

# LA NATURE ET L'ART SEMBLENT SE FUIR

par

**M. François-Bernard MICHEL**

Président de l'Académie des beaux-arts

Délégué de l'Académie des beaux-arts

« La Nature et l'Art semblent se fuir », a écrit Goethe, évoquant l'énigmatique relation de l'artiste avec la Nature. Mais il ajoutait aussitôt : avant qu'on y songe, ils « se sont retrouvés ».

Artiste et Nature, le sujet justifierait une encyclopédie, et l'envisager en vingt minutes relève d'une mission impossible. Je vais tenter la gageure en me limitant à deux thèmes : Nature et création artistique, l'Homme dans la Nature.

## Nature et création artistique

Dans la genèse d'une œuvre d'artiste, quelles sont les parts respectives de ses observations de la Nature et celle des créations de son imagination, de son talent, de son travail ?

Commençons par énoncer une évidence : la Nature non dénaturée par l'Homme propose le spectacle naturel du Beau. Ernst Hæckel, attaché aux relations entre sciences et arts, écrivait au début du XX<sup>e</sup> siècle : « La nature produit dans son giron une masse inépuisable de formes merveilleuses, qui dépassent par leur beauté et leur variété tout ce que l'homme peut créer comme forme artistique. » Laissons à Hæckel la responsabilité de son affirmation, qui contesterait toute œuvre d'art, et considérons l'interposition d'un compositeur ou d'un plasticien, entre Nature et auditeur ou spectateur.

La Nature offre aux sens de l'artiste l'univers varié du monde extérieur. Elle lui propose par conséquent l'émerveillement issu du Beau, vu, entendu ou senti, suscitant en retour son envie, voire son besoin irrépressible d'exprimer sous des formes artistiques diverses les sensations éprouvées. Le motif, rappelait René Huyghe, constitue le moteur de toute œuvre réalisée « d'après nature ».

Ce que la Nature propose à l'artiste est donc une force vitale, de nature vraiment biologique, puisqu'elle émane de la vitalité qui fait son essence et sollicite de la biologie sensorielle une réaction naturelle de l'artiste, issue de ses sensations et émotions.

Au compositeur, la Nature offre ainsi une source infinie de thèmes et de formes musicales. Ainsi, l'oreille exceptionnelle d'Olivier Messiaen a-t-elle enregistré soixante-dix-sept espèces d'oiseaux, qui, le merle par exemple, sont de merveilleux et étonnants improvisateurs. Certaines œuvres de Messiaen n'en sont pas pour autant des compilations de chants d'oiseaux. Lors de nos rencontres à son domicile, j'ai eu la chance d'entendre ses commentaires sur les partitions de son *Saint-François d'Assise*, confirmant ce que souligne son élève Serge Nigg, à savoir

que les chants d'oiseaux correspondent à des ultra sons et que le talent de Messiaen fut d'en imaginer et extraire des figures mélodiques et rythmiques, intégrées à des combinaisons harmoniques et contrapuntiques.

Le citadin Claude Debussy, sédentaire et pourtant fervent de la Nature, a situé la scène initiale de *Pélleas et Mélisande* sous les frondaisons d'une vieille forêt, dont la magie imprègne la rencontre de *Golaud et Mélisande*. Il aimait également la mer, - il a fait une croisière avec Marie-Blanche Vasnier -, mais lorsqu'il compose *La Mer*, en 1903, il travaille dans le silence d'une maison de Bourgogne et écrit à Messager : si la mer ne baigne pas « les coteaux bourguignons », les souvenirs valent mieux « qu'une réalité dont le charme pèse trop lourd sur votre pensée ». Effectivement, de son terroir bourguignon, Debussy nous fait effectivement naviguer aussi bien sur le « toit tranquille » méditerranéen de Paul Valéry, que sur des océans de tempêtes.

Parmi les innombrables évocations de la Nature dans les œuvres musicales, il suffit de rappeler *La Symphonie pastorale* de Beethoven, *Les Steppes de l'Asie centrale* de Borodine, les dialogues de chats dans *L'Enfant et Les Sortilèges* de Maurice Ravel. « Toutes les sensations accumulées par Berlioz durant ses promenades dans les Abruzzes, écrit Arnaud d'Hauterives, se retrouvent dans les couleurs incisives de la carte postale sonore » que constitue *Harold en Italie*. Notre regretté Marius Constant, Jean Prodromidès, Serge Nigg, dans leurs évocations respectives de Turner, Goya et Jérôme Bosch, se sont attachés à ces liaisons du sonore au visuel, réalisant les hypallages métonymiques chers à Marcel Proust.

Si la musique cependant a toujours un référent naturel, si le compositeur transpose ses impressions sensorielles de la Nature, n'est-il pas celui, estime François-Bernard Mâche, qui doit le moins à cette Nature et le plus à son inspiration ? Serge Nigg invoque ainsi ce qu'il dénomme « l'idée subite », cet éclair soudain donné et non travaillé, ce surgissement toujours gagnant, météorite lumineuse constellant le ciel de la musique, dont le meilleur exemple est la fameuse « petite phrase », - deux mesures à peine, les seules, écrit Marcel Proust, que Swann a retenues de la sonate de Vinteuil, parce qu'elles sont liées à son amour pour Odette de Crécy. Proust évoquait-il précisément un compositeur tel que Guillaume Lekeu, ou bien sa petite phrase est-elle issue de son imagination, on ne sait, mais plus intéressant est son jugement sur les motifs musicaux : « Swann, écrit-il, tenait les motifs musicaux pour de véritables idées d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence. » Et, quand il se faisait jouer « la petite phrase », Swann cherchait « à démêler comment, à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait ».

Proust, notons-le, range Swann parmi les « idolâtres » et « célibataires de l'art », qui s'extasient en retrouvant l'incarnation de la Zéphora de Botticelli dans le corps d'Odette, au lieu de s'abandonner à l'émotion éprouvée, tandis que l'artiste approfondit, je cite, « le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église, a creusé en lui ».

Mais puisque nous évoquons la peinture, bien absente de la famille de Madame Proust, pouvons-nous qualifier certains peintres d'imitateurs de la Nature ?

Un employé d'octroi qui peint, « en dehors des heures de service » comme on le dit des fonctionnaires, ne peut être semble-t-il, qu'un peintre naïf. Or, il est tout sauf naïf, Rousseau dit « le douanier » : il a une carte de copiste au Louvre, il est ami de Bouguereau, Clément et Gérôme, il n'est pas allé au Mexique, mais a découvert dans l'exposition universelle de 1889 les décors exotiques, au Muséum d'histoire naturelle, et dans *L'Illustration*, il a vu des dessins de bêtes féroces, dans les serres du Jardin des Plantes, il a observé les tons éclatants et nuances délicates des jungles. Son imagination a créé ensuite ce qu'il a peint.

Sculpteurs, peintres et graveurs attachés à étudier la nature humaine, ont d'abord élu la reproduction fidèle de l'anatomie, préalable indispensable à la connaissance de l'« *Humani Corporis Fabrica* », la « fabrique de l'homme ». Après les travaux fondateurs de Vésale, Dürer ou Léonard de Vinci, ils se sont approprié l'anatomie artistique, des nus et écorchés, tandis que se multipliaient « leçons » et « théâtres d'anatomie ». Si le prosecteur d'anatomie que je fus déplore aujourd'hui cet *homo anatomicus*, c'est parce les médecins l'ont adopté eux-mêmes pour pratiquer une « médecine anatomique », concevant l'homme comme un assemblage d'organes, le réduisant à un corps-machine, dont le réparateur ignorait la parole et le destin de transcendance.

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, l'Académie des beaux-arts estimait obligatoire, je cite, « l'imitation de la nature en toutes choses », et se donnait pour mission d'en maintenir la tradition. On ne saurait l'en blâmer, elle prônait ainsi le dessin, dont l'enseignement est malheureusement si négligé aujourd'hui ; mais cette imitation, elle la défendait aveuglément. Notre Secrétaire perpétuel n'aura pas à faire cet après-midi ce que fit son prédécesseur, Quatremère de Quincy, qui, le 7 octobre 1825, dut appeler la troupe et ses baïonnettes pour faire évacuer la Coupole où nous nous trouvons, afin de séparer partisans et adversaires de la *mimesis*. Lui qui affirmait sentencieusement : « l'innovation est fille de l'ignorance », souscrivait sans doute au contresens durable infligé à la pensée d'Aristote, qui par *mimesis*, ne désignait pas seulement dans sa *Poétique*, l'imitation de la Nature, mais le dynamisme créateur de l'imaginaire, la *Diégesis*.

À l'ancien et un peu vain débat consacré à l'alternative imitation de la Nature/créativité de l'artiste, la neurophysiologie du système nerveux a apporté une conclusion définitive. Pour ne prendre que le cas des arts plastiques, scanner et I.R.M. nous ont révélé que les informations captées par une rétine et transmises au cerveau occipital sont diffusées par d'innombrables connexions à plusieurs zones encéphaliques, particulièrement les zones préfrontales, qui activent les effecteurs moteurs du geste de l'artiste et légitiment a posteriori la belle formule de Paul Valéry évoquant « la main de l'œil ». Les yeux, oreilles et mains d'artistes, puisent en effet dans le disque dur de leur mémoire cérébrale les informations avec lesquelles leur imagination et leur talent font œuvre. Nature et Culture, débat sans fin ! Nous voyons davantage avec notre cerveau qu'avec nos yeux. L'artiste qui s'attache à tel élément de la Nature obéit à une pulsion intérieure mais, dans une certaine mesure, estime Claude Abeille, l'œuvre préexiste en lui. Car l'expression du motif réalise en quelque sorte la métaphore d'une vision personnelle, c'est-à-dire le monde intérieur de l'artiste confronté à l'extérieur, et dont la qualité est liée à sa capacité de

distanciation. « On fait très bien la différence, remarquait Pierre Bonnard en visitant le musée du Prado, entre les peintres qui savent se défendre contre le motif », Titien par exemple, et Vélasquez, sans défense contre les motifs qui l'ont « séduit ». L'altération des capacités sensorielles démontre d'ailleurs l'importance de l'inspiration créatrice libérée des contingences d'un environnement naturel : au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la musique et de la peinture a été largement influencée par deux sourds, Goya et Beethoven.

Avant les neurophysiologistes, l'intuition et la perspicacité singulières d'écrivains et poètes avaient proposé des jugements pertinents sur le thème « Artiste et Nature ». Charles Baudelaire retenait des propos d'Eugène Delacroix, que « la Nature n'est qu'un dictionnaire », dont les milliers d'entrées ne composeront jamais un texte, - pas plus que copier la Nature ne fera un artiste. « Ceux qui n'ont pas d'imagination ajoutait-il, copient le dictionnaire », cultivant « le vice de la banalité », « vice de ceux qui considèrent généralement comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité ».

« L'art, imitation de la Nature » questionne Paul Valéry ? Cette niaiserie est vraie « si imiter était mieux que copier (...) le n'importe quoi qui paraît ».

Marcel Proust, après avoir rappelé que l'art permet de voir « l'univers avec les yeux d'un autre » et que l'artiste restitue grâce à lui « l'essence des choses » qui constitue « la vraie vie », inverse l'ordre des facteurs affirmant que « la Nature emprunte à l'Art tous ses privilèges ». Évoquant dans un décor d'arbres en fleurs la puissance de l'imaginaire, son narrateur entrevoit dans ces arbres des « gardiens des souvenirs de l'âge d'or et des garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, et que la splendeur de la poésie (...) peut y resplendir ». « Un de mes rêves de cité gothique, écrit-il ailleurs, était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter pendant la veille ». Un rêve « où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique ».

Paul Claudel enfin, écrivait avec le sens de la formule : « L'œil écoute », ou encore « J'ai respiré le paysage et maintenant, pour dessiner, je retiens mon souffle. »

### **L'Homme dans la Nature**

Pour scruter la place faite à l'Homme dans la Nature par les plasticiens, il faudrait évoquer les splendeurs paysagères des peintres chinois ou japonais et, dans notre pays, celles de Corot et Poussin, dans lesquelles les figures humaines vont de l'ébauche à la précision du portrait. Notre confrère Pierre Rosenberg va parler de Poussin. Je commencerai donc par Gustave Courbet, ses contemporains et successeurs. Après Gérôme, qui avait campé un lion assis contemplant la mer, ce vaniteux de Gustave Courbet s'est représenté debout sur une dune de Palavas-les-flots, saluant la mer de son chapeau tendu à bout de bras. Il salue certes l'immensité du ciel et la beauté de la Méditerranée, qui malgré sa voix forte, écrit-il « ne couvrira pas celle de la renommée criant mon nom au monde entier », mais il s'interroge aussi : au sein de l'immense Nature, quelle est la place du petit bonhomme de peintre que je suis ?

Du petit bonhomme, il passe à une grosse dame, une « baigneuse » vue de dos, quasiment nue, le bras tendu en une sorte d'invocation sentencieuse, et qui semble sortie davantage de son atelier que du ruisseau-pédiluve de la toile. On connaît le succès de scandale attaché à cette baigneuse et l'impératrice Eugénie demandant après un *Marché aux chevaux* si cette baigneuse était aussi une percheronne ? Jugement plus pertinent mais non moins sévère de Delacroix : « Rien n'est plus froid, c'est un ouvrage de marqueterie ». À propos de Nature et de Courbet, on ne peut oublier qu'il fut le premier à peindre une toile longtemps cachée et hyperréaliste de « nature » féminine, *L'Origine du Monde*.

Une autre étude de nature à scandale, autre femme d'atelier transposée en plein air, apparaîtra en 1863 avec *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. De cette femme nue assise sur l'herbe d'une clairière au côté de deux messieurs en jaquette noire, un critique, concluant que le « salon des refusés » était plus amusant que le Salon officiel, n'avait rien compris au projet de Manet, d'associer la nature d'une clairière de Gennevilliers à celle de Victorine Meurent devenue peu après une moderne *Olympia*.

Les impressionnistes, sortant de leurs ateliers et emportant sur le terrain les tubes de couleurs, réussiront l'intégration de l'Homme dans une Nature qu'ils ont métabolisée pour en restituer les vibrations lumineuses et colorées, - il suffit d'évoquer Camille à l'ombrelle, la compagne de Claude Monet parmi les coquelicots d'un *Chemin montant dans les herbes*. Pour Vincent Van Gogh et sa sensibilité humaine et exacerbée, la Nature inclut celle des petites gens de son entourage, et il peint le portrait de Madame Trabuc, l'épouse du gardien de l'asile de Saint-Rémy-de-Provence, parce que c'est « une femme fanée, une malheureuse bien résignée et bien pas grand-chose et si insignifiante, que moi j'ai envie de faire ce brin d'herbe poudreux là ».

Revenons aux clairières et bords de rivière qui justifient les déshabillés de la baignade. Mon concitoyen Frédéric Bazille, prématurément disparu dès les premières semaines de la guerre de 1870, a peint des baigneurs dans un décor qu'aimera Valéry Larbaud qui le qualifiera de paysage « à la Poussin ». Sa composition, mariant les plans horizontaux de l'eau de la prairie et du ciel, aux plans verticaux des arbres et des baigneurs, a plu à son voisin méridional Paul Cézanne, qui a voulu reprendre ce thème. Mais lorsque Cézanne peindra ses baigneurs et baigneuses, il en estompera de plus en plus les figures humaines, pour les réduire à des silhouettes, à des formes géométriques finalement assimilées et fusionnées à celles de leur environnement naturel, bois, collines ou montagne Sainte-Victoire. Cette démarche, prolongée par celle des cubistes et des fauves aux origines de l'art moderne, aboutira progressivement à l'exclusion puis à la disparition de l'Homme dans le paysage.

Il faut dire que les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout du XX<sup>e</sup>, adoptent des visions différentes de la Nature, domaine de la re-présentation purement figurative, qui les amènent à quitter le domaine de la re-présentation purement figurative. Une toile-documentaire, dont l'intérêt artistique est inversement proportionnel à son importance en psychologie humaine, doit être mentionnée ici. Lorsque André Brouillet peint la *Leçon du Professeur Jean-Martin Charcot à ses élèves de*

*l'Hôpital de la Salpêtrière*, - parmi lesquels un certain Sigmund Freud -, il illustre la réalité chez ces femmes hystériques-historiques d'une autre anatomie, une « anatomie psychique » en quelque sorte, selon laquelle les mots corps, bras, seins ou cœur, prennent des significations fort différentes pour qui les dit et les entend, qui les voit et les représente. Il évoque la réalité de l'inconscient humain, ce passager clandestin qui à bord de notre bateau perturbe sa trajectoire, alors que nous sommes certains d'en tenir fermement la barre. Laisant libre cours à leurs interprétations, rêves et fantasmes, les plasticiens de la génération suivante s'aventureront sans limite dans la déformation du réel.

Leurs approches nouvelles procèdent globalement du préfixe grec, *méta-*, « ce qui vient ensuite », ce qu'on peut voir derrière les apparences du réel, ce qu'on entend derrière des séquences de notes.

Les surréalistes tel Magritte écrivant au bas d'une toile hyperréaliste de pipe : « Ceci n'est pas une pipe », nous inviteront à nous défier des apparences. Lorsque Paul Klee peint son autoportrait, surface ovalaire plane où les globes rouges des yeux demeurent seuls mobiles dans son visage, il nous jette aux yeux la maladie qui a figée ses traits, la sclérodémie. Wassily Kandinsky, prônant un art non figuratif, fondé sur la symbolique des couleurs et des formes, affirme l'importance « Du spirituel dans l'art ».

D'autres enfin franchiront un autre seuil, lorsqu'ils feront œuvre d'art avec les structures élémentaires de la Nature qu'ils dénomment « biomorphes ». Ils ignorent que leurs « biomorphes » anticipent des découvertes de la nature de l'Homme, lorsque scanner, I.R.M. et biologie moléculaire révéleront les figures de l'infiniment petit humain. Henry Moore, modulant ses figures bi-corps, invente à son insu, comme s'il voyait l'invisible, des éléments cellulaires, les ribosomes, identifiés bien plus tard par la microscopie électronique.

Nul ne saurait médire des merveilleuses technologies proposées à l'homme souffrant, et tant mieux si, au-delà de leur intérêt scientifique, leurs figures, effectivement dotées d'une grande beauté, sont susceptibles d'accéder au statut d'œuvre d'art. Comment ne pas redouter cependant qu'à *l'homo anatomicus* et à la « médecine anatomique » les actuels idolâtres de la radiologie auto-proclamés « imageurs », ne substituent un *homo radiologicus*, nous assurant sans rire qu'ils ont « filmé la conscience » ? Comment ne pas craindre que les idolâtres de la biologie ne professent un *homo biologicus*, réduit à ses gènes et ses molécules ?

Toute création artistique, dirons-nous pour conclure, associe à la Nature une part d'indiscernable et d'inexplicable, qui la fait échapper aux explications mécanistes, aussi complexes soient-elles. C'est par cette résistance à toutes les réductions qu'elle manifeste l'essence transcendante de l'être humain.