

Introduction

Courbet, *La Vague* et l'horizon

« Sur une grande route, il n'est pas rare de voir une vague, une vague toute seule, une vague à part de l'océan. »

Henri Michaux, *Ailleurs*¹.

Entre 1850 et 1870, deux artistes de renom choisirent de traiter le même sujet, une vague unique. Tous deux firent jouer à la ligne d'horizon un rôle éminemment plastique, Gustave Le Gray par la photographie et Gustave Courbet par la peinture.

Au cours de l'été 1869, Courbet réalisa une série de tableaux de *Vagues* à Étretat – série dont le musée des Beaux-Arts de Lyon possède un des rares exemplaires français (pl. 1)². Un océan noir duquel surgit une puissante vague fonçant sur nous, une épaisse écume mousseuse à sa crête; une ligne d'horizon fortement marquée sur laquelle pèsent de lourds rouleaux de nuages sablonneux. Au pied de la vague, à gauche, un court rivage de rochers indistincts sur lequel le peintre a apposé sa signature et, dans le coin supérieur gauche, un petit morceau de ciel bleu. Au centre, surgit du fond de l'eau la vague, frontale, suspendue, avec sa gueule d'animal abyssal et son écume sale frémissante. Son épaisse matière contraste avec le ciel mousseux et poussiéreux. Les couleurs sombres et l'absence de perspective pourraient provoquer un sentiment de claustrophobie, s'il n'était évité de justesse par le triangle du ciel.

Douze ans auparavant, Le Gray avait connu un franc succès avec ses photographies de bords marins³. La série de marines réalisées entre 1856 et 1857 connut

-
- 1 – Henri Michaux, *Ailleurs. Au pays de la Magie*, Paris, NRF, Poésie Gallimard, 1967, p. 130.
 - 2 – J'ai eu la chance d'étudier ce tableau lors de l'exposition *Le Paysage et la question du sublime* (RMN, 1997) organisée par Baldine Saint Girons et Chrystèle Burgard au musée des Beaux-Arts de Valence.
 - 3 – Gustave Le Gray, peintre de formation chez Delaroche comme tous les grands photographes

un retentissement considérable en Europe, notamment en Angleterre et en France. *La Grande Vague* de 1857 (pl. II, n° 2) présente une structure similaire au tableau de Courbet, avec un cadrage en vue frontale depuis le bord marin, un lieu difficilement identifiable, sans limitation latérale. Au premier plan, un rivage de rochers sert de déversoir aux flots marins; plus loin, sur la gauche, la masse d'un fort s'étale sur une large bande horizontale qui recueille les vagues à hauteur de la ligne d'horizon. Dans la partie supérieure se déploient les cieus chargés de lourds nuages dans les coins, tandis que le blanc mousseux des nuées au centre répond à l'écume des vagues⁴. Comme chez Courbet, la composition se caractérise par l'absence de narrativité et par la radicalité du cadrage.

Une telle négation de l'homme est ce qui gêne particulièrement Baudelaire dans le réalisme. Lorsque celui-ci décrit l'artiste « positiviste » ou réaliste, il critique le désir de celui-ci de représenter les choses « telles qu'elles sont ou qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. Un univers sans l'homme⁵ ». Les réalistes, en effet, étaient accusés de n'être qu'une chambre noire qui se contentait d'enregistrer la réalité. Mais ce reproche vaut-il pour le paysage? Comment pourrait-il exister sans l'activité constituante d'un « paysager », pour reprendre le néologisme forgé par Baldine Saint Girons⁶? De la part des deux artistes, le choix de la vague résulte d'une entreprise de crible devant la nature : il s'agit, avant tout, de cerner, de déterminer et de fixer ce qui apparaît confusément ou « vaguement » au premier abord. La hauteur de la ligne d'horizon, située à un peu plus de la moitié de l'image dans les deux cas, résulte également d'un choix subjectif opéré dans le cadrage; aussi mécanique soit-il, l'objectif photographique doit être manié par un sujet, et aussi réalistes soient-ils, les deux composantes minimales d'un paysage – point de vue et horizon – sont l'expression d'un sujet vivant dans le monde. On peut néanmoins partager jusqu'à un certain point le sentiment de Baudelaire : l'absence d'échelle dans les deux images procure l'impression d'un monde archaïque ou déserté; nul repère humain, chez Courbet et Le Gray, qui permette une quelconque identification. Mais l'absence de représentation humaine ne suffit pas à réduire le réalisme à un simple enregistrement du réel, car pour l'enregistrer, il faut déjà procéder à une série de choix.

de son temps, fut chargé de répertorier les bâtiments patrimoniaux de France pour la mission héliographique de 1851. Il mit au point, par la suite, la technique du collodion sur verre qui assurait une certaine transparence aux épreuves.

- 4 – Cet effet de vignettage produit un contraste lumineux dû aux lentilles utilisées dans les objectifs.
- 5 – Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 755.
- 6 – Baldine Saint Girons, « Le paysager », *La Lettre du paysage*, Bulletin de l'association Horizon-Paysage, n° 1, 1997.

La teneur particulière de la ligne d'horizon souligne, dans les deux cas, la singularité du sujet traité. Extraire un morceau de la mer, de ce qui n'a ni forme ni contour, voilà qui constitue un défi pour les artistes : comment rendre l'instant du surgissement de la vague ?

Courbet réalisa des marines toute sa vie durant. Sa correspondance atteste à quel point son goût pour les bords de mer, ceux de Palavas et de la Normandie, le porta à séjourner fréquemment sur ces rivages⁷. Afin de préparer les deux pièces maîtresses du Salon de 1870⁸, il peignit, sur les bords du ravinage d'Étretat, une série de falaises et une trentaine de vagues. Le Gray choisit également de présenter ses photographies de marines en série, afin de témoigner plus fidèlement de la diversité des aspects de la mer sous des lumières différentes. Parce qu'elle rend sensible à l'instantané, la série s'est imposée chez ces deux artistes pour traiter le motif le plus répétitif et fugitif qui soit dans la nature – une vague. Une vague en répète une autre et s'en différencie dans sa singularité propre. Peindre ou photographier la mer selon des séries permettait à Courbet et Le Gray d'imiter le rapport d'imitation que la nature entretient avec elle-même, lorsqu'elle répète sans fin sa différence et sa singularité.

Mais ce qui frappe par-dessus tout, dans ces deux images, est la force structurante, presque tranchante, de l'horizon. Il s'agit, dans les deux cas, d'un horizon « truqué ». Chez Courbet, le point de vue sur la mer et le point de vue sur le ciel semblent se superposer de part et d'autre de l'horizon qui, ainsi surligné, divise la composition plutôt qu'il ne concourt à son unité. La vague surgit des profondeurs, mais sa rencontre avec le ciel semble empêchée. L'hétérogénéité des deux espaces représentés met en scène un jeu de forces contraires entre le ciel et l'océan et l'horizon devient une ligne de tension et non de jonction. La profondeur est niée par cette ligne de divergence qui provoque, comme l'écrit Jean Clay, « la dispute entre les rouleaux du ciel et ceux de l'océan⁹ ». Une gêne contrariée naît de ce qu'on ne trouve ni l'image confortante d'un paysage organisé, ni le désir de plaisir qu'est censée véhiculer l'œuvre d'art.

Le caractère artificiel de l'horizon apparaissait déjà dans les photographies de Le Gray. Le ciel surmontant *La Grande Vague* semble difficilement conciliable avec ce qu'on imagine être une vision réaliste de bord de mer. La difficulté technique de l'époque consistait à éviter un ciel blafard. Par exemple, les tirages des *Manœuvres militaires du camp de Châlons* montrent un ciel blanc sans nuage,

• 7 – *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996.

• 8 – Il s'agit des deux paysages conservés par le musée d'Orsay, *Mer orageuse (La Vague)* et *Falaises d'Étretat*. Voir *Correspondance de Courbet, op. cit.*, p. 329 et 332.

• 9 – Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980, p. 92-93.

qui laisse flotter sur l'horizon la garde spectrale. Afin de résoudre ce problème, Le Gray eut l'idée de superposer deux négatifs, celui de la mer et celui du ciel, et de les agencer par rapport à l'horizon. Lors de leur exposition au public, le public admira, pour la première fois dans la jeune histoire de ce nouveau médium, la présence quasi effective des éléments rendus dans leur plus grande justesse. Représenter un instant quelconque, voilà ce qui plut : des navires, des vagues, des mouvements de nuages, tout était reproduit simultanément et instantanément. L'anecdote raconte l'enthousiasme des critiques qui saluèrent, dans ces photographies, l'absence de ficelle, ce que revendiqua d'ailleurs Le Gray toute sa vie durant, déniait s'être servi d'un quelconque trucage!

Courbet fut séduit par ce procédé de montage, devenu fréquent dans la photographie¹⁰. C'est par l'artifice qu'on en venait paradoxalement au réalisme¹¹, même s'il faut veiller à ne pas confondre les problèmes de la photographie avec ceux de la peinture réaliste, comme le souligne Michael Fried dans *Le Réalisme de Courbet*¹².

La présence de *La Vague* qui se dresse face à nous remet fondamentalement en cause une définition du paysage par la seule vue. Contrairement à la célèbre vague d'Hokusai, qui est peinte de profil, celle de Courbet nous fait face : l'eau violente exerce une provocation, comme l'a bien montré Bachelard¹³. Elle suscite la peur d'être englouti, mais aussi le devoir de résister. Elle nous force à prendre position et à rassembler nos forces pour l'affronter. Face à *La Vague*, nulle quiétude : elle exige une réponse de notre part.

Contrairement à Le Gray qui se tient relativement à distance de la vague, Courbet s'*immerge* dans un milieu qui l'engage entièrement et qui le provoque en retour : là où Le Gray photographie une vue, Courbet proclame et assume un défi. La mer de Courbet n'est pas un objet, mais un *milieu* dans lequel le corps entier affronte l'adversité pour bâtir instantanément le dynamisme adverse. Loin de la supposée indifférence du sujet par rapport aux choses du monde qui caractérise

• 10 – Il est fort probable que Courbet ait connu les épreuves de Le Gray, tant par leur succès que par le fait qu'il se rendait régulièrement au studio de Nadar, à la même adresse que celui de Le Gray, au 35, bd des Capucines à Paris.

• 11 – Voir Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1968, rééd. 1992.

• 12 – Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne, II* (1990), trad. M. Gauthier, Paris, Gallimard, 1993. Déterminant pour comprendre le problème de l'immersion dans la peinture de Courbet, l'ouvrage n'accorde qu'une place secondaire à la peinture de paysage : « Même si Courbet fut un maître dans l'art de peindre des paysages, il ne fut pas essentiellement un paysagiste mais un peintre de figures : le sens de ses paysages n'apparaît tout à fait qu'en regard de ses peintures de figures. Telle est la raison essentielle du rôle secondaire accordé dans cette étude aux paysages » (p. 236).

• 13 – Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Biblio Essais, 1993, p. 180.

généralement le réalisme, sa peinture est le résultat d'un surplus de subjectivité qui, seule, peut constituer le réel. Là où elle s'étale comme une étendue horizontale chez Le Gray, la mer est présentée en coupe transversale chez Courbet. Derrière *La Vague*, en effet, point d'étendue, ni de projection jusqu'à l'infini, et la seule solution pour représenter le milieu sans s'en extraire consiste à effectuer une coupe dans ce bloc sensoriel. Ses autres marines témoignent des différentes expériences que le peintre a menées sur la hauteur de l'horizon. Les toiles de rivages choisissent le plus souvent une mer calme, propice à la contemplation, où la mer n'occupe qu'un plan horizontal fort réduit¹⁴. La distance entre le haut et le bas du tableau s'en trouve considérablement étirée, favorisant l'errance dans ce qui s'impose plus comme un bloc sensoriel qu'un paysage vu. D'autres tableaux, comme l'incroyable *Femme à la vague* (pl. II, n° 3) ou *Les Chiens du Comte de Choiseul* (pl. III, n° 4) montrent une mer qui n'est ni surface ni étendue. En éliminant tout plan intermédiaire entre le premier plan et l'horizon, Courbet pratique une étrange juxtaposition d'échelles où les figures surgissent dans un cadre qui semble trop étroit pour elles.

Le Gray compose ses photos avec le désir d'homogénéiser le rapport entre le ciel et la mer, de sorte que la ligne d'horizon puisse faire tenir en une seule image ce que la technique séparait. Si Le Gray ne se contente pas de la prise de vue, c'est pour mieux rendre l'aspect des bords de mer, comme l'ont remarqué les critiques¹⁵. Issu d'une technique identique, l'horizon de *La Vague* de Courbet impose, au contraire, une séparation des points de vue sans conciliation possible. Notre attente d'harmonie est trompée et notre désir d'unité battu en brèche par la scission qui surgit au sein même du tableau.

La présence d'un horizon conciliateur chez Le Gray révèle ce qu'on pourrait appeler un « complexe » du promontoire : pour réaliser une prise de vue de l'étendue marine, le photographe a besoin d'une position en hauteur, d'un point de vue en surplomb et de profondeur. À cet égard, sa photographie prolonge la tradition

• 14 – Voir, par exemple, *Bord de mer*, musée Wallraf-Richartz de Cologne, 1865; *Mer calme*, Metropolitan Museum de New York, 1869; *Mer*, musée Pouchkine, Moscou, 1867; *La Mer*, musée des Beaux-Arts de Caen, 1872. Pour les autres tableaux de vagues, voir celles des musées d'Édimbourg et du Havre, ainsi que celle du musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1870.

• 15 – Ainsi, dès le début de son histoire, s'est posée la question de la spécificité de la photographie : le photographe ne peut se passer de la présence des objets qu'il veut reproduire, comme l'explique Disdéri dès 1862, contrairement au peintre qui peut travailler à partir des impressions du réel accumulées en sa mémoire. Certes, pourrait-on répliquer avec Le Gray, mais cette indexation au réel n'est qu'une des composantes de l'image : la photographie, à partir des années 1850, se développe dans un processus qui différencie la prise de vue (le négatif) et le tirage; le travail du photographe peut ainsi prendre en compte les deux moments du processus et intervenir sur l'image. Il n'est pas condamné, dans l'exécution, à l'enregistrement exact et total de la réalité.

de la peinture de bord de mer. En intitulant sa série « marines », il prend le relais d'une peinture qui décrit la beauté tranquille d'un « territoire du vide » nouvellement empli d'admirateurs¹⁶. Courbet, en revanche, rompt par rapport à toute tradition du paysage marin. S'il accorde tant d'importance à l'horizon, ce n'est pas pour produire une vue conforme au désir de subsomption du regard, mais pour affronter le danger d'engloutissement par l'élément marin. L'horizon, récusant l'unicité du point de vue, ne vient-il pas perturber l'unité visuelle du paysage ? Devant *La Vague*, en effet, le spectateur peine à trouver sa place et ne parvient pas à comprendre à partir de quel lieu le peintre a composé sa toile. Où pourrions-nous voir une telle vague sous un tel angle ? Depuis un rivage, mais à quelle distance ? Depuis une barque, mais serions-nous tenus sous l'horizon aussi nettement ? Le point de vue est partout et nulle part. Toute localisation géographique est devenue impossible : où sommes-nous ? Dans quelle mer ou quel océan ? Comme dans la plupart de ses tableaux, qu'ils soient de sources, de marines ou de sous-bois, nous faisons l'expérience d'une immersion dans d'immenses espaces où se démultiplient les points de vue, notamment grâce à la présence de petits personnages (*Les Bords de la mer à Palavas*, 1854 – pl. III, n° 5). Les Romantiques avaient usé de ce procédé auparavant, comme en témoigne le célèbre tableau de Friedrich, *Moine au bord de la mer* (pl. IV, n° 6) : « Que l'on reste à sa place devant le tableau, et l'on ne voit pas ce que voit le moine ; que l'on s'identifie à lui, et l'on ne verra plus le tableau », écrit Jean-Philippe Antoine¹⁷. Ce décalage est exploité par le peintre, dont le désir manifeste de pénétrer dans le paysage est contrarié par l'impossible emboîtement des points de vue qu'il orchestre.

Courbet ne se saisit-il pas de l'horizon pour remettre en cause le privilège de la vue dans le pictural et dans le paysage ?

« Malgré l'origine du mot paysage, le rapport du paysage à la peinture est secondaire, et la dominance de la vue ne doit pas nous laisser penser que le tableau du paysage est devant nous. De fait, le paysagiste est dans le paysage, sujet au vertige sur l'aplomb d'une muraille, ou à la paresse nonchalante sur les bords d'une rivière. Son corps, et tous ses sens, sont à l'ouvrage pour composer le paysage¹⁸. »

Comme l'a montré Jean-Pierre Cléro, c'est parce que la concurrence entre l'intense plaisir du voir et les autres sens est rude que *La Vague* de Courbet paraît renverser

-
- 16 – Voir Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivages, 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.
 - 17 – Jean-Philippe Antoine, « Photographie, Peinture, Réel », *Gerhard Richter*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 77.
 - 18 – Anne Léon-Miche, « Le paysage, entre fiction et description », D. Laroque et B. Saint Girons (dir.), *Paysage et ornement*, Paris, Verdier, 2005, p. 21.

la domination du voir sur les autres sens¹⁹. Le tableau ne vaut-il pas également « par ses embruns ressentis olfactivement », tels que les a humés Cézanne en découvrant *La Vague* de Berlin²⁰? Lorsque nous sommes immergés dans un milieu, c'est la sensibilité entière qui est aiguësée, le corps entier soumis à l'appel du sensible : le fort aspect visuel se dissimule un temps, laissant libre cours aux autres sens de se disputer le plaisir de la première place. « Ne dirait-on pas que [...] la vague s'animalise, déferlant sur le spectateur, avec sa gueule de monstre abyssal ou de pieuvre géante, dont les tentacules aspirent tout sur leur passage? », écrit Baldine Saint Girons²¹. Chez Courbet, plus la composition est abstraite, plus elle s'éloigne de la visibilité totale et immédiate, plus la perception sensorielle est riche.

Plutôt que d'élargir notre champ de vision, le peintre nous oblige à avancer vers le tableau pour apprécier l'empâtement du couteau. Rien, dans *La Vague*, n'est aquatique ou liquide : pâteuse, onctueuse, débordante, elle pétrit une matière picturale qui finit par se référer plus à elle-même qu'à son signifié, l'eau. Cette dimension auto-référentielle se vérifie par le fait que ce tableau semble extrait du tableau du musée d'Orsay *La Vague*, (*Mer orageuse*), vision plus assagie du bord marin, reconnaissable par sa couleur locale, sa découpe et son rivage. Métonymie de la mer, métaphore du chaos archaïque, détail d'un autre tableau : *La Vague* nous oblige à nous immerger dans sa fabrique et son histoire.

N'est-ce pas le paysage lui-même, comme genre constitué, qui monte à l'assaut de la toile? Si Le Gray centre ses photographies sur l'horizon, Courbet échappe à ce cadrage académique : avec la multiplication des points de vue contenue dans le même tableau, le drame qui se déroule n'est pas au centre, mais partout et nulle part à la fois. Point de vue, pas de vue. Le célèbre tableau *L'Origine du Monde* (1866) résume, à lui seul, la radicalité de ces positions : complexe et direct, il nous place dans une position qui fait que rien ne peut nous soustraire à son pouvoir. *La Vague* procède de la même expérience : elle nous submerge, nous obligeant à remettre en cause les lignes de démarcation que nous construisons dans nos expériences du monde. Le paysage n'est pas quelque chose, mais une force dont le tableau entend faire sentir les effets : cette force vient de l'horizon défait de sa

• 19 – Jean-Pierre Cléro, « Plaisirs d'espaces », *Le Paysage et la question du sublime*, op. cit., p. 133.

• 20 – « Les grandes Vagues, celles de Berlin, prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus palpante, plus gonflée, d'un vert plus baveux, d'un orange plus sale, que celle-ci, avec son échevellement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son apreté livide. On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent l'embrun », s'est exclamé Cézanne face à la *Vague* de la Nationalgalerie de Berlin, comme le raconte Gasquet (in P.-M. Doran [présentation], *Conversations avec Cézanne*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1978, p. 143-144).

• 21 – B. Saint Girons, caractérisation de *La Vague* de Courbet, in *Le Paysage et la question du sublime*, op. cit., p. 30.

caractéristique de phénomène visuel, démis de son rôle d'indicateur des confins et propulsé au premier plan, au même titre que l'eau et le ciel. Voir ne suffit pas, il faut s'immiscer dans les couches du sensible. Seul un travail sur la coupure permet d'injecter l'énergie que requiert une telle expérience du regard contrarié : l'horizon partage les matières, permet le repérage au sein de l'immensité et de l'uniforme et fait disparaître tout repère local ou toute source d'identification²².

Négation de l'étendue, négation du lieu et négation de la vue : dans de telles conditions, reste-t-il encore du paysage et de l'horizon ?

• 22 – Cet ensemble de négations qui conduit à la limite du paysage caractérise la série des mers photographiées par Hiroshi Sugimoto entre 1980 et les années 1990. Voir *Mer des Caraïbes, 1980*, New York, Galerie Sonnabend (pl. IV, n° 7).