

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Alexis Drahos

Théories géologiques et représentations du paysage dans la première moitié du XIXe siècle

Geological theories and representations of landscape in the first half of the nineteenth century

L'étude présente concerne les relations étroites qui se tissèrent entre la géologie et la peinture de paysage anglaise de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début des années 1860. Il s'agit d'une période qui couvre une centaine d'années, époque qui voit de nets progrès effectués dans le domaine des sciences de la terre. De nouvelles disciplines indépendantes se développent comme la paléontologie, la glaciologie ou tout simplement la géologie en tant que telle. Cette période se caractérise par une remise en question de l'autorité de la Bible par rapport à l'histoire de la Terre. La plupart des savants commencent à être partisans d'une chronologie longue, remettant ainsi en cause l'idée admise selon laquelle la Terre était âgée de quelques milliers d'années tout au plus. Au XVIII^e siècle, l'évêque James Ussher avait par exemple affirmé, selon les décomptes des générations de la Bible, que notre planète était âgée de 4 004 ans. Ainsi, à partir de la fin du XVIII^e siècle, des savants, comme Buffon, Hutton, Cuvier et quelques années plus tard Lyell optèrent donc pour une histoire beaucoup plus ancienne. Ils s'affranchissent ainsi de plus en plus des écrits bibliques pour chercher la vérité sur le terrain. C'est en effet une époque où l'on prône désormais l'observation, l'expérimentation au détriment d'un savoir livresque. La nature est alors conçue différemment. Les scientifiques mais aussi les artistes jettent ainsi un regard neuf sur la nature et observent d'un nouvel œil la constitution des volcans, la physique des glaciers ou encore la formation des chaînes de montagne.

L'un des premiers artistes passionnés par ce genre de thématique est le Britannique Wright of Derby.

Ce peintre est sans conteste l'un des premiers artistes britanniques du XVIII^e siècle à s'être penché sérieusement sur les questions scientifiques. Au cours de sa carrière, il a notamment fréquenté la Lunar Society qui était une association provinciale de philosophes et d'hommes de science. Elle comptait parmi ses membres James Watt, le fondateur de la machine à vapeur et Erasmus Darwin, botaniste, l'ancêtre du célèbre Charles. Il fréquenta aussi John Whitehurst un géologue qui prônait le rôle de feux souterrains dans la constitution du bâti terrestre.

De Wright of Derby, nous retenons souvent ses scènes nocturnes décrivant les débuts de la révolution industrielle comme ses scènes de forges ou encore celles relatant des expériences scientifiques comme le *Planétaire* de 1766¹.

Il commença sa carrière comme portraitiste de la bourgeoisie puis, à partir du début des années 1770, il se consacra de plus en plus au paysage. Le voyage en Italie qu'il entreprendra entre 1773 et 1775 confirmera son penchant pour la peinture de paysage, genre qui ne le quittera plus. De ce voyage, les historiens de l'art retiennent avant tout son engouement pour le thème du Vésuve. Durant l'automne 1774, il effectue un court séjour à Naples où il rencontra probablement le volcanologue William Hamilton. Ce dernier est le premier scientifique à avoir étudié de manière approfondie le Vésuve. À l'époque, le Vésuve est d'ailleurs en pleine activité, ce qui renforçait la curiosité des savants. En 1776, Hamilton publie en collaboration avec l'artiste Pietro Fabris *Les Champs Phlégréens* à travers lesquels il diffuse ses idées sur la région volcanique de Naples. C'est un ouvrage constitué de gouaches et qui illustre notamment des matériaux volcaniques divers et des

vues du Vésuve. Bien qu'il ne soit pas l'auteur d'une théorie géologique en particulier, sa nouvelle conception des volcans influença certains artistes dont Wright of Derby. Hamilton voyait dans le volcan un élément positif, créateur du bâti terrestre et non pas une force uniquement négative, symbole du mal et des enfers comme on le pensait auparavant. Selon lui, par exemple, les terres fertiles de la Campanie étaient dues aux coulées de lave qui avaient enrichi les sols.

L'Éruption du Vésuve, gouache de 1774, conservée au Derby Museum and Art Gallery, constitue un des meilleurs exemples sur le sujet dans la production artistique de Wright of Derby. Comme le fait remarquer l'historien de l'art Benedict Nicolson qui a consacré un catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste en 1968, ce dessin est trop spontané pour avoir été réalisé ailleurs que sur place. À ce sujet, elle n'exclut pas que l'artiste ait été durant son ascension du Vésuve accompagné par le volcanologue William Hamilton. Le point de vue de la composition donne sur la mer, au crépuscule, avec la presqu'île de Sorrente sur la gauche. Il s'agit de la seule gouache que nous connaissons de l'artiste. Scientifiquement parlant, nous pouvons dire que nous avons affaire à une éruption de type effusif comme les fortes coulées de lave le laissent penser. Les éruptions volcaniques se divisent en effet majoritairement en deux types : les effusives et les explosives. Tout dépend de la viscosité du magma. Les éruptions effusives ne sont pas dangereuses pour les habitations des alentours ce qui n'est pas le cas des éruptions de type explosif.

L'Éruption du Vésuve, vue depuis Portici (Aberystwyth, The University College of Wales, 1774-1776) montre en revanche une œuvre dont le volcan est de type explosif. Il s'agit d'une huile sur toile. Dans cette composition, Wright met en évidence la présence des vignobles symbolisant la richesse du sol de la région. Rappelons à ce sujet que la première représentation du Vésuve dont nous ayons connaissance date de l'Antiquité, et qu'elle associe le volcan à un champ de vignobles. Les habitants de Pompéi considéraient le Vésuve non pas comme un volcan mais comme une montagne fertile où tout poussait. Pompéi était ainsi une ville très riche grâce à son commerce. Ainsi, à propos de cette toile, nous pouvons donc supposer que le peintre associait le volcan à un bienfait, une aubaine pour la civilisation, mettant ainsi en évidence son caractère créateur. À côté de cela, il dépeint une éruption de type explosif s'opposant ainsi à la gouache précédente. L'artiste met alors en scène des volutes noires de fumée entourant le volcan et donnant à ce dernier un caractère spectaculaire, pyrotechnique. Certains historiens de l'art, comme Benedict Nicolson, ont aussi associé cette vision apocalyptique du Vésuve à des chandelles grandeur nature évoquant ces œuvres en clairs-obscur. Il est aussi probable selon Judy Egerton, la commissaire de l'exposition Wright of Derby au Grand Palais en 1990, que le peintre se soit inspiré des toiles du peintre d'origine toulonnaise - Volaire - sur le volcan.

Le Vésuve en éruption avec une vue des îles de la Baie de Naples (Tate Gallery, 1776-1780) est une toile qui a été réalisée après son séjour en Italie. À l'instar de l'œuvre précédente, le peintre met l'accent sur le caractère dramatique de l'explosion. Nous discernons en effet toujours de noires et épaisses volutes de fumée envahissant la baie. Un

autre élément remarquable du tableau est peut-être celui qui apparaît dans les ténèbres du premier plan, où nous voyons deux hommes transportant sur leurs épaules le corps d'une victime de la colère du volcan, suivis d'une femme éplorée. Certains historiens ont émis l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être du savant de l'Antiquité Pline l'Ancien, décédé lors de l'éruption du Vésuve de 79. Quelques années plus tard nous savons que Valenciennes introduira cette scène dans son éruption de 1813. Toujours est-il qu'ici, nous avons donc affaire plutôt à une éruption de type explosif qui est, selon les savants, la plus commune pour le Vésuve.

Avec ces quelques exemples, nous remarquons donc que le peintre nous donne une illustration à la fois dramatique et bienfaitrice du volcan, symbolisée notamment par les champs de vignoble. Cette nouvelle conception trouve son origine dans les idées d'Hamilton. Par ailleurs, ces compositions nous offrent un aperçu des types d'éruptions du Vésuve ayant donc une valeur principalement documentaire.

Thèse plutoniste

À cette époque, la thèse plutoniste commence à marquer les esprits et notamment chez certains peintres, comme William Turner. Mais en quoi consiste cette doctrine située à la base de la géologie moderne ?

Avant de se pencher sur les mécanismes géologiques de la terre, James Hutton (1726-1797) étudia la médecine à Leyde aux Pays-Bas où il obtint un diplôme en 1749, pour ensuite revenir en Écosse où il hérita d'une ferme pour se consacrer à l'agriculture. Ce n'est donc que tardivement qu'il s'intéressa aux sciences de la terre². Toutefois, sa théorie du plutonisme doit beaucoup à ses études d'anatomie et de médecine d'une part, et à ses travaux agricoles d'autre part. La conception vitaliste des sciences médicales de l'époque qui concevait le corps humain comme une machine, et les théories sur la circulation du sang ont poussé en effet Hutton à y voir des analogies avec le fonctionnement de notre planète.

Hutton conçoit la Terre comme une véritable machine capable de se régénérer constamment. À force d'arpenter le sol britannique, il comprend que l'érosion est le principal acteur du changement de nos paysages. Selon lui, les continents se désagrègent continuellement pour laisser place à d'autres et ainsi de suite. Pour expliquer cette transformation incessante du paysage, il s'en remet au feu, qui, selon lui, se cache en grande quantité sous la surface terrestre. Ce feu (d'où la théorie plutoniste qui vient de Pluton dieu des Enfers) contribue en effet à faire fondre certaines roches comme le granite qui perce les strates supérieures, bouleversant ainsi la géologie de nos paysages. Parallèlement à cela, Hutton affirme que la Terre est extrêmement ancienne et que son âge est impossible à calculer. À cause du recyclage constant du paysage, il est en effet impossible de trouver des témoignages de son origine ou des signes de sa fin.

Cette vision dynamique de la géologie terrestre constituait à l'époque une véritable révolution dans la mesure où la planète était le plus souvent considérée comme un corps inerte géologiquement, sans véritable moyen de se régénérer. À l'époque, on associait la

Terre, comme on le fait aujourd'hui pour la Lune, à un astre éteint sans ressources et avenir géologique.

Par certains côtés, la théorie d'Hutton semble trouver son interprétation figurative dans quelques œuvres de Turner.

Turner est avec Constable le plus grand peintre de paysage anglais de la première moitié du XIXe siècle³. Il expose sa première toile à la Royal Academy en 1796, intitulée *Pêcheurs en mer*. À l'époque, il tient sa notoriété à ses marines et à ses paysages montagneux. Ce sont sans doute les multiples voyages qu'il entreprend sur le continent et en Angleterre qui l'amènent à s'intéresser à la géologie. À partir de la fin des années 1790, il voyage de plus en plus et notamment dans des paysages montagneux comme ceux du Lake District, mais c'est en 1802 qu'il entreprend son premier grand voyage sur le continent en se rendant dans les Alpes. Au début des années 1800, il commence à réaliser des paysages dénotant un intérêt pour la géologie, comme *La Passe du Saint-Gothard* ou encore *Les Chutes de Reinchenbach*.

Ses voyages à répétition l'orientent par conséquent vers la peinture de paysage. Il se passionne pour les maîtres du passé, comme Le Lorrain et Poussin qu'il copie au Louvre. Certaines de ses œuvres témoignent cependant d'un penchant pour les théories de l'époque comme celle de James Hutton.

Nous savons par exemple que le peintre, au cours de sa carrière, fréquenta notamment la Société géologique de Londres qui avait été fondée en 1807. Le catalogue d'exposition *Turner and the Scientists*, qui a été organisée en 1997, met en effet en évidence les relations diverses qu'entretenait l'artiste avec le monde scientifique de son temps. Turner avait par exemple lu certains volumes des *Transactions* de cette société qui discutait de géologie. Par ailleurs, il est avéré que les membres de cette société étaient pour la plupart des partisans des idées de Hutton qui venaient d'être popularisées par son disciple John Playfair en 1802.

L'une des œuvres les plus symptomatiques de sa production concernant la géologie est *Glencoe*, une œuvre réalisée entre 1834 et 1836 et faisant partie d'une série destinée à illustrer les œuvres en prose de Walter Scott. Il s'agit d'une vallée (*glen* signifie vallée) située dans les Highlands écossais. Par l'intermédiaire de cette œuvre, nous voyons nettement que le peintre s'est attaché à dépeindre la géologie de la région. La symbolique de l'endroit est très forte étant donné que c'est dans cette région que James Hutton a élaboré sa théorie du plutonisme dans les années 1760. L'artiste y décrit un monde changeant et mobile où les frontières terrestres et célestes se confondent dans une sorte d'élan de dynamique circulaire. À travers cette œuvre, le peintre nous décrit un véritable ballet des éléments, une sorte de cycle naturel. L'eau est symbolisée par les nuages gonflés d'humidité alors que le feu se trouve incarné dans la représentation des fumerolles à gauche de la scène, mais surtout par les petits orifices volcaniques que nous avons peine à entrevoir au milieu de la composition.

Par ailleurs, la forme prismatique des montagnes confère une impression de majesté au paysage et révèle du même coup les mécanismes d'érosion à l'œuvre. Nous sommes donc

en droit de nous demander si cette vision apocalyptique, qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de John Martin, n'illustrerait pas le renouveau de la Terre si chère à James Hutton. Les orifices volcaniques ainsi que le dynamisme incessant des nuages tendraient à le laisser penser. Par l'entremise de cette œuvre, l'artiste nous dépeint ainsi une planète jeune et dynamique qui se reforme sans cesse sous l'action du feu, et dont des jets violents sont expulsés à la surface. La déformation terrestre est ici soigneusement mise en évidence par l'action conjointe des forces climatiques et volcaniques. Par ailleurs, la représentation de minuscules personnages sur les flancs des vallées met en évidence l'immensité de la nature et le caractère futile de l'homme. Au fond de la composition, la présence de montagnes au loin assez érodées renforce ce caractère infini et insondable de la Terre. Le paysage majestueux que nous propose l'artiste britannique présenterait donc, au vu de ces quelques remarques, certaines similitudes avec la théorie huttonienne. Cette œuvre si énigmatique n'est toutefois pas la seule à démontrer une telle appartenance à ces thèses scientifiques.

Une autre œuvre tout aussi intéressante est *Loch Coruisk*, une aquarelle réalisée en 1831 et conservée à la National Galerie d'Écosse. Cette œuvre au même titre que *Glencoe* fut destinée à illustrer certaines œuvres en prose de Scott. En 1831, Turner voyage au nord d'Edinburgh et visite la nature sauvage de l'Écosse. Le peintre représente à travers cette composition les montagnes Cuillin qui s'élèvent comme des vagues gigantesques. Là encore, nous sommes en présence d'un paysage dynamique, mouvant, soumis à des processus géologiques incessants. Devant cette scène de paysage, nous pouvons suspecter que le peintre était plus ou moins au courant des débats géologiques de l'époque et notamment de ceux touchant à Hutton.

Ces exemples ont permis de souligner l'importance des thèses d'Hutton dans le développement de la peinture de paysage.

Théorie catastrophiste

En parallèle aux thèses d'Hutton, une autre théorie nommée catastrophiste se développe considérablement grâce aux écrits de Georges Cuvier. Cette doctrine fait état d'un passé mouvementé et dramatique de notre planète. Contrairement à la théorie d'Hutton, elle distingue deux types de périodes dans l'histoire de la Terre. Tout d'abord un passé dans lequel les événements géologiques ont été extrêmement violents, avec une période ponctuée de révolutions qui ont anéanti les faunes et les flores terrestres. Et ensuite une autre période, celle que nous sommes en train de vivre, marquée par un ralentissement considérable de l'activité géologique de notre planète. Selon Cuvier, nous vivons une période calme, géologiquement parlant. Le Déluge de Noé est selon lui la dernière des révolutions du globe, mais il affirme qu'il en a existé plusieurs auparavant. La théorie catastrophiste distingue donc une véritable disjonction entre le passé et le présent, ce qui n'est pas le cas chez Hutton et plus tard chez Lyell. Selon ces derniers, tous les événements géologiques étaient constants depuis la naissance de la Terre d'où le nom de théorie uniformitariste.

Le peintre romantique John Martin semble avoir été plus ou moins réceptif à ce genre

d'idées. Il est par exemple possible qu'il ait lu le livre de James Parkinson intitulé *Les Restes organiques du monde fossile*, publié en plusieurs volumes en 1804, 1808 et 1811. Dans cet ouvrage, le savant anglais rend compte des théories catastrophistes de George Cuvier. Par ailleurs, en 1813, Robert Jameson traduit en anglais les écrits du savant français. Quelques années plus tard, William Buckland, paléontologue anglais de renom, diffusera également les thèses de Cuvier en Angleterre. Nous assistons donc, en Angleterre au début du XIXe siècle, à un véritable courant catastrophiste scientifique.

L'œuvre de John Martin se réfère beaucoup à des sujets bibliques et littéraires. Ses compositions traduisent un style emporté, proche d'un sentiment mégalomane. À côté de cela il s'est également distingué par ses illustrations d'animaux préhistoriques placés dans des paysages du passé, réalisant ainsi les premières représentations de paléoécosystèmes. Il collabora notamment avec divers paléontologues de l'époque comme Mantell et Buckland⁴.

Depuis la biographie de Maria Pendered dans les années 1920 qui a décrit l'entrevue entre l'artiste et Cuvier dans son atelier, de nombreux historiens se sont basés sur cette rencontre pour justifier l'alliance entre la science et l'art à l'époque, et notamment l'influence de la théorie catastrophiste sur la peinture. Albert Boime dans ses ouvrages sur l'époque napoléonienne a mis en évidence les idées de Cuvier sur le peintre anglais.

Sadak est la première véritable œuvre qui souligne chez l'artiste son penchant pour la déformation géologique des falaises et des strates. Ce tableau exposé en 1812 est conservé aujourd'hui à la Southampton City Art Gallery.

Le sujet est tiré d'un conte persan. Le tableau met en scène la lutte entre l'homme et la nature mais ce qui est le plus marquant est la description méticuleuse des falaises. Curieusement, cette toile n'a jamais véritablement été mise en relation avec la théorie de Cuvier. C'est en effet en 1812 que Cuvier publie ses *Recherches sur les ossements fossiles* où il rappelle ses vues catastrophistes. On retrouve néanmoins l'idée d'un paysage mouvementé. À la vue de cette toile, on a l'impression que la Terre a été sujette à des bouleversements cataclysmiques et notamment au sujet de sa géologie. Par ailleurs, il est naturellement impossible de ne pas évoquer également une influence de l'esthétique du Sublime comme on peut le voir à la même époque chez Turner avec son *Hannibal* ou encore chez James Ward avec sa *Gordale Scar*.

Quelques années plus tard, Martin peint le *Joshua* où là encore, nous voyons un intérêt pour la déformation géologique des falaises et un paysage mouvementé. Cette œuvre réalisée en 1816 lui valut un grand succès.

Mais l'exemple le plus représentatif, quant à cette thématique de la réunion de l'art et de la science, est bien naturellement sa première version du Déluge qui date de 1826 et qui fut exposée à la British Institution. La scène pourrait reproduire l'une des révolutions décrites par Cuvier, et notamment la dernière qu'il situe il y a environ 10 000 ans. La toile se caractérise par une composante fortement géologique et notamment à droite où nous discernons de véritables éboulements de rochers décrits d'ailleurs dans les *Recherches et ossements fossiles* du paléontologue français en 1812. Patrick Noon dans le catalogue

d'exposition *Constable to Delacroix* de 2003 (Tate Britain) relie cette toile aux théories de Cuvier. Par ailleurs, la présence d'une grotte à droite de la scène serait, selon Michael Freeman, une allusion aux découvertes de Buckland en 1821, dans la grotte de Kirkdale. Le paléontologue anglais avait en effet exhumé des restes de mammifères fossiles appartenant plus particulièrement à des hyènes, des éléphants. Le savant avait en fait découvert toute une faune antédiluvienne.

Ce tableau illustrerait ainsi ce dualisme caractéristique de l'époque entre la religion et la science. La théorie catastrophiste ne rejetait pas en effet les saintes écritures.

La peinture du Déluge appartient en fait à une trilogie qui comprend également *La Veille du Déluge*. Dans cette œuvre qui date de 1840, Martin dépeint une scène paisible dont seule la présence au loin d'une comète nous laisse penser qu'une issue tragique va avoir lieu. Sur un promontoire rocheux, nous observons des patriarches en train d'implorer la destinée. Bien qu'il y ait dans cette composition une composante religieuse indiscutable, la scène décrivant un épisode de la Genèse, on pourrait également y voir une influence scientifique et en particulier catastrophiste avec la comète. En effet, étant donné le contexte scientifique de l'époque, et en particulier les découvertes effectuées en astronomie, nous sommes en droit de nous demander si le peintre ne connaissait pas tout un courant de pensées qui considéraient que les comètes étaient des éléments très dangereux pour les populations. À partir du XVIIIe siècle, avec les travaux de Newton et d'Halley, on comprend mieux les modes de déplacement des comètes et leur nature. Aussi, la peur d'une collision avec la Terre devient réelle. Nous avons par exemple la comète de Lexell qui frôla la Terre dans les années 1770 et qui contribua à effrayer les populations de l'époque. Plus près de Martin, en 1832, d'après des calculs de l'astronome Olbers, la comète de Biela devait s'écraser sur la Terre.

Il est ainsi possible que Martin ait été au courant de ce type d'évènements. Nous observons donc que sous l'influence des concepts scientifiques, la symbolique de la comète changea selon les époques. Elle ne revêt donc pas une simple valeur documentaire comme dans les fresques de Giotto illustrant le passage de la comète d'Halley.

On voit donc avec ces exemples que John Martin peut être considéré comme une sorte d'interprète large des théories catastrophistes. Nous pouvons affirmer qu'il n'eut pas son pareil à l'époque. Il fut l'un des rares artistes à s'être lié autant aux sciences de la Terre.

Peinture préraphaélite

L'époque romantique passée, les artistes se penchent vers une représentation encore plus méticuleuse de la nature comme nous pouvons le voir dans la peinture préraphaélite. Ce mouvement de contestation anglais naît en 1848 avec des personnalités comme Rossetti, Hunt et Millais qui souhaitent retrouver la pureté et la dignité des œuvres du XVe siècle italien, d'où le nom de préraphaélite. Ces peintres, âgés à l'époque d'une vingtaine d'années, s'inspirent donc de sujets essentiellement religieux et littéraires.

Dans le cadre de cette étude, deux artistes plus ou moins oubliés aujourd'hui, John Brett et William Dyce, représentent un réel intérêt en la matière.

John Brett est par exemple célèbre pour avoir dans l'une de ses toiles, *Le Glacier de*

Rosenlauri, interprété d'une manière personnelle la théorie glaciaire de Louis Agassiz. Cette œuvre fut exposée à la Royal Academy en 1857 et tire son origine du voyage de John Brett en Suisse, effectué l'été précédent. Durant son séjour, il aurait rencontré un peintre anglais nommé Inchbold qui l'aurait poussé à peindre ce glacier. Par ailleurs, on sait que la lecture des *Peintres modernes* du théoricien John Ruskin a pu constituer une source d'influence chez l'artiste. Dans ce livre, le théoricien incite John Brett à peindre de façon la plus méticuleuse qui soit la nature et ses roches en particulier. Selon Ruskin, il ne faut rien négliger et consacrer autant de temps à chaque objet de la nature.

Le thème de ce sujet est donc la vue macroscopique d'un glacier qui dévale la vallée. À l'époque, cela fait déjà plus d'une centaine d'années que les artistes s'intéressent à ce type de représentation. Nous pouvons citer par exemple les œuvres de l'artiste anglais William Pars qui exposa des vues de glaciers à la Royal Academy dans les années 1770. Un peu plus proche du tableau de Brett, le peintre Thomas Fearnley illustra aussi le thème du glacier dans les années 1830. Toutefois, le tableau de Brett est insurpassable quant à son caractère réaliste : on voit notamment qu'il s'attarde sur la déformation des strates de la falaise causée par l'avancée du glacier. Nous pouvons distinguer des mousses et des lichens sur ces mêmes strates.

Mais qu'en est-il exactement de la question purement géologique ?

Certains historiens de l'art, comme Kenneth Bendiner à la fin des années 1980, ont en effet relié ce tableau à la théorie glaciaire de Louis Agassiz⁵. Qui était ce savant d'origine suisse ? Il est resté célèbre pour avoir élaboré une théorie dans les années 1830 qui affirmait qu'il y a quelques milliers d'années de gigantesques nappes de glace avaient recouvert l'Europe. Agassiz était partisan de la théorie catastrophiste de Cuvier, mais contrairement à ce dernier, il invoquait le rôle de la glace et non de l'eau comme facteur de la disparition des espèces. Parallèlement à cela, il résolut le problème de l'origine des blocs erratiques. Ces roches particulières avaient en effet laissé les savants dans l'incompréhension quant à leur présence insolite dans certains paysages. Formant de gros blocs rocheux, mais n'étant pas de même nature que le substrat sur lequel ils étaient posés, il était facile d'en conclure qu'ils avaient une origine différente. À partir du XVIII^e siècle, on pensa alors qu'ils avaient été amenés par les eaux du Déluge. Mais Agassiz s'opposa à cela et dans son livre *Études sur les glaciers*, qu'il publia en 1840, il expliqua l'origine glaciaire de ces roches énigmatiques.

Dans le tableau de Brett, nous pensons que les trois roches déposées au pied du glacier interprètent d'une certaine manière la problématique de l'origine des blocs erratiques. Ces roches sont en effet méticuleusement dessinées et nous reconnaissons leur nature particulière : nous discernons un granite, un gneiss et une roche métamorphique. C'est donc un tableau que nous pouvons relier au contexte scientifique de l'époque. Les savants se posaient par exemple de nombreuses questions au sujet du déplacement des glaciers, de leur fonte... Enfin, nous pouvons aussi dire que ce tableau est un témoignage du petit âge glaciaire qui était en train de s'achever à l'époque. Toutefois, nous retrouvons dans l'œuvre de Brett une autre toile qui illustrerait un bloc erratique : il s'agit de la peinture nommée *La Vallée d'Aoste*.

Exposée en 1859, à la Royal Academy, il s'agit de la dernière grande toile alpine du peintre.

À l'inverse du tableau précédent, il s'agit d'une vue panoramique. À travers cette composition, nous retrouvons les couleurs claires, limpides, typiques du mouvement préraphaélite. Au premier plan, nous voyons une fille endormie avec un mouton, adossée à un gros bloc de pierre ; or, cette roche pourrait très bien être un bloc erratique. Nous retrouvons souvent en effet dans ces paysages souvent ce type de roche. Ensuite, l'importance donnée à cette roche au premier plan laisse supposer que ce détail est loin d'en être un pour le peintre. Par ailleurs, la présence au loin de glaciers pourrait laisser penser qu'autrefois la vallée était recouverte de glaciers, ce qui expliquerait donc la présence incongrue de ce bloc.

John Brett ne fut toutefois pas le seul artiste préraphaélite à s'être intéressé à la glaciologie. William Hunt, dans l'une de ses œuvres *CWM Trifaen*, interprète le problème de façon différente. Cette aquarelle représente en fait une érosion glaciaire. Peinte en 1856, elle appartient à la collection Robertson. Il s'agit d'un paysage désolé, noyé dans le brouillard où toute présence, ou signe humain, est abolie au profit d'un paysage fortement géologique. L'artiste joue ici sur des couleurs monochromes composées de violet et de blanc principalement. La notice du catalogue d'exposition *Preraphaelite Vision Truth to Nature* met en évidence l'intérêt du peintre pour les montagnes et son souci de les représenter le plus fidèlement possible. Hunt fit d'ailleurs plusieurs expéditions dans le nord du Pays de Galles dans les années 1850, ce qui a pu le conforter dans son intérêt pour la peinture de montagne.

À travers cette composition, nous remarquons que les roches du premier plan ont été striées par l'ancien passage d'un glacier. Ces roches sont des plaques de granite striées comme l'indiquent les multiples fissures, les cannelures que nous discernons sur leur pan. Le glacier lorsqu'il s'avance sur les roches a en effet tendance à araser totalement les pierres, d'où ce caractère très plat, écrasé de la roche. Nous retrouvons d'ailleurs ce genre d'érosion glaciaire à peu près à la même époque chez le peintre américain William Stanley Haseltine. Ainsi, grâce à ces exemples, nous voyons combien la question des phénomènes glaciaires a intéressé les artistes à l'époque.

L'autre grand peintre préraphaélite est William Dyce qui, dans une de ses toiles, se serait rapproché implicitement des idées de Charles Lyell et de sa théorie de l'uniformitarisme.

Théorie uniformitariste

William Dyce (1806-1864) se tourna vers la peinture dès les années 1820 et se rendit plusieurs fois en Italie⁶. Durant son périple, il aurait rencontré les Nazaréens, dont le style le marqua fortement. À cette époque, il est aussi influencé par Reynolds et s'intéresse aux sujets religieux et mythologiques. Il retient du maître anglais sa peinture dense et sombre. Dans les années 1830, il peint des madones dans le goût du XVe siècle italien. Enfin dans les années 1840, il participe à la réalisation des fresques du palais du Parlement.

Parallèlement à cela, il commence à se passionner pour la peinture de paysage et notamment celle de style préraphaélite. Ses tableaux s'éclaircissent alors, et il en vient à peindre des sujets très réalistes.

La toile du *Pegwell Bay* a été exposée à la Royal Academy en 1860. Elle représente une scène de vacances où nous voyons la famille Dyce en train de ramasser des coquillages sur le bord de la mer. Le ramassage de coquillages était en effet devenu à l'époque un passe-temps. Mais dans ce contexte, nous pourrions tout aussi bien supposer que les personnages se livraient également à la collecte de fossiles. En effet, les falaises de craie que nous voyons au fond de la composition, et qui font office de cadre à la scène, constituent en effet un endroit très symbolique car c'est dans ces types de roches sédimentaires que l'on a retrouvé des espèces fossiles du secondaire. Nous pouvons par exemple citer les découvertes de la paléontologue amateur Mary Anning qui découvrit, au début des années 1810, des restes de reptiles fossiles dans ces types de falaises. Il pourrait donc y avoir une connotation paléontologique dans ce tableau. Nous assistons en effet à cette époque chez les peintres britanniques à la multiplication de la représentation des falaises comme chez Turner, mais aussi chez James Ward comme dans sa *Gordale Scar*. Avec les découvertes de la science, et notamment paléontologiques, la symbolique des falaises revêt donc une signification particulière. Nous ne pouvons donc plus parler simplement d'une esthétique pittoresque ou décorative mais également d'une influence scientifique.

Par ailleurs, l'historienne de l'art Marcia Pointon suspecta l'influence des théories de Charles Lyell à propos de l'idée de temps géologique.

Charles Lyell était un géologue écossais qui, dans les années 1830, publia un ouvrage intitulé *Les Principes de géologie*⁷, dans lequel il mettait en évidence le pouvoir de l'érosion dans le paysage. Il se basait sur les thèses d'Hutton pour expliquer que les phénomènes géologiques que nous percevons aujourd'hui (comme les volcans, les mécanismes de l'érosion, les tremblements de terre) étaient de la même intensité que ceux produits dans le passé : en cela il s'opposait donc parfaitement aux catastrophistes pour qui il y avait une disjonction entre passé et présent. Ainsi, pour lui, les phénomènes cataclysmiques comme le Déluge n'expliquaient pas l'évolution du paysage terrestre ; seul le temps extrêmement long rendait compte de cette transformation géologique incessante.

Lyell distinguait deux grandes causes de changements relatifs au monde inorganique : les causes aqueuses et les causes ignées. La partie II de son livre décrit les causes aqueuses comme les torrents, les rivières : il s'intéressait donc à l'hydrosphère.

Dans le chapitre VII de la partie II de son livre, l'auteur aborde le problème des courants marins qui, selon lui, constituaient la cause de la dégradation des côtes britanniques. Il cite par exemple les îles Shetland : « Ces îles sont exposées sans cesse à toute la violence des vagues de l'Atlantique... l'écume de la mer aide à la décomposition des roches, et les met en état d'être brisées facilement par la force mécanique des vagues... souvent, on voit des roches escarpées ainsi transformées en cavernes profondes et en voûtes élevées⁸. »

Il n'est alors plus difficile de relier cette toile du *Pegwell Bay* aux écrits de Lyell. On voit en effet dans la scène la présence de cavernes creusées ou encore la désintégration des roches à même le sol. D'ailleurs à ce propos, Marcia Pointon pense que l'artiste a sans doute lu l'ouvrage du savant écossais et qu'il connaissait donc ces théories sur l'érosion marine.

Par ailleurs, l'historienne anglaise associe cette toile à l'idée de temps, car selon elle les

falaises constituent une métaphore du temps géologique. En effet, chaque strate constitue une période géologique donnée. À l'époque, les géologues britanniques étaient en train d'établir une échelle des temps stratigraphiques, et Lyell en personne s'occupa particulièrement de la période tertiaire. En outre, dans le ciel, figure la comète Donati que le peintre a soigneusement représentée. Cette comète passa pour la première fois dans le ciel le 2 juin 1858. Elle était considérée à l'époque comme la plus brillante. Certains historiens ont alors vu dans cette illustration la métaphore de l'immensité de l'espace. Ainsi, les falaises et la comète, symbolisant la géologie et l'astronomie, mettraient en évidence le caractère éphémère et futile de l'homme, face à l'immensité de la nature et de l'univers.

L'époque où a été peinte cette œuvre correspond en effet à une période de profonds bouleversements de la pensée scientifique, et en particulier géologique, avec, d'une part, Lyell qui déclare que la Terre est âgée de millions d'années, d'autre part, Darwin qui, avec sa théorie de l'évolution de l'espèce, bouleverse les relations entre l'homme et la nature, et enfin William Parsons, comte de Rosse, qui, avec ses découvertes astronomiques, repousse les limites de l'univers avec la découverte des galaxies.

Ainsi, avec ces exemples pris dans la peinture préraphaélite, nous nous rendons compte que les artistes étaient plus ou moins perméables aux nouveaux concepts scientifiques de l'époque. Nous remarquons chez ces peintres une volonté de représenter la nature de façon la plus méticuleuse qui soit.

Conclusion

Avec ces exemples d'œuvres figuratives, nous voyons que les nouveaux concepts de la science qui se mirent en place au cours du XIXe siècle ont profondément influencé certains artistes. Les peintres ont ainsi interprété à leur façon les thèses des plus grands savants de l'époque, dans le domaine des sciences de la terre. Ce nouvel intérêt des artistes pour la géologie a permis d'enrichir leur composition, de jeter un regard neuf sur la nature et les montagnes en particulier. Les sciences de la terre ont donc permis d'une certaine manière de moderniser la peinture de paysage et de la libérer d'un carcan trop classique.

Notes

1. Pour plus d'informations sur ce peintre, voir le catalogue d'exposition du Grand Palais : Egerton, J., (sous la dir.), *Wright of Derby*, Paris, Réunion des musées nationaux.
2. Sur James Hutton, on peut citer l'ouvrage de Jack Repcheck, *The Man who found time : James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, London, Sydney, New York, Toronto, Pocket Books, 2003, ou encore le livre de Stephen Baxter, *Revolutions in the Earth*, Phoenix, Londres, 2003.
3. Récemment, citons l'exposition Turner qui eut lieu à la National Gallery de Washington en 2007 et qui fournit des informations générales sur l'artiste britannique.
4. Pour ce type de question, voir le livre de Martin Rudwick, *Scenes from deep time, early pictorial representations of the prehistoric world*, University Chicago Press, 1992.
5. Voir Kenneth Bendiner, *An introduction to Victorian Painting*, New Haven, Yale University Press, 1985.
6. L'ouvrage de base sur William Dyce est celui de Marcia Pointon, *William Dyce, 1806/1864 : a critical biography*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
7. Charles Lyell, *Les Principes de géologie*, J. Murray, 1837.
8. *Ibid.*, p. 235-236.

Alexis Drahos

Doctorant en histoire de l'art, Paris Sorbonne-Paris IV.

Courriel : alexis.drahos@free.fr

Bibliographie

Babin, C., *Autour du catastrophisme*, Paris, Vuibert-Adapt, 2005.

Baxter, S., *Revolutions in the Earth*, Phoenix, Londres, 2003.

Bedell, R., *The Anatomy of Nature: geology and american landscape painting, 1825/1875*, Princeton University Press, 2001.

Bendiner, K., *An introduction to victorian painting*, Yale University Press, 1985.

Boime, A., *Art in an age of Bonapartisme 1800-1815*, University of Chicago press, 1990.

Cadbury, D., *The Dinosaurs hunters*, London, Fourth Estate 2001.

Ellenberger, F., *Histoire de la géologie*, Paris, TECDOC, tome II, 1994.

Feaver, W., *The Art of John Martin*, Clarendon Press, 1975

Fino; L., *Vesuvio e Campi Flegrei*, Napoli, Grimaldi, 1993.

Gage, J., *Turner : a wonderful range of mind*, Yale University Press, 1987.

Gayet, M., *Alexandre de Humboldt : le dernier savant universel*, Paris, Vuibert-Adapt, 2006.

Gohau, G., *Naissance de la géologie historique*, Paris, Vuibert-Adapt, 2003.

Klonk, C., *Science and Perception of nature: British Landscape art in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New Haven, Paul Mellon Center Fort Studies, 1996.

Mitchell, T., *Art and science in German Landscape painting*, Clarendon Press, Oxford University Press, 1993.

Rudwick, M., *The new science of geology*, Aldershot, Hampshire, Ashgate Variorum, 2004.

Schneer, C., *Two hundreds years of geology in America*, Hanovre, New Hampshire, 1979.

Stafford, B. M., *Voyage into Substance*, Cambridge, The Mit Press, 1984.

Staley, A., *Preraphaelite landscape*, Yale University Press, 2001.