

Fabrication du paysage moderne et forêt de Fontainebleau : sur la piste de l'illustration

Paul Sztulman

DANS ROMANTISME 2020/1 (N° 187), PAGES 44 À 58
ÉDITIONS ARMAND COLIN

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200932886

DOI 10.3917/rom.187.0044

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2020-1-page-44.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Fabrication du paysage moderne et forêt de Fontainebleau : sur la piste de l'illustration

UN OUVRAGE OUBLIÉ D'UNE HISTOIRE MINORÉE

C'est un livre illustré de 1870 tombé dans l'oubli et que l'on trouve encore pour une somme raisonnable chez les libraires d'ouvrages anciens. Son auteur, Théophile Gautier, est resté célèbre. Son illustrateur ne l'est plus, du moins pour ce qui concerne ces images-là. Il s'appelait Karl Bodmer et vivait à Barbizon. Cet *In-folio*, comportant trente-sept eaux-fortes dont treize compositions à pleine page, a pour titre *La Nature chez elle*¹, mais en fait de Nature, il n'y a que la forêt de Fontainebleau. Rien d'étonnant à cela : elle tient lieu de tous les paysages naturels pour la société parisienne de l'époque². Dans cette forêt proche de la capitale, des scientifiques herborisent et étudient la vie animale. Ces recherches sur la faune et la flore sont vulgarisées dans des articles illustrés dans les revues et les journaux de l'époque. Dans une formule heureuse de son livre consacré à l'objet littéraire qu'est devenue la forêt de Fontainebleau au XIX^e siècle, pour la poésie puis pour le roman, Jean Borie écrit que cette dernière est « à la Nature ce que le petit Larousse est à la Science. Un ouvrage de référence, un peu court mais pratique, facile à consulter, toujours disponible sous la main³ ». Bien que ce soit d'importance, la variété des sols, des essences et des paysages n'en sont pas l'unique raison. La Nature bellifontaine est aussi et surtout une construction de la Culture parisienne, depuis que Senancour et Musset lui ont consacré des pages romantiques séminales et que des colonies de peintres, sur les traces du jeune Corot, s'agrègent autour de l'Auberge Ganne et des figures tutélaires de Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Narcisse Diaz de la Peña, et tant d'autres, qui quittent l'École des Beaux-Arts de Paris pour « l'école des Beaux arrrrrrrbres de Barbizon ». Mais à côté des tableaux célèbres que nous connaissons d'eux, une autre vision de la forêt se fait jour dans la culture visuelle des productions illustrées du XIX^e siècle, parfois issues de cette même école. À partir de *La Nature chez elle*, le présent texte aimerait risquer quelques hypothèses sur ces images différentes, plus attentives à la vie de la forêt que ne l'ont été les tableaux.

1. *La Nature chez elle*, Texte de Théophile Gautier, Eaux-fortes de Karl Bodmer, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.

2. Je renvoie sur ce point à l'exposition (musée d'Orsay, 6 mars-13 mai 2007) et au catalogue de Chantal Georgel, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, Paris, Éditions RMN, 2007.

3. Jean Borie, *Une forêt pour les dimanches. Les Romantiques à Fontainebleau*, Paris, Grasset, 2003, p. 14.

LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU ET LE CULTES DE LA NATURE

Bien que perçue comme le lieu d'une nature livrée à elle-même, la forêt de Fontainebleau a été en fait fortement boisée et anthropisée depuis le règne de Louis XIV. Ce processus connaît une accélération vertigineuse au milieu du XIX^e siècle, consécutive aux travaux de Claude-François Denecourt, le « Sylvain », comme le nomma Gautier pour la postérité. Cet ancien soldat napoléonien, républicain et petit rentier, y traça de très nombreux sentiers que ses guides permettaient de parcourir, inventant ainsi une pratique appelée à un grand avenir : la randonnée pédestre. Il ne s'en tint pas à un simple balisage, mais installa des marches et des bancs, construisit des grottes, des fontaines et même une tour. Surtout, il nomma plus de mille cinq cents arbres, rochers, lieux et points de vue pour que les fils d'Ariane qu'il tissait dans le labyrinthe sylvestre soient ponctués de points de repère, sur le modèle des folies et fabriques des jardins à l'anglaise. Pour conférer à chaque site sa poésie, son *Genius Loci*, l'ensemble repose sur une toponymie fabuleuse, presque intégralement inventée par Denecourt, qui évoque romantiquement aussi bien les mystères et les légendes de la forêt que la mythologie et l'histoire, sans oublier le sensationnalisme des faits divers, réels ou inventés. Brigands, personnes illustres et créatures imaginaires hantent ainsi les bois, tandis que les promeneurs peuvent chercher les traits de caractère humains et les physionomies animales que semblent mimer, comme des totems, arbres et rochers. L'arrivée du train en 1849 a accéléré ce processus de domestication de la forêt de Fontainebleau qui permit l'invention de ce que Jean-Claude Polton a judicieusement nommé : « un tourisme de la Nature ⁴ ». Paradoxalement, plus on apprivoise ce territoire sylvain, plus on cultive sa dimension sauvage et surprenante. Cette vague de promeneurs du dimanche et de touristes altéra profondément la forêt qui se dota de nombreuses infrastructures (hippodrome, buvettes, restaurants, hôtels, épiceries) et devint de plus en plus clairement, au fil du temps, un paysage construit, un agencement de nature et de culture, d'une certaine manière le premier parc paysager de France, dont s'inspireront les Buttes Chaumont et le Bois de Boulogne. Il est loin le temps des premières incursions des peintres et des écrivains dans une forêt sauvage qui faisait encore peur. Les colonies de peintres paysagistes, les « plein-airistes » comme on les surnommait, se succèdent en masse ainsi que les touristes penchés sur leurs épaules pour observer l'avancée des tableaux. Ces derniers ne se contentent plus de voir la Nature, mais veulent également voir la manière dont les artistes la voient. Des scènes que les illustrés de l'époque caricatureront abondamment. Lorsque Monet y peint son *Déjeuner sur l'herbe* en 1865, une époque s'achève, la forêt sublime, faite de chaos de grès, de platières et de gorges impressionnantes, de mares mystérieuses, d'étendues soudaines de sable, de landes de bruyères, d'arbres anciens et de rochers bicornus, cède le pas à un carré de pelouse dans un coin ombragé où poser sa nappe et ses vivres pour un pique-nique

4. Jean-Claude Polton (avec la collaboration d'Alain Bernardi), *Claude-François Denecourt : 1788-1875, l'amant de la forêt de Fontainebleau*, Fontainebleau, Éditions des Sentiers bleus, 2011. Les autres écrits de Polton sur Denecourt et la forêt de Fontainebleau sont parmi les plus précis et précieux sur le sujet.

bourgeois sur la toile de fond des arbres : la forêt sauvage, propice à la solitude ou aux retraites amoureuses, est devenue un lieu aménagé pour une partie de campagne. Néanmoins, bien que la forêt de Fontainebleau soit devenue de manière si visible ce mixte de Nature et de Culture, elle a permis d'acter cette distinction plutôt que de la dissoudre. Il est vrai que plus personne, ou presque, ne dort dans la forêt et peu la pratiquent vraiment, à l'exception des chasseurs, bergers, forestiers, paysans ou carriers. Et comme la Nature ne devient telle que parce que les groupes humains pensent s'y soustraire, la séparation entre la cité, où les humains s'abritent, et la forêt, ce dehors sauvage (*foris silva*), est un acte fondateur. Le discours sur le monde naturel ne peut se tenir qu'à partir de la ville puisque celle-ci fournit un point d'extériorité apparent. Ainsi, la Culture est à Paris et la Nature à Fontainebleau : des trains assurent la navette. C'est cette « singulière Religion Nouvelle » de la Nature que Baudelaire fustigera dans le Salon de 1859 comme le signe d'un caprice citadin et « un culte niais ».

D'UN NATURALISME À L'AUTRE

Ces remarques de Baudelaire touchent au cœur de ce que l'anthropologue Philippe Descola nomme « l'ontologie » de notre civilisation moderne, définie par ce partage entre Nature et Culture, aussi infondé dans les faits que présent dans les esprits, et qu'il qualifie précisément de « naturaliste » par opposition à « l'animisme » des peuples de la forêt amazonienne qu'il a étudié⁵. Il démontre que cette opposition qui nous semble si structurante n'est pas l'universel qu'elle prétend être, qu'elle est récente et propre à la culture occidentale. Elle n'a ailleurs ni validité, ni consistance et n'est jamais qu'un usage du monde parmi d'autres, même s'il est en train de tout écraser sur son passage. L'animisme amazonien ne sacrifie en rien à cette idée d'une Nature extérieure, séparée, indépendante, mue par des lois autonomes. Descola a montré que pour saisir les différentes « ontologies » (il en distingue quatre), il faut s'intéresser aux ressemblances et différences que les humains prêtent aux non-humains, sur le double plan du corps et de l'intériorité. Si pour l'animisme les non-humains ont des corps différents qui ouvrent des mondes spécifiques, ils partagent une même intériorité avec les humains. Tandis que dans le « naturalisme » les non-humains ne sont pas doués d'intelligibilité ou de sensibilité, ils sont réduits depuis Descartes à des machines-réflexes. La sphère des humains est seule capable de pratiques symboliques et sociales.

La Nature chez elle est ainsi, de prime abord, un document exemplaire de notre « ontologie naturaliste », puisqu'on n'y trouve aucune trace de l'activité ou même de la figure humaine⁶, cette dernière n'étant plus « chez elle » dans la Nature. Néanmoins,

5. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005

6. Comme si les travaux herculéens de Denecourt n'avaient jamais eu lieu alors que Gautier était un des principaux auteurs du livre composé en son hommage, *Fontainebleau. Paysages. Légendes. Fantaisies. Hommage à C. F. Denecourt*, publié en 1855 et auquel contribuèrent les plus belles plumes poétiques de l'époque (Lamartine, Musset, Gautier, Nerval, Sand, Baudelaire, Murger). On en trouve une réédition chez Pôles d'images éditions, 2007 sous le titre *La Forêt des poètes*.

dans le texte comme dans les images, la concentration et l'attention curieuse pour le point de vue des animaux et des végétaux se distinguent nettement des tableaux de forêt auxquels les peintres de Barbizon nous ont habitués. Le texte s'ouvre en hiver et épouse l'ordre des saisons au fil desquelles Gautier décrit un monde qui fourmille, grouille, sautille, rampe, chasse, s'abrite, nage, vole, dévore, etc. Il passe en revue une grande variété d'espèces animales comme végétales, mais également les connaissances de son temps sur les processus de transformation, de prédatons et de complémentarités au cœur de ces milieux de vie. Son ton allègre est une ode à ce monde des non-humains présenté dans des descriptions charmantes, souvent humanisées, qui ont aussi à charge de faire miroir avec les mœurs de l'époque et le mal-vivre de la société urbaine. Mais, ce n'est pas essentiellement sous ce rapport qu'ils sont observés. La précision des connaissances et des descriptions de Gautier, ainsi que les images de Bodmer, font apparaître les êtres et les manières des habitants des lieux pour eux-mêmes. On y observe de près une touffe de pâquerettes, le nid d'un roitelet huppé ou d'une fauvette, des grues dans les roseaux et un lézard sur un tertre, un fourré de ronces avec ses oiseaux divers, des sauterelles dans l'herbe et une araignée dans sa toile. Un faon dans un fourré ou des loches sur un champignon ont autant d'importance que les hiboux et les renards, que la folle-avoine et autres graminées. Les insectes dans l'entourage de plantes diverses ne sont pas en reste, pas plus que la variété des feuillages et des troncs.

L'un par la plume, l'autre par le crayon, Théophile Gautier et Karl Bodmer dépeignent ainsi, une Nature conçue comme une sphère séparée, un domaine dont l'être humain s'est absenté, mais à la différence des tableaux des peintres paysagistes du XIX^e siècle, la perception cède le pas au souci descriptif du naturaliste, au sens esthétique et scientifique du terme, ainsi qu'au talent du fabuliste. L'un comme l'autre tentent de dépeindre la manière dont l'animalité loge dans le monde végétal et dont les organes spécifiques de chaque espèce s'accordent aux prises que l'environnement leur offre. À l'heure de l'Anthropocène, où les sciences de la nature tentent de rendre visibles les milieux de vie menacés, fruits d'une longue évolution et peuplés d'êtres sensibles pris dans un réseau d'interdépendances dont nous peinons encore à prendre la mesure, *La Nature chez elle* apparaît comme un témoignage d'une semblable préoccupation, une prise en compte du point de vue animal et végétal. Mais cela n'est-il pas propre à tant d'imprimés de cette époque appartenant au champ de l'illustration et constitutifs d'une culture visuelle sensiblement différente de celle dont témoignent tant de tableaux qui ornent les cimaises de nos musées ? Y aurait-il un lien entre le relatif désintérêt de l'histoire de l'art pour ce genre mineur qu'est la forme illustrée⁷ et le désintérêt politique de notre « ontologie naturaliste » pour les milieux de vies multisécifiques ? Quels préjugés pour la compréhension de ce qui

7. Malgré l'ampleur des travaux, notamment en français, sur ce sujet. Ainsi les travaux imposants de Michel Melot, Ségolène Le Men, Annie Renonciat ou Philippe Kaenel ont depuis plusieurs années permis une réévaluation de cette culture visuelle qui se déversa dans des proportions inédites au cœur des sociétés modernes du XIX^e siècle.

s'est joué artistiquement et écologiquement dans la forêt de Fontainebleau au milieu du XIX^e siècle opère une telle occultation ?

LES TABLEAUX DE L'ÉCOLE DE BARBIZON

Dans cet ouvrage, une tout autre forêt que celle à laquelle nous ont habitués les peintres paysagistes du XIX^e siècle surgit sous nos yeux. Non plus une étendue paysagère dominée par le regard humain, mais la diversité des mondes sylvains et de leurs habitants, où la prédation et l'entraide, les heures et les saisons, définissent autant de chez-soi qu'il y a d'espèces vivantes. Pour répondre à ces questions, il faut donc explorer cette différence de régime représentatif entre les eaux-fortes de Bodmer et les tableaux de la même époque, en se souvenant de l'incroyable popularité du motif bellifontain. En France, la modernité picturale s'est inventée en partie dans cette sylve, à travers le genre du paysage pratiqué et revendiqué par cette communauté diffuse connue sous le nom d'École de Barbizon, à laquelle emboîteront le pas les générations suivantes d'impressionnistes et de symbolistes, de post-impressionnistes et d'orientalistes⁸. La forêt de Fontainebleau devient alors, selon l'heureuse formule de Chantal Georgel, un « atelier à ciel ouvert⁹ ». Dans l'exposition et le catalogue que le musée d'Orsay consacra à ce mouvement, les multiples estampes que le genre de l'illustration a produites sont bien représentées, mais moins thématiques que la photographie, autre pratique trop sous-estimée jusqu'à récemment par l'histoire de l'art, à laquelle est accordée pour une fois une place de choix dans la fabrication du paysage moderne¹⁰. Le catalogue perpétue ainsi, malgré tout, une forme de discrédit quant à l'importance esthétique des images imprimées, dans une période où elles sont pourtant en plein épanouissement, fortement débattues et pratiquées par des artistes de renom.

Mais revenons à la peinture, puisque le rôle central lui revient. Si la forêt de Fontainebleau fut d'abord un lieu permettant aux peintres de faire des études, leur multiplication fit apparaître la possibilité de faire tableau d'un fragment analytique et non d'une composition synthétique, en se fondant sur la vision directe et le refus de toute scène narrative. Les arbres, les plantes et les rochers ne pouvaient-ils pas être finalement des motifs suffisants en soi ? N'en déplaise à Baudelaire qui reproche à l'école moderne des paysagistes, dans le Salon de 1859, d'ouvrir une fenêtre « et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait¹¹ ». L'école de Barbizon inaugure ainsi cette nouvelle conception du paysage à partir de laquelle les Goncourt chercheront à définir la peinture *moderne*. Héritiers de Constable exposé à Paris au Salon en 1824, les

8. Les panthères de Gérôme se dressent ainsi sur les gorges d'Apremont.

9. Chantal Georgel, *ouvr. cité*.

10. Cela est probablement à mettre au crédit de l'ouvrage antérieur de Daniel Challe et Bernard Marbot, *Les Photographes de Barbizon, La forêt de Fontainebleau*, Paris, Hoëbeke/Bibliothèque nationale de France, 1991, qui rappelle qu'« un demi-millier d'épreuves environ réalisées de 1850 à 1880 sont conservées par des collectionneurs, des musées ou à la Bibliothèque nationale de France ».

11. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*.

« bisons », comme ils se surnomment, abandonnent la cohésion géométriquement construite par la perspective et le dessin pour mettre au cœur de leur approche du *pittoresque* la perception de phénomènes visuels et leur traduction dans la matière picturale. Romantiques en cela qu'à l'époque où l'exode rural et la Révolution Industrielle ont fait de la campagne un monde qui s'éloigne, ils se tournent vers cette expérience cardinale menacée de disparition : celle d'un sujet qui s'éprouve dans un lieu, l'espace d'un instant¹² et y trouve le gage d'une subjectivité et d'une Nature qui n'ont pas été intégralement rationalisées, objectifiées. À la domination des Lumières répond la mélancolie des romantiques qui cherchent à retisser la relation entre le monde naturel et la nature humaine qui pense s'en détacher. Refaire lien nécessite de passer par le sensible. Le tableau en est la médiation et la preuve. Mais si ces artistes dégagent l'espace phénoménal de la perception de sa mathématisation perspectiviste, cette peinture ne rompt pas pour autant avec un face-à-face entre l'individu et la nature, qui confère au sujet humain la maîtrise absolue de ce qui s'étend devant lui. De fait, concentrés sur la perception des effets colorés de la lumière et l'exploration des capacités de la vision, les peintres sont aveugles à la prolifération du vivant. Comme ils le sont, au monde rural et au labeur paysan, qui sont l'autre refoulé de cette peinture de paysage, à de rares exceptions près, dont celles, cruciales, de Jean-François Millet, et de van Gogh à sa suite¹³.

La diversité des identités végétales de la forêt connaît un bien meilleur sort, notamment grâce aux arbres qui sont les sujets de tant de tableaux. Mais comme le veut l'époque, ils sont vus dans une conception particulièrement anthropocentrée, pour ne pas dire phallocentrée. Pris sous le prisme de l'individualité, ils ont à charge de métaphoriser la dignité ou le tragique de la condition de l'Homme. On ne compte plus les tableaux dédiés aux vieux arbres aux formes impressionnantes, connus localement par leur surnom : le Rageur, le Charlemagne, le Jupiter ou encore le Bodmer, puisqu'un chêne portait son nom depuis qu'il avait exposé un tableau le représentant au salon de 1850 et en avait tiré une estampe¹⁴. Mais de manière générale, les tableaux de l'École de Barbizon avec leurs compositions resserrées sur le motif, sans horizon ni équilibre relationnel sophistiqué, ne s'intéressent qu'à des effets de pulsations lumineuses et de brasillement chromatique où la végétation est relativement indistincte et les seuls animaux qui apparaissent ici et là, domestiques. La forêt est dépeuplée, sa vie n'apparaît pas. Pourtant, comme en témoigne le livre de Gautier et Bodmer, ainsi que les illustrations des périodiques du XIX^e siècle, la faune de Fontainebleau était étudiée et popularisée, notamment par *Le Magasin pittoresque* ou *L'Illustration*. Mais la plupart des animaux qui ont le droit de cité dans les tableaux (chevaux, vaches, moutons, cochons, chèvres, poules, dindons, lapins)

12. Même si cet instant nécessite d'être réélabéré dans la durée, Rousseau travaillera pendant vingt ans sur « La forêt en hiver au coucher du soleil ». Il fut aussi le premier peintre à exposer deux tableaux de la même vue à des heures différentes, rendant explicite que la variation lumineuse est le sujet du tableau : *Sortie de forêt de Fontainebleau, matin* et *Sortie de forêt de Fontainebleau, soleil couchant*, 1855.

13. On pourrait également mentionner Charles Jaque et Constant Troyon.

14. Claude Monet le reprendra dans un de ses plus tableaux de ceux exécutés dans la forêt de Fontainebleau, *Le Chêne Bodmer* (1865).

sont apprivoisés, observés dans des vues de fermes, des pâturages champêtres et des pastorales. Ce sont soit des auxiliaires des humains, soit des possessions que des bergers, des porchers, des vachères, des gardiennes de dindons surveillent.

KARL BODMER ET LES INDIENS

Dans leur confrontation avec ce qu'ils appellent la Nature et leur volonté de retrouver une vision sauvage, non domestiquée, cet « œil innocent » évoqué par Ruskin, les peintres paysagistes du XIX^e siècle sont peu attentifs aux autres habitants de la forêt ou aux particularités de la vie végétale. En transformant la forêt en paysage, ils ont forclos les multiples formes de vies qu'elle abrite pour n'y voir qu'une étendue lumineuse et désertée. C'est cet aveuglement de toute la tradition de la peinture du paysage au XIX^e siècle qu'a précisément repérée Estelle Zhong Mengual en écrivant que le paysage :

c'est aussi une manière *de ne pas voir*, une cécité quant au fait que la nature n'est que l'autre nom pour l'habitat des autres qu'humains, et que ce sont ces cohabitants qui, entrelacés, constituent l'habitat de tous. [...] la peinture de paysage, entre autres choses subtiles, est une machine de guerre d'une conception du monde suivant laquelle nous sommes les seuls à *habiter* ; suivant laquelle les autres vivants constituent votre habitat, le décor de nos tribulations : notre environnement. Ces derniers habitent pourtant au même titre que nous, bien que de manière plus discrète : ils ne bâtissent pas des routes et des villes, mais ils ont leurs chemins familiers, leurs frontières, leurs bannières ou nids cachés¹⁵.

Et c'est précisément cela qui apparaît dans le texte de Gautier et les gravures de Bodmer. Dans le cas de ce dernier, les premières années de sa vie d'artiste jouent probablement sur ce point un rôle crucial. Avant d'élire domicile à Barbizon en 1849, cet artiste suisse avait participé à une expédition de plus de deux ans dans les territoires des Indiens d'Amérique du Nord. En effet, à 23 ans, jeune peintre paysagiste de la région rhénane, il fut choisi par le prince Maximilien de Weid-Neuwied pour l'accompagner, ainsi qu'un chasseur qui tenait lieu de domestique, sur les rives de l'Ohio, du Missouri et du Mississippi. Influencé par les expéditions d'Alexander von Humboldt qu'il avait rencontré, Maximilien voulait explorer en naturaliste ce Nouveau Monde encore mal connu et se livrer à l'étude de ses particularités ethniques, botaniques, zoologiques et géologiques. Bodmer devait produire des illustrations fidèles à l'aquarelle des paysages, animaux et végétaux, mais aussi et surtout des populations autochtones. Pendant vingt-huit mois, de 1832 à 1834, Bodmer et Maximilien rencontrèrent ainsi de nombreuses tribus qui furent tragiquement ravagées par la variole à partir de 1835. C'est ainsi que les images de Bodmer devinrent une documentation que consultent les descendants de ces populations décimées, comme les rares archives leur permettant de concevoir la vie de

15. Estelle Zhong Mengual, « Habiter le paysage », *Revue Billebaude n° 10, Sur la piste animale*, Grenoble, Glénat Livres, 2017, p. 41.

leurs ancêtres. Le livre somptueux qui en résulta, *Voyage dans l'intérieur de l'Amérique du Nord exécuté pendant les années 1832, 1833 et 1834, par le prince Maximilien de Wied-Neuwied*, accompagné d'un *Atlas* de quatre-vingts planches dessinées par Karl Bodmer, fut publié à Paris en 1840. Pendant six ans, Bodmer travailla avec une équipe de graveurs pour transformer ses aquarelles en scènes à l'aquatinte. Depuis, ces images ont été sans cesse éditées et rééditées. On ne sait presque rien en revanche de sa carrière à Barbizon. Il n'existe aucun recensement de ses œuvres, ni d'informations quant à la manière dont il vécut les quarante-quatre dernières années de sa vie. La plus grande partie de son œuvre a sombré dans l'oubli.

L'ART DE L'EAU-FORTE

Bien que rien n'en témoigne concrètement, on peut supposer que Bodmer a été familiarisé aux conceptions indiennes du monde animal et végétal ainsi qu'à leur pratique du pistage et de l'observation. Cela expliquerait en partie, l'iconographie de *La Nature chez elle*. Même si, bien sûr, on ne peut mésestimer l'influence qu'a dû exercer également Maximilien et ses méthodes de naturaliste soucieux de fidélité et d'exactitude dans l'étude de la faune et la flore. Les quelques tableaux de peinture que l'on connaît de Bodmer sont semblables à ses estampes. Sa vision de la Nature, se démarque de celle de ses amis de Barbizon. Il est probable que ses gravures répondaient à un projet esthétique décalé par rapport aux expérimentations picturales mentionnées plus haut. Néanmoins, la qualité singulière de ses estampes et le choix de l'eau-forte pour cet ouvrage témoignent d'une réelle ambition artistique. Si, comme le rappelle Philippe Kaenel, l'eau-forte était devenue au cours du XIX^e siècle « un art moyen, un art du consensus¹⁶ », elle était aussi prisée pour ses possibilités expressives. Dans leurs luttes contre les burinistes, les aquafortistes présentent leur travail comme plus artistique puisque, comme le rappelle Gautier, la gravure souffre du fait que « les hachures croisées ont un point au milieu : en un mot, le travail régulier, automatique, sans inspiration, qui dénature l'idée même de l'artiste¹⁷ ». Baudelaire fera un constat similaire et l'éloge de l'eau-forte « ce genre, si subtil et si superbe [...] qui exprime si bien le caractère personnel de l'artiste¹⁸ ».

Chaque planche de l'ouvrage le montre, Bodmer était parvenu à une maîtrise des subtilités qu'elle autorise. La beauté de la circulation de la lumière traversant la forêt dans ses images repose sur une modulation de la densité, perceptible dans l'organisation des masses végétales par des réseaux serrés de traits, diversement inclinés. Des effets de velouté qui en résultent naissent ces moutonnements de feuillages dans lesquels se logent les animaux, constitués par de semblables incisions. Ces derniers se trouvent parfois au seuil de l'imperceptible. Les vibrations dans ses pénombres,

16. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 119.

17. Théophile Gautier, « Un mot sur l'eau-forte », *Société des aquafortistes*, 1^{re} année, 1863, cité par P. Kaenel, *ibid.*, p. 119.

18. Charles Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard* du 14. 9. 1862, cité par Philippe Kaenel, *ibid.*, p. 120.

le jeu des distinctions dans l'animation des feuillages ainsi que l'émiettement des taches de lumières qui traversent sa *Haute futaie* ou son *Taillis au bord de l'eau* ne tiennent que par la trame contrastée produite par le travail de la taille-douce. Si Théodore Rousseau donnait à la peinture la tâche de « fouiller le visible », les gravures de Bodmer répondent à une semblable injonction dans le jeu d'un écheveau de lignes. Le plus remarquable est peut-être la manière dont elles nous plongent dans le monde feutré de la forêt, avec son animation prudente, ses allures craintives, ses instants de jeu et de repos, ses différentes échelles qui s'ignorent. Et cela est rendu possible par la distance à laquelle les animaux sont vus, semblable à celle de l'approche qu'ils autorisent dans la vie. Ses *Chrysalides sur une branche de houx* sont observés au ras du sol à quelques dizaines de centimètres. Son *Oiseau mort* est regardé par un corps agenouillé. Ses *Martres* reposant sous un tronc mort et ses loutres s'ébrouant à l'entrée d'une *Grotte* sont comme scrutées à distance, par un observateur caché dans quelque fourré. Son cerf vu sur un chemin en contrebas dans *La Forêt en hiver* semble une apparition. Épié de l'autre côté de la rive, son *Chevreuril sortant de la forêt* se tient aux aguets des menaces auxquelles il s'expose en venant s'abreuver à un ruisseau dans une clairière et c'est au texte de Gautier qu'il revient de donner l'instant qui suit : celui où son regard croise celui du narrateur-dessinateur.

L'ILLUSTRATION, UNE TENTATIVE DE COHABITATION

L'illustration a ainsi inscrit un autre imaginaire de la forêt, et par extension de la Nature, tant dans ses manières de représenter que dans ses choix de peuplement. Dans cette invention de la modernité qui se joue dans le genre du paysage, et qui redéfinira aussi bien la pratique artistique que la place du regardeur¹⁹, le rôle de l'illustration demeure capital. Elle participe de la tradition des arts populaires, constitue un vaste marché et inaugure d'une certaine manière le règne des médias de masse. Cette provenance et appartenance l'ont peut-être privé d'une claire conscience de ses possibles revendications. La plupart des illustrateurs se rêveront peintres, Gustave Doré en tête, dépréciant le lieu de leurs véritables recherches et de leurs succès, par une intériorisation des hiérarchies de l'Académie et de la critique d'art de leur temps. Pourtant l'illustration est d'une certaine manière une forme neuve sur le plan de l'esthétique moderne, même si elle puise ses sources dans la nuit des temps.

Lorsqu'ils apparurent, les livres illustrés romantiques étaient des formes nouvelles reposant sur des modes de fabrication et de distribution qui ne l'étaient pas moins. Fruits d'un collectif associant l'éditeur, l'auteur, le dessinateur (et le(s) graveur(s)), ils marient la plume, le crayon et le burin ou la pointe. Les progrès et transformations de la chalcographie et de la xylographie font proliférer une grande variété de techniques qui ne s'imposent pas sans résistances institutionnelles des Salons. Cette aventure imprimée ne fait pourtant pas l'objet d'une prise en compte esthétique comparable à celle de la peinture, de la sculpture ou du livre d'artiste, alors qu'au XIX^e siècle

19. Voir à ce sujet, Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. F. Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016

« l'industrialisation de la gravure et sa diffusion dans les imprimés provoquent des polémiques, dont les enjeux, selon la personnalité des intervenants, prennent une ampleur politique, sociale ou professionnelle²⁰ ». Si l'illustration a connu une immense audience, elle appartient dans le champ de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art à ce que l'on pourrait appeler anachroniquement une sous-culture et que l'on pourrait conceptualiser comme une forme mineure. Mais la chance des formes mineures est d'échapper à la domination des modèles écrasants et de constituer ainsi une tradition non autoritaire, animée d'une vitalité peu soucieuse de se distinguer du monde commun et propice à l'expérimentation. On pourrait se risquer à transposer ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari développent à partir de Kafka sur la littérature mineure quand ils disent que celle-ci « n'est pas la littérature d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure²¹ ». En effet, l'illustration emprunte à deux genres, la littérature et la peinture, tout en leur portant ombrage, puisqu'elle leur refuse à chacune, du moins idéalement, une prétention à la suffisance et un positionnement hiérarchique. L'illustration voit la cohabitation de deux formes d'expression qu'une longue tradition n'a cessé d'opposer, respectivement comme art du temps (le récit) et art de l'espace (l'image). Elle permet aux romantiques de partir à la recherche de l'art sous les divisions catégorielles des beaux-arts et d'ouvrir un espace égalitaire de rencontre entre l'écrit et le dessiné. Ils ne conçurent pas l'illustration comme un procédé didactique dont la fonction serait de rendre le raisonnement intelligible ou l'évocation visible par la figuration. Ils pensèrent cette association des textes et des images comme une relation de stimulations réciproques et d'extrapolations spécifiques où deux pratiques artistiques s'entrelacent dans l'espace du livre ou de la planche à grand tirage. L'illustration ouvrait une voie, dissidente, qui traverse la modernité, situé en même temps « entre les beaux-arts et les médias », comme l'a formulé Jean-François Chevrier pour la photographie qui lui emboîte le pas, et dans un mélange des genres ou différentes pratiques artistiques trouvent des terrains d'épanouissement aussi féconds que précaires.

Si je me permets de hasarder de manière provocante l'hypothèse qu'une certaine histoire du mépris de la civilisation moderne pour la vie des non-humains peut être corrélée à une histoire de mépris esthétique pour une forme, celle de l'illustration, qui échappait au « Grand Art » lui-même associé aux « Grands Hommes²² », c'est parce que l'illustration est précisément fondée sur la rencontre ou le partenariat entre deux pratiques (le texte et le dessin) et leur cohabitation dans le territoire du livre ou de la planche. Or c'est précisément des enjeux de rencontres, de partenariats et de cohabitation entre humains et non-humains qui sont au cœur des recherches actuelles pour répondre à la crise écologique enclenchée par le dérèglement du système Terre. Si l'on veut quelque peu dévier son cours funeste, on sait que cela passera par une forme collaborative qui offre un avenir commun et responsable avec les autres espèces.

20. Philippe Kaenel, ouvr. cité, p. 36.

21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

22. Il n'est pas étonnant que la seule femme artiste connue de cette école de Barbizon se soit tant concentrée sur les animaux, Rosa Bonheur, même si elle se cantonna aux animaux domestiqués.

Les utopies de cohabitation que notre époque réclame et les représentations de la forêt qu'elles appellent n'ont peut-être pas trouvé par hasard des premières figurations dans la piste frayée par l'illustration, elle-même une forme utopique de cohabitation entre les arts.

Sortir du spécio-centrisme consiste moins à chercher les compétences que nous aurions en commun avec les autres espèces, qu'à observer avec curiosité ce qui les intéresse dans le monde que chacune fabrique en fonction de ses capacités de perception et d'action. Et c'est une tentative de cette sorte qu'opère l'ouvrage de Gautier et Bodmer, en prenant en compte le point de vue des non-humains, même s'il est surdéterminé par les métaphores humanisantes et les lieux communs d'une époque sur ce concept devenu aujourd'hui impossible de *La Nature chez elle*. À l'heure où se déploie une nouvelle conception du monde « par-delà Nature et Culture » (Philippe Descola) et au-delà de l'humain, que ce soit dans les sciences de la nature (Donna Harraway), les sciences sociales (Anna Tsing), l'anthropologie et la sémiotique (Eduardo Kohn) ou encore la phénoménologie (David Abram), un livre comme *La Nature chez-elle* témoigne d'un savoir et plus encore d'une forme de curiosité qui fut négligée par les grands genres artistiques de la modernité. Mais qui trouva peut-être refuge dans une forme elle-même négligée, bien que participant de l'esthétique industrielle et de la réception collective propres aux premiers médias de masse.

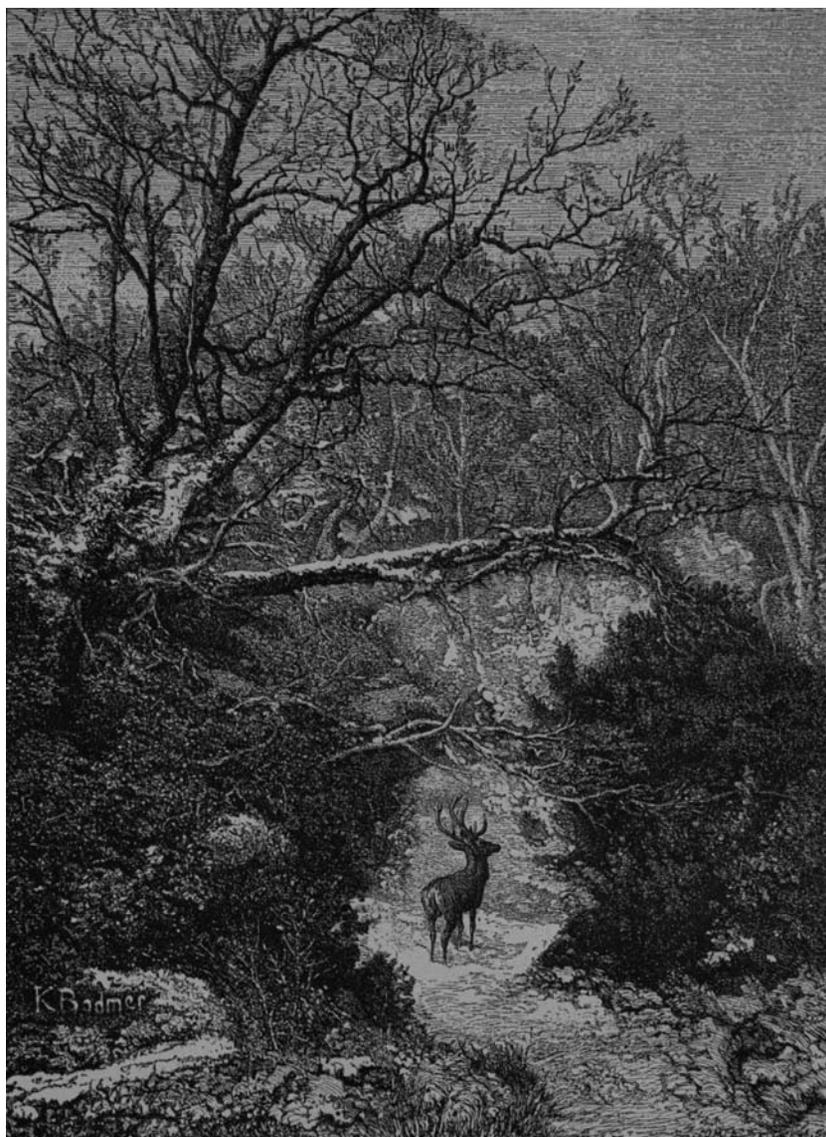


Figure 1. Karl Bodmer, « La Forêt en hiver », dans *La Nature chez elle*, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.



Figure 2. Karl Bodmer, « Une grotte à loutres », dans *La Nature chez elle*, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.

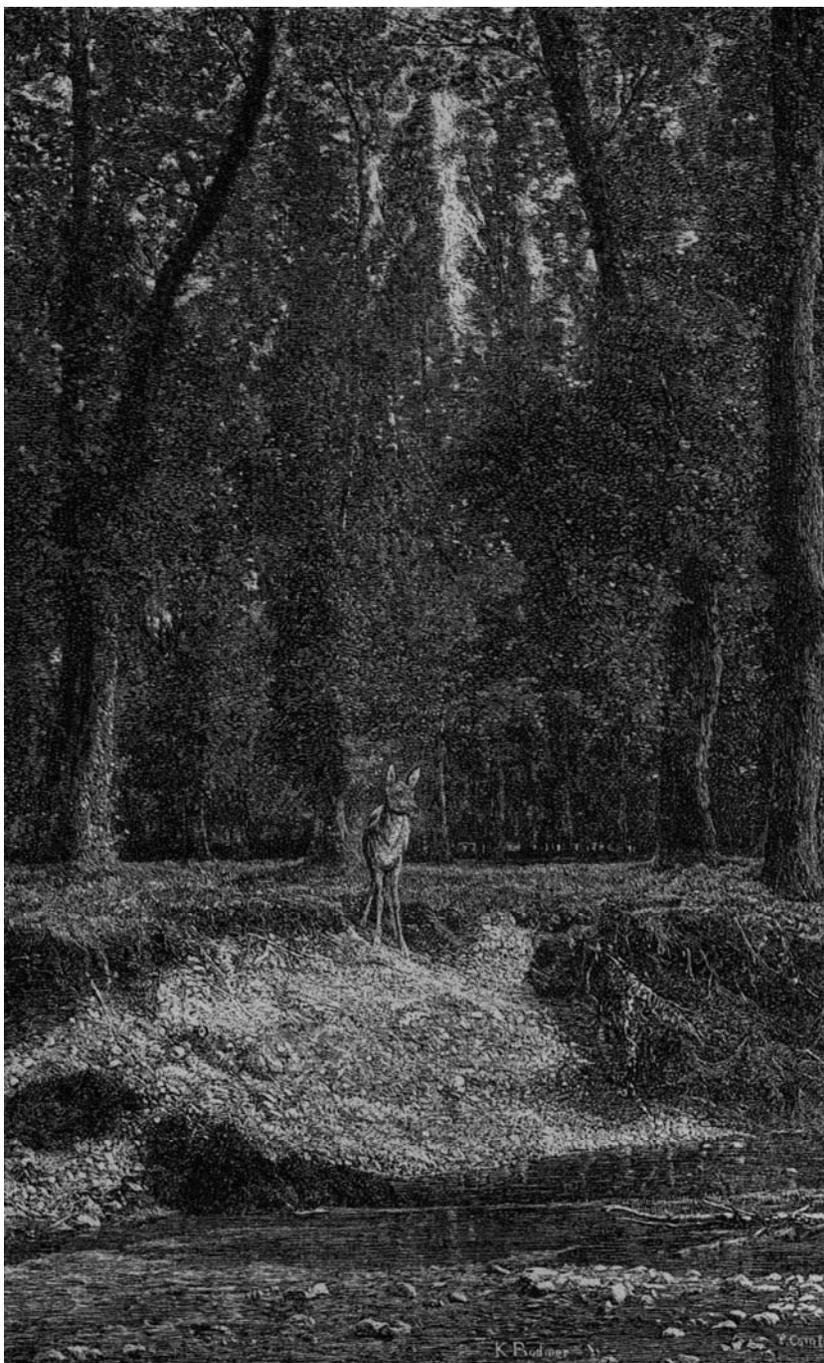


Figure 3. Karl Bodmer, « Chevreuil sortant de la forêt », dans *La Nature chez elle*, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.



Figure 4. Karl Bodmer, « Loches du champignon », dans *La Nature chez elle*, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.

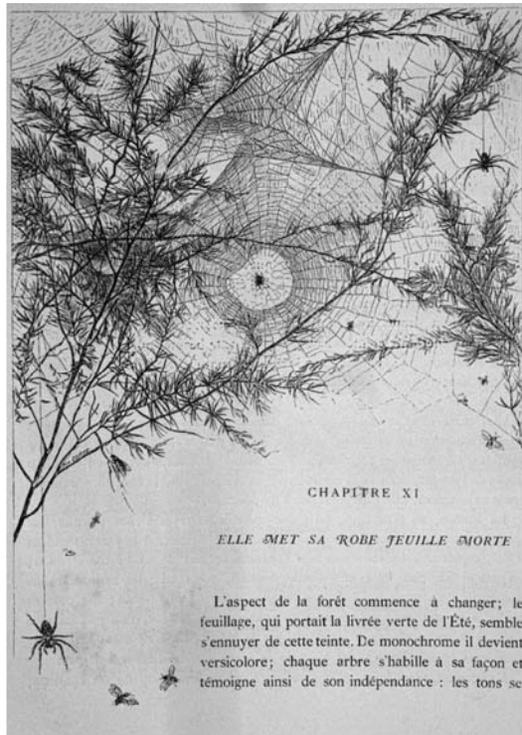


Figure 5. Karl Bodmer, « Araignée dans sa toile », dans *La Nature chez elle*, Paris, Éditions Auguste Marc, Imprimerie de l'Illustration, *In-folio*, 1870.