

Caspar Wolf et les "Vues remarquables...": l'art et l'artiste en représentation dans la peinture de paysage

Claude Reichler / Université de Lausanne

Un portefeuille de gravures

Passant par Berne lors de son voyage en Suisse, en 1777, Ramond de Carbonnières, futur traducteur du livre célèbre de William Coxe et plus tard "découvreur" des Pyrénées, se rend dans la maison de l'éditeur Abraham Wagner. Il y contemple de nombreux tableaux de paysages alpestres dus au peintre Caspar Wolf, et admire particulièrement un portefeuille de gravures aquarellées, dont il écrira qu'elles constituent "la plus belle collection de vues de la Suisse qui existe."¹ Il parlera indirectement de certaines de ces gravures dans ses *Observations sur la vallée de Lauterbrunnen*, au moment de la visite de l'Oberland bernois, et sans doute sa perception de la montagne et son écriture seront-elles influencées par l'art de Wolf.

Mis à part Ramond, les témoignages portant sur ces gravures ne sont pas nombreux, mais ils sont de qualité. La préface écrite par Albrecht de Haller, qu'on appelait "le Plin de la Suisse", conférait au recueil un grand prestige. William Coxe lui-même (qui a parcouru la Suisse en 1776) mentionne le peintre dans son récit; Horace Bénédict de Saussure connaît l'entreprise et ses divers contributeurs, puisque, lié avec Haller qu'il vénère, il fréquente aussi le pasteur Samuel Wittenbach, érudit passionné de montagne qui a accompagné Wolf dans ses courses. Goethe lui-même a sans doute eu connaissance de cette œuvre lors de son voyage en Suisse de 1779. On peut penser que certains thèmes des *Lettres de Suisse* prolongent une fascination exercée par les images autant que par les choses, une fascination mise en œuvre par les images.

L'auteur de ces gravures, Caspar Wolf, né à Aarau et formé à l'école de Joseph Vernet et de Louthembourg, n'exerça son activité de peintre des Alpes que pendant la période de 1773 à 1779. La plupart des quelque cent cinquante toiles qu'il peignit alors furent dispersées après sa mort, et pratiquement

¹ *Lettres de M. William Coxe à M. William Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, traduites de l'anglais et augmentées des observations faites dans le même pays par le traducteur, Paris 1982, 2 vol., t. II, p. 110, n. 11. L'ouvrage était paru en 1779 en anglais; la traduction de Ramond eut un vif succès. Pour les questions concernant les voyageurs et les récits, je renvoie à Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1998.

oubliées. Redécouverte il y a une vingtaine d'années, son œuvre s'impose aujourd'hui dans l'histoire de la peinture, au-delà des petits maîtres suisses qu'elle dépasse, comme un des témoignages importants de l'esthétique paysagère entre Joseph Vernet et Caspar David Friedrich, entre Lumières et romantisme.² Les gravures dont il sera question ici sont restées en revanche presque inconnues, sans doute parce que, reprenant les thèmes et les lieux de la grande peinture, elles ont l'air de l'accompagner comme une œuvre mineure. Plusieurs d'entre elles d'ailleurs existent sous forme de tableaux à l'huile, peints sur toile. Il est certain que le portefeuille édité par Abraham Wagner avait été conçu pour être au service de la peinture: destiné à attirer l'attention des voyageurs sur les toiles, il pouvait aussi satisfaire des clients relativement peu fortunés, qui n'auraient pu acheter des œuvres de plus grand format. Pourtant, je voudrais montrer que cet ensemble d'images possède un intérêt intrinsèque et que sa signification, sans être autonome, n'en est pas moins riche et passionnante.

L'art et l'histoire naturelle

Mais qu'est-ce que ces gravures? Sous le titre de *Merkwürdige Prospekte aus der Schweizer Gebürgen und derselben Beschreibung*, le portefeuille rassemble dix planches aquarellées par l'artiste, qui donnent à voir des paysages de la région du Breithorn et de la vallée de Lauterbrunnen.³ Une feuille séparée regroupe les sites représentés, sous forme de vignettes non coloriées où des chiffres placés sur les sommets, les vallées, les cols et les glaciers, répondent à des "Explications" présentées en ouverture du cahier. Celles-ci ont été rédigées par Wittenbach, tout comme la "Description" des itinéraires de l'Oberland qui détaille les courses accomplies par le peintre et le pasteur pour effectuer les relevés topographiques et les esquisses au crayon. Le portefeuille d'Abraham Wagner propose ces itinéraires aux voyageurs et joue donc aussi le rôle d'un guide. La belle préface de Haller est accompagnée

2 On doit à Willi Raeber (*Caspar Wolf (1735-1783). Sein Leben und sein Werk*, Zurich 1979) la redécouverte de l'œuvre alpestre. Les musées de Bâle, de Berne et de Aarau montrent quelques-uns des plus beaux paysages de Wolf. Voir aussi, parmi les catalogues d'exposition, *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Bâle 1980; ou encore, *Le Sentiment de la montagne*, Grenoble 1998, pp. 114-118.

3 Je décris l'ouvrage que j'ai pu consulter à la Schweizerische Landesbibliothek à Berne, qui en possède un exemplaire. Le titre et les textes d'accompagnement sont en allemand, alors que les légendes des planches sont en français. Les photographies reproduites ici ont été faites sur cet exemplaire. Les dix gravures de Wolf furent parfois intégrées dans d'autres collections portant le même titre, et mêlées à des œuvres d'autres artistes. Ainsi de l'ouvrage intitulé *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*, Amsterdam 1785, qui comporte quarante planches gravées par Decourts, d'une qualité très inférieure.

d'un frontispice dû au peintre Dunker, où l'on voit Wolf peignant sur le motif la cascade du Staubbach.⁴

L'ambition de Wolf n'est pas que picturale; elle est aussi scientifique, dans le champ de cette science composite qu'on appelait l'histoire naturelle. Nous dirions aujourd'hui, plus précisément, que son approche appartient à la géomorphologie. Il caractérise les roches par leurs couleurs (c'est-à-dire leur composition minéralogique), leurs structures, les amoncellements ou écroulements qui permettent de comprendre leur histoire autant que leur apparence actuelle. Les planches montrant des cascades exposent avec soin les effets de l'érosion, les parois calcaires limées par l'eau ou attaquées par le gel et le vent. Quoiqu'il n'en possède pas la compréhension adéquate - puisque la théorie des transformations des masses glaciaires et de leurs effets ne sera formulée qu'au milieu du XIX^e siècle par Louis Agassiz - il dessine avec précision la vallée en auge, le synclinal perché ou le lac morainique que les glaciers ont formés dans leurs mouvements. Le rapport des distances et des élévations est aussi rigoureux qu'il était possible à l'époque, et l'emphase ne domine presque jamais l'observation. Il y a chez Wolf une attitude empiriste qui lie étroitement l'art et la connaissance, et qui donne un sens nouveau à la formule consacrée inscrite au bas de chaque gravure: *C. Wolf ad nat. pinxit*: "peint d'après nature", c'est-à-dire non simplement sur le motif, mais surtout en rendant explicite la genèse et l'organisation du monde naturel.

La première planche de la série (Avalanche près du Breithorn, fig. 1) constitue un véritable programme pictural. A partir d'un point de vue panoramique, on voit la vallée, les cascades, les sommets et les glaciers, tous les sites qui seront représentés de manière rapprochée dans les images suivantes. L'horizon est immense, les lieux et les thèmes sont multipliés, faisant de cette image une sorte d'*Ideallandschaft*, ou *paysage composite*, genre que Wolf a pratiqué à plusieurs reprises, et qui consiste à juxtaposer dans une même vue des éléments paysagers appartenant à des lieux éloignés. La perspective, ici, est quelque peu manipulée, et l'index des thèmes prend le pas sur le relevé des occurrences visibles à partir d'un seul point de station.

La seconde image montre la vallée de Lauterbrunnen avec la célèbre cascade du Staubbach.⁵ Les planches suivantes multiplient les vues des chutes d'eau de la vallée en variant les perspectives et les conditions climatiques: soleil illuminant l'écume bouillonnante des fontaines naturelles formées par les chutes successives dans la partie supérieure du Staubbach, et provoquant une irisation, comme si la rude nature des Alpes voulait rivaliser avec les cascades

4 J'ai commenté ce frontispice dans un article récent, qui rapproche Caspar Wolf et Horace Bénédicte de Saussure: voir "Science et sublime dans la découverte des Alpes", in: *Revue de géographie alpine* 3 (1994).

5 Voir Jean-Daniel Candaux, "Naissance de la cascade alpine", in: *Voyages en détails: Chemins, regards et autres traces dans la montagne*, *Revue de Géographie Alpine*, Grenoble 1998.



Fig. 1: *Avalanche près du Breithorn*



Fig. 2: *Première Chute du Staubbach*



Fig. 3: *Glacier du Breithorn*

de la Renaissance italienne (fig. 2); lumière latérale du couchant lorsque les ombres s'allongent et qu'apparaissent soulignés les plissements et les découpes des rocs, creusés par une trombe d'eau obstinée; vent soulevant l'eau comme une écharpe mouvante qui partirait à la rencontre des nuages; cascade figée par le froid, et que le gel a transformée en une sorte de tuyau blanc et raide, avec au bas de la pente un amoncellement de glaçons et de givre... Les images décrivent avec bonheur les métamorphoses de l'eau - nuées, poussières liquides, neiges, glaces - jouant admirablement des clartés mouillées et des nuances fondues que permet l'aquarelle, opposant le monde aérien et mobile des eaux que la lumière exalte et le monde figé des gels hivernaux.

Comme le fait voir la première planche, les cascades naissent du glacier, dont les fontes estivales alimentent plusieurs cours d'eau. Deux gravures détaillent des vues du glacier du Breithorn, univers désolé et chaotique de pics rocheux, de masses glaciaires et de pierrailles. Dans ces deux images tout semble en mouvement: non seulement les nuages se forment ou se déforment, ouvrant et recouvrant des profondeurs bleutées, mais les parois rocheuses elles-mêmes ont l'air de *s'enlever*, les formations glaciaires prennent des allures échevelées, elles se creusent et se cabrent, montent et descendent telles des vagues (voir fig. 3).

C'est que la représentation de la haute montagne, au XVIII^e siècle, est toujours placée dans la perspective de l'histoire de la Terre; elle est en même temps image de surgissement et d'écroulement. La mémoire des eaux du déluge, ou celle du feu originaire pour les tenants des théories ploutoniennes, reste inscrite dans la montagne dont l'apparence a toujours quelque chose de convulsif. Pourtant la blondeur des surfaces qui renvoient la lumière, la subtilité des teintes de la glace (du bleu sombre au blanc le plus pur), le camaïeu des ciels où se jouent les nuages, le graphisme suraigu des arrêtes et des pointes... - tout l'art de Wolf enlève à ce monde son horreur ancienne et le réorganise en une gloire peinte.

Le peintre dans le paysage

On comprend bien que Wolf ne se contente pas de reproduire les choses vues, mais qu'il compose son œuvre et construit la vision qu'en aura le spectateur. Un des aspects les plus frappants de cette série de gravures est que le peintre paysager s'y représente dans ses activités, qu'il donne à voir les conditions d'exercice de son travail et la genèse des vues que le spectateur contemple: il livre par là des indications sur la manière dont il comprend son art et la fonction de celui-ci dans la culture de son temps.

Sur toutes les images en effet, on note la présence du peintre accompagné d'un ou de plusieurs personnages. La première planche donne le thème (fig. 1): elle montre, dans le coin inférieur gauche, associée à une scène du genre pastoral, la rencontre du peintre et de son compagnon (qui est probablement son guide); le peintre porte un manteau rouge, le guide est en bleu; les couleurs de leurs vêtements se distinguent clairement sur le fond blanc de la coulée d'avalanche. L'un et l'autre sont reconnaissables dans plusieurs autres gravures, où ils apparaissent comme les personnages d'un récit de voyage, du récit d'une excursion dont les images illustreraient les étapes.⁶ Le guide porte un sac dans lequel se trouvent les cartons rectangulaires et les couleurs utilisées par Wolf pour ses esquisses; tantôt il contemple une cascade, debout à côté du maître, appuyé sur le long bâton des montagnards, tantôt il est assis, attendant patiemment tandis que le peintre dessine. Car celui-ci est représenté fréquemment en train de dessiner sur le motif. Les deux planches les plus intéressantes à cet égard sont celles qui montrent le glacier du Breithorn. Dans l'une, à l'extrémité droite de la page, on voit quatre personnages minuscules debout au bord d'un petit lac de moraine: on reconnaît parmi eux l'habit bleu du guide, le rouge du peintre; un chevalet dressé porte le rectangle de carton sur lequel ce que nous contemplons est en train d'être représenté. Dans l'autre (fig. 2), deux personnages (dont le guide) sont penchés

précautionneusement sur l'arrête du glacier, au-dessus du précipice; le peintre, assis sur un quartier de roche, un peu en retrait, dessine la scène que nous voyons. Tout se passe comme s'il avait délégué son regard sur l'abîme, tirant de ce dédoublement de la vision un bénéfice esthétique: car il *fait voir*, tout en échappant au vertige que nous pressentons dans la prudence anxieuse des personnages penchés, que nous pouvons même ressentir lorsque notre oeil se perd dans les reflets bleus de la paroi verticale, aspiré par le gouffre aux confins de la page.

Certes, Wolf n'invente pas le thème du peintre représenté, mais il lui donne un retentissement singulier, bien au-delà des significations qu'il possède conventionnellement. Comme on le sait, le peintre et ses compagnons indiquent l'échelle, le paysage apparaissant d'autant plus vaste qu'eux-mêmes sont minuscules, à presque être niés par la grandeur de la nature - effet qui appartient en propre au style sublime. Ils ont aussi une fonction testimoniale, importante dans une entreprise où l'exactitude de l'observation est revendiquée. Ils figurent de plus une signature un peu fantasque, présente dans de très nombreuses œuvres de Wolf.⁷ Mais ils font plus: ils introduisent le spectateur à une réflexion sur l'art et la connaissance. Si mince et perdu qu'il paraisse dans le monde immense de la haute montagne, le peintre a pouvoir de s'approprier ce monde, de le donner à percevoir en le configurant selon des règles, de prolonger ses effets par son art. Le savoir et le plaisir approfondis par l'observation active, on les pressent dans l'insistance mise par Wolf à faire voir ces rectangles de carton sur lesquels il dessine les *Merkwürdige Prospekte*.⁸ *Prospekt* et *perspective*, jumeaux étymologiques, forment les deux aspects d'une même opération par laquelle le regard maîtrise l'espace dans lequel il se projette, en fabriquant un diagramme à deux dimensions de la réalité physique. Par l'intermédiaire de cet "outil" optique⁹ le rapport dont l'homme semblait prisonnier est inversé, puisqu'ici le plus grand est contenu dans le plus petit, que l'abîme autant que le temps sont domptés par leur représentation en peinture.

Wolf n'ignore rien des théories du sublime, en honneur à l'époque de ses randonnées alpestres.¹⁰ Il a peint plusieurs toiles qui s'y réfèrent explicitement: l'"Orage sur le glacier inférieur de Grindelwald" ou le "Glacier du Rhône vu de Gletsch", toutes deux au musée d'Aarau, sont parmi les grandes œuvres du genre dans la peinture de paysage. L'avalanche, au premier plan de la première gravure (fig. 1), pourrait constituer un indice dans notre série, puisqu'elle fait

7 Dans les peintures sur toile, on trouve quelques variations de cette signature; le fusil signale aussi parfois le peintre, et souvent le chien qui l'accompagne...

8 Cinq des dix gravures comportent le peintre dessinant sur un carton.

9 Ou, pour le dire avec Erwin Panofski, de cette "forme symbolique".

10 Voir Baldine Saint-Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris 1993, et *Le Paysage et la question du sublime*, musée de Valence, Réunion des musées nationaux, Paris 1997.

6 De plusieurs excursions, en fait, puisque les variations saisonnières (été/hiver) impliquent plusieurs visites aux mêmes sites.

partie du répertoire des "choses" sublimes. Pourtant, la collection éditée par Abraham Wagner, si elle laisse pressentir la dimension sublime de la peinture de paysage, ne s'y livre pas, et préfère demeurer du côté du plaisir et de la maîtrise. Il y a dans ces *Merkwürdige Prospekte* un enchantement de la connaissance en même temps qu'un volontarisme esthétique, bien plus que le sentiment de la menace et de l'excès.

La dernière planche confirme cette impression, en montrant le peintre et son acolyte dans un paysage d'hiver (fig. 4).



Fig. 4: *Herrenbaechli pris en hiver*

A gauche, occupant plus du tiers de la feuille, un ciel contrasté dans lequel une nuée sombre monte en volutes; à droite, une paroi rocheuse colorée par le gel, les mousses, un soleil d'hiver, le long de laquelle tombe un filet d'eau; des morceaux de glace détachés d'une masse gelée se fracassent contre une

corniche et sont projetés dans l'abîme. Tout au bas de la page, comme sortis du bord du cadre, les deux hommes - rouge et bleu sur le fond blanc - montent lentement, laissant sur la neige les marques de leurs pas enfoncés, que notre regard prolonge jusqu'à la tache de lumière vers laquelle ils vont et qu'ils s'apprêtent à zébrer d'une double ligne de points. Leurs pas feront bientôt comme un graphisme conquérant sur cette nappe blanche. Les traces imprimées, tout comme les regards inscrits, marquent et re-marquent le voyage et sa représentation: à travers eux le sujet (le peintre, mais potentiellement tout voyageur) se révèle doublement présent, dans l'événement de la découverte comme dans la récréation compréhensive de l'art.

Deux voyages, deux regards

Car il y a deux niveaux temporels dans ces gravures, comme le veut la peinture de paysage: celui de la circonstance qu'elles relatent (les voyages du peintre dont elles font le récit) et celui de l'activité visuelle à laquelle se livre leur spectateur, qui est comme une promenade à l'intérieur du tableau.¹¹ Dans nos gravures, une tension est créée entre les deux plans, qui naît de l'impossibilité de les faire se correspondre l'un à l'autre: le voyage représenté entraîne et stimule celui qu'effectue l'oeil du spectateur dans toutes les dimensions de l'image, mais il ne le recouvre pas. Ainsi, dans certaines planches, voyons-nous le peintre arrêté, observant un phénomène et le montrant du doigt à son compagnon: telle se présente la "Première chute du Staubbach", où la main du peintre désigne en contrebas l'iris formé par le soleil au-dessus du bouillonnement d'eau (fig. 2); telle encore la "Chute du Myrrenbach", où cette fois-ci le peintre lève le bras pour faire voir quelque chose très haut au-dessus de lui, sans doute la puissance de la chute qui tombe par paliers et s'évase en creusant la roche. L'objet ainsi indiqué attire notre attention, il devient l'un des "centres" du tableau.

Cependant les gravures comportent plusieurs centres, alors que le peintre représenté ne pointe jamais que l'un d'eux. Notre oeil reste libre et crée son propre cheminement, ses propres étapes. Voyez les coulisses des vallées qui s'enfoncent, et que le regard fouille. Voyez les pointes glaciaires, les chamois bondissants, les maisons silencieuses, la barrière de pieux entrecroisés près de la chute, cette église et le hameau qu'elle garde, les couleurs fauves du roc, le pierrier, les sapins que le vent tourmente, le bleu des ciels... . L'oeil se promène sur la page, monte du bas vers le haut, est aspiré par les nuées, redescend, s'arrête sur un objet, file dans la profondeur d'une pente... .

¹¹ Voir les remarques éclairantes de Daniel Arasse, sur lesquelles je m'appuie ici, dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 164 passim.

Captivé par les détails, ému, instable, il brise sans cesse avec toute vision programmée: "L'oeil chute et se perd tout en regardant avec la plus extrême acuité", écrit Louis Marin.¹²

La tension entre le temps du voyage et le temps de la vision entraîne d'autres effets encore. En effet, le point de vue du peintre représenté dans le tableau ne se confond jamais avec le point de station du spectateur, à partir duquel est construite la cohérence de l'image perspective: censé percevoir l'ensemble, le spectateur devrait pouvoir jouir de la totalité du paysage qui se déploie sous son regard. Cette vision complète et simultanée est en fait une fiction optique, qui suppose un spectateur placé centralement en face de l'image, quelque peu en retrait, dans une contemplation immobile. Reprenons la dernière planche, celle où le peintre et son guide avancent dans la neige. Dans la partie gauche, tous les mouvements sont ascendants: les deux hommes grimpent avec une obstination joyeuse, à longues enjambées; au-dessus d'eux, le plan neigeux forme une pente montante; au-dessus encore, les masses nuageuses s'élèvent dans un tournoiement. A droite, au contraire, les mouvements sont descendants: chute de l'eau, dégringolade des glaçons, stalactites qui pendent le long de la roche... Le point de station apporte la maîtrise de ces poussées verticales: on voit les deux hommes dans une vision plongeante, et le ciel (ou le sommet de la paroi rocheuse) en contre-plongée. Il en est ainsi dans toutes les planches, le spectateur y commande les mouvements dans l'espace, dans la dimension verticale comme dans la profondeur ou la latéralité. Wolf est un homme des Lumières: cette vision exhaustive, postulée théoriquement, rend manifeste pour les consciences de ce temps la pérennité de la raison et de la science; elle les symbolise dans un dispositif pictural: Regard de loin, géométrique, *regard encyclopédique*, qui porte à concevoir la nature sauvage de la montagne comme une organisation rationnelle accessible à la connaissance humaine.

On voit combien, chargé d'attirer l'attention sur ses toiles par ce portefeuille de gravures, Wolf y suscite sans cesse l'occasion de commenter son travail, de faire voir son art à l'œuvre, sans jamais renoncer à la rigueur et au réalisme. Il gagne dans ce deuxième degré une capacité à donner à comprendre, au-delà de sa propre manière, la valeur médiatrice de la peinture de paysage, qui configure la perception et donne une forme au monde.¹³

¹² Louis Marin, "Paysages extrêmes, à l'occident", cité par Daniel Arasse, op. cit., p. 165.

Et encore: "Le cadrage du monde s'ouvr[e] en chacun de ses lieux [...] sur l'infinie diversité du monde."

¹³ Voir Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995.