

**BULLETIN
DE
L'ACADEMIE DES SCIENCES
ET LETTRES
DE
MONTPELLIER**



**Les Paysages dans les arts et la littérature
Regards sur le Languedoc-Roussillon**

*Colloque tenu les 21-22 novembre 2013
sous l'égide de la Conférence Nationale des Académies*

L'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier n'entend donner ni approbation ni improbation aux opinions émises au cours de ses séances et dans ses publications. Ces opinions devront être considérées comme propres à leurs auteurs.

Cet ouvrage est dédié à la mémoire de
Jean Nougaret
décédé le 10 décembre 2013.

Malade il n'avait pu assister à ce colloque.
Il en était un des inspirateurs, un des organisateurs.

Les paysages du Languedoc-Roussillon dans les arts et la littérature

Introduction

Michel Gayraud

Président 2013 de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier
Professeur émérite et ancien président de l'Université Paul Valéry,
Ancien recteur d'Académie

L'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier a organisé un colloque sur les paysages dans les arts et la littérature en Languedoc-Roussillon. Il a fait suite au colloque de 2009 sur le littoral et celui de 2011 sur le patrimoine.

Les paysages : ce pluriel dans une première compréhension renvoie à la variété de nos paysages régionaux. On ne peut plus dire aujourd'hui, comme autrefois Michelet, que « le Languedoc intérieur et pierreux évoque la Palestine alors que pour des centaines d'écrivains la Provence est plus grecque que la Grèce. » Observons d'abord que nous avons pris pour cadre le Languedoc-Roussillon qui résulte, comme on le dit souvent, d'un découpage administratif arbitraire et qu'à ce titre déjà c'est une région contrastée sans unité ni géographique ni culturelle. Elle s'étend en effet sur des ensembles naturels distincts : le paysage côtier ou plutôt le paysage des étangs littoraux qui n'est pas celui de la retombée abrupte des Albères sur la mer, le paysage viticole de la plaine qui n'est pas celui de la garrigue pierreuse, le paysage des montagnes cévenoles qui n'est pas celui du Canigou. Mais aller plus loin dans cette quête protéiforme est presque sans fin. Pourquoi ne pas parler aussi du paysage de la bouvine ?

Le pluriel « les paysages dans les arts et la littérature » pouvait aussi nous conduire à juxtaposer les paysages des peintres, des graveurs, des photographes, des romanciers, des poètes et des voyageurs. On croit les connaître. Citons par exemple quelques noms d'artistes et d'œuvres célèbres : Hubert Robert « Le Pont du Gard », Joseph Vernet « Le port de Sète », Gustave Courbet « Le pont d'Ambrussum », « La vue de la Tour de

Fages » ou « Le bord de mer à Palavas », Frédéric Bazille « Les bords du Lez à Montpellier » ou « Aigues-Mortes », comme on croit connaître en littérature « ce toit tranquille où marchent des colombes » et le « nous irons doucement par les ruelles pierreuses et tortueuses de la vieille ville » de Paul Valéry. Mais relire ces paysages n'aurait pas épuisé notre sujet.

La photographie qui est trop souvent oubliée pouvait être une base de réflexion parce qu'elle donne à voir souvent des paysages provisoires, disparus, des paysages en construction. C'est cet angle de vue que nous avons privilégié. Il s'agit de comprendre pourquoi et comment un paysage s'est formé et comment il est ressenti. Nous avons donc visé la compréhension du paysage qui est un objet hybride, faisant appel à la fois aux sciences naturelles, sociales et humaines. De ce point de vue on peut classer les composantes en deux grandes approches complémentaires.

Dans le premier cas, à la suite des géographes des XIX^e et XX^e siècles, on dit que le paysage est un système « produit », modelé par des facteurs anthropiques puisqu'il résulte de l'action de l'homme. Ce type de paysage est étroitement lié au sens de la vue. Ainsi que le disait Cicéron dans son traité « De l'Orateur » : *« De toutes nos impressions, celles qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous ont été transmises et communiquées par les sens. Or de tous les sens le plus subtil est la vue. »* Alors le paysage devient panorama : il prend en compte un maximum d'éléments par un regard qui interprète la totalité. C'est en ce sens qu'on peut parler de paysagistes, d'art paysager dont on trouve les traces les plus anciennes dans les peintures des tombeaux étrusques ou celles de Pompéi. Mais ce paysage « produit » n'est pas figé. Il peut évoluer au gré de la politique, de la mise en valeur des sols, de l'aménagement du territoire. C'est ce qu'on a précisé par l'étude des paysages anciens révélés par l'archéologie, les vieilles cartes, les itinéraires d'autrefois, par la comparaison de séries photographiques, par les tableaux des peintres qui ont vu des paysages aujourd'hui disparus surtout aux abords des villes. La grande question sous-jacente à tout cela ce sont les liens des paysages avec la Nature. Le paysage est-il, comme on l'a dit parfois, un asservissement de la Nature ? Il a pu l'être en effet par exemple dans les nymphées, les rocailles et plus généralement l'art des jardins. Si on prend le paysage dans son sens de construction et de mise en scène, alors le jardin lui-même est une œuvre d'art.

Cette approche du paysage comme « système produit » n'est pas suffisante. Le paysage au lieu d'être produit peut être utilisé. Le paysage peint, dessiné, décrit, photographié provient alors de la perception culturelle de l'environnement, avec sa dimension esthétique, picturale ou littéraire. Son observation ne relève pas d'une analyse scientifique ou naturaliste, elle ne peut être que subjective. On donne alors sa propre version du paysage en y intégrant ses sensations et sentiments, voire ses théories artistiques. Le paysage n'est plus ce qu'on voit, un simple décor, il est ce qu'on construit après avoir vu. On peut même le construire par l'ouïe puisqu'on parle de paysage sonore. La fabrication d'un paysage mentalement ou par un procédé artistique (littérature, peinture, photographie) suppose donc une sélection qui n'est pas

nécessairement le résultat d'un souci de simplification. On constate alors une nette différence entre la réalité des paysages et les images transmises. A l'extrême le paysage peut participer à l'entretien d'un mythe comme l'Age d'Or ou devenir un outil idéologique sans élément contemporain, sans allusion à la vie réelle. La forêt peut devenir, par exemple, une idée et plutôt qu'un espace couvert d'arbres elle devient une métaphore de la sauvagerie.

Nos communications ont porté sur ces deux types de paysages : les paysages produits (Martine Assenat, Charles Camberoque, Laurent Félix, Claude Bast, Dominique Larpin) et les paysages utilisés (Jacques Balp, Jean-Louis Cianni, Bernard Chédozeau, Françoise Escholier-Achard, Jean-Pierre Barou, Gemma Durand).

Pour revenir à mon point de départ : paysage au singulier ou paysages au pluriel, on voit bien pour terminer cette introduction qu'il existe d'innombrables paysages, non seulement par la variété géographique de notre région, mais de façon plus complexe encore par la superposition de l'histoire générale avec l'histoire de chaque individu.

Le legs antique dans les paysages languedociens

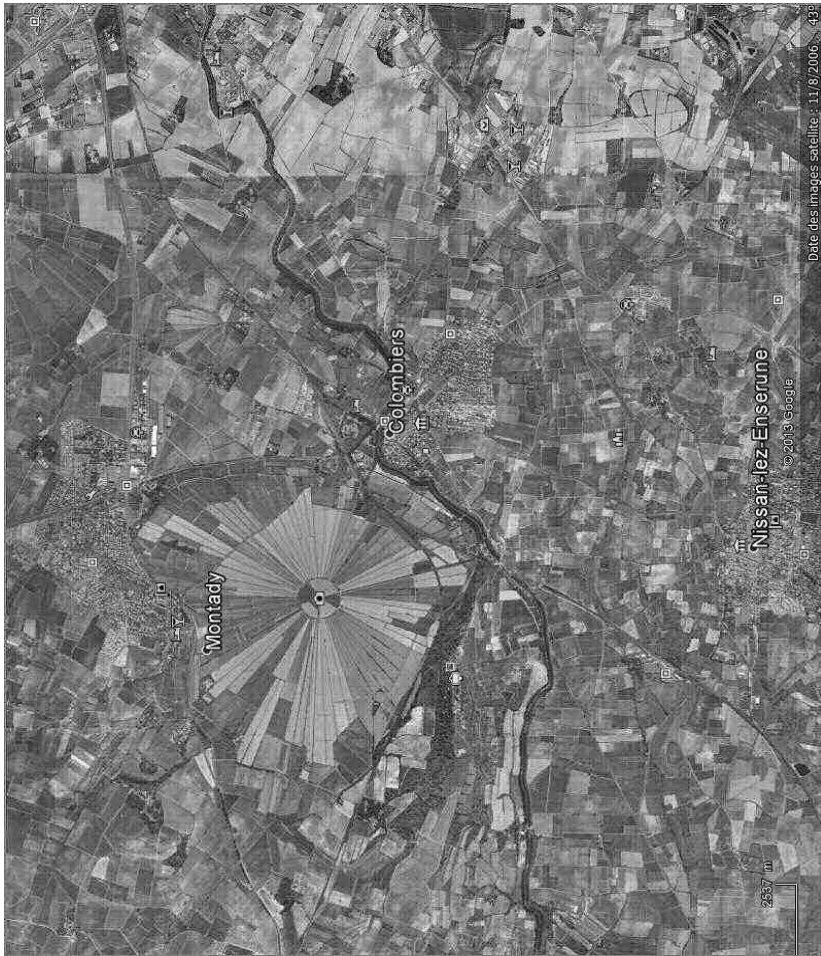
Martine Assenat

Maître de Conférences à l'université Paul Valéry

Il a fallu attendre le début du XX^es. et le développement de la photographie aérienne pour que le paysage languedocien soit donné à voir, non plus seulement de façon figurative ou imaginaire, mais sous la forme que lui confère l'objectif froid et calculateur de l'appareil photographique manipulé depuis tel engin volant, mongolfière puis avion. Ce faisant, la photographie aérienne apportait à la connaissance de l'environnement paysager des éléments de précisions tels qu'il était désormais possible de saisir les trames non pas d'un tableau, d'une scène, ou d'établir les contours d'une carte à grande échelle, mais bien d'obtenir un instantané qui pouvait rapprocher de la genèse du paysage.

Au vrai le paysage pouvait même alors être lu comme un conservatoire de formes qu'il devenait possible de répertorier et d'étudier précisément, non plus à l'échelle myope du plan cadastral, mais à une distance qui permettait d'appréhender l'économie d'ensemble des parcellaires, c'est-à-dire la logique structurelle qui avait présidé à leur constitution. Ce nouveau regard sur les formes du paysage permit de ré-évaluer, de révéler les gestes de ses bâtisseurs. Or dans notre région Rome, la Rome antique, a été un grand bâtisseur de paysages. Elle a représenté le premier pouvoir suffisamment fort pour imposer une norme unique à l'ensemble des terres qu'elle avait emportées. Cette norme a été celle de la Cité, la *civitas*, c'est-à-dire de la ville et de son territoire – *Vrbs* et *ager*. Elle venait instituer un nouveau cadre de vie pour les populations conquises désormais soumises à de nouvelles lois. On visualise volontiers le support monumental de la politique romaine dans le paysage urbain, *forum*, temple, monuments de spectacle, rempart, etc., tandis que ses applications rurales sont un peu plus difficiles à appréhender et, de ce fait, un peu moins connues. Pourtant existent sur l'ensemble des territoires de la *Provincia*, c'est-à-dire de la Province romaine de Narbonnaise, dont le Languedoc forme la partie occidentale, de très nombreuses *limitationes*, ou centuriations.¹

La photographie aérienne (figure 1) montre l'étang de Montady et son environnement aux exacts confins des cités antiques de Narbonne et de Béziers. Ce paysage vu du ciel est comme un livre ouvert sur le passé. Nous reconnaissons là plusieurs logiques paysagères superposées appartenant à des



*Figure 1 - Vue aérienne de la région de l'étang de Montady
(le nord est à gauche)*

époques différentes. Ainsi l'étang de Montady, avec sa structure typique radioconcentrique, fut asséché sur l'ordre de l'Archevêque de Narbonne en 1247; il représente un élément médiéval de la scène photographique.

Le canal du Midi, élément moderne (1666-1681), également reconnaissable a été creusé au début du règne de Louis XIV. La voie ferrée a été construite au XIX^e s., élément contemporain du paysage elle marque la trace de la révolution industrielle. Au sud de l'étang le site de l'oppidum d'Ensérune implanté dès le VI^e s. avant J.-C. représente un élément proto-historique du paysage. Et puis encore tels villages cités au Moyen-Âge dans le Livre noir de Béziers, Colombiers (villa Colombario en 968), Montady (Castello de Montadino en 1100)², participent de la strate médiévale de la vue. Sur la photographie vous voyez encore une ligne qui traverse la scène de part en part comme une cicatrice sans tenir compte d'aucun obstacle, comme si rien n'avait existé, lorsqu'elle fut tracée et établie. C'est la *via domitia*, l'élément antique, romain, le plus éminent, tracé pour la première fois par le proconsul Gneus Domitius Ahenobarbus comme l'atteste le milliaire de Treilles, la plus vieille inscription latine retrouvée en France. Et puis, dans le paysage, un bruit de fond, toutes les directions enchevêtrées, toutes les limites de parcelles, de champs de vignes, les ruisseaux qui ressortissent aussi pour beaucoup à l'Antiquité, au mode d'organisation romain de l'espace, la *limitatio*.

C'est ainsi que l'on dénomme de vastes réseaux d'arpentage, ces mêmes réseaux que donnent à voir, par exemple, les fragments de marbre conservés à Orange ou tels qu'ils sont décrits pour les élèves arpenteurs dans le *Corpus Agrimensorum Romanorum*, vaste compilation tardive de textes destinés à l'apprentissage de l'*Ars agrimensoria*, la science de la mesure et de la division des terres.³ Ces découpages, appliqués sur le sol des provinces, permettaient bien sûr d'inventorier les terres, mais ils facilitaient également le remaniement en profondeur du socle des sociétés qui pré-existaient à la conquête romaine en procédant à de nouvelles distributions agraires. Parce qu'ils organisaient un nouveau cadre juridique régissant la jouissance du sol, un nouveau cadre de production aussi, et par là même un nouveau cadre de vie, ils ont été imposés avec force et rigueur de façon quasi-systématique dans les campagnes en cours de romanisation. L'échelle géographique de ces centuriations est de ce fait adaptée à celle d'un grand mouvement de conquête. La monumentalité des réseaux d'arpentage doit être rapportée à l'ambition d'un conquérant dont on connaît, du moins en partie, les conséquences qu'elle a eu dans le monde antique, et dont l'oeuvre résonne encore par tant d'aspects dans notre monde contemporain.

Cette *limitatio* ne concerne pas que les grandes cités et la reconnaissance des trames permet parfois d'apporter des arguments importants à l'histoire de l'administration urbaine et politique des provinces. Ainsi du cas d'Uzès où la mise en évidence de plusieurs réseaux cadastraux comble en partie le hiatus documentaire qui sépare une date incertaine, antérieure à la période augustéenne représentée par un rempart de facture hellénistique, de la création tardive d'un évêché⁴. Mais le chemin est long qui nous conduit de l'observation du paysage à celui de la réflexion historique.

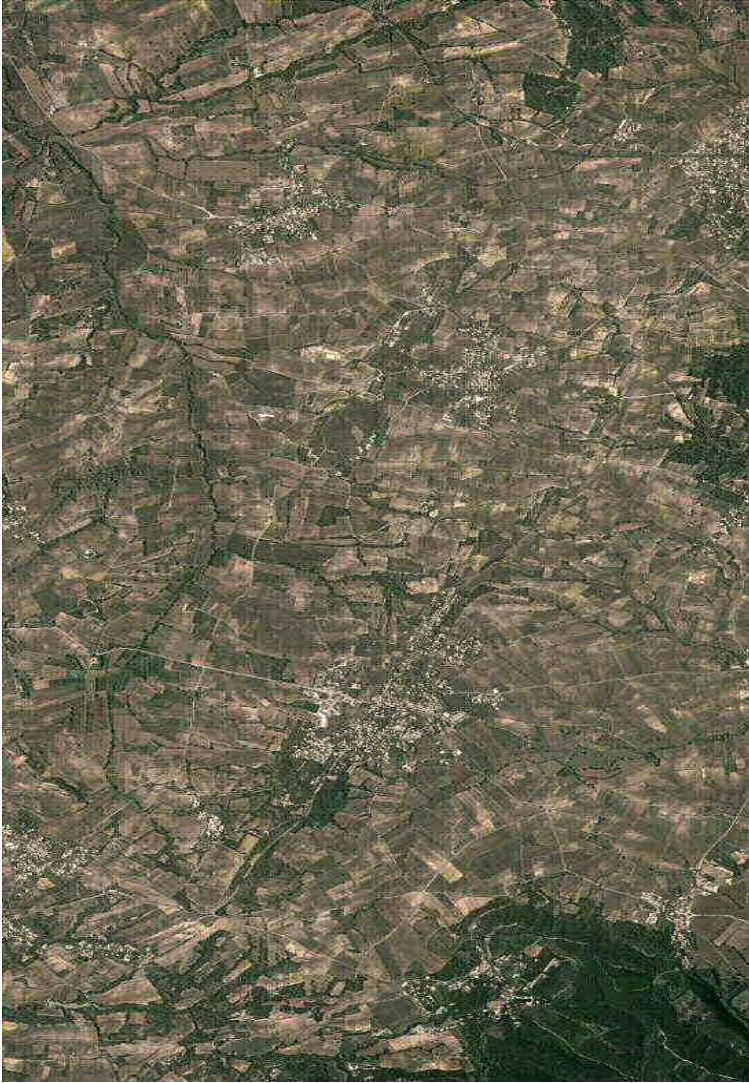


Figure 2 - Vue aérienne de la région de Lédignan et reconstitution théorique de la centuriation de « Uzès A »

Sur la figure 2 qui représente une photographie aérienne du village de Lédignan en Uzège et la restitution théorique de la centuriation Uzès-A, l'oeil est d'abord attiré par le réseau étoilé que dessinent les nombreux chemins et routes conduisant au village. Nous retrouvons là un schéma classique dans lequel la *villa* médiévale et son église devenant centres à la fois économique et religieux ont attiré les voies de communication. La généralisation de l'habitat

groupé, qui au Moyen-âge l'emporte sur la dispersion de l'habitat rural antique, a ainsi dessiné, dans le paysage languedocien un réseau dit „en étoile“, où la polarisation de l'espace, expression du morcèlement féodal, se traduit par une forme radio-concentrique.

Ailleurs sur la photographie l'ordonnancement général du paysage semble anarchique. Mais si l'on veut bien se donner la peine d'observer autrement la même scène, de changer d'échelle, d'optique, on constate que perdure aussi, comme sur la figure précédente, sous le réseau en étoile des groupes de parcelles présentant des orientations constantes. Ces parcellaires ne ressortissent pas à l'organisation nucléaire de la „strate“ médiévale. Ici la logique paysagère doit être recherchée dans une autre histoire, une autre réalité, une autre époque. Cette époque est antérieure à la polarisation typiquement féodale des structures „en étoile“. Son échelle est différente : c'est celle, beaucoup plus vaste, de la *ciuitas*, celle de la conquête romaine et de la romanisation qui s'en est suivie.

Que l'on poursuive l'enquête sur d'autres communes on s'aperçoit que ces mêmes orientations se retrouvent ainsi dans toute l'Uzège définissant l'aire d'extension des *perticae* ⁵.

Pour le même exemple de Lédignan, pour peu que l'on examine de plus près un de ces parcellaires, que l'on procède à des études métrologiques, on constate alors qu'il répond là aussi à des multiples ou à des sous-multiples de l'*actus*. Ces études métriques réalisées, la restitution théorique du cadastre est alors recherchée sur une carte IGN au 1/25 000, à l'aide d'une grille représentant le quadrillage d'une centuriation réduit au 1/25 000 (ici 20 x 20 *actus*) tel qu'il est décrit dans les textes anciens, et connu par de nombreux exemples archéologiques (figure 3).

Une orientation à 14,2° à l'est du Nord géographique est ici retenue pour une centuriation que nous avons appelée „Uzes A“ : ici une route départementale, là des parcelles de terre, un ruisseau, autant d'éléments constitutifs du paysage contemporain que l'on regarde différemment après l'application de la grille orthonormée. Sur la figure ne sont signalées par des flèches que les coïncidences supposées avec les *limites* du cadastre mais on doit également retenir le foisonnement des autres éléments planimétriques pareillement orientés.

Le positionnement de la grille sur la carte est bien sûr une opération délicate qui nécessite que soient pris en compte de nombreux indices telles des coïncidences avec des éléments planimétriques particuliers. Il s'effectue à l'échelle de l'ensemble du réseau. Pour établir la reconstitution théorique de la centuriation „Uzes A“, et pour choisir ce simple exemple, a été ici retenue la coïncidence entre l'existence connue d'une voie romaine et l'orientation du réseau. Nous sommes à la limite entre les cités de Nîmes et d'*Alba Helviorum*, l'Alba des Helviens, dans la région où ont été retrouvés les derniers témoins lapidaires d'un bornage d'Antonin le Pieux et où doit passer une voie reliant

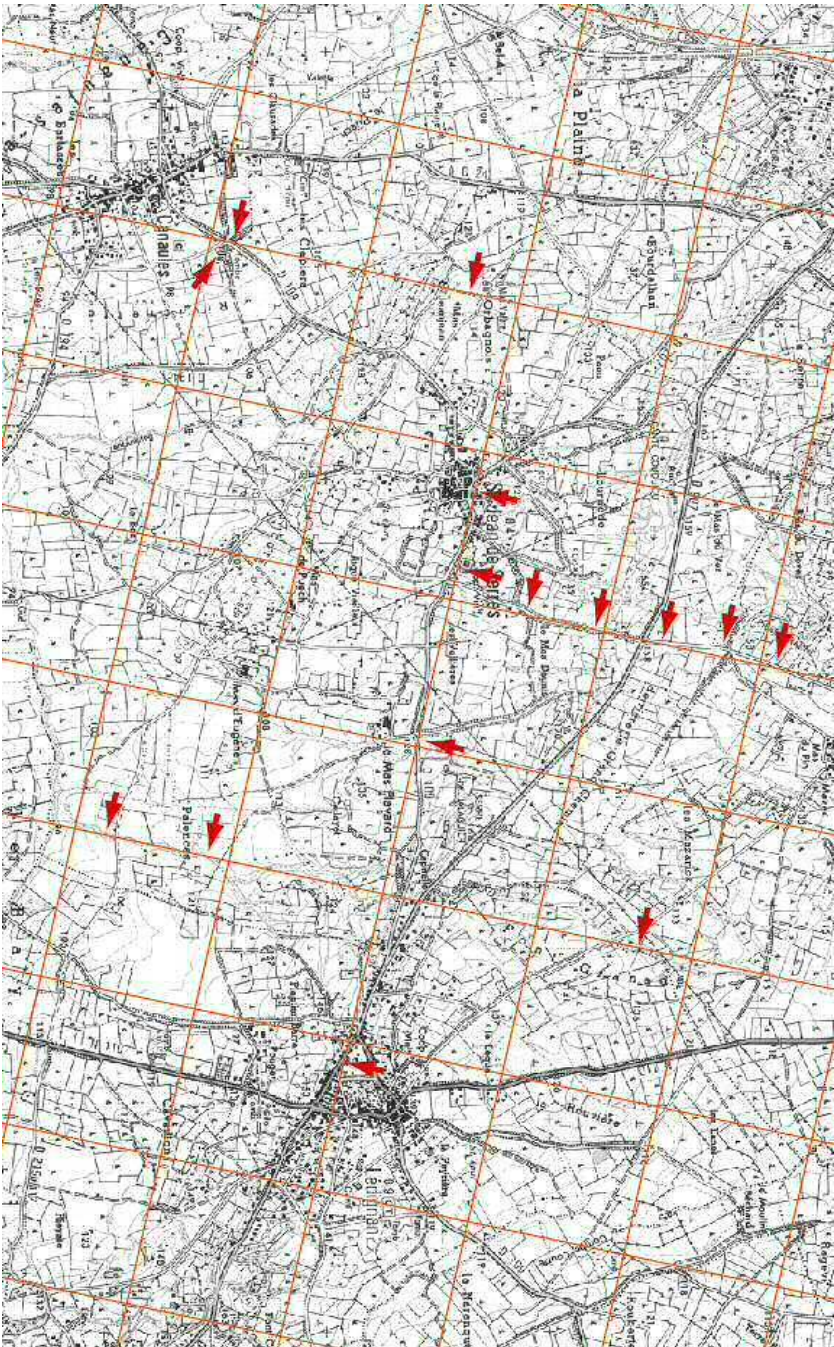


Figure 3 - Processus de dégradation de la centurie « Uzès B-Nîmes »

ces deux villes⁶. La centuriation intègre plusieurs tronçons de RD 979 qui, comme beaucoup d'axes routiers pérennisent d'anciennes voies romaines.⁷

C'est ce type d'indices, des indices qualitatifs, qui est recherché pour proposer d'établir les trames centuriées de façon théorique et qui viennent rendre compte de la prolifération du parcellaire, qui viennent l'organiser en quelque sorte.

L'interprétation du parcellaire tient également compte des processus de dégradation des trames au cours du temps (figure 3). Prenons un exemple. à Saint-Césaire-de-Cauzignan, dans la maille d'une autre centuriation, « Uzès B-Nîmes », orientée à 28,2° à l'Est du Nord Géographique. On observe une remarquable conservation du cadre des centuries et il est presque possible d'imaginer le paysage en train de bouger.

Ainsi les carrefours de centuriation, pour plusieurs, ont gardé leur place. A l'Est des limites communales, supposées pérenniser d'anciennes limites paroissiales, c'est-à-dire supposées très anciennes, ne s'appuient sur aucun parcellaire concret, signe que leur enregistrement en tant que limite administrative est antérieur à la disparition de ces mêmes éléments... Que s'est-il passé ? Imaginons le scénario suivant, qui n'est, il faut bien le comprendre, qu'un scénario possible. Une ancienne villa romaine à l'emplacement du village actuel prend petit à petit de l'importance, se dote d'une église et gagne une petite sphère d'influence dans l'économie générale d'une certaine zone géographique. Elle détourne, capte alors, les axes immuables des centuries. De nouveaux itinéraires apparaissent qui permettent de rejoindre le centre de façon directe : ainsi de ce chemin qui part de l'angle sud-est de la figure et d'un important carrefour dont on peut expliquer la présence justement par une ancienne organisation du paysage, eu égard au fait qu'il ne repose sur rien aujourd'hui, et qui file en diagonale vers le village. Pour expliquer les autres permanences il faut comprendre que si ces limites ont d'abord été imposées dans le paysage elles ont ensuite acquis une valeur d'usage qui a favorisé leur intégration et leur maintien dans la structure rurale. Elles ont ensuite subi une sorte d'érosion différentielle qui laisse restituer aujourd'hui, dans l'observation d'éléments très hétérogènes, une grande cohérence structurelle.

Jusqu'à présent il s'est agi, en quelque sorte, par un jeu d'optique, de déconstruire le paysage pour tenter de reconnaître dans le foisonnement du parcellaire contemporain un certain ordonnancement chronologique et structurel. Dans le second volet de cette démonstration nous revenons au moment même où ce paysage est bâti pour expliquer comme il devient une architecture ordonnée et hiérarchisée c'est-à-dire comment il devient un monument.

Sur la figure 4, trois axes majeurs appartenant à des centuriations différentes convergent vers la ville.

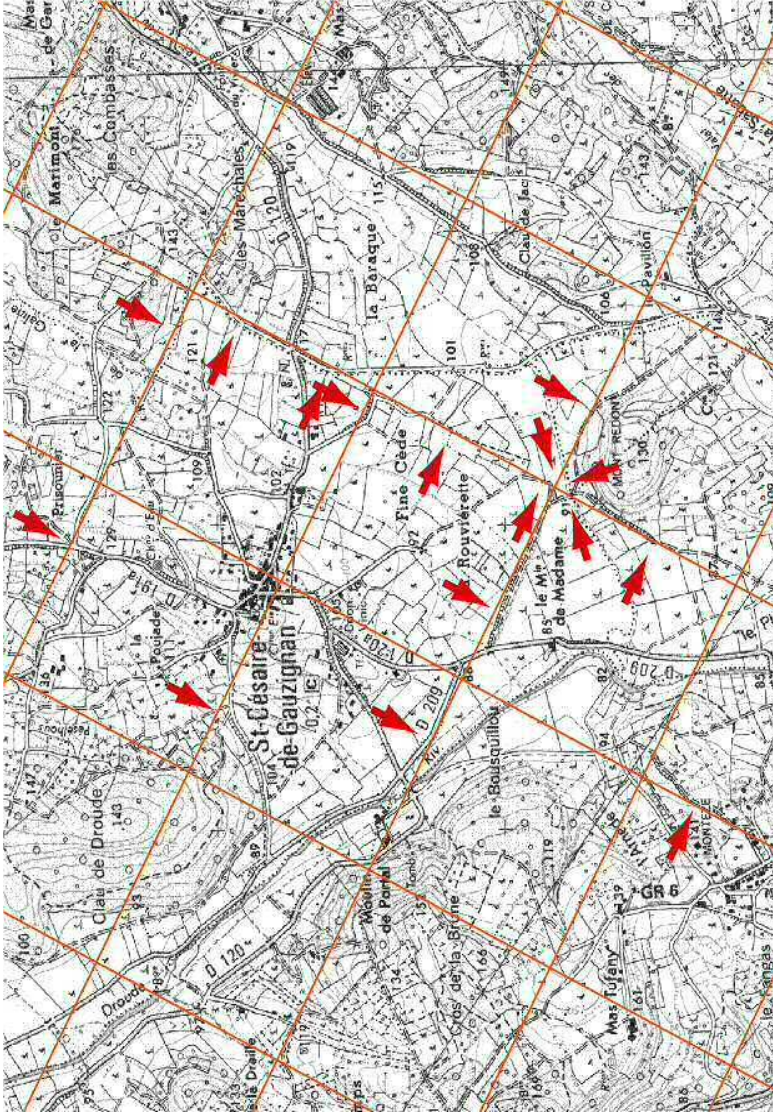


Figure 4 - Voies antiques à Uzès
(le nord est à gauche)

Le premier est l'un des *cardines* de la centuriation „Uzès A“ (14,2°Est). Cette voie longue de presque 8 km pourfend l'écusson d'Uzès qui correspond aussi à la ville antique. Son tracé est très dégradé mais nettement perceptible. On retrouve également la présence de ce parcellaire dans l'agglomération où il

continue de dicter l'orientation de nombreux pâtés de maisons.

Le second est un *decumanus intercesivus* de la centuriation „Uzès B – Nîmes“ (28,2° Est). Long de plus de 7 centuries cet axe est aujourd'hui pérennisé par la RD 981, entre Uzès et Serviers-et-Labaume.

L'autre voie pointée vers le centre d'Uzès appartient à un autre réseau „Uzès C-Nîmes“ orienté quant à lui, à 16,4° à l'Ouest du Nord géographique et dont nous n'avons pas encore parlé. Cet axe rectiligne, et long lui aussi de quelques 7 centuries, longe étroitement la RD 979 et se confond avec elle vers le Nord.

Au cœur de l'écusson d'Uzès « Uzès C-Nîmes » et « Uzès-A » se retrouvent à l'angle nord-ouest de la place aux Herbes, elle-même orientée comme « Uzès C-Nîmes », ce qui tend à montrer que la place préexiste et permet de faire l'hypothèse de la présence d'un Forum à cet endroit, l'importance politique de cet emplacement étant justement pressentie par le fait que de telles voies y convergent.

La reconstitution théorique des centuriations montre en outre que la voie à l'Ouest d'Uzès est un *limes intercesivus* de „Uzès B-Nîmes“ (figure 5) - que cette même voie d'„Uzès B-Nîmes“ représente l'hypothénuse d'un triangle rectangle de 1/4 centuries dans ses relations centurie avec „Uzès A“ dont on voit le *cardo* pourfendant la ville : un extraordinaire témoin fossile qui n'est autre qu'une des deux voies convergeant vers la place aux Herbes ; - et qu'elle représente encore l'hypothénuse d'un triangle rectangle de 1/1 centuries dans ses relations avec „Uzès C-Nîmes“. ⁸ Précisons que le même type de rapport existe ailleurs en Languedoc, entre la via Domitia et les centuriations à Béziers et à Narbonne ⁹.

Mais les trames sont également superposées entre elles.

Toutes les 7 centuries un *limes* de „Uzès C-Nîmes“ entre en diagonale dans la trame de „Uzès A“ formant des triangles rectangles de 3/5 centuries, et inversement ¹⁰.

Toutes les 5 centuries „Uzès B-Nîmes“ entre en diagonale dans la trame d'une autre centuriation dont nous n'avons pas encore parlé non plus „Orange-Nîmes“, orientée 5,2° à l'Ouest du Nord Géographique et formant des triangles rectangles de 2/3. Et inversement.

Or il se trouve que le rapport 3/5 unissant « Uzès C-Nîmes » et « Uzès A », et le rapport 2/3 unissant « Uzès B-Nîmes » et « Orange-Nîmes » ont des propriétés qui ont été reconnues et traitées par la mathématique ancienne. Ainsi de Platon dans le *Théétète* (147b-148b), ou encore d'Euclide dans les *Eléments*, au livre V et au sujet des proportionnalités qui consigne : « Mais du [rapport] selon la quantité, il existe cinq espèces : l'une est le "multiple", comme six de trois, l'autre est l' "épimore", comme quatre de trois, l'autre l' "épimère", comme cinq de trois. Et ceux-ci sont simples, le multiple étant le plus simple d'entre eux ¹¹.

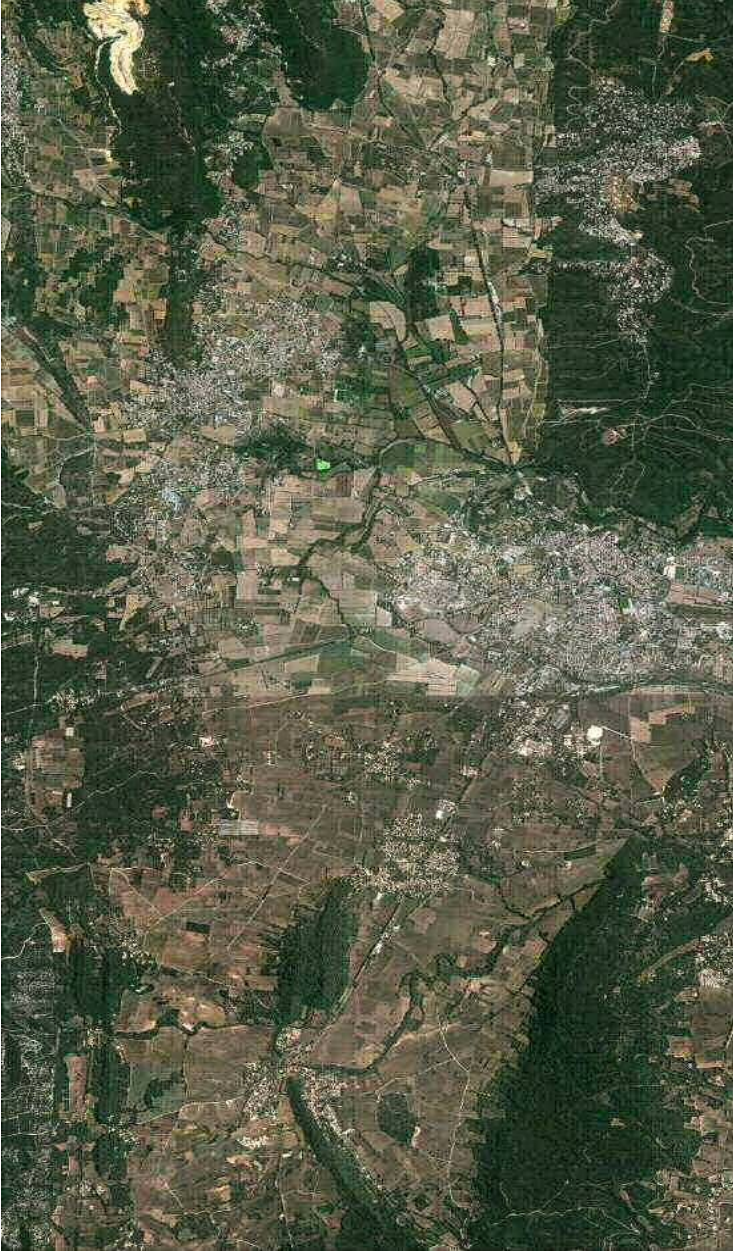


Figure 5a

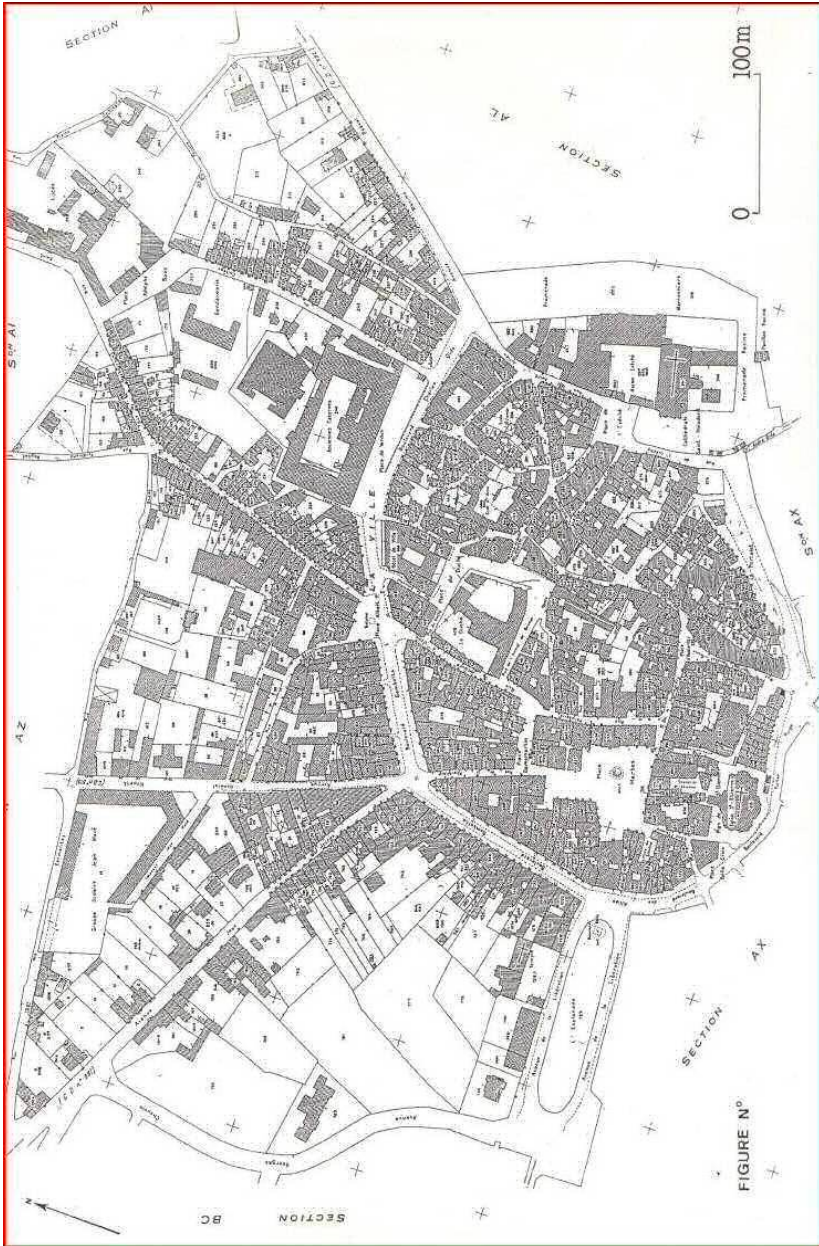


Figure 5b- Articulations géométriques à Uzès entre la centuriation « Uzès A » et un limes de « Uzès B-Nîmes »

C'est en utilisant les propriétés des nombreux plans semblables que les géodésiens ont pu parvenir à un tel résultat. En effet elles permettent d'agrandir les surfaces sans en altérer les proportions.

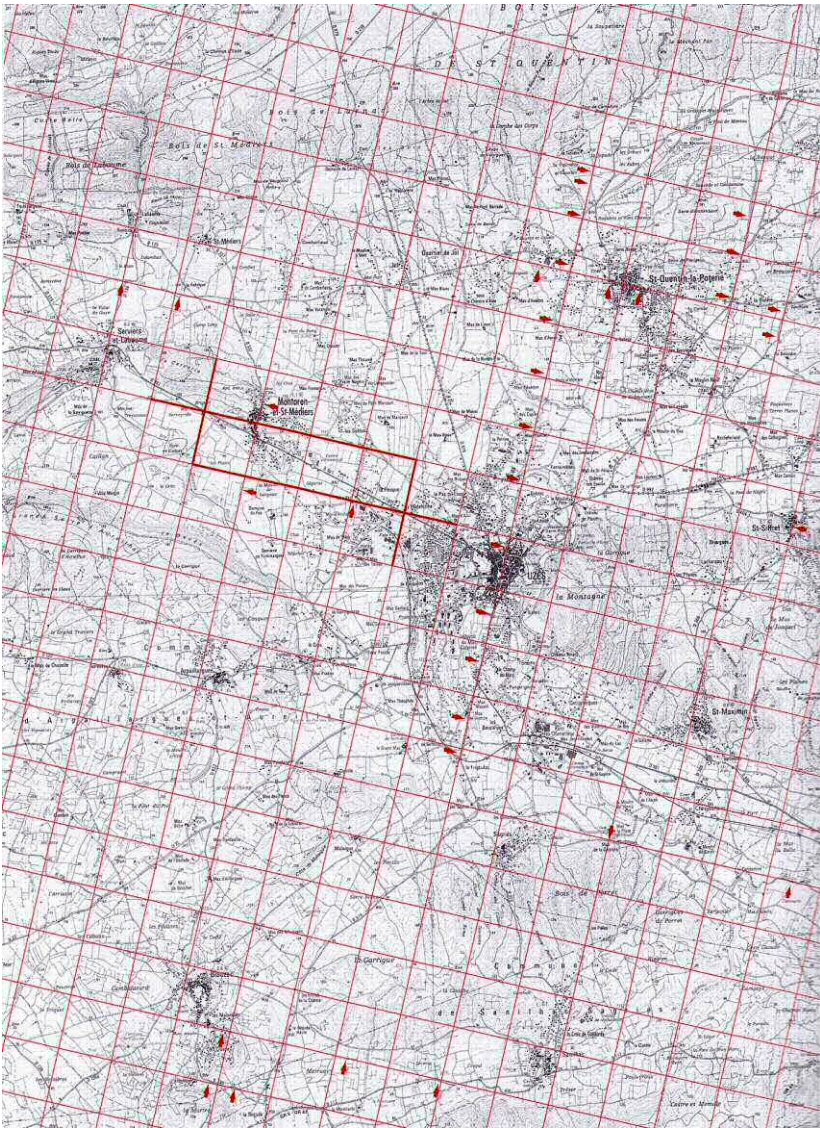
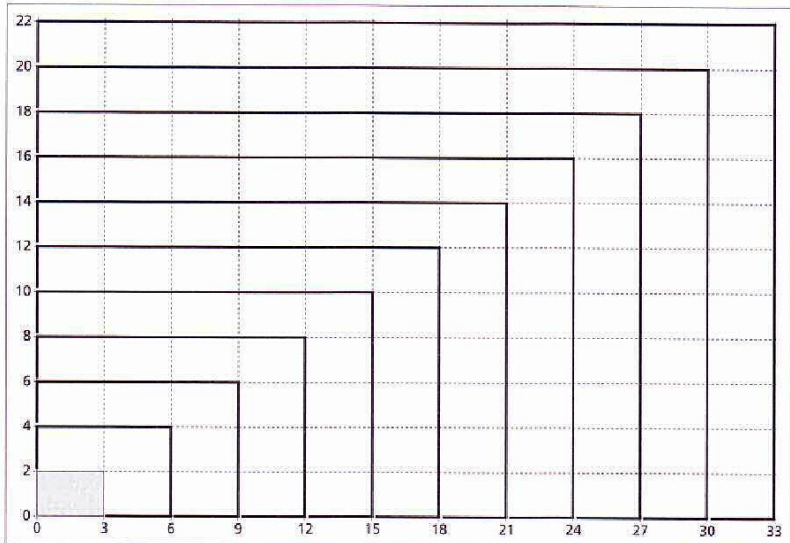


Figure 6 - Relations géométriques des centuriations

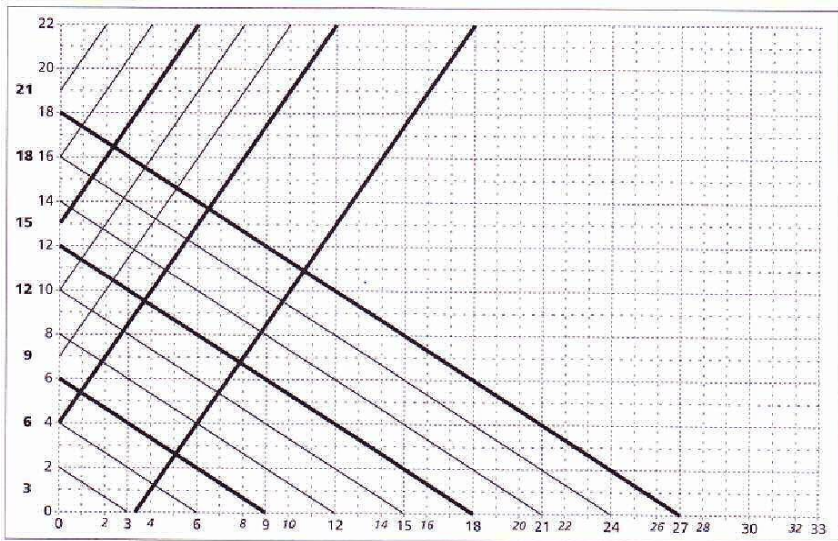
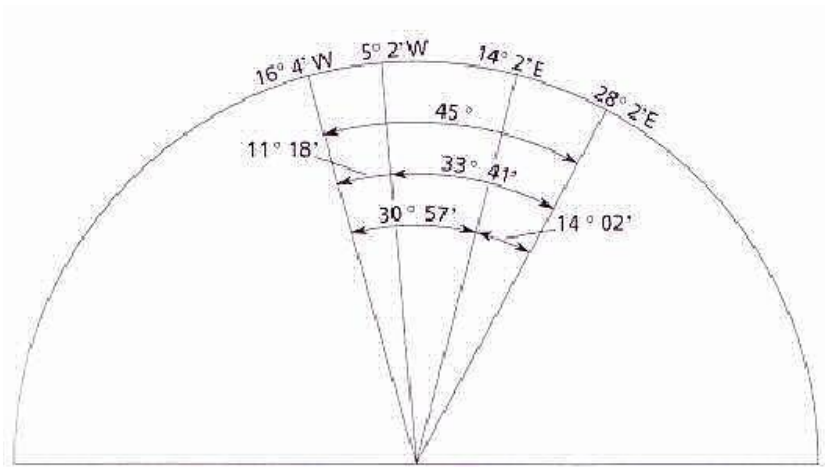
Voilà pourquoi ces centuriations qui continuent d'animer nos paysages doivent être considérées au même titre que n'importe quel autre monument civique. Avec elles, de nouveaux pouvoirs s'instituent et instaurent leur norme et un cadre de vie. Ce que nous aurions tendance à considérer comme une trame stéréotypée a été en réalité conçue en amont comme une oeuvre divine faisant résonner sur terre des principes d'harmonie, l'harmonie des nombres

telle que la théorisaient notamment l'école pythagoricienne. La centuriation, comme la *civitas*, était fondée *auspicaliter*, c'est-à-dire après la prise d'auspices qui conférait au réseau futur des limites une dignitas, disent les textes, qui impliquait évidemment leur immuabilité : c'est bel et bien Jupiter Terminus, le garant des limites et du territoire de Rome, qui préservait à jamais cette pérennité.



La science géométrique, l'infailibilité géométrique, précisément légitimée par les canons de l'harmonie, fondait donc l'égalité et justifiait l'ordre du monde. Il s'agissait de faire de lui une unité idéalement proportionnée pour vivre conformément aux lois de l'Univers. Les champs informes, comprenons les terres ayant appartenu à des peuples ignorant l'organisation politique de la cité, la civitas que les Romains considéraient comme supérieure, devaient désormais, intégrés qu'ils étaient dans la trame des limites sanctifiées par le rite, participer de l'harmonie civique. Les centuriations ont été, au même titre que le latin ou les temples des grands dieux, l'expression d'un art civique qui s'est installé en modèle de vie et de pensée.

S'éloigne ainsi de plus en plus l'idée d'une anarchie des formes, dans laquelle un regard trop rapide aurait pu laisser croire que les paysages languedociens étaient plongés et il devient possible de reconnaître maintenant dans leur architecture l'application de cas d'école de la mathématique ancienne.



Ceci explique bien sûr la rapidité avec laquelle ces géomètres bâtissaient le canevas des trames qu'il ne restait plus ensuite qu'à dessiner sur le sol selon les nécessités. C'est peut-être même la facilité d'utilisation du procédé ici décrit qui explique la généralisation de la centuriation et le fait que son utilisation ait fini par l'emporter sur les autres façons d'arpentage (*scammatio*, *strigatio*, qui étaient caractérisées par la réalisation de bandes régulières mais non orthonormées). L'utilisation des vertus des nombres explique également qu'il ait été techniquement facile de renouveler les trames centuriées chaque fois qu'un *imperator* victorieux et heureux se devait de faire approuver par les dieux l'expropriation des indigènes ou des vétérans chassés par un de leurs

adversaires Voilà pourquoi nous retrouvons autant de centuriations superposées sur le sol de la *Provincia*. Jouxant le sol sacré de l'Italie, la *Provincia* a été le théâtre des affrontements des *imperatores*, Pompée, César, Lépide, Antoine, Octave. Là se sont déchaînées leurs ambitions avec la terre comme monnaie de guerre. Il n'est alors pas étonnant que l'on observe, dans le paysage languedocien, sur le sol de la *Provincia*, des indices qui laissent penser à une grande circulation des terres entre les mains de ceux qui, tour à tour, les ont conquises et distribuées à leurs armées. Harmonie des nombres et des formes écrivions-nous.

Au terme de cet exposé nous pouvons regarder autrement le paysage et retrouver dans la strate antique bien des éléments d'explication qui nous laissent interpréter différemment le paysage médiéval et naturellement le paysage contemporain.

Sur le littoral de la *Provincia*, Rome a représenté le premier pouvoir suffisamment fort et centralisateur susceptible d'imposer une norme dans un espace aussi vaste puisque les *limitationes*, par leur étendue, renvoient à l'échelle d'une ou de plusieurs cités antiques. Cela signifie que la genèse des paysages languedociens doit être recherchée dans l'organisation de la conquête, même s'il est évident que d'autres formes agraires ont préexisté à celles déployées par l'Empire de Rome. A l'origine des structures du paysage languedocien se trouve donc l'utilisation ancienne de techniques perfectionnées mises au service de la colonisation.

Au même titre que la toge des magistrats, que la lecture en ville des mêmes inscriptions dédiées aux mêmes personnages, que la fréquentation des temples, basiliques et lieux de spectacles, à la campagne la *limitatio* a puissamment oeuvré pour provoquer cette „intérieurisation des contraintes“ qui précède et fonde l'assentiment. Par la destruction radicale des espaces protohistoriques, par la réorganisation de ces mêmes espaces selon un canevas géométrique nouveau, expression d'un nouveau „système du monde“ (l'expression est d'Hygin le Gromatiste), la centuriation a, au même titre que le droit (*Ius*) et le latin, puissamment contribué à la romanisation des sociétés indigènes de la Gaule méridionale.

NOTES

1- Voir principalement A. PEREZ, *Les cadastres antiques en Narbonnaise occidentale. Essai sur la politique coloniale romaine en Gaule du Sud (IIe s. av. J.-C. - IIe s. ap. J.-C.)*, RAN, suppl. n. 29, 1995 et M. ASSENAT, *Cadastres et romanisation dans la cité antique de Nîmes (IIe s. av. J.-C. - IIe s. ap. J.-C.)*, RAN Suppl. n. 36, 2006.

2- Sur ces questions voir F.-R. HAMLIN, *Les noms de lieux du département de l'Hérault. Nouveau dictionnaire topographique et étymologique*, Poussan, 1983

3- Sur ces questions voir : <http://ista.univ-fcomte.fr/index.php/ed-sec/gromatiques/car>. dernier accès le 10 juin 2014

4- M. ASSENAT *et alii* — « Ucetia, Uzès, (Gard). », in : *Les agglomérations gallo-romaines en Languedoc-Roussillon*. MAM, 13, Lattes, 2002, p. 783-810.

5- Pour une description complète de ce réseau et des autres cadastres cités ici voir ASSENAT, 2006, p. 53-58 et Pl XXVIII à XL. J'attire l'attention sur les malfaçons de la numérotation des planches en fin de volume qui ne sont pas du fait de l'auteur et que je rends à la responsabilité des éditeurs.

6- R. LAUXEROIS, *Le bas Vivarais à l'époque romaine. Recherche sur la cité d'Alba*, RAN, suppl.n°9, 1983, p.125-129. Cf. également J. NAPOLI et R REBUFFAT, « Les militaires d'Antonin le Pieux », Gallia, 1992, t 49, p. 51-79

7- ASSENAT, 2006, p. 56-57

8- ASSENAT, 2006, p. 75-93

9- PEREZ, 1995, p. 51-64.

10- Ibid, p 75-93

11- <http://www.univ-paris-diderot.fr/philomathique/Vitrac14-06-06> pdf,

Les *drayes* : chemins pastoraux dans le paysage languedocien, entre patrimoine matériel et immatériel

Pierre Laurence

Chef du service Patrimoine, Département Culture
Conseil général de l'Hérault

De la nécessaire circulation des troupeaux

Durant des siècles, l'élevage ovin a joué un rôle central dans l'économie languedocienne, fournissant laine aux industries drapières, peaux aux tanneries, lait pour la production fromagère, viande d'agneau et de mouton aux populations et enfin fumure aux productions céréalières et viticoles¹.

Qu'ils soient familiaux, regroupés sous la garde d'un berger commun de village, ou plus spéculatifs, confiés à la responsabilité d'un maître-berger, dans les grands domaines, les troupeaux ovins ont longtemps exploité tout ce qui pouvait l'être dans un terroir : prés et estives en montagne, landes et châtaigneraies cévenoles, parcours caussenards, garrigues, terres, hermes et marges littorales en plaine, mais aussi terres labourables en attente de semis, olivettes, vignes en période hivernale... Néanmoins, le territoire pastoral par excellence demeure le *saltus*, espace intermédiaire entre bois et culture, dont les limites mouvantes se définissent essentiellement par ses potentialités de mise en valeur au moyen de la dent des brebis.²

Cette quête permanente de la ressource herbagère implique une intense circulation des troupeaux, au sein ou entre les territoires, journalière depuis la bergerie ou le parc jusqu'au parcours, saisonnière vers les estives ou la plaine pour la transhumance. Cette absolue nécessité de déplacement des troupeaux a induit la création de voies qui lui soient dédiées, pour différentes raisons. La première tient à la protection des terres limitrophes. Les chemins moutonniers seront donc, en principe, bien délimités pour prévenir toute divagation, qu'il s'agisse de cultures, de plantations ou simplement de pâturages réservés. La seconde tient au caractère très destructeur, pour la surface des chemins, du piétinement de centaines ou de milliers de brebis :

1- Ainsi qu'aux vergers, jardins...

2- Bruno Besche-Commenge, 2013.

« La corne dure et pointue des pieds de ces nombreux animaux frappe à coups redoublés dans les déféctuosités des grandes routes, qu'elles détériorent plus qu'on ne saurait le penser au premier aperçu. Il est donc convenable d'en débarrasser, autant que possible, les chemins royaux et départementaux, mais en leur procurant des parcours plus avantageux et moins pénibles. »³

Enfin, l'importance numérique de la transhumance dans certaines zones demande des espaces de circulation beaucoup plus larges que l'emprise habituelle d'une route, d'un chemin de charrette ou d'une piste muletière.

Les *drayes*, voies pastorales languedociennes

L'occitan, languedocien ou provençal, dispose de termes spécifiques pour désigner ces voies dédiés à la circulation des troupeaux. Le plus répandu est sans nul doute *draia*, qui tend à devenir aujourd'hui générique, et sa transposition française *draille* figure désormais dans les grands dictionnaires contemporains, avec la même acception³. Mais d'autres vocables occitans existent, même s'ils sont aujourd'hui moins connus, tels *carreirassa*, *carraira* ou *passada*.

Je profite de cette communication pour signaler le caractère fautif de la graphie habituellement employée, *dralha* en occitan⁴, *draille* en français. En effet, dans les enquêtes dialectologiques languedociennes, seule la forme occitane *draia* est relevée, notamment dans les zones occidentales du languedocien, où la prononciation du *lh* permet aisément de distinguer *draia* de *dralha*⁵. La vieille transcription française de *draye* apparaît en conséquence également comme plus correcte. Cette distinction, à son importance, puisqu'elle invalide l'étymologie latine en *tragula*, ordinairement proposée, au profit d'une origine prélatine de ce vocable.

Si l'occitan, notamment languedocien, dispose d'un mot très spécifique pour désigner les voies dédiées à la circulation des troupeaux, cela ne signifie pas pour autant que leur statut juridique, ou leur origine historique, soit clairement définis, ni que leur constitution physique soit partout identique.

Le terme de *draye* renvoie aujourd'hui, dans son acception la plus commune, à ces grandes voies de transhumance qui traversent les Cévennes par les lignes de crête, grandes collectrices marquant fortement le paysage de

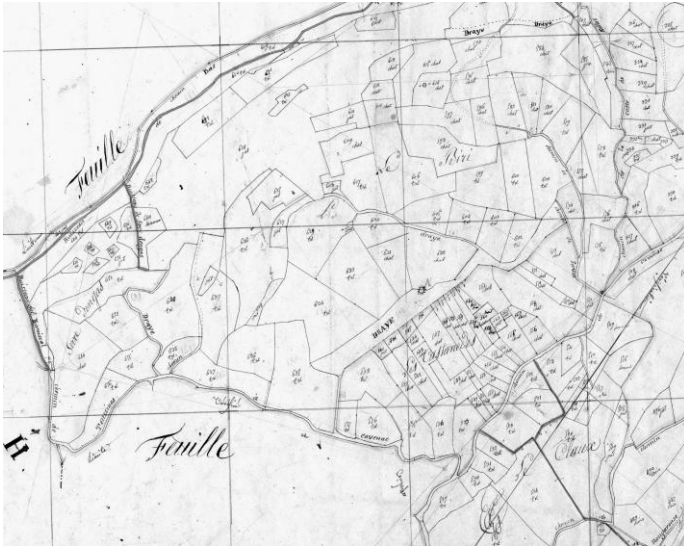
3- Larousse, édition 2013, article *draille* ; Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition, en ligne, article *draille* ; Trésor de la langue française informatisé, en ligne, article *draille*.

4- Louis Alibert, article *draille* ; Frédéric Mistral, 1979, article *draio*, *dralbo* ; Panoccitan.org, dictionnaire en ligne, article *dralha* et dérivés.

5- Cette distinction n'est pas possible dans l'est du domaine languedocien, ni en provençal – territoires de forte pratique de la transhumance et d'usage persistant du terme *draia* – car la prononciation locale confond les deux formes. Jacques Boisgontier, 1981, p. 120 et enquête personnelle à La-Salvetat-sur-Agoût (34) sur le dérivé *draiòl*, petit chemin.

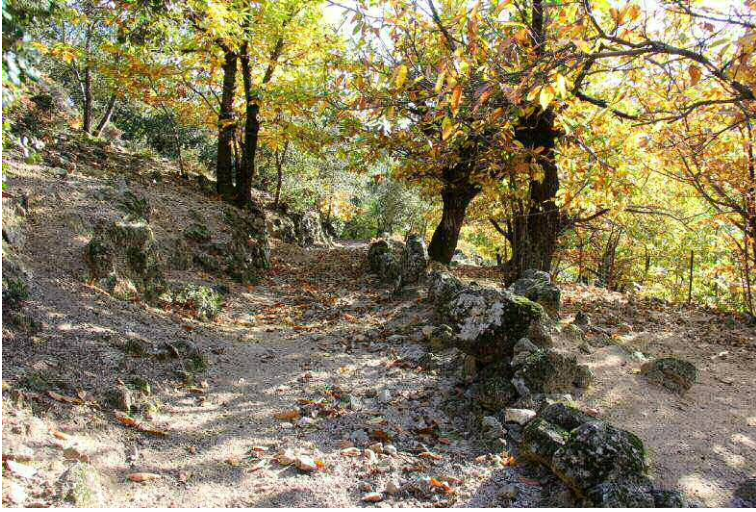
leur empreinte, au point que l'une d'entre-elles, sur la face sud de l'Aigoual, était encore visible, il y a quelques décennies seulement, depuis la plaine de Saint-Martin-de-Londres. Au-delà de cette dimension d'empreinte majeure dans le paysage, la réalité de terrain des *drayes* se révèle, pour peu que l'on se mette en devoir d'en étudier le tracé et les usages, autrement plus complexe.

Premier constat, au niveau local, les *drayes* apparaissent d'abord comme un réseau de voies de toutes tailles, ayant pour point commun de servir au déplacement des troupeaux. Les grandes collectrices de transhumance ne constituent ainsi que la partie la plus visible et la plus remarquable de ce maillage, en raison de leur utilisation périodique par d'imposants troupeaux décorés de couleurs vives et annoncés par un ensonnaillage surabondant⁶. Mais avant de gagner ces voies majeures, chaque troupeau transhumant doit auparavant suivre un itinéraire qui lui est plus ou moins propre sur des *drayes* plus discrètes. Au quotidien, les troupeaux utilisent aussi tout un réseau de chemins et de *drayes*, pour rejoindre leurs différents lieux de dépasseance. Sur les anciens cadastres apparaissent ainsi, à l'échelle du quartier rural, un grand nombre de voies, à la délimitation souvent curieuse, désignées comme des *drayes*, qui desservaient effectivement les parcours où venaient paître les troupeaux des alentours.



*Détail du cadastre napoléonien de Saint-Pons-de-Thomières, 1834.
Arch. Dépt. De l'Hérault.*

6- Pour une description de ces itinéraires de transhumance au travers de la plaine languedocienne et des Cévennes on se reportera aux travaux de Pierre-André Clément (1983 et 1991) et à l'ouvrage fondateur d'Anne-Marie Brisebarre (1978).



Draye d'Isserviel au col de la Triballe, ancien chemin de charrettes jusqu'au milieu du XX^e siècle, Saint-Martial (30). Cl. Pierre Laurence, 2013.

Second constat, les *drayes* languedociennes – et la situation est similaire en Provence-Alpes – n'ont pas de statut juridique propre. Elles sont constituées d'un ensemble complexe agrégeant des anciennes voies de circulation abandonnées, des chemins communaux ou de simples servitudes de passage. A l'inverse, la péninsule ibérique dispose d'un système très intégré de *cañadas reales* (Castille, Leon) ou *lligallos* (cours inférieur de l'Èbre)⁷. Ce système de voies pastorales très hiérarchisé était régi, comme une bonne partie de la vie pastorale, par la puissante organisation de la *Mesta* (ou par des conseils spécifiques pour les *lligallos*).

Une enquête conduite en 2003 par le Parc national des Cévennes sur les *drayes* empruntées par les transhumants confirme dans ses conclusions le caractère insaisissable du statut juridique de ces voies, pourtant encore actives sur 780 km : « Le Code rural ne fait aucune mention des drailles. Il traite des chemins d'exploitation ainsi que des chemins ruraux, mais pas des chemins de transhumance. L'objet « Draille » ne correspond à aucun statut juridique individualisé. »⁸

À cette absence de statut juridique propre, s'ajoute l'opportunisme des bergers qui, de façon constante, hier comme aujourd'hui, choisissent d'emprunter pour leurs déplacements les voies les plus commodes, parmi celles qui sont disponibles : *draye* dédiée au seul passage des troupeaux, chemin

7-Alex Farnos y Bel, 1994. Santiago Bayon Vera, 2002.

8-*Plan d'action pour les drailles en Cévennes*, p 7. Les 780 km décomptés dans cette étude sont relatifs à l'ensemble des itinéraires parcourus à pied par les troupeaux transhumants, sur tous types de voies, dont des passages sur routes goudronnées.

rural multi-usage, lit de cours d'eau asséché⁹, route goudronnée lorsque c'est nécessaire, voire même tunnel ferroviaire désaffecté¹⁰. Tel est bien d'ailleurs le sens fondamental du mot *draye* qui sert à désigner d'abord l'usage pastoral d'une voie sans préjuger de son statut juridique, ni de l'exclusivité ou de l'ancienneté de cet usage dans le temps. Ainsi, nombre d'itinéraires aujourd'hui considérés comme des *drayes* recouvrent en fait d'anciennes voies de circulation. L'ancien chemin royal entre les communes des Matelles et de Laroque, passant par le col de la Cardonille, en constitue un exemple typique.



Draye, ancien chemin royal montant de la plaine de Londres vers le col de la Cardonille (34). Cl. Pierre Laurence, 2013.

Même l'utilisation d'itinéraires de crête en Cévennes, aujourd'hui image la plus emblématique des *drayes*, n'a rien de fortuit, ni même de très spécifique au déplacement des troupeaux au regard du temps long de l'histoire. Il s'agit simplement des pénétrantes les plus commodes dans ce relief difficile, empruntées aujourd'hui surtout par les troupeaux – et à ce titre légitimement désignées comme des *drayes* –, mais aussi jadis par les muletiers et toutes sortes de voyageurs. C'est sur des itinéraires de crêtes que furent aussi aménagées des routes royales traversant les Cévennes.

9- Par exemple celui du Rieutord depuis Ganges vers Sumène.

10- Je pense ici au tunnel joignant, à la sortie de Sumène (30), la vallée du Rieutord à celle de l'Hérault, emprunté par plusieurs éleveurs qui évitent ainsi la montée vers le hameau du Castanet.



Troupeau montant sur la draye de la Cardonille depuis Saint-Bauzille-de-Putois (34). Cl. Pierre Laurence, 1993.

Enfin, il faut avoir conscience que le territoire comprenant aujourd'hui les garrigues de l'est de l'Hérault et de l'ouest du Gard, les Cévennes, les causses Méridionaux, l'Aigoual et le mont Lozère constitue un des rares espaces de transhumance ovine en France, où les troupeaux, dans leur grande majorité, circulent toujours à pied, sur l'intégralité de leurs itinéraires et pour des déplacements significatifs allant de deux à huit jours. A titre de comparaison, ce n'est plus le cas dans la majeure partie du massif alpin depuis les années 1950. C'est cette continuité de la transhumance à pied en Languedoc oriental et Cévennes, qui a permis aux *drayes* de perdurer, au moins en partie, jusqu'à nos jours.

D'autres transhumances languedociennes ont subi de telles mutations, qu'il devient très difficile aujourd'hui d'identifier les anciens itinéraires pastoraux. C'est le cas pour l'est de l'Aude et l'ouest de l'Hérault où, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, s'est développée la transhumance hivernale des troupeaux andorrans. Ces troupeaux, qui ont succédé à d'autres pratiques pastorales aujourd'hui mal connues, parcouraient des distances considérables à pied, mais pour l'essentiel sur des voies ordinaires, avant que le transport en

train et le camion ne prennent le relais¹¹. Dans ce même espace, que sait-on aujourd'hui des itinéraires autrefois empruntés par les transhumants cerdans qui venaient eux aussi dans la plaine languedocienne, parfois jusqu'à Sète ?¹²

De l'empiètement aux recensements : questions récurrentes à propos des *drayes*

Lorsqu'on se penche sur la documentation historique relative aux *drayes* languedociennes, la question de la difficulté des troupeaux ovins à se déplacer, en raison d'une réduction ou d'une obstruction de ces voies, temporaire ou permanente, revient de façon régulière. Invariablement, elle suscite les mêmes d'interrogations : où situer les *drayes*, comment les délimiter et comment en garantir l'intégrité ? Questions essentielles pour les éleveurs, mais apparemment sans solution durable.

De la fin du XVIII^{ème} siècle et tout au long du XX^{ème}, ces empêchements au déplacement des transhumants proviennent surtout d'empiètements de riverains, encouragés en cela par le flou entourant le statut juridique des *drayes*.

En 1780, un mémoire du comte de Ganges adressé aux États généraux de la province de Languedoc s'en plaint déjà :

*« L'avidité des propriétaires riverains de ce chemin, vulgairement appelé Draye, leur fait empiéter sur le sol de ce chemin, au point d'en rendre le passage presque impraticable dans plusieurs endroits, vu surtout le nombre [l'effectif] de ces troupeaux qui se porte jusqu'à trois mille bêtes à laine ; qu'il en résulte beaucoup d'accidents pour ces bestiaux et des querelles entre les bergers et les paysans domiciliés ; et que pour les prévenir, il serait nécessaire que ce chemin fût délimité et borné de manière invariable et positive. »*¹³

Le vœu restera visiblement sans suite puisqu'après la Révolution, en 1838, M. Deshons, maire de Ganges, adresse encore un mémoire en ce sens à la société d'Agriculture de l'Hérault. Il estime à environ 400 000 le nombre des bêtes estivant sur la bordure sud du Massif Central et signale que les déplacements de ces importants troupeaux se font déjà pour partie sur des voies à usages multiples :

« Ainsi, environ 400 000 bêtes à laine du Bas-Languedoc font deux fois annuellement de longues routes, partie sur des chemins qui leurs sont destinés, partie sur des routes royales et départementales remplies de poussières ou de boue, et, à cette époque, encombrées de voyageurs, de voitures de toutes sortes, etc., ce qui cause de fréquents accidents. [...] Les draillles avaient anciennement, sur les montagnes, 80 mètres de largeur sur les

11- Ignasi Ros Fontana, 2004. Voir aussi : Noël Vaquié et Urbain Gibert, 1972.

12- Entretien avec un éleveur cerdan à Osséja (66), mai 1994. Christine Rendu signale brièvement le caractère transhumant de certains troupeaux cerdans (1983, p. 66-70). La transhumance cerdane est également présentée dans l'exposition permanente *Bergers et troupeaux de Cerdagne*, Musée de Cerdagne, Sainte-Léocadie (66).

13- Cité par André Baumes, 1936, p. 55.

terrains incultes et 18 ou 20 mètres sur les terrains cultivés ; mais abandonnées sans surveillance, les propriétaires riverains se sont emparés du terrain à leur convenance et les draïlles ont été rétrécies d'autant.[...] Ils ensemencent de céréales les terrains de côté, sans les séparer par des haies, des fossés, des murs, ni par aucune espèce de marque. Les troupeaux réunis en agglomération de plusieurs milliers, affamés par un jeûne de plusieurs journées, nécessairement broutent quelques brins de la verdure qu'ils côtoient. De là naissent des rixes, souvent sanglantes et quelques fois meurtrières. »¹⁴



*Confluence de deux drayes près du Logis du Bois (plaine de Saint-Martin-de-Londres, (34).
Cl. Pierre Laurence, 2013.*

Au-delà de la rectification des voies pastorales, pour les rétablir dans la largeur qu'il estime adéquate, Deshons propose d'établir « *un système complet de draïlles* » et pour cela d'en « *joindre beaucoup d'autres* », en les identifiant au moyen d'une *recherche* dans chaque localité. Ce projet d'enquête générale visant à identifier ces fameuses *drayes* n'est que le premier d'une longue série. Deshons suggère également d'affecter à la circulation des troupeaux des chemins déclassés comme l'a déjà fait, en 1833, le préfet de l'Hérault :

« M. Bégé, alors notre préfet, s'empresse d'utiliser quelques routes abandonnées et de délivrer ainsi des poussières et de beaucoup d'embarras les troupeaux et les grandes lignes de communication. Ces essais, quelques résultats heureux qu'ils aient obtenus, n'ont pas eu de suite. »¹⁵

En 1841 et 1842, le *Bulletin de la société centrale d'Agriculture de l'Hérault* se fait à nouveau l'écho de protestations contre de nouvelles usurpations des *drayes* et propose de demander aux préfets de les considérer comme des

14- Deshons, maire de Ganges, 1838, p. 218-219.

15- Deshons, maire de Ganges, 1838, p. 224.

chemins vicinaux « *protégés et surveillés* » et aux maires de les classer comme des chemins communaux.¹⁶

Ces documents nous apprennent ainsi que dans cette première moitié du XIX^{ème} siècle, les *drayes* de transhumance constituent déjà – qui sait depuis combien de temps ? – un réseau complexe, au statut juridique flou et au périmètre fluctuant au fil des déclassements de chemins et des aliénations. On comprend alors aisément que la question d'un statut juridique protégeant efficacement les *drayes* soit au cœur des débats dans toute cette période. Leur maintien ne repose en effet que sur des usages et des convergences d'intérêt entre les propriétaires d'estives (ou des lieux d'étapes sur les *drayes*), qui ont besoin de la fumure des troupeaux, et les propriétaires troupiers qui ont besoin de transhumier pour nourrir leur bêtes en été. Cet équilibre dynamique ne va pas sans conflits récurrents, notamment avec les riverains des *drayes*, qui manquent de terres et trouvent plus d'intérêt à ensemer des bordures de drailles fumées par les troupeaux transhumants.

En 1903, le *Recueil des usages locaux dans le département de l'Hérault* reprend encore la proposition de M. Deshons :

« Ces *drayes*, ou larges chemins, [...] ont existé de tout temps. Cette existence immémoriale, antérieure au Code napoléon, équivaut à un titre et le fait présumer. Plusieurs *drayes* sont portées sur le plan cadastral des communes ; d'autres ne le sont pas. Quelques-unes ont été usurpées par les riverains, d'autres, au contraire, ont été élargies. Nécessaires à l'agriculture, ces *drayes* devraient être soigneusement recherchées et rétablies par l'autorité compétente dans leur ancienne largeur. »¹⁷

La tâche est ardue si l'on en croit Max Sorre qui, en 1911, se livre à une enquête minutieuse, dans les cadastres et sur le terrain, publiée dans le *Bulletin de la Société languedocienne de Géographie* :

« Ils [les troupeaux] suivent parfois les routes, parfois les drailles. Mais celles-ci se confondent souvent, soit avec des routes anciennes, soit avec des chemins modernes. Il y a d'autre part des fragments de drailles desservant des propriétés privées sans aboutir à un chemin. La reconstitution de ce réseau à demi-effacé est un travail d'archéologie assez incertain quant aux résultats. »¹⁸

Au commencement du XX^{ème} siècle, l'objet *drayes* reste encore bien difficile à saisir dans sa globalité et, si la question du statut juridique de ces voies demeure si longtemps pendante, c'est qu'elle bute sans cesse sur un préalable insoluble, à savoir l'identification précise de l'ensemble de ces voies à usage pastoral.

16- *Bulletin de la société centrale d'Agriculture de l'Hérault*, 29^e année, 1842, p. 109. Cité par André Baumes, 1936, p. 62-63.

17- *Recueil des usages locaux dans le département de l'Hérault*, 5^e édition, 1903, p. 95. Cité par André Baumes, 1936, p. 65.

18- Max Sorre, 1911, p. 36.

L'enquête départementale de 1924

La problématique change au début des années 1920, même si la question fondamentale demeure celle de la liberté de circulation des transhumants. Avec l'augmentation de la circulation automobile, un nouveau code de la route, défini par un décret du 21 mai 1921, impose aux éleveurs des conditions de circulation des troupeaux très contraignantes (obligation de n'occuper que la moitié de la route sans distinction de largeur de celle-ci et d'avoir des bergers en nombre suffisant pour y satisfaire). Devant les protestations conjointes des Sociétés départementales d'agriculture, ce nouveau code sera aménagé et des conditions spécifiques applicables aux transhumants seront définies par les préfets.

Malgré ces aménagements, le Conseil général de l'Hérault se saisit de la question et, le 28 mai 1924, adopte un vœu en vue du « rétablissement des anciennes drailles »¹⁹ :

« Attendu que le nouveau Code de la Route crée des difficultés considérables aux bergers conduisant leurs troupeaux dans la Lozère ou la région du Plateau Central ;

Que d'autre part les usagers de la route et particulièrement les camions et automobiles sont exposés au danger de la rencontre soudaine et imprévue des troupeaux, surtout la nuit ; aux ennuis d'une longue attente pour garer les moutons ; à l'incommodité d'une poussière intense et malsaine soulevée à leur passage ;

Attendu qu'il serait facile de donner satisfaction aux divers intéressés en détournant les troupeaux des routes carrossables pour les faire passer par les anciennes drailles qui existent depuis un temps immémorial généralement, à travers la garrigue et la montagne ;

Le Conseil général émet le vœu :

Que les drailles soient rétablies dans le département de l'Hérault ;

Considérant que les usagers de la route sont souvent exposés à la rencontre de troupeaux, surtout à l'époque de la transhumance ;

Que pour éviter tous les accidents et dangers, il y a lieu de détourner les dits troupeaux des routes carrossables et de les faire passer par les drailles qui existent depuis un temps immémorial à travers la garrigue et la montagne, votre Commission vous propose que les susdites drailles soient rétablies dans le département de l'Hérault. »

Faute de disposer d'un fondement juridique des *drayes*, le Conseil général, pour argumenter son vœu de leur « rétablissement », convoque ici une fois encore l'argument d'autorité de leur existence depuis « des temps immémoriaux. »

Une *Commission des Drailles*, nommée par la *Société d'encouragement à l'élevage du bétail*, se met à l'ouvrage. En 1926, une première enquête par correspondance auprès des maires ne donne pas satisfaction, si bien qu'en avril 1927 le service vicinal du Département se met en devoir de dresser lui-même

19- André Baumes, 1936, p. 74-75.

un tableau de toutes les *drayes* des arrondissements de Lodève et Montpellier. Nous disposons ainsi d'un recensement très précis avec, pour chaque *draye*, origine et extrémité, longueur et largeur, état, constituant la première « photographie » complète de ces voies pastorale à l'échelle d'un demi-département.

Le résultat est pour le moins contrasté. Si dans les zones où les troupeaux sont nombreux, le réseau des *drayes* apparaît en bon état, dans d'autres communes elles ne constituent plus qu'un vague souvenir²⁰. Ainsi Aumelas ne compte-t-elle pas moins de 20 *drayes*, de 400 à 4 200 m de longueur pour des largeurs 4 à 11 m, dont aucune n'est empiétée. Il n'est va pas de même pour Avène où, sur les 21 *drayes* recensées, la moitié sont impraticables, les autres étant des chemins de service. Des *drayes* sont encore en état dans les communes d'Arboras, Argelliers, La Boissière, Cazevieille, Ferrières-les-Verreries, les Matelles, Mireval, Montarnaud, Pouzols, Notre-Dame-de-Londres, Prades-le-Lez, Saint-Bauzille-de-Putois, Saint-Georges-d'Orques, Saint-Guilhem-le-Désert, Saint-Martin-de-Londres, Saint-Maurice-Navacelles (six *drayes* dont trois désignées sous le terme de *passades*, terme qui se retrouve pour huit des dix *drayes* de Pégairolles-de-l'Escalette), Saint-Paul-et-Valmalle, Saint-Vincent-de-Barbeyrargues, Villetelle. En revanche, elles sont toutes impraticables, disparues ou usurpées à Gignac, au Crès (trois recensées), à Mauguio (sept recensées), à Octon, à Saint-Mathieu-de-Trévières, Valmascle (sept *drayes* toutes abandonnées), Vic-la-Gardiole. A Vendémian, sur dix *drayes*, si cinq sont déclarées « non empiétées », les cinq autres étant « à peu près disparues ».

Villeneuve-lès-Maguelone signale qu'une *draye* a fait l'objet d'un bornage en 1838, dont le procès-verbal figure dans les archives communales, les trois autres existant sous forme de chemin d'exploitation. Pour Cazevieille, deux *drayes* sont signalées, l'ancienne route de Montpellier à Ganges, praticable par les troupeaux et une « vieille draille », visiblement plus ou moins parallèle mais désormais envahie par la végétation et impraticable. Ce dernier exemple atteste bien des transferts d'usages en matière de circulation des troupeaux. Pour Ferrières-les-Verreries, il est aussi indiqué que ces *drayes* relèvent de « drailles, [chemins] ruraux, ou CVO », confirmant la multiplicité des statuts juridiques déjà signalée.

Enfin, dans plusieurs cas, des *drayes* servent à conduire les troupeaux à des points d'eau ou à des pâturages particuliers :

- à Saint-Vincent-de-Barbeyrargues, la Draille de la Peyrière conduit ainsi de la Croix des Crouzettes « au patus de la commune ».
- à Pouzols la Draille de Saint-Amans conduit « au fleuve Hérault ».

20- On saisit ici toute l'ambiguïté et les limites de ce vœu de « rétablissement », dans la mesure où dans les zones de fortes activité pastorale ces *drayes* sont en réalité encore bien actives.

En définitive, ce recensement, pour aussi complet qu'il soit, ne permettra pas de répondre à l'objectif initial, à savoir « rétablir », par la réhabilitation d'anciennes *drayes*, des itinéraires de transhumance entièrement dédiés. Et pour cause, beaucoup de ces *drayes* servent d'abord à relier bergeries et parcours ou point d'eau locaux.

Cette initiative débouchera cependant sur quelques initiatives concrètes. En 1934, la *draye* constituée par l'ancien chemin royal des Matelles à Ganges est rénovée, ainsi que celle conduisant de Viols-le-Fort à Saint-Martin-de-Londres, les troupeaux devant dès lors, sur arrêté préfectoral, les emprunter de façon obligatoire²¹.

Parallèlement, deux gîtes d'étape pour transhumants sont mis en place en deux points sensibles de confluence des troupeaux, en 1933 à Saint-Bauzille-de-Putois et en 1934 à Montpeyroux. Si le premier s'est limité à un enclos divisé en parcs, le second comporta un gîte avec des couchettes sommaires pour les bergers qui fonctionna jusqu'à dans les années 1970.

Données contemporaines du Parc national de Cévennes

Depuis sa fondation le Parc national de Cévennes a eu le souci de mettre en valeur l'élevage à la fois en tant que fait culturel, qu'acteur économique, mais aussi en raison de son impact positif sur la biodiversité. Au début des années 2000, tout une série d'actions sont entreprises en vue de conforter l'activité transhumante (groupements pastoraux, équipement des estives...). De fait, le nombre d'ovins transhumants passe de 18 000 dans les années 1980 à 23 000 au début des années 2000. Parmi ces mesures, une action de restauration des *drayes* est envisagée, qui passe une fois de plus par une enquête, conduite auprès des éleveurs, en collaboration avec les organisations professionnelles.

Le réseau des *drayes* présente également l'intérêt de pouvoir être utilisé par des randonneurs venant visiter le Parc.

En 2003-2004, pas moins de 780 km de *drayes* sont encore utilisées par ces éleveurs sur quelques 1000 km recensés dans la PNC. Élément nouveau, l'enquête permet d'identifier le parcours de chacun des transhumants estivant dans le Parc (103, dont 80 transhumant à pied). Elle fournit donc pour la première fois un état très précis du maillage de ces itinéraires de transhumance, qui en fait ressortir toute la complexité. Elle souligne, à nouveau, l'incertitude juridique, relative au statut de ces *drayes*. Leur état laisse également apparaître de nombreuses dégradations, qui nécessitent des interventions si l'on veut maintenir la circulation des différents usagers. Enfin, en 40 ans, leur largeur s'est considérablement réduite du fait de l'envahissement par la végétation, quand elles n'ont pas tout simplement disparu.

21- Arrêté du préfet de l'Hérault du 29 mai 1934. André Baumes, 1936, p. 79-81.



*Draye de Viols-le-Fort à l'entrée de Saint-Martin-de-Londres (34).
Cl. Pierre Laurence, 2013.*



*Panneau à la sortie des Matelles (34) indiquant l'accès à la draye.
Cl. Pierre Laurence, 2013.*

Au terme de l'enquête, « l'objet drailles », comme le nomme l'étude du Parc national des Cévennes, révèle toute sa singularité : voie au statut juridique indéterminé, au tracé parfois mouvant, qui se définit essentiellement par un *usage* : servir au déplacement de troupeaux, notamment transhumants mais pas exclusivement. Tel est bien d'ailleurs le sens principal de l'occitan *draia* : chemin, voie servant au déplacement des troupeaux.

L'identité profonde de cet objet, pourtant bien matériel, repose donc sur un caractère éminemment immatériel. Si un chemin devient *draye* du seul

fait de son usage pastoral pendant une période historique donnée, une *draye* dont les seuls usagers seraient désormais les randonneurs, peut-elle encore être désignée comme telle ? Le classement au patrimoine mondial de l'UNESCO, attribué à l'espace Causses et Cévennes au titre de « paysage culturel de l'agropastoralisme méditerranéen », identifie d'ailleurs les *drayes* comme un des attributs du Bien. Dans sa dimension immatérielle, une *draye* n'existe ainsi qu'en tant qu'élément de la culture pastorale dont sont porteurs les bergers et éleveurs qui continuent de pratiquer ce mode d'élevage, gardé et transhumant à pied. La pérennité de cet élément matériel du paysage languedocien et cévenol, passe donc impérativement par celle de l'élevage transhumant et de la culture pastorale qui lui est liée. Elle dépend des conditions économiques, sociales et culturelles qui lui seront faites. Il est en particulier nécessaire que puisse être préservée cette liberté fondamentale, essentielle à l'identité professionnelle éleveurs et bergers : le droit de transhumier à pied avec leurs troupeaux, entre plaine et montagne, si souvent mis à mal par des règlements sanitaires ou routiers, c'est-à-dire, pour employer leur expression, la liberté de « faire la *draye* ».



*Bergers cévenols accompagnant leurs troupeaux. Saint-Martial (30), 1992.
Cl. Pierre Laurence.*

Bibliographie

Louis ALIBERT, *Dictionnaire occitan-français d'après les parles languedociens*, Toulouse, Institut d'études occitanes, 1966.

André BAUMES, *La transhumance du bétail ovin dans l'Hérault*, Thèse pour le doctorat vétérinaire soutenue publiquement en avril 1936, Toulouse, Imprimerie Berthoumieu, 1936.

Santiago BAYON VERA, "La transhumance et les *vias pecuarias* en Espagne", in *Transhumance : relique du passé ou pratique d'avenir ? État des lieux d'un savoir-faire pastoral en devenir*, Actes des Journées euro-méditerranéennes de la Transhumance, Saint-Rémy-de-Provence – Saint-Martin-de-Crau, 11-14 juin 2000, sous la direction de Patrick Fabre, Gilbert Molénat et Jean-Claude Duclos, s.l., Éditions Cheminements, 2002, p. 51-59.

Bruno BESCHE-COMMENGE, *Un paradoxe : faire l'éloge du pastoralisme en ignorant le milieu pastoral - Le « saltus » dans le programme « WOLF : Wild Life & Farmers »*, ADDIP, mai 2013.

Anne-Marie BRISEBARRE, *Bergers des Cévennes, histoire et ethnographie du monde pastoral et de la transhumance en Cévennes*, Paris, Berger-Levrault, 1978.

Pierre-André CLÉMENT, *En Cévennes avec les bergers. Récits de transhumances*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1991.

Pierre-André CLÉMENT, *Les chemins à travers les âges en Cévennes et bas Languedoc*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1983.

Jacques BOIGONTIER, *Atlas linguistique du Languedoc oriental*, volume 1, Paris, Éditions du CNRS.

DESHONS, maire de Ganges, « Mémoire sur la nécessité de rectifier et d'améliorer les drailles ou chemins servant aux bêtes à laine du département de l'Hérault », *Bulletin de la Société d'Agriculture du Département de l'Hérault*, 25^e année, 1838, p. 217-224.

Jean-Claude DUCLOS, « La Crau par les drailles », in *Du dinosaure au cabanon, approche insolite des patrimoines*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 159-172.

Alex FARNOS Y BEL, « Els lligallos, les chemins de bergers, au carrefour de la transhumance et du tourisme », in *L'Homme et le mouton dans l'espace de la transhumance*, Grenoble, Glénat, 1994, p. 231-242.

Frédéric MISTRAL, *Lou Tresor dóu Felibrige, dictionnaire provençal-français*, Aix-en-Provence, Édisud, 1979

Plan d'action pour les drailles en Cévennes, Florac, Parc national des Cévennes, sd [2005 ?].

Christine RENDU, *La montagne d'Enveig, Une estive pyrénéenne dans la longue durée*, Canet, Éditions Trabucaire, 2003.

Ignasi ROS FONTANA, *La transhumància andorrana al llarg del segle XX* [La transhumance andorrane au cours du 20^e siècle], Barcelona, Editorial Alta Fulla, 2004

Noël VAQUIÉ et Urbain GIBERT, « La transhumance de l'Andorre aux Pays d'Aude », *Folklore*, n° 147-148, automne 1972, p. 6-15.

Max SORRE, « Étude sur la transhumance dans la région montpelliéraine », *Bulletin de la Société languedocienne de géographie*, 35^e année, t. XXXV, 1912, p. 1-40.

Les photographes de passage dans le paysage languedocien, XIX-XXI^e siècles.

Charles Camberoque

Photographe

Professeur à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier

Le texte de cette conférence constitue le commentaire oral accompagnant une projection d'une centaine de photographies qui sont présentées simultanément. Ces images sont le fruit d'une longue recherche parmi les œuvres parfois totalement méconnues de photographes qui sont passés ou ont séjourné en Languedoc Roussillon. Le tout constitue un travail de recherche mené sur plusieurs années à la demande de Jean Nougaret pour le colloque "Les paysages dans les arts et la littérature. Regards sur le Languedoc-Roussillon".

Lorsque j'étais un jeune passionné de photographie, j'étais en admiration devant les images des grands maîtres qui ont marqué l'histoire de cet art. Lorsque au hasard des publications et expositions je découvrais une photo prise par une de mes idoles dans ma région, j'étais stupéfait de penser que tel ou tel génial et mythique photographe était passé par là, par chez nous. Je recevais alors cette image comme un cadeau.

Et, en effet, lorsqu'on contemple les œuvres dont les auteurs sont des références dans l'histoire de la photographie, on est surpris de constater la présence et le passage dans notre région de beaucoup d'entre eux.

Depuis l'invention de la photographie, notre région présente une source d'inspiration pour la pratique de cet art nouveau, qui n'a pas encore deux cents ans. De nombreux photographes ont immortalisé nos paysages qu'ils soient ruraux ou urbains.

Quelle surprise d'imaginer Gustave Le Gray à Sète, Paul Strand, ou bien encore Walker Evans errant dans notre « Sud Profond » comme ils l'ont si bien fait en Amérique... sans oublier entre autres, le travail de Depardon et celui toujours très subtil de Joseph Koudelka.

Tous ces photographes ont loué nos paysages et l'atmosphère de la lumière méditerranéenne. Tous ont arpenté pour notre ravissement les chemins du Languedoc et du Roussillon.

Édouard-Denis Baldus 1813/1890

L'un des premiers d'entre eux fut probablement Édouard-Denis Baldus qui, dans le cadre de la Mission Héliographique créée en 1851 par la Commission des Monuments Historiques, va photographier avec 4 autres photographes (Bayard, Le Secq, Le Gray, et Mestral) les régions françaises. (Niépce désignait par Héliographie la photographie, le mot : photographie sera employé plus tard).



Arènes de Nîmes 1851 par ED Baldus

Les arènes de Nîmes sont prises en juxtaposant deux images pour créer un panoramique, technique très prisée par Baldus.

Gustave Le Gray 1820/1882

Le Gray parcourt la France pour la Mission Héliographique, mais il précise : « *J'émet le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'Art. C'est là sa seule, sa véritable place.* »

Ces séries de paysages marins seront des références dans l'histoire de la photographie car Le Gray réussit à enregistrer un écart important entre les hautes et les basses lumières, ainsi qu'à arrêter le mouvement de la vague. Le ciel et la mer apparaissent détaillés alors que le contraste était, à cette époque, impossible à saisir lorsqu'il était trop élevé.

Le Gray sera probablement le premier à utiliser pour cela deux négatifs, soit une double exposition, obtenue séparément et tirée en superposant, en combinant deux négatifs verre, l'un pour la vague et la mer, l'autre pour le ciel. Technique qui sera reprise de nos jours avec le numérique.



La vague de Sète 1856/57 par Gustave Le Gray



La Vague brisée par Gustave Le Gray

Un tirage de *La Vague brisée* dont on connaît une centaine d'exemplaires à travers le monde, a atteint plus de 300 000 euros aux enchères en 2010.

La Vague brisée prise à Sète en 1857, était considéré par le photographe comme son chef-d'œuvre.

Les tirages de Le Gray étaient généralement virés aux sels d'or.

Attribué à Albert Arnal, port de Sète, début du XX Siècle

Parmi toutes les images du Languedoc j'ai trouvé cette photo de Sète qui est remarquable par son atmosphère, par les passants et les quais avec bateaux encore à voile, les mâts des navires sur ce ciel d'orage. Sur le trottoir de gauche, on imagine la démarche un peu chaloupée des deux vieilles dames qui s'éloignent dans ce paysage urbain qui est aussi un paysage humain...



Quais de Sète par Albert Arnal. Collection JL Barthez

Le chanoine photographe Léopold Verguet (1817-1914)

Après des études au séminaire de Carcassonne, puis à Paris, Léopold Verguet part en mission avec l'évêque des Îles du Pacifique pour évangéliser les indigènes de Mélanésie. Il s'intéresse à leurs coutumes et travaillera à plusieurs publications sur ce sujet. Mais il est capturé par une tribu anthropophage et mis en cage en attente d'un futur banquet. De là, il assiste au massacre de trois

de ses compagnons qui seront « rôtis et consommés ». On dit que le chef de la tribu sensible aux talents de dessinateur de Léopold Verguet l'épargna du tournebroche.

Toutefois des marins français débarquèrent au bon moment pour ramener le bon père Verguet au pays, dès 1847. Il deviendra chanoine titulaire à la cathédrale de Carcassonne.



Premiers touristes par Léopold Verguet



Le Facteur dans les lices

A partir de 1863 il se passionnera pour la photographie. Ses images représentent la Cité avant et pendant la restauration par Viollet-le-Duc. Les premiers visiteurs de Carcassonne sont aussi photographiés, tout comme le facteur de la Cité posant à côté de son vélo dans les lices.

Eugène Trutat 1840/1910

Directeur du Muséum d'histoire Naturelle de Toulouse, Eugène Trutat était le Président de la Société Photographique et légua à la ville de Toulouse 14 000 plaques de verre.



La Cité depuis le Moulin d'Autan

Sur sa photographie, les toitures de la Cité de Carcassonne ne sont pas terminées ainsi que la restauration de certaines murailles. Prise depuis le Moulin d'Autan vers 1890, cette photo est d'autant plus remarquable qu'un personnage pose au premier plan. Vu l'attitude qui semble assez précipitée, cela pourrait être Eugène Trutat, lui-même qui aurait donc réalisé un autoportrait.

Anonymes du début du XX^{ème} siècle

Certainement une vingtaine d'années plus tard, du même point de vue que la photo précédente, mais prise avec un appareil panoramique qui existe déjà pour réaliser des images sur un seul et même négatif.

En 1928, le grand théâtre de la Cité est photographié pendant une représentation donnée en plein jour, à l'occasion des fêtes du bimillénaire de la Cité de Carcassonne. On peut constater sur cette image que malheureusement c'était un jour bien pluvieux !



La Cité, panoramique.

Mon image préférée de la Cité de Carcassonne reste cette photographie prise depuis l'autre berge de l'Aude, côté ville basse. Le fleuve semble beaucoup moins large qu'actuellement et la présence des lavandières avec les linges qui sèchent est très poétique. Que serait un paysage sans la présence humaine, même si, comme là, elle n'est que discrètement évoquée ?



Les berges de l'Aude et la Cité

Michel Jordy (1863-1945) Archéologue et photographe.

Amateur d'art, historien et archéologue, fondateur en 1911 de l'Hôtel de la Cité, Michel Jordy se livra pendant plus d'un demi-siècle à des recherches sur la Cité de Carcassonne.

Pour Michel Jordy il s'agissait, dans ses photos de la Cité de Carcassonne, de capter "la parole des pierres", de rendre compte des variations

qui, dans les jeux de lumière et les changements de saisons, affectent de façon plus ou moins perceptible le monument.

Jordy est, d'autre part, l'auteur d'une série de photographies représentant chacune des villages de l'Aude et de L'Hérault. Une collection publiée sous forme de cartes postales où le plus petit des villages a droit au minimum à deux ou trois images. Les personnages sont très présents, chose rare pour les photos de cette époque.

Dans cette photo du versant sud des remparts, il est à noter que le monument s'inscrit dans un paysage qui englobe le paysage agricole avec une petite ferme, mais aussi un cultivateur et son troupeau. Michel Jordy mêle ainsi son monde contemporain avec le poids de l'histoire représenté par la Cité qui domine ce paysage bucolique.

Jean Camille Duprat, 1881-1944

Envolons-nous vers Palavas pour y retrouver son aérodrome et Jean Camille Duprat qui, séduit à la fois par la photographie et par le procédé autochrome des frères Lumière, maîtrise la photographie en couleurs dès 1908 et devient un autochromiste précurseur.

Pendant la première guerre Duprat est enrôlé au Service Photographique de l'Aviation. Sa fille, Yvonne Duprat dit de lui: « *Passionné par la couleur, recherchant tout à la fois la perfection de l'image et la réalité des teintes, il parvint à obtenir des effets de transparence, particulièrement remarquables.* »

Walker Evans 1903-1975

Comment présenter Walker Evans, immense photographe américain, qui est le père spirituel de tant de générations de photographes et cinéastes ?

Walker Evans a photographié l'Amérique en crise pour la FSA dans les années 20 et 30, suite au fameux jeudi noir. Puis, il a été particulièrement créatif avec le livre *Louons enfin les grands hommes*. Par la suite, Evans sera considéré comme un des inventeurs du récit photo-biographique.

Je savais qu'il était francophile et grand connaisseur de la littérature française. Il était venu plusieurs fois en France, la dernière fois, aux rencontres d'Arles dans les années 70. Il était venu en Provence et une photo le représentant chez des amis dans les Cévennes m'intriguait. Impossible qu'il n'ait pas pris de bonnes photos de « chez nous » et pourtant, même Gilles Mora m'assurait que Walker Evans n'avait fait en France que des photos-souvenir. J'ai cherché partout où j'ai pu et enfin trouvé une photographie qui est bien de « chez nous » effectivement : en voyage entre Cévennes et Provence vers 1927 ! Du pur Walker Evans avec ce jeu sur les formes et l'arrière plan, mais aussi cette façon de cadrer pas forcément le sujet principal, il y a de l'humour mais aussi du mystère. Qui est cette femme dont il souligne la

présence sans en montrer le visage ? Cette photographie évoque discrètement toute une histoire. Point de départ à une œuvre littéraire comme les aimait tant Walker Evans.

Pour moi, découvrir cette image est une joie extraordinaire, un cadeau de ce photographe que j'admire tant.

Robert Capa 1913-1954

Tout le monde connaît Robert Capa photographe de guerre qui a commencé ses reportages par la guerre d'Espagne avec la célèbre photo du soldat républicain bras en croix, fauché dans sa course par une balle ennemie.

Puis, Capa débarque le 6 juin 44, avec les GI's sur Omaha Beach. Il a peur, il s'en sort. Mais ses photos seront mal développées par un laborantin londonien peu méticuleux. Une seule pellicule est sauvée. Et la photo sera dans tous les livres d'histoire où l'on voit un soldat casqué qui rampe dans l'eau, fusil en main.

Pour Capa, il y aura beaucoup d'autres photos, beaucoup d'autres conflits, jusqu'au jour de 1954 où il perd sa vie en Indochine sur une mine.

Mais l'aventure des photos de Robert Capa est aussi une véritable épopée.

En juin 40 Capa avait confié une valise contenant des photos de Gerda Taro (1910-1937) et de David Szymin, dit Chim (1911-1956) à un ami qui partait aux États-Unis. C'étaient les photos prises par eux trois, pendant la guerre d'Espagne. Il y avait là les négatifs d'images inédites et de certaines déjà publiées pendant la guerre.

La valise sera perdue à Bordeaux. Elle ne sera retrouvée qu'en 2007 au Mexique. Les négatifs sont intacts et l'on peut découvrir de nouvelles images qui sont restées inédites depuis 67 ans.

Gerda Taro avait trouvé la mort accidentellement, en Espagne écrasée par un char Républicain. Le sympathique Chim quant à lui était mort en reportage pour Life, foudroyé par une balle égyptienne alors qu'il couvrait la crise de Suez en 1956.

Capa, en 1938 et 39, photographiera en Roussillon les réfugiés Républicains sur les plages et le camp de St Cyprien. Un terrible paysage de plage.

Manuel Moros 1898-1975

Le père de Manuel Moros, qui est Professeur à l'École des Beaux-Arts de Bogota, puis directeur du Musée National de Colombie envoie son fils Manuel parfaire sa formation à Paris à l'Académie Julian en 1920.

Manuel, ce fils d'artistes franco-colombien, ne va pas tarder à arriver à Collioure dès 1925 sur les traces du Fauvisme, de Matisse et de Derain.

Il sera témoin de la Retirade lorsque les Espagnols fuiront les troupes de Franco en 1939

Manuel Moros aura alors le réflexe de prendre des photographies de ce tragique exode. A l'arrivée des troupes allemandes en 1942, il abandonnera Collioure avec ses négatifs après avoir caché dans son jardin une boîte en fer renfermant des tirages de ses photos de la Retirada.

On sent dans les images de Manuel Moros sa grande culture picturale qui lui inspire des cadrages particulièrement subtils qui ne sont pas sans rappeler la manière de travailler qu'on pourra retrouver, mais bien plus tard, chez des photographes comme Cartier-Bresson ou Salgado.

Paysage idyllique de la côte Vermeille avec en fond le clocher de Collioure, mais au second plan les camions surchargés par les Espagnols fuyant la montée du fascisme en Espagne. D'un côté on voit la fuite et l'exode, tandis que de l'autre, la vie sereine suit son cours dans le petit port catalan.

Valises, couvertures et matelas sont les rares trésors que les Républicains ont pu sauver et emporter avec eux

Sur ces routes de l'Exil on va trouver un autre photographe extrêmement important :

Augusti Centelles 1909-1985

L'histoire d'Augusti Centelles et de ses photos est aussi révélatrice de cette période troublée.

Les photos d'Augusti Centelles n'ont été diffusées qu'après la mort de Franco, soit plus de 35 ans après la fin de la guerre.

Contrairement à ce que l'on avait longtemps cru, Capa et ses amis n'ont pas été les seuls à photographier la Guerre d'Espagne : Centelles, photographe Barcelonais était tout aussi présent dans les rangs des Républicains.

Comme Capa il avait un des premiers Leica. Il faut dire que cet appareil photo allemand, comme les bombes de Guernica et l'armement des nationalistes, lui aussi allemand, a été testé pendant cette guerre qui préfigurera la suivante... A la Retirada, Centelles s'enfuit en France avec une valise contenant son trésor, c'est-à-dire ses photos de la Guerre Civile. Centelles arrivera au camp de Bram dans l'Aude et très rapidement il cachera ses images chez des amis Carcassonnais.

La valise contenant ce trésor pour l'histoire restera dans un grenier de Carcassonne, jusqu'à ce que les fils d'Augusti viennent la récupérer en 1975. A partir de cette date ces images seront diffusées largement en Espagne et Centelles sera reconnu comme un grand photographe, lauréat en 1984 du Prix National des Arts Plastiques, la plus grande récompense officielle pour un photographe espagnol. Avant de mourir en 1985, il lègue son œuvre comme patrimoine de l'humanité et du peuple espagnol.

Petite précision : pendant la Dictature franquiste, la police secrète a pourchassé et détruit toute les archives prises du côté des Républicains.

Sur les pas de Paul Strand, 1890-1976

Strand est un autre photographe Américain mythique, dans un de ses livres, très ancien, j'ai été stupéfait de découvrir une photo... du pont de Pérols ! Je n'ai pas pu résister au plaisir de mettre mes pas dans les siens pour aller re-photographier le champ de sa photographie.

Paul Strand, qui avait commencé sa carrière de photographe en 1910 à New-York, fut reconnu dès les années 20 à la fois comme peintre et photographe. Il fut un des pionniers de la photographie moderniste aux États-Unis. L'un des premiers à avoir abandonné l'esthétique du pictorialisme au profit de la *straight photography*.

Strand qui devait mourir en 1976 dans sa maison d'Orgeval, avait beaucoup photographié de par le monde. Il était de passage en Languedoc-Roussillon dans les années 50-51. En plus de la photo du Pont de Pérols j'ai trouvé une image de Paul Strand prise au Barcarès à la même époque. Bien entendu il serait fort intéressant d'aller explorer ses archives qui, j'en suis sûr, révéleraient bien d'autres photographies de notre région...

Agnès Varda, 1928

Agnès Varda s'installe avec ses parents en 1940 à Sète après avoir fui la Belgique. Ils y vivent dans un bateau sur les quais, plus ou moins à l'emplacement où sera tourné en 2007 soit 67 ans plus tard, le film de Abdellatif Kechiche *La graine et le mulet*. Agnès vit son adolescence à Sète avant d'aller étudier à Paris la photographie à l'École des Beaux-Arts. Elle commencera à photographier le Théâtre auprès de Jean Vilar au TNP.

Outre le Théâtre, Agnès Varda photographiera dans beaucoup de pays, de la Grèce de son père à la Chine, mais aussi elle prendra quelques images de notre Languedoc, comme les Salins du Midi au Grau du Roi et au cours de repérages pour ses films.

Agnès Varda fera un premier long métrage de fiction en 1954 tourné à la Pointe courte à Sète. C'est la chronique néo-réaliste de ce quartier de pêcheurs dans lequel un couple interprété par Silvia Monfort et Philippe Noiret vit une période de crise. « Toutes les caractéristiques de la Nouvelle

Vague se trouvent réunies dans *La Pointe courte* » et Alain Resnais, qui en fut le monteur, n'a jamais caché l'influence que ce film a eue sur lui. En 1985 Agnès Varda tourne dans le Gard *Sans toit ni loi*, avec Sandrine Bonnaire et je ne peux que lui rendre hommage à mon tour, en la remerciant d'avouer qu'une séquence de son film lui a été inspirée par une de mes photographies des Paillasses de Cournonterral.

A Cournonterral, lorsqu'elle avait voulu filmer le carnaval des Paillasses, ces derniers s'étaient opposés violemment à ce qu'elle tourne le jour de leur fête. Elle avait dû alors la reconstituer dans un village du Gard. Plus tard dans son livre, *Varda par Agnès*, elle publiera ma photo des Paillasses et expliquera tout cela.

Charles Camberoque, 1950

Tant qu'à vous parler de mes photos, je continue avec une de mes images qui est la couverture du livre sur Pézenas que j'ai réalisé avec le regretté Jean Nougaret, *Pézenas scène de vie*.



J'en profite pour avoir une pensée amicale et émue pour Jean Nougaret qui m'avait demandé de réaliser cette recherche sur le Paysage pour la présenter à ce colloque de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier.

Cette photo saisie dans une rue de Pézenas en 1983, entre en écho avec une autre prise beaucoup plus tôt à Uzès en 1969-1970... par Henri Cartier-Bresson... Et l'on dirait que les trois enfants sont les mêmes qui ont grandi.

Henri Cartier-Bresson, 1908-2004

Figure mythique de la photographie humaniste du XXème siècle, Henri Cartier Bresson est mondialement connu pour la précision géométrique et le graphisme de ses compositions, jamais recadrées au tirage. Il est l'inventeur du concept de *l'instant décisif*.

Entre 1968 et 1969, il parcourt la France pour en réaliser le portrait. Son travail sera publié avec le titre de *Vive la France* et un texte de François Nourissier. En 1970 l'ensemble des photos de ce livre seront exposées au Grand Palais.

« L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant qui, en termes visuels, questionne et décide à la fois. »

Pour « signifier » le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression.

Photographier, c'est retenir son souffle quand toutes nos facultés convergent pour capter la réalité fuyante ; c'est alors que la saisie d'une image est une grande joie physique et intellectuelle.

Photographier, c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait.

C'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre. »

D'Uzès à Mende en passant par le cabinet d'architecture de La Grande Motte 1969-1968, probablement celui de Jean Ballardur, HCB nous offre quelques images, des paysages humains et urbains qui sont tous représentatifs de son génie photographique.

Il semblerait qu'Henri Cartier-Bresson n'ait pas apprécié son livre, *Vive la France*. C'était peut-être parce qu'il s'agissait d'une commande officielle et qu'il représentait la vieille France du Général De Gaulle... celle qui, justement, devait prendre un tournant en 1968....

Des rumeurs ont même couru, selon lesquelles Cartier-Bresson rachetait tous les exemplaires de ce livre pour les retirer du marché.

Jean Dieuzaide, 1921-2003

Mon aventure avec le Brai est une série de photographies qui font penser à un paysage étrange.

Jean Dieuzaide est bien connu à Montpellier où la ville lui a rendu un grand hommage avec une double exposition rétrospective organisée par

Roland Laboye à la Galerie Municipale et au Carré St Anne en 1997. Débutant sa carrière lors de la libération de Toulouse, il a consacré sa vie entière à la photographie. Il a créé la galerie du Château d'eau pour promouvoir généreusement la photographie et les jeunes photographes. Considéré comme un photographe humaniste pour ses travaux sur l'Espagne, le Portugal ou la Turquie, il est également l'auteur d'une importante recherche plastique autour de la nature morte. Spécialiste de l'architecture et plus particulièrement de l'Art Roman, il a parallèlement mené une foisonnante activité d'illustrateur pour de nombreux éditeurs français et étrangers. Depuis Toulouse, capitale de l'Aéronautique, Dieuzaide a photographié pour cette industrie tous les avions de la Caravelle au Concorde.

Jean Dieuzaide m'avait raconté que pour la promotion des Caravelles, au Chili et dans les pays d'Amérique du Sud, il avait dû prendre une image de cet avion sur un fond de montagne évoquant la Cordillère des Andes.

Rappelons qu'en ce temps-là, Photoshop n'existait pas et le voyage pour aller sur place était tout de même trop lointain d'autant qu'il fallait mobiliser trois avions pour prendre cette image qui représente deux Caravelles en vol.

Il fut décidé que la chaîne des Pyrénées ferait l'affaire en cadrant les avions dans l'axe des pics depuis le Canigou jusqu'au St-Barthélémy. Nous avons donc une vraie fausse photo andine, prise depuis le ciel Audois et Roussillonnais !



Tant que nous sommes en l'air avec Jean Dieuzaide, voilà une photo prise par le satellite Spot en 1966. Dieuzaide avait montré dans sa galerie toulousaine du Château d'eau une intéressante série de photos scientifiques prises par les chercheurs des nombreux laboratoires toulousains.

Cette image représente bien un paysage languedocien puisque nous avons sous les yeux les premiers travaux de la construction du quartier de la Paillade à Montpellier.

Lucien Clergue, 1934

Lucien Clergue, notre photographe-académicien préféré, est resté au sol pour cette image des vignes noyées de la plaine de Narbonne.

On connaît de lui ses *Nus nés de la vague*, il y aura aussi le *Vin né des ceps à l'eau...*

Marc Garanger, 1935

Garanger a été très connu pour les images qu'il a prises pendant la guerre d'Algérie. Lors de son service militaire, il était affecté aux services photographiques de l'armée. Il en a ramené en particulier une série de 2000 portraits des femmes algériennes obligatoirement dévoilées pour les besoins d'un fichage et pour des photos d'identité.

Une série absolument bouleversante.

Par la suite, Marc Garanger photographiera les pays de l'est de l'Europe, mais aussi les Cévennes et la calme transhumance.

Bob Ter Schiphorst, 1923-2006

Mon premier souvenir lorsque je rencontrais Bob dans Montpellier, était sa jovialité. A la question rituelle du : *Bonjour, comment ça va ?* Il répondait toujours : *Merveilleusement bien !* Je pense qu'il devait se moquer gentiment des méridionaux qui, eux, se plaignent tout le temps !

Il faut dire qu'il semblait jubiler de vivre ici et de photographier cette garrigue qu'il aimait tant. C'était un portraitiste de talent et l'on se souvient en particulier de ses photos de son ami Joseph Delteil.

Un vieux chêne de la garrigue languedocienne est une belle évocation de la lumière d'ici, ainsi que ce détail d'écorce au dessin incroyable.

Le petit cimetière des Matelles où repose Albertine Sarrazin, sous les cyprès, l'avait inspiré.

Ansel Adams, 1902-1984

Beaucoup de mes amis photographes ne voulaient pas croire que j'avais trouvé une photographie d'Ansel Adams prise dans notre région. C'est

vous dire combien ce photographe est, lui aussi, un véritable mythe de la photographie américaine.

Ansel Adams a photographié les paysages de l'Ouest, les montagnes Rocheuses, la Californie et ses photos de Yosemite Park sont des pures merveilles.

Adams a été un des pionniers de l'enseignement de la photographie et un des premiers conservateurs à faire entrer la photographie au MOMA de New-York. De plus, il a mis au point une technique de prise de vue et de développement, le *Zone système*, qui l'a également rendu célèbre.

Il était venu invité par les Rencontres d'Arles en 1974 et avait photographié cette fenêtre dans les rues d'Arles. On n'est plus en Languedoc mais c'était trop beau que d'avoir dans cette projection une image d'Ansel Adams. On dira qu'elle a été prise à Arles, mais de l'autre côté du Rhône, du côté Languedocien, vers Trinquetaille...

Martine Franck, 1928-2012

Photographe de grand talent, profondément humaniste, elle s'était spécialisée dans le reportage et le portrait. Le souci de représentation de l'humain parcourait son œuvre.

Elle était la dernière femme d'Henri Cartier Bresson.

De passage à la Grande Motte en 1976, elle avait saisi une image qu'on imagine d'un joyeux jour de vacances à la mer. Photographie tout à fait représentative de son travail et de sa façon de voir.

Daniel Faure, 1953

Les images de Daniel Faure sont un vrai travail sur la couleur au travers des paysages de notre région. Il a été un des premiers dans le sud de la France à rechercher à s'exprimer par la couleur.

Il a publié plusieurs beaux livres sur cette thématique, avec toujours ce grand souci de poète coloriste.

Il y a une quinzaine d'années, il a quasiment arrêté de photographier pour se consacrer presque exclusivement à la viticulture, trouvant visiblement dans cette nouvelle occupation autant de plaisir créatif et de succès que dans la photographie. Mais nous n'avons pas oublié ses images...

William Klein, 1928

William Klein est photographe, peintre et cinéaste, né à New-York, il vit à Paris. Il travaille pour Vogue et la mode, entre autres. Si Klein est bien venu photographier les arènes de Nîmes après avoir fait plusieurs livres magistraux sur New York, Rome, Paris, Tokio ou Moscou, il est aussi venu à Agde avec son ami Yves Rouquette pour sauvegarder, photographiquement

parlant, le jardin enchanté d'un maçon retraité qui avait voulu représenter le Paradis autour de son petit pavillon.

Aujourd'hui tout cela a disparu et l'œuvre de ce facteur cheval n'existe que grâce aux photos de William Klein.

Les vedettes du cirque et de la télévision chères au maçon Agathois ont été détruites par les tractopelles. Adieu Zavata, Adam, Ève et Danielle Gilbert. L'art populaire n'est jamais bien pris au sérieux ! Rappelons que William Klein est aussi un grand cinéaste avec une œuvre très personnelle.

Christian Louis, 1948-2001

Christian Louis est un photographe indépendant français travaillant essentiellement à Paris dans la publicité. Il est l'auteur d'une douzaine d'albums de photos et de nombreuses expositions où il présente souvent des images prises dans les Pyrénées-Orientales, son territoire de prédilection.

C'est le cas de ces trois images tirées de ses livres *Square Laurent Riberat*, édité en 1985, et *Le Pays que je veux*, édité en 1980.

Claude Simon, 1913-2005

Cet écrivain dans la mouvance du Nouveau Roman, prix Nobel de Littérature en 1985, vivait en Roussillon une grande partie de l'année.

Claude Simon a longtemps photographié les étangs et les paysages du Roussillon en compagnie de son cousin André Vick-Mengus, avant de se fâcher avec ce dernier qui avait une forte personnalité d'esthète illuminé et de photographe exigeant.

André Vick-Mengus

Mengus avait publié en Suisse un splendide livre désormais introuvable où sont photographiés les gitans de Perpignan dans les années 40 et 50 ainsi que la procession de la Sanch. Des images fortes et malheureusement méconnues. Mengus avait inspiré à Claude Simon le personnage de Montès dans le roman *Le Vent*.

Michel Descosy, 1936

Michel Descosy photographe montpelliérain a parcouru le Languedoc Roussillon dans tous les sens pour le photographe dans le cadre de l'Inventaire des monuments historiques.

Bien heureusement il a toujours su, au cours de ses déplacements, prendre des photos pour son plaisir.

J'ai retenu une de ses images pour son travail pertinent sur la couleur.

Chez lui aussi l'influence de la peinture se fait ressentir et ses photographies ne sont pas *EN* couleur mais *SUR* la couleur.

Richard Kavlar, 1944

Kavlar, qui a fait des études de littérature américaine et anglaise, découvre la photo lors d'un voyage en Europe lorsqu'il avait une vingtaine d'années.

Il repartira l'étudier chez lui à New-York avant de revenir en Europe où il exposera ses images ainsi qu'au Japon et aux États-Unis. Il est membre de Magnum Photos

Roland Laboye, 1944

Photographe méridional de la rue, Laboye est connu pour ses images pleines d'humour qu'il prend dans les villes qu'il aime explorer : Thessalonique, Jérusalem, Pampelune, Paris...

Prix Niépce 1977, il a fait de nombreuses expositions en Europe et a été jusqu'à sa retraite directeur de Montpellier Photovision et de la Galerie Municipale de photographie qu'il a créés à Montpellier.

Plutôt que ses photos anecdotiques et drôles, j'ai préféré vous montrer ces deux images où des profils et silhouettes s'inscrivent dans le paysage urbain.

David Falco, 1978

D.Falco est un jeune photographe qui a fait ses études à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier et a obtenu brillamment son diplôme en 2001.

Quelques années plus tard en 2008 il a obtenu le Prix Kodak de la Critique Photographique, prix particulièrement prestigieux, pour son travail sur la série *Spitzberg*.

Lorsqu'il était étudiant, David avait réalisé une série de photographie de paysages dont l'image que je vous montre.

Paysages étranges car très exotiques et qui déjà laissent présager le travail de paysagiste pour lequel il gagnera le Prix Kodak.

Je vous laisse deviner de quoi il s'agit. Dois-je préciser que ces photos sont toutes prises sans l'aide de Photoshop ? Et en plein Montpellier Quai du Verdanson !

Georges Souche, 1957

Georges Souche est avant tout un paysagiste extrêmement attentif à la lumière. Il entretient des relations privilégiées entre ses passions : photographie, poésie et musique.

Tout le monde ici connaît ses albums, Larzac et Salagou, réalisés avec son ami et mentor Max Rouquette. Mais également son Livre, *Caminant*, une

errance poétique, balade en Terre d'Oc où les photos sont illustrées par des textes des voix occitanes d'hier et des grands poètes contemporains.

Georges Souche, véritable compositeur de l'image, fait jouer ses photographies en harmonie avec toute la poésie qui l'inspire tant.

Bernard Plossu, 1945

Plossu est un photographe voyageur, un marcheur infatigable et enthousiaste, toujours curieux et émerveillé par la prochaine photographie qu'il va inventer, qu'il va découvrir tel un chercheur de trésors.

Depuis sa naissance en 1945 au Viêt-Nam, il n'a cessé de déménager et de s'installer de par le monde pour le photographe sans cesse, laissant derrière lui des images comme des repères, les petits cailloux d'un Petit Poucet photographe.

Nourri de la contre-culture américaine et de l'esthétique de la Nouvelle Vague, si Plossu utilise un appareil emblématique son vieux Nikomat muni d'un objectif unique de 50mm, il n'hésite pas non plus à photographier avec des appareils jouets ou des jetables.

Ses photos ont été exposées et publiées largement dans des catalogues, livres, albums, revues, journaux et magazines. A Montpellier, une superbe rétrospective de son travail méconnu, en couleurs, a été présentée l'été dernier.

Bernard Plossu a reçu en 1988 le Grand Prix national de la Photographie à Paris.

Avec des textes de Max Rouquette, il avait fait un petit livre sur Saint-Guilhem-le-Désert, d'où sont tirées les photos, prises essentiellement par temps brumeux et la nuit.

Frédéric Hébraud, 1960. Sur les pas de Depardon : les photographies de Frédéric Hébraud, 1960

Diplômé de l'École des Beaux-Arts et des Arts Appliqués de Toulouse, Frédéric Hébraud est graphiste-plasticien au Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement de l'Hérault.

Photographe pour l'Observatoire du Paysage de l'Hérault, il fait un suivi des vues de Raymond Depardon en Languedoc-Roussillon. Une exposition itinérante a été réalisée à partir de ce travail et un livre est en projet.

Je n'ai pas pu résister à aller, moi aussi à Clermont l'Hérault, rendre hommage à Hébraud et à Depardon par la même occasion.

Raymond Depardon, 1942

Au sujet de cette série prise en Languedoc Depardon dit :

« Ce que j'ai fait sur le Languedoc-Roussillon, je le savais dès le départ, était destiné à une utilisation à long terme et c'est là qu'était la difficulté, il fallait toujours tenir

compte de cela, est-ce qu'il sera possible de refaire la photo plus tard, est-ce que ce paysage est représentatif et que va-t-il se passer à cet endroit ?

Un auteur peut avoir d'autres attirances, avoir besoin de plus de liberté. Demander à des artistes les premières images de référence était une contrainte qui paraissait difficile à assumer, il y avait une responsabilité dans le temps qui allait bien au-delà de l'intervention de l'auteur. J'ai toujours eu l'impression que j'étais un peu entre l'auteur et le documentariste. »

Rappelons qu'avant d'être le cinéaste qu'on connaît Depardon a été connu pour ses photographies. Fils de paysans ce qu'il revendique, Depardon a commencé la photo en travaillant pour des agences de presse.

Ses images prises dans des conflits seront largement diffusées, Liban, Chili, Viêt-Nam...

Depardon photographiait en ce temps là essentiellement les hommes comme dans le magistral travail sur l'hôpital psychiatrique de San Clemente à Venise qui deviendra un de ses premiers films.

Dans ce que l'on pourrait appeler la seconde partie de sa carrière de photographe, Depardon ne photographiera plus les hommes au profit des paysages presque vides d'humains.

Depardon fait référence au travers de ces images à Walker Evans, dont je vous ai montré une photo plus tôt.

Depardon utilise pour prendre ses photos une chambre de format 20/25, ce qui est un appareil lourd et peu maniable. Et il s'en explique :

« Oui c'est le « rapport de gendarme ». J'aime bien, avec le 20 x 25 et avec tous les moyens et grands formats, le côté « rapport de gendarme ». On est là et on enregistre. On essaie de ne pas donner trop de sens à certaines choses

La photo de paysage pour un professionnel comme moi c'est nouveau, c'est moderne, et puis c'est simple, on est confronté au cadre, ça ne mange pas de pain le cadre, la lumière non plus.

Il faut du temps, c'est accessible à tous les photographes qui peuvent y consacrer du temps, c'est ça qui nous met tous sur un pied d'égalité...

À mes débuts, je travaillais pour le lendemain, pour des journaux, ensuite, pour des hebdomadaires, puis pour le mois suivant. Quand je travaille sur un film, c'est pour dans un an ou deux, et là, pour l'Observatoire j'ai l'impression d'avoir travaillé à l'échelle du siècle. »

Joseph Koudelka, 1938

Joseph Koudelka est un autre géant de la photo, moins connu du grand public, mais admiré de tous les amoureux de la photographie.

Il est venu photographier ces dernières années les côtes du Gard et la Camargue avec un appareil panoramique, un format qu'il affectionne particulièrement.

Ces paysages ressemblent parfois à des installations d'art contemporain.

Koudelka est venu photographier ici il y a longtemps, je l'ai même croisé au carnaval de Limoux vers 1975, quand je travaillais sur la *Fête en Languedoc*, mais je n'avais pas osé aller lui parler, tellement j'étais impressionné par ce grand bonhomme.

A cette époque il photographiait les gitans et il aimait aussi les fêtes populaires en Espagne, en Italie et dans le Sud de la France. Tous ces endroits où il photographie *les individus lorsqu'ils semblent en décalage dans un monde inquiétant qu'ils subissent plus qu'ils ne maîtrisent*.

Koudelka a photographié le Printemps de Prague en 1968. Il a reçu, entre autres, le prix prestigieux Robert Capa, dont nous avons vu les photos prises également ici en 1939.

Ami d'Henri Cartier-Bresson et de Robert Delpire, (l'éditeur qui a conçu mon livre sur les Paillasses), Koudelka est membre de l'Agence Magnum.

Il a fait sa première exposition personnelle en 1975 au MOMA de New York.

Ses principaux livres souvent introuvables car épuisés sont : *Les gitans la fin du voyage*, 1975. *Exils*, 1988. *Chaos*, 2000... etc...

En conclusion, j'ai été heureux de rechercher toutes ses photographies pour vous en montrer certaines. Je suis aussi content de terminer symboliquement sur Joseph Koudelka à qui je porte une attention particulière. Je pense que j'ai été un peu subjectif et qu'il faudrait continuer mes recherches en allant rencontrer tous ces créateurs d'images ou leurs héritiers dans pas mal de cas. Ce qui demanderait du temps, ça se trouve... et un véritable budget que je n'ai malheureusement pas.

Beaucoup d'autres images doivent dormir dans les archives de beaucoup d'autres photographes. J'avais fait une proposition pour organiser avec le Conseil Régional une sorte d'inventaire des photos historiques de notre Territoire du Languedoc Roussillon, mais depuis une trentaine d'années j'attends la réponse de nos élus qui se sont succédés à la Région. Ne nous décourageons pas ...

La conception des jardins (XVII-XVIII^e siècles) Les particularités régionales

Dominique Larpin

Architecte en chef des Monuments Historiques

Introduction

Il faut vous dire d'abord quelle est ma démarche professionnelle d'architecte des Monuments Historiques.

Il s'agit en fait d'une « enquête policière » à lancer avant toute restauration de jardin (ou d'architecture). Toujours une obsession, celle de découvrir l'authenticité, avant d'intervenir pour assurer la conservation d'un lieu, pour l'entretenir, le restaurer, voire le restituer ou créer.

Et il faut pour acquérir la connaissance sillonner le jardin, lire les textes anciens ou récents écrits à son sujet ou à propos de son environnement, examiner l'iconographie – qui à un moment ou un autre témoignent sur les hommes qui l'ont façonné – Tout indice compte mais appelle la critique : le peintre qui a représenté le Château de Castries a-t-il reproduit la réalité des couvertures qu'il avait sous les yeux ou a-t-il « arrangé » les choses ? Il est souvent indispensable de recouper les indices, de les confronter à la réalité d'aujourd'hui afin finalement d'en savoir tout autant sur l'homme qui a peint, qui a écrit, que sur le jardin proprement dit.

Une enquête parmi d'autres, celle relative à quelques œuvres d'Hubert Robert

Hubert Robert que nous avons suivi dans les Domaines de Chamarande et de Méréville en Essonne mais aussi en bien d'autres lieux où il a exercé son très grand talent nous a posé question : de son voyage en Italie il a rapporté des dessins et des peintures de paysages, d'architectures, de ruines dont beaucoup sont conservés à Valence ou dans des musées ou encore dans des collections particulières. Il semble qu'il ait alors peint avec habileté ce qu'il découvrait, captant la vie des hommes et les architectures de ceux qui les avaient précédés.



A Bagatelle pour le Comte d'Artois, il peint pour la salle de bain des toiles conservées aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York. Scènes de paysage, de la campagne italienne (?), de la montagne -quelle montagne ?- Est-on devant des reproductions de la réalité ou devant une œuvre inspirée par la réalité ?

Mais cette entrée de grotte peinte pour Bagatelle fait étrangement penser à la Grotte de la Grande Cascade de Méréville conçue par Hubert Robert : la roche est semblable, la sortie de l'ombre vers la lumière est également semblable.

Et les toiles projets d'Hubert Robert présentées à J. de Laborde ont indéniablement des rapports avec les dessins et peintures des voyages qui ont, à l'évidence, aussi inspiré les 4 grands formats du Salon de Méréville.

Et si les toiles étaient des maquettes, des projets ? La réalisation sur le terrain s'avère effectivement conforme. Pas de distorsions, d'écarts entre le projet et la réalité encore visible aujourd'hui.

Et pourtant des toiles existent sur Méréville, signées par Hubert Robert, qui n'ont rien à voir avec le jardin connu. Des peintures « souvenirs »



rassemblant sur un petit format conservé à Stockholm, ce qu'il y a de mieux à Méréville, les fabriques juxtaposées dans un paysage impossible.

Et là Hubert Robert faisait peut-être tout simplement de la peinture pour, comme le disait J.-P. Pincemin malicieusement, « gagner quelques petits sous ».

Pour reprendre les propos de Marguerite Beau dans le catalogue de la collection des dessins d'Hubert Robert : ces derniers sont-ils des « vedute » ou des « capprici », des réalités ou des fantaisies, ou, plus subtilement des combinaisons de vérité et d'imagination ?

Toujours est-il que pour le restaurateur de jardin, la recherche de la vérité quant à la conception et sa véritable évolution est semée d'embûches.

Venons-en à quelques jardins de la région de Montpellier

Les paysages que l'on sillonne en habitant pressé ou non, en touriste, en voyageur, etc... différent de ceux d'autres régions : la lumière change en traversant le Rhône du côté de Vauvert, le paysage aussi. Le Pont de l'Escalette constitue une véritable Porte au nord.

Pas très sensibles mais indiscutables, les cartes, les tableaux statistiques établis sur l'ensoleillement, les températures, les zones de développement de l'oranger et de l'olivier, et bien d'autres documents identifient, caractérisent une région comme le Languedoc, ses paysages, sa lumière, son air et son hygrométrie lorsque ne soufflent ni le Mistral ni la Tramontane.

Les « ingrédients » des paysages sont ceux des jardins_au point de s'interroger sur l'innovation des créateurs. La Nature (le paysage) est source d'inspiration au point parfois d'être imitée voire copiée même.



La « filiation » paysages-jardins, trouve son apothéose à la fin du XVIII^e siècle dans la conception du jardin pittoresque, théorisée par le Duc d'Harcourt, J.-H. Maurel ou l'Abbé Delisle.

En Languedoc comme souvent ailleurs et à la différence de l'architecture, le paysage est changeant. Il n'est pas nécessaire de remonter des centaines de milliers ou de millions d'années en arrière pour constater un changement. Le temps d'une génération, d'une vie d'homme, mais pas seulement, le temps d'un cycle de saisons, d'une journée, le paysage donne une image différente.

« Le climat, les effets produits par le soleil relativement aux saisons et aux différents moments du jour, le ciel que les nuages modulent et des couleurs variables décorent de formes et de tons sans cesse renouvelés. »

Et le jardin sur une courte période est pareillement fugace. Même quand il s'agit d'un jardin classique, symétrique, celui-ci se métamorphose au fil du mouvement du soleil comme son environnement avec lequel il a généralement des liens étroits.

Intervenir sur un paysage, sur un jardin revient à tenter d'attraper non pas un effet mais une multitude d'effets et d'impressions.

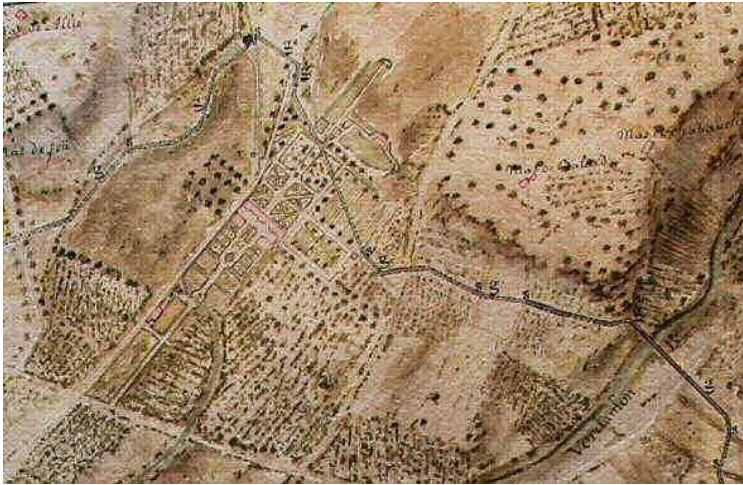
Quant à la conception d'origine du jardin – la restitution est totalement illusoire – elle s'approche de différentes manières. Par l'archéologie mais aussi et le plus fréquemment par l'iconographie et les textes anciens.

L'évolution de la conception des jardins

Le nec plus ultra réside dans le plan d'époque dessiné par le créateur du jardin ou peu de temps après sa réalisation par un cartographe ou par un receveur de l'impôt.

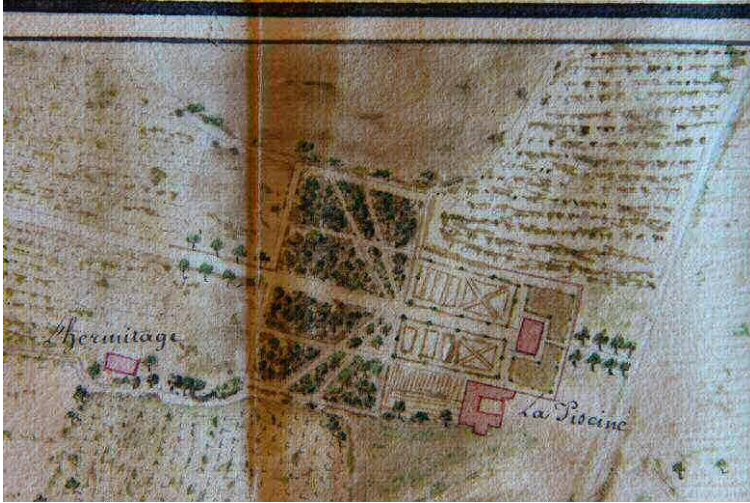
Les jardins entre le XVIII^e et le XX^e siècle

Voici la représentation du tracé de l'Aqueduc de Saint Clément sur le territoire de Montpellier : la carte montre non seulement l'aqueduc, mais aussi la constitution du paysage qui a évidemment changé du tout au tout.



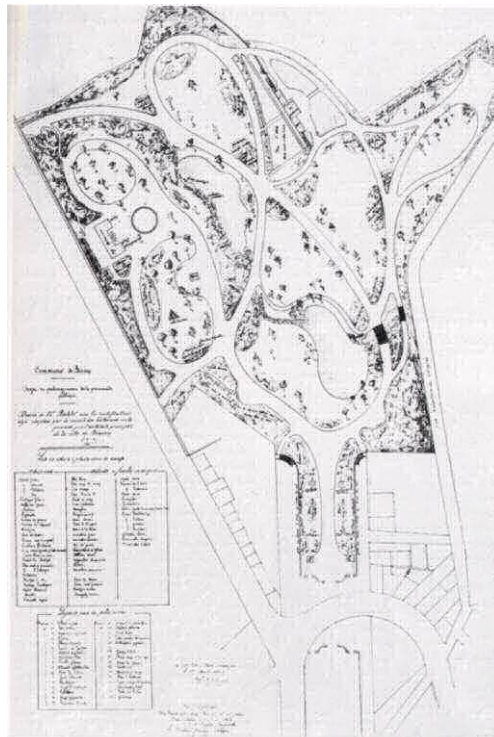
Deux propriétés nous intéressent : l'actuel Château d'O et le Château de la Piscine.

Agrandi, le document montre assez précisément l'organisation de leur jardin symétrique et leurs rapports avec le paysage. Pas encore urbanisé, le paysage agricole est plus ou moins fermé alors que le jardin est une aire dégagée. Dans les deux cas l'ordonnance est lisible et l'inscription des axes apparaît dans le paysage selon un axe nord-sud tourné vers Montpellier pour le Château d'O, également nord-sud, « tranchant » dans la campagne pour la Piscine. Dans ce dernier exemple, l'ancrage dans le paysage est évident. Les plans sont sous influence, venus du nord, issus des recueils diffusés à toutes époques. Mais les jardins sont méridionaux par les arbres et les arbustes : les grenadiers, les muriers, les chênes verts, les lauriers, etc... Un plan du nord ne signifie par pour autant un aspect du nord mais bien un jardin à l'accent du Midi.



Autres plans, autres auteurs de la conception de jardins :

Le plan des Bühler de 1863 pour le Plateau des Poètes à Béziers. La conception paysagée issue de la « Révolution » des jardins dans la seconde



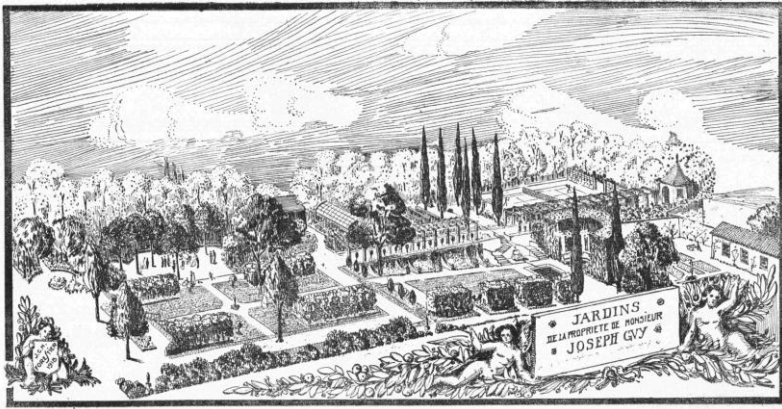
Plateau des Poètes. Plan de Bühler et projet de prolongement de la promenade (1865). (Archives Municipales).

moitié du XVIII^e siècle, rompt avec la symétrie et s'inspire de la Nature.

A Béziers, le jardin est un jardin urbain et fait partie de cette importante série des jardins publics créés partout en France sous Napoléon III. Il est un lieu de promenade pour le citadin-bourgeois propre à lui faire découvrir les nouveaux végétaux et même les animaux exotiques. Les contemporains parlent aussi des vues sur la mer au loin : le jardin public entre la gare de chemin de fer et les Allées Paul Riquet fait le lien avec le grand paysage. _A noter que des arbres mentionnés dans les listes fournies par les Bühler sont inadaptés au climat ou aux sols ; l'Araucaria, le cèdre doré disparaissent peu après. Le calcaire, les températures élevées n'ont pas permis toutes les introductions. Si la palette végétale avait subsisté, il s'agirait d'un jardin du nord semblable au Thabor à Rennes ou au Parc de la Tête d'Or à Lyon.

Le climat méditerranéen a par contre bien été intégré par les concepteurs pour les jardiniers et les habitués : le plateau, en haut du jardin, est un lieu de fraîcheur en été, grâce à la brise marine peut-être ou à la Tramontane, les allées bordées de Sophoras du Japon, ou de tilleuls, procurent l'ombre indispensable dans le Midi.

Toujours à Béziers, les dessins de J.C.N. Forestier créateur du jardin pour la Villa Guy sont extrêmement précieux d'autant que la réalisation a été conforme à la conception.



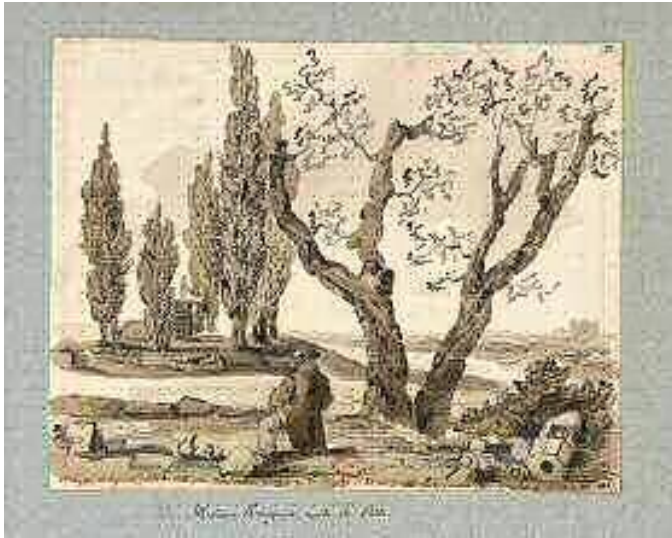
Cette dernière témoigne pleinement de l'art de Forestier souvent appelé à travailler dans le Midi, en Espagne et au Maghreb et qui renoue avec la symétrie.

Dire que le jardin intègre le paysage alentour serait faux, mais assurément il s'inscrit dans la tradition des jardins du pourtour méditerranéen, tenant compte du soleil et de la chaleur pour proposer l'ombre de ses pergolas et l'eau de ses fontaines et filets d'eau. Peut-être est-ce eux qui ont inspiré plus tard la Rivière bleue du Plateau des Poètes. En toute bonne foi, le

parti architecturé du jardin n'est pas proposé par Forestier et correspond il est vrai à un certain retour à la symétrie et à des masses végétales dirigées. Il n'empêche qu'en ce qui concerne la palette végétale, J.C.N. Forestier la développe dans le plus petit détail et prévoit des espèces méditerranéennes.

L'eau

Une autre source de connaissance est le dessin ou la peinture de chevalet. Et en Languedoc-Roussillon, pour la ville, pour l'architecture et même pour les jardins la rencontre est inévitable avec J.B. Amelin et Jean-Joseph Laurens Bonaventure. Sur les paysages, leurs gravures font prendre conscience des changements intervenus en quelques décennies, en plus d'un siècle en fait.



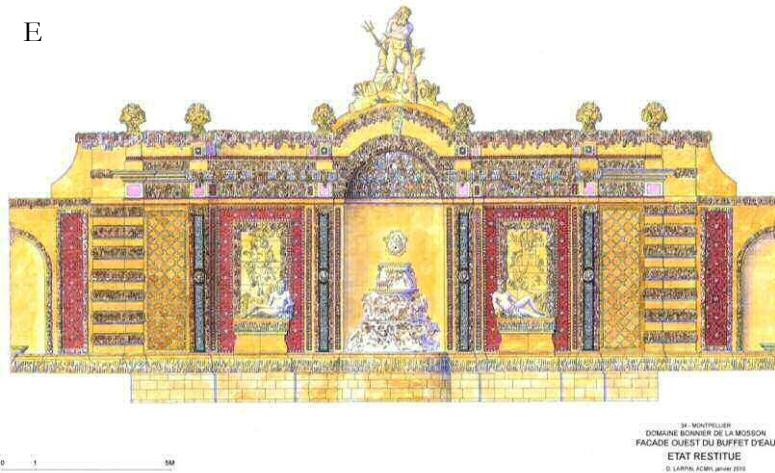
Chez Amelin, la végétation est, sinon abstraite, très symbolisée mais l'architecture plus réaliste ; quant à Laurens, dessinateur hors pair et peintre, la rigueur de ses représentations les rendent extrêmement fiables ; la représentation de la réalité est tirée à 4 épingles. Tous deux ont dessiné un type d'ouvrage d'importance cruciale en Languedoc-Roussillon, les norias, ou roues à godets, en particulier celles du Mas Nouguier par Amelin et la noria sud du Jardin des plantes par Laurens. Le puisage de l'eau ou le captage d'une eau de source ont été à l'origine dans cette région de ces ouvrages d'hydraulique ingénieux.

L'aqueduc de Castries représenté par Laurens est une pièce maîtresse tout autant spectaculaire que déraisonnable à nos yeux d'aujourd'hui. Il

permet d'alimenter le jet du miroir d'eau et constitue une œuvre pittoresque remarquable dans sa traversée de la garrigue.

Ces ouvrages auxquels il conviendrait de rattacher le Bassin des Écossais, et le Grand Bassin du Château d'O témoignent de l'importance de l'eau dans les jardins du Midi : l'eau nourricière, l'eau d'agrément aussi. Les citernes permettent son stockage et l'aménagement des terrasses, des jeux, utilise la gravité. Du plus modeste au plus somptueux, de l'Hôtel de Guidais au Château de la Mosson, en passant par Bocaud ou Castries, l'eau est partout présente ou plutôt était partout présente au prix de captages, de conduits coûteux, surtout au prix bien souvent de procès sans fin.

Et les buffets d'eau sont peut-être la représentation la plus spécifique au Midi avec un développement parfois considérable de ces ouvrages « célébrant » l'eau et la puissance de leurs commanditaires.



T

Et comment ne pas parler de la Place Royale du Peyrou, de son Château d'eau alimenté par les eaux de l'Aqueduc Saint-Clément. L'iconographie abonde sur cette œuvre majeure et unique en son genre : une place royale hors les murs de la cité, dominant le paysage languedocien sur des kilomètres à la ronde.

Et les dessins, les peintures sont édifiants et à quelques premiers plans près sont descriptives de la réalité assurément. La garrigue tout juste occupée par l'habitat vient heurter tout autant la Commune Clôture que les terrasses du Peyrou.

Laurens, entre autres artistes, a rendu compte d'un paysage à jamais disparu.

Par la suite la peinture et la photographie rendront compte de l'aménagement de la place en jardin, du temps des jardins publics comme à



Béziers. La dominance de la place demeure de façon sidérante, les arrêts du XVIII^e siècle interdisant toute construction dépassant la hauteur des balustrades de la place ayant été respecté. Seul l'espace de la place et d'une partie de ses terrasses a donc évolué.

Une autre source encore de connaissance est la photographie jusqu'à sa forme carte postale. Parfois ancienne, datant du XIX^e siècle sinon du siècle dernier, elle peut permettre d'avoir une perception fiable -car les gravures, les peintures arrangent volontiers la réalité comme le permet à tout un chacun aujourd'hui photoshop. A Maguelone par exemple les prises de vue vont jusqu'à laisser douter que les Bülher aient réalisé leur projet d'autant que F. Fabrège avait fortement critiqué l'absence d'ombre dans leurs choix de végétaux. Ces prises de vue montrent en tout cas l'ouverture des abords de l'ancienne cathédrale sur la mer radicalement différente de la fermeture actuelle qui a cependant le mérite de protéger l'occupant des embruns et du vent marin.



Se familiariser sur un paysage, sur un jardin, c'est aussi prendre connaissance de ce qui a été écrit à leur sujet. Et pour les jardins les écrits peuvent relever de leur propriétaire -Louis XIV à Versailles-, de l'entourage de ces derniers -J.J. Rousseau à Ermenonville ou Dussault, le précepteur des enfants des Laborde à Méréville.

Pour les jardins abordés en Languedoc-Roussillon ce sont les descriptifs des paysagistes, des jardiniers, les comptes tenus par les propriétaires ou leurs régisseurs qui parfois nous en disent long sur le jardin et le paysage alentour.

Il en est tout autrement des textes des XVII^e ou XVIII^e siècles écrits par des huissiers par exemple. Et saisir la conception d'un jardin est alors ardue chaque mot étant un indice pour comprendre, la lecture du texte devant être faite avec le concours de l'historien connaisseur des hommes et de leurs pratiques à la même époque.

Et pour interpréter ces textes la connaissance des traités relatifs l'agriculture, au paysage, aux jardins est indispensable. Lire Dézalier d'Argenville, d'Harcourt, André Duchêne et bien d'autres est autant nécessaire que lire aujourd'hui les paysagistes de notre temps.

Conclusion

Les Jardins d'aujourd'hui dans l'Hérault : l'eau qui déterminait jadis l'implantation avec le mas ou le cloître, qui agrémentait /rafraichissait, est aujourd'hui en circuit fermé, traitée et plutôt tiède.

Quoi qu'on fasse, le jardin le plus fidèle à sa conception d'origine ne peut donner l'image qui était la sienne au départ le plus souvent en continuité avec un grand paysage géré quant à l'eau, quant aux sols par des générations de paysans, d'agriculteurs.

L'évolution des critères d'appréciation d'un paysage : le docteur Laurens à la fin du XIX^e siècle a choisi au bord de l'Hérault, à Agde, l'île car là traversait la ligne de chemin de fer, avantage primordial pour cet homme de son temps passionné par les voyages, l'exotisme et les arts nouveaux. A quand un jardin à proximité d'une ferme d'éoliennes : l'armée d'éoliennes qui défend Saragosse en Espagne est étonnante.

Et demain les arts et la littérature se pencheront peut-être sur le paysage de La Grande Motte désormais protégé et délaisseront-ils les remparts d'Aigues-Mortes et l'île de Maguelone.

Valéry

Paysages de Sète, paysages de l'esprit

« *Il me semble que toute mon œuvre se ressent de mon origine* »

Jean-Louis Cianni

Philosophe

Une rampe près du port, une rue, un musée, un lycée, un rond-point près du môle, un cimetière, un phare, une « signature de ville » indépassable – « l'île singulière » : le nom de Valéry et quelques-uns de ses mots, s'entretiennent aujourd'hui avec le paysage de Sète, jusque dans les clichés des cartes postales.

C'est là un juste retour des choses. Le poète penseur vouait un véritable culte à sa ville natale, elle est restée toute sa vie une source d'inspiration poétique aussi bien qu'une matrice de réflexion. Dans une lettre à Jean Dupuy, Valéry précise le rôle que tiennent pour lui le port et la mer : ils lui ont imposé pour toute sa vie « *les décors spirituels de ses (mes) idées.* »

C'est ce décor, spirituel, intérieur, que nous proposons de recomposer ici dans ses lignes de force et ses pans principaux. La description restera superficielle, comme un schéma sommaire, une esquisse, une invitation. Elle s'organise autour de quelques sites que Valéry a sacratisés et qui constituent aujourd'hui autant de stations sur un itinéraire.

Le port

Cette promenade littéraire et philosophique commence par...un vide, une page blanche. La maison natale de Paul Valéry, en effet, n'existe plus. A sa place, se trouve désormais, une trouée, dite rampe Paul Valéry, qui débouche sur l'inévitable quai de la Marine. L'immeuble a disparu après la guerre et, avec lui, le balcon donnant sur le canal qui relie la mer à l'étang de Thau.

Les *Inspirations méditerranéennes* décrivent ce balcon comme un véritable poste d'observation que Valéry a occupé durant les toutes premières années de sa vie, où il s'enchantait et s'excitait à la contemplation du port. « *Il n'est pas de spectacle pour moi qui vaille ce que l'on voit d'une terrasse ou d'un balcon bien placé au-dessus d'un port.* » (IM, OC p 1084).

Qu'est-ce qui retient l'attention de Valéry ? Qu'est-ce qu'il aime dans ce spectacle ? D'abord, l'architecture et la géométrie portuaires : les digues,

môle et quais ; les activités aussi : les mouvements des barques de pêche, des navires de commerce, des bâtiments de la marine, les métiers, les instruments, les marques infinies d'un génie humain à l'œuvre au quotidien, génie qui s'exprime et se révèle en miroir dans les produits de son activité.

Trois caractéristiques ressortent dans le paysage valéryen :

1/ Ce paysage est immédiatement magnifié

Les plus grands spécialistes de peinture de marines, Claude Lorrain et Joseph Vernet, sont convoqués pour appuyer l'expression d'une exaltation qui transforme un petit port méditerranéen en œuvre d'art. Le retour des bateaux de pêche, chargés de thons ensanglantés, prend la dimension épique d'un tableau que Valéry baptise « *retour des croisades*. » Le paysage portuaire valéryen est un paysage idéalisé, mythifié. Il porte la marque de l'esprit qui s'y attache, dans ce que celui-ci a de plus caractéristique : la sublimation, dynamique psychique et créative de raffinement et d'élévation.

2/ Il est dédoublé

Valéry parle d'un spectacle à deux dimensions, « *face à la mer et au milieu de l'activité des hommes*. » Il évoque un regard à double focale qui embrasse à la fois « *l'humain et l'inhumain* ». L'humain, c'est le port aménagé et vivant. L'inhumain, ce sont les éléments primitifs du décor : la mer, le ciel, et par-dessus tout, la lumière et ses jeux, personnage sommital du théâtre portuaire. Ces éléments, qui valent pour principes métaphysiques ou spirituels, Valéry les appelle ses « *déités* ». Ce monde dédoublé, divisé, qui articule l'obsession de faire et l'excitation psychique, c'est le monde valéryen. C'est le monde de l'esprit, qui est à la fois présence à soi et activité, intuition et construction.

3/ Il est temporalisé

Dans son ouvrage « *L'invention du paysage* », la philosophe Anne Cauquelin nous rappelle qu'un paysage est un espace représenté, construit. Le paysage n'est pas la nature peinte, la retranscription transparente d'une réalité, mais sa représentation, son écriture.

L'apparition du paysage dans la peinture italienne et dans la peinture flamande, au XVe siècle, suppose la découverte d'une technique nouvelle, celle de la perspective. La perspective donne à voir, mais elle situe aussi celui qui regarde dont elle reste inséparable. Il n'y a pas de paysage sans sujet qui le construit, sans position déterminée d'un sujet à partir de laquelle le paysage se dresse, se structure, prend un sens.

Le regard valéryen sur le port saisit, donc, l'essence même d'un paysage. Avec une nouvelle dimension, qui se structure à l'époque de Valéry dans la conscience et le savoir occidentaux : la dimension du temps. Le regard valéryen sur le port est un regard rétrospectif sur un spectacle d'enfance. Le

paysage est un paysage de mémoire. Un souvenir revisité, un temps ré-enchanté.

La plage

Après le port, comme point de départ, la plage est la première étape sur le circuit des hauts lieux valéryens. Les *Inspirations méditerranéennes* racontent les longues marches sur le sable où l'adolescent Valéry connaît « *des états de stupeur féconde, de contemplation et de communion.* » C'est là qu'il se voue à ses « déités », à ses fétiches, ses icônes, bref, les objets premiers autour duquel sa pensée s'organise. Plus encore que le port, la plage nous dit ce qui se joue dans le paysage valéryen.

Un rappel biographique permet d'éclairer cet enjeu. Valéry quitte sa ville natale à l'âge de 13 ans pour aller vivre à Montpellier. De toute évidence, ce déménagement produit un traumatisme dans la vie de l'adolescent. Il intervient après le décès de son père. Valéry ne l'évoque jamais directement, mais la coupure est réelle et profonde. Sète, alors, n'est plus seulement la ville natale, mais l'espace d'un plaisir d'exister brutalement interrompu.

Pour autant, Valéry ne construit pas son œuvre sur la reconstitution d'un passé perdu. Il déteste les souvenirs, il prétend même ne pas en avoir. La recherche proustienne du temps perdu lui semble une absurdité. Il refuse la nostalgie.

Les impressions originelles sétoises figées dans sa mémoire sont toujours présentes, au présent, elles s'actualisent. Le souvenir valéryen ne va pas du présent au passé mais du passé au présent. C'est une mode de présence à soi, de conscience. L'esprit dans son mouvement incessant de feed-back et de projection, reprend sans cesse les traces d'une impression, pour les jeter plus avant dans le temps, dans un mouvement qu'il est facile d'assimiler à celui de la vague. La rétrospection se fait immédiatement prospection. C'est le mouvement de l'esprit désirant, de l'esprit créateur, qui se saisit et se ressaisit toujours, le même, identique à soi dans son impermanence.

On retiendra que la plage, la mer se donnent comme :

1/ Un espace de plaisir

Chez Valéry, ce double mouvement de l'esprit dans le temps—Husserl parle de rétention et de protention—est inséparable d'une érotique. Platon l'a instillé au temps de la philosophie naissante : pensée et désir sont une seule et même réalité. Freud, à la même époque que Valéry, reprend et développe ce postulat dans le sens avec le succès que l'on connaît.

Valéry, lui aussi, récupère l'héritage platonicien. Son paysage maritime va jusqu'à prendre des allures de chambre à coucher. C'est évident lorsqu'il compare la nage à l'amour physique : « *il **la** brasse, il **la** veut saisir, étreindre, il devient fou de vie et de sa libre mobilité, il l'aime, il **la** possède, il engendre avec **elle** mille étranges idées.* »

Le paysage sétois est le paysage du plaisir retrouvé.

2/ Un lieu de naissance du Moi

La mer apparaît également comme l'espace du recommencement, de l'engendrement de soi par soi. « *Courons à l'onde en rejaillir vivant* » conclut le Cimetière marin. La mer est un espace-corps, un espace dedans/dehors, qui permet au moi de reconstituer son unité première, de recoller l'envers et l'endroit d'un moi conscient, divisé par son inévitable dédoublement. Ce recollement s'effectue dans et par la sensation première. Il est préconscient, préreflexif.

Le paysage sétois s'organise alors comme un théâtre de la naissance. Le lieu où une existence a commencé. Mais c'est aussi le lieu où la naissance trouve son lieu, le *lieu-où-je-naïs*, d'une naissance non plus contingente, non plus de chair, mais revendiquée, aimée, fondée, nécessaire. Ainsi « Mon commencement », dit le commencement du Moi, l'espace originaire du moi, le lieu d'où et où il vient, où il se fait source, où il (se) commence lui-même, où il se réapproprie.

La méditation valéryenne n'a pas d'autre objet que cette « *philosophie à l'état naissant* », où le moi se saisit comme pur possible et guette l'imminence de ses manifestations. La philosophie de Valéry n'est pas une philosophie qui cherche, qui enquête, qui moralise, qui déroule des chaînes de raison. Elle n'a pas pour but de donner du sens au monde ni de le communiquer. L'esprit s'observe, s'attend, il guette « *l'imminence de toute pensée* ». Penser, c'est naître à soi-même, c'est s'éprouver comme possible et c'est se construire.

Toute sa vie, aux premières lueurs du jour, Valéry s'est livré à l'exercice quotidien de la rédaction de ses *Cahiers*. Comme s'il cherchait dans son esprit l'apparition de cette lumière qui a éclairé son enfance, comme s'il la réinventait et se réinventait lui-même dans cette activité d'écriture mentale.

Le paysage valéryen, aussi précis et réaliste soit-il, est essentiellement un paysage d'identification, c'est le paysage du moi. « Sète, c'est moi » aurait pu dire Valéry, comme Flaubert affirmait « *Madame Bovary, c'est moi.* » Et par Moi, il faut entendre beaucoup de réalités différentes : une identité, un désir, un mode de fonctionnement, un rapport à soi. Une explication ? C'est tout cela que Valéry cherche et trouve dans le paysage sétois.

Le collège

La troisième station valéryenne dans le paysage sétois prend maintenant de l'altitude avec le collège de Cette, qui se dresse sur le flanc du mont Saint-Clair. En 1935, Valéry y revient, en tenue d'apparat, pour y prononcer un discours à l'occasion d'un rite scolaire aujourd'hui disparu : la

distribution des prix. Il a 64 ans, il est académicien. C'est l'occasion pour lui, qui a toujours été un élève médiocre, d'évoquer ses années d'études, dans l'établissement. Au fil du propos, Valéry le transforme inévitablement en poste d'observation sur la mer.

« *Si vos yeux s'élèvent du livre ou du cahier, ils se posent sur la mer.* » Le discours fait écho aux *Inspirations méditerranéennes* où Valéry évoque les spectacles des récréations « *car il se passe tous les jours quelque chose sur les frontières de la vie terrestre et de la mer.* » Un jour, c'est le spectacle d'un navire en flammes dans le port qui fascine l'élève Valéry. Une scène que l'adulte reconstitue nous livrant peut-être la confiance du naufrage d'une vocation de navigateur. Le poète l'aurait refoulée pour cause de nullité en mathématiques...

1 / Un lieu d'attachement

« *Toute pensée a son port d'attache* » conclut le *Discours au collège de Cette*. Avec aussi cette phrase-culte comme on dit aujourd'hui : « *Si d'événements en événements, et d'idées en idées, je remonte le long de la chaîne de ma vie, je la retrouve attachée par son premier chaînon à quelqu'un de ces anneaux de fer qui sont scellés dans la pierre de nos quais. L'autre bout est dans mon cœur.* »

Ces confidences émouvantes viennent résonner en harmonie avec les formules consacrées des *Inspirations méditerranéennes* : « *je commence par mon commencement* », « *je suis né dans un de ces lieux où j'aurais aimé de naître.* » Le paysage sétois devient le support expressif de l'affection que le poète porte à ses objets perdus. C'est un paysage de fixation. Un espace où le moi se retrouve et se reconstitue. Narcissisme ? Amour de soi ? Sans doute, mais pas seulement.

2/ Un lieu de connaissance

Au fil du discours, le paysage sétois vu depuis le collège se fait lui-même source de connaissance immédiate. Plus que les maîtres ou les livres et sans eux en tout cas il façonne une conscience. Le vrai collège, c'est lui. Le paysage fait retour sur celui qui contemple, il l'initie à lui-même, à son humanité, il lui révèle le potentiel de son esprit. Il a un pouvoir éducatif et, plus encore, édificateur. Valéry parle de « *l'action profonde de la mer natale sur son (mon) esprit.* »

Valéry parle aussi de « *d'expérience méditerranéenne* ». La mer est une matrice philosophique, elle enveloppe la pensée d'une tonalité particulière, d'une *stimmung* comme disent les philosophes allemands. Elle lui donne ses objets, ses thèmes, ses moyens, son climat.

Vue depuis le collège, la mer devient un champ d'apprentissage, et plus encore un milieu culturel, une matrice de pensée. « *La parole de Protagoras que l'homme est la mesure des choses est une parole caractéristique essentiellement méditerranéenne.* » L'œuvre de Paul Valéry est habitée par cette pensée, peut-être humaniste, d'un homme-mesure, qui donne son sens aux choses et aux

situations à partir de lui-même, de sa perspective, de son intérêt. Un humanisme sans métaphysique ni religion, tel que les sophistes athéniens dont Protagoras, l'ont esquissé. Un relativisme qui s'articule assez bien avec le monde complexe qui émerge à l'époque de Valéry, tant sur le plan technico-scientifique que géopolitique.

3/ Un lieu d'universalité

Le discours fait également apparaître le collège de Cette et le paysage qui s'organise autour de lui comme une perspective sur l'universel. Le Moi valéryen est un moi qui sort de son paysage, qui s'en abstrait, s'en extrait pour se livrer à une auto-construction entièrement libre. Le narcissisme valéryen, aussi présent, aussi impérieux soit-il, n'est toujours qu'un point de départ. Le moi personnel a un commencement, un port d'attache, mais il ne reste pas à quai, il s'arrache à lui-même, il s'embarque, il navigue, il s'ouvre à l'universel.

Avec le collège, le paysage sétois révèle le versant vide du Moi, celui où le moi se sépare de lui-même, se dédouble en une partie pleine (la personne) et une partie vide, épurée (le moi transcendantal).

Dans le même temps, ce moi que je suis devient un Moi, il quitte son territoire primaire pour entrer dans le monde de l'altérité et de l'universel. C'est le point de fuite du paysage.

Le cimetière marin

L'ex-cimetière Saint-Charles, qui porte aujourd'hui le nom du poème majeur de Paul Valéry, constitue notre dernière station. « *Par le même jeu inconnu et impossible à prévoir des retours de la pensée, il est arrivé que l'image solennelle et ardente du cimetière de Cette ou bien l'impression calme, docte et mélancolique que je trouvais jadis au Jardin Botanique de Montpellier se sont représentées à moi, et se sont faites vers et prose.* » (OC1 1772-1773 Lettre à Jean Dupuy)

Avouez que cette référence s'imposait, ici dans cet amphithéâtre de l'Institut de Botanique. Mais elle n'est pas seulement de circonstances. C'est depuis la terrasse du Peyrou, à quelques centaines de mètres d'ici que Paul Valéry trouve son point-source du poème. Celui d'où la mer lui apparaît comme une « *étrange et lointaine surface plate.* » Un miroir ? Une page blanche ? Un souvenir-écran ? Sans doute un peu les trois.

Le Cimetière marin condense, en effet, les différents éléments du décor que nous avons esquissés au cours des étapes précédentes. Il désigne et délimite un site intérieur, un moment du Moi, un espace projectif où le moi est à la fois le théâtre, l'acteur et le drame.

1/ Un fragment de « moi »

Le poème trace, lui aussi, une perspective dans le temps. Quand Valéry l'écrit, il a quitté Sète depuis près de 35 ans. Sous la pression de ses amis écrivains il a rouvert un chantier poétique fermé depuis une vingtaine d'années. C'est la guerre, Valéry est déprimé, son épouse est malade, ses maigres revenus suffisent à peine à faire vivre sa famille. Il reprend le chemin de son « site originel » dans des conditions étranges : une sorte d'hallucination auditive venue d'une fuite d'eau, qui lui donne le rythme du décasyllabe, celui de Dante, poète de la langue italienne, langue de sa mère. Là encore, retour à l'origine.

Le Cimetière marin recycle également des thèmes de la vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à l'auteur à l'adolescence : être et non-être, vivre et mourir...

Le Cimetière Marin recueille cette histoire : « *c'est à peu près le seul...où j'ai mis quelque chose de ma propre vie.* », confidence reprise dans *Inspirations méditerranéennes* : « *le Cimetière marin est ma pièce « personnelle ». Je n'y ai mis que ce que je suis...La lumière qu'il peut contenir est celle que j'ai vue en naissant.* »

Comment pourrions-nous définir encore ce site particulier, paradoxal ?

2 / Une parcelle du territoire natal

Le poème prend appui sur un lieu réel : le cimetière de Cette qui se déploie à mi-pente du Mont Saint-Clair « *Ce toit* » : les premières « notes » du poème résonnent comme une affirmation ou réaffirmation d'identité. Ce toit-Sétois. Encore plus évident dans le ce toit-cettois.

3/ Le lieu des morts, de ses morts, d'une mort possible

L'homme qui approche la cinquantaine s'y confronte avec ses deux perspectives temporelles : la naissance et la mort. Sur le lieu où reposent sa famille et son propre père.

4/ C'est l'espace de la création littéraire.

Le site est également le lieu de l'œuvre. Lieu de l'activité, du travail littéraire auquel Valéry donne le nom très particulier de **poiétique**. Avec *prattein* (faire, travailler, accomplir, exécuter), *poiein*, d'où procède le terme de poésie, est l'autre verbe grec de l'action. Il signifie fabriquer, créer, produire, faire naître. Le lieu aussi où les significations se retournent et s'opposent sans fin.

L'œuvre pour Valéry articule une activité maîtrisée, la technique littéraire, un exercice de l'esprit et une transformation de soi par soi. Le mouvement du poème qui va d'une extase trompeuse d'éternité jusqu'à l'essai de vivre, après un point central de crise, marque le choix – relatif – de la vie et

de la création que Valéry opère au milieu de sa vie. Et ce choix le transforme radicalement.

5/ C'est l'espace de la renaissance

Au début des années de guerre, quand il rouvre son chantier poétique, Valéry n'a plus rien écrit depuis une vingtaine d'années, c'est un mollusque littéraire, « *un escargot mental* », comme il dit lui-même. Sept ans seulement après la parution du *Cimetière marin*, écrit en partie en même temps que son autre poème majeur, la *Jeune Parque*, Valéry entre à l'Académie française.

Ce poème modélise et arpente le lieu d'une re-naissance toujours possible, d'une tentative de vivre, c'est pourquoi nous aussi nous y trouvons un sens, du plaisir, nous *l'aimons* spontanément, sans chercher à le comprendre.

« *L'impatience d'en finir n'est pas philosophique* » disait Valéry. Mais il faut bien s'arrêter, laisser sa place à d'autres paysages, d'autres perspectives. A défaut de conclure on résumera : le paysage sétois est une matrice en même temps qu'un miroir. C'est l'espace, énigmatique et fécond, de l'esprit à l'œuvre. « *A force de construire, je crois bien que je me suis construit moi-même* », confie le Socrate valéryen d'Eupalinos. Le Moi est une aventure, une entreprise, un essai, une construction libre. Il rejette les déterminations corporelles, historiques, familiales. Cette conception du Moi, auto-constructeur, libre, disponible, toujours vide finalement, absent à lui-même qui a besoin d'œuvres pour saisir son image, est encore la nôtre aujourd'hui.

Le peintre est le grand absent de son paysage. L'absence, la séparation, le silence habitent aussi cet itinéraire. Le paysage valéryen est un sujet qui ne se dit pas. Et sa lumière suppose toujours une morne moitié d'ombre, placée hors champ.

Face au paysage, mais en deçà de lui, apparaît alors si on cherche bien, comme un personnage invisible et refoulé : le créateur, l'auteur qui le définit, le construit et l'anime. Ce que Maurice Blanchot appelle l'absence créatrice.

L'enfant, aussi, que l'on a arraché à ce paysage et que l'œuvre insiste, persiste à resituer dans des mirages de naissance et de commencements.

Le deuxième œil d'Henri Matisse

Jean-Pierre Barou

Écrivain, éditeur

A Picasso nous devons l'aveu le plus intime que jamais Matisse ait fait. A lui et à Françoise Gilot, sa compagne, qui, dans ses *Mémoires*, répercutera pour nous ces paroles prononcées le 9 août 1948. Les trois personnages sont dans la chapelle dominicaine de Vence. Matisse – il a soixante-dix-neuf ans – travaille à ses fresques et ses vitraux. Picasso arrive du dehors, du plein été, du marché, de la vie terrestre. « Il était furieux ! » commentera Matisse. Pourquoi ? Picasso considère qu'il n'avait pas à accepter cette commande, n'étant pas chrétien, pas même croyant. D'où cette banderille au sang : « Vous n'en avez moralement pas le droit ! » Matisse, se souviendra Françoise Gilot, répliquera sans abandonner ses pinceaux : « Je ne sais pas si j'ai ou non la foi, peut-être suis-je plutôt bouddhiste. L'essentiel est de travailler dans un état proche de la prière !¹ »

Nulle envie, bien évidemment, de faire de Matisse un bouddhiste. Il n'aura de cesse durant sa vie d'échapper aux étiquettes laïques – « je n'ai jamais voté » -, et religieuses – il refusera de se convertir comme les sœurs de Vence le lui suggèrent un peu trop, avant sa mort. Sa seule religion, sa seule politique, c'est le tableau, et le tableau tel qu'il le conçoit à Collioure, en 1905. En Catalogne, il peint ce qu'il *éprouve* et non plus ce qu'il voit ; il déborde l'espace rétinien pour emprunter à ses émotions, auxquelles il demande de le guider dans le choix des couleurs ; tout en structurant sa toile, car il est peintre avant tout, il réorganise ses propres sensations, et découvre qu'aboutir à un équilibre pictural dans ces conditions permet d'atteindre un équilibre émotionnel, psychologique, mental. C'est plus tard, après l'effort, en 1908, que, faisant le bilan du fauvisme, il revendique, rappelons nous, « un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité » qui déjà évoque, en effet, l'art des pays d'Asie. Les couleurs, pures de préférence, ont un « pouvoir émotif », et même une « éloquence » ; si on sait les agencer, elles conduisent à cette « trêve », à cette « pax ». Mais n'imaginons pas un art lénifiant pour autant, ou au service d'une banale tranquillité de l'esprit. Le tableau est toujours à faire, à défaire, à refaire, à gagner ! Marche harassante comme celle de l'esprit.

Ses propos témoignent qu'il progresse en étant préoccupé de « l'avancement du problème pictural » jusqu'à agacer des critiques éminents qui détectent, dans ce

besoin jamais assouvi, une volonté de poursuivre ce que d'autres avant lui ont commencé. « Matisse serait-il par excellence un obsédé de l'histoire et de sa logique ? » interroge Philippe Dagen en pointant son « désir de continuer l'histoire². Certes il procède sur une ligne que Cézanne et Gauguin ont tracée, comme une allée, un sentier qui se perd, qui reste à débroussailler, à élargir. Quant à la thèse, quant à « la marche du cerveau³ », comme il dit, elle apparaît à la remorque de l'acte pictural, de l'expérience, du vécu, pinceaux en main. Que le projet pictural s'intensifie, et finie la trêve ! Que de découvertes s'ensuivent, par contre ! C'est après bien des années, en 1947 que Matisse évoque l'existence non d'un troisième œil comme les Asiatiques, les Tibétains plus particulièrement, mais d'un second : « Savez-vous que l'homme n'a qu'un œil, qui regarde et enregistre tout, cet œil, comme un superbe appareil photographique, fabrique de minuscules clichés très précis, tout petits, tout petits ; en possession de ce cliché, l'homme se dit : cette fois je connais la réalité des choses et le voilà tranquille pour un instant, puis lentement se superposant à ce cliché un autre œil surgit, invisible, qui, lui, fabrique de toute pièce un autre cliché. Alors notre homme n'y voit plus clair, un combat s'engage entre le premier œil et le deuxième œil, la lutte est acharnée, finalement le deuxième œil a le dessus, fait prisonnier le premier œil, sans discussion au poteau ; dominant la situation, le deuxième œil peut continuer désormais son travail, élaborer son propre tableau selon les lois de la vision intérieure, cet œil unique se trouve ici⁴. » Et Matisse montre le sommet de son crâne. L'Asie se rapproche encore.

Notes

1 – H. Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*, textes, notes et index établis par Fourcade, D, Paris, Hermann, 1922, p. 268, note 11.

2 – Ph. Dagen, *La peinture en 1905*, Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques de Charles Koryv, Paris, Lettres modernes Minard, 1986, p. 43, note 9.

3 – H. Matisse, op. cit. p. 102. La citation est très exactement celle-ci : « Quand on a travaillé longtemps dans le même milieu, il est inutile d'arrêter à un moment donné la marche habituelle du cerveau par un voyage qui en repose certaines parties et en laisse affluer d'autres, celles-ci comprimées par la volonté. » À-propos de ses années de formation, Matisse déclare : « On se développait en rétrécissant son cerveau au lieu de faire le contraire », *ibid*, p. 169.

4 – *Ibid*, p. 206, note 69.

Le Canigou, paysages

*Couleurs et mélodies de la montagne catalane.
Le Canigou et ses artistes, entre Prades et Céret*

Gemma Durand

Médecin, écrivain

Ce jour-là, il frappe à la porte de la chambre plus violemment que d'habitude. « Alavedra mon ami, il faut rallonger la strophe de *L'Étoile*. Je viens de trouver une mélodie qui m'enchanté mais qui est plus longue que vos vers »

Pau Casals parle vite. Il brandit sa page, couverte de portée en direction du poète.

Nous sommes à Prades, en Roussillon. Nous sommes en 1943.



François Branger

*Prades,
La Fontaine*

*Collection
particulière Alain
Sans*

Après la chute de Barcelone aux mains des franquistes, le musicien et le poète avaient décidé de partager leur exil à Prades, près de leur terre et près des camps de rétention.

Au pied du Canigou.

Le *Poema del Pessebre* de Joan Alavedra a gagné la « Fleur Naturelle » aux Jeux Floraux de Perpignan et Pau Casals compose un oratorio sur le poème de son ami.

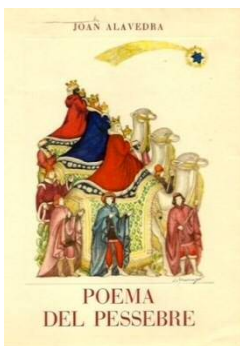
La strophe de l'étoile dit :

<i>L'étoile éclate,</i>	<i>ensorcelée</i>	<i>En dolç ensomni</i>
<i>lueur d'argent.</i>	<i>par l'infini</i>	<i>dorm la natura</i>
<i>Un bleu céleste</i>	<i>L'estel esclata</i>	<i>extasiada</i>
<i>revêt la nuit.</i>	<i>de llum de plata.</i>	<i>per l'infinit.</i>
<i>En un doux somme</i>	<i>Blava celistia</i>	
<i>dort la nature</i>	<i>vesteix la nit.</i>	

Mon grand-père est resté des jours entiers à sa table. « J'ai tout dit, il n'y a rien à rajouter ! » Mais Casals s'impatiente, lorsque Montserrat prend à bout de bras la table d'écriture de son mari et la tire jusqu'à la fenêtre qu'elle ouvre de ses deux vantaux. Le poète s'assied, lève la tête, plisse les yeux.

Face à lui apparait un panorama confus qui peu à peu s'élabore, prend corps, alors que dans sa tête, des mots, des phrases, lentement des vers s'articulent.

Et naturellement sa main vient vers la feuille.



<i>Ni vent soupire</i>	<i>quand d'une étoile</i>
<i>ni l'eau ne chante</i>	<i>l'herbe est frôlée.</i>
<i>L'oiseau de nuit</i>	<i>Si s'illumine</i>
<i>a tu son cri.</i>	<i>la branche nue</i>
<i>Sur les champs danse</i>	<i>les fleurs éclosent</i>
<i>une clarté</i>	<i>à la vue.</i>

Cliquer ci-dessous pour écouter :

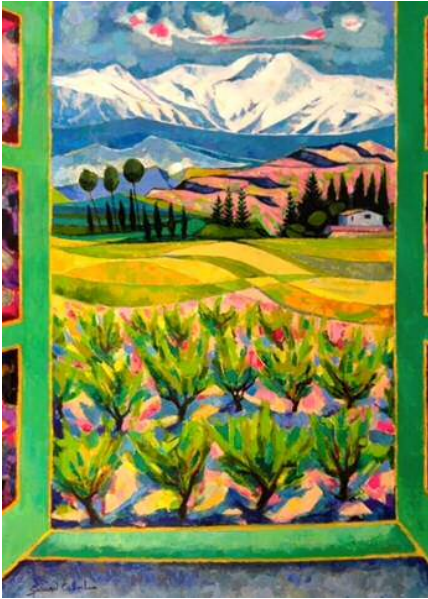
[**L'Estel**](#)

*L'Estel, extrait de l'Oratorio El Pessebre, Pau Casals & Joan Alavedra
Orchestra simfonica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Lawrence Foster dir, Orfeo Catala*

Lorsqu'ils marchaient dans la montagne pour fuir les troupes franquistes, longue file désespérée de Catalans qui perdaient tout, ils franchirent la frontière là, au Col d'Ares.

Le mont auréolé de neige réfléchissait les couleurs du levant et celles du couchant, puis celles de la lune et leur servait d'étoile.

Un siècle plus tôt, un jeune poète fuyait lui aussi en exil pour échapper aux dangers d'une guerre et il passait les Pyrénées, ici même, par ce même col. Certainement il suivait des yeux, durant son douloureux périple, les sommets du Canigou.



Gérard Calvet.

Le Canigou par la fenêtre

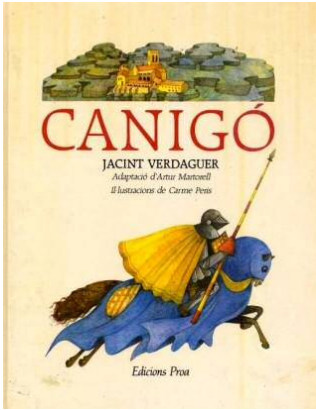
*Collection particulière Gemma
Durand*

Jacint Verdaguer était prêtre, il était prêtre et poète.

C'est dans une chambre de Prades qu'il ouvrit, lui aussi, de ses deux vantaux la fenêtre et qu'il commença à écrire son poème Canigó. C'était en 1886, en pleine renaissance catalane. Des romantiques, pour réhabiliter leur identité anéantie par la défaite de 1714, souhaitaient reprendre possession de leur langue d'abord et puis de leur histoire.

Verdaguer dans son poème mêla les légendes, ces innombrables fées courant sous les brumes hiver comme été, à l'histoire de son pays. Il

faut dire que le Canigou est un lieu fondateur pour la Catalogne, il est le berceau du père de la patrie.



*Le Canigou est un immense magnolia
qui s'épanouit dans les Pyrénées, en un bois ;
pour abeilles, il a des fées tournant en rond,
des cygnes et des aigles pour papillons.
Son calice est par des rochers formé,
coloré d'argent l'hiver et d'or l'été,
où l'étoile vient boire quelque étrange saveur,
où le nuage est eau et où l'air est épais.
Les bois de pins sont ses feuillages,
les étangs ses gouttes de rosée,
et son pistil est ce palais doré
dont rêve la naïade, du ciel tombée.*

Guifré El Pilos, premier comte de Catalogne, comte de Barcelone et comte de Gérone, est né là, à Ria, tout à côté de Prades, au IXème siècle. Son frère, le comte du Roussillon, bâtit l'abbaye Saint-Michel de-Cuixa et un siècle plus tard, le comte de Cerdagne, son arrière-petit-fils, bâtit l'abbaye Saint-Martin-du-Canigou.

La montagne revêtait, déjà, un sentiment de sacré.

Et l'évolution politique de ces comtes vers l'indépendance fit du mont sacré un haut symbole de catalinité.

C'est autour du comte Guifred de Cerdagne que Jacint Verdaguer a construit ce poème épique. En un catalan somptueux, le prince des poètes a scellé à la montagne l'identité de son peuple.

« Presque tous les poètes catalans, écrit Joan Alavedra, ont ressenti l'attraction des Pyrénées. Beaucoup en ont chanté la grandeur, la majesté ou la splendeur. Mais aucun n'a offert à la montagne un présent si somptueux que celui de Jacint Verdaguer avec son *Canigó*. Aucun poète n'a réuni en une union si spirituelle les Catalans issus des deux côtés de la frontière. »



Georges Daniel de Monfreid,

Le Canigou en hiver, 1921

Collection particulière, droits réservés

Levons les yeux vers la montagne, notre regard n'est plus le même. L'avions-nous vue avant la lecture de Verdaguer ? Ces vers ont-ils été nécessaires pour qu'elle nous apparaisse ? Pour qu'elle se laisse voir ?

Le paysage, nous dit le géographe et philosophe Augustin Berque, nécessite une représentation culturelle d'un morceau de pays. Représentation que le philosophe Alain Roger aime à appeler l'artialisation. Mais pour Philippe Descola, anthropologue de la nature et professeur au Collège de France, la question de la représentation du paysage est plus complexe. « Il y a, dit-il, une réalité objective, une étendue d'espace offerte à la vue qui préexiste donc au regard susceptible de l'embrasser [...] et une réalité phénoménale, puisqu'un site ne devient paysage qu'en vertu de l'œil qui le capte dans son champ de vision et pour lequel il se charge d'une signification particulière. »

Nous lisons les vers du poète et nous y trouvons la mémoire d'un peuple, nous y trouvons la catalanité, la religiosité, alors la montagne fait sens. Elle est devenue paysage.

Le poète Frédéric Jacques Temple écrit, aussi, sur les montagnes.

*dans le ciel vaste où j'ai pu quelquefois
au début d'un printemps favorable
voir surgir entre deux amandiers en fleurs,
le sommet neigeux des Pyrénées,*

comme un Fujiyama.

« Il ne s'agit pas, dit-il, de transformer ni de transposer, mais de créer un objet nouveau, poème. »

Frédéric Jacques Temple ne se place pas en spectateur d'un morceau de pays. Il est ailleurs, il est immergé. « Je ne me sens pas environné, dit-il, mais dedans. Je m'éprouve comme un élément du tout. »

« L'émotion ressentie face au paysage, poursuit-il, est pour moi antérieure au poème qu'elle inspire. Elle est nécessaire pour que se fabrique une œuvre qui sera elle-même source d'émotion. Selon le talent du poète et la sensibilité du lecteur, le paysage sera dévoilé, il prendra sens, relief et profondeur. Mon poème, s'il est bon, pourra créer un paysage, comme la toile de Cézanne crée la Sainte Victoire. »

Les poètes ont permis ce que l'historien Alain Corbin appelle « l'expérience sensible du lieu ». « Ils restituent, comme le souligne la philosophe Baldine Saint Girons, l'acte même de l'esprit pénétrant le monde. » Par leur souffle créateur, ils enveloppent ce paysage de sublime.

J'ai fait moi-même cette expérience de la représentation du paysage de façon étonnante. Dans le cadre de la préparation de ce travail, je me suis rendue à plusieurs reprises au pied de la montagne, pour faire connaissance, peut-être aussi dans l'espoir qu'elle me livre quelque secret. Enveloppée de brume comme à son habitude, elle ne s'est jamais dévoilée. Au propre comme au figuré.

C'est alors qu'un de mes confrères en Académie m'a demandé de *Jean Hilaire*, lui apporter pour lui, une photo à partir de laquelle il ferait un tableau.



A droite : Jean Hilaire, Le Canigou dans la pureté du ciel, 2013, Coll. Part.

Lorsque j'ai vu, au terme de quelques semaines, le tableau réalisé, j'avais pour la première fois, le Canigou devant moi.

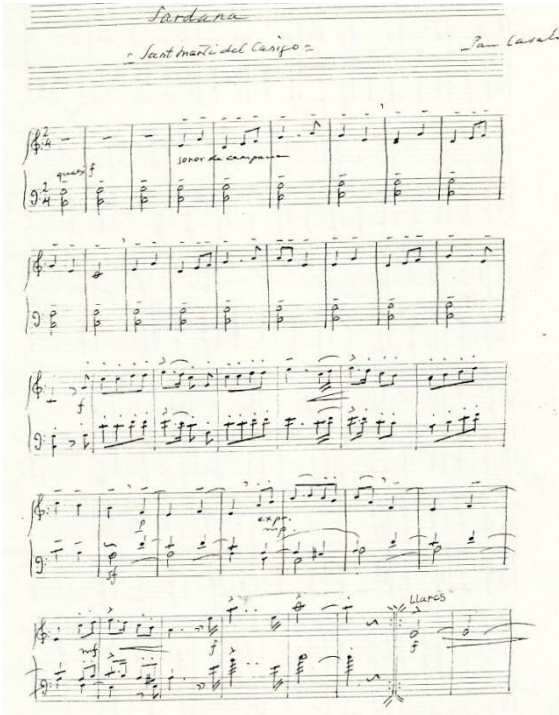
À Prades, Casals et Alavedra partagent la même maison, la fameuse Villa Colette.



François Branger, Prades, Collection particulière Alain Sans

En protestation contre les pays soutenant les régimes totalitaires, Casals ne joue plus en public. Alavedra ne peut plus publier dans sa langue.

À la suite des deux hommes, de nombreux exilés catalans se sont installés en Roussillon et il y a, à Prades, une forte concentration de l'intelligentsia catalane en exil. Très régulièrement tous les amis montent à pied, à flanc de montagne, jusqu'à l'abbaye Saint-Michel-de-Cuixa. Certains jours les plus courageux montent plus haut, presque au sommet, jusqu'à l'abbaye Saint-Martin-du-Canigou. Pour marquer sa catalinité et avec quelques accents grégoriens inspirés par le lieu, Casals compose une sardane, *Sant Marti Del Canigó*.



Cliquer ci-dessous
pour écouter :

[Sant Marti del
Canigó, Pau
Casals](#)

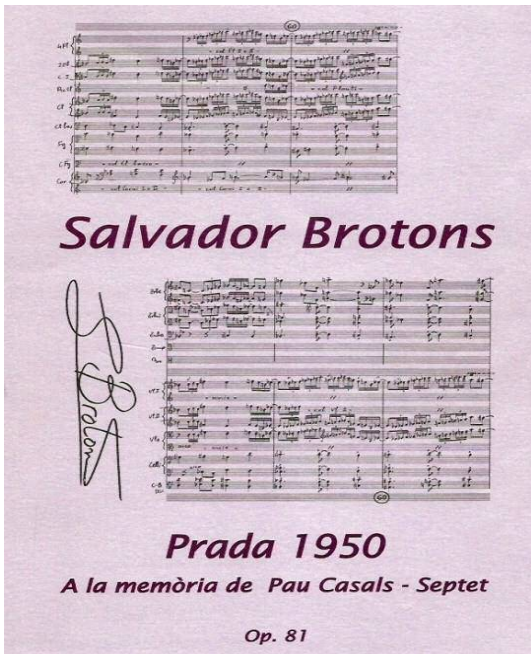
Méthodiquement le maître tous les jours travaille au piano : Bach, les fugues et les préludes. Puis au violoncelle, Bach encore, les suites. Bach dont il pense que la musique a atteint le niveau le plus élevé au monde. C'est tout naturellement vers lui que se tournent les musiciens américains lorsqu'il s'agit, en 1950, d'organiser les célébrations du 200^{ème} anniversaire de la mort de Bach. Mais le maître est catégorique. Il ne quitte pas son village roussillonnais, le seul cri qu'il laisse parvenir à ses oreilles est celui des exilés. « Si vous ne venez pas, insistent-ils, c'est nous

qui viendrons à vous. Nous jouerons dans les églises et dans les monastères. »

En cette première semaine de Juin 1950, dans l'église Saint Pierre de Prades pleine de ce que le monde compte de grands musiciens, Pau Casals, après dix années de silence, lève son archet et joue la suite n°1 en sol majeur pour violoncelle seul.

Le festival Pablo Casals est né.

Il y a quelques années, le Festival a demandé à un compositeur catalan, Salvador Brotons, d'écrire une pièce en hommage à cet instant unique. Ce septuor pour flûte, clarinette et quintet de cordes s'intitule *Prada 1950*.



Salvador Brotons

Prada 1950
A la memòria de Pau Casals - Septet

Op. 81

© Brotons & Mercadal
Edicions Musicals

C'est une œuvre, explique le maître Brotons, qui décrit les sentiments de Casals ainsi que les ambiances au cœur desquelles il évoluait.

« Ma musique évoque d'abord la douleur de l'exil et cette nostalgie. Apparaissent ensuite l'ambiance des monastères, le Canigou, le vent qui souffle en son sommet, cette alliance mer et montagne qui est le berceau de notre peuple. Vient alors une sardane qui marque la catalanité. Puis des cordes dissonantes, agressives évoquent notre guerre et laissent émerger, en douceur, le *Gloria* du *Pessebre* ramenant un sentiment de paix.»

Nous voilà à nouveau face au paysage, le paysage sonore. « L'artialisation d'un environnement sonore, explique le compositeur Raymond Murray Shafer, rend possible sa perception, en retour, comme un paysage. »

« Ce paysage sonore, dont l'anthropologue Edmund Carpenter nous explique qu'il n'est pas une surface comme le paysage visuel, mais une sphère qui se déploie de façon identique dans toutes les directions à partir de l'auditeur. »

« La nature est la première inspiration de nombreux musiciens, poursuit Salvador Brotons. Je connais bien la mer, le vent et la montagne. Je me sens très identifié à ce morceau de pays.

Je suis un musicien catalan et ma musique porte mon histoire autour du monde entier. Les américains aiment y reconnaître la Catalogne, le son de la *tenora*, cet instrument caractéristique de la sardane, les a enthousiasmés.

Et si en plus on en appelle à la mémoire, si on s'adresse à ceux qui ont vécu l'histoire, c'est encore plus fort.

Je décris la montagne par une mélodie, récurrente, issue d'un chant populaire, *Muntanyes Regalades*, par une mélodie qui dessine les cimes:

Fa La Do Mi Fa Ré Do

Écoutez bien ! Vous les voyez dessinés, les sommets du Canigou? »

Cliquer ici pour écouter :

[Muntanyas Regalades](#)

*Muntanyes Regalades, Chant
populaire catalan*

Cyrille Tricoire au violoncelle

Nous écoutons Salvador Brotons et nous sommes face au Canigou, avec le dessin de ses cimes, avec sa religiosité, avec sa catalanité. Avec sa guerre et sa paix retrouvée. Devant nous la montagne prend corps, sublimée par l'archet. Par la transposition, elle nous amène à l'émotion.

Pau Casals illustre magistralement cette question de la représentation sonore du paysage, cet après-midi d'automne où il rend visite, plus haut dans la montagne, à son ami Arthur Conte.

Ils sont quelques amis, installés autour d'un feu de cheminée, lorsque s'abat un violent orage. Casals lève le bras, sa pipe au bout des doigts : « Chut, vous entendez ? Vous entendez le bruit de l'orage ? Cette pluie sur les volets, ce vent dans les branches des arbres ! Comme c'est beau ! Cela pourrait être parfaitement reproduit par les touches d'un piano et les cordes d'un violon, et ce serait encore plus beau, parce qu'il y aurait alors intervention de l'homme. »

Un après-midi, Joan Alavedra descend à pied le long de la vallée en direction de Los Masos. Il prépare un écrit sur la pianiste Blanche Selva. « À Los Masos, écrit-il, j'aimais y aller au temps des cerises. Les après-midi sont longues et si vous quittez Prades en fin de journée, vous atteignez la colline à l'heure de la fraîcheur.

De là-haut le Canigou, de son bleu sombre impressionnant, se dresse face à vous avec une force laissant croire qu'il veut dévorer le ciel.

Vous passez le défilé des vignes jeunes et en coupant par le chemin des genêts, vous apercevez le hameau... ...Nous sommes chez les Selva. C'est-à-dire chez Blanche Selva, l'éminente pianiste tant appréciée à Barcelone. Lorsqu'elle vivait dans notre ville, elle m'avait souvent parlé de Los Masos, près de Prades. Blanche Selva représente une des plus importantes conquêtes de la culture catalane, plus encore qu'Aristide Maillol, Joseph Sébastien Pons, Gustave Violet, Déodat de Séverac et tant d'autres artistes d'ici qui ont ressenti et exprimé en cette terre, disons française, l'âme catalane. »

Blanche Selva et le compositeur Déodat de Séverac étaient de grands amis. Ils s'étaient connus à Paris.

« Je me souviens de ses débuts, écrit Séverac, comme on se souvient de certains matins de printemps particulièrement ensoleillés. Au milieu d'une foule de virtuoses infaillibles, l'interprétation de Selva fut une révélation.[...] C'est que Blanche possédait déjà, malgré sa jeunesse, une virtuosité consommée s'effaçant derrière l'œuvre, mais sans se faire oublier. Elle charma, elle conquit cet auditoire raffiné tant par sa compréhension de l'ensemble que par les détails de son exécution.[...] Le lendemain on pouvait lire : 'Une étoile est née'. »

Le dimanche, les musiciens avaient l'habitude de se réunir chez Blanche Selva. Vincent d'Indy et Albéniz, entre autres, étaient là.

Il n'était pas rare que Déodat de Séverac ne se saisisse d'un accord de la musique d'Albéniz pour entamer une improvisation, art dans lequel il excellait. Déodat de Séverac composait beaucoup, il était doué d'une forte personnalité et d'un grand talent. Par ailleurs c'était un homme simple et sympathique qui s'attirait l'amitié de tous. Il s'affirmait peu à peu comme un musicien de la nature et à l'issue de la première audition de son *Chant de la terre* interprété par Blanche Selva, on entendit Debussy chuchoter : « Sa musique sent bon... ».

Le sculpteur Manolo était arrivé depuis peu de Barcelone et son ami Picasso l'avait introduit dans les groupes d'artistes catalans. C'est autour d'Albéniz que se fonda l'amitié qui liera Manolo et Déodat de Séverac durant toute une vie.

Ainsi que l'amitié unissant ces deux hommes au plus jeune, Frank Burty Haviland, arrivé de Limoges après avoir renoncé à la sécurité de l'entreprise familiale pour se vouer à sa passion pour la peinture.

Durant ces années parisiennes étourdissantes, les trois hommes travaillaient intensément. Les compositions de Déodat de Séverac étaient sollicitées de toutes parts. Manolo commençait à être reconnu pour ses sculptures. Il venait de rencontrer Totote sa compagne. Haviland était porté par les plus grands, Manolo et aussi Picasso.

C'était l'époque du Bateau Lavoir, des soirées sans fin à la Closerie des Lilas, au Flore ou aux deux Magots.

Kahnweiler, le marchand et l'ami, veillait sur les carrières de Picasso et de Manolo.

Mais Déodat de Séverac ressentait un besoin irréprensible de nature, cette nature indispensable à sa musique. Il connaissait la Catalogne qu'il aimait. Il était très curieux de connaître les instruments de la Cobla qui jouent la sardane. Son cousin venait d'être nommé évêque de Perpignan où il restaurait les abbayes Saint-Michel-de-Cuixa et Saint-Martin-Du-Canigou.

C'est la rencontre avec le poète céretan Pierre Camo qui sera décisive, il partira en Catalogne. Ses amis l'accompagneront, Haviland est ravi de mettre un peu de distance avec ce père qui ne lui a jamais pardonné son désaveu, Manolo est nostalgique de son pays et des siens. Totote sera du voyage.

Ce jour de l'hiver finissant de l'année 1910 où Haviland, Manolo et Totote, partis en éclaireurs, attendent Déodat de Séverac en gare de Céret est conté par l'écrivain Edmond Brazes en ces mots : « Les fées du

Vallespir ont rasséréner l'hiver pour saluer l'artiste génial : une transparence d'atmosphère tissée de fines lumières, le Canigou s'y découpait en majesté. Ici et là, la fleur du mimosa et celle de l'amandier, précoces annonciatrices du printemps. »



*Jean Hilaire,
La neige et la luxuriance
du début du printemps,
2013.*

*Collection particulière
Jean Hilaire*

Déodat de Séverac écrit à Blanche Selva : « Les Pyrénées me regardent et je le leur rends bien. Elles scintillent. Le bon vent salé et latin chante, tout va. »

Haviland, Séverac, Manolo et Totote s'installent à Céret et très rapidement, les Catalans les aiment. La musique, la danse et les fêtes se succèdent, Manolo les fait rire, Séverac compose en toutes occasions.

Séverac va se laisser couler facilement dans cette identité nouvelle. Sa musique est catalane, ses amis le sont, très vite il est considéré comme un enfant du pays. Tous les dimanches, l'église du village s'emplit de cérétans et cérétanes qui viennent écouter ses improvisations à l'orgue.

Il compose un Hymne au Canigou. Mais cet artiste distrait perd ses partitions et une très grande partie de ses œuvres ont disparu. Ce fut le cas pour cet hymne qui resta donc inédit. Mais le manuscrit de l'Hymne au Canigou vient de réapparaître du fond d'un grenier de Céret. Il s'agit d'une partition pour soli, chœur et piano.

Quittant quelques fois son piano pour des promenades en montagne, Séverac aime particulièrement ce chant de l'eau qui dévale sur tous les flancs du Canigou, en d'innombrables ruisseaux alimentant la plaine à longueur d'année grâce à ses neiges et ses sources.

Il chantonne en marchant cette chanson populaire, *Mutanyes Regalades*, qui rend hommage à l'eau, évoquant la montagne à laquelle on peut boire comme à la régala.

Il aime cette terre et il s'adonne à l'aquarelle avec un talent certain.

Manolo a retrouvé sa langue et ses coutumes, il se sent chez lui, à quelques kilomètres de Barcelone que l'on sent proche, presque à portée de main. Barcelone qui sait mieux que personne que la montagne est trait d'union et non séparation.

Cette montagne, dont le poète Joan Maragall parle en ces mots :

*Celle qui fut barrière
sera le trône royal de l'union.*

Très vite il va rencontrer Maillol. Il sait que Maillol ouvre une voie nouvelle, une voie tendant vers des formes plus pures, que Maillol prend de la distance par rapport au sujet, que le sentiment apparaît.

Il sait que ces formes simples et rondes évoquent plus qu'elles ne reproduisent, la sculpture du maître de Banyuls, *La Montagne*, est représentée par une femme, quant à la *Méditerranée* ne s'appelle-t-elle pas *La Pensée* ?

Manolo lui aussi est penseur, Manolo est poète.

Par ses œuvres il traduit son amour de la vie empreint d'une grande sensibilité. Il est d'accord avec Gustave Violet, son voisin du Conflent, qui estime « que la pensée doit naître de la forme et non la forme de la pensée. » Les sculptures de Manolo sont résolument catalanes.

Alavedra écrit : « La sculpture de Manolo est tellement catalane, tellement racée, tellement propre à notre peuple, que si notre pays venait un jour à disparaître, il suffirait que l'on retrouve une de ces figurines pour que l'on sache qui on était. »



Manolo,

Maria Alavedra, 1935

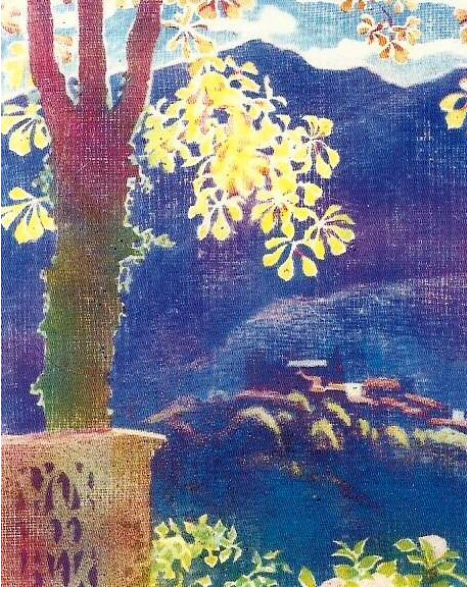
*Collection particulière Josep
Maria Ferrer*

Manolo sculpte, dessine et peint. Outre les dessins préparatoires à ses sculptures, il peint la nature. Comme son ami Déodat, il est très imprégné d'elle.

Les trois artistes ont été, dès leur arrivée en Roussillon, enveloppés par l'atmosphère très particulière de ce début de siècle dans le sud de la France. On parlait à Paris de ce qu'il se passait ici, mais il fallait être sur place pour en mesurer l'importance. Il n'y a pas de peintres, alors, à Céret mais le bouleversement que traverse la question du paysage est perceptible dans tous les villages.

Les artistes qui influencent ce passage sont dispersés, Collioure, Elne, Banyuls, Corneilla de Conflent. Contrairement à ce que Dali souhaitera faire entendre, Corneilla de Conflent est certainement, à ce moment-là, le centre du monde. En effet, c'est là qu'est la propriété du peintre Georges Daniel de Monfreid dans laquelle se réunissent, régulièrement, une bande d'artistes. Monfreid a été l'ami de Gauguin. Il est un homme généreux, un rassembleur, un de ces hommes rares pour qui la transmission est sacrée. Il invite ses amis peintres, sculpteurs, musiciens et poètes à déguster sous sa tonnelle des vins soigneusement choisis dans une cave bien garnie. Par cette fonction de passeur, il va permettre à Gauguin, pourtant déjà disparu, d'influencer ces artistes en quête de chemins nouveaux. Gauguin lui-même sous l'influence de Cézanne. Gauguin dans cette recherche intérieure de la couleur, cette couleur qui se détache du réel, cette couleur qui porte à

l'émotion. Cette couleur, qui interpelle l'esprit, et cherche à atteindre, ainsi, la pensée.



Georges Daniel de Monfreid,

Le Canigou vu de Saint-Clément, 1902

Collection particulière, droits réservés

De la tonnelle de Monfreid, il suffit de lever les yeux, le Canigou est là, fort, puissant qui domine. Monfreid représente un de ses flancs dans des tons de rose.

Les maisons roses de Matisse, le sable rouge de Derain, la plage fuchsia de Terrus ne nous offrent-elles pas la liberté d'accrocher à notre regard les sentiments qui sont les nôtres ?

Terrus est un terrien. La nature lui offre une riche palette de couleurs par lesquelles il sait écrire le langage de l'émotion. À bien des égards, me semble-t-il, il ressemble à Déodat de Séverac. L'un comme l'autre sont des hommes bons, soucieux de leurs amis. Terrus soutient Matisse, parfois désarmé face à l'ampleur de qu'il est entraîné de franchir. Séverac soutient, ô combien, Manolo et Haviland, peut-être plus fragiles. À voir travailler Terrus et Séverac, on a l'impression que l'un par ses couleurs et l'autre par ses notes nous chantent la même ode, le même hommage à la terre, dans les mêmes gammes et les mêmes tons mélangés.

Yves Duchateau nous conte dans un de ses livres un voyage en train de Déodat de Séverac et d'un ami, le long de la côte Roussillonnaise, en direction de Barcelone.

Séverac ne quitte pas la fenêtre des yeux.

« Quels tons lumineux et ardents ! »

« Mais Déodat, vous êtes peintre ? »

« Oh non ! Ce sont des notes que je vois dans toutes ces montagnes. »

À Barcelone, Déodat de Séverac est reçu au Palais de la Musique Catalane. Il s'assied à l'orgue et, devant un public médusé, il improvise, longuement, sur *El Cant dels Ocells*, le Chant des Oiseaux, ce chant populaire catalan devenu symbole de nostalgie pour ce peuple déraciné.

Cliquer ci-dessous pour écouter :

*El Cant dels Ocells, Chant
populaire catalan*

[El Cant dels Ocells](#)

Cyrille Tricoire au violoncelle

Manolo ne tarde pas à proposer à Picasso de les rejoindre à Céret. Les jeunes filles difficiles partagées dans les rues de Barcelone ont laissé entre eux une relation forte, fraternelle. Et pourtant, les chemins empruntés aujourd'hui ne sont plus les mêmes, ce qui ne manque pas de donner lieu à des discussions passionnées à la terrasse du Grand Café de Céret.

Les choses avaient commencé de façon imperceptible, à Gosol en Cerdagne, où Picasso séjournait en villégiature. Un grand tableau représentait cinq femmes nues et de façon étonnante, les trois de gauche étaient semblables aux peintures les plus récentes alors que les deux de droite avaient un contour particulier. Picasso lui-même avait-il perçu ce passage ? Rien n'est moins sûr. D'ailleurs ce tableau de grand format était abandonné dans un coin de la maison.

Cet été 1911, à la terrasse du Grand Café, lieu devenu mythique à la suite des cafés de Saint Germain des Prés, en général l'humeur est gaie. Picasso n'aime rien tant que faire le pitre et sur ce chemin là Manolo le suit volontiers. Déodat de Séverac est toujours d'humeur agréable, disponible et soucieux des autres. Mais parfois le ton monte. Manolo n'accepte pas cette orientation nouvelle de la peinture de son ami.

Braque vient d'arriver, Picasso l'a incité à traverser la France pour l'avoir à ses côtés, pour être soutenu face à ce doute qui étreint lorsque la voie est nouvelle. Cet homme du nord calme les esprits et tempère les catalans. Il aime à raconter, encore et encore, un sourire au coin des lèvres, ce fameux salon d'automne où Matisse avait parlé de petits cubes à propos de son tableau. Il réfléchit à voix haute à cette

réflexion qui fut la sienne sur les contours des motifs de Cézanne et qui amena, peu à peu, ses lignes à se briser.

Haviland est heureux, tous ceux qu'il aime et admire sont là. Il sourit avec cet air de jeune homme qui ne l'a jamais quitté. Pour un temps il se laisse entraîner et d'une peinture à tendance impressionniste, il passe à quelques toiles proches de l'expression cubiste.

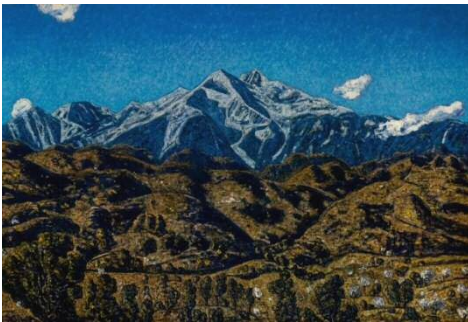
Séverac les écoute, perplexe. Parfois il est songeur, se demandant si la musique romantique, descriptive qu'il aime, va subir, elle aussi, les mêmes bouleversements. Ces dissonances nouvelles qui arrivent de l'est l'inquiètent. Lorsque le ton monte trop, il calme ses amis en amenant la conversation vers un thème fédérateur, ce thème nouveau qu'est le paysage, ce paysage issu de Cézanne et devenu sujet roi.

« Le paysage, explique Joséphine Matamoros, est choisi, voulu comme acte de peindre l'action la plus contemporaine, la plus avant-gardiste. »

« La nature devient un but en soi, la place laissée à l'artiste se développe. »

L'artialisation, nous l'avons vu, a permis le passage du site au paysage. Mais qu'en est-il de la ressemblance, ou pas, du lien persistant, ou pas, entre le site et le tableau ? Pour Alain Roger, il existe une différence irréductible entre l'environnement et sa transformation délibérée.

Vincent Bioulès acquiesce : « Le paysage est une opération mentale, le site ne l'est pas. Néanmoins il faut connaître le site pour apprécier le paysage, sinon il reste abstrait. Le Canigou, par exemple, va servir à lire le tableau et le tableau servira à voir le Canigou. »



Vincent Bioulès,

Le Canigou, 2006.

Céret, musée d'Art moderne

Frédéric-Jacques Temple ne parlait-il pas de « cet objet nouveau, poème » ?

Le poète Temple nous a dit que la toile de Cézanne a créé la Sainte Victoire.

« Par les moyens de la peinture, poursuit Bioulès, Cézanne nous a fait accéder à un fragment de la connaissance du monde. En proclamant la montagne, Cézanne a participé à la création du monde.

Nous savons de Philippe Descola que le sens, la signification importent dans la transposition d'une montagne en paysage.

Manolo sait qu'il peut accrocher aux sommets du Canigou l'histoire de son peuple, la ferveur catalaniste, la nostalgie de sa terre. Le mont sacré devient un de ses plus beaux tableaux.



Manolo,

*Le Canigou,
1911-1915*

*Collection
particulière,
droits réservés*

Salvador Brotons nous a dit combien l'appel à la mémoire renforce le poids de la représentation. Philippe Descola explique : « Pour qu'il y ait paysage, dit-il, il faut qu'existe dans la conscience du sujet un ensemble de traits susceptibles d'être affectés au lieu. »

« Le lieu pourra alors être accroché à nos cimaises mentales » dit très joliment Gérard Lenclud.

Pour Vincent Bioulès, « l'émotion, c'est toujours des retrouvailles ! »

Le poète Temple et le musicien Brotons ont considéré tous les deux que l'émotion est antérieure à la création. Le peintre Bioulès est

d'accord : « L'émotion est antérieure au tableau, dit-il, la surprise née de la confrontation avec l'inconnu se mue en émotion. »

Auguste Herbin rejoint Picasso à Céret. À la différence de son ami, Herbin maintient la couleur, cette couleur qui lui est chère, dans cette expression nouvelle.

Les formes géométriques se pressent les unes contre les autres en une forte cohésion, sans effet de perspective.

Les sommets du Canigou, qui reflètent, dans le même temps, les couleurs changeantes de la lumière au cours du jour sont caractéristiques de ce qu'une œuvre devient capable de montrer des instants différents confondus dans un même temps. Capable aussi de montrer les différentes faces d'un objet alors qu'elle est sur support plan.

Gleizes et Metzinger dans leur ouvrage *Du Cubisme* ne se demandent-ils pas « si le fait de se mouvoir autour d'un objet pour en saisir plusieurs apparences successives, qui fondues en une seule image, le reconstituent dans la durée, n'indignera plus les raisonneurs »?

Juan Gris retrouve son ami et maître Picasso, son compatriote aussi.

Son Canigou, œuvre magistrale, emblématique du mouvement cubiste reflète à la perfection le fait qu'un objet puisse s'installer en première place au détriment de celui même qui constitue le thème du tableau.



*Juan Gris,
Le Canigou, 1921,
Buffalo, The
Albright-Knox Art
Gallery*

Lorsque les critiques prendront les cubistes au sérieux, Juan Gris aura cette phrase magnifique : « Même Vauxcelles avoue ses torts envers nous. » L'influent critique d'art Vauxcelles qui, en 1907, au 3ème salon d'automne, avait traité les tableaux de la salle 7 de *fauves*, ce même Vauxcelles qui trois années plus tard, au 6ème salon d'automne, avait cette conversation avec Matisse sur la décomposition de la nature en *cubes* à propos d'un tableau de Braque !

Dans le cadre d'une recherche de sens face à ce qui est en train de se produire, - mais est-il licite de vouloir y mettre du sens ? - revenons vers Philippe Descola qui pense le paysage comme : « ... d'abord un objet façonné intentionnellement par des humains afin que parmi une diversité d'autres usages possibles – utilitaires, récréatifs, religieux - il fonctionne aussi comme un signe iconique tenant lieu d'autre chose que de lui, en l'occurrence d'une portion d'un espace réel ou imaginaire. »

On ne peut s'empêcher, en lisant cela, de repenser à Cézanne affirmant : « L'œuvre peinte a une valeur en soi. »

Et à Kahnweiler poursuivant : « Les cubistes, instruits par l'œuvre de Cézanne, ont toujours insisté sur l'indépendance de l'œuvre d'art. »

« Ni l'esthétisation, poursuit Descola, ni le grand partage entre nature et culture ne sont ici requis. »

Il se libère de la question de l'esthétisation, il repousse l'artialisation ainsi que la transposition et il propose alors le terme de transfiguration. Transfiguration, de figure, et figure dans sa double définition : « La figure est non seulement l'apparence extérieure des choses, leur aspect visible, explique-t-il, mais aussi le gabarit abstrait, l'empreinte du moule qui subsiste en creux et qui s'incorpore dans des images conformes à son apparence initiale : c'est à la fois la figure-image (le tracé, l'enveloppe) et la figure-forme (le schème). »

Cette définition de la représentation du paysage ne s'accorde-t-elle pas, plus que toute autre, au cubisme ?

Bioulès rajoute « À la veille de la guerre mondiale, les artistes ont l'intuition que l'on ne peut plus représenter le monde comme avant et ils inventent le cubisme pour marquer cette rupture. Parce que le monde est disloqué, poursuit-il, les artistes décortiquent les formes. ».



*Vincent
Bioulès,*

*Le Canigou,
2005-2006*

*Céret, musée
d'Art
moderne*

Vincent Bioulès a été invité par le musée d'art moderne de Céret dans le cadre d'une résidence d'art.

« Totalelement virginal, nous dit-il, le Canigou émerge de la grande plaine au milieu d'un chaos harmonieux d'éoliennes et de lignes à haute tension. J'ai travaillé intérieurement cette vision pour en faire un tableau. Le paysage est alors devenu le fruit de mon regard mais aussi le fruit de ma vie intérieure. »

En effet, en juin 1950, Céret s'est doté d'un musée pour célébrer ce demi-siècle prestigieux durant lequel ces événements voyaient le jour sous les platanes de la place, le long des ruelles étroites, sur les versants du Canigou.



Pierre Brune,

*Paysage à Céret, vue sur
le Canigou, 1950*

*Perpignan
musée des Beaux-Arts
Hyacinthe Rigaud*

Au moment même où, sur l'autre versant, Pau Casals lève son archet pour rompre le silence, Pierre Brune ouvre les portes du musée d'art moderne de la ville de Céret.

De part et d'autre de la montagne, le musée et le festival veillent sur la mémoire d'un siècle extraordinaire de créativité dans ce Roussillon meurtri et lumineux à la fois. C'est le génie du lieu.

Comme dit Salvador Brotons : « Il y a des Catalans partout dans le monde. On peut en trouver, parfois, qui ne parlent pas le catalan. Mais on n'en trouve jamais qui ne ressentent ce besoin impérieux de se lever et de danser au son d'une sardane. »

Séverac, Manolo, Haviland et Picasso quittent la terrasse du Grand Café. C'est Déodat le premier qui a entendu le son du flabiol, un peu plus haut dans le village, entamant une sardane. Ils entrent dans le cercle. Picasso danse bien, sa taillole comme toujours enroulée sur les hanches. Manolo est léger lorsque le pas est piqué, puis sauté, son bérêt enfourné dans la poche de sa veste noire. Déodat, plus catalan qu'un catalan, danse à la perfection. Les yeux mi-clos, il compte la sardane et donne discrètement les ordres de changement de pas. Haviland entortille ses longues jambes l'une autour de l'autre en un rythme maladroit. Les robes colorées de Mireille Séverac et de Totote virevoltent.

Aujourd'hui, des Catalans issus des deux côtés de la frontière dansent une sardane tous les ans, au sommet du Canigou, le jour de la Saint Jean. La nuit venue, un énorme feu constitué de fagots provenant de tous les villages alentour s'embrase et l'on dit que l'on voit sa flamme à des kilomètres à la ronde. Une bande de jeunes gens allument alors leur torche au contact de ce feu et dévalent la montagne de tous côtés à la fois pour allumer les feux des villages des flancs ainsi que de la plaine.

Par ces arts populaires, ces arts vivants, les Catalans clament cette identité symbolisée par leur Mont Sacré. Les artistes de la nouvelle génération écrivent, composent, peignent et sculptent. Pascal Comelade, pour le musée de Céret, a peint son *Canigó*.



Pascal Comelade, Can I go to Canigó ? 2009 Coll., part. Pascal et Marie Comelade

Puis, pour la mettre en musique, il a composé, sur les accords de la sardane de Casals, son *Sant Martí del Canigó*.

Cliquer ci-dessous pour écouter:
[Sant Marti del Canigó](#)

*Sant Marti del Canigó,
Pascal Comelade*

Bibliographie

- Alavedra, Joan. La Tramontane 1945; n°268, p 236
- Alavedra, Joan. Manolo. in El fet del dia, Edicions de 1984, 2010
- Alavedra, Joan. Poema del Pessebre. Ed. Selecta Barcelona, 1966
- Alavedra, Joan. Sonate sous un cerisier. in Personatges inoblidables, Ed. Selecta Barcelona, 1968
- Barou, Jean-Pierre. Matisse ou le miracle de Collioure. Indigène ed., 1997
- Berque, Augustin. Les raisons du paysage. Ed Hazan, 1995
- Berque, Augustin. La pensée paysagère. Ed Archibooks, 2008
- Bioulès, Vincent. Entretien, septembre 2013
- Brotons, Salvador. Entretien, septembre 2013
- Buttner, Nils. L'art des Paysages. Ed Citadelles & Mazenod, 2007
- Conte, Arthur. La légende de Pablo Casals Ed Proa Perpignan, 1955
- Corbin, Alain. L'homme dans le paysage. Les éditions Textuel, 2001
- Crastre, Victor. Naissance du cubisme, Céret 1010-1020. Alter ego ed., 2004
- Deloncle Saint-Ramon, Catherine. 1905-1954. Les pionniers de l'art moderne en pays catalan. Alter ego ed., 2005

- Descola Philippe. L'anthropologie du paysage. in Anthropologie de la nature. Cours au Collège de France, www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2012, 2012
- Duchâteau, Yves. La Mecque du cubisme 1900-1950. Alter ego ed., 2011
- Gleizes, Albert et Metzinger, Jean. Du Cubisme. Ed Eugène Figuière et Cie, 1912
- Lenclud, Gérard. L'ethnologie et le paysage. in Paysage au pluriel, Claudie Voisenat dir., 1995. Les éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Matamoros, Joséphine. Céret, Un siècle de paysages sublimés 1909-2009. Gallimard, 2009
- Ribas, Joseph. Canigou, Montagne sacrée des Pyrénées. Ed Loubatières, 2010
- Richard de la Fuente, Véronique. Picasso à Céret. Ed Mare nostrum, 2002
- Rieu, Bernard et Teisseire-Dufour, Patrice. Canigou, magie d'une montagne. Ed Objectif Sud, 2009.
- Roger, Alain. Court traité du paysage. Gallimard, 1997
- Saint Girons, Baldine. Le paysage et la question du sublime. Réunion des musées nationaux, 1997
- Temple, Frédéric-Jacques. Entretien, septembre 2013
- Temple Frédéric-Jacques. Les eaux mortes. Albin Michel, 1975
- Valaison, Marie-Claude et Barou, Jean-Pierre. Le Roussillon à l'origine de l'art moderne, 1894-1908. Ed Indigène, 1998
- Verdager, Jacint. Canigó. Barcelona. Biblioteca de Catalunya artistica, 1901

Crédits photographiques

- © Adagp, Paris, 2013 pour les œuvres de Vincent Bioulès
- © Santiago Alcolea pour le buste de Maria Alavedra de Manolo
- © Alizé photo pour les œuvres de Jean Hilaire
- © Georges Bartoli pour l'œuvre de Manolo
- © Gemma Durand pour la photo du Canigou
- © Nicolas Giganto « Petit Monde » pour l'œuvre de Pascal Comelade
- © Pascale Marchesan, service photo Ville de Perpignan pour l'œuvre de Pierre Brune
- © Réunion des musées nationaux (service photo) pour les œuvres de Georges Daniel de Monfreid

Musiques

- **L'Estel**, extrait de l'Oratorio El Pessebre Pau Casals & Joan Alavedra
Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Lawrence Foster dir
Orfeó Català, Cor de cambra del Palau de la Música
Ana Maria Sanchez, Raquel Pierotti, Joan Cabero, Enric Serra, Stefano Palatchi
 © Auvidis Iberica

- **Sant Martí del Canigó**, Pau Casals

© 2010 by Pau Casals and by E. M. Boileau, S.L. All rights reserved worldwide.

Les partitions des différentes versions de « Sant Martí del Canigó » se trouvent à www.boileau-music.com

Interprété au violoncelle par Cyrille Tricoire, violoncelle super-soliste de l'Orchestre Opéra National de Montpellier Languedoc-Roussillon

Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Boileau et de la Fondation Pau Casals www.paucasals.org

- **Muntanyes Regalades**

Chant populaire catalan

Interprété au violoncelle par Cyrille Tricoire, violoncelle super-soliste de l'Orchestre Opéra National de Montpellier Languedoc-Roussillon

- **El Cant dels Ocells**

Chant populaire catalan

Interprété au violoncelle par Cyrille Tricoire, violoncelle super-soliste de l'Orchestre Opéra National de Montpellier Languedoc-Roussillon

- **Sant Martí del Canigó, Pascal Comelade**

Live in Lisbon and Barcelona 99, Pascal Comelade (DSA), avec le Bel Canto Orchestra

Reproduit avec l'aimable autorisation de Pascal Comelade

Une terre, une écriture.

Jacques Balp

Écrivain, journaliste, ancien rédacteur en chef adjoint
de FR3 Sud

Je vais donc essayer de vous parler de l'écriture et de ses rapports avec les paysages du Languedoc dans trois formes d'expression littéraire : la chronique, le roman et la nouvelle. Je le ferai en me référant à des textes d'auteurs de notre région. Mais, vous comprendrez que pour des impératifs de temps, j'ai dû me limiter à un nombre réduit d'écrivains, ce qui n'a rien à voir avec le talent ou l'intérêt des auteurs que je suis obligé de passer sous silence.

A une époque déjà ancienne où la bourgade où je vivais ne comptait guère plus d'une douzaine de voitures pour quelques six mille habitants, un déplacement en bus jusqu'à Montpellier tenait de l'extraordinaire. Dans cet univers relativement restreint, les paysages de notre région me parvenaient pourtant portés par une voix sans visage sur les ondes de la radio.

Cette voix était celle de Maurice Chauvet, bâtonnier de l'ordre des avocats, qui fut membre de notre Académie pendant vingt-cinq ans au dix-huitième fauteuil de la section des lettres. L'émission de Radio Montpellier s'intitulait : *Du Rhône aux Pyrénées*. Nous l'écoutions en famille, comme on écoutait autrefois la radio : rituellement, en entourant le poste.

Un jour, hasard de la vie, j'accompagnai mon père membre d'une délégation qui allait accueillir Maître Chauvet aux environs de notre petite gare. L'avocat, homme de lettres, était invité à donner une conférence. Je le revois encore, vêtu d'un pardessus gris et coiffé d'un feutre de même couleur. L'enfant que j'étais - très impressionné - n'arrivait pas à le croire : il avait devant lui l'homme qui parlait dans le poste ! Et cet homme lui avait serré la main... Il se peut que, de là, plus ou moins consciemment, soit née une double vocation : celle de la radio et celle de l'écriture, avec sans doute une attention particulière au paysage et au rôle qu'il peut jouer en littérature.

Le paysage nous apparaît comme une évidence, mais comment peut-on le définir ? Première constat : il est en relation directe avec notre environnement du moment. Il s'offre à notre regard par une succession de plans dans un espace plus ou moins lointain, et s'il nous paraît immuable dans sa structure, ce rapport au regard implique une seconde constatation : il va nécessairement être lié à la perception que nous en avons. Cette dernière va

donc dépendre d'une sensibilité personnelle, différente selon les individus et leur état d'esprit de l'instant. Tout comme, à l'inverse, le paysage peut influencer sur un état d'âme. Mais cette perception du paysage peut aussi disparaître, s'effacer momentanément dans le flou de l'habitude, les préoccupations, les nécessités quotidiennes. Cependant, dans la mesure où nous lui portons attention, le paysage va se révéler indissociablement lié au temps : le temps au double sens du terme. Tout d'abord le temps qu'il fait et qui - dans la mesure où il change - change l'apparence de ce paysage, mais aussi le temps fugitif : celui des heures qui passent et dont la fuite va conférer à ce qui nous entoure un aspect différent sous des éclairages divers. Cette fugacité, certains artistes vont s'efforcer de la saisir au passage pour la transmettre. Ainsi, en fixant leur vision de l'instant, en représentant de façon unique une réalité extérieure, vont-ils se l'approprier. La volonté de saisir l'insaisissable dans un environnement lié aux fluctuations permanentes des deux variables du temps - celui qu'il fait et celui qui passe - sera la démarche de tout paysagiste. L'artiste aura ainsi le sentiment d'avoir maîtrisé l'immaitrisable, dominé momentanément ce dont tout homme est nécessairement tributaire : l'espace et le temps. Cette appropriation, cette faculté de traduire et de fixer sa vision d'une portion du monde font partie intégrante d'une forme de création artistique dont l'un des buts est de pérenniser l'instant et la qualité d'une émotion. Mais cette maîtrise n'est qu'une victoire temporaire. Donc, une fois l'œuvre terminée, l'artiste - tel Sisyphe - se trouvera-t-il condamné à un travail toujours renouvelé s'il veut se sentir pleinement exister dans cet affrontement solitaire : cette résistance aux changements inéluctables qui préfigurent sa propre disparition. Par la même occasion, il donnera une chance de survie à sa sensibilité en la transmettant peut-être à des sensibilités futures. Ainsi, chaque jour, il devra poursuivre cette tentative de suspendre le temps et l'impermanence des choses. Mais comme cette impermanence est aussi le propre de la vie, l'écrivain, lui, va l'exorciser en l'utilisant pour créer de la vie. Écrire un roman c'est une attitude démiurgique : elle consiste pour beaucoup à construire un autre monde et se donner ainsi l'illusion de se soustraire à sa condition humaine tout en la transgressant. C'est aussi, parfois, quand affleurent des éléments autobiographiques, la possibilité de retrouver un temps qui aurait pu être définitivement perdu et lui donner une chance de se prolonger au-delà de lui-même.

Contrairement à la peinture qui, après un travail parfois minutieux de touches juxtaposées, livre au spectateur la globalité d'un regard, dans la création littéraire la restitution du paysage par l'écriture ne pourra se faire que par l'intervention d'une autre temporalité : la durée linéaire de la succession des mots. On ne peint plus ; on dépeint. La description va entraîner le lecteur dans un déroulement analytique, une attention aux détails susceptible de lui donner une vision à la fois réceptive et précise de cet ailleurs où le conduit le

roman. Et, dans le cas où l'histoire se déroule dans sa propre région, elle va raviver chez lui la perception du monde qui l'entoure jusqu'à lui en donner une conscience différente. Quant à l'auteur, dans sa volonté de faire partager sa vision ou celle de ses personnages, il va être amené à aiguïser son regard puis, par le choix du vocabulaire, par ses sonorités, par le rythme de la phrase, en pratiquant peut-être un "gueuloir" silencieux, il va s'efforcer de trouver la juste mélodie de ce murmure intérieur qui, né de la lecture, pourra emporter le lecteur.

C'est bien le cas pour Maurice Chauvet. Dans ses chroniques publiées, comme *Tendre Atlas* ou *Ciel Occitan*, il s'efforce souvent de nous communiquer cette petite musique pour divers lieux de notre région. Dans un texte intitulé *La vigne et le mûrier*, il nous donne à voir les vignes qui – je cite – « *dorment sous le partage de midi dans l'incantation des cigales* » et, plus loin, après avoir évoqué « *l'ardente solitude de l'été languedocien* », à propos des feuilles des mûriers, son esprit va s'évader, faire « *naître des fantômes* » comme celui de la princesse chinoise Si-Ling-Shi : « *qui étira le premier fil de soie sous l'arbre aux feuilles d'émail vert.* » Donc, soudain, à partir de la simple vue d'une allée de mûriers languedociens, nous nous retrouvons ailleurs par une évocation de l'esprit, quatre mille ans en arrière dans, précise l'auteur : « *un jardin de pagodes où la Rivière du Matin reflétait d'étranges passerelles aux lanternes de papier et de pêcheurs en fleurs.* » Nous avons là, par l'association du regard et des allusions culturelles - vous avez noté au passage « *le partage de midi* » qui évoque la chaleur du soleil au zénith, mais aussi un départ pour la Chine comme dans la pièce de Claudel – nous avons là donc, un bel exemple, à partir d'un coin du Languedoc et en seulement vingt lignes, de transgression de l'espace et du temps dans une fuite de l'imaginaire. Il n'est pas inutile de remarquer, qu'ici, l'allusion historique vient expliquer la transformation du paysage par l'industrie des hommes : il n'y aurait pas de mûriers dans la vigne si la princesse chinoise n'avait pas étiré le premier fil de soie. Plus loin, l'auteur mêle à la peinture des lieux les mœurs des habitants ; il atteint ainsi à la dimension sociologique et économique comme dans beaucoup de ses chroniques. Évidemment, depuis, bien des choses ont changé. Mais cette écriture, comme c'était son rôle, a fixé une période. Quant à ce qui demeure immuable en apparence, nous savons que le paysage est le fruit d'une autre dimension du temps, un temps plus lointain qui l'a façonné par des bouleversements géologiques, des évolutions végétales, mais aussi par la sédimentation : celle des vestiges de vies successives au long des générations ; la trace des hommes et de leur histoire. De même que, réciproquement, parce qu'ils ont pu à une époque plus autarcique être des lieux de vie fermés, ces paysages ont contribué à forger et préserver le caractère de leurs habitants jusque dans leur perception métaphysique et leur engagement religieux. « *Tel*

*fut le sort des miens pendant des siècles... écrit André Chamson, Tourner et retourner le champ qui est devant la maison, semer les céréales de la montagne, quelques pommes de terre qu'on récoltera plus tard, à cause de l'altitude (...) ramasser les châtaignes en s'écorchant les doigts (...) c'est tellement monotone qu'on dirait qu'il n'y a qu'un seul jour. (...) Mais le travail n'empêche pas de penser aux mystères de la vie et de la mort. Les Cévenols ont un goût particulier pour ces problèmes. Ils aiment faire travailler leur esprit . » Et, dans ce même recueil de souvenir - **Il faut vivre vieux** - qui fut son dernier ouvrage, l'écrivain rapporte cette réflexion de l'un de ces confrères de l'Académie Française¹ : « **En Cévennes, les pays calcaires sont devenus catholiques, les pays de granit ou de schiste sont protestants, ce qui ne veut pas dire que le protestant est de granit et le catholique tendre comme un calcaire. Cela veut dire que, dans le pays calcaire, il y a une source unique et un gros village qui se regroupe autour de cette source d'eau abondante tandis que, dans le pays granitique, les fermes sont isolées, il y a des petites sources un peu partout. L'indépendance d'esprit va avec cette dispersion.** »*

Nous voyons donc que le paysage, en tant que lieu de vie, a pu être à l'origine de l'Histoire certes, mais aussi de la petite histoire : celle des mœurs locales. Donc, il sera nécessairement le cadre et la source d'inspirations pour cette création qui est le reflet de la vie dans sa rencontre avec la sensibilité et l'imaginaire : je veux parler de la littérature et du roman.

Les Cévennes, avec leur caractère rude et particulier, ont donné naissance à de nombreux écrivains. Parmi les plus marquants : André Chamson donc, Jean-Pierre Chabrol et Jean Carrière.

André Chamson a fait toute sa carrière à Paris où il fut Directeur des Archives Nationales. Il y a bien des années - j'avais vingt ans - il m'a reçu dans son bureau de la rue des Francs Bourgeois. L'homme, d'une grande gentillesse et d'une extrême courtoisie, m'a aidé à enlever mon manteau ; il est allé lui-même l'accrocher à un cintre... Puis, il m'a accordé plus de temps que je ne le pensais. Il m'a parlé de sa fille, de son gendre, comédiens pas encore reconnus... Il m'en a parlé comme si nous étions proches. Peut-être parce que dans cette pièce - qui demeure sombre dans mon souvenir - la présence de ce petit jeune homme, simple commissionnaire venu chercher un texte en cette froide matinée, lui apportait un peu de son pays du Sud. Son appartement donnait directement sur la bibliothèque des Archives. Le dimanche, c'est là qu'il retrouvait les cartes et les documents qui lui permettaient de superposer son souvenir des Cévennes aux réalités d'autrefois dont les archives conservaient la mémoire. Il était nécessaire pour lui - je cite - de : « **connaître, en pays de montagne, les coins qui étaient boisés et ceux**

qui n'étaient que landes ou terrains vagues. Savoir de quoi vivaient les gens. Il faut tout cela pour écrire un roman dans l'histoire. »²

Dans une œuvre considérable, je ne retiendrai qu'un seul roman parce qu'il est le plus emblématique de la relation qu'il peut y avoir entre l'écriture et le paysage. Ce roman, c'est **Les hommes de la route**. Le cadre historique en est la construction, au début du dix-neuvième siècle, de la départementale 48 qui relie le Vigan à l'Aigoual. Il s'agit là d'une aventure humaine où les hommes, en transformant leur environnement, en ouvrant des points de vue, des perspectives nouvelles sur le paysage, vont à leur tour être transformés par un changement de vie. Cette mutation profonde crée l'argument et la dynamique du roman. Quant à la route, au début, elle est, elle aussi, un personnage romanesque tout comme les hommes qui la font avancer. L'auteur, par son écriture, lui confère la vie et la dimension d'un protagoniste : *« Elle partit de Saint-André, à travers les prairies d'eau et les pommiers, en rampe douce, comme un être vivant, volontaire mais calme. (...) Des équipes marchaient avec elle, remuait la terre, coupaient les arbres, creusaient les roches... »* Dans cette personnification de la route, les hommes ne la construisent plus, ils semblent n'être là que pour l'accompagner, comme si cette modification de l'environnement, avec les conséquences qu'elle aura sur la vie des habitants, était inscrite de tout temps dans leur devenir, donc dans leur destin.

Dans ce récit qui date de 1927, Chamson - qui nous a dit son souci de l'exactitude du détail des lieux quand il écrit un roman dans l'histoire - Chamson va pourtant changer deux noms importants : celui de Le Vigan où se déroule la plus grande partie du récit et qui devient Saint-André, et celui de la rivière qui traverse la ville, l'Arre qui devient l'Ise, alors que les divers quartiers de cette ville gardent leur nom, ainsi que les communes des alentours. Dernièrement, j'ai demandé à sa fille, l'écrivain Frédérique Hébrard, si elle connaissait les raisons de ces changements. Elle m'a dit : « Je pense que c'est par discrétion, pour que certaines personnes ne se reconnaissent pas. Ce qui n'a pas empêché quelqu'un de dire à l'époque : vous savez, je suis Untel des hommes de la route ! » Donc, on peut supposer que l'auteur a modélisé des caractères contemporains pour les transposer dans le siècle précédent.

Dans ce roman, comme c'est souvent le cas dans l'écriture, le paysage servira aussi à créer une tonalité. Par exemple, en prélude à une partie du récit comportant un évènement tragique, il peut avoir un rôle annonciateur ; il est une sorte d'augure où, plus ou moins consciemment, le lecteur va percevoir un présage funeste. Le personnage principal, Combes, vient d'avoir un enfant. *« Ce jour-là, écrit Chamson, (...) Une lumière hostile, coupante, durement posée sur tous les contours plaquait le paysage contre la fenêtre, comme un plan gris et sans profondeur. Malgré le feu, un vent*

de neige traversait la pièce et l'on aurait cru que la lumière glaçait toutes choses. » Nous remarquons qu'il n'y a pas de perspective dans l'image, donc au-delà, peut-être, pas de perspective d'avenir. Quelques jours après - on s'en doute déjà -, l'enfant décédait. Le paysage est donc utilisé pour créer la prémonition. Le lecteur va ressentir plus ou moins confusément l'arrivée du malheur ; l'auteur crée ainsi une attente, il introduit un suspens, une interrogation qui va aiguïser la lecture. Sur le plan purement esthétique, ce texte pourrait être la description d'un tableau : celui d'un extérieur vu dans le cadre d'une fenêtre fermée. Et là, une remarque s'impose : c'est tout à fait caractéristique de courants picturaux du moment. Dans le cadre de la fenêtre, la lumière est *posée sur tous les contours* ; le paysage est *plaqué, sans profondeur*. La couleur mise à part, consciemment ou pas, Chamson a pu transposer dans l'écriture une vision plastique de ce premier quart du vingtième siècle. On pourrait imaginer un Matisse ou un Bonnard d'hiver photographiés en noir et blanc. C'est une convergence des arts typique de la vision d'une époque chez les créateurs.

Les rapports de la sensibilité des personnages avec le paysage sont toujours présents dans ce roman. Les protagonistes peuvent en être hypnotisés jusqu'à se perdre et se fondre dans sa contemplation. Combes, après son repas, va s'allonger au soleil et regarder le monde : *Immobile et les yeux fixés sur les lignes immobiles de l'horizon, il perdait conscience de lui-même (...)* « *Je croyais être mort* », disait-il à voix haute en se levant. « *Je croyais être mort* »... C'est ainsi que peut germer l'interrogation métaphysique dans le temps du repos au cours de la rude journée d'un travailleur Cévenol. Tout comme le paysage peut générer et refléter un état d'âme. C'est le cas pour la femme de Combes : *... les yeux arrêtés sur la ligne fuyante des façades, devant le resserrement de l'horizon, dans cette tristesse penchée des murs et des roches que redressaient les eaux, elle disait :*

« Comment veux-tu vivre ici ? On ne voit rien, on ne sait rien. C'est être en dehors du monde. On n'existe pas. On perdrait le goût de tout. »

Mais, parfois aussi, ce même paysage où se languit la vie dans la lente mutation apportée par la route, ce paysage sera le théâtre de violences climatiques qui vont bouleverser le quotidien de ses habitants. Il devient le ressort d'une dramaturgie nouvelle qui donnera au récit un rythme haletant et toutes les angoisses de l'impuissance des hommes face aux colères du ciel. Comme eux, il est la victime d'un drame cyclique : celui des inondations qui, à intervalles plus ou moins réguliers, déferlent sur la ville.

Voilà donc, avec **Les hommes de la route**, l'exemple type des multiples facettes des rapports d'un paysage spécifique avec l'écriture romanesque.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, les Cévennes et leur particularisme vont donner naissance à un autre écrivain : Jean-Pierre Chabrol. Si l'on excepte les **Fous de Dieu**, roman historique sur les camisards, les aspects religieux ne tiennent pas une place prépondérante chez lui. Mais, dans l'autre partie cévenole de son œuvre - souvent forte - où prolifèrent les personnages et les images originales, le paysage va jouer un rôle particulier : celui d'un rapport étonnant à la qualité de l'écriture où vont s'exprimer, sous des formes très imagées, la sensualité, les nostalgies, mais aussi la violence des révoltes de l'écrivain.

Il faut remarquer, avant tout, que Chabrol ne dit que très rarement les Cévennes, mais la Cévenne. Le féminin singulier, même s'il peut être né du parler local, est bien là pour traduire une intimité particulière de l'auteur avec la région qui l'a vu naître ; il est le signe d'un attachement filial et charnel à cette terre qui va, le plus souvent, susciter une vision anthropomorphique de la nature et des lieux. Par exemple, la métaphore humaine portera le regret d'un temps plus apaisé face à une réalité changeante quand Chabrol évoque le souvenir de son village d'autrefois : « **plus rien à voir avec le bon vieux village natal tendrement allongé contre sa rivière.** »⁴ Ailleurs, surgit ce qui doit lui rester de son imaginaire d'enfant : les rochers deviennent un peuple de colosses « **monstres humains et inhumains à la taille de l'éternité** » avec, plus loin, des « **blessures violacées qui déversaient des flots de sang sur la nuque de la vieille montagne.** »³ Quant à la ville de Nîmes, elle va s'identifier au « **... personnage droit et discret d'une vieille fille distante, rejeton stérile d'une petite mais ancienne noblesse au blason craquelé.** »

Dans **La gueuse**, au tout début, il décrit une petite ville abandonnée après la fermeture d'une mine. L'homme a disparu, la végétation a pris sa place et paraît le sinner : « **c'est un bourg verdoyant ou l'arbre a supplanté le bourgeois.** » et, plus loin : « **Après la fuite des habitants, la flore en a pris possession, et l'habite. C'est rudement joli. Il y a partout du monde au balcon ...** » Suivent des images où la végétation continue à figurer des hommes et des femmes... jusqu'à « **un figuier noueux, jailli de la muraille à hauteur de chaire** » qui évoque un pasteur prêchant à de jeunes pins.

À l'inverse, un élément de paysage peut servir à traduire le caractère d'un personnage quand, par exemple, le père de Chabrol est présenté comme un « **volcan mal éteint** ».

On peut dire que ce va-et-vient permanent, cette interpénétration descriptive des hommes et de leur environnement est une caractéristique de l'écriture de Chabrol, avec, dans **Les Rebelles**, une comparaison surprenante qui joue avec les mots pour tenter de situer les Cévennes aux parisiens : « **Les Cévennes, c'est quand le Massif Central met les pieds dans le plat. Ce sont ses gros orteils qui se tendent vers la Méditerranée, pour voir si**

l'eau est bonne entre Sète et Marseille. » On ne peut pas faire plus anthropomorphique, ou plus *Anatomique* comme le précise Chabrol lui-même quand, face au parisien ignorant, le personnage de Cherchemidi se lance dans une parodie de la tirade du nez pour définir la région d'où il vient.

Il convient aussi de noter que pour Chabrol, de même que pour Chamson, l'écriture qui décrit le pays s'élabore loin du pays. Elle naît de cet arrachement, de cette nostalgie particulière qui est l'un des ferments de la création quand elle vient combler le vide de l'absence.

Avec Jean Carrière, c'est très différent. Prix Goncourt en 1972 pour *l'Épervier de Maheux*, nous nous trouvons en présence d'un Cévenol d'adoption, ou plutôt d'un Cévenol de passion qui restera toujours dans la région. Parlant des Cévennes, il écrira : *« Là est mon royaume, ma terre promise, ma Jérusalem terrestre. »* Ce Nîmois, qui n'a aucune ascendance Cévenole, sera très tôt fasciné par ces hautes terres. Dans *l'Épervier de Maheux*, le paysage tient une place essentielle. Les longues descriptions sont portées par une écriture lyrique ; le souffle de la phrase, en la prolongeant, module et développe l'ampleur d'une sorte de chant du monde susceptible d'embarquer le lecteur. Il y a là une volonté de l'auteur, plus ou moins consciemment exprimée dans les premières pages du roman : *« En quelques jours, parfois en une seule nuit, le Haut-Pays a largué les amarres qui le tenaient aux provinces du Sud. »* Et, plus loin : *« ... le souffle assourdi des torrents franchissait en droite ligne la forêt amaigrie et transparente, dont s'élevait, chaque nuit un peu plus épais, un lac de brouillard qui apportait le silence, étouffait tous les bruits de la vallée, détrempait les pentes, et isolait de hautes péninsules minérales dans leur sérénité planétaire. »* Le rythme, aux largo majestueux, nous rappellent que Carrière - enfant à la sensibilité d'écorché vif - a été élevé dans un milieu où la musique tenait une place privilégiée avec un père luthier et chef d'orchestre, et une mère chanteuse et pianiste. D'autre part, sur l'importance du paysage dans l'œuvre, il convient de préciser que l'aventure d'écriture de ce roman a commencé par des errances quotidiennes où l'écrivain allait se perdre dans les chemins cévenols avant même de soupçonner le thème de son livre. Cette histoire de *l'Épervier*, tragédie de la misère, de la solitude, et de l'obstination forcenée d'un homme à la recherche de l'eau - un homme qui va s'anéantir à creuser la montagne face au silence du ciel -, cette histoire ne lui sera donnée que beaucoup plus tard par un libraire de Nîmes qui l'avait vécue en partie. Dans *Le nez dans l'herbe*, sorte d'autobiographie et de confidences sur sa façon d'aborder l'écriture, l'auteur nous confie que pendant très longtemps il rêvait d'écrire un roman dont la première phrase serait : *« La première neige de l'année tomba en abondance un soir de novembre. »* C'est le début de *l'Épervier* à trois mots près : il a remplacé un soir par *« vers la fin novembre »*. Donc, nous avons là une œuvre dont la gestation, la tonalité et la nécessité d'écriture vont éclore à partir d'une image : celle d'un

paysage d'hiver. Plus tard, il précisera : **« Ce roman a été nourri par vingt ans de randonnées à travers les Cévennes. »** On peut donc considérer que Carrière, dans ses ruminations d'écrivain, était l'équivalent d'un peintre d'extérieur. Il allait sur le motif. Je me souviens qu'un jour, il avait ouvert devant moi un sac vert de type militaire qu'il portait à l'épaule. Et là, j'ai aperçu une sorte de cartouchière où était accrochée une douzaine de stylos. Je l'ai plaisanté avec une phrase du type : « Ben dis-donc ! Tu es prudent, tu ne risqueras pas de tomber en panne ! » Il m'a répondu « C'est que je vais loin de tout, dans des lieux perdus, presque inaccessibles. » Bien sûr, il n'écrivait pas réellement en extérieur, il avait besoin du silence matinal de son bureau, mais il devait noter dans ses longues randonnées les détails de l'espace qui s'offrait à sa vue, ceux de la nature, et surtout ses propres sensations. Il était comme un peintre qui rapporte des croquis et des ébauches pour un travail plus élaboré en atelier, mais en ayant consigné sur place les émotions suscitées par ces paysages qui le fascinaient. Et si nous avons vu que chez Jean-Pierre Chabrol la métaphore est anthropomorphique, teintée d'humour, de sensualité charnelle et du côté sanguin de sa nature, chez Carrière, elle devient zoologique et souffreteuse dans une vision plus négative : les montagnes rappellent des **« croupes teigneuses »**, les pentes sont rongées par une **« pelade jaune »**, la forêt est **« décharnée »**, et les buissons peuvent être perçus comme de **« la ferraille »**. Bref, un univers contaminé par la maladie et le déchet, très révélateur du pessimisme cyclique de cet écrivain au tempérament souvent hypocondriaque. Et si le paysage cévenol a généré son besoin d'écriture, c'est, peut-être, parce qu'il pouvait être à la fois porteur de ses enthousiasmes lyriques et reflet de ses désespérances.

Cet espace où la Cévenne **« met les pieds dans le plat »**, passe par l'aridité de la garrigue : **« la rauque garrigue »** comme l'écrivait Gide ; une terre calcaire dont la végétation a fait l'objet d'une lente dégradation, où les chênes verts ont souvent disparu et où l'univers de la pierre dans ce qu'il a de figé, d'érodé par les pluies et les vents, peut évoquer, là aussi, les êtres de mondes imaginaires. Cet univers, c'est le domaine de Max Rouquette qui fut notre confrère dans cette Académie comme membre de la section de médecine, mais qui aurait pu avoir une place des plus éminentes dans la section des lettres par la dimension de son œuvre traduite en plusieurs langues, dont le français.

Cet univers de la garrigue qui, il y a moins d'un siècle, pouvait être qualifié d'autre pays, au sens où on y parlait encore couramment l'occitan. Autre pays, et même autre nation selon la définition qu'en donne François Fontan⁵ : la nation c'est **«... l'ensemble des hommes parlant ou ayant parlé la même langue... habitant ou ayant habité un même territoire.»**⁶ Il est évident que plus d'un demi-siècle plus tard, avec l'accélération des

brassages de population, la dictature de la mondialisation et l'arasement télévisuel de la culture, ce sentiment d'appartenance nationale entre guillemets ne peut plus être que le vague souvenir d'une mémoire ancestrale pour ceux dont les familles sont issues de cette terre depuis des générations.

Pour bien comprendre le sens profond de l'œuvre de Max Rouquette, il faut garder à l'esprit que la parole n'est pas seulement pour l'homme une façon de s'exprimer, mais qu'elle est aussi ce qui le façonne, ce qui le constitue, ce qui le fonde. Il ne faut pas oublier que Rouquette a toujours écrit en occitan, sa langue mère, indissociable de son activité créatrice. Pendant longtemps, il se refusera à traduire son œuvre en français, son langage courant, usuel. Un jour où je lui posais la question : « Mais pourquoi ne pas traduire vous-même ? » Il m'a répondu : « Non ! », sans plus d'explication. J'avoue, qu'à l'époque, je n'avais pas compris. Je n'avais pas compris qu'il y avait là, pour lui, plus qu'un combat idéologique mais une sorte d'intime sacralité. Il s'interdisait de toucher à cette musique profonde qui avait façonné sa sensibilité en berçant ses jeunes années. Plus tard, peut-être conscient que la traduction était de toute façon indissociable d'une certaine trahison quand elle était faite par d'autres, il choisit de l'assumer pour certaines de ses œuvres. Mais, seul l'occitan pouvait lui ouvrir la voie de la création grâce à la charge poétique ancestrale cueillie dans le terroir de l'enfance.

Et, quand viendra le temps des études classiques et des auteurs anciens, ce terroir va se charger d'une autre résonance.

Dans son village natal d'Argelliers, la garrigue va s'inscrire comme en surimpression sur une autre garrigue, une autre terre méditerranéenne berceau d'une grande civilisation : celle de la Grèce. La garrigue d'Argelliers deviendra comme l'écho dans l'espace et le temps d'une culture classique et des mythes de l'antiquité. C'est ce rapport entre deux terres, deux paysages, deux cultures, qui donne à l'œuvre de Rouquette son caractère universel et tragique. Tragique parce que c'est ce type de paysage qui a connu la naissance de la tragédie. Il y a là, bien sûr, aux yeux du poète, la référence culturelle mais aussi une réalité plus prosaïque de la relation entre l'homme et son environnement. À l'époque où, dans leur majorité, les communautés vivaient en autarcie dans ces deux lieux - la Grèce et la garrigue du Languedoc -, les hommes étaient façonnés par la terre qui les avait vus naître et dont ils étaient irrémédiablement tributaires.

Cette relation conduira Rouquette à l'écriture de **Médée** : une tragédie revisitée par la fusion des deux cultures ; le mythe antique certes, mais incarné dans le personnage plus actuel d'une bohémienne. Médée devient une caraque comme on disait à Argelliers. C'est d'ailleurs dans la préface de cette œuvre que Max Rouquette nous livre les clefs de l'influence du paysage sur sa

création. Il écrit : « *J'ai souvent rêvé, en suivant la route qui, de La Boissière, descend sur Aniane, à un théâtre pour les gens de la contrée, simple, et peut-être pas tellement onéreux. Il est déjà prêt : la terre, le ciel, les rochers, un ruisseau l'ont dessiné. Nous n'aurions qu'à le faire théâtre. Il fait penser à ceux de la Grèce...* »

Tout cela est très révélateur du rôle que joue, dans l'œuvre de l'auteur, ce petit territoire où il a vécu son enfance et une partie de son adolescence. Ce territoire qui n'a cessé de lui apparaître aussi comme le décor délabré d'une vie mystérieuse, plus ou moins révélée à l'enfant par les contes et légendes que répétaient les anciens, et qui, peu à peu, au-delà de la réalité immédiate, allait l'ouvrir à la conscience permanente et obscure de tout ce qu'on ne voit plus.

Ces paysages des environs d'Argelliers sont presque toujours présents dans la prose poétique de Rouquette. Ils sont le cadre, mais surtout le creuset mystérieux, l'athanor alchimique d'une œuvre dont l'ouvrage fondamental, **Vert Paradis** - un recueil de nouvelles - vient de faire l'objet d'une nouvelle édition chez Actes Sud. **Vert Paradis**, titre baudelairien, par ce qu'il porte en lui de nostalgies de l'enfance, mais dont les nouvelles où les contes qu'il réunit sont bien souvent très loin d'un rêve paradisiaque. Les textes nés de ces paysages - de toute la charge quasi magnétique des strates de vies disparues dont la garrigue est aujourd'hui l'expression érodée, dégradée et comme fantomatique -, ces textes touchent à la fois au mystère et au tragique de la destinée humaine, à ce qu'elle peut avoir de pathétique, mais aussi de grotesque, de ridicule au travers de personnages hors normes. Et là, ce n'est plus seulement la tragédie grecque, c'est aussi la comédie et le drame romantique dans l'alliance des deux.

Il y a, certes, dans ce titre, **Vert Paradis**, une volonté de renvoyer aux fondations de l'être établies par l'enfance - une enfance dont on ne guérit jamais, surtout quand on est poète - mais aussi, dans l'intention de l'auteur, il y a cette part d'ironie, ce côté sans illusion, inséparables de l'interrogation sous-jacente que l'écrivain portait en lui. Peut-être à cause de la garrigue où l'enfant avait posé un regard neuf sur un monde désolé. Jean Carrière l'a sans doute bien senti quand, dans la préface de **Vert Paradis**, celle des Éditions du Rocher, il écrit « *Ces territoires, hérissés d'une végétation sur laquelle les saisons n'ont aucune prise, possèdent le terrible pouvoir de révéler notre finitude en même temps que la volonté d'y retrouver le parfum de l'éternité.* »

Face à cette finitude, c'est avec la magie de l'écriture et les mots d'une langue peu à peu oubliée, mais qu'il s'efforce de faire vivre, que Max Rouquette va nous rendre sensibles, au-delà de la réalité immédiate, à des

mystères cachés et parfois révélés comme celui des profondeurs de la terre : une vie obscure dont la manifestation est symbolisée par les sources qui reviennent souvent dans ses récits.

À côté du mystère des profondeurs et de l'aspect tout aussi mystérieux de son jaillissement, on retrouve régulièrement dans presque tous les textes de Rouquette la présence aérienne de l'oiseau, élément mouvant du paysage : l'oiseau symbolique de l'esprit, du lien entre la terre et le ciel, entre l'homme et la divinité. Cette idée se dévoile très clairement dans un conte de Noël, **La nuit du rouge-gorge** : vision d'une réconciliation, d'une grande paix entre les hommes et la sauvagine. Elle est le rêve d'un enfant dont la main réchauffe et réveille un rouge-gorge endormi. La main de l'enfant Jésus tenant un oiseau est un thème récurrent de l'iconographie religieuse depuis la statuaire du XIII^e siècle jusqu'à Murillo, en passant par le quattrocento et la Renaissance. Dans cette iconographie, l'oiseau est un chardonneret qui, par sa couronne rouge, préfigure la passion du Christ. Et si Rouquette choisit un rouge-gorge, qui porte lui aussi une tache de sang, c'est, peut-être, afin d'étendre les souffrances de la passion à toutes les vies de la terre, mais aussi pour se démarquer de la tradition religieuse par un besoin de liberté car, si le chardonneret peut s'approprier et vivre dans une cage, c'est impossible pour le rouge-gorge.

La vie souterraine, l'eau, la garrigue et le ciel, leurs rapports avec une culture ancienne, la révélation par la nature et le paysage de ce qui est enfoui en nous, mais aussi, d'un au-delà du visible dont le visible n'est qu'une manifestation, tout cela – permettez-moi cette parenthèse - m'amène à penser que Max Rouquette est très proche du romantisme allemand. Les points de convergence sont des plus nombreux : il y a le modèle grec, la symbolique, l'idéalisation du temps et de l'espace de l'enfance, la prose poétique, l'écriture par fragments, la culture populaire des contes, l'importance du conte fantastique et philosophique, et jusqu'au thème du double, du sosie, que Rouquette a traité dans **Los dona ders** - qui n'est pas un de ses meilleurs textes - mais qui témoigne, peut-être, de son intérêt pour cet aspect du romantisme allemand grâce auquel certains auteurs tentaient d'exorciser la part maudite qu'ils portaient en eux. Enfin, il y a, nous l'avons vu, le nationalisme de la langue.

Voilà ! Pardonnez-moi cette incursion dans un ailleurs littéraire, mais je pense qu'elle n'était pas inutile pour mieux comprendre une œuvre née d'un paysage très caractéristique du Languedoc, un paysage qui est aussi révélateur de ce qui a disparu et que seul peut décoder le regard du poète pour nous livrer une œuvre forte dont la lecture, souvent, ne nous laisse pas intacts.

Enfin, au pied de la garrigue, va s'étaler un espace incertain où la terre parfois n'est plus tout à fait la terre sans être encore la mer. Nous entrons là dans le domaine des paludes et des étangs. Cet espace a donné naissance à une sorte d'évocation poétique, sociale et historique dont le récit repose sur le parcours initiatique d'un enfant, puis d'un adolescent qui va atteindre l'âge d'homme. Ce récit, c'est **L'étang de l'or**, d'un autre médecin homme de lettres : Gaston Baissette. Dans ce texte - dont on peut penser qu'il est en majeure partie autobiographique -, l'écriture et le paysage nous apparaissent comme étroitement liés à la fois par le vocabulaire et les figures de style. Le vocabulaire s'émaille des néologismes créés par les autochtones pour évoquer cet environnement très particulier. Par exemple, les bords de l'étang, « *enchevêtrés dans un méli-mélo de broussailles* », prennent le nom de « *rastagagnes* », les terres au-dessous du niveau de la mer deviennent des « *baisses* » et les herbes « *rêches comme des râpes* » dont se nourrissent les macreuses seront des « *grattes* ». Tout cela donne au récit une certaine tonalité. Mais, c'est surtout une figure de style particulière, intimement liée à l'auteur par le caractère des paysages de son enfance, qui revient couramment dans le texte : je veux parler de cette alliance des contraires qui féconde sa poésie. Car, si Gaston Baissette est l'homme de l'étang, il est aussi celui de la garrigue pour avoir vécu à Montaud. Cette double appartenance lui fera écrire : « *On ne peut pas plus imaginer la nuit sans le jour que l'étang sans la garrigue. (...) Leurs déserts se tendent la main.* » C'est, très certainement, l'union des oppositions entre l'aridité et l'eau - apparue très tôt dans le regard de l'enfant - qui va, chez le poète, amener l'usage fréquent de l'oxymore, cette figure littéraire qui consiste à allier deux mots de sens contradictoire, susceptibles de créer, par un choc, l'image forte d'un inattendu poétique. Et l'étang lui-même, malgré ses apparentes clartés et le rêve de liberté qu'il représente pour le narrateur depuis la petite enfance, l'étang peut devenir un lieu de sombres dangers, séduisant de perditions aux divers sens du terme, quand, plus tard sur son négafol - son noyeur de fou : cette embarcation étroite, instable, typique des cabaniers et des pêcheurs - l'adolescent va partir à l'aventure dans les passages secrets masqués par les roseaux. Ce cheminement tâtonnant a dû influencer la construction du récit, ou plutôt son absence de construction, qui donne parfois au lecteur le sentiment de tourner en rond dans un texte labyrinthique qui revient sur lui-même, avec les larges digressions que l'auteur consacre à l'histoire des lieux ou aux réflexions sociologiques, avant de retourner aux longues descriptions de l'étang qui l'obsède.

Nous avons là, avec **L'étang de l'or**, un bel exemple de l'influence stylistique qu'un paysage, apparemment étendu mais spécifiquement clos, peut avoir sur l'écriture.

Grâce aux auteurs que nous venons d'évoquer - mais il y en a beaucoup d'autres -, nous avons pu voir que les paysages de notre région peuvent être intimement liés à une œuvre. Sources profondes d'inspiration, ils sont souvent indissociables du caractère des personnages tout en contribuant à la qualité d'une expression littéraire. D'où les rapports étroits d'une terre et d'une écriture, du moins dans cette période du vingtième siècle.

Notes

- 1- André Siegfried : sociologue, historien, géographe, libre penseur et protestant originaire du Havre.
 - 2- *Il faut vivre vieux.*
 - 3- *L'embellie*
 - 4- *Le bonheur du manchot.*
 - 5- Écrivain, penseur politique occitaniste français, fondateur du PNO : le parti nationaliste occitan.
 - 6- *Vers un nationalisme humaniste.*
-

Découverte des paysages du Languedoc- Roussillon par les voyageurs anglais des XVIII^e et XIX^e siècles

Françoise Escholier-Achard
Écrivain

Hic ver assiduum, atque alienis mensibus aestas.

Ici règne un printemps continuels, et l'été se prolonge durant des mois qui ne sont pas les siens.

Virgile, *Géorgiques*.

Hic ver purpureum viridantia gramina gignit,

Et paradisiacas spargit odore rosas;

Hic tener aestivas defendit pampinus umbras,

Praebet et uviferis frondea tecta comis,

Pinxeruntque locum variato germine flores,

Pomaque vestivit candor et inde rubor.

Mitior hic aestas, ubi molli blanda susurro

Aura levis semper pendula mala qualis.

Venance Fortunat. *De borto Ultrogothonis.*

Du jardin de la reine Ultrogothe.

Ici le printemps au teint pourpré fait croître les gazons verts, et l'air est embaumé de l'odeur des roses du paradis. Là, de jeunes pampres offrent une ombre protectrice contre les chaleurs de l'été et servent d'abri aux ceps chargés de raisin. Tout cet enclos est émaillé de mille fleurs diverses ; il y a des fruits de couleur blanche, d'autres de couleur rouge. L'été y est plus doux qu'ailleurs, et la brise aux murmures discrets ne cesse d'agiter les pommes suspendues à leur tige.

Qui dit "voyageurs" ne dit pas nécessairement "écrivains". Parmi les visiteurs anglais de notre région, quatre, peut-être, sont véritablement écrivains. Encore faut-il s'entendre sur ce mot. Par exemple, le philosophe et théologien John Locke, serait-il, de nos jours, qualifié d'écrivain ou bien plutôt de "penseur" ? Les deux seuls pour lesquels la réputation d'écrivain, au sens littéraire, ne fait aucun doute, sont la femme poète Mary Boddington, et Stevenson. Les autres, pour la plupart clergymen, avocats, docteurs, agronomes, même quand ils ont à leur actif un grand nombre de volumes, sont susceptibles du titre de "voyageurs écrivant", dont les qualités littéraires peuvent faire l'objet d'un débat.

Un regard sur l'ailleurs et sur l'autre est forcément ethnographique. Les voyageurs anglais en Languedoc, malgré un regard, pour certains, quasi scientifique, s'intéressent à la Fête-Dieu, au carnaval, aux coutumes des catholiques, comme la sortie du Chameau de Béziers pour l'Ascension, à leurs superstitions, etc. Le dépaysement est sans doute moins grand pour ces voyageurs en France que pour Jean de Plan Carpin, Marco Polo ou Guillaume de Rubrouck découvrant l'Asie centrale. Tout le monde n'est pas Jacques Cartier, La Pérouse ou Humbolt, cependant il est très à la mode, à partir du XVII^e siècle, d'écrire un journal de voyage même lorsqu'on ne part pas faire le tour du monde en quête d'exotisme. Ces récits ont quasiment tous un côté guide de voyage, ne serait-ce que par la liste des hôtels ou auberges fréquentés quelquefois accompagnée des tarifs pratiqués avec appréciations sur la qualité de la nourriture et des boissons. Il est bien rare que l'amphithéâtre de Nîmes, la Maison carrée ou le pont du Gard n'aient pas été visités sans que ces touristes aient minutieusement mentionnés leurs dimensions. Il en est de même du canal du Midi, lorsqu'il s'agit de nous donner le nombre d'écluses, la hauteur des ponts et la longueur des tunnels.

Pouvait-il en être autrement, alors que la plupart n'ont pas cherché vraiment à connaître le pays ? Par ailleurs, ils dépendaient totalement des compagnies de transport. Ils se contentent d'arpenter la province, du fort de Bellegarde, sur la frontière espagnole, à Avignon, en passant par Perpignan, ou d'Avignon à Toulouse, avec les arrêts obligés, réputés de valeur sûre pour leur pittoresque. Certains poussent l'audace jusqu'à prendre cet itinéraire à l'envers. Seul Stevenson a choisi un trajet aussi original qu'inédit. Quant à obtenir une description de l'Aigoual, hors de tous les circuits classiques, il faudrait recourir au citoyen suisse Jean Georges Fisch¹.

« On commande (en peinture) des paysages comme on lit des récits de voyage », constate Schlegel en 1805. Ces voyageurs s'intéressent-ils au paysage ? Comment le considèrent-ils ? Quelles images en gardent-ils ?

Jusqu'au Romantisme, la peinture de paysages a été considérée comme un genre mineur. Le peintre allemand Philipp Otto Runge écrit le premier en 1802 : « Tout tend vers le paysage »² ; alors que Füssli apprécie peu ceux qui se consacrent à « la représentation insipide d'un lieu donné »³. C'est en fait que le paysage est un simple ornement pour la peinture d'histoire. On le voit nettement, chez Altdörfer avec *La bataille d'Arbèles* et mieux encore, quasiment trois siècles plus tard, chez Gros et tous les peintres officiels des grandes batailles napoléoniennes. Ce n'est pas qu'on ne sache pas voir ou décrire, c'est qu'on trouve le paysage indigne d'intérêt. Tout va changer avec la recherche du pittoresque. Et l'adjectif « pittoresque » lui-même révèle bien le lien entre le regard porté sur le paysage et la peinture.

On trouverait maints exemples, chez nombre de nos auteurs, de descriptions qui ne se sont pas contentées du “paysage fait à ravir pour le plaisir des yeux”. Fénelon, quasi contemporain de Locke, affectionne cette formule mais, contrairement à lui, est capable d'évoquer des paysages imaginaires en descriptions aussi savoureuses qu'élégantes, ne serait-ce qu'avec l'évocation de la grotte de la déesse Calypso, dans les *Aventures de Télémaque*.

Ce paysage, précisément, recherche le pittoresque mais sort de l'imagination de son auteur, tout comme le Languedoc vu par Anne Radcliffe⁴. Pourtant les descriptions de paysages très réels ne manquent pas dans l'ouvrage que cette romancière a consacré à la Hollande et à l'Allemagne, pour rendre compte d'un voyage accompli en 1794 ⁵.

Les romantiques nous apportent de véritables tableaux conformes à leurs modèles et qui ne sont plus de sèches descriptions. On ne trouvera l'équivalent de ce talent de peintre que chez un tout petit nombre de nos voyageurs anglais.

Un sec classicisme.

Pour commencer de façon chronologique, nous nous sentons obligé de mentionner John Locke parmi les écrivains voyageurs, puisqu'il fit à Montpellier l'honneur d'y séjourner trois ans, à partir de 1676. Cependant, beaucoup plus qu'écrivain, il est philosophe, théologien et botaniste. L'usage que l'on fait de la nature l'intéresse beaucoup plus que sa beauté. C'est ainsi qu'en visite au pont du Gard, il a cette réflexion : « Nous sommes passés près d'un bosquet de chênes qui n'étaient pas de bonne qualité. C'est le seul endroit depuis Lyon où nous avons vu du bois qui puisse servir à la construction. »⁶

Il énumère aussi les cépages cultivés dans la région et donne à ses compatriotes des renseignements sur les olives, la fabrication de l'huile, etc.

En homme de son époque, il est cependant sensible aux beaux jardins, d'une façon un peu mathématique parfois. Ainsi, il s'étend sur une très longue allée herbeuse dans le domaine du marquis de Lèques, près de Lunel : « la plus longue et la plus belle allée que j'aie jamais vue en France. », à quoi il ajoute « Il n'y a rien d'autre d'intéressant dans ce jardin. »⁷.

N'accablons pas trop le philosophe agronome et mettons à son crédit cette jolie phrase notée en février 1678 : « L'hiver, si je devais en faire le portrait, serait couronné de violettes et de jasmin. »⁸

Pour s'exonérer de toute rédaction, John Breval utilise des formules : « Les Environs [de Montpellier vus du Peyrou] sont agréables de tous côtés mais au-dessous de tout pouvoir de description »⁹ ; « La situation de Béziers,

sur la rivière de l'*Orbe*, sur laquelle est établi un beau pont, offre une très vaste perspective délicieuse au-delà de l'imagination. »⁹

Autre auteur au régime sec, le docteur Rigby : du haut du pont du Pont du Gard « la grande vue est d'une profondeur vertigineuse » et comme il pratique la botanique, il ajoute : « J'y ai cueilli quelques *Dyanthus virginianus* »¹⁰.

Même état d'esprit chez Arthur Young, qui séjourne en Languedoc, un siècle plus tard, entre 1787 et 1789. Tout comme Locke, il donne dans un sec utilitarisme. A son arrivée d'Espagne, il s'arrête près d'une magnifique source, la plus grande qu'il ait jamais vue, non loin de Rivesaltes et imagine « qu'elle doit être capable de faire tourner immédiatement plusieurs moulins ».¹¹

De même, « Pézenas donne sur un très beau pays »¹² et s'en suit une énumération de ses cultures.

De Béziers, Swinburne écrit : « Béziers domine une grande étendue de pays où les bois sont très rares [...] La cathédrale et le palais de l'évêque sont admirablement bien situés pour jouir de la superbe vue des collines, et d'une grande étendue de rivière. »¹³, point final ! Ce qui rappelle le « paysage fait à ravir pour le plaisir des yeux », évoqué plus haut. Ces tableaux, faits de choses mortes, servent pour ces auteurs de décor, ils demeurent vides.

Si les rues sont tortueuses et sales à Montpellier, en écho aux constatations de beaucoup de voyageurs anglais, la vue du Peyrou recueille tous les suffrages. Mrs Cradock y passe une « soirée délicieuse. D'un côté, la lune se levait brillante et calme, tandis que, de l'autre, des éclairs sillonnaient l'horizon d'instant en instant, et au milieu de ce silence arrivaient les sons d'une flûte allemande, ajoutant encore ainsi au charme qui nous enveloppait »¹⁴. « Il y a un air de grandeur et de magnificence dans cet utile travail, qui m'émeut plus que tout ce que j'ai vu à Versailles »¹⁵, écrit Young.

Il décrit, et paraît le seul à l'évoquer d'une aussi jolie façon, la Maison Carrée : une « harmonie magique des proportions [...] un parfait ensemble de symétrie et de grâce. »¹⁶ A Nîmes encore, « Les bains, avec leur moderne restauration, sont une magnifique décoration pour la ville. »¹⁶ On est toujours dans les choses mortes, le décor fait pour mettre en valeur le vivant.

Pour le reste, Young ne rend justice au paysage languedocien que dans la mesure où il est « planté avec le soin le plus industrieux »¹⁷.

Pour revenir à Montpellier, Wraxall, un peu plus tôt que Young, quitte avec regret le Peyrou, ce lieu privilégié que seul « le pinceau de Vernet ou de Claude Lorrain pourrait peindre mieux que je ne le ferais, même le talent de Shakespeare ne saurait rendre justice à sa beauté »¹⁸.

Aliston, à moins que ce soit son complice Fraser, s'extasie également sur le Peyrou, « Une des choses les plus splendides que j'aie vues... Un beau *paysage* [en français dans le texte]... L'eau de la fontaine y est limpide et d'une

pureté au-delà de toute description. » Par conséquent, en bons classiques, ils s'abstiennent de décrire, d'autant plus que « les jardins n'égalent pas ceux que l'on voit en Angleterre » et que « le jardin botanique est petit ». ¹⁹

Qu'il s'agisse de Montpellier, Pézénas ou Narbonne, la beauté des jardins tient à la richesse des cultures.

Comme tous leurs contemporains, ces voyageurs ne sont pas sensibles à la beauté des lignes, sauf quand il s'agit de hautes cimes. Qu'il arrive d'Espagne ou vienne de Toulouse, Swinburne présente un pays déshérité par manque de végétation et se joint à tous ceux qui se plaignent de la laideur des collines infertiles²⁰. Notamment à Arthur Young, qui décrivait sa traversée entre Rivesaltes et Sigean comme « un pays uniformément plat et désert, sans un arbre, une maison, un village, sur une distance considérable au demeurant, la contrée la plus laide que j'aie vue en France »²¹ et à Adolphus Trollope, chez qui la répulsion est encore plus catégorique, à propos de Cette : « Jamais, en aucune partie du monde je n'ai vu un pays aussi affreux, aussi morne, aussi repoussant que l'étendue brune que nos yeux fatigués découvrirent en errant sur les collines rocailleuses derrière la ville. »²²

Entre Narbonne et Perpignan Morris Birckbeck, vers 1815, trouve un beau pays, quoiqu'il soit « un peu trop rocheux » – ce qui est désertique est habituellement laid – mais heureusement les montagnes rendent la traversée « extrêmement intéressante et délicieuse »²³.

On a envie d'écrire en marge, comme le faisaient nos professeurs de lettres : Développez ! Développez !

Cependant, le regard change avec le XIX^e siècle. On aborde avec quelques hésitations le pittoresque, ce qui est digne d'être une peinture, « *picturesque* ». N'est-ce pas par souci de pittoresque que Mrs Cradock ajoute des cascades au Gardon ?²⁴ Poussant plus loin, l'on va jusqu'à aborder, mais avec précautions, le « sublime ».

Moins utilitariste que sensible, Henry David Inglis, au lieu de simplement les cueillir, nous fait, par deux fois, respirer le parfum des plantes aromatiques : lavande, marjolaine et menthe. Le pont du Gard est moins admiré pour ses proportions et sa solidité que pour la vallée qu'il enjambe car « le sublime s'ajoute aux pittoresques traits naturels de la vallée »²⁵. Inglis, en 1814, se classe lui-même parmi les voyageurs romantiques. Le mouvement romantique en Angleterre précède de peu, en littérature, le romantisme français.

Mais la déception des voyageurs anglais est unanime, face aux rivages méditerranéens : « platitude et insipidité »²⁶. On attendait des rivages italiens, quelle déconvenue ! L'un d'entre eux reproche à notre côte de ne pas avoir le

charme des côtes génoises. L'on voudrait sans doute trouver du Claude Lorrain et du Joseph Vernet à chacune des étapes.

Une dame voyageuse, Anne Plumtre, a bien fait une allusion au beau point de vue de l'étang de Thau sur la ville et le port de Sète : "a very fine *coup d'œil*", écrit-elle en français²⁷. Par ailleurs, elle ne nous épargne pas, avec la précision d'un guide touristique, la hauteur et la largeur et la profondeur, comme aurait dit Molière, du canal souterrain du Malpas.

Une petite "carte postale", si l'on peut dire de l'Américain Noah, sur le joli village de Pézénas en 1813, où "les femmes se tiennent à califourchon sur les chevaux, ce qui ne manque pas de grâce"²⁸.

Toujours le tourisme convenu, malgré quelques images, chez William Berrian qui dénonce, vers 1820, "l'assommante uniformité"²⁹ de certaines vues du paysage audois, une région douce, certes, écrit-il en réponse à Virgile³⁰, mais ajoute-t-il avec rancune, « qui n'est certes pas le siège d'un éternel printemps »³¹.

Tout en reconnaissant le titre de "jardin de la France"³¹ aux riches terres de la région entre Béziers et Montpellier, il nous laisse un petit tableau de l'hiver croqué vers Narbonne : « le vert pâle des feuillages des oliviers sourit légèrement au milieu du déclin de la nature. »²⁹

Ce qui est sauvage n'est plus laid pour cet anglais du début du XIX^e siècle et il rejoint ses compatriotes dans l'admiration pour "les environs du pont du Gard" mais il ajoute une touche personnelle : « Le pays, immédiatement autour était sauvage, et du point de vue où nous l'examinions, cela le rendait sublime. »³² Seul le jeune américain Franklin va plus loin, en se promenant du côté de Lodève où il rencontre « des collines noires et rousses des roches sans verdure, blanches et grises, ce sont des plaines couvertes d'anfractuosités de toutes les formes c'est un paysage horrible, superbe »³³.

Morris Birckbeck, déjà rencontré, devient muet d'admiration devant le Canigou : « Je suis sûr qu'aucune description ne peut transmettre à l'esprit la grandeur, la majesté d'une montagne, spécialement quand elle est coiffée de nuages comme nous vîmes le Canigou. »³⁴ Philip Thicknesse, lui, a plutôt l'air de craindre que ces montagnes lui tombent sur la tête : « Les Pyrénées qui, après tout ne sont distantes que de quinze miles ont l'air, d'une certaine manière, d'être suspendues au-dessus de la ville [de Perpignan]. »³⁵

Un cas plus intéressant se présente avec les commentaires sévères de Mary Boddington, une dame qui n'a pas la plume dans sa poche, plume acérée, acerbe même et très ironique, un aspect de son écriture sur lequel nous n'insisterons pas ici.

Cette personne, qui visite le Languedoc en 1837, a lu l'écrivain anglais Ann Radcliffe dont les descriptions du sud de la France, où elle n'a jamais mis les pieds, est totalement fantaisiste : « Des fenêtres [du château de Saint-Aubert] on découvrait les riches paysages de la Guyenne, qui s'étendaient le

long du fleuve, couronnés de bois, de vignes et d'oliviers. Au midi, la perspective était bornée par la masse imposante des Pyrénées, dont les sommets, tantôt cachés dans les nuages, tantôt laissant apercevoir leurs formes bizarres, se montraient quelquefois nus et sauvages au milieu des vapeurs bleuâtres de l'horizon, et quelquefois découvraient leurs pentes, le long desquelles de noirs sapins se balançaient, agités par les vents. D'affreux précipices contrastaient avec la douce verdure des pâturages et des bois qui les avoisinaient ; des troupeaux, de simples chaumières reposaient les regards fatigués de l'aspect des abîmes. Au nord et à l'orient s'étendaient à perte de vue les plaines du Languedoc, et l'horizon se confondait au couchant avec les eaux du golfe de Gascogne. »³⁶

Découvrir depuis les fenêtres d'un château toulousain à la fois les vallées des Pyrénées, les rivages de la Méditerranée et ceux du golfe de Gascogne ne peut être qu'un miracle de la littérature. James Didier Franklin, qui n'a pas l'excuse de se contenter de son imagination commet le même genre d'erreur en empruntant la route qui mène de Carcassonne à Castelnaudary : « Entre les deux chaînes des Pyrénées se trouve le chemin. Comme deux immenses remparts parallèles, elles élèvent jusqu'au ciel les neiges de leurs cimes, qui réfractent les rayons du soleil. Ces roches noires, qui portent leurs têtes blanches comme des spectres couverts d'une cuculle, cette blanche étendue, que perce de tems en tems un rocher dur et sombre, le bleu profond du ciel, l'éclat diapré des rayons sur la neige, offrent un étonnant spectacle. »³⁷ Dans son esprit, Montagne Noire et Pyrénées ne font qu'un.

Il est vrai, nous rassure Mary Boddington, que Shakespeare a donné une frontière maritime à la Bohême, elle est donc loin de partager l'enthousiasme dû à l'imagination d'Ann Radcliffe. De plus, elle a la malchance de parcourir le pays en été et nous parle du “sec fouillis des champs”, des “amandiers défleuris aussi peu attirants que des roseaux”, quant aux oliviers, “guère plus charmants”, elle les compare, couverts de la poussière d'un été trop sec à de “ronds et blancs choux-fleurs” !³⁸

Tout meurt de soif à Montpellier et une poussière, une poussière telle que « Les maisons sont blanches, les arbres sont blancs, le sol éblouit comme s'il était couvert de neige et si un chien court, à coup sûr un nuage blanc lui court après. »³⁹

Cependant, Mary Boddington est poète, entre autres trouvailles littéraires, il faudrait citer sa description du port de Mèze : « J'ai désiré cette grande étendue, ce rivage dentelé, cette voile lointaine, cette ligne bleue de l'horizon et ce pays imaginaire au-delà. La baie est solitaire – si loin, si agréable ; et elle possède un ou deux villages de pêcheurs (ce sont peut-être des villes) – maisons, églises et tout le reste, cramponnés ensemble comme un

tas de noisettes, marron foncé et morne, pittoresque pourtant, comme un nid de masures des côtes d'Italie. »⁴⁰

Perdant tout à fait son caractère acerbe, elle nous concède qu'au Peyrou « le ciel est de l'ambre pâle et illuminé... il y a là un caractère de beauté tranquille faite de couleurs, de tiédeur et de quiétude, grâce à laquelle la pensée prend de l'ampleur »⁴¹. Et grâce à laquelle le poète devient peintre. Ailleurs elle décrit l'excellente teinte de rouille d'une église qui ressort sur le bleu du ciel⁴². La voyageuse exténuée nous offre tout de même au relais de la Bégude de Jordy « une fontaine, un jardin ombragé et une belle haie de rosiers »⁴³.

De la visite traditionnelle au pont du Gard, elle rapporte que les arches centrales sont « d'une beauté et d'une légèreté incomparables telles que la gravure ne peut en donner une idée »⁴⁴ et continue joliment : « dans cette vallée sauvage sinue silencieusement une rivière, comme si elle avait peur de réveiller par son murmure le génie de la solitude qui dort dans son ombre. Quand on regarde derrière soi, l'autre partie de la vallée s'élargit graduellement sur une grande distance mais garde encore le même aspect de solitude ; et la même rivière silencieuse déverse son courant ralenti le long d'une rive rocailleuse, ombragée par les larges branches de quelques beaux arbres. Plus haut, s'élève le feuillage serré du chêne vert qui coiffe les collines et, par-dessus tout, un ciel en parfaite harmonie avec la couleur du paysage : un ciel gris rayé de nuages légers, tièdes et immobiles. Tracé à travers une vallée sylvestre, trouvant son assise dans les collines sauvages sur lesquelles reposent ses arches, ce pont n'est pas écrasé par la grandeur de monuments voisins et sans arrière-plan qui l'enfermerait en rétrécissant la vue du ciel, non seulement il est assorti aux puissantes œuvres de la nature mais il ne souffre avec elles aucune comparaison qui le diminuerait. Dans sa poétique solitude, il a tout ce qui confère les caractères de la beauté, tout ce qu'un esprit contemplatif à l'imagination romantique peut désirer. »⁴⁴

Mary Boddington peut servir d'agréable transition pour nous lancer dans une autre perception de la nature à travers le regard de Robert-Louis Stevenson.

Le retournement avec Stevenson

Avec l'auteur de *l'Île au trésor*, nous assistons à un retournement complet.

D'abord dans la façon de voyager, bien sûr : adieu les cochés d'eau et les diligences. Le voyage en Cévennes avec un âne se fera à pied. On est en 1878, le jeune homme a vingt-huit ans, est sous l'influence du poète Walt Whitman qui vante « l'appel joyeux de la route ». L'âne, ou plutôt l'ânesse est achetée pour porter le matériel de campement ; elle est d'une taille tellement

modeste – d'où son prénom de Modestine – que, finalement, le maître partagera le fardeau avec le porte-faix.

Ensuite, révolution complète dans la perception du paysage : on s'immerge dans la nature, ainsi que le recommande l'autre poète américain qu'admire le jeune écrivain : Thoreau, auteur de "*Walden ou la vie dans les bois*". On se met en route pour une aventure solitaire qui ne peut être que source d'apaisement et de joie.

Le voyage débute dans un certain découragement le 21 septembre 1878, au départ du Monastier. Découragement à la vue du mont Mézenc, qui paraît aussi "laid et insipide" au jeune Écossais que les plaines du Languedoc, cinquante ans auparavant à l'Anglais voyageur par diligence - la poussière en moins - et, pour la petite histoire, découragement dû aux caprices de l'ânesse, jusqu'à ce qu'un paysan compatissant lui indique, par pure charité, comment se faire obéir d'un animal par trop rétif.

Mais cela ne dure pas. Lorsque s'efface la menace fantomatique des loups du Gévaudan, que Modestine devient merveilleusement douce et que le soleil fait son apparition, la région ne paraît plus du tout "rocailleuse, nue et sans intimité"⁴⁵. Le touriste Stevenson tombe sous le charme de ce qu'il contemple dans sa marche et nous aussi. Un charme qui tient à l'humeur de cet homme jeune mais déjà tuberculeux, une bonne humeur spontanée accrue par les effets bienfaisants et la tranquillité de la contrée traversée et un soudain sentiment de liberté.

Calmé et liberté sont comme un alcool fort et procurent au jeune dandy d'Édimbourg une ivresse heureuse de tous les instants.

Les terres ainsi traversées sont une symphonie de parfums, de sons et de couleurs où se mêlent – je cite – « une odeur insolite de fenaison »⁴⁶ – c'est l'époque des regains – « un parfum de douceur légère errant dans l'air de l'après-midi »⁴⁷, toute la pastorale des bruits de la montagne « ... un berger qui menait paître son troupeau au son d'une trompe... des moutons noirs et blancs bêlant avec ensemble comme chantent les oiseaux au printemps... Cela faisait un impressionnant concert tout à l'aigu... [Un homme] fredonnait une chanson de *bourrée*... Un peu plus loin encore et tandis que je pénétrais déjà sous les bouleaux, le chant du coq me parvint joyeusement et, en même temps, se prolongea la voix d'une flûte qui modulait un air discret et plaintif dans l'un des villages des hauteurs... Ces diverses musiques d'un charme singulier m'emplissaient le cœur d'une expectative insolite. Il me semblait qu'une fois franchi le contrefort que j'escaladais, j'allais descendre dans le paradis terrestre. »⁴⁸

A ces sons répondent les murmures du Tarn⁴⁹ ou "son grondement merveilleusement sauvage"⁵⁰ de rivière encaissée ou encore la frêle chanson d'un ruisseau⁵¹ auxquels font écho les couleurs du ciel et les belles teintes des arbres d'automne. On ne résiste pas au charme d'une nuit dans la pineraie – la

Pinède du Goulet – lors d’une étape nocturne, « *à la belle étoile* », selon l’expression employée par l’auteur en français :

« Le brouillard bleuâtre s’étendait dans le vallon où j’avais si agréablement dormi. Bientôt, une large bande orange, nuancée d’or, enveloppa le faite des monts du Vivarais. Une grave joie posséda mon âme devant cette graduelle et aimable venue du jour. J’entendis le ruisseau avec plaisir. Je cherchai autour de moi quelque chose de beau et d’imprévu. Mais les pins sombres, immobiles, la clairière déserte, l’ânesse qui broutait restèrent sans métamorphose. Rien n’était changé sinon la lumière et, en vérité, elle épandait tout un flot de vie et de paix animée et me plongeait dans une étrange jubilation.

[...] J’avais été très hospitalièrement reçu et ponctuellement servi dans mon vert caravansérail. La chambre était aérée, l’eau excellente et l’aurore m’avait appelé à l’heure voulue. Je ne parle pas de la décoration de l’inimitable plafond, non plus que de la vue que j’avais de mes fenêtres. Mais j’avais le sentiment d’être, en quelque manière, le débiteur de quelqu’un pour toute cette généreuse réception. Aussi me plût-il, en façon de demi-plaisanterie, d’abandonner en partant quelques pièces de monnaie sur le sol, jusqu’à ce qu’il y en eût de quoi payer mon logement de la nuit. »⁵²

Je n’ai malheureusement pas eu accès aux paysages dessinés par l’écrivain mais sa plume comble certainement cette absence. C’est pourquoi je recommande de consulter les gravures de Jean-Marie Granier, qui prêta quelques-unes de ses œuvres pour le centenaire du Voyage dans les Cévennes, en 1978⁵³. Ces planches, gravées dans les années 50, donc un peu anachroniques, ont l’avantage d’être l’œuvre d’un authentique cévenol, mort en 2007.

Notre Écossais s’émerveille de la disposition des châtaigniers dans le paysage qui suit : « Sur les versants inférieurs et au-delà de chaque gorge, des châtaigniers, par groupes de quatre, montaient jusqu’au ciel sous leur feuillage épandu. Certains étaient implantés chacun sur une terrasse individuelle pas plus large qu’un lit ; d’autres, confiants en leurs racines, trouvaient moyen de croître, de se développer, de rester debout et touffus sur les pentes ardues de la vallée. D’autres, sur les bords de la rivière, restaient rangés en bataille et puissants comme les cèdres du Liban. Pourtant là même où ils croissaient en masse serrée, ils ne faisaient point penser à un bois, mais à une troupe d’athlètes. Et le dôme de chacun de ces arbres s’étalait, isolé et vaste entre les dômes de ses compagnons, comme s’il avait été lui-même une petite éminence. Ils dégageaient un parfum d’une douceur légère qui errait dans l’air de l’après-midi. L’automne avait posé ses teintes d’or et de flétrissure sur leur verdure et le soleil, brillant au travers, atténuait leur rude feuillage en sorte que chaque épaisseur prenait du relief contre son voisin, non dans l’ombre mais dans la lumière. Un humble dessinateur d’esquisses lâchait, ici, désespéré, son crayon.

Je voudrais pouvoir donner une idée du développement de ces arbres majestueux, comme ils étalaient leur ramure ainsi que le chêne, traînaient leurs branchages jusqu'au sol ainsi que le saule ; comment ils dressaient des fûts de colonnes, pareils aux piliers d'une église ou comment, ainsi que l'olivier, du tronc le plus délabré, sortaient de jeunes et tendres pousses qui infusaient une vie nouvelle aux débris de la vie ancienne. Ainsi participaient-ils de la nature de plusieurs essences différentes. Et il n'était pas jusqu'à leur bouquet épineux du faite dessiné de plus près sur le ciel qui ne leur conférât une certaine ressemblance avec le palmier, impressionnante pour l'imagination. Mais leur individualité, quoique formée d'éléments si divers, n'en était que plus riche et plus originale. Et baisser les yeux au niveau de ces masses abondantes de feuillages ou voir un clan de ces bouquets d'antiques châtaigniers indomptables, "pareils à des éléphants attroupés" sur l'éperon d'une montagne, c'est s'élever aux plus sublimes méditations sur les puissances cachées de la nature. »⁵⁴

Nous avons constaté chez les voyageurs précédents une timide réhabilitation des lieux désertiques et sauvages. Ici, "le sauvage est beau", il est même "joli", écrit avec gourmandise le voyageur en complétant son évocation du Tarn : « Dans les ravins profonds en entonnoir, la rivière mène un grondement merveilleusement sauvage. »

Ailleurs : « Une étroite bordure de frênes cerclait la cime des monts, comme du lierre sur les ruines. »⁵⁴

Et enfin notre aventurier contemple avec ravissement « les taillis qui envahissent les ravins, aussi après qu'au jour de la création »⁵⁵.

Que la lune se lève sur un spectacle pareil, c'est une féerie : « Nous parvînmes enfin sur une large chaussée blanche au silencieux tapis de poussière. La nuit était venue. La lune s'était réverbérée pendant un bon moment sur la montagne d'en face, lorsque, à un tournant, mon baudet et moi nous trouvâmes dans sa pleine clarté.

[...] La route montait et descendait rapidement parmi les masses de châtaigniers. Nos pas soulevaient une poussière chaude qui flottait au loin. Nos deux ombres – la mienne déformée par le havresac, la sienne comiquement chevauchée par le paquetage – tantôt s'étalaient nettement dessinées devant nous, tantôt, à un tournant, s'éloignaient à une distance fantomatique et couraient comme des nuages le long des montagnes. De temps en temps, un vent tiède bruissait dans le vallon et faisait sur tous les arbres se balancer les bouquets de feuillages et de fruits. L'oreille s'emplissait d'une musique murmurante et les ombres valsaient en mesure.

Le moment d'après, la brise avait cessé d'errer et, dans la vallée entière, rien ne remuait plus que nos pieds de voyageurs ; sur le versant opposé, l'ossature monstrueuse et les ravins de la montagne se devinaient vaguement au clair de lune. »⁵⁶

C'est sur le mont Aigoual et sa cime lointaine que nous achèverons le voyage et non à Alès, où se termina effectivement l'odyssée du romancier.

Au moment de dresser le bilan à propos de cette vingtaine de voyageurs de langue anglaise qui ont parcouru notre région entre 1676 et 1879, constatons qu'ils sont très rares entre 1675 et 1775. Quatre visiteurs en cent ans ne supposent pas un grand engouement. Les cinquante années suivantes nous en apporte une douzaine et entre 1836 et 1879, quatre autres viennent compléter notre récolte.

Mode, culture, beauté...

En l'espace de deux siècles, tout a changé : le regard et l'attente du voyageur, sans parler de la façon de se déplacer. Voilà qu'après l'époque classique, on déclare que « rien n'est beau que le laid », « l'horrible », le spectacle de la nature sauvage trouve grâce aux yeux des romantiques et devient même « le seul aimable ». Il se crée de plus un échange entre le spectacle du monde et soi-même, comme entre deux êtres, selon une conception que l'on sait plus chinoise qu'occidentale.

Notre pays austère et sec, dont les montagnes sont « dépourvues de grandeur », pour le voyageur classique, se pare peu à peu d'une grâce nouvelle, avec l'intérêt pour les lignes dépouillées, cette pureté que René Char nomme « la beauté de l'aride ».

NOTES

1- Johann Georg FISCH, *Reise durch die südlichen Provinzen von Frankreich kurz vor dem Ausbruche der Revolution*, Zürich, 1790, 1795. [*Voyage à travers les provinces du Sud de la France peu avant la Révolution*].

2- Élisabeth DÉCULTOT, *Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de « Landschaft » dans les textes de 1802*, Revue germanique internationale, 2-1994, pp. 39-58.

3- Cité par William VAUGHAN, *L'art du XIX^e siècle 1780-1850*, éd. Citadelles, Editio, Paris, 1989, 624 pages, p. 174.

4- Anne RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho, Les mystères d'Udolpho*, Paris, Librairie R. Visconti, 1869, 96 pages.

5- Ann RADCLIFFE, *A Journey made in the Summer of 1794, through Holland and the western Frontier of Germany, with a return down the Rhine : to which are added Observations during a tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, 2 vol., London, Printed for C. G. and J. Robinson, MDCCXCVI.

6- John LOCKE, *Carnet de voyage à Montpellier et dans le Sud de la France 1676-1679*, édité sous la direction de Guy Boisson, traduction Marie Rivet, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2005, 206 pages ; p. 32.

7- John LOCKE, *Op. cit.*, p. 90.

8- John LOCKE, *Op. cit.*, p. 41. En général nos auteurs se louent de la clémence du climat, une note discordante cependant avec William MILLER, «Le mistral soufflait et il faisait cruellement froid. La raison en vient, je crois, de la

disparition des arbres du sud de la France et c'est si vrai que plus tôt on les replantera mieux ce sera" (*Wintering in the Riviera, with notes of travel in Italy and France and practical hints to travelers*, London, Longmans, Green and C^o, 1879, XVI, 473 pages; p. 136).

9- John BREVAL, *Remarks on Several Parts of Europe, Relating Chiefly to Their Antiquities and History. Collected Upon the Spot in Several Tours since the Year 1723; and Illustrated By ... Copper Plates, ... By John Breval*. 2 vols. London: Printed for H. Lintot, 1738 ; respectivement pp. 210 et 215.

10- Docteur Edward RIGBY, *Dr Rigby's Letters from France &c., in 1789*, edited by his daughter Lady Estlake, London, Longmans, Green and C^o, 1880, 232 pages. pp. 128-129.

11- Arthur YOUNG, *Voyages en France en 1787, 1788 et 1789*, première traduction complète et critique par Henri SÉE, Librairie Armand Colin, Paris, 1931, 495 pages ; p. 126.

12- Arthur YOUNG, *Op. cit.*, p. 130.

13- *Voyage de Henri Swinburne de Baïonne à Marseille*, in *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux-Siciles en 1777, 1778, 1779 et 1780*, traduit de l'anglois par un voyageur françois, à Paris, de l'Imprimerie de Didot l'aîné, M DCC LXXXVII, tome V, 385 pages ; p. 324.

14- Anna Francesca CRADOCK, *Journal de Mme Cradock : voyage en France (1783-1786)*, traduit d'après le manuscrit original et inédit par M^{me} O. Delphin-Balleyguier, Paris, Perrin et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1896, 331 pages ; p. 162.

15 - Arthur YOUNG, *Op. cit.*, p. 132.

16- Arthur YOUNG, *Op. cit.*, p. 133.

17- Arthur YOUNG, *Op. cit.*, p. 136.

18- Nathaniel William WRAXALL, *A Tour through the Western, Southern, and Interior Provinces of France*, London, printed for Charles Dilly in the Poultry, M DCC LXXXIV, 206 pages ; p. 149.

John Constable peintre anglais rend hommage à l'artiste français Claude Lorrain, en qui il voit "the most perfect landscape painter the world ever saw... all is lovely – all amiable – all is amenity and repose ; the calm sunshine of the heart". Cf. la copie d'un tableau de Claude Lorrain par Constable: *Landscape with goatherd and goats*, 1823 (U. Hoff, "A Constable landscape after Claude Lorrain", *Art Gallery of New South Wales Quarterly*, July 1962, p. 112). nga.gov.au/.../constable/Detail.cfm?IRN...1...

19- ALISTON Archibald (1792-1857), Tytler, Patrick FRASER (1791-1849), *Travels in France during the years 1814-1815*. Comprising a residence at Paris during the stay of the allied Armies and at Aix at the period of the landing of Bonaparte, 2nd edition, corrected and enlarged, Edinburgh, printed for Mackenzie, Skelly & Muckersy, 52 Prince's street ; Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown ; Parry and C^o T. Underwood, London ; and J. Cumming, Dublin, 1816, vol. II, 330 pages ; p. 84.

20- "Je ne crois pas qu'il y ait sur terre un pays plus stérile que celui qui se trouve entre Narbonne et Rivesaltes" (*Voyage de Henri Swinburne en Espagne en 1775 et 1776*, traduit de l'anglais, à Paris de l'Imprimerie de Didot l'aîné, M DCC LXXXVII, tome I, 535 pages ; p. 2). "Entre Toulouse et Carcassonne on n'aperçoit pas un arbre, pas un buisson" [...] "De Carcassonne à Narbonne nous parcourûmes une contrée d'un aspect peu agréable le défaut d'ombre et la forte réflexion du soleil

la rend d'une chaleur insupportable en été ; pendant l'hiver, elle est exposée à des froids rigoureux et à de grands vents". (*Voyage de Henri Swinburne de Baïonne à Marseille*, in *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles en 1777, 1778, 1779 et 1780*, traduit de l'anglois par un voyageur françois, à Paris, de l'Imprimerie de Didot l'aîné, M DCC LXXXVII, tome V, LETTRE XII. De Montpellier, le 8 octobre 1776, pp. 318 et 321.).

21- Arthur YOUNG, *Op. cit.*, p. 126.

22- Adolphus TROLLOPE, *Impressions of a Wanderer in Italy, Switzerland, France and Spain*, London, Henry Colburn publisher, 1850, 408 pages ; p. 271.

23- Morris BIRCKBECK, *Notes on a journey through France from Dieppe through Paris and Lyons to the Pyrennees, and back through Toulouse, in july, august and september 1814, describing the habits of the people, and the agriculture of the country*, London, William Phillips, 1815, 115 pages + Appendix of the 2nd edition, 23 pages ; p. 56.

24- Anna Francesca CRADOCK, *Op. cit.*, p. 131.

25- INGLIS Henry David, *Switzerland, the south of France and the Pyrennees*, London, Whittaker and C^o, M DCCC XL, 4th ed., 131 pages ; pp. 68-69.

26- BERRIAN William, *Travels in France and Italy, in 1817 and 1818*, Printed by T. and J. Swords, New York, 1821, 403 pages ; p. 39.

27- Anne PLUMPTRE, *A narrative of three years' residence in France, principally in the southern departments from the year 1802 to 1805*; including some authentic particulars respecting the early life of the French emperor, and a general inquiry into his character, London, printed for J. Mawman, Poultry; J. Ridgeway, Piccadilly; J. Clarke, New-Bond-Street; B. Crosby and C^o, Stationers' Court, Ludgate-Street; and Constable and C^o Ludgate-Hill, vol. III, 1810, 447 pages ; p. 25.

28- NOAH, Mordecai Manuel (1785-1851). *Travels in England, France, Spain and the Barbary States in the years 1813-14 and 15*, by Mordecai M. Noah. Late Consultant of the United States for the City and Kingdom of Tunis ; Member of the New-York historical Society, &c., New-York, published by Kirk and Mercien, VI + 431 + XLVII pages, 1819 ; p. 199.

29- William BERRIAN, *Op. cit.*, p. 41.

30- Voir la citation reprise en exergue, *Hic ver assiduum, atque alienis mensibus aestas* (*Géorgiques*, II, 149)..

31- William BERRIAN, *Op. cit.*, p. 42.

32- William BERRIAN, *Op. cit.*, p. 53.

33- James Didier FRANKLIN, *Lettres d'un voyageur américain ou observations morales, politiques et littéraires sur l'état de la France et de quelques autres contrées de l'Europe en 1815, 1816, 1817 et 1818*, Paris, Pillet aîné Imprimeur-Libraire, 1823, tome II, 323 pages ; p. 10. Quoiqu'américain, il possédait un cousin à Lodève.

34- Morris BIRCKBECK, *Op. cit.*, p. 65.

35- Philip THICKNESSE, *A Year's Journey through France and part of Spain*, Bath, Printed by R. Cruttwell, MDCCLXXXVII, vol. 1, 295 pages ; p. 292.

36- Anne RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho, Les mystères d'Udolpho*, Paris, Librairie R. Visconti. 1869, 96 pages ; p. 1.

La notion de distance s'efface lorsque parti de l'Océan on peut être à Collioure à midi : « Ils voyageaient au milieu des vignobles, des bois et des prairies, enchantés à chaque pas de ce charmant paysage que bornaient les Pyrénées et

l'immensité de l'Océan. Bientôt après midi ils atteignirent Collioure, situé sur la Méditerranée ». (*idem*, p. 12).

Daniel DEFOE, pas plus qu'Ann Radcliffe n'a voyagé dans les Pyrénées, il y mène cependant son héros, Robinson Crusoé : "Notre guide nous mena par de si tortueux labyrinthes à travers d'effrayantes montagnes que nous les avons traversées insensiblement et qu'il nous conduisit en vue des charmantes et fertiles provinces du Languedoc et de la Gascogne" (*The Life and Most Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner...*, London, Published and sold by the booksellers and by T. Wilson and Son, Printers, High-ousegate, York, 1810, 264 pages; p. 136). [Je dois cette référence à M. Roger Little, Quondam Professor of French au Trinity College de Dublin, dont je le remercie].

37- James Didier FRANKLIN, *Op. cit.*, p. 29.

38- Mary BODDINGTON, *Sketches in the Pyrenees; with Some Remarks on Languedoc, Provence, and the Cornice. By the author of 'Slight Reminiscences of the Rhine' and 'The Gossip's week'*, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green and Longman, 1837, vol. II, 486 pages ; p. 263.

39- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 283.

40- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 282. Pour mise en parallèle :

By Baiae's shores we coasted ; arid shores

Seen from the distance, but, when nearer view'd,

With verdant rocks and flowery patches dress'd,

And hanging vines, and little bays that seem

As if scoop'd out by fairies. [...]

Nous accostâmes aux rivages de Baia [dans le golfe de Pozzuoli] ; rivages arides vus à distance, mais vus de plus près, présentant des rocs verdoyants et des coins fleuris, des vignes suspendues et de petites baies qui semblaient sortir des mains de fées. (Mary BODDINGTON Mary, *Poems*, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, MDCCCXXXIX, 412 pages ; *Excursion from Naples*, p. 396).

41- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 288.

42- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 271.

43- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 280.

44- Mary BODDINGTON, *Op. cit.*, p. 312-313.

45- Robert Louis STEVENSON, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, traduction par Léon Bocquet, éditions 10/18, 1978, 308 pages ; p. 43.

46- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 52.

47- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 146.

48- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 113

49.- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 155 : "Le Tarn murmurait toujours parmi les pierres sa chanson montagnarde".

50- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 145.

51- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 122. "J'entendis le ruisseau avec plaisir" ; p. 131. "Encore un peu plus bas et un ruisseau commença, réunissant lui-même plusieurs sources et menant bientôt joyeux tapage parmi les montagnes."

52- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, pp. 122-123.

53- Danièle CRÉGUT, *Jean-Marie Granier*, catalogue de l'exposition organisée par le musée des Beaux-Arts de la ville de Nîmes, 2 décembre 1983-31 janvier 1984,

281 pages ; n^{os} 200-223. *Fragments d'un itinéraire cévenol*, quelques exemples pp. 68-69 ; nos 1271-1294. *Cévennes*.

54- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 145.

55- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 82.

56- Robert Louis STEVENSON, *Op. cit.*, p. 173.

Bibliographie

A handbook for travellers in France being a guide to Normandy, Brittany; the rivers Seine, Loire, Rhône, and Garonne; the french Alps, Dauphiné, Provence, and the Pyrénées; their railways and roads with maps, London, John Murray, Paris, A & W. Galignani and C^o; Stassin and Xavier, 5th edition, 1854, 575 pages.

ALISTON Archibald, TYTLER Patrick Fraser, *Travels in France during the years 1814-1815*. Comprising a residence at Paris during the stay of the allied Armies and at Aix at the period of the landing of Bonaparte, 2nd edition corrected and enlarged, Edinburgh, printed for Mackenzie, Skelly & Muckersy; Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown; Parry and C^o T. Underwood, London; and J. Cumming, Dublin, 1816, vol. II, 330 pages.

BERRIAN William, *Travels in France and Italy, in 1817 and 1818*, Printed by T. and J. Swords, New York, 1821, 403 pages.

BIRCKBECK Morris, *Notes on a journey through France from Dieppe through Paris and Lyons to the Pyrenees, and back through Toulouse, in july, august and september 1814, describing the habits of the people, and the agriculture of the country*, London, William Phillips, 1815, 115 pages + Appendix of the 2nd edition, 23 pages.

BODDINGTON Mary, *Sketches in the Pyrenees; with Some Remarks on Languedoc, Provence, and the Cornice. By the author of 'Slight Reminiscences of the Rhine' and 'The Gossip's week'*, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green and Longman, 1837, vol. II, 486 pages.

BODDINGTON Mary, *Poems*, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, MDCCCXXXIX, 412 pages.

BREVAL John, *Remarks on Several Parts of Europe, Relating Chiefly to their Antiquities and History*. Collected Upon the Spot in Several Tours since the Year 1723; and Illustrated By... Copper Plates... By John Breval, 2 vols., London, Printed for H. Lintot, 1738.

CRADOCK, Anna Francesca, *Journal de M^{me} Cradock : voyage en France (1783-1786)*, traduit d'après le manuscrit original et inédit par M^{me} O. Delphin-Balleyguier, Paris, Perrin et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1896, 331 pages.

CRÉGUT Danièle, *Jean-Marie Granier*, Catalogue de l'exposition organisée par le musée des Beaux-Arts de la ville de Nîmes, 2 décembre 1983-31 janvier 1984, 281 pages ; n^{os} 200-223. *Fragments d'un itinéraire cévenol*, quelques exemples pp. 68-69 ; nos 1271-1294. *Cévennes*.

DÉCULTOT Élisabeth, *Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de « Landschaft » dans les textes de 1802*, Revue germanique internationale, 2-1994, pp. 39-58.

DEFOE Daniel, *The Life and Most Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*. Who lived eight and twenty years in an uninhabited island, on the coast of America, near the mouth of the great river Oroonoke, including an Account of

his deliverance thence, and his after surprising adventures, London, Published and sold by the booksellers and by T. Wilson and Son, Printers, High-ousegate, York, 1810, 264 pages.

FISCH Jean Georges, *Jean Georges Fisch sur l'Aigoual (1787)*, www.nemausensis.com/camprieu/Aigoual11787.pdf

FRANKLIN James Didier. *Lettres d'un voyageur américain ou observations morales, politiques et littéraires sur l'état de la France et de quelques autres contrées de l'Europe en 1815, 1816, 1817 et 1818*, Paris, Pillet aîné Imprimeur-Libraire, 1823, tome II, 323 pages.

INGLIS Henry David, *Switzerland, the south of France and the Pyrenees*, London, Whittaker and C°, MDCCCXI, 4th ed., 131 pages.

LOCKE John, *Carnet de voyage à Montpellier et dans le Sud de la France 1676-1679*, édité sous la direction de Guy Boisson, traduction Marie Rivet, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2005, 206 pages.

MILLER William, *Wintering in the Riviera, with notes of travel in Italy and France and practical hints to travelers*, London, Longmans, Green and C°, 1879, XVI + 473 pages.

NEWMAN Henry, *Carnets de voyage d'un anglais en Vaunage au XIX^e siècle*, Congénies, Association Maurice Aliger, 2013, 288 pages.

NOAH, Mordecai Manuel (1785-1851). *Travels in England, France, Spain and the Barbary States in the year 1813-14 and 15*, by Mordecai M. Noah, Late Consultant of the United States for the City and Kingdom of Tunis ; Member of the New-York historical Society, &c., New-York, published by Kirk and Mercien, VI + 431 + XLVII pages, 1819.

PLUMPTRE Anne, *A narrative of three years' residence in France, principally in the southern departments from the year 1802 to 1805*; including some authentic particulars respecting the early life of the French emperor, and a general inquiry into his character, London, printed for J. Mawman, Poultry; J. Ridgeway, Piccadilly; J. Clarke, New-Bond-Street; B. Crosby and C°, Stationers' Court, Ludgate-Street; and Constable and C° Ludgate-Hill, vol. III, 1810, 447 pages.

RADCLIFFE Ann, *A Journey made in the Summer of 1794, through Holland and the western Frontier of Germany, with a return down the Rhine : to which are added Observations during a tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, 2 vol., London, Printed for C. G. and J. Robinson, MDCCXCVI.

RADCLIFFE Ann, *The Mysteries of Udolpho, Les mystères d'Udolpho*, Paris, Librairie R. Visconti. 1869, 96 pages.

Dr RIGBY's *Letters from France &c., in 1789*, edited by his daughter Lady Estlake, London, Longmans, Green and C°, 1880, 232 pages.

STEVENSON Robert Louis, *Travels with a Donkey in the Cevennes*, Boston, Herbert B. Turner and C°, 1903, 229 pages. L'édition originale est de 1879.

STEVENSON Robert Louis, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, traduction par Léon Bocquet, éditions 10/18, 1978, 308 pages.

SWINBURNE Henri, *Voyage de Henri Swinburne en 1775 et 1776*, traduit de l'anglais, à Paris de l'Imprimerie de Didot l'aîné, MDCCLXXXVII, tome I, 535 pages.

SWINBURNE Henri, *Voyage de Henri Swinburne de Baïonne à Marseille, in Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles en 1777, 1778, 1779 et 1780*, traduit de

l'anglois par un voyageur françois, à Paris de l'Imprimerie de Didot l'aîné, MDCCLXXXVII, tome V, pages 311-368.

THICKNESSE Philip, *A Year's Journey through France and part of Spain*, Bath, Printed by R. Cruttwell, MDCCLXXXVII, vol. 1, 295 pages.

TROLLOPE Adolphus, *Impressions of a Wanderer in Italy, Switzerland, France and Spain*, London, Henry Colburn publisher, 1850, 408 pages.

VAN VUUREN S. Melissa, Angela COURTNEY, *Global Odyssey : A bibliography of travel literature before 1940* Compiled for the Center for the Study of Global Change, Indiana University Bloomington, 2006 ; EUROPE.

VAUGHAN William, *L'art du XIX^e siècle 1780-1850*, éd. Citadelles, Edition, Paris, 1989, 624 pages

WRAXALL, Nathaniel William, *A Tour through the Western, Southern, and Interior Provinces of France*, London, printed for Charles Dilly in the Poultry, MDCCLXXXIV, 206 pages.

YOUNG Arthur, *Voyages en France en 1787, 1788 et 1789*, première traduction complète et critique par Henri SÉE, Paris, Librairie Armand Colin, 1931, 495 pages.

Professions des auteurs cités

Alison Archibald (1757-1839), prêtre épiscopalien écossais, essayiste, auteur entre autres d'un volume de sermons ;

Berrian Révérend William (1787-1862), vicaire de Trinity Church, New-York ;

Birckbeck Morris (1764-1825), anglo-américain, émigré aux États-Unis en 1817, fils d'un propriétaire terrien quaker, journaliste, anti-esclavagiste ;

Boddington Mary (1776 - 1840), poète ;

Beval John Durant (1680?-1738), chanoine honoraire de Westminster, descendant d'un prêtre catholique passé au protestantisme et émigré en Angleterre ;

Cradock Anna Francesca (17.- 1816), femme d'un riche anglais, elle voyagea pour soigner son spleen.

Franklin James Didier (1794-1840), aucun renseignement, sinon que cet Américain possède de la parenté à Lodève ;

Fraser Tytler Patrick (1791-1849), fils de Lord Woodhouselee, avocat, conseiller de l'Échiquier ;

Inglis Henry David (1795-1835), journaliste ;

Locke John (1632-1704), philosophe et, accessoirement, théologien quand il commente les épîtres de saint Paul ;

Miller William (1796-1882), le seul personnage de ce nom qui pourrait correspondre à notre auteur serait un quaker, graveur et aquarelliste écossais ;

Newman Henry (1818-1907?), pasteur quaker ;

Noah Mordecai Manuel (1785-1851), américain, dramaturge, diplomate, journaliste et utopiste ;

Plumptre Anne (1760-1818), a débuté comme journaliste, écrivain et traductrice d'œuvres françaises et allemandes, fille du Dr Robert Plumptre, Président du Queens' College de Cambridge.

Rigby Edward (1747-1821), Docteur en médecine, intéressé par l'agriculture.

Stevenson Robert Louis (1850-1894), écrivain voyageur ;

Swinburne Henry (1743-1803), écrivain voyageur, libre de voyager grâce à la fortune héritée de son frère aîné ; catholique, il a fait ses études en Angleterre, en France et en Italie ;

Thicknesse Philip (1719-1792), auteur, journaliste, officier de marine, excentrique et ami du peintre Gainsborough ;

Trollope Thomas Adolphus (1810-1892), écrivain et journaliste, auteur d'une soixantaine d'ouvrages ;

Wraxall Sir Nathaniel William (1751-1831), baronnet, auteur de mémoires historiques ;

Young Arthur (1741-1820), fils d'un clergyman, agriculteur, agronome, journaliste.

Uzès et Gide Enracinement et déracinement

Bernard Chédozeau

Inspecteur pédagogique régional de Lettres

Introduction

Je dirai d'abord quelques mots d'Uzès vue par André Gide, de la perception qu'il a eue de la ville et de sa région, puis de la "ville inspiratrice" qu'a été Uzès pour Gide ; on verra ainsi l'utilisation qu'il en a faite dans son œuvre, en corrélation avec la Normandie, et en rappelant sa discussion avec Barrès sur l'enracinement. Daniel Moutote, qui fut notre collègue à l'Académie et avec qui j'étais alors à la Faculté des Lettres, a admirablement présenté la place d'Uzès dans la vie et l'œuvre de l'écrivain²². Je ne le répèterai donc pas et j'essaierai d'aborder le sujet d'un point de vue différent.

22- « *Gide et Uzès* », conférence donnée à Uzès pour commémorer le vingt-sixième anniversaire de la mort d'André Gide, *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 34, avril 1977, pp. 5-21.

L'importance des lieux, du voyage, des départs, presque du nomadisme constitue un fil conducteur de l'œuvre du "Contemporain capital"²³. Uzès joue un rôle important dans l'initiation de l'enfant Gide aux sensations que procurent les contrées que l'on découvre. De même, le premier contact avec l'Afrique du nord révélera l'homme Gide à lui-même en l'introduisant dans le monde des sens et des sensations, axes majeurs de l'œuvre.

1. Uzès, ce sont d'abord *des paysages*, les plus profonds peut-être de l'imagination d'André Gide, ceux qui ont préparé Gide aux sensations offertes par l'Afrique du Nord.

2. Ces descriptions fondent ensuite *le parallèle de la Normandie et d'Uzès* et la réflexion sur *l'enracinement* que prône Barrès et que refuse Gide. Le refus de l'enracinement, la recherche d'un équilibre entre deux mondes si différents et pourtant si bien réunis dans son esprit, sont comme une image de ce que sera sa vie, à la fois recherche d'un équilibre entre des tendances personnelles contradictoires et exploitation artistique de ces conflits moraux.

3. Enfin ce sujet rejoint les interrogations sur le rapport de la littérature et de la nation : cette multitude de mini enracinements fonde le sentiment de l'identité française et de la patrie.

1. Uzès

Les séjours d'André Gide à Uzès

Il est difficile de recenser avec précision les différents séjours effectués par l'écrivain à Uzès. On peut cependant dire qu'il y a eu d'abord les vacances annuelles et régulières de la petite enfance, au temps où Paul Gide, son père, était encore en vie. Gide passait traditionnellement les vacances de Pâques chez sa grand-mère paternelle, Clémence Granier (1802-1894), épouse de Tancrède Gide (1800-1867). Cependant le premier séjour qui ait été noté immédiatement par l'écrivain est celui du 14 au 25 avril 1889 :

« 14 avril [1889]

Je revois Uzès – encore - cet après-midi, une course folle partout : le long du ruisseau, sur les garrigues, à la fontaine aux bœufs, "la Fon di bian" [...].

Je me souviens de m'être étendu près de la rivière sur une pierre plate où les lavenses ont coutume de battre le linge mouillé - au ras de l'eau.

Il faisait très chaud ; le soleil avait chauffé la dalle - ma main plongeait dans l'eau - très profonde. [...] Sur la garrigue le vent soufflait, s'abattait par rafales [...] ; c'était un grand étourdissement²⁴. »

23- Selon la formule d'André Rouveyre.

24- *Journal*, t. I, p. 63-64

D'autres séjours postérieurs à 1880, année de la mort de Tancrède Gide, sont également connus. Ces souvenirs, transposés, nourrissent la matière de l'autobiographie partielle qu'est *Si le grain ne meurt*²⁵.

L'année 1903 semble marquer la fin des visites régulières d'André Gide au pays de ses ancêtres paternels. Le séjour de 1903 est attesté par une lettre adressée à Marc Lafargue, le poète toulousain (1876-1927) : « *Cet été, une heureuse nécessité me rappela dans la petite ville d'Uzès, que je n'avais pas revue depuis douze ans. Depuis bien plus longtemps encore je n'avais plus entendu crisser les cigales. J'aime Uzès, comme vous pouvez aimer Toulouse ; à chaque pas j'y revois quelques souvenirs, dont les plus anciens sont ceux de ma première enfance. Située un peu à l'écart des trafics, Uzès s'est mieux préservée que d'autres villes, et mériterait plus que beaucoup d'autres d'être préservée.* »

Le dernier passage relatif à Uzès pourrait dater de 1939, dans une lettre de Gide à André Rouveyre du 4 février 1940 :

« *Oui, cette petite ville est charmante entre beaucoup ; les environs immédiats m'ont, hélas ! paru un peu abîmés lorsque j'y suis retourné l'an passé, en particulier les chemins qui descendent vers la Fontaine d'Eure et ce qu'on appelait la Fon di bian.* »

Ainsi, Uzès et ses environs sont évoqués et décrits à plusieurs reprises dans l'œuvre d'André Gide, soit dans le *Journal*, soit dans la correspondance, soit dans l'écriture autobiographique (*Si le grain ne meurt*), soit dans des textes divers regroupés dans les *Œuvres complètes* publiées par Gallimard en 1933, soit enfin dans le livre intitulé *Prétextes* publié en 1903 auquel j'emprunte de larges extraits²⁶. Précisons que *Prétextes* a été livré au public parallèlement à *L'Immoraliste*, roman aujourd'hui beaucoup plus connu mais publié à l'époque de façon quasi confidentielle (120 exemplaires). *Prétextes* au contraire est plus largement diffusé et constitue une sorte de "bréviaire esthétique"²⁷, un véritable exposé des idées gidiennes sur l'art d'écrire et de vivre.

« *Du bord des bois normands, j'évoque une roche brûlante - un air tout embaumé, tournoyant de soleil, et roulant à la fois confondus les parfums des thym, des lavandes et le chant strident des cigales. J'évoque à mes pieds, car la roche est abrupte, dans l'étroite vallée qui fuit, un moulin, des lavenses, une eau plus fraîche encore d'avoir été plus désirée. J'évoque un peu plus loin la roche de nouveau, mais*

25-Titre qu'il emprunte à l'Évangile (Jn 12, 24).

26- Les citations sont empruntées à *Prétextes*, Mercure de France, éd. 1945.

27- Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, 1869-1911, tome I, p. 421.

*moins abrupte, plus clémente, des enclos, des jardins, puis des toits, une petite ville riante : Uzès. C'est là qu'est né mon père et que je suis venu tout enfant*²⁸. »

Cet extrait témoigne de la sensibilité et de la sensualité de Gide, à l'écoute des contrastes et des oppositions qui lui semblent fécondes et sources d'équilibre. Ainsi son origine normande accroît sa sensibilité à l'atmosphère méditerranéenne qu'il percevait. Je reviendrai sur le thème de la double origine que l'écrivain s'est plu à développer.

À Uzès, la grand-mère et l'oncle Charles habitaient un grand appartement au second étage de l'hôtel de Trinquelague, sur le boulevard de l'Esplanade. C'est là qu'André Gide a bien connu sa grand-mère, très vieille dame qui veillait à « compenser l'austérité spirituelle en honneur dans sa famille par une excellente table ». Il donne quelques traits de la vieille dame uzétienne : « *Grand-mère tricotait des bas ; c'est la seule occupation que je lui connusse. Elle tricotait tout le long du jour à la manière d'un insecte ; mais comme elle se levait fréquemment pour aller voir ce que Rose faisait à la cuisine, elle égarait le bas sur quelque meuble, et je crois que personne ne lui en vit jamais achever un*²⁹. »

La place d'Uzès dans l'œuvre

Uzès, contrairement à Cuverville, cadre de *La Porte étroite*, ou à l'Afrique du Nord, cadre de *L'Immoraliste* et des *Nourritures terrestres*, ou encore à Paris lié aux *Faux-Monnayeurs*, n'est pas le lieu d'un livre ; Uzès est présente dans toute l'œuvre, mais de façon plus diffuse, “plus secrète” selon le mot de D. Moutote, on pourrait dire *plus intime*. C'est le texte autobiographique *Si le grain ne meurt* qui restitue sans doute le mieux la perception gidienne du paysage languedocien, d'une part, et qui de l'autre laisse deviner la nature de l'influence exercée par Uzès sur un écrivain alors en devenir.

C'est d'abord la découverte des premières sensations :

*« En continuant la route qui contourne le Sarbonnet, on gagnait les prés verdoyants que baigne la Fontaine d'Eure. Les plus mouillés d'entre eux s'émaillaient au printemps de ces gracieux narcisses blancs dits “du poète”, qu'on appelle là-bas des courbadonnes. L'air en était embaumé loin à la ronde ; certains penchaient leur face au-dessus de l'eau, comme dans la fable que l'on m'avait apprise, et je ne voulais pas les cueillir*³⁰.

Je venais rêver ou lire, juché sur le tronc d'un vieux saule et caché par ses branches, surveillant les jeux aventureux des canards, délicieusement assourdi par le ronflement de la meule, le fracas de l'eau dans la roue, les mille chuchotis de la

28- « La Normandie et le Bas-Languedoc », Prétextes, p. 62.

29- *Si le grain ne meurt*, p. 378.

30- *Si le grain ne meurt*, p. 381.

*rivière, et plus loin, où lavaient les laveuses, le claquement rythmé de leurs battoirs*³¹. »

Au dépaysement et à la fascination d'un paysage double, fait de douceur et d'austérité, s'ajoute peu à peu une teinte d'exotisme. Ainsi de l'arrivée à Uzès, quand on vient de Nîmes :

*« Au pont Saint-Nicolas, elle [la guimbarde] traversait le Gardon ; c'était la Palestine, la Judée. Les bouquets des cistes pourpres ou blancs chamarraient la rauque garrigue, que les lavandes embaumaient. Il soufflait par là-dessus un air sec, hilarant, qui nettoyait la route en empoussierant l'alentour*³². »

Ou encore :

*« La Fontaine d'Eure est cette constante rivière que les Romains avaient captée et amenée jusqu'à Nîmes par l'aqueduc fameux du Pont du Gard [...]. Ô petite ville d'Uzès ! Tu serais en Ombrie, des touristes accouraient de Paris pour te voir ! Sise au bord d'une roche dont le dévalement brusque est occupé en partie par les ombreux jardins du duché ; leurs grands arbres, tout en bas, abritent dans le lacis de leurs racines les écrevisses de la rivière. Des terrasses de la Promenade ou du Jardin public, le regard, à travers les hauts micocouliers du duché, rejoint, de l'autre côté de l'étroite vallée, une roche plus abrupte encore, déchiquetée, creusée de grottes, avec des arcs, des aiguilles et des escarpements pareils à ceux des falaises marines ; puis au-dessus, la garrigue rauque, toute dévastée de soleil*³³. »

Comme Gide le suggère lui-même, « la garrigue rauque, toute dévastée de soleil », a sans doute préparé l'écrivain à se laisser séduire puis enivrer par la violence exaltante de l'Afrique du Nord :

*« Mais le plus souvent, brûlant la Fon di biau, je gagnais en courant la garrigue, vers où m'entraînait déjà cet étrange amour de l'inhumain, de l'aride, qui, si longtemps, me fit préférer à l'oasis le désert. Les grands souffles secs, embaumés, l'aveuglante réverbération du soleil sur la roche nue, sont enivrants comme le vin*³⁴. »

Ce ne sont pas les souvenirs d'histoire, pourtant si riches dans la ville des ducs, qui ont marqué l'imagination de l'enfant, mais bien la beauté des

31-Si le grain ne meurt, p. 382.

32-Si le grain ne meurt, p. 370.

33-Si le grain ne meurt, p. 381.

34-Si le grain ne meurt, p. 382.

paysages, la beauté de la vallée de la Fontaine d'Eure et surtout de la garrigue. L'appel à la ferveur, thème essentiel des *Nourritures terrestres*, a pu prendre naissance dans ces premières impressions de jeunesse.

C'est encore à Uzès que Gide rencontre un type d'hommes qu'il évoque assez longuement dans *Si le grain ne meurt* et qui a contribué à l'éveil de sa conscience morale, quelles qu'aient pu en être les formes ultérieures. La devise en forme de conseil formulée par un héros des *Faux-monnayeurs* - « Il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant » - traduit à la fois l'acceptation de soi et la préservation de l'exigence. Ainsi le portrait du grand-père Tancrède Gide, qu'il soit peint par la mère d'André Gide ou par des paysans uzétiens qui l'ont connu, souligne sa rudesse, sa bonté et sa droiture :

« Elle [la mère de Gide] m'en parlait comme d'un buguenot austère, entier, très grand, très fort, anguleux, scrupuleux à l'excès, et poussant la confiance en Dieu jusqu'au sublime. »

Et encore :

« Ceux de la génération de mon grand-père gardaient vivant le souvenir des persécutions qui avaient martelé leurs aïeux, ou du moins certaine tradition de résistance ; un grand raidissement intérieur leur restait de ce qu'on avait voulu les plier³⁵. »

Ainsi Uzès a joué un rôle important dans la naissance et l'affirmation de l'homme et de l'écrivain. D'abord lieu des débuts littéraires - à l'instar de Racine, Gide a demandé à Uzès une inspiration artistique qui satisfasse ses exigences de jeune écrivain -, Uzès fut encore choisi pour être le lieu d'élaboration d'un second projet littéraire. Dans les cahiers inédits de son *Journal*, Gide note, à la date du 8 avril 1889, que *L'Éducation sentimentale* est encore à faire et qu'il compte en écrire à Uzès quelques pages « qui me demanderont moins de temps à composer que celles d'*Allain* ». La patrie de son père est un lieu de rigueur et de poésie, dont le futur écrivain attend un style :

« 8 avril [1889]

Quand je relis certaines de mes pages, je m'en veux de les avoir écrites ; il faut que j'apprenne à ne rien dire que d'une forme qui me satisfasse. Je veux la soigner à Uzès : écrire peu, quelques pages seulement, mais parfaites, sur des sensations qui me sont douces³⁶. »

35-*Si le grain ne meurt*, p. 374 et 375.

36-*Journal*, t. I, p. 63.

Lieu d'initiation à de nouvelles sensations, Uzès occupe, comme le dit Daniel Moutote, « une place préservée incarnant à la fois l'exigence et la poésie de l'enfance ».

2. La controverse sur l'enracinement

Cependant ce qui m'a particulièrement retenu à la lecture des descriptions d'Uzès vient de ce qu'elles fondent l'opposition et la complémentarité avec la Normandie. Ce thème gidien de la double origine, des ascendances et tendances contradictoires, ont permis à l'écrivain encore peu connu du public de se faire un nom grâce à la controverse sur l'enracinement qui l'a opposé à Barrès.

« Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ?³⁷ »

Le roman de Maurice Barrès *Les Déracinés*³⁸ est à l'origine d'un article de Gide publié en février 1898 dans la revue *L'Ermitage* et repris en 1903 dans *Prétextes*. Cet article contribua à la première gloire de Gide, qui osait s'attaquer à deux écrivains plus célèbres que lui, Maurice Barrès et Charles Maurras.

L'idée centrale du roman de Barrès est que la race, les racines définissent l'essence des individus. L'éducation républicaine naissante, avec son modèle universel "*kantien*" incarné par un jeune professeur de philosophie, détruirait cette essence, au moins chez ceux qui n'ont pas assez de force en eux pour surmonter le déséquilibre introduit par l'accès à la connaissance.

Les Déracinés raconte l'histoire de sept jeunes lorrains qui en 1879, suivent avec passion, au lycée de Nancy, l'enseignement de leur professeur de philosophie Pierre Bouteiller, disciple de Kant. Ce dernier, selon Barrès, exerce sur eux une influence désastreuse en leur inculquant un humanisme abstrait qui les coupe de leurs racines familiales et régionales, parce qu'il ne s'intéresse qu'à l'homme universel. Cependant, galvanisés et habités par "le rêve parisien", les sept jeunes gens gagnent la capitale où ils essaient de faire carrière. Certains réussissent, mais deux d'entre eux, Racadot et Moucheffrin sombrent dans le crime. Racadot finit guillotiné³⁹.

La critique de Gide condamne ce roman à thèse et ses impasses ; certes, elle vise plutôt la forme en déplorant ce que Mauriac appelait "le harnachement idéologique" de Barrès ; mais elle en condamne aussi l'idée :

37- « Autour de Monsieur Barrès », *Prétextes*, Mercure de France, 1947, p. 45.

38- Paru d'abord en revue dans *La Revue de Paris* du 15 mai au 15 août 1897, puis en volume chez Fasquelle à l'automne.

39-Le roman peut être perçu comme indigeste et démodé, mais il offre de la semaine de la mort et des funérailles de Victor Hugo une étonnante description qui à elle seule pourrait encore justifier sa lecture.

« L'instruction, apport d'éléments étrangers, ne peut être bonne qu'en tant que l'être à qui elle s'adresse trouvera en lui de quoi y faire face ; ce qu'il ne surmonte pas risque de l'accabler. L'instruction accable le faible.

- Oui, mais le fort en est fortifié.

- S'il ne faut donc avoir en vue que le bien-être du plus grand nombre, j'admets que c'est en ne bougeant pas de chez soi qu'on l'obtient avec le moindre effort, n'y ayant là qu'à poursuivre d'ordinaire un élan hérité...

- Mais ne peut-il nous plaire de voir un homme exiger de soi la plus grande valeur possible ? »

- Dans le bien-être s'étiole toute vertu ; les routes neuves, ardues, la nécessitent⁴⁰. »

Avec *Les Déracinés*, premier volume de la trilogie le *Roman de l'énergie nationale*, Maurice Barrès amorce le virage qui le conduira à devenir l'un des maîtres à penser de la droite nationaliste de l'entre-deux-guerres. Barrès s'est ainsi fait l'apôtre du "racinement" (le terme est de lui) et de la fidélité au sol natal - d'où les célèbres propos tenus lors de son discours de 1899 devant la Ligue de la Patrie française. Le titre de ce discours était « La Terre et les morts », et le sous-titre « Sur quelles réalités fonder la conscience française ? » :

« Nous venons de mettre sous vos yeux une loi importante de la production humaine : pour permettre à la conscience d'un pays tel que la France de se dégager, il faut raciner les individus dans la terre et dans les morts. »

Repris à partir du début du XX^e siècle, le thème de l'enracinement prendra la forme d'un nationalisme exacerbé - c'est l'époque où la rivalité avec l'Empire allemand est à son apogée. Maurice Barrès orientera alors son œuvre vers le combat pour le retour de l'Alsace-Lorraine à la France⁴¹.

À l'ancrage dans une seule terre, au "racinement", Gide oppose cette double origine déjà évoquée, qui est peut-être même, selon lui, un élément d'explication de sa vocation artistique : ce n'est pas l'opposition entre la Normandie et Uzès mais leur complémentarité qui montre les limites de

40- *Prétextes*, « À propos des *Déracinés* », p. 49.

41- En réalité les choses sont alors complexes. Pour ce qui concerne les Mosellans germanophones de l'est du département frontalier avec l'Allemagne, « l'annexion par l'Allemagne de la partie actuelle de la Moselle avait été subie pour finalement être tolérée, voire acceptée par les Lorrains, sauf par ceux habitant les régions francophones. En quarante-sept années d'annexion, la culture dans cette région frontalière avec l'Allemagne n'était plus française, mais allemande. Cette culture allemande était celle de l'Allemagne impériale, mais nuancée par la diversité des régions ». Ce sera une des limites de l'engagement de Barrès.

l'enracinement. Gide ne voit l'une, Uzès, qu'à partir de l'autre, la Normandie ; elles composent les deux faces de son Moi, différentes et inséparables.

« Les vacances du nouvel an, nous les passions à Rouen dans la famille de ma mère ; celles de Pâques à Uzès, auprès de ma grand'mère paternelle⁴². »

Et il commente ainsi :

« Rien de plus différent que ces deux familles ; rien de plus différent que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi [...]. Les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. »

De fait, Gide a manifesté son refus de tout enracinement dans son goût des voyages, dans son “nomadisme”, dans son refus des “limitations, de l'attitude trop tôt définitive et, par là-même mutilante”. S'adressant à Barrès à l'issue de sa lecture des *Déracinés*, c'est par ces mots qu'il introduit un article paru pour la première fois en 1898 dans la revue *L'Ermitage* : « J'ai écrit tout un livre, d'une folie très méditée, pour exalter la beauté du voyage, m'efforçant, peut-être par manie de prosélytisme, d'enseigner la joie qu'il y aurait à ne plus se sentir d'attaches, de racines si vous préférez⁴³. » Le livre dont il s'agit, ce sont *Les Nourritures terrestres*. Par les formes que revêt alors ce refus, sa position est à peu près à l'inverse de celle de Barrès. Pourtant si l'article de Gide signe la rupture avec Barrès, l'auteur d'*Un Homme libre*, il laisse aussi percevoir une attitude ambiguë, des sentiments mêlés où l'affection et la reconnaissance côtoient l'hostilité. Les très nombreuses allusions à Barrès qui émailleront ultérieurement l'œuvre de Gide traduiront ce qui ressemble à une vraie déception, à une attente trahie.

Ainsi Gide s'est plu à cultiver l'antithèse de ses deux origines, qu'il oppose par le parler, le goût, la religion. Uzès, contrepois et complément de la terre normande contrairement à la Lorraine de Barrès, prépare Gide à la découverte d'autres contrées, d'autres climats, d'autres rencontres.

3. Littérature et nation

42-*Si le grain ne meurt*, chapitre II.

43 - « *A propos des Déracinés* », *Prétextes*, Mercure de France, 1945, p. 45, article publié en février 1898 dans la revue *L'Ermitage* et repris en 1903 dans *Prétextes*

Les descriptions d'Uzès fondent ainsi la controverse idéologique et esthétique entre Gide et Barrès qui caractérise et annonce les nouvelles perspectives du siècle qui commence.

La France vient de découvrir Dostoïevski et Tolstoï avec *Le Roman Russe* d'Eugène Melchior de Vogüé, et Ibsen grâce à Lugné-Poe. Recevant en 1907 Barrès à l'Académie Française, le vicomte de Vogüé certes vante l'inspiration nationale de la terre et des morts, l'enracinement, mais il ajoute :

« Nous ne redoutons en littérature aucune influence étrangère, nous souvenant que notre plus grand siècle fut un grand emprunteur. Corneille était l'élève des Espagnols, beaucoup des contemporains avaient tout appris de l'Italie ; ils firent avec ces importations le royal esprit français, ils lui donnèrent la suprématie dont l'Europe allait subir l'ascendant incontesté⁴⁴. »

Les attentes du vingtième siècle sont posées : *« Nous pensons qu'il faut suivre l'exemple héréditaire dans un monde agrandi⁴⁵. »*

À sa façon, Gide joue un rôle dans cette évolution. Il est à la recherche d'une esthétique littéraire qui exprimerait, et qui exprimera à travers la *Nouvelle Revue Française*, le besoin d'un renouveau des formes et des valeurs, éthique et esthétique cheminant côte à côte. Il reprend le thème de la complémentarité des provinces françaises chères à son cœur - Uzès et la Normandie - et fait l'éloge de la spécificité française :

« Disons encore : Il y a des landes plus âpres que celles de Bretagne ; des pacages plus verts que ceux de Normandie ; des rocs plus chauds que ceux de la campagne d'Arles ; des plages plus glauques que nos plages de la Manche, plus azurées que celles de notre midi - mais la France a cela tout à la fois. Et le génie français n'est pour cela même, ni tout landes, ni tout culture, ni tout forêts, ni tout ombre, ni tout lumière - mais organise et tient en harmonieux équilibre ces divers éléments proposés. C'est ce qui fait de la terre française la plus classique des terres ; de même que les éléments si divers : ionien, dorien, béotien, attique firent la classique terre grecque. »

Ce disant, Gide s'efforce de définir l'identité française, et il esquisse un modèle esthétique fait de contraste, d'harmonie et d'équilibre, soulignant par là les relations que peuvent entretenir la littérature et la nation.

« Entre la Normandie et le Midi, je ne voudrais ni ne pourrais choisir et me sens d'autant plus Français que je ne le suis pas d'un seul morceau de France, que je ne peux penser et sentir spécialement en Normand ou en Méridional, en catholique ou en protestant, mais en Français et que, né à Paris je comprends à la

44-Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Hachette, 1954, p. xiv.

45-Op. cit., ib.

*fois l'Oc et l'Oïl, l'épais jargon normand, le parler chantant du Midi, que je garde à la fois le goût du vin et le goût du cidre, l'amour des bois profonds, celui de la garrigue, du pommier blanc et du blanc amandier*⁴⁶. »

Dans les années qui précèdent la première guerre mondiale, cette recherche d'un nouveau classicisme français, d'un classicisme moderne, s'inscrit dans un courant de pensée qui veut vivifier l'expression littéraire, considérée comme figée dans ce qu'on appelle le symbolisme décadent. Mais cela se fait sur fond d'une violente opposition à l'Allemagne, patrie d'un Romantisme désormais jugé destructeur⁴⁷. À une enquête conduite en 1909 par le journal *La Phalange* et qui donne le ton de l'époque : « Une haute littérature est-elle nécessairement nationale ? », André Gide répond par une série d'articles qu'il tenait pour essentiels sous le titre *Nationalisme et Littérature*⁴⁸.

Après avoir qualifié la question d'"oiseuse", il en souligne les dangers et notamment celui qui consiste à confondre la solidité des mœurs et l'élévation littéraire. Ainsi ressurgit, selon les termes mêmes de Gide, une nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes, et c'est pour lui l'occasion d'annoncer que sa recherche esthétique ne renoncera pas aux sources d'inspiration tenues pour moins nobles. Ce parti pris en fera un écrivain très controversé mais dont l'œuvre contribuera au rayonnement intellectuel de la France.

*« Ô terrains d'alluvion ! Terres nouvelles, difficiles et dangereuses, mais fécondes infiniment ! c'est de vos farouches puissances, et qui n'écouteront d'autre contrainte que celles d'un art souverain, que naîtront, je le sais, les œuvres les plus merveilleuses*⁴⁹. »

Conclusion

On voit tout ce qu'a apporté Uzès dans la pensée et dans les œuvres d'André Gide. Ses analyses vont loin : elles lui permettent d'accueillir les

46- *Prétextes*, op. cit., p. 61-62.

47- Pierre Lasserre, agrégé de philosophie et critique littéraire à l'Action française, a soutenu à Paris en 1907 une thèse controversée en faveur d'un néo-classicisme qu'il oppose au Romantisme allemand. Cette recherche influencera considérablement Charles Maurras. Cependant, en 1914, irrité par la vulgarisation exagérée de sa thèse, Lasserre rompt avec Maurras. En fait Lasserre est un germaniste qui s'intéresse à Goethe, à Nietzsche et à Wagner ; aussi se refuse-t-il à endosser les discours d'un anti-germanisme intransigeant comme celui de Maurras ou de Léon Daudet.

48- Ces articles ont été publiés dans *Nouveaux Prétextes* en 1911. Voir André Gide, *Essais critiques, Nouveaux Prétextes*, « Nationalisme et littérature » (troisième article), éd. Gallimard, La Pléiade, 1999.

49- *Ibid.*, p. 199

origines normandes et languedociennes, le sang catholique et le sang protestant, et elles contribuent à définir l'identité française.

Uzès, ce sont d'abord des paysages et des descriptions qui fondent une comparaison et une opposition entre deux provinces, entre "la finesse du Midi" et "la lourdeur normande"⁵⁰. Gide a loué chez les habitants du Bas-Languedoc, "terre presque latine, de rire grave, de poésie lucide et de belle sévérité", la vivacité, l'allégresse, l'aménité, un langage à la fois "imagé et précis", le désintéressement, la noblesse, le goût des Lettres et des Arts⁵¹. Et les descriptions et évocations d'Uzès fondent la réflexion sociologique sur l'enracinement que prône Barrès et que refuse Gide, et elles ouvrent la voie à une réflexion sur les rapports entre littérature et nation.

Uzès nous a ainsi conduits vers les grands débats, esthétiques, idéologiques, religieux, politiques, tels qu'ils s'esquissaient au début du vingtième siècle, à la veille des guerres, des révolutions et des conflits mondiaux qui obligeront à de profondes remises en cause.

En guise de conclusion, pour ouvrir l'horizon j'ai retenu un passage de la correspondance de Rouault et d'André Suarès qui est comme un écho des pages de Gide :

« J'ai toujours été partagé entre la Bretagne et la Provence. À Carqueiranne, entre Hyères et Toulon, la Provence est un peu plus aimable que le pays de Marseille et d'Arles, un peu moins grecque ou plutôt moins attique : tout est plus voluptueux, moins sec et moins âpre ; mais enfin c'est la même lumière et parfois les mêmes lignes, si pures et si nues. On apprend la vertu du dépouillement, devant ces oliviers et ces montagnes, face à la mer. L'Italie est bien trop parée, pour qu'on la compare à cette aridité si noble. Mon cher Rouault, il faut saisir la beauté si virginale de l'aride ; celle du feu, de la lumière et de la sainteté. »

50- « La Normandie et le Bas-Languedoc », *Prétextes*, *op. cit.*, p. 124.

51- « La Normandie et le Bas-Languedoc », *Prétextes*, *ibid.*

Les peintres montpelliérains et les paysages de Montpellier

Claude Basty

Conférencier au Musée Fabre

Les peintres montpelliérains de l'Ancien Régime ont essentiellement mené une carrière parisienne avec parfois des séjours en Italie et leur intérêt pour Montpellier et ses environs est inexistant. De plus, la tradition française du paysage, sous l'influence des paysages classiques et recomposés, est de goût italianisant. Il faut attendre les deux séjours de Courbet à Montpellier pour attirer l'attention des peintres montpelliérains sur les spécificités et les qualités des paysages locaux. Frédéric Bazille sera quant à lui le premier artiste à revenir régulièrement à Montpellier et à peindre avec un regard neuf les environs de sa ville natale.

Sébastien Bourdon (Montpellier 1616-Paris 1671).
La guérison du démoniaque. 1653-57.

Bourdon est un artiste éclectique dont les sujets et le style évoluent au cours de sa carrière. Peintre de bambochades à ses débuts, merveilleux portraitiste, et peintre d'histoire aux sujets religieux et mythologiques, son style est de plus en plus marqué par le classicisme rigoureux de Raphaël et de Poussin.

Ce tableau peint avant son retour à Montpellier en 1657 est emblématique du style de cette époque, empreint de classicisme. La composition de cet épisode des Évangiles est traitée dans une sorte de canevas géométriques.

Le paysage construit par les lignes orthogonales du Ponte Mollo à peine rompues par la forme cylindrique du Castel Sant' Angelo. Le tableau est peint à Paris alors que Bourdon est revenu de Stockholm. Lors de son court séjour montpelliérain (1657-1658) il ne peint que des portraits et surtout le

tableau de la cathédrale *La chute de Simon le pharisien*. Il préfère quitter sa ville natale devant l'hostilité des peintres locaux, jaloux de ses succès.

On peut regretter que ce bref séjour ne lui ait pas permis de peindre un tableau d'histoire où le paysage certes recomposé, selon la tradition classique, l'aurait sans doute conduit à intégrer des éléments de paysages locaux. De plus, pour les peintres italianisants du XVIII^e, le paysage n'est pas en soi important à la différence des peintres paysagistes hollandais de la même époque. Il sert essentiellement à mettre en valeur une "historia" qui demeure le sujet essentiel du tableau.

Jean Pillement (Lyon 1728-1808).

Paysage de l'Hérault. V 1792.



Paysage de l'Hérault V 1792

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

Né à Lyon, il se réfugie à Pézenas pendant la révolution. Grand voyageur, il parcourt l'Europe. Au début de sa carrière il travaille à la Manufacture Royale des Gobelins et devient un ornemaniste important (chinoiseries, turqueries, arabesques etc.). Il publie notamment un recueil de plus de 200 planches. Il travaillera entre autre pour Marie Antoinette au petit Trianon. Durant ses voyages en Europe, il croque sur le motif des paysages qu'il réinterprétera plus tard. La série de tableau du Musée Fabre date de la fin de sa carrière.

Les paysages de Pillement ne prétendent pas restituer une vérité topographique, ce sont des inventions décoratives servant de décor à des scènes pastorales de style rocaille. Ils ne sont pas rapidement brossés comme les paysages de Boucher ou de Fragonard, mais ils sont « brodés » avec une précision due à une touche lisse typiquement néoclassique.

Claude Joseph Vernet (Avignon 1714-Paris 1789).

Le port de Cette. 1757.

Dans les chartes médiévales, la ville est désignée sous les noms de Sita ou Ceta. Elle ne devint Sète qu'en 1928. Le Mont St Clair (182 m) est déboisé en 1622 et le port créé en 1666 à l'initiative de Louis XIV sur les plans de Vauban.

La série des ports de France est une commande du marquis de Marigny, frère de Madame de Pompadour, pour le compte de Louis XV. La série est peinte entre 1754 et 1765. Sur les 24 vues de port commandées seules 15 seront finalement réalisées. Cet ensemble se présente comme une œuvre de propagande destinée à justifier la politique maritime de la France. Dans ces vues de port, Vernet se montre influencé par les peintres italiens de *vedute*.

Ce ne sont pas des navires typiquement sétois (les bateaux-bœufs) que peint Vernet dans ce tableau, mais un navire marchand et un brigantin de l'ordre de Malte. A cette époque la vocation marchande du port est assez réduite. Toutefois Vernet choisit de montrer plusieurs bâtiments amarrés aux quais. Par gros temps, l'accès au port protégé par deux môles était réputé difficile. Vernet nous peint la manœuvre du navire pour doubler le brise-lame.

Hubert Robert (Paris 1733-1808).

Paysages aux ruines de Nîmes et St Rémy de Provence. 1783-1789.

Même s'il n'a pas eu de prix lui permettant de séjourner officiellement à Rome, Hubert Robert y passera 11 ans (1754-1765). Il y découvre les ruines romaines, les grandes statues antiques mais aussi les "caprices" de Pannini et surtout les gravures de Piranèse dont il devient un familier. Il voyage à Naples et visite les fouilles de Pompéi. De retour en France, il a un très grand succès en tant que peintre "ruiniste" et occupe de nombreuses charges officielles, avant et après la révolution. Le tableau est conçu comme un caprice de Pannini, il décrit précisément des monuments romains réels, mais situés dans des lieux différents (Nîmes, la vallée du Gardon et St Rémy de Provence) arbitrairement réunis sur un même tableau. Ce goût pour les ruines à la fin du XVIII^e est dû à l'influence des textes de Montesquieu et de l'historien anglais Gibbon. Les tableaux des peintres de ruines étaient une invitation à méditer sur la grandeur et la décadence de Rome et de son empire.

L'absence de monuments antiques à Montpellier ou d'autres monuments majeurs explique sans doute le fait que peu de peintres de paysage du XVIII^e, peindront la ville ou ses environs.

François Xavier Fabre (Montpellier 1766-1837).

Entourage de Fabre.

Les Antiques de St Rémy de Provence. V 1830.

Dessin.

Florence vue de l'Arno. 1813.

Peintre d'histoire, portraitiste, Fabre est également l'auteur de superbes paysages recomposés, dans la tradition des paysages historiques classiques. Dans ce domaine, il est profondément imprégné par les théories de son ami **Pierre Henri de Valenciennes** (Toulouse 1750 - Paris 1819).

Ce peintre et théoricien est un spécialiste du paysage historique qu'il rénove complètement. Pour lui, ces paysages composés en atelier devaient faire l'objet d'études très poussées de détails dessinés ou peints sur le motif. La véracité des bâtiments, l'observation et le respect de la végétation et des arbres, tout doit conférer à l'histoire racontée un ton de vérité qui ajoute une dimension "sublime" au récit. A son retour en France, il enseigne le paysage classique à l'École Nationale des Beaux-Arts et obtient en 1816 la création du Prix du paysage historique.

Dans le tableau de Fabre : ***Florence vue de l'Arno***, on retrouve cette vérité de la nature et des architectures. De retour à Montpellier en 1825, Fabre est occupé par sa donation et la création de "son" musée dont il est le 1^{er} Conservateur. De plus, jusqu'à sa mort en 1837, Fabre ne peint quasiment plus, il est trop malade et surtout conscient d'être artistiquement dépassé : Géricault meurt en 1824 et Delacroix peint *La mort de Sardanapale* en 1828 et *La Liberté guidant le peuple* en 1830. Au vu de la qualité de ses œuvres antérieures, on ne peut que regretter l'absence de tableaux évoquant les paysages locaux.

Les peintres Montpelliérain du XIX^e siècle. Vers une nouvelle sensibilité.

Jacques Moulinier (Montpellier 1753-1828).

Le tableau a appartenu à Fabre qui en a fait don au musée en 1825. Moulinier a été l'élève de Van der Buch à Montpellier et de Clérisseau à Paris où il a pu étudier grâce à l'aide financière de Philippe Laurent Joubert, trésorier des États du Languedoc et grand mécène de Fabre.

Vers 1786, il est à Rome où il fréquente Fabre et le montpelliérain Jérôme René Demoulin. En 1803 il est de retour à Montpellier et part en

voyage en Espagne. A partir de 1810, il devient le paysagiste le plus important de Montpellier. De 1792 à 1812, il expose régulièrement au Salon à Paris.



Vue du Peyrou par temps d'orage. Après 1810

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

Cette œuvre de qualité relative est surtout intéressante parce qu'elle témoigne d'un esprit et d'une esthétique davantage préromantique que néoclassique.

Alexandre Cabanel (Montpellier 1823-Paris 1889).

Vue de Montpellier. 1880.

Cabanel est essentiellement un portraitiste et un peintre d'histoire. Il n'a été que très rarement paysagiste. Il réalise toutefois quelques aquarelles de la zone des Castelli Romani lorsqu'il est pensionnaire à la Villa Médicis.

Ce beau paysage avec une sensibilité presque impressionniste est exécuté lors de son séjour à Montpellier au cours duquel il offre à sa ville natale ***La mort de Phèdre*** qui avait triomphé au Salon, pour la remercier de lui avoir accordé deux bourses lui permettant d'étudier à Paris. Par rapport à la même vue peinte par Moulinier on aperçoit désormais le clocher de l'église Sainte Anne construite entre 1866-1869. La construction de cette flèche avait été motivée par la volonté des autorités municipales de donner une ligne

d'horizon hérissée de tours et de clochers qui était celle de Montpellier avant les destructions liées aux guerres de religion.

A noter également que dans sa jeunesse, avant qu'il ne devienne un peintre académique, Cabanel comme de nombreux peintres néoclassiques s'était montré sensible à la lumière particulière du paysage méditerranéen comme on peut le voir dans les paysages d'arrière plan du *Cincinnatus* et de la *Chiaruccia* du Musée Fabre.

Les séjours montpelliérains de Courbet et leurs influences.

Courbet (Ornans 1819- La Tour-de-Peilz 1877).

***La Rencontre.* 1854.**

Ce célèbre tableau date du premier séjour de Courbet à Montpellier à l'invitation d'Alfred Bruyas. (mai-septembre 1854). En dépit du rendu naturaliste d'un paysage de garrigue qui le séduit, Courbet ne veut pas faire une œuvre réaliste. Ce paysage n'est qu'un décor solaire qui sert à mettre en scène la rencontre allégorique entre deux "êtres parfaits", lui même et son mécène. Ce faisant, il transforme une anecdote privée, la rencontre entre deux amis, en tableau d'histoire et en manifeste artistique.

Le Mas de Farges, 1857.

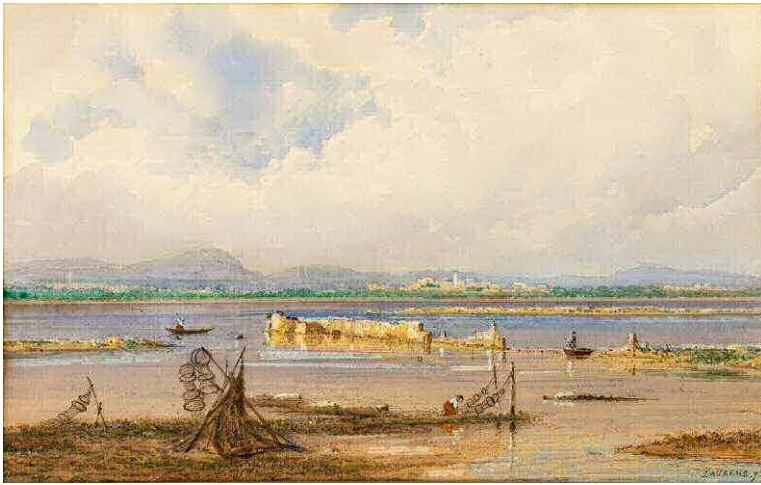


Le Mas de Farges. 1857

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

C'est l'un des rares tableaux de Courbet de l'ensemble du Musée Fabre qui ne provient pas de la collection d'Alfred Bruyas. Il a été peint pour François Sabatier présenté à Courbet par Bruyas lors du premier séjour du peintre. C'est lors de son second séjour (mai-juin 1857) que Courbet libéré de l'emprise de Bruyas, séjourne chez François Sabatier à la Tour de Farges où il peut disposer d'un atelier. Le petit tableau de "vignes" est l'un des paysages les plus beaux de la proche région de Montpellier

Les étangs à Palavas. 1857.



Les étangs à Palavas. 1857

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

Ce petit tableau a été offert par Courbet au peintre amateur montpelliérain Auguste Fagon, compagnon des sorties nocturnes de Courbet.

A l'occasion des ses deux séjours, Courbet va attirer l'attention des peintres locaux sur la beauté spécifique du paysage autour de Montpellier, c'est-à-dire les garrigues, les étangs et les vignes. On peut dire qu'à ce titre, Courbet est "l'inventeur" du véritable paysage local.

Alexandre Eugène Castelnau (Montpellier 1827-1894).

Les garrigues du pic Saint Loup. 1859.

C'est une vue inhabituelle du St Loup. Castelnau ne nous montre pas la falaise, mais le sommet du St Loup qui dépasse d'un paysage très minéral, sec, presque hostile à l'homme. Seul un berger y fait paître ses brebis au milieu

d'une maigre végétation. Ce paysage a presque une dimension romantique, mais le sens aigu de Castelnau pour restituer la réalité minérale des lieux montre que le peintre a assimilé l'influence de Courbet et qu'il a sans doute vu les paysages du Jura peints par Courbet. A la différence de la plupart des peintres locaux, Castelnau ne peint pas les lagunes de bord de mer, mais la solidité minérale d'un paysage familier des montpelliérains qu'il peindra souvent. Il balise ainsi notre imaginaire local par sa " Sainte Victoire " personnelle.

Pierre Charles Henri Bimar (Pérois 1827-Montpellier 1885).
Les cabanes à Pérois. 1863.

Bimar s'est mis tardivement à la peinture. Il était membre de la Société des Amis des Arts de Montpellier. Il rencontre et fréquente Courbet que Bruyas lui avait présenté dès son premier séjour. A l'occasion de ses voyages à Paris, Bimar rend régulièrement visite à Courbet. On sait peu de chose sur sa formation. Mais ce tableau comme beaucoup de paysages locaux peints dans la seconde moitié du XIX^e siècle représente les lagunes près de la côte, paysages sur lesquels Courbet avait attiré l'attention des peintres locaux.

Jean Joseph Bonaventure Laurens
Les étangs à Palavas. 1875.

Laurens est une personnalité étonnante : musicologue et musicien, archéologue, homme de lettres et essayiste. C'est aussi un ami de Frédéric Mistral et un peintre autodidacte. Il sera Secrétaire Général de la faculté de Médecine et organiste à l'église St Roch.

Un beau tableau baigné d'une lumière dorée, représente une vue prise de la côte où sèche des filets de pêche, en direction des terres. Au fond, le Pic Saint Loup ferme l'espace.

Jean-Pierre Victor Faliès (Montpellier 1849-1901).
La place de la Comédie vers 1880.

Il a été l'élève de Jean Paul Laurens, peintre d'histoire né en Haute-Garonne. Faliès expose dans les Salons de Béziers, Narbonne, Castres et Toulouse puis au Salon parisien. Il peint essentiellement sur le motif des paysages des environs de Montpellier. Il était célèbre pour ses ciels lumineux et sa touche impressionniste. A Montpellier on le surnomme le « peintre du printemps ». La place de la Comédie est peinte avant le grand incendie d'avril 1881 qui ravagera l'ancien théâtre du XVIII^e et qui entraînera le réaménagement de la place et en particulier la destruction de l'Hôtel des gouverneurs du Languedoc encore visible sur le tableau.



© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

Jean Pierre Monseret (Luc-sur-Orbieu (Aude) 1813 – Montpellier 1888).
Crépuscule à Palavas. 1885.

Paysagiste et portraitiste, il succède à Charles Matet comme portraitiste de la bourgeoisie. Selon lui, c'est Ingres (dont il n'a pas été l'élève) qui lui conseille de se perfectionner dans l'art du portrait. Quatre ans après son retour d'un voyage à Venise en 1844, il reçoit la commande d'un St Roch pour la cathédrale. Par la suite, il devient également un paysagiste localement important sachant mêler l'influence de Courbet à celles de l'impressionnisme en s'intéressant aux jeux changeants de la lumière sur les paysages lagunaires de la côte.

Michel Maximilien Leenhardt (Montpellier 1853-1941).
Grappillage. V 1900.
Dans les vignes. V 1900.

Max Leenhardt était le neveu d'Eugène Castelnau et le cousin de Frédéric Bazille. En 1862, il suit les cours d'Ernest Michel à l'École des Beaux-Arts. En 1877, il entre aux Beaux-Arts de Paris et fréquente l'atelier d'Alexandre Cabanel. A partir de 1892, il va peindre des paysages très solaires, dans le goût impressionniste. Il réalise une grande partie du décor du restaurant le Train Bleu de la Gare de Lyon à Paris. A Montpellier, il a de



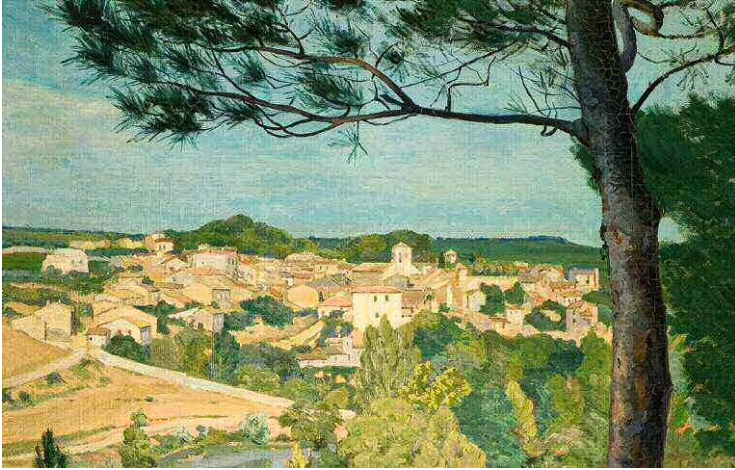
Grappillage dans les vignes V 1900

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

nombreuses commandes pour les diverses universités, pour l'escalier d'honneur de l'Institut botanique, pour le foyer de l'Opéra, et pour le Crédit Agricole où il peint en 1902 des scènes de Vendanges. Ces deux toiles du musée Fabre sont sans doute des esquisses pour ce décor. La qualité de sa lumière et sa vision joyeuse de peindre des scènes de vie quotidienne, évoquent l'art de l'Espagnol Joaquim Sorrola. C'est sans doute le paysagiste montpelliérain le plus intéressant de l'extrême fin du XIX^e siècle.

**Frédéric Bazille (Montpellier 1841-Beaune-la-Rolande 1870).
La vue de Village. 1868.**

Ce tableau est souvent considéré comme le premier tableau impressionniste majeur. Avec son ami Claude Monet, Bazille peint les paysages des environs de Chailly près de Barbizon. Mais tous les étés, il revient à Montpellier pour travailler dans la lumière du plein soleil. En 1868, il peint cette vue du village de Castelnau-le-Lez, prise du mas familial de Méric. Accepté au Salon grâce à l'appui d'Alexandre Cabanel son compatriote, ce tableau s'y fait remarquer et consacre un nouvel art du paysage basé sur les jeux de lumière et leur impact sur la réalité des lieux. Le village de Castelnau offre à nos yeux le volume écrasé de ses constructions et les agencements simplifiés des maisons. A ce titre Bazille se révèle comme un précurseur des futures recherches de Cézanne.



La rue du Village, 1868

© Musée Fabre de Montpellier-Agglomération, cliché Frédéric Jaulmes

Les bords du Lez. 1870. (Mineapolis Institute of Arts.)

Bazille commence ce tableau de grand format (137,8 x 205,2 cm) en juin 1870, quelques semaines avant la déclaration de la guerre franco-allemande. Les troncs squelettiques des arbres, le jeu des contrastes lumineux, le chemin poussiéreux, le ciel bleu tout contribue à rendre monumental un paysage d'une grande banalité. L'absence de personnages donne à ce tableau une dimension de calme et de sérénité teintée de mélancolie. Il peint ce paysage en même temps qu'une grande et ambitieuse composition biblique : ***Ruth et Booz*** qu'il laissera inachevée.

Bazille a réalisé des croquis sur le terrain et a peint ce paysage en atelier. C'est la dernière œuvre qu'il termine peu avant son départ le 16 août pour incorporer le 3^e régiment de zouaves. Il meurt le 28 novembre suivant à Beaune-la-Rolande.

Le Languedoc et mes amis peintres

Vincent Bioulès

Peintre, écrivain, ancien professeur aux Écoles des Beaux-Arts de
Nîmes, Montpellier et Paris

Lorsque en octobre 1957 j'entrais à l'École des Beaux Arts de Montpellier il me suffisait de marcher quelques centaines de mètres depuis la maison familiale pour me trouver dans la campagne. La ville soudain laissait le pas à des potagers, des vignes, des olivettes, des pinèdes et, par un dédale de chemins bordés de hauts murs mystérieux qui continuent à enchanter ma mémoire, on se trouvait « sur le motif ». Pour qui savait un peu rêver ces chemins vicinaux dont le nom n'emporte que l'idée de conduire au « voisinage » on se trouvait sur les pas de Corot dans les entours de Rome...

Et nos maîtres Descossy et Dezeuze, eux-mêmes paysagistes, nous expédiaient au paysage entre deux natures mortes composées à l'atelier.

Tous mes camarades rencontrés aux Beaux-Arts se formèrent ainsi. Nous partions en bande sur les bords du Lez planter nos chevalets en pensant à Frédéric Bazille. Sans doute est-ce Philippe Pradalé qui y songeait le plus jusqu'à faire poser sa fiancée sur le tertre même où Bazille avait campé la jeune fille devant le village de Castelnau. Claude Viallat lui peignait plus volontiers autour d'Aubais dont il était pays en se souvenant de Chabaud que nous avions découvert l'un et l'autre lors d'une rétrospective à Nîmes en 1956. Celle qui allait devenir sa femme, Henriette Pons, était catalane. Elle nous éblouissait par son sens inné de la couleur. Elle était peintre jusque dans son cœur.

Jean Azémard et Roland Trim prenaient la route des étangs et de la plage de Maguelone pour en revenir avec des aquarelles bleu et blanche dont l'écho se fera sentir dans les derniers travaux d'Azémard à la fin des années 90 alors que Trimon disparu de façon tragique ne pourra mener à son terme un éblouissant départ.

François Rouan, lui, a regardé les fauves et transporté dans la garrigue une palette toute cérébrale et exaltée.

Des dons de dessinateur incisifs et brillants se manifestaient dans les paysages de Daniel Dezeuze tels que ceux que l'on perçoit élaborés et réfléchis dans son œuvre non figurative.

Vanderspelden, que j'imagine venu du Brabant, savait capter dans des tonalités sourdes et intenses le Languedoc mélancolique des automnes pluvieux.

Enfin, et pour boucler le cercle d'amis, je veux évoquer ceux que nous appelions « les Nancéens » pour avoir débarqué dans l'atelier de Descosy afin d'y goûter une liberté ignorée dans l'austère École des Beaux-Arts de Nancy. Jacques Trouilly était le seul véritable Lorrain et peignait dans la suite de Bonnard les champs de coquelicots qui existaient encore au sommet de l'avenue Saint-Lazare. Jean Pierre Weil, strasbourgeois, semblait un rapin décrit dans « La Rabouilleuse ». Il avait ce qu'on appelle « une main »... Le plus fascinant était sans doute le marseillais Pierre Valéry qui lavait avec véhémence de grandes aquarelles romantiques à la suite de Thévenet ou de Segonzac. Il m'entraîna sur le plateau d'Entrevennes qui était encore dans « les Basses Alpes » et qui était sa patrie spirituelle. Son œuvre intense et brève ne cesse de m'habiter pour m'avoir fait sentir puis comprendre que le plus grand des biens tant dans nos existences que dans notre travail n'est autre que la liberté.

Nous continuâmes presque tous à peindre et je suis aujourd'hui persuadé que c'est cette expérience de la nature et du paysage qui demeure encore le socle de notre travail.

François Desnoyer et le Groupe "Montpellier Sète"

Gérard Calvet

Peintre

Tel a été mon choix dans le cadre de notre colloque. Avant d'aborder mon exposé, je voudrais vous dire mon attachement à l'histoire du paysage.

Le *"paysage"* a été durant plusieurs siècles et chez les plus grands artistes, le cadre de scènes agrestes, le support de champs de batailles, d'atmosphères galantes, d'évocations des dieux de l'Olympe, ou d'épisodes religieux. Ceci jusqu'au XIX^e siècle, où Jean-Baptiste Corot fut l'objet d'un succès fabuleux, en ne s'attachant qu'au cadre de la nature, et où la photographie aurait pu porter un coup fatal aux peintres paysagistes, si les impressionnistes, porteurs d'une démarche totalement neuve, n'avaient fait du "paysage", durant plusieurs décennies, l'essentiel de leurs thèmes, en se portant en rang serré, vers des lieux nouveaux, en peignant, "sur le motif", les bords de Seine et autres lieux envoûtants. Si bien que leur démarche naissante transformait tout le devenir pictural des vingt années suivantes. Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh prirent la relève et initièrent des visions tout autres, après le fauvisme et le cubisme, nés en Roussillon, précisément.

Le XX^e siècle par apports et influences successifs, devint une pépinière de talents multiples, comme le siècle précédent, quoique riche, n'en avait pas connu. Ceci jusqu'aux années 70, si j'ose le dire. François Desnoyer fût l'un de ces grands peintres qu'il est difficile de classer tant il est authentiquement personnel, au milieu de ses amis, et dans notre Languedoc-Roussillon. On ne peut aborder la description du personnage que fût François Desnoyer sans parler de turbulence, d'exubérance naturelle, de force de caractère, de vigueur physique autant qu'intellectuelle, de combat permanent contre le milieu ambiant d'abord, puis contre les événements. Il faut dire que le personnage était de taille peu commune, corpulence considérable, cheveux roux, il ne passait pas inaperçu. Enfant, peu enclin à obéir à un père rugueux, pas très appliqué en classe. Tout cela n'empêcha nullement qu'il soit aimé et aidé par son grand-père et encouragé par le grand sculpteur que fût Antoine

Bourdelle. Mais sa volonté, sa force de caractère, son courage, sa fidélité envers ses amis, sa soif de connaissances, sa curiosité de découvertes des grands de la peinture, sa lucidité et son indépendance envers les tendances artistiques en firent un artiste des plus attachants du milieu de notre XX^e siècle. Mais il est bon de dire quelques mots sur ses origines et ses tout débuts.

François Desnoyer donc, est né à Montauban d'un père maître d'armes et d'une mère ancienne institutrice. Très abrupt son père était peu enclin à voir son fils devenir artiste. Mais le jeune François aimait dessiner et encouragé par son grand-père et présenté au grand sculpteur Bourdelle, celui-ci conseilla à ses parents de l'envoyer à Paris. Il entre à l'École des Arts Décoratifs en 1913. Son maigre pécule l'oblige à donner des cours dans les écoles de la Ville de Paris et de banlieue comme beaucoup de jeunes peintres. Mais il fréquente assidûment les musées, les galeries et commence déjà, à faire des copies de maîtres comme il le fera, par la suite, souvent.

Appelé en 1914, blessé plusieurs fois, prisonnier, évadé, il ne reprend ses cours qu'en 1919. Et les œuvres de cette époque affirment déjà son désir d'unir la liberté chromatique du fauvisme à la rigueur de construction du cubisme qu'il réduit, bientôt, à une stylisation géométrique. Son esprit rigoureux le conduit, ensuite, à une synthèse plastique, par d'audacieux raccourcis, sans s'éloigner du réel. Les paysages exécutés à cette époque illustrent bien cette démarche.

Dans la cohorte des talents qui ont succédé aux grands : André Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Leger, il est sans doute, l'un des plus personnels et des plus marquants. On pourrait dire que sa démarche est une synthèse de toutes les recherches formelles et découvertes picturales du XX^e siècle, ceci, sans devoir véritablement ses aboutissements aux uns ou aux autres.

Devenu professeur à l'École des Arts Décoratifs, François Desnoyer n'a de Sète qu'une partie de sa vie, mais on peut affirmer que c'est à Sète qu'il s'est totalement épanoui. Sans ses voyages lointains et ses expériences sèteises, il n'aurait pas été tout à fait François Desnoyer. Sète a complété la texture picturale de son expression, sa fermeté parfois turbulente. Si son dessin est exemplaire, souvent rigoureux, si sa composition est dictée par le "*nombre d'or*", c'est la couleur qui crée la forme de bout en bout, c'est elle qui est l'harmonie, mais aussi la violence et, souvent, la véhémence.

S'il n'est pas séduisant, il est convaincant. Il faut dire que sa culture était évidente et vaste. Il s'est attaché à faire des copies de Breughel, de Tintoret, de Mathias Grunewald, d'El Greco et de Goya. Talent baroque certes, mais si empreint de curiosité et de liberté. Il a participé aux

manifestations majeures de son époque : Salon des Tuileries, Salon de Mai, Salon des Indépendants et d'Automne, des peintres" *témoins de leurs temps'* ; grandes expositions à la Galerie Charpentier, à la Galerie Drouand- David, Biennales de Menton, Biennales de Venise et obtient un contrat du marchand de tableaux Guiot. Tout ceci, en menant de pair, dans son atelier de la rue Tournefort, des activités dans la Résistance. Outre Marquet, ami de longue date, il a l'amitié de Duffy, de Grammaire, de Signac et de Goerg. Lorsque j'ai découvert son œuvre au musée d'Art Moderne de Paris, en 1945, il était considéré comme le grand peintre français, présent dans deux grandes salles avec des toiles de 4 mètres de haut. Il avait déjà réalisé des tapisseries, des sculptures et des peintures murales ainsi que fait l'objet de plusieurs rétrospectives. Il a bénéficié de l'amitié du critique Georges Besson et décidé de la vocation du critique Jean Bouret, par la suite découvreur de talents, de celui en particulier de Bernard Buffet et de bien d'autres.

Peintre de la marine, officier de la Légion d'Honneur, prix Blumenthal, prix Wildenstein, François Desnoyer s'est toujours voulu figuratif. Il affirmait *"Je suis réaliste, seule la réalité me donne le choc ensuite je compose d'après des études faites sur nature, dans mon atelier"*. Mais c'est la couleur qui était, pour lui, le moteur principal. J'ai pu constater combien, dans sa démarche, elle avait d'importance. Il aimait les visites, il aimait que son atelier soit vivant, il m'arrivait de lui rendre visite. Avec sa poigne habituelle, il me prenait le bras et m'amenait devant l'un de ses paysages en cours, et saisissant l'un des bouts de papiers colorés qu'il avait fait adhérer sur la toile, il l'enlevait et me disait : *"Et comme ça c'est mieux ou c'est moins bien?"* et répétant l'opération à plusieurs endroits du tableau et me voyant hésitant il me disait: *"Dis-moi, ce n'est pas parce que tu m'auras dit ceci ou cela que je le ferai.. Mais je veux savoir"*. Je dois avouer qu'à certaines périodes de mon évolution, j'ai usé de ce stratagème de maître admiré, mais qui osait me faire le témoin de ses hésitations.

Circonspect à l'égard de l'art abstrait, dont l'art du XXe siècle avait eu à subir les atteintes à plusieurs reprises, son amour du réel menacé, avait, vers la fin de sa vie, terni son optimisme naturel. Je l'ai entendu me dire : *"Tu verras les abstraits nous mettront les pieds sur la tête, ils nous lamineront"*.

François Desnoyer terminera sa vie à St Cyprien Plage, siège d'une fondation à laquelle il léguera ses archives et sa collection en 1972. Ceci, à la suite de dissensions avec l'orientation urbanistique de la ville.

Mais abordons les origines, les raisons du "Groupe Montpellier Sète". Il faut remonter au mois de janvier 1937 pour retrouver à l'instigation de Camille Descossy, la création du *"Groupe Frédéric Bazille"*, qui rendait

hommage à notre grand peintre mort à la guerre de 1870.

Les membres de ce groupe avaient tous fréquentés l'École des Beaux-arts de Montpellier dont Louis Guigue était à cette époque le Directeur. La guerre dispersa ses artistes. La paix retrouvée, on peut considérer que la naissance du "Groupe Montpellier Sète" est issue de la concordance de deux faits, dans les années 1950 : le regroupement à Sète, et autour de Gabriel Couderc et de Desnoyer, d'un noyau de peintres très actifs et, d'autre part, le développement, à Montpellier, autour de Descossy, devenu Professeur, puis Directeur d'une École des Beaux-arts réputée et très dynamique. Camille Descossy, prestigieux animateur, et soutien fervent d'élèves de qualité dont on ne sait si l'on ne pourrait parler, à leur égard, d'ingratitude, car les mots s'oublent et les faits subsistent.

François Desnoyer ayant visité Sète, en 1919, revint voir ses amis connus à Paris : Gabriel Couderc et l'acteur Jean Vilar. Il fût conquis par l'atmosphère du lieu et décida de s'y fixer avec sa femme Souza dans une "*baraque*", qui aménagée en atelier, et agréable lieu de vie devint la célèbre villa "Stella Souza". Cette villa devint vite, grâce au pittoresque restaurant "*D'Attila et de Germaine*", la réplique du restaurant "*Chez Solange*", cantine immuable de Desnoyer à Paris. Ce restaurant donc devint le centre de convergence de peintres très divers tels Albert Marquet, André Blondel, Maurice Sarthou, qui se fit construire une villa sur le mont Saint-Clair.

S'y retrouvèrent des toulousains, tels Raymond Espinasse, Montane, des lyonnais, tel Jean Fusaro et, autour de Gabriel Couderc, des montpelliérains, tel Jean Raymond Bessil, Gabriel Dezeuze, Camille Descossy, Pierre Fournel, moi-même, Jean Milhau et même des parisiens comme Jean Marzelle. Il faut dire qu'un attrait pictural certain s'était, après la fin de la guerre, exercé autour d'artistes sétois talentueux inspirés naturellement par « *l'Île singulière* » et son environnement : Eric Battista, Lucien Puyuelo, Pierre François Jordano, Gregonia, Lassale et Hyacinthe Moreno.

Le prestige certain de l'École des Beaux-arts de Montpellier a joué un rôle fédérateur indéniable et les conditions de l'éclosion du "Groupe Montpellier Sète" étaient, en quelque sorte, prévisibles.

Et, c'est en 1953 que sept peintres, deux Sétois et cinq Montpelliérains déposèrent les statuts du groupe et lui donnèrent une forme juridique afin de procéder commodément à des actions collectives. En 1956, il est confirmé et patronné par des personnages éminents tels que Vincent Auriol, André Chamson, Jean Cocteau, Joseph Delteil et Jean Vilar. En 1964, le groupe se constitue en association dont le Président est Camille Descossy et

le Président d'honneur François Desnoyer.

Quels étaient les membres du groupe : Jean Raymond Bessil, né en 1916 à Sète, moi-même Gérard Calvet, né en 1926 à Conilhac-Corbières, Gabriel Couderc, né en 1905 à Sète, Camille Descossy, né en 1904 à Céret,



Gérard Calvet : « Lumière sétoise »

François Desnoyer, né en 1895 à Montauban, Georges Dezeuze, né en 1905 à Montpellier, Pierre Fournel, né en 1924 à Rodez. J'étais le plus jeune, François Desnoyer était le plus âgé. Hormis Desnoyer, les trois plus âgés avaient été partie prenante dans le "*Groupe Bazille* ", les seuls survivants, Pierre Fournel et moi-même "

Mais je vais essayer de vous présenter chaque membre.

Bien qu'il ne soit pas le doyen, je commencerai par Gabriel Couderc, car c'est lui qui après avoir fait les Beaux-Arts à Montpellier et l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris, où il devint l'ami de François Desnoyer, fédéra en 1937 les peintres paysagistes de Sète. Il sera l'instigateur de la construction du musée Paul Valéry, incitera François Desnoyer à s'installer à Sète et jettera avec lui et Camille Descossy les bases de notre groupe. Sa nomination comme conservateur du musée de Sète ne diminua, ni son talent de peintre, ni son ardeur au travail.

Il fut présent dans les grands salons parisiens et figure dans les musées nationaux d'art moderne et dans les grands musées de province. Aucun peintre n'a exprimé avec autant de bonheur l'âme de "*l'Île singulière*", qu'il s'agisse des amples vues du port, des quais, des cargos entre deux eaux,

des multiples éclairages de l'étang de Thau ou de la pointe courte enguirlandée de lessive ; son œuvre très homogène reflète à la fois, une grande sensibilité colorée et une architecture rigoureuse.

Après François Desnoyer et Gabriel Couderc que je viens d'évoquer, c'est du troisième acteur important dans l'aventure du groupe, dont je veux dresser le portrait : il s'agit de Camille Descossy déjà évoqué. Né en 1904 à Céret dans les Pyrénées-Orientales, après les Beaux-arts à Montpellier (dont il sera successivement Professeur puis Directeur), il entre à l'École Supérieure des Arts Décoratifs puis des Beaux-Arts de Paris. De retour dans le midi, Camille Descossy reste un peintre ancré dans sa terre catalane dont il partage les émotions avec les artistes du cru : René Pous, Gustave Violet et le grand sculpteur Aristide Maillol. Il utilise une palette restreinte de teintes pierreuses. Mais son talent est plein d'audaces et pour exprimer les rigueurs de ses paysages de l'Aspre austère, il n'hésite pas au milieu de nuances subtiles, élégantes, à faire intervenir un blanc ou un noir pur, pour mieux traduire l'aridité de sa terre catalane.

Il est l'un des peintres qui, dans la confusion de son époque, a préféré le *"bien fait"*, la belle matière à l'effet et, la discrétion au tapage. Il a toujours été bienveillant avec ses élèves mais lucide. Il disait : *"Aujourd'hui tout le monde a du talent, demain je n'en sais rien !"* Modeste, lorsqu'il a quitté la direction des Beaux-Arts de Montpellier, il l'a laissée à Jean Raymond Bessil, autre membre du groupe. Le maire de l'époque, François Delmas, lui proposa le poste de conservateur du musée Fabre mais il refusa. Sa peinture est un éloge aux vraies couleurs de son pays usées par la lumière. Je n'oublierai jamais sa courtoisie : lorsque fraîchement débarqué des Beaux-Arts de Paris, il m'invita à venir peindre au milieu de ses élèves avec lui et assista avec tous les professeurs de l'École à ma première exposition montpelliéraine.

Abordons maintenant le portrait de celui d'entre-nous qui après Gabriel Couderc et son *"Île singulière"*, Camille Descossy et sa Catalogne, a été le plus typiquement montpelliérain : il s'agit de Georges Dezeuze, pur produit local, issu d'une vieille famille du Clapas. Né en 1905, décédé en 2004, dont le père, dit "L'Escoutaire", fut un chroniqueur et un félibre célèbre. Élève des Beaux-Arts de Montpellier et de Paris, professeur de cette école dans la ville qui l'a vu naître et principal fondateur du *"Groupe Frédéric Bazille"*, il a marqué par ses talents de pédagogue toute une génération d'artistes. Il peignait l'harmonie de la nature dont celle du Languedoc et aimait citer cette phrase de Courbet : *"Qu'allez-vous faire dans les Orient ~ vous n'avez donc pas de pays ?"* Sa gamme des valeurs est colorée, étendue, mais toujours avec des tons pastels. Attaché à la tradition, il travaillait ses motifs dans la simplicité apaisante du terroir. Le Pic Saint-Loup, les canalettes, les étangs et leurs filets, les garrigues

lui ont fourni les thèmes précieux et amoureusement interprétés de ses tableaux.

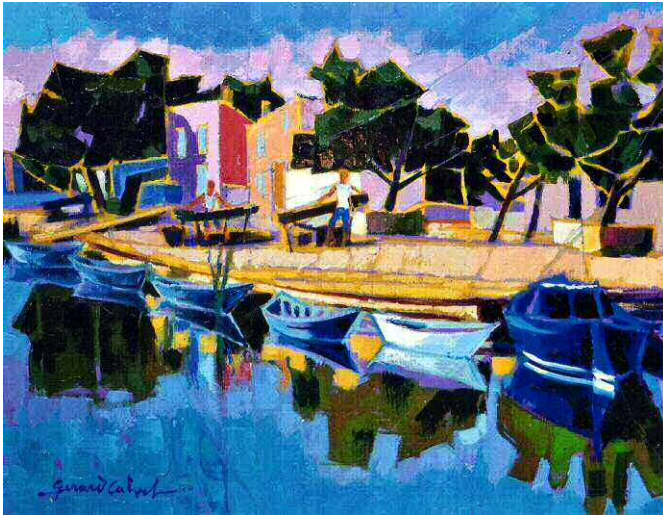
Plus jeune que nos trois précédents peintres du groupe, Jean Raymond Bessil est né en 1916 et décédé en 1989. Il a été le plus atypique des sept membres mais, à ce titre, un des plus attachants, peut-être. On peut penser que certains événements ont sans doute terni la fin de sa vie. Il était certainement le plus sensible de nous tous et peut-être aussi le plus audacieux. Né à Sète, il suit le cursus des Beaux-Arts de Montpellier, ceux de Paris, l'École du Louvre. Présent dans les grands salons parisiens, il expose beaucoup à l'étranger. En 1967, il devient après en avoir été professeur, Directeur de l'École des Beaux-Arts de Montpellier. Alors que les Sétois sont attirés par l'intensité colorée du motif, Jean Raymond Bessil s'attache à la finesse des rapports de tons qui confère à ses toiles une atmosphère irréelle. Parti d'une construction cézannienne qui lui permet de composer ses premières toiles d'une manière empreinte de classicisme pleine de charme, Jean Raymond Bessil était sans doute le plus enclin à user des gris colorés dans des mises en page savantes. Certains lui ont reproché de côtoyer l'abstraction. Ses thèmes lagunaires et ses étangs pourtant très raffinés en ont été, sans doute, la cause. Ils auraient dû dans les années 1970 lui gagner des faveurs de certains élèves, ce ne fût pas le cas et je l'ai vu affligé de constater quand entrant dans les ateliers il n'était ni salué ni l'objet d'égard dû à son titre de Directeur de l'école. Hormis ses rivages languedociens, il a peint Venise avec beaucoup de bonheur, dans des gris colorés très raffinés.

Je vous présente maintenant Pierre Fournel : c'est un *"régional"* puisque né à Rodez en 1924, il est devenu et resté montpelliérain à partir des années 1950. De retour du maquis et de la campagne d'Alsace en 1945, il entre aux Beaux-Arts de Paris avant d'être professeur de dessin à Montpellier. Pratiquant aussi la gravure, il a peint dans une gamme de couleurs assez austères et une patte généreuse les étangs et les villages de notre région ainsi que des natures mortes et des personnages avec bonheur. Auteur de médailles frappées par la Monnaie de Paris, il a connu assez rapidement, dans sa trajectoire artistique, une forte évolution. Parti d'une œuvre très construite, la matière a fini par lui imposer sa loi, la visite de son atelier est d'ailleurs édifiante : patiemment collectées plus de trois cents qualités de sable attendent d'être tamisées, associées avant d'être fixées par une résine. Le sable est ici sujet, matière et couleur à la fois. Alors des paysages s'organisent, comme les chemins sauniers du Languedoc ou ceux du Sahara. Sortent de la terre et du temps les villes saintes, les villes *"ruche"*, les villes martyres.

Étant le plus jeune du groupe, arrivé en 1952 à Montpellier, je parlerai peu de moi-même, pour deux raisons :

- d'une part, l'introspection est partielle et partielle ;
- d'autre part, j'envisage d'être plus prolix dans ma conclusion.

Pour ceux qui ne me connaîtraient pas, je suis né en 1926 à Conilhac-Corbières, dans l'Aude et, suis passé moi aussi, et durant cinq ans, par les Beaux-Arts de Paris. J'y ai connu, notamment Bernard Buffet. Bien que m'étant promis de ne pas vous imposer mes œuvres qui comportent également des décors et des costumes de théâtre, des sculptures, des illustrations de livres et des affiches, je vous présente cinq reproductions qui correspondent à des phases de ma peinture dont vous trouverez le commentaire dans l'ouvrage conçu par André Soulier et édité par les Nouvelles Presses du Languedoc fin 2007.



Gérard Calvet : « Barques et pêcheurs d'étang »



Gérard Calvet : « Bages et son étang »

En fin de compte, que retenir de l'action des membres qui composaient le "*noyau dur*" du Groupe Montpellier-Sète ? Après l'énumération des personnalités et des talents divers de ces sept artistes, on peut se poser la question des véritables motivations qui les ont réunies.

Le lieu géographique qui, à ne voir que le nom du groupe, paraît être à la base de sa création n'est en réalité qu'une façade; façade derrière laquelle se cache des liens beaucoup plus profonds, plus solides et d'ordre plus sentimental et idéaliste : c'est, d'une part, l'amitié qui unissaient tous ces artistes, l'estime réciproque, le fait qu'ils se soient nourris, dans cette proximité, de leur grande diversité, mais aussi leur désir commun de servir l'art avec toute la passion qu'ils avaient pour la peinture. Enfin et peut-être aussi l'envie de refuser une facilité ambiante propre à leur époque. Peut-être, également, l'intuition subtile que la jubilation qu'ils tiraient tous de leur environnement, des vies, des gestes qui les inspiraient étaient quelque part menacés. Des affirmations telles que "*Faisons table rase du passé*" qui flottaient dans l'air ambiant n'y étaient sans doute pas pour rien. Pour finir leur attachement commun à ce que l'on a appelé : la "*figuration*" avec comme base une évaluation claire de leurs qualités et de leurs démarches ; peut être aussi l'intention d'être l'aboutissement d'un dessein.

Mais deux éléments fondamentaux ont rapproché ces peintres : l'importance de la couleur et la rigueur de la composition. D'ailleurs, et nous allons le voir, le groupe n'était pas figé et à l'occasion d'expositions et de manifestations diverses ils s'étaient adjoints la participation d'amis artistes de grandes qualités. Certains ont été invités à plusieurs reprises, parce que plus souvent présents dans la région, au point que certains critiques les comptent

au nom du Groupe.

On peut considérer que quinze artistes ont été très proches ou amis de notre Groupe. Ils avaient tous une affinité certaine avec nos démarches et nos conceptions de l'art. Je vais vous les présenter en tenant compte de considérations d'âge, d'affectivité, de proximité géographique, de démarches picturales et de présence au Groupe.

D'abord deux célèbres mais rares participants aux expositions.

Jacques Arnaud, né en 1918 à Montpellier, a fait ses études aux Beaux-Arts de Montpellier puis de Paris. Professeur à Tunis où il fonde "l'École de Tunis", il peignait la mer et les étangs dans une pâte large et des nuances de gris bleu très sensibles. Il était l'ami de Bessil et de César mais rarement à Montpellier.

Jean Milhau, né en 1902 à Mèze, a eu un parcours étonnant. Après des études de Droit, il rentre aux Beaux-Arts de Paris et passe une licence d'Histoire de l'Art à la Sorbonne. Grand résistant, arrêté en 1942, dans la clandestinité en 1943. Après la Libération, il crée le mouvement du *"réalisme socialiste"*, se consacre totalement à la peinture et fonde l'*"Union des Arts Plastiques"*. Amoureux de l'atmosphère sèteoise.

Ensuite, les trois assidus :

Maurice Sarthou, né en 1911 à Bayonne, fait les Beaux-arts de Montpellier puis de Paris. Il partage son temps entre son atelier du Mont Saint-Clair à Sète où il travaille ses thèmes de prédilection ; le soleil, l'eau, le vent, et son atelier parisien. Selon un critique de l'époque, il était trop conformiste pour une époque de révolutionnaires, trop libre pour un temps d'obéissants ; il a voyagé seul comme tous ceux qui savent où ils vont.

Adrien Seguin, né en 1926 et mort en 2005, a fait ses études aux Beaux-Arts de Montpellier et de Paris. En 1954, il entre à l'Académie André Lhote dont il devient l'ami. Il revient plus tard à Montpellier où se déroulera sa carrière. Influencé au départ par Desnoyer et Lhote, il découvre la structure et la couleur. Il s'oriente ensuite vers des harmonies audacieuses et évolue lentement de l'expressionnisme vers une forme de surréalisme en explorant les visages de ses modèles.

Jean Hugo, après une vie parisienne assez agitée, s'est forgé un mode d'expression picturale des plus savants, mais surtout raffiné et élégant. Après avoir réalisé dans l'univers parisien des décors pour la danse, en particulier, il

s'est retiré à Lunel au "Mas de Fourques", et a donné aux paysages lunéolois des toiles, souvent de petits formats, très éloquentes et d'une naïveté apparente, mais très subtile et convaincante ; le Groupe l'a souvent sollicité lors des expositions dans la région, à l'étranger. L'une des salles de notre Musée Fabre lui est en principe consacrée et porte son nom.

Alors, abordons, maintenant, les Marseillais :

Pierre Ambrogiani est né en 1906 à Ajaccio. Il est mort à Allauch en 1985. Personnalité marseillaise incontournable, Pierre Ambrogiani fût aussi un ami de Marcegnoll et de Jean Giono qui a dit : *"La luminosité d'Ambrogiani vient de l'âme, c'est-à-dire de sa structure. Ce n'est pas de la couleur posée sur un dessin ni même dont le dessin soit le principe, c'est la couleur dressée sur elle-même et qui est son propre principe"*. Paulhan disait de Braques " il fonctionne tout seul c'est encore plus vrai d'Ambrogiani", il a peint Marseille mais aussi tout son arrière pays... Qualifié de gourmand de la couleur, on peut le rapprocher du courant post impressionniste.

Eugène Baboulene, né en 1905 et mort en 1994. Celui qu'on a qualifié de peintre le plus songeur des figuratifs est né à Toulon où il se forme à l'École des Beaux-Arts avant d'aller aux Beaux-Arts de Paris et aux Arts Déco. De retour à Toulon comme Professeur aux Beaux-Arts de sa ville, il finit par se consacrer à sa peinture faite de simplicité apaisante et inspirée par la mer et ses collines. On a vu ses tableaux longtemps à la Galerie Tamenaga, avenue Matignon à Paris.

Le Lyonnais : Jean Fusaro, né à Marseille en 1925, a fait ses études aux Beaux-Arts de Lyon où il professa ensuite. Influencé par l'École de Paris et Bonnard, il est parmi les créateurs du *"servisme"*, mouvement qui se situe entre le figuratif et l'abstrait des années 1948-1950. Sa peinture plus subjective qu'expressive a été qualifiée d'intimiste à cause de sa sensibilité feutrée.

André Blondel, né en 1909, d'origine juive polonaise, fait les Beaux-Arts à Paris entre 1930 et 1932. Il se cache pendant la guerre à Cuxac-d'Aude, avant de vivre à Carcassonne où il se lie avec le poète Bousquet dont il fera trois portraits.

Je l'ai connu alors qu'il était l'ami du peintre Jean Camberoque avec lequel il avait fondé le Salon des peintres audois. Il y épousa une enseignante agrégée, d'origine sétoise d'où ses nombreux séjours à Sète. Il y peint paysages et marines tout en côtoyant le Groupe d'Attila. Il repart à Paris où je l'ai retrouvé peu avant son décès en 1949. Celui que l'on a appelé le *"fauve"*

noir' était un travailleur forcené, un coloriste à la touche large et la pâte épaisse.

Plus rares dans nos expositions mais non moins intéressants : les toulousains Roger Montane et Raymond Espinasse ; également Marcel Bouissou, né à Marseillan, Pierre Fulcrand, Jean Neuberth, Paul Vigroux, le sculpteur Albert Dupin, enfin le sétois Lucien Puyuelo.

Durant cette longue période, ces peintres se sont manifestés chez leurs marchands de tableaux, dans leurs galeries respectives. Le rayonnement de leurs modes d'expression peut donc être qualifié d'intense de par le nombre, de par leur variété. Si l'on tient compte du décès des plus âgés, leur activité s'est manifestée durant vingt cinq ans mais le Groupe a occupé les cimaises durant trente quatre ans, localement, en Province, autant qu'à l'étranger.

On ne pourra pas reprocher à Desnoyer et au "Groupe Montpellier Sète" de n'avoir pas, amplement, évoqué les splendeurs de nos paysages du Languedoc Roussillon. Leur souvenir devrait rester vivace.

Certains collectionneurs peuvent donc s'étonner de ne pas retrouver "*leurs peintres*" dans les salles du Musée Fabre, d'autant que des groupes très différents, n'ayant vécu qu'un temps très court, ne comptant que quelques membres, s'y retrouvent fort à l'aise, sous le sigle "*prestigieux*", de "*contemporains*" (y compris à l'heure qu'il est). Mais une sorte de dictature fait que toute œuvre non issue de galeries habilitées par les instances officielles parisiennes, n'a pas de chance d'être prise en considération. D'autre part la chronique artistique de nos quotidiens locaux, pourtant très active autant que compétente il y a quelques décades, et qui aurait pu doper un intérêt en perte de vitesse, a fondu comme neige au soleil.

Je ne peux donc conclure sans me poser de question : des affirmations comme : "*faisons table rase du passé*" ne seraient-elles pas la cause de cet échec et le mot "*Culture*" ne s'écrit-il donc plus qu'avec un "c" minuscule ? Je vous remercie pour votre aimable attention et vous laisse sur cette interrogation.

Les paysages dans les arts et la littérature

Regards sur le Languedoc-Roussillon

Synthèse

Jean Hilaire

Professeur émérite

Doyen honoraire de l'Université Panthéon-Assas (Paris 2)

Je partirai du premier propos du Président de notre Académie sur le caractère particulier de la région Languedoc-Roussillon qui est de ne pas avoir d'unité géographique ou économique et de n'avoir qu'une unité institutionnelle, de n'exister en quelque sorte sur le papier que pour les commodités d'un découpage purement administratif. Cela d'autant plus que pour le thème de notre colloque particulièrement, c'est-à-dire une réflexion sur la présence et l'influence des paysages de notre région à travers les arts et la littérature, il n'y a guère d'unité de ces terres, du moins considérées en tant que telles du point de vue géographique, qui s'étendent du Canigou et des rives de la méditerranée jusqu'au Mont Lozère.

Le fait est indéniable. Et pourtant, remarquera l'historien, si notre habituelle vision est frustrée par ce dernier trait de diversité n'est-ce pas d'abord parce que notre exigence globale d'unité serait en réalité surtout politique, par une particularité qui nous est propre et insérée dans nos gènes précisément depuis l'unité politique sinon encore institutionnelle, réalisée dans le royaume de France dès la fin du Moyen Age ? Mais ne faut-il pas souligner en même temps que de nos jours cette conception unitaire tend à s'imposer d'un autre point de vue à travers l'évolution rapide du genre de vie, la vie moderne dirait-on, d'une uniformité de la vie de plus en plus concentrée dans le cadre urbain à travers tout ce territoire régional ? En seulement quelques décennies a été effacée la plus grande part de la diversité rurale, de vie et de mœurs, qui a cependant si longtemps régné sur ces terres pour en épouser les particularités.

Or aujourd'hui comme hier les réactions humaines devant ces paysages n'en sont pas moins vives parce que sur ces terres le spectacle souvent changeant de la nature, du ciel, de la lumière, manifeste précisément une grande force et même une violence combien de fois renouvelée par l'humeur saccadée des vents. Ces pays suscitent facilement chez les hommes un trouble, à la fois choc émotionnel et attachement, ne pourrait-on pas dire

une sorte d'envoûtement devant cette diversité elle-même ? Imaginons un garçon de quatorze ans qui n'était jamais descendu vers le sud bien au-delà de la Loire et qui en 1942 passait sans transition de Lille à Montpellier en plein mois d'août ; pour lui c'était bien plus qu'une découverte, une profonde émotion où un immense émerveillement s'imposait. Non seulement ce premier contact était saisissant mais plus tard en parcourant les pays constituant désormais cette région du Languedoc Roussillon les mêmes émotions devaient se renouveler à la découverte de nouveaux sites devant cette nature d'une beauté parfois violente au point d'en paraître presque insolite et mystérieuse.

Une telle expérience humaine suscite alors la question : ces émotions à des degrés divers auxquelles personne n'échappe vraiment et qui reviennent à tout moment devant ces paysages pourtant si différents, ne sont-elles pas le signe d'un véritable lien existant entre eux, un lien d'une autre nature car venant totalement de l'âme humaine et qui leur confère une unité ? Dès lors ce serait bien cette unité-là précisément qui aurait pu se manifester complètement à travers les arts et la littérature et que l'on pouvait y découvrir plus clairement durant ce colloque. Mais cela entraîne à en pousser la recherche dans une perspective lointaine aussi bien dans la peinture que dans la littérature. Car en remontant ne serait-ce qu'à la fin du XIX^{ème} siècle c'est déjà une autre vision que l'on découvre tant l'évolution de la vie a été rapide et profonde depuis cette époque d'autant, faut-il y insister, que le paysage lui-même en a subi les conséquences.

Devant cette nécessité d'un regard historique notre époque présente, férue de perspectives lointaines et avec les moyens techniques qui sont les siens, ne peut plus s'en tenir seulement à l'analyse de la représentation graphique ou de l'œuvre littéraire ; elle entend explorer l'histoire de la source d'inspiration, les paysages eux-mêmes, avant d'aborder les créations que cette source a suscitées. Cela d'autant plus que les moyens actuels d'investigation orientent inévitablement les recherches de caractère scientifique vers tous les indices qui auraient pu éclairer le processus de la création artistique. Le programme de ce colloque sur l'influence des paysages dans notre région devait alors débiter par les recherches qui sont faites sur la terre elle-même en même temps que se poursuivent les analyses des œuvres puisque ces terres gardent à travers les siècles en quelque sorte en elles-mêmes, dans leur chair, les traces de la vie qui a contribué en partie à façonner des paysages qui ont eux-mêmes beaucoup évolué.

Dès lors on s'efforce, selon l'expression employée par plusieurs auteurs de communication, de « faire parler » la terre et le paysage source d'inspiration de peintres et d'écrivains. Ainsi interroge-t-on le cadastre dans certains pays qui

ont fait partie de l'antique Narbonnaise en y superposant la triangulation du cadastre romain étudiée depuis peu et l'on découvre alors de singulières coïncidences. Un auteur latin de son côté n'éclairait-il pas la réussite de l'importante implantation de vétérans de légions romaines dans cette contrée par le sentiment d'y retrouver comme une seconde Toscane ? On s'interroge également sur les drayes, les chemins de la transhumance des troupeaux, en s'efforçant de faire surgir sur la carte l'écheveau serré de ces chemins désormais en grande partie inutilisés dont les traces partent de la Catalogne et des rivages méditerranéens pour converger tout au nord vers le Mont Lozère ; de la transhumance de centaines de milliers de moutons qui a tenu jusque dans un passé récent une si grande place il reste bien peu aujourd'hui et encore par la route du camionnage. De même des interrogations de cet ordre s'imposent à l'époque actuelle dès que l'on entend entamer la restauration d'anciens jardins. Cela pose brutalement désormais la question de l'authenticité qu'il faut retrouver pour mieux la respecter s'il est possible. Mais quelles sont les limites de cette authenticité si la conception elle-même, l'art du jardin, évolue comme elle l'a fait au cours des derniers siècles ?

Par là ces transformations si rapides surtout depuis la fin du XIX^{ème} obligent à une extension considérable des recherches à travers tous les modes d'expression artistique non seulement chez les peintres ou les écrivains mais même dans les formes les plus récentes ce qui englobe la photographie, la dernière née ; car elle n'en a pas moins été témoin des débuts d'une ère d'énormes changements dans les modes de vie, certes, mais aussi avec les conséquences inévitables sur le paysage à commencer par celui des cités même lorsque celles-ci n'ont pas une longue histoire, ainsi du port de Sète. Là, dès ses débuts le photographe s'est révélé non seulement comme un acteur de mémoire mais également comme un artiste capable au même rang que les peintres de fixer avec précision et sensibilité ses propres émotions devant le paysage. Or dès cette époque de nombreux photographes qui ont laissé une œuvre remarquée sont passés dans notre région. C'est bien ainsi que des montagnes aux plaines, aux étangs et aux rivages de la Méditerranée est ressentie cette unité qui vient de la vie et de l'âme humaines. Là réside l'apport essentiel de notre colloque, celui d'avoir souligné la puissance de ces paysages comme catalyseur de la créativité.

En ce sens s'imposait directement d'étudier cette créativité à travers la littérature, cela d'autant que l'écrivain travaillant dans la durée peut remettre sans cesse son écriture sur le métier. On a d'abord rappelé, en sorte de nécessaire introduction générale, que le paysage source d'inspiration par les émotions qu'il procure à un auteur est tout à la fois un décor et un lieu d'action. Mais aussi bien le romancier allant au-delà en arrivera même à le faire entrer non plus seulement comme un sujet à décrire mais encore avec le

rôle d'un véritable personnage intervenant dans l'œuvre. Tout cela apparaît particulièrement chez les écrivains qui étaient fixés dans notre région, en Languedoc et en Catalogne, et ont longuement interrogé et chanté ces terroirs. Or au delà encore l'évocation de ces paysages a influencé profondément l'écriture chez ceux qui sans y être demeurés toujours en avaient été marqués et en avaient gardé un profond attachement, une réelle nostalgie ; mais on ne saurait alors s'en tenir à cette simple constatation.

En effet c'est l'ensemble de l'œuvre d'un auteur qui peut avoir porté les traces pas toujours exprimées, plus subtiles, de ses origines à travers les paysages de son enfance. Il faut aller au-delà des seules allusions que l'on peut y trouver ; par une analyse en profondeur et en replaçant l'ensemble de l'œuvre dans son époque il importe de déceler de manière constante les influences les plus profondes. Cela a été bien mis en lumière à travers deux exemples illustres. D'abord chez Paul Valéry est permanente cette vision éclatante de la ville de ses origines, Sète, de la maison natale au lycée et jusqu'au choix de la dernière demeure face à la Méditerranée au soleil du cimetière marin ; elle inspire sa poésie, structure sa réflexion et la richesse de sa pensée tout au long de son œuvre. Chez André Gide, l'enfance à Uzès, elle aussi, a créé un socle inoubliable pour toute une vie le préparant déjà aux sensations offertes par l'Afrique du Nord. Ce sera en même temps à travers une comparaison entre Uzès et la Normandie une ouverture vers d'autres terres, ouverture d'esprit qui s'affirmera face à Barrès dans le refus des conséquences de l'enracinement. On peut voir plus loin encore cette influence initiale d'Uzès dans la recherche d'un équilibre difficile à trouver à la fois de vie et de pensée jusqu'aux interrogations sur le rapport entre la littérature et la nation.

En fait peu d'écrivains échappent à cet attrait de nos paysages ; même un étranger aussi bien que les natifs enracinés depuis des générations a pu être saisi par cette vision et cette atmosphère. En revanche pour l'étranger c'est du moins à condition de ne pas y passer en touriste l'instant d'un rapide voyage mais au contraire d'y poursuivre un séjour prolongé comme le montre à travers le récit de Stevenson la littérature anglaise des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Quant à la créativité suscitée par nos paysages dans la peinture, elle vient de nous retenir longuement dans cette dernière séance du colloque à travers le défilé d'un grand nombre d'œuvres, de ces « visions de peintres », sur le grand écran. A l'opposé de la littérature l'œuvre picturale doit tout dire seulement en saisissant un instant et de là, comme on l'a rappelé, ce n'est pas une simple image dans ce que celle-ci peut avoir d'impersonnel. L'artiste s'efforce de traduire une impression, un sentiment, un choc, dans le moment

présent qu'il entend fixer, et cela quels que soient sa technique, du dessin à la couleur, et son mode d'expression, du figuratif au non figuratif.

Du XVIIIème siècle au milieu du XXème s'étale sous nos yeux une production de plus en plus riche directement inspirée par des paysages languedociens et catalans. Déjà faut-il retenir l'exemple de Jean Pillement qui, après avoir beaucoup voyagé, s'était installé en 1789 à Pézenas où il était demeuré une dizaine d'années ; il y a longuement peint les paysages de l'Hérault. Or au contact de cette nature languedocienne il a été entraîné à renouveler ce qu'il conservait du style des peintres paysagistes de son temps, comme en témoignent ses carnets où il notait ses impressions devant cette nature particulière. Au XIXème siècle il suffit de rappeler, de Bazille à Courbet, ces peintres qui, à la différence de Bazille, n'étaient pas tous montpelliérains mais qui se sont beaucoup intéressés à la région ; ils ont laissé des œuvres majeures fort connues dans lesquelles apparaissent nos paysages, un leitmotiv en quelque sorte.

Or des artistes du XXème siècle on retiendra d'abord comme un grand moment le séjour à Collioure de Matisse en 1905 où il a été rapidement rejoint par Derain. C'est qu'au milieu d'une communauté d'artistes catalans dont on a peu parlé Matisse découvre l'importance de la nouveauté apportée par Gauguin et Cézanne ; à partir de cette date il cherche à peindre ce qu'il éprouve et pas seulement ce qu'il voit, cela dans les paysages qui sont un lieu d'expérimentation. Ainsi apparaissent à cette époque fauvisme et cubisme et où l'on a pu voir là un point de départ de l'art moderne.

En ce début du siècle également, à la suite du peintre Manolo de nombreux artistes viennent dans le village de Céret travailler au pied du Canigou, cette montagne emblématique dont le lever du soleil, durant l'hiver au ciel pur très dégagé, colore de rose les neiges du sommet. Autour des années cinquante, des peintres en renom s'y succèdent à leur tour attirés par une nature éclatante de lumière et aussi par l'importance du groupe qui s'y est formé. Ils se retrouvent et ensemble « discutent des lignes nouvelles qui portent leur peinture » ; déjà le franquisme en Espagne avait amené au pied du Canigou, parmi les exilés, Pablo Picasso. L'attraction du Canigou sur les peintres ne s'est jamais démentie jusqu'à aujourd'hui. Or cela peut être dit de tous les paysages de la région, les peintres catalans ayant d'ailleurs été eux-mêmes très largement inspirés par le bas Languedoc tout particulièrement.

Au milieu du XXème siècle en effet des groupes d'artistes s'étaient formés autour de l'École des Beaux-Arts de Montpellier dont le rayonnement était grand. A cette époque sous l'impulsion et l'enseignement

des peintres Georges Dezeuze et Camille Descossy, celui-ci d'ailleurs étant lui-même catalan, une nouvelle génération a longuement travaillé « interrogeant », comme on l'a dit, les paysages autour de Montpellier. Pour certains d'entre ces jeunes artistes ce fut d'abord, avant de s'orienter vers l'abstraction, l'expression figurative de leur sensibilité face à cette nature, dans une grande variété de styles. On peut effectivement s'interroger sur ce qu'il en reste dans les tendances actuelles ; mais encore faut-il préciser que ce témoignage est déjà celui d'une époque révolue où les villages environnants de Montpellier avaient conservé leurs caractères ruraux avant de devenir des banlieues ou des cités-dortoirs de la grande ville. Aussi bien depuis cette époque une grande partie du vignoble y a été arrachée.

Dans le même temps s'était constitué le « groupe Montpellier-Sète », un groupe de six peintres, autour de celui qui en fut alors le chef de file, Desnoyer. Cet artiste originaire du sud-ouest avait professé aux Arts décoratifs à Paris avant d'être attiré vers le Languedoc par le peintre Gabriel Couderc qui fut conservateur du musée de Sète et par Jean Vilar. Desnoyer fut immédiatement séduit par le midi méditerranéen et surtout par la ville de Sète où il se fixa sur les pentes du mont Saint-Clair. La vie du port qui était encore d'une activité soutenue exerçait sur lui une véritable fascination qui s'est traduite dans toutes ses toiles. Dans ce groupe les sensibilités étaient diverses, par exemple de la rigueur de Dezeuze au soin de la mise en page chez Couderc, de l'austérité d'expression chez Descossy à la subtilité d'atmosphère chez Bessil. Ainsi s'est accumulée à cette époque également une production où l'on peut retrouver encore et toujours ces émotions devant la beauté de ces paysages si différents faite parfois aussi de violence, d'insolite et de mystère.

En terminant ajoutons simplement un mot à ce propos de synthèse. Plus de soixante dix années après, au sortir de la gare de Montpellier à chaque retour d'un voyage éclair à Paris le ciel et la lumière font revivre intacts l'émerveillement et l'émotion qui avaient marqué le jeune garçon.

Table des Matières

M. Gayraud : Introduction	5
M. Assenat : Le legs antique dans les paysages languedociens	9
P. Laurence : Les drayes : chemins pastoraux dans le paysage languedocien, entre patrimoine matériel et immatériel	25
C. Camberoque : Les photographes de passage dans le paysage languedocien XIX-XXIème siècles	41
D. Larpin : La conception des jardins (XVII-XVIIIème siècles), les particularités régionales	63
J.L. Cianni : Valéry. Paysages de Sète, paysages de l'Esprit	75
J.P. Barou : Le deuxième œil d'Henri Matisse	85
G. Durand : Le Canigou, paysages	87
J. Balp : Une terre, une écriture	115
F. Escholier-Achard : Découverte des paysages du Languedoc-Roussillon par les voyageurs anglais des XVIIIe et XIXe siècles	129
B. Chedozeau : Uzès et Gide, enracinement et déracinement	149
Cl. Basté : Les peintres montpelliérains et les paysages de Montpellier	161
V. Bioules : Le Languedoc et mes amis peintres	173
G. Calvet : François Desnoyer et le groupe Montpellier-Sète	175
J. Hilaire : Synthèse	187



Académie des Sciences et Lettres de Montpellier
10, rue de la Valfère 34000 Montpellier