



<http://www.horlieu-editions.com>
contact@horlieu-editions.com

Marie-Claire Ropars

L'âge du paysage

(Réflexion esthétique et représentation paysagère)

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 25 novembre 1999

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante :
horlieu-editions.com/brochures/ropars-l-age-du-paysage.pdf

© Ayant droit

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 25 novembre 1999

Marie-Claire ROPARS

**L'âge du paysage
(Réflexion esthétique et représentation paysagère)**

La campagne n'existe pas.
C'est une illusion
Georges Perec

**1
(Paysages)**

Ni le lieu, toujours dit, ni le pays, dont pourtant il dérive, ni le jardin, clos en son principe, ni la carte, dont l'abstraction cotée se veut totalisante, n'équivalent à la notion de paysage, qu'ils viennent parfois recouper. Figuratif, mais souvent anonyme, en tous les cas largement ouvert même s'il reste partiel, le paysage suppose le point de vue d'un observateur sur un cadre qui fut d'abord champêtre ou naturel – les dictionnaires hésitent sur ce point ; mais ils s'entendent pour donner comme entrée principale le rapport perceptif à une campagne, dont la vue procurera une réaction le plus souvent euphorique à qui la regarde ; et ils relèguent en seconde position l'objet pictural où s'expose ce regard et qui constitue pourtant, étymologiquement, l'origine du terme : pour aller du « pays », territoire des païens, puis région géographiquement habitée, au « paysage », vers la fin du xve siècle, il faut prendre en compte la représentation picturale qui peut en être faite, mais qu'un second mouvement de la langue va ramener au sens du mot pays, en y projetant toutefois le regard impliqué dans le tableau paysager¹. Étonnant circuit, qui passe par la peinture pour reconnaître le point de vue sur un territoire, et qui refoule ensuite la picturalité originelle du terme pour en privilégier la dimension perceptive, que partageront, en toute ambivalence, les géographes et les peintres, les écrivains et les philosophes. « Paysage ample et sans beauté », dit Gracq en regardant de haut sa ville natale². Le point de vue panoramique fait ici le paysage ; quant à la forme de la ville, elle appartient à l'écriture, croisant chemins et souvenirs.

C'est la peinture, pourtant, qui est venue changer le pays en paysage. Mais le suffixe ajouté indique comme un supplément équivoque, qui engage tout à la fois l'action sur un pays et l'effet que celui-ci produit en devenant paysage ; qui donc convoque simultanément l'artifice d'un territoire et l'affectivité que véhicule son exposition esthétique. En ce sens, l'âge du paysage, qui donne son titre à mon propos, multiplie les références contraires, mêlant l'orientation libre du

regard à l'organisation lisible d'un processus territorial ; marquant le terme d'une époque d'invention artistique récente, en Occident tout au moins, et de disparition toujours inachevée – de la Renaissance à Rebeyrolle ; faisant jouer le regret de l'objet perdu – « le paysage appartient au passé », déclare Dagognet³ – tout en dépliant l'imaginaire d'une réinvention que le *Landart* tracerait à même la terre. Tout se passe comme si le paysage ne cessait pas de disparaître ; comme si, plus exactement, le mouvement de la disparition faisait partie de l'invention paysagère elle-même. La notion se brouille à la mesure des nostalgies qu'elle développe, des inquiétudes qu'elle laisse affleurer : espace identitaire et pourtant étranger, d'appartenance collective ou de gisements solitaires, géologique et métamorphique, creusé de femmes-fleuves ou de figures absentes, Éden où rode le mélange des espèces – la topographie paysagère, de Jacottet à Balzac ou de Vidal de la Blache à Proust⁴, ne cesse de décliner l'incertitude de ses contours ; mobiles, et fixant pourtant le regard, ils peuvent engendrer à la fois l'altération du passant et le renouveau de ses racines. Telle Gilberte à Tansonville, le paysage fait signe, obscène et attirant ; il invite à revenir tout en résiliant les attaches.

2

(Une esthétique paysagère ?)

On suivra l'invite, mais par le biais esthétique. C'est à ce titre que le paysage nous intéresse ici : comme objet artistique, figuratif en son principe, qui s'est trouvé capable, au fil des âges, de figurer l'idée même de l'art, dans toute son équivoque. Apparue au début du xv^e siècle en Italie, le terme de « paesetto » désigne, selon Louis Marin⁵, un tableau représentant un paysage qui pourrait être, singulièrement, la *Tempesta* de Giorgione, à l'hermétisme retors. Le genre paysager, considéré comme mineur à l'époque classique et devenu majeur dans la peinture du xix^e siècle, aura pour caractéristique de mettre en jeu un regard étendu sur une partie de territoire, nature sauvage ou campagne savamment fabriquée, dont la vue se donne à voir et à réfléchir pour le spectateur du tableau. On perçoit par quel glissement le paysage, objet esthétique ouvert à l'interprétation, a pu devenir, dans la lignée du romantisme allemand, le lieu par excellence de la réflexion sur l'esthétique. Il y faut pour cela, comme le souligne Jochim Ritter dans un ouvrage au titre programmatique – *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*⁶ – la prise en compte principielle d'une double rupture : le divorce de l'homme et de la nature, consacré par l'avènement scientifique de la modernité, et le geste de torsion selon lequel l'homme se tourne – se retourne – vers la totalité de la nature que lui rend accessible l'attrait paysager. À ce titre, la perte irait bien de pair avec le mouvement de la réappropriation ; et la singularité de l'expérience paysagère, balisée de Pétrarque à Schiller, de l'ascension négative du Ventoux à la promenade initiatique hors la ville, tiendrait à sa capacité de se faire médiateur pour une vérité à réinventer. Ainsi apparaît, solidaire du sentiment esthétique, une herméneutique paysagère, encore vivace aujourd'hui, efficiente à la mesure de ses détours et des réparations qu'elle fait jouer.

La position explorée par Ritter est paradoxale à plusieurs titres. D'une part le paysage aurait pour fonction de nous ramener vers un « monde ptoléméen », alors que son apparition esthétique en Europe est solidaire d'une construction perspectiviste de l'espace, d'inspiration copernicienne : l'idée de totalité cosmique, à restituer par la pensée paysagère, s'oppose à l'exigence d'un point de vue centré et régulé, donc relatif, qui préside à l'organisation spatiale de la perspective moderne dont procède la vue paysagère⁷. Mais surtout la vocation esthétique du paysage, forte-

ment glosée par Ritter, ne prend pas en compte frontalement le caractère originellement pictural de la notion. Certes le philosophe n'écarte pas cette composante spectatorielle, mais il la réfère à une contemplation directement subjective de l'espace, accomplie par Schiller et méconnue de Pétrarque : «Le paysage, c'est la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments.⁸» Ni les champs, ni les fleuves, ni les montagnes ne constituent comme tels le paysage ; il y faut d'abord la beauté et le regard ; mais la dimension esthétique de la contemplation, aussitôt affirmée, se trouve captée par l'affect. Suivant en cela le régime kantien du beau, c'est le plaisir (ou l'effroi), associé à l'absence de finalité pratique, qui donne la mesure de l'idée esthétique ; et l'aïsthésis mobilisée par la scène paysagère – ce coup d'œil où se fait le paysage dans le tableau – va disparaître en s'absorbant dans l'affectivité libérée par la jouissance du spectacle. Il s'agit de se retrouver soi dans la vision du monde ; l'exaltation venue de la découverte personnelle devient le garant d'une qualité esthétique à la fois procurée et recouverte par la subjectivité.

Le paradoxe serait donc le suivant : en se définissant comme esthétique, l'expérience paysagère occulte la picturalité qui spécifie l'esthétique du paysage ; la mobilisation du regard, engagée dans l'aïsthésis, se trouve détournée au profit d'une sensibilité porteuse de transcendance métaphysique. C'est alors le contenu idéologique du paysage – son pouvoir de révélation – qui l'emporte sur ses conditions d'existence – ce point de vue sur un pays qui fait pourtant le pont entre le géographe et le peintre. Le déplacement n'est pas propre à Ritter, comme le montrent maintes phénoménologies attachées à déplier le champ poétique et philosophique du monde ouvert par la *théoria*. Que l'accent soit mis sur la visée herméneutique, ou qu'il privilégie une nouvelle entente de la relation subjective, la fonction médiatrice refoule la singularité esthétique, que seule sa figuration picturale peut restituer, jusque dans les textes où elle se dissimule.

Avant que d'être nature ou campagne, ville ou désert, tempête énigmatique ou retrouvailles avec le mythe, le paysage est peinture – peinture de paysage, certes, mais convoquant dans la figuration paysagère les conditions visuelles et formelles de sa possibilité comme de sa fonction. L'épreuve est à portée contraire, comme on le verra en revenant d'abord à un tableau fondateur ; l'ouverture du monde qu'il propose, l'attraction de l'œil qu'il fait jouer, s'exercent dans l'orbite d'un contrôle rigoureux, proprement esthétique, dont la singularité tient à la distance qu'il met en place entre la vue spectatorielle et le point de vue exposé : l'émergence du paysage va de pair avec le détour de regard qu'il autorise. Si donc le paysage, en tant que pictural, libère une pensée esthétique, ce sera dans la mesure où il condense les paradoxes d'une aïsthésis entendue comme l'exercice et en même temps l'éviction d'un rapport entre le monde et le sujet. Invention artistique, la scène de vue paysagère révèle la duplicité d'une expérience où se jouent simultanément le risque de l'attrait et les gardes-fous qu'il se donne.

3 (Duplicité picturale)

Soit *La Vierge au chancelier Rolin*, signée Van Eyck. L'œuvre est trop connue pour qu'on la décrive en détail ; on retiendra seulement, en les résumant, les composantes propres à cette apparition précoce du paysage, aux tout débuts de la Renaissance flamande. Divisée, une double scène s'offre au regard : l'une, au premier plan, expose la dévotion du chancelier agenouillé, dans une salle aux arcades romanes, devant la Vierge qui tient l'enfant et que surplombe un ange ; l'autre,

extérieure et laïque, propose l'étagement des vignes et d'une ville de chaque côté d'une rivière aux méandres serpentins, débouchant au loin sur l'esquisse de montagnes. Le passage du dedans, canonique et cadré, au dehors, multiple et orienté vers l'horizon lointain, s'organise selon une construction perspectiviste qui module progressivement, grâce à l'ouverture de la partie centrale des arcades, le glissement du dallage, géométriquement carroyé, au tracé ondoyant d'un point de fuite, où l'eau, la terre et le ciel se rejoindraient. Entre la scène dévote, latéralement déployée, et le tableau paysager, fait de plans successifs attirant l'œil vers le fond, on note une série d'étapes : d'abord, proche de la salle, un minuscule jardin, rempli de fleurs et d'oiseaux, bien enclos par les murs qui prolongent la demeure ; surtout, penchés à l'ouverture d'une échauquette ouverte dans l'un des murs, regardant en amont du pont, des tours et de l'île qui composent la rivière, deux petits personnages vus de dos, anonymes et sans visage, même si leur habit rouge et noir est masculin.

Une première analyse sera ébauchée. Le monde s'ouvre avec le paysage ; quittant l'*hortus conclusus* peuplé de signes mariaux, c'est vers une culture politique, à la fois champêtre et urbaine, guerrière aussi, que l'œil est entraîné. Mais le point de fuite va au-delà de l'espace cultivé, conduisant, dans un flottement de perspective qui soudain s'élève, vers un rassemblement incertain de la nature elle-même, inhabitée, aux lignes sinueuses et aux frontières fuyantes. Le dehors est pluriel, et l'extériorité qu'il fait jouer ne va pas sans risques ; mais la posture contemplative indiquée par les deux voyeurs conjure le danger du regard : que les guetteurs figurent des princes négociateurs de la guerre de cent ans, à laquelle le Bourguignon Rolin réussit à mettre un terme – lecture politique – ou qu'ils représentent les deux Van Eyck peintres du tableau – lecture esthétique – ne change rien à l'affaire ; l'essentiel tient ici au dédoublement de point de vue inscrit dans la double figure. Soustraite à la scène intime, qui lui sert à la fois de cadre et d'échappement, la scène de l'extérieur attire le regard, mais la place de l'œil est déjà circonscrite. L'ouverture paysagère joue ainsi du même geste, pour qui regarde le tableau, l'attrait du dehors et la conjuration de la vue. Dédoublee et fermement recadrée, la vision restera à voir, sans risque de devoir être occupée par un sujet spectaculaire susceptible de se laisser entraîner vers un fond infini.

Et pourtant... Malgré leur organisation géométrique, et très centrée, ni le partage des plans ni la distribution des rôles ne sont aussi assurés qu'il ne le semble à première vue. Les vignes, derrière le chancelier, pourraient en être un attribut économique ; derrière la Vierge, les tours des églises évoquent sa fonction symbolique ; la répartition du civil et du religieux intervient dans la profondeur du tableau comme dans sa largeur, et la scène paysagère contient encore des signes de son appartenance à la scène dévote : à gauche, le lieu du laïc, à droite l'espace du biblique, les croisements se multiplient, un pont relie les deux rives. Or au centre du système, les deux voyeurs compliquent encore le dispositif, tout en le réfléchissant : trop petits, alors qu'ils constituent le point focal, ils font paraître disproportionnées les deux figures éponymes du premier plan ; le guetteur de gauche regarde vers le bas, non vers le fond ; le guetteur de droite le regarde obliquement, reprenant en miniature, et en sens inversé, le regard du chancelier vers la Vierge, dont les yeux baissés ne regardent que l'enfant, qui bénit mais ne regarde personne.

Décalée, divergente, une scène de vision se joue dans l'espace du tableau et l'organise en profondeur, en traversant les clivages : au premier plan, surexposé, l'impossible croisement des regards ; à l'arrière-plan, sous indexé mais central, un jeu de relais, qui détourne la vue de la vision lointaine. Les yeux se montrent et se masquent, les regards ne se rencontrent pas, le centre voyeuriste se décentre en se dédoublant : occupant la place du regard lointain, et la laissant pourtant vacante, puisqu'il signale une autre scène à voir, vers le bas, qui restera invisible.

On nuancera donc les conclusions de l'analyse, sans les limiter au seul dédoublement réflexif. Car la vue même se divise en se donnant à voir ; la réflexion du regard indique et sa délégation, encore discrète, et une relégation latente, qui ne laisserait affleurer, pour voir l'échelonnement éloigné de l'eau et de la terre, que le vide de la vision : un trou pour le regard, semblable à une autre échauguette, ouverte à droite dans le mur et où personne ne se tient pour regarder. Seul le cadrage fourni par les trois arcades centrales assurera donc la ferme différence entre la scène intérieure – où l'enfant qui ne regarde pas pourrait à la rigueur recentrer l'étagement dissymétrique des regards – et la scène du dehors, où le décentrement de la vue s'affirme avec sa mise en scène : vers la gauche et vers le bas, à suivre les guetteurs, ou bien, à ne suivre que l'inclinaison de la perspective, vers la vacance du fond, sans écran pour le regard. Le paysage, dès sa mise en place canonique, impliquera donc et l'ouverture visuelle à fond perdu et un jeu oculaire complexe, qui trace des pistes pour l'œil et le fait zigzaguer d'un bord à l'autre, d'un plan à l'autre, en multipliant les barrages, mais en les évitant : trois arcades creuses, un mur à trous, un pont creusé d'arcades, une île au loin, ouvrant un méandre... Malgré ses cadres emboîtés, l'ouverture paysagère est guettée par le vide ; on comprend que les guetteurs invitent à détourner le regard.

Que les cadres sautent, que les voyeurs disparaissent, et c'est l'angoisse de la perte qui s'attachera, quelques siècles plus tard, à la présentation du paysage. Dans certains tableaux de Friedrich les deux voyeurs vus de dos – étudiants en voyage amateurs de points de vue – sont toujours là pour conjurer l'attrait des précipices et des lointains trop lointains, où la vue risque de disparaître. Trop grands cette fois, presque démesurés, ils filtrent l'horizon. Mais dans le *Moine au bord de la mer*¹⁰, la figure du religieux, qui peut-être regarde, est devenue si minuscule, et l'étendue maritime si vaste, qu'aucun garde-fou oculaire ne s'interpose plus entre le spectateur du tableau et l'absorption par la nature : « Quel enchantement de laisser le regard errer sur une étendue illimitée, dans une solitude infinie au bord de la mer, sous un ciel ténébreux. Mais encore faut-il être allé là et en revenir, alors qu'on voudrait passer de l'autre côté et que c'est impossible », écrit Kleist en commentant de façon ambiguë l'attraction que suscite ce paysage, pour peu qu'il autorise le retour à la distance visuelle. Or il ajoute un peu plus loin : « Le tableau est une sorte d'Apocalypse ; [...] il n'a pour premier plan que le cadre, on a l'impression en le regardant qu'on vous a coupé les paupières¹¹. » Horreur paysagère : la protection interne à la scène a disparu, seul reste le cadre du tableau, il faut donc voir par soi-même, sans recul et sans délégation, donc sans retour possible. De la Renaissance, qui surcadre, au romantisme, qui ne laisse plus que le tableau comme cadre, le paysage a tout envahi. À trop donner à voir directement, l'attrait paysager menace d'engloutir le regard dans un fond sans limite. Aussi le peintre, même romantique, doit-il préserver la rémission visuelle. Comme le souligne Carus dans ses leçons sur la peinture de paysage, le spectateur du tableau verra beaucoup mieux, et beaucoup plus volontiers, la vie de la terre qu'il pourra s'identifier – entendons ici prêter son regard – à un médiateur vivant de la vue¹².

En s'exposant comme scène de vision, la peinture de paysage joue la duplicité dans l'ouverture paysagère : il s'agit tout à la fois de voir l'illimité et de passer un compromis avec la perte de vue. Éclatement et canalisation vont du même pas : non le monde de Ptolémée contre celui de Copernic, mais bien plutôt leur commune démesure dans une construction calculée pour les contenir. Recadrage interne, délégation de regard, modulation perspectiviste du passage à l'horizon – autant de composantes esthétiques qui font du paysage, au lieu même de l'extériorité, l'exposition du double jeu venu de l'art, assurant ensemble l'attrait et la distance, l'ordre régulé et le désir d'infini. Le peuplement humain – aux vicissitudes variables – est à ce titre constitutif du genre -paysage, même lorsqu'il affronte une nature inhabitée. Car sans trace de l'homme, sans

modulation visible de l'attrait, c'est l'inhumain qui fait retour, sous la forme du monstre. Dans les *Grands Paysages* de Rebeyrolle (1978), le fond revient du fond, éclate à la figure du spectateur, soulevant la matière, projetant vers l'avant le mouvement métamorphique d'éléments visuels et tactiles, par où les eaux et la terre, les couches empilées de feuillage et d'écorce, étirés verticalement, esquissent l'avancée d'un magma hirsute : un sanglier peut-être, comme dans *Sanglier* (1993), où pointent deux yeux qui renvoient frontalement la vue, ne donnant à voir que ce regard qui ne montre rien que l'explosion de la vue. Pour endiguer la violence, mieux vaut jouer l'implosion : ainsi Max Ernst, dans *Vaterrhein* (1953) ou dans *La Belle Jardinière* (1923) transformait le paysage en ces figures-fleuves ou ces femmes-jardins, chères à Gracq comme à Balzac, dont la singularité tient à la manière dont elles se coulent dans les plis du terrain, qu'elles épousent en le refigurant, et en le doublant. Si l'homme disparaît, c'est la terre qui devient trop humaine – ou trop hybride ; le paysage ne persiste dans l'œuvre moderne qu'en désignant les mutations qui l'emportent, lorsque l'œil se sépare de la vue : tel *Œdipus Rex* (1922), globe oculaire percé, tenu en main contre des yeux d'oiseaux couplés, sur fond de vue céleste.

Le dehors est dangereux, il engage le mouvement et le détour, le change des formes et le retournement du regard. Le « draughtsman » de Greenaway en fait l'expérience mortelle, quand il renonce à la sécurité de ses dessins perspectivistes, strictement carroyés, qui lui assurent le pouvoir sur le château et sur ses occupants, pour céder à l'entraînement du parc anglais¹³, de la promenade oblique, de l'ouverture sur des contours mobiles, où se déplacent des hommes-statues, et d'où émergent des objets insolites. Happé par le mouvement, de la caméra ou de son propre corps, guetté par des tableaux où se figure l'énigme d'un meurtre à venir, il sera aveuglé et mis à mort, à partir du moment où il aura quitté la stabilité du point de vue, bien centré par le « claudeglass » qui canalise sa vision, pour se lancer à corps perdu – et perte de vue – dans un espace lointain parcouru au galop. Devenu homme-cheval, semblable à la statue énigmatique du maître de maison, dont le cadavre pourrit au fond d'un fossé, il succombera à une osmose cyclique, lorsque les cendres de son corps brûlé feront retour à la terre nourricière.

Une fois rompu le contrat de mesure – une fois franchi le passage du jardin clos dessiné au parc paysager mobile – tous les périls s'emparent du voyageur, sauf à ménager, dans l'espace de la représentation, le double jeu esthétique qui laisse s'aventurer sans risque. Par le regard dédoublé et la perspective tournante, le tableau de paysage invite l'œil à la promenade, il le fait errer par les méandres et flotter sur les bords tout en inscrivant, dans l'organisation même du tableau, le mode scénique, qui distingue les domaines, et la protection oculaire, qui détache ou détourne les points de vue. C'est donc bien le dispositif pictural qui fait la spécificité du paysage et la jouissance qu'il procure. Il y faut aussi, comme le note le docte Felibien¹⁴, le calcul des ombres et l'éventualité des vides qui donneront à la vue les répits nécessaires à sa relance. Loin de tenter le retour à une plénitude cosmique, le paysage classique, en tant que tableau et comme genre codé, se devra d'être partiel et lacunaire, discontinu dans ses plans, offrant au spectateur l'illusion de la perte et la rabattant sur les opérations de l'art. Si le paysage se définit originellement comme un tableau de paysage, c'est précisément parce qu'il ramène au sein de la nature paysagère les artifices d'une esthétique qui se réfléchit elle-même alors qu'elle feint de se plier à l'épreuve du monde.

Nul plus que Poussin n'a proposé avec autant d'évidence la connexion qui s'établit ainsi entre l'art du paysage et la mise en jeu de l'art dans le paysage. Soit, à titre de dernier exemple, le *Paysage avec les funérailles de Phocion*. On relève d'abord l'ironie d'un titre qui donne comme annexe – ou comme supplément – l'événement historique censé occuper le centre de la scène. De

fait, le cortège funèbre, qui déploie ses méandres au sein d'un vaste ensemble paysager, est d'échelle trop réduite pour laisser voir autre chose que l'ouverture latérale tracée par le passage du mort, qui aura bientôt franchi le bord droit du cadre et menace de décentrer le tableau. Pourtant, une ample perspective s'offre d'abord à la vue, avec sa ville au loin, le cadre procuré par les arbres, et la dispersion des tâches bucoliques qui circulent entre les plans successifs. Aucun regard toutefois pour déléguer le point de vue : les figures sont trop lointaines et surtout trop indifférentes. C'est donc l'œil du spectateur qui devra prendre le risque de la promenade et déplier les circuit de la sinusoïde routière où passent, en arrière-plan et sens inverse, un chariot de laboureur, au premier plan et sens droit les porteurs du corps. Entre ces deux passages étagés, des lieux flottants, des prairies, des rivières, une alternance d'ombres et d'eaux ; le vide affleure, les courbes s'écartent. Mais les zones aquatiques, semées ici ou là, reflètent les cieux ou les arbres, faisant écho au linceul blanc recouvrant le mort et couvert de reflets. L'errance de l'œil, le danger qu'il court de s'égarer dans l'espace ou de sortir du cadre, se trouvent ainsi contrôlés par l'inscription d'une réflexivité mimétique affectant les composantes paysagères elles-mêmes.

Évoquant un autre tableau de Poussin – *Paysage avec Pyrame et Thisbé*, où l'orage vient bouleverser la nature – Louis Marin remarque comment le passage à la limite de la visibilité, qui fait le sublime de la tempête, respecte paradoxalement la réflexivité interne exposée dans une vaste pièce d'eau, où le calme du paysage peut se mirer et s'admirer¹⁵. La réflexion esthétique, l'aptitude à montrer l'enjeu de l'acte pictural, qualifie le paysage de Poussin, qu'il soit terrible ou apaisé ; et le sublime – supplément et prothèse de l'esthétique selon Kant relu par Derrida – ne fait jouer le passage au dehors, l'indication du seuil de vision et de subjectivité où la nature entraînerait le regard, qu'en maintenant au sein de l'espace paysager la trace d'une picturalité qui fait précisément le paysage.

Ainsi figuré par Poussin, le paysage donne à voir doublement sa qualité esthétique : produit de l'art où se réfléchit obliquement la capacité de l'art à réfléchir la nature, il filtre la transgression des seuils, de l'aïsthésis et de l'être, à travers le miroir d'une mimésis projetée sur la nature elle-même, qui devient son propre peintre : «... rien de plus agréable note Félibien glosant Poussin, que ces tableaux, où l'on voit des eaux qui représentent, comme dans un miroir, les objets qui les environnent, parce que ce sont des images charmantes de ce que la nature fait elle-même lorsqu'elle peint sur une eau claire et tranquille » ; et Marin, glosant Félibien, souligne l'alliance qui se joue alors entre la nature devenant peintre et la peinture qui se représente elle-même en représentant la picturalité de la nature¹⁶. Selon la visée suivie ici, on relèvera plutôt comment le paysage, dans ce double jeu de reflets, impose à la nature sa propre réflexivité ; devant alors capable de réintégrer dans la représentation, par cette esthétisation de la nature, jusqu'à l'excès par lequel la nature outrepasserait l'esthétique. C'est ce que laisse entendre Carus, le maître-ès-paysages, dans un tout autre registre, d'inspiration métaphysique : certes le peintre ne devra pas rivaliser avec la picturalité propre à la nature, que l'art ne saurait imiter sans l'affaiblir ; mais il aura pour tâche de rendre sensible l'idée de beauté véhiculée par la mimésis naturelle, et que le tableau pourra pleinement découvrir à l'homme¹⁷. Romantique ou classique, il s'agit bien, dans le paysage, d'un recouvrement de la nature par la peinture – la médiation picturale offrant ceci de paradoxal que pour restituer la force esthétique de la nature, il convient de la détourner de sa naturalité : ainsi déjà, dans le paysage de Van Eyck, le double tour de la vue, qui propose à la fois l'ouverture du regard sur une nature lointaine, de plus en plus déserte, et la scène d'une vision qui réfléchit le point de vue offert tout en le ramenant au seuil d'un monde cultivé, que la rivière pénètre de reflets.

4

(Plissements du dehors)

Contenant l'extériorité, canalisant la fissure dont le mouvement menace l'œil, le paysage mime et en même temps renverse le passage hors cadre où se déplie le dehors. Car le dehors, « l'intimité comme dehors »¹⁸, selon la formule de Blanchot, désigne moins l'ouverture de l'espace sur un monde extérieur au sujet – l'autre versant de la scène intérieure, la vie publique, la tentation théorique de la nature, le soulèvement de forces telluriques et célestes... – que l'impossibilité soudain reconnue de tracer le partage entre dedans et dehors, intimité et altération. La « passion du dehors » fait de l'intime même le lieu de l'autre, brouillant les limites et les dimensions, engageant « un rapport de discontinuité où l'unité n'est pas impliquée »¹⁹. Originaire, précédant toujours l'être, l'attrait du dehors ruine la possibilité de figurer le visage de soi : tel Phocion, dont le corps dissimulé sous un voile va sortir du tableau, où seul le titre permet encore d'identifier le sujet ; telles aussi les métamorphoses que Max Ernst ou Rebeyrolle imposent à la figure humaine lorsqu'elle se trouve captée par la promenade des espèces. En traçant le partage au moment du passage, en assurant les seuils même s'ils peuvent être franchis, en localisant les vides et balisant les discontinuités, en garantissant l'indifférence du regard au sein d'une nature qui diffère de soi, l'art paysager offre un compromis, instable et précaire, entre dépli du dehors et miroitement du monde.

Le compromis est esthétique, on l'a vu. C'est dire qu'il barre la voie herméneutique, revendiquée par nombre de peintres – de Carus à Cézanne –, mais que refuse la logique visuelle du tableau. On y insistera. Picturalisé, le paysage séduit le spectateur en le détournant d'une approche trop extravertie : l'absorbant s'est fait habité, la représentation envahit la chose représentée, et la rencontre perceptive entre le monde et le sujet, parce que déjà figurée, dispense le sujet de s'y défigurer. Mais la précarité de l'équilibre tient au paradoxe constitutif de la proposition paysagère, qui pour garantir la distance du point de vue doit simuler l'éloignement expansif de la vue. Le risque de rupture est à double sens, au-delà mais aussi en amont, comme en témoigne le parc meurtrier de Greenaway ou les paysages gloutons de Rebeyrolle. C'est l'étrangeté qui fait retour quand le dehors remonte du lointain ; le draughtsman peut bien se risquer par soi-même à la mobilité et au désir à l'œuvre dans les pièges du parc, le mouvement vient de l'ailleurs et ne lui laisse aucune identité : yeux brûlés, comme les paupières coupées, ou, pour reprendre le titre d'un tableau de Hopper, soleil dans une pièce vide. Si quelque chose du sujet se joue avec le paysage, il ne s'agit pas d'une subjectivité désirante ouverte à l'illimité, mais bien d'un devenir non humain œuvrant dans le regard humain : paradoxe d'une aïsthésis qui met l'œil hors de soi et que le paysage rabat sur la feinte esthétique pour en neutraliser l'attrait – quitte à se faire l'allégorie du piège.

En ce sens, la dissimulation est intrinsèque à l'apaisement paysager, pictural ou territorial. « Faire de la voix de l'Autre un paysage à voir », la loi d'aménagement du parc anglais selon Michel Cusin²⁰ pourrait s'appliquer à tout dispositif paysager d'inspiration visuelle, qu'il soit de texte ou de tableau. À condition toutefois de reconnaître que l'aventure se mène dans l'expropriation de la vue, que le paysage simule pour mieux la contrôler. Paradoxe radical de vues paysagères, dont l'impact tiendra à l'impossibilité de les voir par soi-même. Insistons encore une fois : classique ou romantique, le paysage est, de par sa constitution picturale toujours « déjà vu »²¹ – par le voyeur qui s'y figure ou par le peintre qui figura. C'est en cela qu'il peut se définir comme un point de vue offert à l'observateur – définition minimale qui satisfait les dictionnaires et

convient au géographe, mais peut troubler la théorie. Car ce *point* de vue fait double sens – pointe ou acmé mais aussi absence de la vue propre. Non qu'on puisse négliger la dimension figurative du paysage – elle permet au contraire toute sa duplicité. Mais dans la vue qui s'offre à voir s'inscrit comme la mémoire d'une autre vue – d'un autre regard déjà passé par là, dont seule subsiste la trace, et la vacance. Est-ce la raison pour laquelle le paysage a tant d'affinité avec le mouvement de la remémoration – du retour vers une enfance passée ? Ne nous y trompons pas : le souvenir d'enfance joue le rôle de leurre. Le détour pictural aura permis de comprendre la nature intrinsèquement mémorielle du paysage : ce n'est pas tant l'enfance ou le passé personnel qui font retour dans le « revoir » paysager que le rappel d'une constitution esthétique préalable à toute possibilité de perception. Comme la sensation optique de Cézanne, qui s'empare du tableau, l'œil exorbité de Charlus a déjà capté le pli de la plaine avec les yeux filants de Gilberte²². Chez Proust, la mémorialité d'un paysage en forme de « verrière » tient aux plissements de temps que précipite la préemption du regard par l'autre vue, ou l'autre côté du tableau.

L'étrangeté familière des récits et textes paysagers, l'exil et le retour auquel ils invitent du même pas, procèdent de ce trompe-l'œil mémoriel, à l'œuvre dans les replis de l'écriture : déjà lu, à défaut d'être vu, le paysage recèle en soi les signes qui l'écartent de soi et font obstacle à sa transparence. En ce sens il n'est pas sûr que Pétrarque ait manqué, comme le soutient Ritter, la rencontre avec le paysage du Ventoux : si l'ascension est pénible et périlleuse, si le poète regarde à peine le panorama du sommet et se hâte de redescendre pour écrire ce qu'il vient de voir et de vivre, est-ce par manque d'aptitude, historique et personnelle, à la compréhension théorique de la nature ? N'est-ce pas plutôt parce que, parti bardé de textes qui pré-occupent sa vision, il a su déplier tout au cours de la marche le long recul mémoriel que comprend le paysage, de Tite-Live à Pomponius Méla, ou d'Augustin à l'Apôtre²³. Certes la picturalité reste absente, sans possibilité de réfléchir l'attrait ni le compromis ; mais s'y fait jour déjà et le mouvement d'une quête incertaine de ses fins et le retrait venu d'une réécriture interposée. De même Rousseau prêtera-t-il à Saint-Preux, lorsqu'il raconte à Julie ses randonnées dans le Valais, la mémoire de Pétrarque surgissant brusquement au sein du pittoresque paysager, décrit avec tout l'arsenal de lumières et de couleurs, d'ombres et de volumes, que requiert sa constitution picturale²⁴ : restituant aussi le paradoxe d'une expérience neuve qui ne peut se peindre dans sa singularité qu'en laissant affleurer le topos paysager dont elle procède²⁵. L'héritage rhétorique pénètre l'invention esthétique ; faisant lever en masse une perception mémorielle qui fait écran à la vision en y inscrivant la trace de vues antérieures : étrangères à qui voit, et donc aptes à filtrer le regard par l'indice de réfraction qu'elles lui proposent. Peut-on voir un paysage sans voir les signes qui l'ont rendu visible et risquent de le recouvrir ?

Malgré les citations qu'elle convoque, explicites ou enfouies, une telle mémoire refuse l'interprétation. Ultime tour du paysage : il se fait palimpseste pour n'être pas à lire. Ici encore, l'indication picturale sera déterminante : ce sont les plis et les plans qui font la mémoire paysagère, l'accumulation instable de couches et de strates, non leur lisibilisé ou l'historicité dont elles pourraient témoigner. Mnémotechnique en son principe, le jardin, par sa clôture et son ordonnance, se prête au recueil des savoirs : tracés à plat, contours déchiffrables, identification possible des plantes et des places²⁶ ; d'inspiration géomorphique, le désordre latent du paysage, les poussées contraires qu'il contient, multiplient les volumes en fragilisant l'étagement des niveaux : comment lire le sens d'un espace dont les mouvements s'inversent en se superposant ? Certes la figuration se charge de références, symboles ou traces par lesquels le paysage atteste une historicisation possible, mais celle-ci reste fantomale, recouverte par l'épaisseur d'une temporalité multiple et

désorientée. Et si le texte s'inscrit dans le tableau – « Et ego in Arcadia », déchiffre-t-on dans *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, – c'est pour maintenir l'équivocité d'une parole où le sujet fait défaut – est-ce le mort déjà mort qui parle (Panofsky) ou bien est-ce la mort en cours (Lévi-Strauss)? Pictural ou littéraire, si le paysage fait signe au passant, ce n'est pas pour passer au-delà, mais bien pour renvoyer sur les signes eux-mêmes la duplicité constitutive du paysage. D'invite ou d'effacement, obscène par son trop plein de sens, le signe se plisse à la mesure du lieu où il affleure: soulèvement d'un passé sans âge, à venir d'une histoire sans nom, l'indexation, métamorphique, excède toute lisibilité autre que réflexive. Le temps du paysage tient à cet espacement de signes qui donnent lieu à mémoire sans pour autant se prêter à un investissement mémoriel. En ce sens l'affect paysager, textuel ou pictural, n'appartient à personne; il porte seulement la trace de ce double mouvement, d'appel et de repli, par où l'écriture paysagère reporte sur ses propres figures le dépaysement qu'elle propose. Son intensité, dont témoigne sa persistance, est à l'échelle du déplacement où il se fait.

On comprend alors à quel titre le paysage forme un instant décisif dans le roman, balzacien ou proustien: rien ne s'y montre que l'exhibition de signes mobiles, indéterminés, aptes aux métamorphoses; rien ne s'y passe que l'indication des passages, allant vers l'avenir ou le passé, on ne sait au moment où l'on voit, puisqu'on ne voit que l'attrait de la vue. Le paysage littéraire – « la grande question du paysage en littérature », selon Balzac qui se garde bien d'en dire plus – est le lieu par excellence de l'éventuel, figure d'espace ambivalente qui s'insinue dans le temps du récit et le plie au détour. Le déplacement sera donc d'abord celui du texte, non déchiffirable et comme suspendu par exigence de réversibilité: prêt à s'ouvrir en se repliant. Les lettres sont déjà tracées, mais l'écriture reste en deçà et au-delà. Le va-et-vient du tableau au texte éclaire l'étrangeté littéraire du paysage, que le texte représente pour l'incorporer à ses opérations: puisant ainsi, dans le modèle paysager, la ressource – et la dissimulation – de sa propre extériorité. Loin de toute mise en abyme, le paysage en littérature réfléchit l'écriture, dans la mesure où il l'empêche de se figurer. Cette puissance de défiguration littéraire inverse la contrainte figurative qui donne son cadre à la peinture de paysage, mais elle dévoile aussi la torsion à l'œuvre dans une représentation paysagère dont la plasticité régule, et dérègle, la figurativité.

5

(Fiction de l'esthétique)

Renouons les fils du parcours: fluctuant, traversant les différences d'époque et de genre, il a suivi les détours que la forme paysagère impose à la pensée du paysage, jusque dans les textes qui semblent le réinventer. On retiendra là son trait principal, à triple ressort: le paysage est un opérateur esthétique, de par l'exigence picturale qui le définit; sa fortune philosophique tient à l'illusion qu'il fait jouer d'une rencontre entre le sujet sensible d'un regard et le monde qui s'offrirait à sa contemplation; mais cette vocation transcendante prêtée à l'esthétique se trouve désavouée par la feinte constitutive du tableau – ou du texte – de paysage, qui simule le regard et met en scène le plissement des signes, rabattant ainsi sur sa propre texture le jeu de l'extériorité, qu'il délie de toute appréhension subjective: objet soustrait à la première vue, le tableau désigne, avec l'ouverture paysagère, l'après coup imposé au regard de qui voit, promeneur ou spectateur. Même le peintre fait fuir le paysage par le mouvement de son approche: en témoignent les vues

d'Égypte de Vivant Denon, réalisés après une campagne militaire dont la vitesse empêchait la prise de vue achevée, restituable seulement en seconde main ²⁷.

C'est cette fiction qui fait, en réalité, l'attrait paysager. Fiction d'un tableau qui joue à montrer l'échappée du regard, fiction d'une esthétique dont la force tient alors à sa capacité de dissimulation : l'idée de l'art à l'œuvre dans le paysage appelle d'autant plus au dévoilement d'une vérité qu'elle dispense le sujet d'en faire l'épreuve de vérité. Le paysage – l'art paysager – figure en ce sens le paradoxe d'une esthétique qui recourt à la subjectivité pour reconnaître en quoi elle échapperait au sujet. Ou plutôt, à bien lire le double jeu de cet art, il retourne les termes de l'aporie : multipliant les invites au libre passage tout en accumulant les indices qui feront obstacle à l'appropriation.

Historiquement, l'art du paysage a coïncidé avec les théories spéculatives de l'art, qu'elles soient néo-classiques ou romantiques ; il met en scène la double fiction qui les compose : une raison qui serait à l'œuvre dans le spectacle de la nature ; une médiation qui trouverait dans l'expérience de la beauté naturelle la voie d'accès à un savoir. Mais le paysage, par sa duplicité, désavoue ce qu'il figure, allant même jusqu'à signaler l'impossible raccord de la scène humaine et de l'utopie paysagère. Dans les tableaux de Lorenzo Lotto, d'inspiration maniériste, l'étrangeté du paysage tient précisément à l'hiatus qu'il introduit au sein de l'ensemble pictural : au premier plan les figures, dont le sens s'allégorise – Saintes Conversations ou portraits emblématiques ; derrière et de côté, partiellement recouvert, en supplément non perspecti-viste, une nature inalignable, à laquelle les personnages tournent le dos. Ici, l'affirmation métaphysique dévoile la disjonction qui la rend possible et qui, du même coup, infirme le rêve d'une unité transcendante. La tradition paysagère, qui deviendra dominante jusqu'à perdre le nom de paysage, affiche son potentiel métaphysique en le renvoyant sur des formes susceptibles de le ruiner ; césures imperceptibles, craquements trop voyants, le paysage contient sa propre scission, par où la vue rendrait visible le dehors de la vue : non l'invisible, mais la division interne de la vision qui se brise en s'ouvrant.

L'âge du paysage serait alors celui d'une esthétique qui n'a pu se fonder qu'en masquant le défaut d'être qui la fonde : soit cette faille d'une aïsthésis qui ouvre l'expérience de l'art par le dessaisissement qu'elle impose dans le regard sur l'art. Si le paysage accroît aujourd'hui sa disparition, sans doute est-ce à la mesure d'une déclaration reconnue de l'impossibilité esthétique, dont la ressource contemplative s'est trouvée mise à mal ; sauf à faire retour, comme dans les tableaux de David Hockney, sous le mode de l'éclatement ironique : trop de points de vue désaccordés, trop de perspectives contraires aux horizons aplatis, trop de routes qui ne convergent qu'en divergeant, trop de collages incompatibles...

Disparu, le paysage ne peut que disparaître encore, en simulant sa propre fin. Il peut aussi – autre façon de s'effacer – céder à la tentation jardinière, qui expose le festival de ses enclos à œil-letons ou de ses perspectives au ras du persil²⁸. En remplaçant le paysage, le jardin aujourd'hui dévoile l'incompatibilité de ces deux entreprises : l'une, celle du jardin, se referme sur l'intériorité domestique ; l'autre, celle du paysage, relève d'une extériorité qui appartient désormais à l'art lui-même et rend impossible la picturalisation de l'ouverture extérieure : si l'art est du dehors²⁹, comment l'art pourrait-il encore figurer le dehors ? Le paysage se trouve dès lors soustrait à toute assimilation artistique, ce qui veut dire aussi qu'il pourrait être dévolu à la seule invention du marcheur. Ce serait l'arracher à la fixation des points de vue comme à la circularité des savoirs pour redéplier, hors compromis et dans l'espace même de la marche, les paradoxes esthétiques qui l'ont fondé en peinture : passager autant que perceptif, habité et labile, vu mais évacuant le regard, idéal et non réconcilié. Infigurable donc ? En tous les cas imaginant et, à ce titre, passant.

Notes

- 1 – C'est ce qui ressort de l'article «Paysage» dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, dirigé par Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- 2 – Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Corti, 1985, p. 136. Faut-il rappeler que le romancier fut géographe ?
- 3 – Dans l'introduction à *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, 1982, p. 32.
- 4 – Inutile de donner ici les références du *Lys dans la vallée*, où la randonnée de Félix préfigure un tableau de Max Ernst, *Le Jardin de la France* (1962), et du chapitre du *Côté de chez Swann*, où se construisent les «gisements profonds de mon sol mental». J'y associe, à titre de contraste et de complément, de Philippe Jacottet *Paysages avec figures absentes* (Gallimard, 1976) et de Paul Vidal de la Blache certains points de vue décrits dans le *Tableau de la géographie de la France* (1903).
- 5 – Louis Marin, *Le sublime classique : les «tempêtes dans quelques paysages de Poussin», Lire le paysage, lire les paysages*, CIEREC, Travaux de l'Université de Saint-Étienne, 1984.
- 6 – Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, accompagné de *L'ascension du mont Ventoux* de Pétrarque, et de *La Promenade*, de Schiller. L'édition française, présentée par Philippe Nys et par Massimo Venturi Ferriolo, est de 1997 (Éditions de L'Imprimeur) et elle reprend pour le texte de Ritter la traduction publiée par Gérard Raulet en 1978. Joachim Ritter, historien de la philosophie allemande contemporaine, est mort en 1974.
- 7 – Voir sur ce point Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, Hazan, 1995, p. 109 en particulier.
- 8 – J. Ritter, *Paysage, op. cit.*, p. 59.
- 9 – Voir *Deux jeunes gens au bord de la mer* (1835) ou encore *Lever de lune sur la mer* (1822). Pour les figures solitaires, mais également dressées en premier plan de dos, on retiendra *Le Voyageur* (1818) ou *Femme à la fenêtre* (1822).
- 10 – Ce tableau date de 1808-1810, il relève donc des premiers essais de Caspar David Friedrich, liés à son appartenance au cercle romantique de Novalis, Jean-Paul et les Schlegel.
- 11 – Texte cité et commenté par Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, Flammarion, 1998, p. 67. Le commentaire de Wat oriente l'interprétation de la figure de Regulus vers le désir de fusion subjective que ferait jouer la mimésis romantique, opposée à la théorie néo-classique de l'écart. On notera toutefois tous les indices qui rappellent aussi la naissance même du paysage, et les divisions qu'elle implique.
- 12 – Carl Gustav Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (1831), édition française Marcel Brion, Klincksieck, 1988, p. 75-76 (3e lettre).
- 13 – Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, 1982. Le titre français, *Meurtre dans un jardin anglais*, efface le pacte contractuel signé avec le dessinateur pour retenir seulement le jeu avec le parc, dont se réclame explicitement un réalisateur au nom emblématique.
- 14 – André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol. Cité et entreglosé par Louis Marin, «Le sublime classique : les “tempêtes” dans quelques paysages de Poussin», *Lire le paysage, lire les paysages, op. cit.* Voir en particulier p. 205.
- 15 – *Ibid.*, p. 216.
- 16 – *Ibid.*, p. 206.
- 17 – C. G. Carus, *De la peinture de paysage, op. cit.*, p. 69 et 79.
- 18 – Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 65.
- 19 – *Ibid.*, p. 101-102.

- 20** – Michel Cusin, «Le jardin anglais au xviii^e siècle : aménagement imaginaire et déménagement signifiant», dans *Lire le paysage...*, *op. cit.*, p. 227.
- 21** – J'emprunte cette notion à Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, *op. cit.*, p. 66, qui l'emprunte lui-même à Joseph Kørner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Realation Books, Londres, 1990.
- 22** – La promenade du côté de Méséglise – «la plus belle vue de plaine» selon le père du narrateur – offre pourtant à ce dernier un «horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray». Prise entre point de vue et dissimulation de la vue, focalisée sur une haie dont les aubépines font verrière, la promenade s'achève, on le sait, par l'apparition de Gilberte aux regards filants et geste indécent et par celle d'un Charlus encore inconnu dont les yeux fixés sur le narrateur semblent lui sortir de la tête. Dans le paysage de Méséglise, c'est la vue qui s'offre à voir, et le déjà vu s'inscrit dans les yeux de Gilberte, vus comme noirs, mais souvenirs bleus. *Du côté de chez Swann*, p. 134-141 de l'édition Clarac (Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1954).
- 23** – Cf. *L'Ascension du mont Ventoux*, dans *Paysage*, *op. cit.*, p. 36, 46, 50 et 52 en particulier.
- 24** – Lettre XXIII de la *Nouvelle-Héloïse*.
- 25** – Voir dans Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1947), PUF 1956 pour la traduction française, le chapitre X intitulé «Le paysage idéal», où sont recensés tous les lieux plaisants du paysage hérités de la poésie latine et qui seront exploités dans la rhétorique de maintes descriptions paysagères.
- 26** – Ces caractéristiques du jardin sont particulièrement bien étudiées dans le volume collectif dirigé par Nicole Mosser et Philippe Nys, *Le Jardin, art et lieu de mémoire* (éd. de L'Imprimeur, 1995). Mais ce recueil de la mémoire, confié à l'ordonnance des jardins, ne saurait se confondre avec la dimension intrinsèquement mémorielle du paysage, dont j'essaie de cerner ici les strates et les replis.
- 27** – Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802), Gallimard, 1998. Dans sa préface, Vivant Denon, chargé de mission documentaire, signale l'impossibilité où il s'est trouvé d'achever sur place ses croquis – «dessins que j'ai faits le plus souvent sur mon genou, ou debout, ou même à cheval» (p. 31). Si l'on veut bien dessiner, il ne faut pas voyager avec des militaires, qui sont des gens toujours pressés, finira-t-il par conclure (p. 336). Au cours de son récit, lorsqu'il admire un paysage, il dit le dessiner au vol, mais le décrit en déplorant l'inexistence du tableau que ces vues appellent (p. 219). Et dans la préface même, il note que l'intérêt de ses premiers aperçus tient à leur caractère transitoire : «s'il faut conserver avec soin les premières impressions, ce n'est qu'en l'absence de l'objet qui les fait naître qu'on peut les bien examiner» (p. 30). Autant dire que la vue s'esquisse dans l'attente du tableau, qui réalise la vision en y mettant fin.
- 28** – Un festival de jardins, par exemple celui de Chaumont, illustre la différence entre les jardins – fermés sur eux-mêmes, donnés à voir comme des performances – et les paysages du lieu lui-même, ouverts sur le fleuve, et auxquels, sauf exception, les contributions tournent le dos, à moins qu'ils ne rabattent le point de vue vers le sol.
- 29** – C'est le «hors lieu», tel que le glose, par exemple, Georges Leyenberger dans *Les Voix de l'art*. Horlieu, 41.