

# La forêt dépeinte : quelles représentations dans l'histoire ?

L'iconographie forestière orna des atriums de villas romaines et, plus tard, des chambres de palais, modèles appliqués aux salles de châteaux. Réservée aux espaces de passage et de réception, elle donnait à voir une nature mêlant ordre et beauté. Les fresques alternaient des arbres, des buissons. Et quand elles perdirent leur séduction, elles léguèrent leur principe : des tiges, des cépées qui protégeaient ou séparaient des scènes de chasse ou d'amour. Cette organisation caractérisa donc les tapisseries, "verdures" dont la mode dura jusqu'à celle des panoramas, décors muraux que banalisa la manufacture Réveillon sous Louis XVI. L'avènement de l'imprimerie au XV<sup>e</sup> s. fut le point de départ d'évolutions majeures dans la représentation picturale de la forêt. Cette fiche en décrit les grande lignes depuis cette période jusqu'au XX<sup>e</sup> s.

## L'émergence du tableau forestier

Le XVe siècle connut une inflexion majeure : destinés aux mêmes clients que les ouvrages manuscrits, ce qui sous-entendait des illustrations luxuriantes, les ouvrages imprimés libérèrent l'image peinte du texte composé : détachée de sa première lettre ou de son premier verset, elle envahit la page. Bientôt, l'évolution toucha également les oeuvres sur panneau. Dès lors, les artistes renoncèrent aux représentations picturales sophistiquées, récit d'une vie ou d'un fait, la séquence la plus ancienne occupant le haut du coin droit ; ils n'en conservèrent qu'une, logée au premier plan : une scène, un arbre. Placé à dextre, d'où son caractère bénéfique, ce ligneux montrait au croyant la voie du Salut. La cime touchant les Cieux, il symbolisait dépassement et renaissance, résistance et immortalité. Cela en faisait le dépositaire de la Morale, de la Sagesse, de la Justice et de la Mémoire. De ce fait, il montrait les stigmates de la vieillesse sans perdre sa majesté, n'étant ni tordu ni chétif. En raison de ses fonctions, il n'était pas utile d'indiquer son essence, ne serait-ce qu'en détaillant son feuillage.

La révolution iconographique caractérisa les grands centres d'imprimerie. L'adoption d'une technique nouvelle n'était pas gagnée d'avance dans un monde chrétien où la culture relevait de l'univers religieux, à commencer par l'activité des enlumineurs. Pour étendre son champ de compétences, l'Etat recrutait ses serviteurs dans la bourgeoisie urbaine, l'obtention d'un office couronnant l'ascension d'une famille. Ces gens de robe qui maîtrisaient la comptabilité et l'écriture prétendaient accéder directement aux Livres Saints. La controverse qui opposait les tenants de la Réforme protestante à ceux de la Contre-Réforme catholique les affecta particulièrement. Dans ces conditions, l'iconographie forestière reçut une mission supplémentaire : servir la propagande religieuse sous la forme, non de l'Arbre qui portait vers le Très Haut la prière d'un saint, d'un donateur ou de sa famille, mais de la Forêt, "théâtre à la mesure de l'Homme", espace "inculte" que le Croyant transforme en espace "cultivé". Univers sauvage, la Forêt devint aussi le réceptacle de certaines déviances : cultes païens, hommes frustrés, êtres monstrueux. C'était tout autant l'image du Chaos, monde premier, que l'image du Désert, monde vide. Que ce territoire fut en gestation ou en perdition ne changeait rien à l'effroi qu'il causait. N'y entraient que la Sainte Famille, les Apôtres, les Patriarches, les ermites et les frères prêcheurs.



Figure 1. *Madone en forêt* - Filippo Lippi, 1459

Au bout, l'orée, Espoir des hommes ou Salut des âmes. Microcosme à évangéliser, la Forêt fut traitée en vert sombre et brun foncé, couleurs de terre qui contrastaient avec les bleus du Ciel, où règne la Sainte Trinité, et de la Ville, où règne la Sainte Religion. Cette évolution paysagère dut beaucoup à Patinir (1475-1525) et à Met de Blès (1505-1584), son neveu et élève ; à Van Coninxloo (1544-1607) aussi, surtout en ce qui concerne l'agencement de la végétation. Il rompit avec la tradition, celle de l'herbier où les plantes sont côte à côte et à plat. Il voulut des espèces plus nombreuses, plus "vivantes", pourrait-on dire, car regroupées de manière plus spontanée.



**Figure 2 . Colporteur endormi volé par des singes - Erri Met de Bles, 1525-1550**

Cette domination de l'Arbre au sein de la société végétale reflétait celle de l'Homme au sein de la société animale. L'analogie - demeura jusqu'à la fin du XVIIe siècle car toute question relative à la respiration, à l'alimentation, à la circulation du sang chez l'homme en amenait une similaire quant à l'air, l'eau et la sève chez l'arbre. Il faut pourtant distinguer le "paysage forestier" des compositions paysagères - vergers, jardins, prés-bois - qui constituaient l'arrière-plan des scènes de piété et des portraits à mi-corps chers aux Premiers Primitifs (1400-1475). Trois critères définirent le nouveau genre : la spécificité du motif, un ou plusieurs groupes d'arbres ; son importance, l'architecture végétale annexant l'essentiel de la surface ; son individualisation enfin, les jeux d'ombre et de clarté cernant les masses feuillues.

Les bordures la «lisière», rarement visibles au XVIe siècle, y compris dans la première et la seconde Ecole de Fontainebleau, le devinrent un siècle plus tard. On songe, pour expliquer ce changement, à la généralisation des arpentages, imposés pour conserver le domaine. La représentation des lisières, témoignait par les variations lumineuses supposait davantage d'espèces végétales, en matière d'essences comme de densités.

L'autre évolution est historique : conséquence de la permanence des guerres, l'abandon des essarts permettait l'avance des forêts, et révèle un spectacle désolé, ruines cachées, arbres cassés, troncs renversés. Toute présence vivante a disparu, jusqu'aux oiseaux et aux serpents si nombreux dans les panneaux du XVIe siècle. Au premier plan, une rangée d'arbres : semenciers "éclairés", ils assureraient la descendance. Au second plan, une ligne de cépées : souches "mères", elles assureraient l'éducation. Dans cette iconographie forestière, la pérennité l'emportait sur l'utilitaire, l'artiste répondant à la demande des nobles et des robins : leurs références n'étaient pas celles du populaire. Le monde du travail ne figurait donc pas dans ces compositions, à la différence de celui des voleurs et des brigands, d'où les scènes de genre, guet-apens et attaques diverses, qu'appréciait la clientèle. Pour la satisfaire, le paysage incorporait des "figures", bergers ou marchands, chasseurs ou soldats. En fait, l'essentiel résidait non dans l'activité, mais dans son existence car un tableau "animé" valait plus qu'une nature "morte", règle qui resta.

Le XVIIIe siècle délaissa la représentation forestière, élégiaque ou dramatique, toujours chargée de résonance religieuse. Louis XIV enterré, la stabilité européenne rétablie, la prospérité économique revenue, la convalescence démographique amorcée, la Société souhaitait des oeuvres, moins pour élever l'âme que pour réjouir l'oeil : la forêt devint un décor, fouillis charmant, alcôve de nature où s'ébattaient souvent nymphes gracieuses et femmes volages. Les changements qui affectaient l'iconographie forestière n'exprimaient pas seulement une révolution esthétique, mais une compréhension différente de la nature sauvage et de cette nature policée qu'était le jardin.

Des modifications économiques, industrielles et sociétales poussaient désormais à peindre en plein air. Philipp Otto Runge (1777-1810) résuma parfaitement ce romantisme naturaliste : “en regardant les fleurs et les arbres, je saisis de façon particulièrement nette (...) que, dans chacun d’entre eux, se cache une forme d’esprit”. Le sacré n’était plus dans la transcendance mais dans l’environnement.

### La consécration d’un genre mineur

Jusqu’à la Restauration et son ordre moral fondé sur le catholicisme ultramontain, le paysage forestier fut classé genre mineur. Au reste, le traitement des feuillages était limité, voire indistinct, peintres, graveurs et liciers respectant les mêmes conventions. Elles révélaient l’influence des grands maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle : Poussin (1594-1665) et Le Lorrain (1600-1682) et la fantaisie des successeurs : Watteau (1684-1721) et Fragonard (1732-1806). Ainsi le paysage forestier, pittoresque et imaginaire, demeura au travers du néoclassicisme d’un Michel (1763-1843) comme, plus tardivement, du symbolisme d’un Osbert (1857-1939). Pourtant, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, en marge de l’enseignement académique, une génération intermédiaire l’aborda autrement : Boguet (1802-1862), Bertin (1767-1842) et Michallon (1796-1822) dont Corot fut l’élève ; ou encore Valenciennes (1750-1819) dont Pissarro consulta les *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*.



Figure 4. *Paysage avec Apollon et les Muses* - Claude Le Lorrain, 1652

“Ne manquez pas de faire quelques études peintes de beaux arbres isolés ou en masse. (...) Faites surtout de bons choix et étudiez la variété des bois, des écorces et du feuillage...”. De Gheynt (1479-s.d.), le premier à dessiner “la figure” d’un arbre, aurait pu écrire cela, mais sans recherche de ces “belles touffes d’arbres” qui présentent “de larges masses de clair-obscur”.

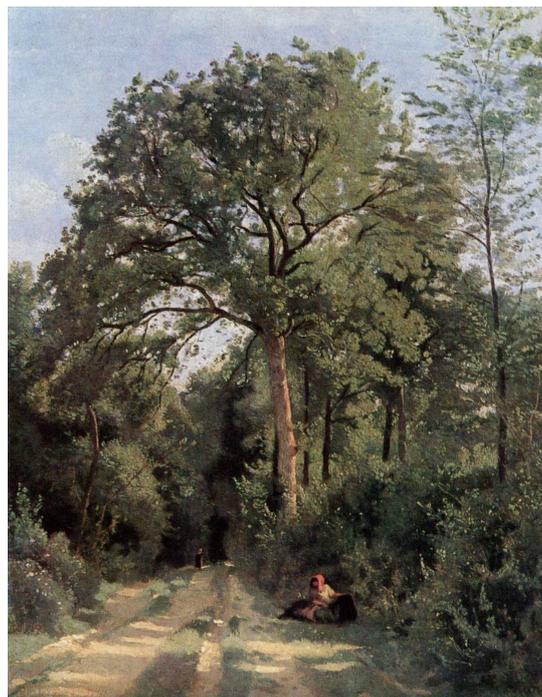
La scène et les ombres variaient avec la hauteur du soleil, le temps d’une journée, mieux, d’un moment, l’artiste regardait le ciel, les nuages, l’averse ou l’orage qui menaçait. L’iconographie forestière renonçait à la propagande religieuse et intégrait la composante atmosphérique. Et pourtant, cette génération n’estimait pas commercialisables les études d’après nature, à moins d’y introduire un épisode



Figure 4. *Le vieux chêne* - Henri Harpignies, 1895

mythologique ou historique. De l’aveu même de Valenciennes : elles “ne forment pas des tableaux, mais on les garde dans le portefeuille pour les consulter et en faire son profit à l’occasion”. Cet avis, Harpignies (1819-1916) le fit sien. Michel Ange reproduit les contours des frondaisons à l’aide d’une pique, procédé assez classique, ou d’un calque, méthode alors moderne. Evidemment, la véritable innovation était de balayer la hiérarchie des genres afin que le jury du Salon acceptât les études d’après nature. Cette étape était cruciale car être refusé, c’était la certitude de n’être ni montré, ni primé. Or la récompense valait brevet : elle rassurait la clientèle et attirait les commandes.

Le jury restait ferme que le public bougeait déjà : ces paysages forestiers, monde stable, plaisaient quand la ville, sa société, ses environs connaissaient des mutations rapides. Cependant, le “réalisme” de ces représentations est discutable, même si les champs et les arbres en étaient le sujet, et non le décor. Par le thème choisi, l’artiste invitait le spectateur à partager son émotion au contact de la nature, à goûter la “douceur de l’ombre”. L’Ecole de Barbizon et ses homologues régionales, européennes et américaines recueillirent les héritages iconographiques et les enrichirent. Elles peignirent des feuillus vénérables comme le XVIII<sup>e</sup> siècle l’avait fait des chiens et des chevaux royaux, arbres dont la silhouette remarquable justifiait l’individualisation. Elles représentèrent de vieilles futaies trouées de landes comme dans les peintures italianisantes ou flamingantes : souvenir religieux du Bon Pasteur qui guidait ses ouailles, ou intérêt financier qui forçait à mettre “de l’animé dans l’inerte”, ces forêts accueillirent chèvres et moutons, bien qu’en vérité, les vaqueries y fussent nombreuses.



**Figure 5. L’entrée du bois - Jean-Baptiste Corot, 1825**

Ces Ecoles de la nature comptèrent un grand nombre d’autodidactes, artisans et employés qui décidaient de consacrer leur vie à l’Art et résidaient dans les hameaux voisins des forêts, parfois très proches de la ville dans le cas de La Haye, Vienne, Munich ou Bruxelles. Leur révolution, peindre en forêt, supposait l’utilisation de matériaux aisés à porter : fonds de boîtes à cigare, panneaux récupérés et redécoupés, carton puis contre-plaqué, papier huilé et marouflé. Comme les cadres et les toiles étaient coûteux, leur emploi croîtra avec le succès, la règle étant de les garder pour les grands formats destinés aux Salons. C’est le tube de métal qui permit de peindre “sur le motif”.

La défense par ces artistes des sites boisés qu’ils préféraient, non loin de leur logis, aida puissamment leurs Ecoles. Barbizon est un exemple parmi d’autres. A une époque où modernité et matérialisme préoccupaient l’intelligentsia, les journalistes évoquèrent l’engagement des Bisons, peintres reclus en forêt comme les ermites de jadis, même s’il y avait là beaucoup d’exagération.



**Figure 6. La cabane du charbon de bois dans la forêt - Théodore Rousseau, 1855**

La consécration de l’Ecole fut éclatante le jour où Mesdag (1831-1915), un mariniste néerlandais, acheta au prix d’un tableau un dessin de Théodore Rousseau (1812-1867), chef de file des Bisons, victime des oukases répétés du jury. Le rejet de la *Descente des vaches dans le Jura* avait scandalisé, ce qui donna à son dessin préparatoire la valeur d’un manifeste. Dorénavant, modestes ou célèbres, tous les peintres de nature effectuèrent le pèlerinage bellifontain. Parmi eux, le hollandais Weissenbruch (1824-1903), le hongrois Rippl-Ronai (1861-1927), le finlandais Gallen-Kallela (1865-1931)... Et les jeunes peintres de l’avant-garde impressionniste (Monet), pointilliste (Cross), symboliste (Moreau), surréaliste (Picabia) n’y dérogeèrent pas : ceux-là plantèrent leur chevalet dans une allée.

Progressivement, les troncs envahirent la toile aux dépens des espaces clairiérés : en structurant sa surface, ils engendrent une simplification verticale, colonnes qui atteignent le ciel et finissent par l'occulter. Cézanne (1839-1909) et Matisse (1849-1954) avaient engagé ce mouvement au travers de la représentation des forêts méditerranéennes, jouant sur les contrastes, fraîcheur des vallons aux teintes froides et chaleur des pinèdes inondées de lumière. En fait, depuis que les ombres portées étaient au cœur de l'expérimentation picturale, la question des couleurs complémentaires menait à une abstraction croissante. Entre 1880 et 1920, les paysagistes délaissèrent la forêt au profit de l'arbre, du jardin, des villes et des banlieues, motifs qui convenaient mieux aux touches ou aux taches jointives ou non. Même les essences changèrent : le frêne des Primitifs et le chêne des Classiques cédèrent la place aux aulnes et aux peupliers, dont les feuillages tremblotaient dans la lumière. Mais cette envie de perspectives humanisées ne dissimulait-elle pas un retour aux sources : le paysage primitif entrevu d'une fenêtre ou d'une rambarde ? Les boisements n'étaient plus qu'un élément dans une nature-mosaïque, celle qu'on appréhende d'un promontoire, d'un dirigeable et bientôt d'un aéronef.

Dès le premier conflit mondial, l'iconographie forestière évacua vie éternelle ou vie amoureuse pour évoquer uniquement des troncs, des troncs et encore des troncs. Réduits à l'état de moignons, spectacle terrible dont témoignaient photos et cartes postales, ils n'étaient ni bruns ni verts, mais noirs ou gris. Les artistes envoyés au front, dont partie furent affectés aux Sections artistiques appartenaient donc à la dernière génération des paysagistes barbizonnants. L'un d'eux, Georges Leroux (1877-1957), réalisa *Enfer* en 1917-1918, tableau acquis par un ancien combattant britannique (Imperial War Museum). L'oeuvre cache les éléments naturels, la terre, les ligneux, sous les fumées, les fumerolles, les caillasses projetées comme s'il s'agissait d'une éruption volcanique : la roche en fusion mange les arbres de la forêt et laisse des "gueules cassées" tordues et noircies. Ce sera l'orientation iconographique de l'entre-deux-guerres et même au-delà : la mort des bois, qu'il s'agisse de peintures cubistes intégrant des planches, ou de sculptures abstraites assemblant de fausses branches. Tous transformaient leur loisir en devoir, sachant ce qu'il en coûterait d'être pris sur le fait, juchés sur un tronc ou arrêtés pendant le glissement subreptif.



Figure 8. *Le Bois de la Gruerie et le ravin des Meurissons*- Felix Vallotton, 1917

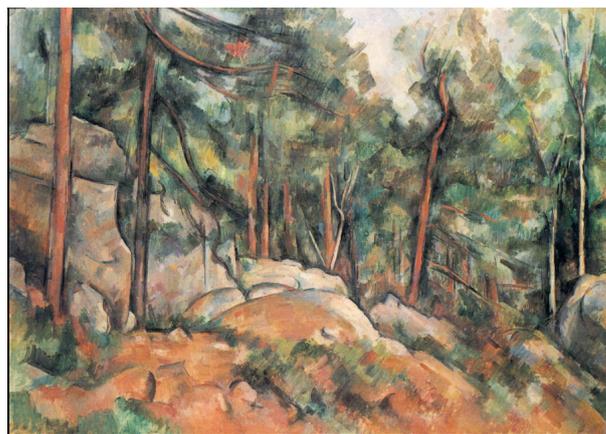


Figure 7. *Dans la forêt* - Paul Cézanne, 1899

### Ce qu'il faut retenir

- A l'origine, l'iconographie forestière orna des atriums de villas romaines
- L'avènement de l'imprimerie au XV<sup>e</sup> s. fut le point de départ d'évolutions majeures dans la représentation picturale de la forêt
- L'émergence des thèmes forestiers dans la peinture fut liée à un certain prosélytisme religieux aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.
- Après la Restauration, la représentation picturale forestière connaît un véritable essor
- L'École de Barbizon et ses homologues européennes enrichirent l'iconographie forestière