale du républicanisme lui-même, par opposition à la ville industrielle du plan inférieur, symbole de la misère et de l'exploitation de l'homme par l'homme qui prévaut dans la société contemporaine.

IV. Considérations finales

L'œuvre de Luciano Freire, *Le Parfum des champs*, présente des caractéristiques exceptionnelles, tant dans le contexte de la peinture portugaise de la fin du XIX^e siècle que dans la carrière artistique de son auteur. Ainsi, et dans le premier cas, si le contenu anti-urbain et anti-industriel cher aux peintres portugais de la fin du XIX^e siècle est également identifiable ici, sa singularité est liée à une approche formelle et iconographique novatrice qui, loin d'une focalisation exclusive sur la représentation de la campagne et de ses habitants, elle opte pour une confrontation directe entre la nature et la ville, matérialisée par la bipartition de la composition en deux espaces antagonistes, où la fertilité, la pureté et l'harmonie de la campagne contrastent avec les fumées féroces, polluantes et angoissantes qui entourent les innombrables complexes industriels, dans une métaphore claire des concepts de vie et de mort. La figure féminine en lévitation, protagoniste de l'ensemble, dont la relation ombilicale avec la campagne est matérialisée par le parfum qu'exhale, immédiatement en dessous, un groupe de lys, l'enveloppant d'un manteau translucide qui l'unit à la terre mère, ajoute, avec la fumée expulsée par les cheminées, une dimension synesthésique importante à ce tableau qui, outre les éléments visuels, réunit également une composante olfactive, autre élément qui démontre la tendance antagoniste des deux univers.

Ce sentiment d'opposition se matérialise également dans la palette de couleurs elle-même, dont la prédominance des tons pastel et froids sur toute la partie gauche est brusquement interrompue par la prédominance des tons ocre sur la partie droite. À cette curieuse représentation de l'espace urbain dans le panorama de la peinture nationale s'ajoute le choix, tout aussi rare, d'inclure des langages formels et des thèmes chers au Symbolisme et à l'Art Nouveau, ainsi que l'établissement d'un dialogue avec des supports associés à l'univers de la culture visuelle populaire de la Belle Époque, le plus évident étant l'affiche publicitaire lithographique, élément d'une centralité indéniable dans l'espace urbain de la fin du XIX^e siècle, bien que Luciano Freire l'ait qualifiée d'*horreur*. Outre le domaine de la publicité, *Le Parfum des champs* établit des contacts avec divers autres univers artistiques à caractère populaire : les différents dispositifs pré-cinématographiques qui inondent les foires et les expositions, les premières projections cinématographiques, les propositions novatrices dans le domaine de la danse et du spectacle telles que celles inaugurées par Loïe Fuller. Enfin, il convient de souligner le caractère exceptionnel de l'œuvre en question dans la carrière même de Luciano Freire qui, malgré sa spécialisation

en peinture d'histoire, a manifesté très tôt un intérêt particulier pour l'étude du paysage, souvent perçu comme un *heimat* spirituel, auquel se sont ajoutées des préoccupations d'ordre écologique et social, nées de sa prise de conscience des problèmes résultant de la transformation rapide et inexorable tant du paysage rural que du tissu urbain des villes avec l'avancée de l'industrialisation. Ces préoccupations trouvent leur pleine matérialisation dans *Le Parfum des champs*, qui peut donc être considéré comme un manifeste visuel d'un nouveau modèle de société, fondé sur des hypothèses politiques et sociales d'égalité et de fraternité, auxquelles le peintre adhèrera par le biais du républicanisme.

PAYSAGES HANTÉS PAR LES
PRÉSENCES DU PASSÉ

FANTÔMES D'AMÉRIQUE : LA NOSTALGIE DE LA NATURE AMÉRICAINE DANS LES VOYAGES DE CHATEAUBRIAND

SÉBASTIEN BAUDOIN

Mes souvenirs se font écho¹
Chateaubriand

La mémoire panoramique

Les *Mémoires d'outre-tombe* sont une cathédrale du souvenir où résonnent les échos lointains d'un monde disparu. Ce mausolée de toute une vie, célébrant la vanité d'un temps révolu est édifié par Chateaubriand à la manière d'un *memento mori* où il revit avec la délectation morbide et un brin surannée les meilleures années de son existence comme les pires. La parenthèse américaine, lors de son jeune exil volontaire d'avril 1791 à janvier 1792, trouve une place particulière dans ce panthéon des souvenirs. Comme plus tard Proust, passant en revue les chambres où il a dormi à l'orée de la *Recherche*, fera du kinétoscope mental la métaphore du processus de réminiscence enclenché ultérieurement par la madeleine trempée dans le thé démarquée de la grive de Montboissier de Chateaubriand, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* construit son œuvre majeure comme le lieu où l'écriture réfléchit (au double sens du terme, intellectuel et visuel) sur le processus de sa création et sur la matière même du passé qui lui sert de terreau principal.

Mais chez Chateaubriand, la machine à exhumer le corps mort des souvenirs dépasse l'entreprise même des *Mémoires d'outre-tombe*, annexant des œuvres qui en figurent parfois les pans ajoutés en amont comme les récits de voyage, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* étant présenté par Chateaubriand autant comme le « livre de poste des ruines » que comme « les mémoires d'une année de [s]

1 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Classiques Garnier / Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1989/1998, livre II, chapitre. [Désormais MOT].

a vie² ». Le phénomène de réverbération et d'écho³ de l'ego, pour celui qui n'hésite pas à dire « je parle éternellement de moi⁴ », est d'autant plus intéressant pour notre étude qu'il fait de l'Amérique un Éden oublié⁵ à réactiver sans cesse dans l'espace mental de la mémoire : bien plus, elle devient l'objet majeur d'une nostalgie d'un bonheur perdu, dont les fantômes viennent hanter les antichambres de l'œuvre. L'écrivain vieillissant s'y saisit dans les charmes évanouis d'une jeunesse perdue, sans pour autant tomber perpétuellement dans le regret d'une vie possible qu'il aurait pu y vivre ou d'un temps de sa vie qui, idéalisé, aurait gommé toutes ses imperfections d'alors. La spécificité de Chateaubriand consiste à spatialiser son souvenir américain, et plus particulièrement à faire de cet ailleurs intériorisé un paysage à contempler à souhait, au gré de pérégrinations qui le conduisent à établir des parallèles selon le démon qui lui est propre, hérité de la méthode de Plutarque : le démon de l'analogie⁶.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand n'hésite pas à présenter sa mémoire et son déploiement comme un paysage panoramique où il peut se mouvoir à l'aise par la force de son esprit : « Ma mémoire est un panorama; là, viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieux les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux⁷. » La métaphore paysagère se double d'une image picturale pour exprimer un double rapport au souvenir, clair ou confus, exprimant l'empan le plus large possible des espaces remémorés. L'amplitude du panorama⁸ permet ainsi de contenir les paysages de toute une vie. Si l'on se concentre sur la réminiscence des paysages américains, force

2 François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, « préface de la première édition », p. 55 pour « les mémoires d'une année de ma vie » et « préface de 1826 », p. 68 pour « le livre de poste des ruines ».

3 Ce phénomène et ses implications a très bien été analysé, sur le plan spatial et imaginaire, par Jean-Pierre Richard dans *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.

4 *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, « préface de la première édition », p. 56.

5 Dès le prologue d'*Atala*, l'Amérique, rebaptisée « Nouveau-Monde » est qualifiée de « Nouvel Éden » (*Atala*, suivi de *René*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2023, p. 21).

6 Dans notre introduction à notre édition de l'*Essai sur la littérature anglaise* (Paris, Classiques Garnier / STFM, 2013) nous avons naguère baptisé ce procédé « syndrome de Plutarque », consistant, pour Chateaubriand à établir, comme dans les *Vies parallèles* du célèbre auteur antique, des portraits en regard entre lui et Napoléon, Washington et Napoléon ou plus largement à construire des tableaux en diptyques confrontant deux réalités distinctes pour mieux les rapprocher.

7 Chateaubriand, *MOT*, *op. cit.*, XXXVIII, 9, p. 798.

8 Parfois, Chateaubriand utilise la métaphore livresque lorsqu'il envisage sa mémoire comme un catalogue de paysages et d'images disponibles, parlant de La Vallée-aux-Loups, dont le parc matérialise par les arbres exotiques qu'il contient, les différents voyages qu'il

est de constater que s'instaure une dialectique entre l'harmonie et la dysharmonie, l'accord et le désaccord qui font de cet espace fantomatique, hantant l'esprit de Chateaubriand, un paysage de référence à l'aune duquel mesurer la beauté des paysages qu'il perçoit ensuite. Certes, après l'extase de la cataracte de Niagara, où la beauté culmine dans l'ordre du sublime, tout paysage peut paraître fade, aussi n'hésite-t-il pas à déclarer dans ses *Mémoires d'outre-tombe* : « Niagara efface tout⁹ ». Mais Chateaubriand ne pense pas à une table rase : il entend signifier que le sublime de Niagara *écrase* tout et que rien ne peut lui être comparé, si bien que tout paysage après elle peut sembler décevant. Malgré tout, le fantôme américain ne cesse de surgir et de se manifester au fil de la longue remémoration du passé que constitue son œuvre : alors même qu'il est en voyage, il ne peut s'empêcher de comparer la réalité qu'il a sous les yeux à l'Amérique de sa jeunesse.

Ainsi, ce qui nous intéressera sera la manière dont Chateaubriand use de la réminiscence américaine pour signifier la complexité de son rapport au réel, ancré dans une invincible nostalgie qui le ramène toujours à un passé sublimé. Un phénomène, qui peut aller jusqu'à la paramnésie (l'impression de déjà-vu), frappe souvent Chateaubriand qui croit se trouver de nouveau en Amérique alors qu'il n'y est plus, phénomène troublant d'écho qui menace de basculer en dysphorie tant l'anamnèse américaine entre en tension avec le réel observé, au détriment ou en faveur du fantôme américain ressuscité. C'est que l'Amérique révèle une faille au plus profond de l'être chateaubrianesque, qui le traverse de part en part toute sa vie : elle révèle la béance du temps qui passe et l'impossibilité de retrouver le paradis perdu de l'enfance. Alors, l'Amérique devient consubstantielle à sa jeunesse et l'écriture une jouvence perpétuelle mais tragiquement vouée à la résurrection éphémère.

Échos

Si l'Amérique marque autant le jeune Chateaubriand, c'est qu'il y découvre un espace naturel démesuré à la hauteur de ses aspirations d'absolu. À peine débarqué de son bateau, il s'enivre de l'espace, se croyant dans la position de l'homme de la nature selon Rousseau, affranchi de l'oppression de la société :

a entrepris, se faisant jardin de mémoire : « Je m'étais établi au milieu de mes souvenirs comme dans une grande bibliothèque » (MOT, *op. cit.*, XVIII, 5, p. 828).

9 *Ibid.*, VII, 8, p. 378.

Liberté primitive, je te retrouve enfin ! Je passe comme cet oiseau qui vole devant moi, qui se dirige au hasard, et n'est embarrassé que du choix des ombrages. Me voilà tel que le Tout-Puissant m'a créé, souverain de la nature, porté triomphant sur les eaux, tandis que les habitants des fleuves accompagnent ma course, que les peuples de l'air me chantent leurs hymnes, que les bêtes de la terre me saluent, que les forêts courbent leur cime sur mon passage. Est-ce sur le front de l'homme de la société, ou sur le mien, qu'est gravé le sceau immortel de notre origine ? Courez vous enfermer dans vos cités, allez vous soumettre à vos petites lois ; gagnez votre pain à la sueur de votre front, ou dévorez le pain du pauvre ; égorgez-vous pour un mot, pour un maître ; doutez de l'existence de Dieu, ou adorez-le sous des formes superstitieuses, moi j'irai errant dans mes solitudes ; pas un seul battement de mon cœur ne sera comprimé, pas une seule de mes pensées ne sera enchaînée ; je serai libre comme la nature ; je ne reconnâtrai de Souverain que celui qui alluma la flamme des soleils, et qui, d'un seul coup de sa main, fit rouler tous les mondes*¹⁰.

À la fin de ce morceau de bravoure exalté, Chateaubriand tempore les excès de sa jeunesse rousseauiste : « * Je laisse toutes ces choses de la jeunesse : on voudra bien les pardonner. » Le possessif qu'il emploie (« mes solitudes ») est symbolique d'une annexion de l'espace américain qui deviendra à partir de ce moment un paysage intérieur, une référence relative à l'idéal de la nature grandiose, libre, inviolée. La formule – « je serai libre comme la nature » – dote la nature d'une qualité essentielle pour Chateaubriand, qui luttera pour la liberté toute son existence : toujours sur les routes, indépendant et volontiers frondeur, il voit la nature à son image, comme un espace de tous les possibles. Aussi le souvenir de ce pays immense où tout est envisageable devient-il le symbole du beau porté au sommet esthétique du sublime, celui d'un être agrandi à l'échelle de l'absolu¹¹.

Singulièrement, Chateaubriand fait dès lors de la nature, contre la société, l'espace par excellence qui structure son identité, sa matrice existentielle, son lieu de ressourcement fondamental : ainsi, il forge sa personnalité dans les bois de Combourg¹², traverse l'océan pour rejoindre l'Amérique, retrouvant ainsi la

10 Chateaubriand, *Voyage en Amérique* (1827), Paris, Gallimard, 2019, p. 155-156. [Désormais VA]

11 Ces catégories esthétiques avaient été codifiées en 1757 par Edmund Burke, dans *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, qui influença nombre d'artistes romantiques par la suite, peintres comme écrivains.

12 « C'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis » déclare-t-il dans les *Mémoires d'outre-tombe* (MOT, *op. cit.*, III, 14, p. 223).

mer, sa vieille amie¹³ et l'un de ses « instituteurs sauvages » avec la solitude et le vent qui balaie la côte malouine¹⁴, puis se retrouve à chasser dans la forêt comme s'il était chez lui¹⁵. Bref, le mythe chateaubrianesque s'établit au fil de son œuvre : celui d'un être sauvage¹⁶, né de la nature et qui ne rêve que d'y retourner sans cesse, en cultivant la nostalgie d'une Amérique perdue.

Sa propension à « admirer les scènes de la nature¹⁷ » le pousse à se rendre en Amérique où elle déploie tous ses fastes dans une disproportion majestueuse. Dès lors, les voyages ultérieurs ne viendront que confirmer par une conjonction de situations les scènes d'antan, nourrissant la nostalgie du Nouveau Monde : ainsi, à Sparte, lors de son voyage en Orient de 1806-1807, il passe en revue les « pays qui avaient déjà vu [son] sommeil paisible ou troublé ». Parmi eux, « les forêts canadiennes » où il a « déjà salué les mêmes étoiles qu'[il] voyai[t] briller sur la patrie d'Hélène et Ménélas¹⁸ ». L'association mentale de deux lieux éloignés dans l'espace et le temps unis par l'identité de situation de la contemplation stellaire permet une superposition de l'Ancien et du Nouveau Monde, qui vient confirmer la beauté universelle du nocturne.

C'est que l'expérience américaine marque profondément le jeune aventurier : revenu d'Amérique et engagé dans l'Armée des Princes, dans les Ardennes, alors qu'il raconte à ses compagnons soldats ses péripéties américaines, se produit un phénomène de substitution de l'ordre de la paramnésie. Subitement, le soldat Chateaubriand à l'impression de se trouver toujours au milieu des Onondagas :

13 « Me trouver au milieu de la mer, c'était n'avoir pas quitté ma patrie ; c'était, pour ainsi dire, être porté dans mon premier voyage par ma nourrice, par la confidente de mes premiers plaisirs. » (VA, *op. cit.*, p. 116).

14 « Ces flots, ces vents, cette solitude qui furent mes premiers maîtres, convenaient peut-être mieux à mes dispositions natives ; peut-être dois-je à ces instituteurs sauvages quelques vertus que j'aurais ignorées. » (MOT, *op. cit.*, I, 5, p. 151).

15 « Mon imagination prit cette chasse historiquement, et je me sentis à l'aise : j'étais d'ailleurs dans une forêt, j'étais chez moi. » (*ibid.*, IV, 9, p. 251).

16 Le motif de l'enfance sauvage revient souvent sous la plume du mémorialiste. Sur ce sujet, voir notre article « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », dans *Enfance et Errance dans la littérature européenne du XIX^e siècle*, études réunies et présentées par Isabelle Hervouet-Farrar, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2011, p. 161-176. Dans *René*, le héros éponyme du roman est présenté comme « sauvage parmi les sauvages » (in *Atala*, suivi de *René*, *op. cit.*, p. 151) et le jeune Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* comme ayant suivi une « éducation sauvage » (MOT, *op. cit.*, II, 4, p. 174), étant « né sauvage mais non vergogneux » (*ibid.*, IV, 2, 228)

17 *Ibid.*, V, 6, p. 280.

18 *Ibid.*, VIII, 5, p. 414.

« je me croyais encore parmi les Indiens¹⁹ ». Il revit ses souvenirs à la demande de ses amis : « [ils] me faisaient parler de mes voyages; je n'ai jamais si bien peint qu'alors les déserts du Nouveau-Monde²⁰ ». Mettant en abyme la future fonction du mémorialiste et de sa cathédrale de souvenirs, Chateaubriand soldat se fait conteur des *Mille et une Nuits* américaines²¹. Dès lors, quoi de surprenant, se promenant dans Rome, berceau de la civilisation européenne, qu'il ait l'impression de se promener « comme autrefois sous les berceaux des bois du Nouveau Monde²² »? Une douce rêverie d'unité et de conformité par-delà les limites spatio-temporelles font jouir le promeneur d'un instant de fusion ou de confusion heureuse qu'il se plaît, mémorialiste, à se remémorer.

La surprise heureuse du chemin²³ guide le voyageur sur les pas de la mémoire fondée sur une coïncidence épiphanique de l'ordre de la révélation intérieure, la nostalgie américaine venant se fondre dans la réalité vécue. Au bord du Rhône, à Tain, Chateaubriand se croit ainsi propulsé en arrière en Amérique, lorsqu'il contemplait les grands fleuves du Nouveau Monde : « Le 27 octobre, le bateau de poste qui me conduisait à Avignon, fut obligé de s'arrêter à Tain, à cause d'une tempête. Je me croyais en Amérique : le Rhône me représentait mes grandes rivières sauvages²⁴. » Le possessif est de retour, le paysage annexé car gravé dans la mémoire affective. Le surgissement inopiné de l'Amérique à la surface de la conscience se fait, comme la mémoire involontaire qui fait surgir Combourg du chant de la grive de Montboissier, à la faveur d'un hasard de la promenade qui le conduit en des lieux évocateurs, mettant en marche la réminiscence. Ainsi, après Monte-Luco, contournant la Somma, le paysage le renvoie aux monts Alleghanis :

À la nature de la lumière et à une sorte de vivacité du paysage, je me serais cru sur une des croupes des Alleghanis, n'était qu'un haut aqueduc, surmonté d'un pont étroit, me rappelait un ouvrage de Rome auquel les ducs lombards de Spoleto

19 MOT, *op. cit.*, IX, 10, p. 471.

20 *Ibid.*, XIII, 8, p. 633.

21 Sur ce sujet, voir l'article de Samantha Caretti, « “Au défaut de réalité, on cherche à se repaître des songes” : Chateaubriand au pays des *Mille et Une Nuits* » (à paraître dans le *Cahier d'études nodiéristes*, n° 15, « Les *Mille et Une Nuits* romantiques », 2026).

22 MOT, *op. cit.*, XV, 7, p. 711.

23 Sur cette question du hasard providentiel sur la route de Chateaubriand, voir Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade – écritures du voyage au temps du romantisme* (Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2011).

24 MOT, *op. cit.*, XIV, 2, p. 658.

avaient mis la main : les Américains n'en sont pas encore à ces monuments qui viennent après la liberté²⁵.

L'illusion n'est pas entièrement complète : la lumière et la vigueur du paysage établissent un lien entre l'Italie présente et l'Amérique passée, mais c'est la culture, présente en Italie par le motif du viaduc, qui la distingue aussitôt et fait se dissiper la chimère de la conjonction heureuse et évanescence. Le fantôme s'évanouit. Les « monuments » étaient absents car l'Amérique que le jeune Chateaubriand avait visitée était encore sauvage. C'est d'ailleurs ce qui fait d'elle un sanctuaire de la liberté absolue, de la nature primitive qu'il mesure sans cesse aux réalités qui lui font face dans l'Ancien Monde. Les voyages en Europe et en Orient (aujourd'hui nommé « Moyen Orient ») sont l'occasion d'une vérification de l'idéal édénique de la jeunesse à l'aune de la réalité présente de la vieille civilisation cultivée. Se présentant non sans posture comique à Madame Récamier comme un « barbare de l'Armorique, voyageur chez des sauvages d'un monde inconnu des Romains²⁶ », Chateaubriand en vient parfois même à rêver ouïr les sons de l'Amérique sauvage dans les lieux mêmes de la culture occidentale.

Lors d'une fête à la Villa Médicis, le son des cuivres lui rappelle alors celle des forêts américaines : « Au lieu de déjeuner sur la terrasse, on a déjeuné dans l'élégant palais : l'harmonie des cors et des hautbois, dispersée par le vent, avait quelque chose du murmure de mes forêts américaines²⁷. » La culture évoque la nature dans un concert harmonieux qui met en mouvement la rêverie nostalgique de l'éternel voyageur rivé à la tâche ennuyeuse d'organiser une soirée mondaine. L'échappée du souvenir compense dès lors les avanies du réel comme lorsque les notes le font retourner dans ses Florides, pourtant imaginaires : « cette mélodie est-elle le soupir de la brise que j'entendais dans les savanes des Florides²⁸ », se demande-t-il. Le doute est permis, l'hallucination complète.

Chateaubriand aime particulièrement ces situations de conjonction du souvenir et de la réalité qui s'efface devant lui, car il a l'impression de revivre sa jeunesse perdue au sein d'une nature luxuriante et enchanteresse. Plus les scènes paraissent en contrepoint (un concert mondain, sommet du raffinement social / les savanes floridiennes, rendues à leur sauvagerie primitive; une note de musique / le chant des oiseaux ou le bruit du vent dans les feuillages

²⁵ MOT, *op. cit.*, XXIX, 2, p. 197.

²⁶ *Ibid.*, XXIX, 16, p. 263.

²⁷ *Ibid.*, XXX, 7, p. 315.

²⁸ *Ibid.*, XXX, 7, p. 316.

de la *wilderness*), plus elles le séduisent par la capacité d'arrachement de la réminiscence. Dès lors, Chateaubriand aime à recommencer, à se remettre dans des situations qui puissent favoriser cet épanchement nostalgique du rêve américain dans la réalité présente, moins séduisante : ainsi de la posture de l'écrivain voyageur, qui écrit « sur un papier inondé », « comme autrefois » précise-t-il, « en traversant l'Océan, les lacs de l'Amérique²⁹ ». À la recherche de ses « ombres [...] perdues³⁰ », Chateaubriand ne cesse de scruter ce qui, dans le paysage qu'il contemple, pourrait le ramener à cette Amérique intérieure : ainsi des montagnes qui entourent le lac de Lugano, en Suisse, qui « ressemblent à des îles séparées par d'étroits canaux » et lui rappellent « la grâce, la forme et la verdure de l'archipel des Açores³¹ ».

La pente nostalgique s'accroît en Orient, où son second voyage se construit inévitablement en regard du premier, le Nouveau Monde se mesurant à l'Ancien. Dès lors, si des similitudes apparaissent, elles cachent mal un certain décalage qui se fait grandissant au fil du temps.

Contrastes

Si la mémoire de Chateaubriand compare, rapproche ou superpose, il constate surtout qu'elle contribue à un travail de destruction inquiétant qui vise à neutraliser la vie présente à l'aune de celle vécue auparavant : « Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie. Même chose m'arrive à l'égard des sociétés et des hommes³². » Ce travail de sape de la mémoire place en porte-à-faux les paysages observés et les confronte invinciblement à ceux de l'Amérique, comme l'on place une réalité face à un idéal. Chateaubriand fait d'ailleurs de son existence dans son ensemble un immense champ de contrastes, comme lorsqu'une chasse en compagnie du roi de France lui rappelle ses courses en Amérique, pourtant bien éloignées sur le plan des réalités vécues même si la situation semble similaire : « Il y avait loin de cette course et de cette chasse avec le roi de France à mes courses et à mes chasses avec les Sauvages de l'Amérique : ma vie devait être remplie de ces contrastes³³. »

29 MOT, *op. cit.*, XXXV, 11, p. 596-597.

30 *Ibid.*, XXXVI, 5, p. 668

31 *Ibid.*, XXXV, 15, p. 612.

32 *Ibid.*, XXXV, 13, p. 603.

33 *Ibid.*, IV, 9, p. 250.

Parfois, Chateaubriand s'étonne : il a survécu à l'Amérique et ses souvenirs lui font mesurer combien sa propre existence est un miracle. Le souvenir de ses promenades botaniques chez les Siminoles lui fait venir à l'esprit cette pensée : « et moi qui porte en ma mémoire ces souvenirs lointains, solitaires, ignorés, je vis ! Je suis en Bohème, non pas avec Atala et Céluta, mais auprès de madame la Dauphine qui va me donner une lettre pour madame la duchesse de Berry³⁴. » Le retour du mémorialiste au présent de la narration rompt brutalement l'illusion du décrochage rêveur qui plongeait dans les eaux revigorantes du souvenir américain. Les héroïnes Indiennes disparaissent et laissent place à la Dauphine et à la duchesse de Berry ; le roman cède le pas à l'Histoire. D'emblée, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* tend à établir le parallèle entre l'Amérique et l'Orient, deux pôles orientant les deux grands voyages de sa vie, deux étapes fondatrices de son imaginaire de la nature et de la société : « J'avais contemplé dans les déserts de l'Amérique les monuments de la nature : parmi les monuments des hommes, je ne connaissais encore que deux sortes d'antiquités, l'antiquité celtique et l'antiquité romaine³⁵ ».

Le crépuscule de l'Éden américain se forge à l'aune du temps qui passe. Devenu vieux, il ne ressent plus que sur le mode de la rêverie vaine et nostalgique cet attrait exotique pour l'ailleurs que les paysages du Nouveau Monde faisaient naître en lui :

J'avais ainsi passé autrefois des nuits entières sur des mers plus orageuses ; mais j'étais jeune alors, et le bruit des vagues, la solitude de l'Océan, les vents, les écueils, les périls, étaient pour moi autant de jouissances. Je me suis aperçu, dans ce dernier voyage, que la face des objets a changé pour moi. Je sais ce que valent à présent toutes ces rêveries de la première jeunesse³⁶ [...].

Le voyage en Orient révèle la désillusion d'une jeunesse exaltée à l'aune de la « belle nature³⁷ » célébrée dans *Atala*. Tournant la page de ses rêveries de la « première jeunesse », Chateaubriand semble en faire le deuil. Mais on ne se débarrasse pas aussi facilement de ses fantômes et, lors même qu'il voue aux gémonies ce passé idéaliste qui voyait dans les accidents de la nature des charmes infinis, il ne cesse d'être pris du démon de l'analogie et de comparer l'Orient à

34 MOT, *op. cit.*, XXXVIII, 3, p. 772.

35 Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) [désormais IPJ], Paris, Gallimard, 2005, p. 75.

36 *Ibid.*, p. 79.

37 Préface de la première édition d'*Atala*, dans *Atala*, suivi de *René*, *op. cit.*, p. 227.

l'Amérique, le Nouveau Monde à l'Ancien, signe que ce rêve d'Amérique continue à l'obséder comme le patron de ses représentations paysagères. Passe-t-il une nuit sereine au bord de l'Eurotas? C'est encore à l'Amérique qu'il songe : « Je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvais autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique, et surtout à me réveiller au milieu de la nuit³⁸. » Mais aussitôt qu'il est repris par sa chimère américaine, il congédie la nostalgie qui affleure périodiquement à la surface de son esprit pour mieux en faire l'illusion d'une jeunesse trop exaltée :

Tout cela plaît à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimères, *ipsi sibi somnia fingunt*³⁹; mais, dans un âge plus mûr, l'esprit revient à des goûts plus solides : il veut surtout se nourrir des souvenirs de l'histoire. Je dormirais encore volontiers au bord de l'Eurotas ou du Jourdain, si les ombres héroïques des trois cent Spartiates, ou les douze fils de Jacob devaient visiter mon sommeil; mais je n'irais plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue, il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone, ou les légions de Pharsale, *grandia ossa*!⁴⁰ des champs dont les sillons m'instruisent, et où je retrouve, homme que je suis, le sang, les larmes et les sueurs de l'homme⁴¹.

À grands renforts de citations latines d'œuvres canoniques de Virgile, Chateaubriand se persuade que le rêve américain est pour lui bien terminé, congédié dans les limbes des *juvenilia*, et que désormais, arpentant les terres culturelles et ancestrales de l'Orient, sa Muse a changé de nature, opérant une révolution copernicienne des goûts esthétiques. Malgré tout, il ne cesse de revenir à ses chimères américaines, lors même qu'il tend à s'en détacher, comme s'il ne pouvait pas rompre définitivement avec sa jeunesse. Il a besoin de l'Amérique pour soupeser l'Orient, signe qu'elle fait désormais figure, dans son panthéon intérieur, de baromètre esthétique : d'ailleurs, le rappel nostalgique des séductions paysagères du Nouveau Monde voisinent, dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, avec des notations plus franches où il affirme un écart désormais irréductible avec les blandices du passé. Ainsi, à Mikalitz, la traversée d'un fleuve lui rappelle

38 IPJ, *op. cit.*, p. 139.

39 Note de Chateaubriand : « rêves qu'on se forge soi-même (quand on aime) », Virgile, *Églogues*, VIII, 108.

40 Note de Chateaubriand : « ossements plus grands », Virgile, *Géorgiques*, I, 497.

41 IPJ, *op. cit.*, p. 139-140.

les courses en canot en Amérique, et les cygnes comme les hérons en quête d'une retraite enclenchent la rêverie analogique, annulant les effets du temps et de la distance : « Cela me rappelait assez bien les fleuves et les scènes de l'Amérique, lorsque le soir je quittais mon canot d'écorce, et que j'allumais du feu sur un rivage inconnu⁴². »

Dans le théâtre intérieur de ses souvenirs, les « scènes » de la nature prennent une dimension dramaturgique : il les ressort au besoin lorsque le charme d'un paysage l'emporte, trouvant alors des points communs dans l'espace présent avec le continent oublié de sa jeunesse de coureur de bois amateur. Formidable réservoir d'images et de scènes pittoresques ou exotiques, la corne d'abondance de l'Amérique intériorisée déverse ainsi, comme la corbeille de Flore, les beautés évanouies d'un monde englouti dans les tréfonds de sa mémoire. Il suffit parfois d'un rien, comme plus tard pour Proust une miette de madeleine trempée dans du thé, pour mettre en mouvement le processus de remémoration et ouvrir la caverne d'Ali Baba des songes américains. Une hirondelle et deux bergeronnettes font-elles leur apparition à bord de son navire ? Il se souvient alors de son ancienne amie de Combourg, qui le suivit jadis en Amérique : « une hirondelle suffisait pour me retracer les scènes des premiers jours de ma vie, comme elle me les a rappelées sur la mer de Syrie, à la vue d'une terre antique, retentissante de la voix des siècles et des traditions de l'histoire⁴³ ».

Dans la mythologie intérieure de Chateaubriand, l'Amérique représente l'innocence, le paradis naturel et l'Orient la culture, la connaissance et l'antiquité : dès lors, replongé dans l'un, on fuit l'autre car les deux univers sont inéluctablement incompatibles. Le seul moyen d'associer l'Amérique à l'Orient demeure l'échappée fugace de la rêverie associative, l'imaginaire commun qui n'en révèle pas moins la distance effective. Ainsi, si le voyageur embarqué en Orient demeure encore l'aventurier des forêts primitives américaines dans son canot, les mers qu'il arpente sont différentes. Ainsi de la mer de Tyr : « ce n'étaient là ni l'Océan sauvage du Canada, ni les flots riants de la Grèce⁴⁴ ». En réaffirmant la spécificité des lieux, Chateaubriand dissipe ses songes et coupe court à la rêverie analogique. La vue du Jourdain lui semble alors singulière et bien différente des effets produits par les grands fleuves américains. Néanmoins, il ne parvient pas à exprimer l'essence même de cette différence, plongé qu'il est dans un état de sidération mystique :

⁴² *Ibid.*, p. 254.

⁴³ *IPJ, op. cit.*, p. 276.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 283.

J'avais vu les grands fleuves de l'Amérique avec ce plaisir qu'inspirent la solitude et la nature; j'avais visité le Tibre avec empressement, et recherché avec le même intérêt l'Eurotas et le Caphise; mais je ne puis dire ce que j'éprouvai [sic] à la vue du Jourdain. Non seulement ce fleuve me rappelait une antiquité fameuse et un des plus beaux noms que jamais la plus belle poésie ait confiés à la mémoire des hommes, mais ses rives m'offraient encore le théâtre des miracles de ma religion⁴⁵.

Partir en Orient revient dès lors pour Chateaubriand à faire le deuil impossible de l'Amérique mais surtout à la placer au banc d'essai de la culture ancestrale : faire la balance entre la séduction naïve d'une nature primitive et celle, plus adulte et mature, d'une terre traversée par la religion, la culture et l'Histoire, c'est soupeser les illusions du jeune homme au regard de l'évolution de l'homme d'âge mûr. Ce qui se joue dépasse la simple appréhension des paysages : Chateaubriand juge le jeune homme qu'il fut et la nature n'est qu'une interface commode pour s'évaluer dans sa progression. C'est que l'Orient a ce dont est dépourvu l'Amérique; faire le deuil de la seconde, c'est épouser le premier. L'équation d'un tel renoncement serait simple à résoudre, n'était que Chateaubriand ne renonce pas facilement à ses chimères. Certes, son engouement présent pour les paysages cultivés et les terres antiques relève du voyage immanent qu'il est en train de faire mais le refoulé américain persiste. S'il fait le portrait de l'Arabe, c'est en comparaison du Sauvage; s'il distingue le Jourdain, c'est au regard de l'Eurotas; s'il s'éprouve dans son présent, c'est à l'aune de son passé, qu'il juge immature. Il n'y a ainsi pas jusqu'aux pyramides d'Égypte qu'il aille jusqu'à comparer, « dans une situation d'âme bien différente », aux « monuments moins pompeux, mais qui toutefois étaient aussi des sépulcres » constitués par les « édifices de gazon qui couvrent les cendres des Indiens au bord de l'Ohio⁴⁶ ». Chateaubriand avait été frappé de percevoir, dans une terre qu'il envisageait comme vierge et primitive, des monuments funéraires Indiens témoignant d'une trace d'Histoire dans un univers qui lui semblait en être totalement dépourvu. C'est que les chimères américaines se fondaient sur un idéal rousseauiste tout aussi désincarné. Comment se sortir de cette dialectique infernale? Comment s'extraire de cette fascination-répulsion? En choisissant de coexister avec ce passé qui le hante, pour s'y ressourcer à loisir.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁶ *IPJ*, *op. cit.*, p. 469.

Jouvence

Lors même qu'il confronte plus qu'il ne rapproche l'Amérique et l'Orient, la nature et la culture, Chateaubriand semble troquer une illusion contre une autre : incapable de se défaire de son songe américain, il le brandit sans cesse, lors même qu'en Italie, il perçoit une rivière « ombragée d'arbres », spectacle qu'il ne peut que comparer, malgré la différence du lieu et de l'amplitude des eaux, à « certaines rivières de l'Amérique, particulièrement à Niagara⁴⁷ ». Parvenu à la Villa Adriana, il s'aperçoit que la nature, désormais, lui est odieuse :

[J]'ai été importuné du bruit des eaux, de ce bruit qui m'a tant de fois charmé dans les forêts américaines. Je me souviens encore du plaisir que j'éprouvais lorsque, la nuit, au milieu du désert, mon bûcher à demi éteint, mon guide dormant, mes chevaux paissant à quelque distance, j'écoutais la mélodie des eaux et des vents dans la profondeur des bois. [...]

Aujourd'hui je m'aperçois que je suis beaucoup moins sensible à ces charmes de la nature; je doute que la cataracte de Niagara⁴⁸ me causât la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup; il y a surabondance dans l'homme; tout son avenir est devant lui (si mon Aristarque veut me passer cette expression); il espère communiquer ses sensations au monde, et il se nourrit de mille chimères. Mais dans un âge avancé⁴⁹, lorsque la perspective que nous avons devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante, *les jardins parlent peu*⁵⁰. Pour que cette nature nous intéresse encore, il faut qu'il s'y attache des souvenirs de la société : nous nous suffisons moins à nous-mêmes; la solitude absolue nous pèse, et nous avons besoin de ces conversations *qui se font le soir à voix basse entre des amis*⁵¹.

Pour le vieil homme engagé sur les routes comme un Juif errant romantique, le plaisir n'est plus qu'un souvenir : tout est désenchanté et le rêve américain devenu fantôme est accueilli à bras ouvert pour mieux le voir se dissiper une fois étreint. Il ressemble à cette chimère que René cherchait à embrasser partout dans les vents, sans y parvenir, errant dans les landes et les bois déserts.

47 Chateaubriand, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008, t. VI-VII, p. 625.

48 Variante : la cataracte même de Niagara.

49 Variante : plus avancé.

50 Note de Chateaubriand : La Fontaine.

51 Note de Chateaubriand : Horace. *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 706-707.

Chateaubriand vieux redevient René, il ne peut plus, en nouvel Orphée, faire parler la « nature muette », qui retombe désormais dans son silence. Un voile de désenchantement couvre le monde. Aussi la nostalgie est-elle au fond la complainte favorite du cygne blessé qu'il est devenu, son chant ultime qu'il pousse pour se souvenir qu'il a été jadis heureux et naïf – au sens de natif –, proche des origines pures de l'homme en communion avec la nature. La simple odeur du pin réveille alors en lui tout un monde oublié qu'il passe en revue avec une nostalgie douce et amère :

Enfin, l'odeur du pin est aromatique et agréable; elle a surtout pour moi un charme particulier, parce que je l'ai respirée à plus de vingt lieues en mer sur les côtes de la Virginie; aussi réveille-t-elle toujours dans mon esprit l'idée de ce Nouveau Monde qui me fut annoncé par un souffle embaumé, de ce beau ciel, de ces mers brillantes où le parfum des forêts m'était apporté par la brise du matin; et comme tout s'enchaîne dans nos souvenirs, elle rappelle aussi dans ma mémoire les sentiments de regrets et d'espérance qui m'occupaient, lorsqu'appuyé sur le bord du vaisseau je rêvais à cette patrie que j'avais perdue, et à ces déserts que j'allais trouver⁵².

Le seul plaisir du vieil homme demeure cette effusion de la rêverie, qui lui fait croire que le jeune homme en lui n'est pas tout à fait mort. Alors, comme il le dit dans les *Mémoires d'outre-tombe*, « je m'égare dans mes pensées évanouies⁵³ ». Cette propension à s'évader dans ce qu'il nomme des « incidences » relève d'une licence absolue qu'il s'accorde le grand âge venu, comme l'a bien analysé Marie-Jeanne Durry⁵⁴. En voyage, dans une auberge, à Altorf, au plus fort de la tempête, il croit voir sa Sylphide de Combourg revenir à lui, dans une scène d'hallucination sublime⁵⁵. Plus tard, enfermé dans son « gîte » rue d'Enfer à Paris, il contemple le crépuscule, annonçant celui de sa vie, et se souvient : « ma jeunesse revient à cette heure; elle ressuscite ces jours écoulés que le temps a réduits à l'insubstance des fantômes⁵⁶ ». Rendre leur substance aux fantômes, n'est-ce pas là la meilleure définition de l'écriture?

52 *Le Mont-Blanc. Paysages de montagnes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008, t. VI-VII, p. 822.

53 MOT, *op. cit.*, XVIII, 5, p. 827.

54 Dans *La Vieillesse de Chateaubriand*, Genève, Slatkine, 1986, rééd. Honoré Champion, 2000.

55 MOT, *op. cit.*, XXXV, 11, p. 598-599. La conclusion de cet épisode consiste en une retombée sublime dans l'ordre de la réalité, comme lorsque l'on tombe d'un rêve : « De ce songe, il ne reste que la pluie, le vent et moi, songe sans fin, éternel orage. » (*ibid.*, p. 599).

56 *Ibid.*, XXXVI, I, p. 652.

LE SENTIMENT NAPOLÉONIEN DE NOSTALGIE : INSPIRATION ARTISTIQUE D'UNE LÉGENDE POLITIQUE AU XIX^e SIÈCLE

MARIN MENZIN

« Il exista naguère un être fabuleux qui avait pourtant l'aspect d'un homme, qui naquit dans une île, rêva toute sa vie de conquérir une île, se retira dans une île et qui, contre son gré, trépassa dans une île¹. » Ainsi Sacha Guitry, figurant Talleyrand dans son film *Napoléon* en 1954, résumait-il la vie de l'empereur déchu. Les îles jalonnent en effet toute la destinée de Napoléon Bonaparte, comme si elles charriaient avec elles tant de souvenirs rattachés à la légende napoléonienne, incarnation de cette nostalgie politique naissante au XIX^e siècle.

Les images de cette légende sont nombreuses et toutes, ou presque, fixées à un de ces paysages qui ont forgé les pages du récit national. D'un côté, la gloire : les plaines de la première campagne d'Italie, témoins des fulgurances du jeune général Bonaparte; les pyramides de Gizeh, témoins désignées mais éloignées de la célèbre bataille du même nom; le plateau de Pratzen, symbole de la victoire totale d'Austerlitz. De l'autre, la chute : les étendues enneigées de la retraite de Russie autant que les eaux gelées de la Bérézina, incarnations du désastre de 1812; et bien sûr la « morne plaine » de Waterloo et son « cirque de bois, de vallons, de coteaux² » décrits par Hugo, et les roches de l'exil et des heures ultimes de Sainte-Hélène.

Et, à la suite de ces mêmes vers hugoliens, le dernier imaginaire napoléonien vint s'unir à ce sentiment de nostalgie ressenti par la jeunesse romantique européenne. Cette Europe qui, après s'être lassée des excès et des violences des guerres de l'Empire, se laissa vite aller à un ennui, à regretter tant de gloires déchues, et ainsi glissa vers la nostalgie de ce qu'elle avait autant célébré que repoussé. « Retomber de Bonaparte et de l'Empire dans ce qui les a suivis, c'est tomber de la réalité dans le néant³ », résumait Chateaubriand dans ses *Mémoires*

1 Sacha Guitry, *Napoléon*, 1954, film, 190', Les Films C. L. M. (Clément Duhour) / Filmsonor / Francinex.

2 Victor Hugo, « L'Expiation », *Les Châtiments*, Paris, Hetzel-Quantin, 1882, t. 4, p. 273.

3 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Garnier, 1910, t. 4, p. 127.

d'Outre-tombe, monument littéraire où l'histoire se confond tant aux paysages traversés par le grand auteur.

Il est vrai que l'image de Napoléon et de ses victoires avait occupé les esprits de l'Europe entière. Tant et si bien que ses contemporains qui lui survécurent ne purent s'empêcher de parler de lui et que les générations qui les suivirent ne purent faire autrement que de s'en inspirer et invoquer son souvenir. C'était donc écrit, Napoléon avait tant occupé le monde, que son absence devait inspirer les artistes du monde nouveau que Waterloo avait accouché : artistes de plumes ou de pinceaux, il leur fallait nourrir leur nostalgie de ce qu'ils n'avaient pas tous connu, et la nourrir c'était convoquer « l'absent » et ses armées d'images.

Le paysage de l'absence nourrit la nostalgie

Le retour des Bourbons sur le trône de France en juillet 1815 avait proscrit toute référence à Napoléon. Son règne politique achevé, le règne de son image devait lui aussi cesser.

C'est ainsi qu'on vit prospérer les premières images du culte napoléonien sous le manteau. D'abord reflet d'une certaine mais rare résistance bonapartiste, la pratique en vint à toucher les classes les plus populaires qui virent en Napoléon un des leurs, sorte d'écho du peuple. Mais c'est surtout dans l'armée – en partie licenciée par le nouveau pouvoir royal – que les regrets étaient les plus grands et que les images de la nostalgie napoléonienne trouvèrent un terreau fertile.

Parler de l'empereur, c'était alors se remémorer tant de souvenirs de gloire et d'aventures, dans ces contrées où les soldats l'avaient suivi, au péril de leur vie mais dans un culte construit autour de l'empereur soldat, proche de la troupe. De cette image d'Épinal répandue sous l'Empire, ne restait plus que les souvenirs à raconter, de retour au village ou à l'occasion des retrouvailles entre camarades de troupe. Alors cette excommunication politique se transforma en mythe et l'imaginaire napoléonien tourna au culte, abreuvé de cette nostalgie d'un être qui avait bouleversé tant de vies.

L'absence vint ainsi se personnifier par la non-représentation et, en même temps que de contourner l'interdit politique, elle permettait de rendre hommage au héros. On vit ainsi Napoléon représenté tantôt sous la forme d'une ombre, tantôt dans la végétation dont le hasard donnait au feuillage l'illusion de la présence de l'empereur. Partout, la mythique silhouette formée par la redingote et le bicorne permettait de figurer Napoléon. Il en fut ainsi sur une représentation

populaire allemande (« *Napoleons Grab*⁴ ») de la tombe de Napoléon à Sainte-Hélène, dans ce qu'on appelle alors la vallée du tombeau : les saules pleureurs qui entourent la pierre tombale voient leurs troncs s'entrecroiser et faire apparaître, à la lumière du paysage au lointain, le profil de la silhouette de l'empereur.

Et si la nature ne permet pas d'évoquer le physique de Napoléon, c'est alors son spectre qui, sur une estampe du XIX^e siècle, apparaît à des soldats polonais de la Grande Armée, surpris par l'apparition au moment où ils gravent leur promesse dans une pierre ressemblant à un tombeau : « Nous nous vengerons un jour⁵ ».

Mais peut-être que l'absence de Napoléon fut plus grandement encore représentée par un des maîtres en matière de paysages historiques : Horace Vernet (1789-1863).

Si ce maître reconnu des peintures à sujets historiques a notamment fait la gloire de la Galerie des Batailles voulue par Louis-Philippe à Versailles, il œuvra sans doute plus encore pour la puissance de la légende napoléonienne.

Son *Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène ou Apothéose de Napoléon*⁶, conservé à la Wallace Collection de Londres, exprime avec puissance l'absence même de Napoléon dans une fabuleuse composition paysagère.

Tout y est réuni pour y exprimer la nostalgie du mythe : tandis qu'au loin, le calme de l'immensité de l'océan s'étend à perte de vue, le premier plan est complètement bouleversé par l'intensité des flots et l'écume des vagues venant se briser contre le rocher de l'exil.

Sur un ciel de feu, les derniers compagnons de l'exil sont rassemblés dans une posture de deuil tandis que la lumière jaillit sur la tombe de Napoléon, fraîchement creusée à même la terre. Le corps de l'empereur défunt n'est pas là, mais toute sa personne et sa destinée sont représentées par les légendaires reliques déposées sur la tombe : le petit chapeau noir et l'épée d'Austerlitz.

Les débris d'un navire – l'ancre, des morceaux de bois de la coque – semblent figurer la gloire venue se briser contre le rocher de Sainte-Hélène, tandis que les noms des grandes victoires s'inscrivent le long sur le bois de l'épave : Austerlitz, Jena, Wagram, Moskowa, Montmirail, Ligny.

4 François-Charles Oberthür, *Napoleons Grab* ou *Napoleon's Tomb with a hidden silhouette*, v. 1900, lithographie, 12 × 10 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

5 *L'ombre de Napoléon visitant les héros de Pologne*, XIX^e siècle, lithographie, 16 × 21 cm, Paris, BnF.

6 Horace Vernet, *Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène ou Apothéose de Napoléon*, 1821, huile sur toile, 54 × 80,5 cm, Londres, Wallace Collection.

Enfin, dans la lueur jetée sur la scène, le cortège des héros disparus de l'épopée apparaît comme en dernier cortège de l'empereur, peut-être aussi pour l'accueillir au centre de ce panthéon militaire. Toute la nostalgie d'une époque achevée est ici exprimée dans ce paysage offert par le pinceau d'Horace Vernet : la mort, le deuil, les ravages du temps, les échos de la gloire charriés par les flots déchaînés, les héros disparus, les derniers fidèles Tous venus saluer et pleurer l'absence de celui avec qui on enterre ses rêves et ses souvenirs. Si Vernet porte la gloire posthume de l'empereur à son acmé en offrant cette allégorie de l'absence et de la nostalgie d'un monde, l'aspect militaire de cette gloire perdue se retrouve aussi dans les paysages crépusculaires et romantiques d'Auguste Raffet et d'Édouard Detaille.

Chantre populaire figurant la légende napoléonienne, Auguste Raffet (1804-1860) a, comme Vernet, grandi et évolué à l'apogée de l'Empire et s'est nourri de cette gloire tant regrettée des romantiques après Waterloo.

En cela, la *Revue des ombres*⁷ (fig. 19), peinte en 1864 par Victor Julien Giraud (1840-1871) d'après la gravure de Raffet, transporte le spectateur au milieu du Second Empire, dans une vision fantomatique de la légende impériale : le paysage n'est pas distinct, il apparaît de manière floue, un soleil voilé empêche de distinguer l'aube du crépuscule, tandis qu'au milieu d'une foule, mi-brouillonne, mi-ordonnée, de cuirassiers sabre au clair, émerge à nouveau la célèbre silhouette de Napoléon. La cavalerie semble tourbillonner autour du héros qui, lui, paraît disparaître, comme s'évaporer au milieu de ses rangs qui, au loin, ne sont plus qu'une masse informe.

Chez Édouard Detaille (1848-1912), l'armée, symbolisant la puissance napoléonienne et l'absence de la figure de Napoléon, trahit à nouveau ce sentiment de nostalgie, placée ici dans un champ anonyme où l'on devine l'appréhension de la bataille du lendemain. *Le Rêve*⁸, s'inscrit dans le douloureux contexte de la défaite de la France face à la Prusse en 1870 et convoque donc volontairement les cortèges des gloires militaires passées, au premier rang desquelles, bien sûr, figure l'armée napoléonienne. Cette plaine où s'alignent les soldats endormis aurait-elle pu être celle de Waterloo ou de Sedan? Quoi qu'il en soit, l'unité républicaine d'alors s'appuyant sur la fidélité de son armée se fait dans les échos du spectre des armées qui passent en rêve, arborant les drapeaux tricolores sur lesquels figurent tant de noms de victoires.

7 Victor Julien Giraud, *La Revue des ombres*, 1864, huile sur toile, 261 × 402 cm, Château de Compiègne, Musées du Second Empire.

8 Édouard Detaille, *Le Rêve*, 1888, huile sur toile, 300 × 400 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 19. Victor Julien Giraud, *La Revue des ombres*, 1864, huile sur toile, 261 x 402 cm, Château de Compiègne, Musées du Second Empire, inv. C.38.744.

La gloire, entre l'éternel et la solitude

La gloire, justement et toujours, ne cesse de nourrir ce sentiment de nostalgie napoléonien.

La propagande des lendemains de victoires, l'importance de l'image officielle et du texte travaillé, les envolées des colonnes du *Courrier de l'Armée d'Italie* puis du *Bulletin de la Grande Armée*⁹, le faste du Sacre à Notre-Dame, décorum des palais impériaux, des Tuileries jusqu'aux salons de Vienne, Milan et Berlin, sont autant d'organes officiels du régime napoléonien qui permirent d'inspirer un souffle à toute une jeunesse qui se trouvait en mal de conquêtes et d'incarnations

9 Publiés à partir de 1796 sous la plume même de Bonaparte, général en chef, les *Courriers de l'Armée d'Italie* furent les premiers récits directs des exploits de l'armée. À partir de 1805, le modèle fut repris dans les *Bulletins de la Grande Armée* dont les textes devaient fournir le récit arrangé par l'empereur ou le major-général Berthier du déroulé de ses campagnes auprès de la population. Intégrés aux titres de presse, les *Bulletins* formaient l'organe officiel du régime impérial. Voir Jean-Paul Bertaud, « Napoléon journaliste : les bulletins de la gloire », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 4, 2005, p. 10-21.

à l'avènement du romantisme, porté en même temps par les regrets magnifiques d'un Chateaubriand, devenu le Commandeur littéraire de toute une génération.

Ainsi, et ce malgré la guerre, une génération de jeunes gens quittèrent leurs provinces pour suivre Napoléon et porter ses ambitions aux quatre coins du continent et même par-delà la Méditerranée. Le XIX^e siècle ne pouvait qu'être abreuvé de leurs récits extraordinaires à une époque où rares étaient ceux pouvant prétendre découvrir les magnificences de Moscou, les richesses de l'Italie, et encore moins rencontrer les crocodiles du Nil. C'est ce souffle du possible qui participa à la part d'éternel du mythe napoléonien, au moment où le pouvoir se perdait dans la solitude, « triste comme la grandeur¹⁰ » selon le mot prêté à Napoléon lui-même.

Dès lors, tous ces paysages qui avaient participé à la gloire napoléonienne entretenaient donc les rêves de la jeunesse romantique européenne, et des artistes qui traversaient le siècle en peignant l'époque qui les avait précédés.

L'œuvre du peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme (1824-1904) témoigne en partie de ce sentiment d'une nostalgie mêlant l'histoire à ses paysages. Il peint à la même époque, parmi ses toiles les plus célèbres, une poignante *Exécution du maréchal Ney* et un éclatant *Bonaparte devant le Sphinx*¹¹. La première est l'expression de la mort d'un des héros français de son temps, certes rempli de contradictions, mais en même temps l'incarnation d'une époque révolue dont il paya le prix de sa vie. L'œuvre transpire presque une appartenance bonapartiste larmoyante et compatissante à l'égard du sujet.

Là où la mort du maréchal est présentée dans un décor lourd de grisaille, le triomphe égyptien de Bonaparte est rempli d'une lumière chaude de l'Orient. D'un côté, un des épisodes de la chute de l'Empire en 1815, de l'autre, l'enracinement de la gloire antique du général républicain s'apprêtant à épouser l'histoire. Mais dans les deux cas, l'éternité du sujet et du paysage côtoie la solitude du personnage représenté : Ney gît seul au sol, sur une avenue parisienne, tandis que le peloton s'éloigne dans une sorte d'indifférence ; cruauté de l'histoire. Bonaparte se dresse seul sur son cheval face au Sphinx et dans l'immensité des sables d'Orient foulés autrefois par César et Alexandre ; grandeur de l'histoire. Et à chaque fois, le sentiment d'une nostalgie qui s'exprime par ce recours aux épisodes historiques, et ce d'autant plus en cette fin des années 1860, alors

¹⁰ Napoléon cité dans Pierre-Louis Roederer, *Avec Napoléon, Journal*, Paris, Perrin, 2025.

¹¹ Jean-Léon Gérôme, *Exécution du maréchal Ney*, 1868, huile sur toile, 65 × 104 cm, Sheffield, Museums ; *Bonaparte devant le Sphinx*, 1867-1886, huile sur toile, 61 × 103 cm, San Simeon, Hearst Castle.

que le Second Empire de Napoléon III n'a jamais semblé aussi solide qu'en se référant à la réussite de l'oncle.

La chute de Napoléon a étonné autant qu'elle a inspiré. Parce qu'il avait semblé invincible, son échec n'en parut que plus grand sans pour autant que sa légende n'en pâtisse parce qu'il avait su, dans l'exil, mobiliser le verbe et conjuguer l'histoire en sa faveur. Les artistes suivirent la leçon qu'il avait dictée : sa chute, en en faisant un Prométhée moderne, devait le grandir.

Ernest Meissonnier (1815-1891) était né l'année de la bataille de Waterloo en 1815 et allait traverser le siècle en peignant son histoire, répondant lui aussi à l'appel de la nostalgie. Ses scènes d'histoire militaire ont servi tous les régimes jusqu'à la République, mais son célèbre *Campagne de France, 1814*, peint en 1864 sous le Second Empire et exposé au Musée d'Orsay, résume tout du talent qu'il mit au service de la légende napoléonienne. Ambiance lugubre, paysage fantomatique lourd, inquiétant, la lassitude angoissée des hommes y est perceptible autant que la détermination résignée lisible sur le visage de Napoléon. Ce paysage peint par Meissonnier pourrait représenter n'importe quel coin de la Champagne qui fut traversé par les armées françaises au cours de la célèbre campagne de 1814. La neige y est souillée par la marche de la troupe, boueuse, grisâtre, le ciel est lourd et froid, comme annonciateur des désastres et reflet de la mine défaite des maréchaux qui suivent l'empereur, tout en n'y croyant déjà plus. Napoléon semble déjà vaincu, mais, cinquante ans après l'épisode, il s'agit de le montrer tout à son génie militaire et son dévouement pour la patrie. La posture légendaire est reprise; bien que vieilli et atteint, Napoléon reste sa propre incarnation : le bicorne noir, la redingote grise et salie, la main glissée dans le manteau. À l'arrière-plan, la masse des hommes sans grades, dévoués, fidèles, forme une ligne spectrale qui émeut autant qu'elle interroge : pourquoi le suivaient-ils, malgré tout?

L'exil : Sainte-Hélène, le rocher et l'océan de la nostalgie

Napoléon meurt le 5 mai 1821, au terme de près de six années d'exil. Entre temps avait eu lieu la bataille de Waterloo qui entrerait dans la légende en raison des charges désespérées de la cavalerie française et la résistance des derniers carrés, magnifiées par Victor Hugo dans son *Expiation* en 1853. Dès lors, la chute de Napoléon s'incarnerait dans un paysage : « Waterloo! morne plaine! [] Dans ton cirque de bois, de vallons, de coteaux, la pâle mort mêlait

les sombres bataillons¹². », et les blés des champs couchés par les intempéries de la nuit et la marche des bataillons et les bois par lesquels devaient arriver les renforts de l'un ou de l'autre camp et le fossé dans lequel se briserait l'offensive des chevaux de Ney et les fermes fortifiées des Anglais et cette butte du lion servant aujourd'hui de poste d'observation de ce champ de bataille devenu le paysage de la fin d'une histoire.

L'île de Sainte-Hélène fut donc, succédant à celui de Waterloo, le paysage inhospitalier quotidien de l'exil au cœur de l'Atlantique-Sud. Là aussi, la légende a campé le décor pour toujours : Napoléon a fini ses jours, seul, à méditer sur un rocher isolé, battu par les flots de l'océan. La métaphore était toute trouvée : ce paysage de désolation réhaussait parfaitement le mythe napoléonien du géant abattu et solitaire, sur son « catafalque de rochers » comme l'écrivit Chateaubriand avec une beauté définitive, sans n'avoir jamais vu Sainte-Hélène.

Tel fut donc le paysage imaginé et offert aux artistes par la légende napoléonienne. Il fallait représenter le héros méditant sur son destin. Ils furent nombreux à s'emparer de cette image toute faite. Tantôt Napoléon y est représenté debout, de dos, fixant l'horizon, y cherchant un inespéré nouveau signe du destin. Tantôt assis, courbé, supportant le poids de sa destinée jetée dans l'exil. Et tantôt faisant face au spectateur, le visage fermé, sévère, comme pour lui transmettre ce sentiment qu'il avait au fond de lui d'une telle aventure renversée dans une telle chute. La mort de l'empereur en 1821, puis la publication du *Mémorial de Sainte-Hélène* de Las Cases¹³ en 1823, les récits de l'exil enfin, au retour des protagonistes, inspirèrent donc les artistes, renforcés par le souffle littéraire de Chateaubriand ou de Hugo et inondèrent toute la fin du XIX^e siècle de ces images du géant mis au ban du monde. Le paysage de Sainte-Hélène et la nostalgie de gloire charriée par les souvenirs transformèrent ainsi les dernières années en mythe.

Le retour du corps de Napoléon en France en 1840, dix-neuf ans après sa mort, fit éclater les sentiments retenus ou circonspects à son égard. Il redevenait un phare glorieux de la France et l'évocation de son nom retrouvait toute sa force. En Angleterre, l'engouement pour le grand ennemi se fit aussi ressentir. Le peintre Joseph Turner (1775-1851), figure romantique et précurseur de l'impressionnisme britannique, connut sa consécration artistique en regard du

¹² Hugo, *op. cit.*

¹³ Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Paris, L'auteur, 1823.

conflit qui opposait la Grande-Bretagne à la France napoléonienne. Ses célèbres toiles de marine sont le reflet de la suprématie de la puissance britannique sur les mers et c'est lui qui participa à la gloire de la *Royal Navy* en immortalisant plusieurs de ses bâtiments, dont le célèbre *HMS Victory*, commandé par l'amiral Nelson à la bataille de Trafalgar en 1805.



Fig. 20. Joseph Mallord William Turner, *War. The Exile and the Rock Limpet*, 1843, huile sur toile, 102 × 103 cm, Londres, Tate Gallery, inv. No0529.

À la restitution du corps de Napoléon par l'Angleterre à la France, Turner s'empara à son tour du mythe et consacra l'une de ses plus fameuses toiles à celui que sa patrie avait si longtemps affublé des pires caricatures et de redoutables surnoms. Son énigmatique *War. The Exile and the Rock Limpet* (*Guerre. L'Exilé et l'Arapède*) (**fig. 20**), présente la silhouette de Napoléon, dont la condition de prisonnier en exil est rappelée par la présence d'un garde anglais, se détachant sur un horizon pastel où se mêlent le ciel et la terre. Le soleil est à son couchant et vient éclairer une étendue d'eau dans laquelle se reflète l'empereur déchu. Le

paysage n'est que suggéré, mais une ville et des ponts semblent apparaître sur la droite de la composition, rappelant peut-être les ruines d'un empire, tandis que les couleurs chaudes et mêlées viennent évoquer le sang des hommes versés dans les guerres qui opposèrent Napoléon à l'Angleterre. Mais c'est surtout la présence d'un coquillage, cet arapède observé par Napoléon qui renforce la dimension énigmatique de l'œuvre. Qu'observe l'exilé, sinon le triste spectacle de sa condition de géant ramené à la comparaison d'un coquillage échoué? Oscar Rex (1857-1929), peintre autrichien devenu chantre de cette légende napoléonienne, s'empara avec brio du rocher hélénien. Dans une composition réaliste, quasi photographique, son pinceau a représenté avec force détails la pierre grisâtre et blanche des côtes de Sainte-Hélène dans sa toile au nom évocateur : *C'est fini!* (fig. 21), conservée au château de Malmaison.



Fig. 21. Oscar Rex, *C'est fini!*, n.d., huile sur toile, 76,5 × 67,5 cm, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau.

Le paysage rocailleux est d'ailleurs presque davantage le sujet que Napoléon lui-même, représenté en second plan, assis de profil, la tête baissée et vêtu d'un habit civil. Si ce n'étaient le grand-cordon de la Légion d'honneur – dépassant du frac sombre de l'empereur et offrant un point de couleur rouge attirant l'œil sur le sujet – et évidemment le célèbre chapeau posé de côté, face au regard du spectateur, on pourrait presque ne pas reconnaître Napoléon.

Mais voilà, dans cette mer de rochers semblant retenir en fond de la toile tout l'Atlantique, et qui nous évoque le *Voyageur*¹⁴ de Caspar David Friedrich, la Légion d'honneur rouge et le bicorne noir de Napoléon apparaissent bien comme l'identification du sujet sur une scène de désespoir, dernières couleurs des lambeaux de la gloire.

La composition accentuée autour d'une masse de rochers avait déjà été choisie par Paul Delaroche (1797-1856), qui avait grandi en même temps que l'ascension de Bonaparte et avait été, comme élève de David, nourri par cet esprit napoléonien. Dans son tableau, au titre académique de *Napoléon à Sainte-Hélène*¹⁵, peint sous le Second Empire en 1855-1856 et conservé dans la prestigieuse *Royal collection* britannique, Delaroche vient placer l'empereur au sommet d'un pic rocheux, à flanc de falaise. L'ambiance paysagère est alourdie par la noirceur des rochers et l'on imagine la scène se situant au crépuscule, comme une métaphore d'un Napoléon au soir de sa vie. L'empereur est volontairement représenté de façon trop lointaine pour qu'on le distingue parfaitement, bien qu'on devine l'uniforme. Mais une ébauche de la toile consacrée au personnage nous permet de découvrir un Napoléon au visage grave, l'uniforme déboutonné, dans une pose d'attente ou de réflexion, la tête reposant sur sa main droite elle-même appuyée au rocher. Napoléon fait face, assis, une longue mèche tombant sur son front dégarni. La façon de représenter l'empereur n'est ainsi pas sans rappeler le célèbre *Napoléon 1^{er} à Fontainebleau*¹⁶ peint en 1840 par le même Delaroche et montrant l'empereur avachi sur un fauteuil, en habit de campagne, après avoir abdiqué en 1814.

« Au bord des mers, à l'heure où la bise se tait / Sur les escarpements en noirs décombres, / Il marchait, seul, rêveur, captif des vagues sombres. / Sur les monts,

14 Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94 × 75 cm, Hambourg, Kunsthalle.

15 Paul Delaroche, *Napoléon à Sainte-Hélène*, v. 1855-1856, huile sur toile, 41 × 32,5 cm, Londres, Royal Collection.

16 Paul Delaroche, *Napoléon 1^{er} à Fontainebleau*, 1840, huile sur toile, 177 × 131 cm, Paris, Musée de l'Armée.

sur les flots, sur les cieux, triste et fier, / L'œil encore ébloui des batailles d'hier,
/ Il laissait sa pensée errer à l'aventure, / Grandeur, gloire, ô néant! calme de la
nature! »

Les vers qui achèvent *L'Expiation* d'Hugo dans une troisième partie consacrée à Sainte-Hélène semblent comme décrire ces images du lointain exil et tout particulièrement l'une des plus connues, le *Napoléon à Sainte-Hélène*¹⁷, peint par Joseph Sandmann (1805-1856). Cette fois-ci bien reconnaissable, c'est à nouveau par sa célèbre posture que Napoléon, revêtu de l'uniforme vert de colonel des chasseurs à cheval de la Garde, apparaît faisant face à un horizon d'océan calme et brumeux. Sur son rocheux désormais familier, il observe l'Atlantique où l'on distingue une voile au loin; vigilance de la marine de guerre britannique ou espoir de départ? Le spectateur méditera sur cette scène pleine de mélancolie en relisant les mots des paysages sortis de l'imaginaire hugolien.

Mais c'est, enfin, Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844) qui, dans une scène allégorique grandiloquente, offre la touche suprême à un exil magnifié du romantisme et des embruns de nostalgie¹⁸. Lui aussi, comme les autres, avait peint classiquement l'empereur sur un minuscule rocher, face au spectateur, avec comme seule originalité de représenter une scène de nuit dans laquelle brille une seule étoile, celle que Napoléon convoquait si souvent au soir de ses victoires.

Mais, en 1833, il offre une composition bien différente et tout entière tournée vers la glorification du génie napoléonien. Dans son *Allégorie de Napoléon couronné par le Temps*¹⁹, c'est quasiment le registre de la déification dans le mythe napoléonien qui est exploré.

Sainte-Hélène n'est plus le sujet principal de la scène – l'île est reléguée au bas du tableau dans le crépuscule – mais bien le prétexte à la représentation mystique du souverain législateur.

Représenté assis sur un nuage céleste, Napoléon regarde fixement le spectateur, le prenant à témoin de son œuvre, et grave son Code Civil dans une tablette de marbre. Tandis qu'une allégorie ailée du Temps l'honore et s'apprête à déposer les lauriers sur sa tête, la faux de la mort est écrasée par la divinité et

17 Joseph Sandmann, *Napoléon à Sainte-Hélène*, 1820, huile sur toile, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau.

18 Jean-Baptiste Mauzaisse, *Napoléon debout sur le rocher de Sainte-Hélène*, 1824, huile sur toile, 33 × 25 cm, Fontainebleau, Château de Fontainebleau.

19 Jean-Baptiste Mauzaisse, *Allégorie de Napoléon couronné par le Temps*, 1833, huile sur toile, 131 × 160 cm, Château de Malmaison.

les attributs de la gloire militaire sont écartés. Le bicorne et la redingote ainsi que le drapeau tricolore brodé des noms de tant de victoires illustres sont regroupés sur le côté, et Napoléon écrase de son pied un aigle symbolisant vraisemblablement les puissances vaincues à travers l'Europe.

Triomphant du destin, Napoléon s'ancre dans l'histoire des Hommes par son œuvre législative, et non plus seulement par sa gloire militaire. Il est ici l'héritier héroïque du message de la Révolution, l'incarnation de ce sentiment nostalgique des rêves désormais lointains alors que l'Empire s'est effondré, que son héraut a quitté le monde pour mieux le posséder, et que la monarchie a retrouvé ses droits. Le monde a changé, mais Napoléon, jouant toujours de la nostalgie de la gloire qui hante tant les Français, ne cesse d'y régner.

Ainsi, le ^{xix}^e siècle fut pris d'un esprit napoléonien. Par l'action même de Napoléon Bonaparte entre 1799 et 1815 et l'empreinte de sa trajectoire militaire et politique et de l'État nouveau qu'il jeta sur la France révolutionnaire et par lequel il inonda le continent. Si la Révolution française fut elle-même la proie d'une nostalgie politique de la stabilité que l'Ancien Régime avait offert par le trône des Bourbons, leur retour sur le trône à la chute de Bonaparte entraîna à son tour une autre révolution nostalgique : celle de la gloire impériale.

Habituant la France, autant qu'il l'épuisa, à ses conquêtes et à sa volonté réformatrice, Napoléon profita aussi de ce que la monarchie avait laissé derrière elle pour le marier à l'idéal de 1789. Armant cette politique d'un genre nouveau de l'appui des Arts mis à son service, l'empereur bouleversa les consciences et fit infuser ses rêves dans les esprits d'une Europe nouvelle. Après la bataille de Waterloo, on avait cru pouvoir l'oublier. C'était sans compter sur son éternel retour, amorcé par l'exil et la mort en 1821, couronné surtout par le rapatriement des Cendres le 15 décembre 1840 dans la France de Louis-Philippe en mal de légitimité politique et de gloire historique.

Le cercueil de Napoléon, acclamé dans Paris pour venir reposer sous la coupole des Invalides, était alors l'expression éclatante d'un sentiment napoléonien de nostalgie victorieux. Combien se mirent à l'invoquer, à se tourner vers son spectre hantant la mémoire nationale, à exprimer la nécessité d'un Bonaparte, à chanter sa légende pour certains ou à noircir le mythe pour quelques autres ? La légende napoléonienne comporte son lot de noirceurs. Pour les arts, le constat est sans appel : les œuvres ont bel et bien constitué le paysage d'une nostalgie, composé de lambeaux de gloire et alimenté par l'ère romantique qui trouvait en Napoléon un homme à sa mesure.

THE TOMBS OF ALTO DOS PRAZERES BY MENDES LEAL JUNIOR OR HOW NOSTALGIA PERMEATES A 19TH CENTURY BOOK OF CEMETERY DRAWINGS

GISELA MONTEIRO

Behold, the dwellings of the dead, lined up like the dwellings of the living. On one side and on the other side the emblems of death.—Here is *saudade*—beyond is eternity—further away *saudade* and eternity entwined and joined together!¹
Leal Mendes Júnior, 1845

Prazeres Cemetery, Lisbon

In 1833 a terrible cholera epidemic struck the city of Lisbon. Having started in April on the south bank of the Tagus, it quickly reached the hills of Lisbon, causing an alarming death toll². Those responsible ordered the closure of parish cemeteries and prohibited burials inside churches, forcing the recovery of the abandoned plan by Diogo de Pina Manique (1733-1805) who, in 1787—as Intendant-General of the Police—had ordered the selection of land outside the city’s urban area to install the capital’s first public cemeteries³. In June 1833, those who died from cholera were buried in mass graves around a chapel in honour of Our Lady of Prazeres—after which the Prazeres Cemetery (1833) established there was named—and at Quinta de São João in Penha de França, the site of the Alto de São João Cemetery (1833)⁴.

In 1835, Portugal passed a law requiring that, throughout the country, burials no longer take place in churches and churchyards, convents and hospitals, thus

- 1 “Eil-as, as moradas dos finados, enfileiradas como as habitações dos vivos. D’um lado e d’outro lado os emblemas da morte.—Aqui a saudade—além a eternidade—mais longe a saudade e a eternidade enleadas e conjuntas!”, Leal Mendes Junior, *Os Tumulos Portuguezes no Alto dos Prazeres*, Lisboa, Typographia da Academia das Bellas Artes, 1845, p. 4. All translations are by the author.
- 2 *Gazeta de Lisboa*, n° 136, June 11, 1833.
- 3 Victor Manuel Dias, *Cemitérios, Jazigos e Sepulturas*, Porto, Coimbra Editora, 1963, p. 80-83.
- 4 *Chronica Constitucional de Lisboa*, n° 59, October 2, 1833.

putting an end to burials *ad sanctos* and *apud ecclesiam*⁵, making it necessary to establish public cemeteries, outside urban or residential areas⁶. Unable to continue using the existing family burial spaces in chapels and monasteries, new cemeteries become desired spaces to re-establish family tombs. In 1838, the Lisbon Municipality “ordered the project and internal regulations for the Père La Chaise Cemetery from France”⁷ and, in 1839, began to grant concessions for cemetery monuments in Lisbon’s cemeteries. In 1839, one hundred and thirty-three tombs were granted in Prazeres Cemetery.

The initial construction phase, between 1839 and the mid-1860s, was marked by “underground tombs, decorated with stelae, plinths and obelisks; mainly of French influence”⁸ which arrived through manuals and collections of drawings. One of the collections of drawings with a wide influence on Lisbon’s cemeteries and one of the main vehicles of artistic transfer between Paris and the Portuguese capital was the collection *Le Père La Chaise ou recueil de dessins aux traits et dans leurs justes proportions, des principaux monumens* [sic] *de ce cimetière* by Italian painter Ferdinando Quaglia (1780–1853) who had been based in Paris since 1805. When the cemeteries of Lisbon were formally created in 1834, an advertisement was published in the newspaper referring to the “magnificence with which sumptuous and rich monuments are erected in the Père Lachaise Cemetery in Paris”⁹, and asking the Portuguese who were in Paris to send Quaglia’s work to Portugal, “especially when curiosity about cemetery ornaments incites us, at a time when similar establishments are beginning to be built among us”¹⁰, thus making it clear that the intention was to find influences and ideas in it.

5 Devotion to the relics of saints and their memories created among believers the desire to be buried as close as possible to the altars that contained said relics. This was called burial *ad sanctos* (with the saints). After the XIIth century, the intention to be buried in the church persisted, but the importance of relics in the Christian conception had been surpassed by the importance of the altar itself, as a Eucharistic space—burial *apud ecclesiam* (in the church) was created. In the following centuries, people continued to be buried in and around churches, preferably next to the main altar, because it was the sacred place for the celebration of the Eucharist. Cf., Phillipe Ariès, *The Hour of Our Death*, New York, Vintage Books, 2008, p. 70–72.

6 Gisela Monteiro, *Civitas Mortuorum: Mimése Artística da Arquitetura da Cidade na Arquitetura do Cemitério*, FCSH/UNL, Master Thesis, 2024, p. 18.

7 *Synopse dos Principaes Actos Administrativos da Câmara Municipal de Lisboa em 1838*, Lisboa, Typographia Lisbonense, 1839, p.72–74.

8 Monteiro, *op. cit.*, p. 151.

9 *Chronica Constitucional da Cidade do Porto*, August 18, 1834.

10 *Loc. cit.*

In fact, Quaglia's collection—published in 1832—is made up of twenty-one plates and contains the drawings of one hundred and fifty monuments, and a detailed analysis of this work, associated with careful field research, reveals several correspondences, demonstrating that the collection reached the Portuguese stonemasons, who would have used it as a catalogue or set of references for the construction of several monuments¹¹.

Later, the *Nouveau Manuel Complet du Marbrier*, part of the Roret Encyclopaedia, published in Paris in 1855, also arrived in Portugal and served as a catalogue for stonemasons, considering that it would certainly be part of the material available in national stonemasonry shops¹². In fact, in some of the tomb construction processes existing in the Lisbon Municipal Archive, we can find drawings that appear to have been copied onto tracing paper, from this manual¹³.

But it was Quaglia's work, as previously explained, that may also have served as inspiration for a collection of drawings of funerary monuments built in the Prazeres Cemetery, entitled *Os Tumulos Portuguezes no Alto dos Prazeres*¹⁴.

The Tombs in Alto dos Prazeres

Beginning in 1839, the concession of land for the construction of funeral monuments in Lisbon's cemeteries was most sought after in the Prazeres Cemetery; at the end of 1845, the number of concessions in this cemetery reached four hundred and sixty-seven and it was from among these that the monuments to be immortalized in the work under study were chosen¹⁵.

Published in booklets by the printing house of the Lisbon Academy of Fine Arts¹⁶, the first volume of the work *Os Tumulos Portuguezes no Alto dos*

¹¹ This detailed analysis and investigation has already been carried out and is described in detail in Monteiro, *op. cit.*, p. 57-63.

¹² Francisco Queiroz, *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal*, Doctoral Thesis, Volume I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, p. 125.

¹³ In 1850, it became mandatory to include drawings of the tombs to be built in applications for granting building plots in Lisbon cemeteries; Only much later would plans and descriptive reports become mandatory. Cf. *Collecção de Providências Municipais 1833-1856*, August 12, 1850.

¹⁴ The title of the books can be translated as *The Portuguese Tombs in Alto dos Prazeres*, but we will be using the original title through this work.

¹⁵ Data collected from the registry books existing at the Prazeres Cemetery and Alto de São João Cemetery, Cemetery Management Division of the Lisbon Municipality.

¹⁶ From the information available about this printing house, we know that it was owned by João José de Salles Collaço (?-?) and that it was located in Lisbon, at 8, São José street. In the

Prazeres—the only one that was published—is composed of a “preliminary discourse¹⁷” by the poet, novelist and historian José da Silva Mendes Leal Junior (1818-1886), with the subtitle “meditations¹⁸” and twenty-four lithographs representing funerary monuments, each one containing a descriptive text of the monument, the transcription of the epitaph and other epigraphs, complemented by references to the funeral rituals of Classical Antiquity.

The subtitle of the work informs the reader that this is a “collection of the most notable tombs for their architectural taste, their epitaphs, or the ashes they contain¹⁹”, and that they were created by “a society of artists²⁰”. Although it indicates that it was an aesthetic and tasteful criterion that guided the choice of pieces, we cannot fail to bear in mind that, at the time, there was a limited number of works and an even more limited number of typologies of monuments, as we have already seen. By superimposing a map showing the location of the selected tombs with historical cartography available closest to the date of publication, we can see that they were located on the main streets of the cemetery, with only temporary burials and mass graves inside the spaces.

We can also infer that, since these were the first years of cemetery construction, with stonemason shops equipped with few reference collections other than Quaglia’s drawings²¹, the authors intended to help educate the taste of stone masons and future cemetery concessionaires, leading them to choose between the drawings presented, thus conditioning the future cemetery landscape.

The collection is made up of twenty-four full-page drawings, approximately 30 centimetres high, containing a reference to the construction number²² underneath the drawing, done in sepia, black and white. The tombs chosen are all underground tombs except for the tomb in the second illustration, private

National Library of Portugal, we found publications with this seal between 1839 and 1845, but the printing house with the name of Salles Collaço continued to appear in works, at least, until the 1860s.

17 Junior, *op. cit.*, p. 3.

18 *Loc. cit.*

19 *Ibid.*, p. 1.

20 *Loc. cit.*

21 In 1845, we are unaware of what other collections might exist in Portugal for use as references by national stonemasons. We know that the *Nouveau Manuel Complet du Marbrier*, which we have already mentioned and which we know was used, was only published in 1855, ten years after the publication of the *Os Tumulos Portuguezes no Alto dos Prazeres* collection.

22 In Lisbon cemeteries, each building receives a unique, sequential and unchangeable identification number, allowing each building to be identified and located without difficulty. This method, dating back to 1839, is still in use today.

tomb number 257 (1841), which still exists, without changes to its main structure, and is a small chapel, albeit rudimentary and of limited dimensions (**fig. 22**). Each drawing is accompanied by a description of the tomb and its decorative elements, its dimensions and reference to the individuals buried there, according to the known history or the details left by family members in the epitaphs of the monuments, which are always transcribed in full.



Fig. 22. “N.º 257”, *Os Tumulos Portuguezes no Alto dos Prazeres*, Lisboa, Typographia da Academia das Bellas Artes, 1845, p. 12.

None of the drawings feature people or animals, they show only the stones that make up the tomb and the surrounding vegetation, with emphasis on the cypresses, almost always still very young, as sentinels guarding the buildings and their occupants. In each drawing, a landscape is created in nostalgic, lifeless notes, and where, as in the literature of this period in Portugal, “the atmosphere

of horror was softened, transforming into a melancholic world, more in keeping with the Portuguese temperament²³”.

Unfortunately, none of the twenty-four drawings in the collection are signed, but there is a reference to Manuel Luiz da Costa (?-?)²⁴ as being responsible for the lithographs; the only author cited throughout the work is Mendes Leal Junior.

Mendes Leal Junior is responsible for the “meditations²⁵” that serve as an introduction to the collection; written as a set of small reflections and stories, this writer—considered in Portugal as “ultra-romantic²⁶”, described as “one of our most exaggeratedly romantic writers²⁷”—begins by illustrating the details of the new landscape, created by the new constructions in the cemeteries, the new funeral aesthetic that now exists in the city:

The new Necropolis raises the vanities of death to the sky. The symbolic pyramids point, like the motionless finger of a corpse, to the sky and to God... let us enter... Behold, the dwellings of the dead, lined up like the dwellings of the living. On one side and on the other side the emblems of death.—Here is *saudade*²⁸—beyond is eternity—further away *saudade* and eternity entwined and joined together²⁹!

This description of the urban cemetery of Mendes Leal, where a considerable number of tombs can already be seen, aligned and decorated, contrasts with the rural cemetery that would be described by the medical doctor, poet and novelist Júlio Dinis (1839-1871) in 1868, in his work *A Morgadinha dos Canaviais* (*The Heiress of the Cane Fields*), where even after the publication of two laws requiring the creation of public cemeteries and their use, there continued to be resistance to adopting the new funeral practices and a lack of interest in

23 M. L. Machado de Sousa, “Poesia Nocturna e Sepulcral”; Helena Carvalhão Buesco (coord.), *Dicionário do Romântismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 425.

24 At that time, Manuel Luiz da Costa was the owner of a lithograph shop operating in 14, Nova dos Mártires street.

25 Junior, *op. cit.*, p. 3.

26 “José da Silva Mendes Leal Junior”, <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=173>, accessed in 2025, May 25.

27 M. L. Machado de Sousa, “Locus Horrendus”, Buesco, *op. cit.*, p. 292.

28 *Saudade* can be loosely translated in English as longing, even though that word does not encapsulate the full meaning of the sentiment of *saudade*. Since *saudade* and its meaning is an essential part of this work, we decided not to translate the word and use *saudade* as it is.

29 “A nova Necropolis ergue aos ceu as vaidades da morte. As pyramides simbolicas apontam, como dedo imovel de cadaver, para o ceu e para Deus... entremos... Eil-as, as moradas dos finados, enfileiradas como as habitações dos vivos. D’um lado e d’outro lado os emblemas da morte.—Aqui a saudade—além a eternidade—mais longe a saudade e a eternidade enleadas e conjunctas!”, Junior, *op. cit.*, p. 4.

building monuments in the new burial spaces³⁰. However, despite the contrasting descriptions of the elements of the two cemetery landscapes, the feelings of nostalgia and melancholy they invoke are similar:

It was a deeply melancholic perspective, that of the village cemetery on that winter afternoon!

Imagine a flat and shallow field, where some rose bushes grew throughout the season, and myrtle and lavender, living hard on that ungrateful soil, which only fed heather, gorse and pine. In the centre of this space, the simple but elegant tomb of the Monastery's family rose, on its marble the flexible branches of a weeping willow sadly rested, and in the corners four young and pointed cypress trees began to rise, like funerary obelisks. Beyond the wall, which surrounded this land, a vast pine forest stretched, through whose trunks, confusedly crossed, one could still see in the distance one or another house in the village, and the greenery of the fields and orchards. The parish church raised a short distance from there, the vane of the belfry, and the whispering of the bare poplars of the churchyard, stirred by the wind, still reached that mortuary³¹.

30 In Portugal, a law on the creation of public cemeteries was published in 1835, reinforced in the context of a new law on public health in 1844. Even so, with the exception of the largest cities in the country, burial *ad sanctos* and *apud ecclesiam* continued to be practiced, with resistance to or even failure to establish public cemeteries outside the built-up area of towns and villages. In 1846, this resistance resulted in a revolt in the northern part of the country, popularly known as the *Maria da Fonte Revolt*, where a group of women disrespected local authorities and insisted on holding a burial inside the village church and were then imprisoned. Afterward, the prison was invaded by a new group of women, armed with agricultural tools, that rescued the first group. This popular uprising—which had other political aspects besides the opposition to the new public cemeteries—spread throughout the north of the country and grew, resulting in a civil war that lasted eight months and ended with the replacement of the government. Even so, the laws for the establishment of public cemeteries were not repealed and they finally began to be implemented throughout the country. Cf. Monteiro, *op. cit.*, p. 18-19.

31 “Era uma perspectiva profundamente melancólica a do cemitério da aldeia por aquela tarde de Inverno! Imagine-se um campo plano e raso, onde vegetavam algumas roseiras de toda a estação, e a murta e a alfazema, vivendo a custo naquele solo ingrato, que pouco alimentava apenas urzes, tojeiras e pinheirais. No centro deste espaço elevava-se, singelo mas elegante, o túmulo da família do Mosteiro, sobre o mármore do qual pousavam tristemente os ramos flexíveis de um salgueiro chorão, e nos cantos começavam a erguer-se, como obeliscos funerários, quatro jovens ciprestes pontiagudos. Para além do muro, que circundava este terreno, estendia-se um vasto pinheiral, através de cujos troncos, confusamente cruzados, se podia ainda divisar ao longe uma ou outra casa da aldeia, e o verdor dos campos e pomares. A igreja paroquial erguia, a pequena distância dali, a grimpá do campanário, e o

In his meditations, Mendes Leal also highlights stories of unknown people, illustrating sinful characteristics such as greed, ambition, thoughtlessness and wastefulness, and their uselessness when faced with the “sad equality of death³²!”. He chooses specific, anonymous cases, always seeking to express the importance of space and location, of this new landscape, of this “empire of eternal peace and disillusionment³³”, recalling that “poetry belongs to the tombs³⁴” as the “funeral ark is the holy ark of a part of the soul³⁵”. He makes a point of highlighting the cemetery, this “field of the dead³⁶”, as privileged point for observing the interior landscape of the world of the living: “how well you can observe the world and its misery from here³⁷!”.

In this “preliminary discourse” we can recognize a “taste for meditation on death³⁸”, which points to the author’s characteristics as an ultra-romantic poet, a style that, in Portugal, emerged late, extending until the 1870s, became more pronounced—contrary to what happened with romanticism in other countries—and which is characterized by “a sick reflection on life having death as its only meaning and on this as the ultimate destiny that destroys all hopes of earthly happiness³⁹”. And, perfectly exemplifying this concept, he describes a specific occasion in which he decided to visit the cemetery to meditate.

He begins by establishing the scene and context, saying that it was “on the afternoon of a foggy autumn day⁴⁰” that he decided to visit the Prazeres Cemetery and that, on that day, “I ran for a long time along the two main streets of tombs⁴¹” and “among those tombs I found myself separated from the world, solitary and deserted⁴²”, approaching an area without monuments, in the fields where “there were nothing but shallow and equal graves⁴³”. He tells us the story of an unmarked grave, which could even be said to be forgotten, were it not

sussurrar dos álamos despidos do adro, agitados pelo vento, ainda chegava àquela estância mortuária.”, Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, Porto, Porto editora, s.d., p. 341.

32 Junior, *op. cit.*, p. 5.

33 *Ibid.*, p. 7.

34 *Loc. cit.*

35 *Loc. cit.*

36 *Ibid.*, p. 8.

37 *Loc. cit.*

38 Souca, *op. cit.*, p. 426.

39 *Loc. cit.*

40 Junior, *op. cit.*, p. 8.

41 *Loc. cit.*

42 *Loc. cit.*

43 *Loc. cit.*

for the three women who were crying next to it: a mother, a sister and a *fiancée*. And it is this vision of death as a destroyer of hope that we mentioned earlier, but here, the author emphasizes the importance of the “power of *saudade*”⁴⁴. And, from that point on, this is the main feeling found in the other pages, including in the texts that accompany and describe the tombs that make up this collection: *saudade*.

It is present in the cemetery, both as a feeling and as a symbol, materialized in a simple flower, which appears placed on the tombs and, at the same time, appears carved from the stone of which they are made. Symbolising the pain felt by the loss of a loved one, it is also an element of nationality—not through the pride of conquests and discoveries—, brought forward through the feeling of melancholy, of nostalgia, of missing what was never achieved, indicating that these are tombs of Portuguese souls.

Saudade

When talking about *saudade*, we usually start with the definition.

The Encyclopaedia Britannica defines *saudade* as the “overtone of melancholy and brooding loneliness and an almost mystical reverence for nature that permeates Portuguese and Brazilian lyric poetry”⁴⁵. And, in fact, it is considered that *saudade* “is a solitary word, in its definition, which only in one literary field—that of poetry—has a perfect definition”⁴⁶.

Professor Nuno Júdice explains that, for the word *saudade*, there are limits to its translation:

this difficulty, or almost impossibility, of finding an equivalent in other Romance languages (the ones that are closest and most familiar to us) to a feeling that should be part of a common linguistic root derived from the Latin *solitatem* [...] led to the belief that it was a Portuguese originality⁴⁷.

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ *Saudade* | Nostalgia, melancholy, yearning, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/saudade> accessed in 2023, December 16.

⁴⁶ Nuno Judice, “O Conceito de Saudade na Cultural Portuguesa”, Carmen Sabalet (dir.), *Super Interessante História—Edição Biblioteca: Saudade na Literatura e Arte Portuguesas*, Madrid, Zinet Media Global, SD, p. 11.

⁴⁷ “esta dificuldade, ou quase impossibilidade, de encontrar um equivalente noutras línguas românicas (a que nos são mais próximas e familiares) a um sentimento a que deveria fazer parte de um tronco linguístico comum derivado do latim *solitatem* (...) levou a crer tratar-se de uma originalidade portuguesa.”, *ibid.*, p. 10.

And he continues, highlighting the association of the word with Portuguese identity:

It is not possible to speak of a Spanish *saudade*, a French *saudade*, an English *saudade*, and so on⁴⁸.

Finally, he brings it closer to and further away from other words, trying to define it:

in other languages, the words that designate this state are much milder, from the French “nostalgie” to the English “to feel nostalgic”; but it is also the English that characterizes, black on white, the pathological background of *saudade* with the term “homesick”, in which the pain caused by the absence of home is an illness (sickness)⁴⁹.

Interestingly, the French author Marcel Sémézies (1858-1935), when writing about King Louis XIII in 1896, looked for a word in his mother tongue that would allow him to characterize this figure. He explains that the dominant impression is melancholy, but that melancholy is not enough:

But that does not satisfy me, there was melancholy in him but there was something else. And, irritated by my inability to express my feeling, weighing the words of our language without finding what I want, searching in neighbouring languages often more expressive, here comes back to me a word of Camões which has no equivalent in any language, a word which means at the same time: anguish, solitude, dream, desire, regret, — *Saudade*⁵⁰.

48 “não é possível falar de uma saudade espanhola, de uma saudade francesa, de uma saudade inglesa, e assim por diante”, *ibid.*, p. 11.

49 “nouras línguas, são bem mais amenas as palavras que designam este estado, da «nostalgie» francesa ao «to feel nostalgic» inglês; mas é também o inglês que caracteriza, preto no branco, o fundo patológico da saudade com o termo «homesick», em que a dor causada pela ausência do lar é uma doença (*sickness*)” in *ibid.*, p. 15.

50 “Mais cela ne me contente pas, il y eut en lui mélancolie mais il y eut autre chose. Et, m’irritent de mon impuissance à exprimer mon sentiment, pesant les mots de notre langue sans y trouver ce que je veux, cherchant dans les langues voisines souvent plus expressives, voici qu’il me revient à l’esprit un mot de Camoëns qui n’a d’équivalent dans aucun langage, un mot qui veut dire à la fois: angoisse, solitude, rêve, désir, regret, — *Saudade*.”, Marcel Sémézies, “Louis XIII”, *Le Quercy: revue illustrée, littéraire, artistique et musicale*, August 15, 1896.

In the meditations of Mendes Leal, in the context of the cemetery, *saudade* is a continual presence, which appears to have been metamorphosed in various forms, felt and transmitted by the author, but also felt by the visitors of the cemetery, felt by those who left their loved ones buried there, those who decided to eternize the feeling in stone, carved in emotional epitaphs and materialized in a carefully sculpted small purple wildflower, which still grows in the fields in early June.

Sémézies also wrote about this flower:

And Saudade, that also means: the scabious. Flower of widows, flower of sadness, in your dress sometimes of a darkened purple, sometimes of a faded violet, flower of mourning⁵¹.

Representing Saudade

In 1868, a new edition of the *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas* (*Dictionary of the Language of Flowers: decorated with coloured prints*) was published in Portugal. In the preface, the editor acknowledged the influence of French works of the same genre and highlighted the new illustrations included in this edition. One of the flowers present in print 9, before the letter F (**fig. 23**), is particularly relevant to our study. The caption clearly identifies it as a *saudade* and, in the letter S we find the symbolic meaning of the flower *saudade*, highlighting that “this flower is homonymous with its meaning. Its colour is that of widowhood⁵²”.

51 “Et Saudade, cela veut dire encore: la scabieuse. Fleur des veuves, fleur de tristesse, en ta robe tantôt d’un pourpre assombri, tantôt d’an violet pali, fleur de deuil.”, *Loc. cit.*

52 *Diccionario da Linguagem das Flores: ornado com estampas coloridas*, Lisboa, Typographia Lusitana, 1868, p. 176.



Fig. 23 “Lichnis, Saudade, Sensitiva”, *Diccionario da Linguagem das Flores ornado com estampas coloridas*, Lisboa, Typographia Lusitana, 1868, p. 72-B.

With the scientific name *Scabiosa atropurpurea* L., its common name in English is sweet scabious, but also mourningbride (or mourning bride), a clear reference to the colour of the flower which, presenting a varied range of shades of purple—it can be so light that it results in an almost white flower, or so dark that it almost looks like black—was one of the accepted colours for the period of alleviated mourning⁵³.

53 Gisela Monteiro, Sandra Mesquita, Sara Gonçalves, *Flores de Pedra/ Flowers of Stone*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2020, p. 25-27.

In Portuguese cemeteries, especially in 19th century monuments, we find *saudade* profusely represented. If we return to the drawings of *Os Túmulos Portuguezes no Alto dos Prazeres*, we will find the flower *saudade* included in the façade of four monuments. For example, in the image for private tomb number 218 (1840) we can see two flowers drawn, in the text accompanying this lithograph, we are told that “in front of the obelisk there is a tablet with two *saudades*⁵⁴”, and the original concessionaires made a point of reinforcing the message with the epitaph, dedicated to the son who died when he was less than a year old “leaving eternal *saudade* in his parents⁵⁵” (fig. 24).

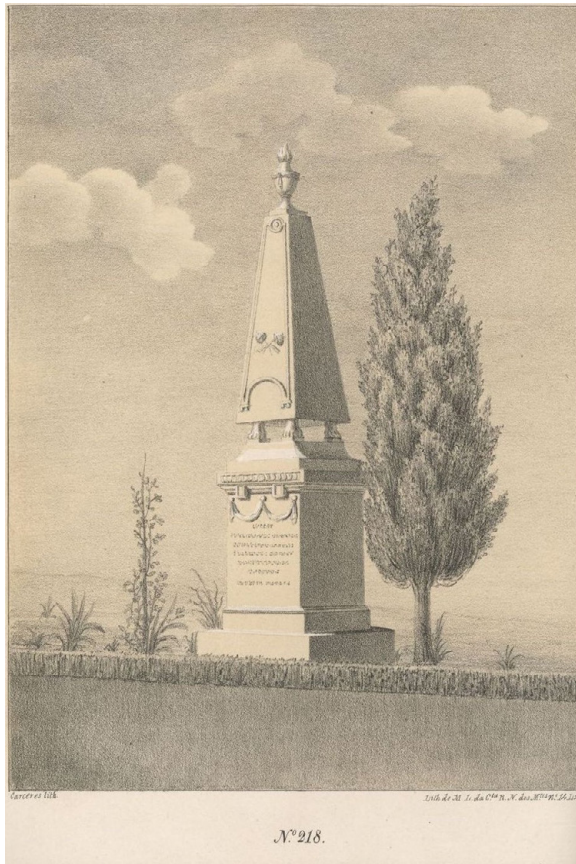


Fig. 24. “N.º 218”, *Os Túmulos Portuguezes no Alto dos Prazeres*, Lisboa, Typographia da Academia das Bellas Artes, 1845, p. 38.

54 Junior, *op. cit.*, p. 39.

55 *Loc. cit.*

The *saudade* stone flower that adorns many of the monuments in Portuguese cemeteries, with a strong presence in Lisbon cemeteries, is a stylization of the *Scabiosa atropurpurea* L., un-coloured like the white limestone (lito) in which it is normally carved and may, or may not, be projected out of the stone.

In the twenty-four epitaphs that were transcribed we find the word *saudade* in ten of them and one of the epitaphs refers to *saudoso*, a word from the same linguistic family, invoking the same feeling. Add to these eleven invocations, thirteen more uses of the word in the description of the monuments, related to the feeling when referring to these entombments.

It is certainly one of the most repeated words in this collection, just as the flower *saudade* in stone is, without a doubt, one of the most present, visible and striking symbols of the Portuguese cemetery landscape.

Finally, by way of conclusion, we return to the text of *Os Túmulos Portuguezes no Alto dos Prazeres* which, when highlighting the importance of these new burial spaces, almost uses the word *saudade* as a synonym for cemetery:

It was necessary to adopt among us the custom of not burying the dead in temples; and yes, to designate a place for their residence: without a doubt today we have two cemeteries enriched with memories, and sumptuous monuments in honour of the dead, I say we have two places of *saudade* where each one goes with ease to mitigate their pain, and hurt; paying tribute to the objects one has lost, and the more dear they became in life⁵⁶.

In the 1830s, the first public cemeteries were established in the city of Lisbon. When the first constructions began to be erected, they were copied from collections of French funerary monuments, but a group of artists decided to create their own collection of monuments, designed from nature, chosen for their aesthetic and architectural importance among those already erected in the Prazeres Cemetery.

This collection, published in 1845, allows us to understand the way in which the cemetery was being observed—and felt—as a new element of the landscape, physical and sentimental, within the Portuguese existence. In this collection,

56 “Era necessário adoptar entre nós o costume, de não sepultar os mortos nos templos; e sim destinar um logar para sua habitação: sem duvida hoje possuímos dois cemitérios enriquecidos com memorias, e monumentos sumptuosos em honra dos mortos, digo possuímos dois logares de saudade onde cada um vai com desafogo mitigar sua dor, e magoa; tributando homenagens aos objectos que perdera, e mais queridos se tornaram na vida”, Junior, *op. cit.*, p. 27.

we can find *saudade*, melancholy and nostalgia as a common denominator in the lithographs and the meditations that accompany them. This feeling, very typical of Portuguese culture, is also engraved on epitaphs and carved on funeral monuments, through the representation of a wildflower—*Scabiosa atropurpurea* L.—which has the common name of *saudade*.

This materialization of the feeling of loss in a concrete element that could be represented by an image, made it possible to communicate beyond words, reaching all the people who visited the cemeteries, in a symbolic language that was understood by everyone, even by those—the majority—who could not read, but who knew how to feel.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Emma BARRETT FIEDLER est postdoctorante en anthropologie au CNRS et au Max-Planck Gesellschaft de Göttingen et chercheuse associée au Centre Marc Bloch à Berlin. Spécialisée dans l'aire germanique, sa thèse, soutenue à l'Université Aix-Marseille, s'inscrivait dans le champ de l'anthropologie des migrations. Ses travaux actuels portent sur la mémoire et la nostalgie d'israéliens d'ascendance germanique. Elle a notamment contribué à différents ouvrages collectifs, dont *Histoires nationales et narrations minoritaires* (2023) et *Le dictionnaire dissident du Temps* (2024). Son ouvrage *Retour à la nostalgie. Administration des étrangers et expérience subjective de l'exil* est en cours de publication.

Sébastien BAUDOIN est agrégé de Lettres modernes, docteur-ès-Lettres et professeur de khâgne à Paris. Travaillant sur les représentations de la nature, la description littéraire et l'œuvre de Proust et de Chateaubriand, il est l'auteur de *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand* (2011) et de plusieurs éditions scientifiques des œuvres de Chateaubriand, dont *l'Essai sur la Littérature anglaise* (2013) ou le *Voyage en Amérique* (2019). En 2020, il a fait paraître un essai, *Aux origines du nature writing* et de septembre 2023 à avril 2024, il a dirigé le cycle de conférences « Nature et littérature au XIX^e siècle » à la Vallée-aux-Loups (Maison de Chateaubriand).

Marina BERNARDI travaille sur la représentation, les utilisations et la gestion du patrimoine et des artistes médiévaux à l'époque contemporaine. Doctorante en cotutelle entre l'UPEC et l'université de Roma Tre sous la direction de Catherine Brice et Riccardo Santangeli Valenzani, elle achève une thèse intitulée *Rome médiéval, une histoire contemporaine. Le patrimoine médiéval de Rome dans les transformations de la capitale (1870-1950)*. Les résultats de ses recherches ont donné lieu à diverses publications, dont « Les sciences du temps éternel. Histoire de l'art et archéologie face à la stratigraphie de Rome au tournant du XX^e siècle », *Histoire de l'Art*, 90, (2022). Elle a également été commissaire de

l'exposition *L'opera si racconta : la sacra conversazione di Konrad Witz* (mars 2018-février 2019) au Musée de Capodimonte de Naples.

Marie CLEMENCEAU est chargée de cours et doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle réalise une thèse sous la direction du professeur Pierre Wat sur la perception de l'environnement sensible dans les scènes de genre agreste, représentations des paysans au travail qui se développent dans l'Europe industrielle de la seconde moitié du XIX^e siècle. En 2020, elle a soutenu un mémoire sur l'école d'art et de design londonienne, la *Royale Female School of Art*, durant la même période. Elle co-préside l'association de recherche *Studio XIX* qui est lauréate de la résidence INHA Lab en 2026 pour son projet « Studio Écocritique XIX ».

Jorge COSTA est diplômé en Histoire de l'art de la NOVA FCSH (*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*), il a obtenu son master en Histoire de l'art avec un mémoire intitulé *Les Beaux-arts portugais dans les Expositions Universelles de Paris (1855-1900)* – Université Paris-Sorbonne, 2014. Doctorant à l'*Institut de Historia da Arte* (FCSH-UNL), il finalise actuellement une thèse sur le peintre José Júlio de Souza Pinto (1856-1939), qui a bénéficié du soutien de la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* (2018-2021). Son travail scientifique porte notamment sur la peinture portugaise dans un contexte international (France et Brésil), entre la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle (1850-1950).

Krystian KLEKOT est doctorant contractuel à Sorbonne Université, où il enseigne l'Histoire de la Pologne. Rattaché à l'UMR Eur'Orbem, il s'intéresse à la place du livre au XX^e siècle en analysant les librairies, surtout étrangères, à Paris à cette époque. Il consacre sa thèse à l'analyse de la Librairie polonaise de Paris dans le paysage éditorial parisien du XX^e siècle. Membre du comité de pilotage du réseau scientifique Transfopress, il consacre également sa recherche à la presse polonaise en France. Poète polonais, il débute en 2024 avec son premier recueil *Rapsodia* (chez Warszawska Firma Wydawnicza).

Marin MENZIN est doctorant en histoire moderne et contemporaine du CRULH à l'Université de Lorraine à Nancy, sous la direction de Laurent Jalabert. Lauréat de la bourse d'étude de la Fondation Napoléon en 2021, il consacre ses travaux de thèse au Grand-maréchal du Palais, Duroc (1772-1813), proche collaborateur de Napoléon. Intervenant régulier auprès du grand public et pour

les médias, il a co-écrit avec Thierry Choffat, *Drouot, le Sage de la Grande Armée* (Soteca, 2019). Il est spécialiste de la période napoléonienne et s'intéresse particulièrement aux questions politiques et institutionnelles de la France au XIX^e siècle.

Gisela MONTEIRO holds a master's degree in art history from FCSH NOVA and is a researcher in the Cemetery Management Division of the Lisbon City Council. Since 2009, she has dedicated herself to the study of cemeteries and has participated in several national and international conferences, presenting and publishing on these topics. Her dissertation, "Civitas Mortuorum : Artistic Mimesis of the City Architecture in Cemetery Architecture", examines in detail the funerary architecture of Lisbon's cemeteries between 1839 and 1945, presenting new findings and detailing previously unexplored periods. She is a member of ABEC (Brazilian Association of Cemetery Studies) and AGS (Association of Gravestone Studies - USA). Her social media presence, *Mort Safe*, is dedicated to cemetery heritage, culture, and art.

Laure NERMEL est docteure en histoire de l'art et guide conférencière. Sensibilisée aux études de genre durant un voyage universitaire en Angleterre, elle a commencé par s'intéresser aux liens entre littérature et art britannique. Elle a publié dans le *Journal des Arts* sur la peinture de sujet féérique. En 2021, elle contribue à la rédaction du tout premier ouvrage collectif sur les femmes du courant préraphaélite, édité chez Peter Lang. L'année suivante, elle est lauréate du *John Pickard Essay Prize* de la *Pre-Raphaelite Society*. Sa thèse, soutenue en 2025, interroge les pratiques créatrices de la peintre-poète Elizabeth Siddal. Ses recherches portent sur le XIX^e siècle, les réseaux d'artistes, les techniques de dessin et de représentation, ainsi que sur l'histoire des jardins.

Daniela SIMÕES est titulaire d'une Licence et d'un Master en Histoire de l'art de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'*Universidade Nova de Lisboa*, avec un mémoire consacré à l'étude de l'*Azulejo Arte nova* au Portugal. En tant que chercheuse, elle se concentre principalement sur l'étude de l'art portugais entre 1850-1950, avec un accent particulier sur la peinture, la céramique et l'illustration graphique dans le contexte de la presse. Membre de l'*Institut de Historia da Arte* (FCSH-UNL) depuis 2015, elle prépare actuellement sa thèse dédiée à la presse illustrée portugaise (1880-1930).

Alithéia SOULIÉ est doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, rattachée à l'École doctorale d'histoire de l'art (ED 441) et au laboratoire HiCSA. Elle achève actuellement une thèse intitulée « *Les beaux-arts et le goût pour le XVIII^e siècle sous le Second Empire (1852–1870)* », sous la direction de Pierre Wat et Étienne Jollet. Ses recherches interrogent la réception d'une temporalité dans les pratiques artistiques du XIX^e siècle, et plus particulièrement les rapports entre création artistique et mythologie du temps. Elle s'intéresse aux imaginaires temporels, aux processus de réinvention historique et aux logiques d'affiliation stylistique. Son travail s'inscrit dans une réflexion plus large sur la pensée historiciste, les notions de style et de *revival*.

Adrián VALENZUELA CASTELLETO est chercheur associé au CELLF, docteur en littérature française à Sorbonne Université et en études humanistes transculturelles à l'Université de Bergame. Il est également professeur de Lettres modernes à l'Université Polytechnique Hauts-de-France et chargé d'enseignement à l'Université Sorbonne Nouvelle et à l'Institut catholique de Paris. Sa thèse, intitulée *Paul Bourget psychologue* – en cours de publication aux Presses universitaires de Lyon – porte sur les interactions entre littérature et psychologie à la fin du XIX^e siècle. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la littérature fin-de-siècle, avec un intérêt particulier pour les relations entre littérature et science.