
Book Reviews

Comptes-rendus de livres

Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France : The Landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 2000, 276 pp., 90 ill. noir et blanc.

Le livre de Greg M. Thomas émane d'une thèse de doctorat (Harvard, 1995) avec une originalité d'hypothèse et une aisance argumentative que l'on ne rencontre pas toujours dans ce type d'exercice. L'étude que nous offre l'auteur manifeste à quel point l'analyse du genre paysage, dont le rôle de médiation entre le modernisme pictural et la modernité sociale est aujourd'hui pleinement reconnu, a atteint au cours des dernières décennies un haut niveau de sophistication critique. Greg M. Thomas, de toute évidence, a consulté les bons auteurs qui, dans la tradition anglo-américaine du moins, ont raffiné l'examen des dispositifs formels (Fried, Crary) et des dimensions idéologiques (Herbert, MacCannell, Bermingham, Barrell) des tableaux de paysage dans la période d'élaboration de la société moderne qu'ont constituée les XVIIIe et XIXe siècles. Plusieurs de ces auteurs, on le sait, se découpent sur un horizon de théorie française, avec les références attendues à Roland Barthes, à Michel Foucault et à Jacques Derrida. Une consultation rigoureuse et systématique de documents d'époque, de même qu'une observation attentive des œuvres et des sites qui les ont inspirées, empêchent cependant Thomas de tomber dans le « théoricisme » et lui permettent de maintenir un équilibre heureux entre l'examen des faits et l'interprétation. L'intérêt porté à Barbizon s'est particulièrement manifesté, dans le passé récent, sous forme d'expositions et de textes de catalogues. En nous servant une monographie consacrée à Théodore Rousseau, un personnage-clé du groupe d'artistes identifiés à ce site, l'auteur remplit un vide qui n'avait pas vraiment été comblé depuis le texte inaugural d'Alfred Sensier (*Souvenirs sur Th. Rousseau*) remontant à 1872! Le présent livre va donc devenir une référence incontournable sur ce peintre demeuré difficile à saisir. Mais il va s'imposer aussi par le biais écologique que développe Thomas, une préoccupation bien actuelle que l'auteur voit déjà agissante dans la production de Rousseau.

Le paradigme écologique est évoqué dès l'introduction du livre. L'écologie postule une interconnexion universelle où l'homme perd la position dominante (et même la position distincte) que lui avait octroyée la tradition occidentale. Dans le régime écologique, le monde abandonne, en effet, le statut de scène inanimée où vont se déployer les actions divines et humaines. Il se présente davantage comme un système global d'interrelations dynamiques dotées d'un pouvoir d'autogénération. Le concept nous ramène obligatoirement au domaine scientifique où il s'est développé. Thomas nous rappelle que le naturaliste allemand Ernst Haeckel a sanctionné le terme en 1866 et que la science s'y rattachant s'est affirmée plus tard, dans les

années 1890. Mais les travaux de Darwin évoquaient déjà le principe d'un écosystème obligeant tout le vivant à une lutte perpétuelle; certains chimistes, actifs dans les années 1840 (Liebig, Dumas), avaient aussi préparé le terrain en ramenant la vie humaine à une simple combinaison de matière et d'énergie. Se pose alors la question du rapport entre l'art et la science que notre discipline est régulièrement appelée à confronter. Thomas prend ici une voie familière en suggérant que l'artiste est arrivé par ses propres moyens, et dans son champ spécifique qui est celui des représentations visuelles, à des propositions correspondant à celles de la science. Pourquoi ce parallélisme et cette synchronie? Thomas suggère que les deux démarches répondaient aux mêmes circonstances historiques, celles qui ont constitué le moment romantique : l'affaiblissement du modèle chrétien y aurait donné naissance à une subjectivité fragile confondue par l'autoperpétuation infinie et apparemment non motivée du monde.

Le premier chapitre du livre, qui est aussi le plus volumineux, aborde directement le dispositif formel des tableaux de maturité de Rousseau. La manœuvre est délibérée. En faisant l'économie du récit biographique de formation de l'artiste et des influences subies (elles seront mentionnées plus tard, occasionnellement), Thomas veut éviter quelques pièges de la monographie traditionnelle où domine, sous la caution du nom propre, l'intentionnalité souveraine d'un auteur et le récit de son accomplissement. Théodore Rousseau est d'abord et avant tout un corpus d'œuvres plutôt qu'une individualité géniale. Visant à dégager les significations (ce qu'il appelle aussi les positions philosophiques) des tableaux du peintre, Thomas se concentre sur deux aspects stylistiques majeurs de sa production : l'insistante picturalité qui donne aux surfaces de ses œuvres un aspect de non fini et une conception particulière de la perspective liée à un positionnement inédit du spectateur. Le message écologique s'inscrit là, à même la matérialité et la structure des œuvres où s'élabore leur mode d'adresse un peu particulier. L'auteur ne néglige pas pour autant les considérations iconographiques; il examine plutôt comment une certaine manipulation du sujet facilite le transfert de la charge expressive du côté de la forme au lieu de la faire dépendre du seul contenu extra-pictural.

Les surfaces peintes de Rousseau seraient, selon Thomas, affectées d'un coefficient d'excès : elles présentent en effet une grande variété de marques et de textures que l'on ne peut pas expliquer par la simple fidélité au motif. Cette activité du pigment correspond à tout un ensemble de stimuli visuels qui, s'ils sont induits par le paysage, dépassent sa simple transcription; elle constitue plutôt l'indice de la sensation visuelle elle-même dans ce qu'elle a de proliférant et de globalement insaisissable. L'effort de déchiffrement auquel le spectateur se voit constamment soumis lui donne l'impression d'aborder un

ordre naturel qui le transcende et qui, ultimement, échappe à son contrôle. Voir des Rousseau prend du temps; d'où le soupçon de non-fini que bien des spectateurs de son époque ont entretenu à leur égard et que venait renforcer l'obsession du peintre à retoucher inlassablement certains tableaux. Pour Thomas, cette temporalité inscrit dans le style une véritable dimension symbolique; elle rejoint les pulsations mêmes de la nature et leurs infinies manifestations : une vie de l'univers dont la profonde lenteur des rythmes échappe largement à la captation, mais que le peintre poursuit néanmoins, comme une chimère. Thomas reconnaît dans ces effets singuliers de facture l'expression des intuitions écologiques de Rousseau, un mode de signification non sémantique qui exige des renoncements au niveau des motifs. L'instauration des récits de la terre suppose en effet le sacrifice de tous ces autres récits qui, dans la peinture classique de paysage, reposaient essentiellement sur l'action humaine. Réduits à leur plus simple expression de marqueurs d'espace et d'indices de la ruralité, les personnages de Rousseau sont physiquement et psychologiquement absorbés par la nature à laquelle ils laissent « le champ libre », littéralement et métaphoriquement. Un manque délibéré de positionnement social rend les interactions humaines d'autant plus fortuites qu'elles se déroulent dans un cadre anonyme, contrairement à ce que l'on trouve chez Constable, auquel Rousseau a pu emprunter ses préoccupations pour les effets atmosphériques.

Le deuxième aspect formel des œuvres de Rousseau lié à l'écologie se trouverait, d'après Thomas, dans le dispositif spatial inhabituel mis en place par le peintre. L'auteur du livre le définit en termes de « perspective ellipsoïde ». La zone d'ombre arbitraire qui gagne les angles des tableaux (surtout au niveau des sols) évoquerait la déperdition sensorielle caractérisant la vision périphérique. Ici, ce n'est pas l'effort de captation des phénomènes naturels qui rend le spectateur conscient de ses limites; c'est plutôt le sentiment d'opérer la saisie à partir d'un corps qui fait en quelque sorte tache dans le décor. Le spectateur se sent ainsi paradoxalement exclu d'une représentation à laquelle sa propre vision sert de cadre. La « perspective ellipsoïde » fait reculer vertigineusement les plans intermédiaires, l'axe de vision aboutissant à une sorte de nœud compositionnel autour duquel s'organisent les éléments du paysage. Thomas appelle ce nœud : point de réflexion. Contrairement à ce qui se passe avec la perspective albertienne, on a le sentiment qu'un changement de point de vue ne commanderait pas une reconfiguration globale de la scène autour du point de fuite; elle ouvrirait simplement un autre couloir débouchant sur le même univers fermé et autosuffisant. Rousseau développe plusieurs stratégies pour situer son « spectateur dans le tableau ». Tantôt placé sur un chemin fortuit menant aux profondeurs, tantôt confiné à une zone impraticable (marécage, broussailles) ne conduisant à rien, le plus souvent positionné entre ces deux extrêmes, il

développe le sentiment mi-conscient, mi-sensuel que la vie humaine appartient à un ordre supérieur qui lui échappe. On réalise à cette démonstration que Thomas, à l'instar de Wollheim et de Fried, considère d'abord le spectateur comme une fonction dans un dispositif formel, une instance virtuelle et phénoménologique plutôt qu'un sujet psychologique ou social, historiquement déterminé. L'auteur aborde toutefois brièvement ce dernier aspect. Pour Rousseau, à qui l'on doit l'orchestration du spectacle, la position écologique correspondrait à une forme de marginalité. Le peintre, bien qu'il se soit installé à Barbizon, n'appartient pas au milieu qu'il décrit et qu'il aborde avec une sensibilité de citadin en quête d'évasion. Même réaction pour les destinataires de l'époque, collectionneurs privés ou visiteurs du Salon : ils se montrent fascinés par un ordre naturel et une économie rurale à la destruction desquels ils contribuent en tant que citoyens modernes.

Le deuxième chapitre aborde la difficulté du discours critique d'époque à saisir la dimension écologique des œuvres de Rousseau. La remarque vaut aussi bien pour les détracteurs et les défenseurs du peintre que pour Rousseau lui-même, dont les prises de positions tardives constitueraient une forme d'auto-réception conditionnée par les débats du temps. Thomas se trouve ici dans une situation familière à tout historien découvrant, à partir de préoccupations contemporaines, des enjeux qu'un passé plus ou moins récent n'arrivait pas encore à formuler. Ces archéologies, imposées par la perspective historique elle-même, abondent dans notre discipline à laquelle elles demandent des efforts soutenus de raccords (on pense entre autres à l'apport de la sémiologie dans le dossier du cubisme, défini à l'origine comme pur réalisme conceptuel). Thomas démontre d'une manière assez convaincante comment Rousseau s'est vu embrigadé dans la cause du naturalisme et de sa double force d'opposition esthétique et politique. Une absence prolongée du Salon, où il avait essuyé de nombreux refus, semble avoir empêché que soit saisie la spécificité formelle et idéologique de son œuvre. La fortune critique du peintre se serait satisfaite de cette qualification générale et un peu contradictoire permettant de reconnaître, dans le tournant du demi-siècle, les champions d'un art nouveau : une expression originale et une parfaite fidélité à la nature. Le retour de faveur dont le peintre bénéficie à partir des années cinquante aurait peu changé cette situation, Rousseau se trouvant alors célébré comme le chef de l'école française de paysage. Dans un essai de traité rédigé en 1863, l'artiste plaide lui-même pour un naturalisme passionné qui le rapproche des positions esthétiques les plus convenues. Thomas y décèle cependant une volonté de traduire la vie diffuse du paysage outrepassant les exigences du simple naturalisme. D'autre part, et malgré quelques alliances avec des figures de l'opposition comme le saint-simonien Théophile Thoré, Rousseau n'associe pas naturalisme et engagement po-

litique. Ses luttes pour la conservation du paysage l'inciteront à se concilier la bienveillance du Prince plutôt qu'à lutter contre l'Empire.

C'est au chapitre trois que l'auteur du livre « revisite » les principaux lieux dépeints par Rousseau pour en dégager la signification au sein de l'œuvre. Le terme « revisite » n'est pas ici pure métaphore, puisque Thomas rajoute une expérience concrète des sites à l'étude des tableaux et à l'examen documentaire de rigueur. Partant du postulat que toute élaboration paysagique relève bien davantage de la culture que de la nature à l'état brut, il se demande ce que pouvaient avoir en commun les motifs que le peintre a empruntés à des régions aussi diverses que le Jura, le Berry et les Landes, régions qu'il a fréquentées avant de se fixer à Barbizon. Quelques constats s'imposent alors. Rousseau se désintéresse progressivement du pittoresque et du sublime pour s'attacher au coin de campagne anonyme et retiré, dont les seuls traits distinctifs se résument à une sorte d'activité chimique et biologique élémentaire. L'exaltation des cycles naturels trouve cependant sa contrepartie obligée dans l'industrialisation progressive du territoire, que la vision naturaliste suppose sans la montrer, et dans la circulation généralisée des biens et des personnes qu'elle met en branle. Thomas reprend à son compte la réflexion sur le tourisme qui s'impose à toutes les recherches actuelles concernant le paysage moderne; il a lu les guides de voyage du temps, en plus d'avoir consulté les manuels de géographie : son peintre est bien cet allié du bourgeois citadin qui transforme la campagne et ses habitants en objets de consommation visuelle. Cette démarche va, sous l'alibi écologique, trouver son point d'achèvement à Barbizon.

Derrière l'écologie, une économie ... C'est bien dans cette intention de contextualiser la démarche de Rousseau, intention annoncée au précédent chapitre, que se développe la dernière partie du livre de Thomas. Des considérations sur les habitants de Barbizon, petits propriétaires terriens, employés agricoles, boutiquiers et ouvriers des carrières, dressent le décor social que le peintre, contrairement à Millet, a choisi à peu près d'ignorer.

La forêt, qui retient par contre son attention, est aussi la scène de transactions humaines dans lesquelles Rousseau jouera cette fois un rôle actif. Propriété d'État que l'Empire, après la Monarchie, exploite comme territoire de chasse et comme ressource naturelle, la forêt de Barbizon constitue une sorte d'espace réservé où l'accès à des zones de pâturage et de cueillette des fagots demeure fortement réglementé. Des intendants en assurent la maintenance et contrôlent tout particulièrement la coupe du bois, dont l'accélération commence à inquiéter certains « défenseurs » de la nature, parmi lesquels il faut compter les peintres. Ce n'est cependant pas au nom d'une démocratisation du lieu que Rousseau adresse, en 1852, une pétition à Napoléon III visant à protéger de toute forme d'exploitation (y compris les projets de reboisement) certains secteurs particulièrement improductifs, tel le Bas-Bréau. Il veut d'abord et avant tout préserver intacts des motifs de tableaux. L'attachement particulier que Rousseau, indifférent à la représentation de la figure humaine, porte au chêne, ce symbole de la France auquel ses œuvres confèrent une touchante expressivité, sied bien au chef de l'école nationale de paysage.

Art and Ecology in Nineteenth-Century France est donc un ouvrage qu'on consultera avec beaucoup d'intérêt, ne fût-ce que pour les liens établis entre les dispositifs formels des œuvres et leur dimension idéologique. On peut regretter, étant donné l'effort consacré aux premiers, que les reproductions en petit format et en noir et blanc ne permettent pas toujours d'apprécier la justesse de l'argumentation. Le type de réflexion que nous propose l'auteur demande une longue fréquentation des tableaux. D'autre part, et comme toute interprétation, le point de vue exprimé ne fera pas nécessairement consensus. Mais l'exercice auquel s'est livré Greg M. Thomas marquera pour longtemps la fortune critique de Rousseau et comptera parmi les bonnes études consacrées récemment au genre du paysage.

NICOLE DUBREUIL
Université de Montréal

Barbara Fischer, ed., *Foodculture: Tasting Identities and Geographies in Art*. Toronto, YYZ Books, 1999, 208 pp., 23 colour and 42 black-and-white illus., \$22.95.

Is there any subject left that can be broached from an assumption of common understanding? Sensuality? No. Sexuality? Definitely not. But food, one thinks, possibly yes, since "we all have to eat" and all got started in roughly the same way (breast, nipple or eyedropper) before the first round of calamities (not-quite-good-enough mothering, polluted water or weaning) cut universality short and pushed us grazing and gazing onto the fields of *foodculture*.

Foodculture: Tasting Identities and Geographies in Art is a lively collection of essays edited by Barbara Fischer to complement an exhibition entitled *foodculture* presented at the ArtLab of the University of Western Ontario. Fischer alludes in her acknowledgment to a competition which was part of Ontario's participation in Canada's Year of Asia Pacific. To what degree this special year sparked, or sponsored, the project is not explained, though the most cursory glance at the list of artists and table of contents confirms a strong interest in the cross-currents of Asian-Canadian and Asian-American practice. The exhibition included Millie Chen, Ron Benner, Kulwinder Bajar, Jamelie Hassan and Elaine Tin Nyo whose works are represented in