DEMEURES ET MONUMENTS DANS LA PEINTURE DE PAYSAGE CHEZ WORDSWORTH ET CONSTABLE

1.Vers une intégration de l'architecture au paysage

Dans la représentation du paysage avant les aquarellistes anglais du XVIIIe et Constable d'une part, les pré-Romantiques puis Wordsworth d'autre part, on peut dire que les demeures, les monuments, les édifices, bref l'architecture, produit de la main de l'homme, et le paysage, sont traités d'une manière bien distincte, sans réel souci d'intégration de la première dans le second. En peinture, cet état de chose est dû en premier lieu au discrédit où est tenu le paysage, classé par les académies — et ceci jusqu'à Reynolds — bien après les sujets historiques et les portraits dans les hiérarchies des genres, alors que l'architecture bénéficie, notamment auprès des néo-classiques, de tout le prestige des Italiens comme Alberti et Palladio. Un peintre tel que Nicolas Poussin — que Constable considérait comme l'un de ses maîtres — , pourtant doué d'un immense appétit pour la nature, n'a d'autre ambition, dans les paysages purs qu'il peint à partir de 1648, que d'imposer une forme logique même au désordre des scènes naturelles. Selon Poussin, la peinture de paysage repose sur un équilibre harmonieux des éléments horizontaux et verticaux dans le dessin. L'espacement des horizontales et des verticales et

leurs relations rythmiques peuvent produire un effet exactement semblable à la travée rythmique et à d'autres procédés d'harmonie architecturale; de fait, il dispose souvent ses lignes selon la section d'or. Afin de pallier la carence de verticales et l'absence totale d'angles droits dans la nature, Poussin introduit des groupes de constructions qui donnent le coefficient du système de proportions sur lequel est construit le dessin, établissant ainsi la composition du paysage sur la géométrie pure. Dans ces paysages frontaux — mode de représentation bien éloigné de notre représentation ordinaire —, les édifices ne sont que les moyens d'élaboration ou les points d'aboutissement de lignes dont la construction doit satisfaire l'harmonie du tableau selon les lois de la perspective pour lesquelles Poussin adapte à son échafaudage d'horizontales un système secondaire de diagonales qui mènent l'œil, selon un mouvement régulier et rythmique, vers l'arrière-plan; ainsi dans *Le recueil des cendres de Phocion*, c'est avec une irrésistible logique que l'œil est conduit à l'arrière-plan où il est arrêté par le temple comme par une «finalité euclidienne»[1]; la signification historique de l'édifice, renforcée par la fermeté des masses, exclut toute possibilité de relation entre l'architecture et le paysage proprement dit. Constable, dans *Boatbuilding*, se souviendra de cette perfection géométrique de l'architecture antique, et l'appliquera non sans magnificence à la charpente intérieure du bateau, aussi régulière qu'une rangée de colonnes d'un temple. Le Lorrain est moins rigoureux, mais il utilise

[1] Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London: Murray, 1976, p.131.

aussi édifices et constructions pour mettre en scène la nature et élaborer, par étagement de plans successifs, la perspective qui se perd dans ses fameux lointains lumineux; ainsi pour guider l'œil d'un plan à l'autre il introduit souvent des ponts. Dans ces paysages idéaux, il remplace parfois la coulisse d'arbres sombres par un bâtiment antique — la tholos à hautes colonnes à droite de *Apollon et Sibylle* (1665), ou la sorte de ruine éclairée qui prolonge la coulisse feuillue à droite du *Paysan pastoral* de 1677; en tous les cas, l'architecture, puisée dans l'imagination d'une antiquité rêvée, ou de pure fantaisie, ne s'insère dans le paysage, en fonction des besoins de la composition, que dans le but de présenter la nature comme un spectacle, d'accrocher la lumière de ses ciels, de mettre en valeur ses reflets argentés. Chez Rubens, — dont Constable admirait le *Château de Steen*, il y a un réalisme de la végétation, une vérité du roncier couvrant une souche morte, d'une haie d'osier avec ses innombrables changements de plans, surgissant de son crayon dans la complexité de leur détail et le rythme d'ensemble de leur croissance, qui atteste un réel sentiment de la nature; cependant les édifices, tels que le château dans *Tournoi devant un château*, sortent tout droit d'un passé gothique de fantaisie.

La poésie traite de même les demeures et édifices désignés dans le paysage par références littéraires ou historiques, politiques, sociales. Ainsi Milton, dans le paysage heureux de *L'Allegro*, évoque sur le mode de l'euphuisme un château légendaire, spencerien, décor de l'amour courtois médiéval. Dans *Coopers Hill*, de John

Denham, le premier poème de perspective important, les bâtiments tels que St Paul's, la résidence royale de Windsor, que l'on domine du haut de la colline, s'inscrivent dans une revue générale de l'histoire de l'Angleterre, et une réflexion sur la vertu de l'équilibre des forces politiques. Dans un contexte de guerre civile, le paysage joue un rôle métaphorique: de même que l'art du paysage organise les éléments de l'espace, de même un système de « concordia discors » devrait harmoniser les forces disparates, le fleuve qui coule dans la plaine, la Tamise, constituant le principe d'interconnexion des éléments, rendant possible le commerce et la prospérité agricole. Enfin, pour se limiter à quelques exemples, Pope, dans *Windsor Forest*, semble mettre en avant un mode d'intégration domestique au paysage qui jouait un rôle mineur dans le poème de Denham, la «retraite» comme un idéal social. Cependant cette « retraite » n'a rien de commun avec l'isolement romantique: dans *Windsor Forest*, Pope célèbre la politique impérialiste d'Anne, et annonce une *pax britannica* établie par le traité d'Utrecht, comme Virgile dans les *Géorgiques* soutenait la *pax romana*; « Forest » désigne ici, sur le plan symbolique, « foris»[2], « a land outside the common law », méprisé par la poésie topographique jusqu'assez avant au XVIIIe siècle; institutionnellement éloignés de la nature qu'ils décrivaient, les poètes ne pouvaient concevoir de demeure sur la terre, « outside the common law », et préféraient la considérer de loin, en perspective.

[2] Voir l'analyse de Karl Kroeber dans *Romantic Landscape Vision : Constable and Wordsworth*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1975, p. 96.

C'est avec le thème de la propriété et de la demeure campagnarde bourgeoise, appartenant à la *gentry*, et donc située à une échelle humaine — à la différence des vastes terres royales considérées du sommet de Coopers' Hill, et même des paysages de Rubens qui firent comparer le regard du peintre à celui du « Lord of the Manor » — que l'architecture commence véritablement à s'intégrer dans le paysage. Le développement de l'art des jardins à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle domestique le regard sur le paysage et suscite une profusion de dessins et de gravures. Le paysage imaginaire comme toile de fond des portraits est peu à peu remplacé par un paysage réel, comme dans *Mr. and Mrs. Andrews*, de Gainsborough, où les plaisantes ondulations de la terre cultivée à droite et à l'arrière-plan du couple semblent traduire leur satisfaction de propriétaire. C'est donc dans une tradition bien établie que s'inscrit Constable lorsqu'il peint *Malvern Hall* en 1809 et *Wivenhoe Park* en 1816, deux tableaux commandés par les propriétaires. Mais on remarque au premier coup d'œil que la demeure intéresse moins l'artiste pour elle-même, pour son architecture, que par son insertion dans la scène et par le prétexte qu'elle fournit de représenter un paysage. Il est vrai que dans *Malvern Hall* le bâtiment, bien que le volume de ses lourdes masses soit diminué par le point de vue surélévateur, reste le point d'attraction de la composition, aboutissement d'une franche et simple perspective, soulignée par les deux masses sombres d'arbres qui l'entourent à la manière de la coulisse du Lorrain, et surtout par leur reflet sur la surface brillante de la rivière, formant les deux diagonales

convergentes qui conduisent l'œil à l'arrière-plan. En revanche, dans *Wivenhoe Park* , la demeure, à l'arrière-plan, disparaît presque complètement. C'était, paraît-il, la volonté des commanditaires que fussent représentés dans la scène la plus grande variété possible des aspects du parc[3]; le peintre semble s'en être donné à cœur joie, insistant sur la présence de l'homme ou de la main de l'homme dans cette nature domestiquée: pêcheurs jetant leur filet, couple de cygnes, vaches broutant, barrières dans les champs, petits ponts sur la rivière. D'autre part, il est probable que les contours de la rivière sont artificiellement dessinés, les plantations d'arbres ordonnées. Mais ce qui déjà apparaît nettement dans ce paysage où tout est arrangé avec un certain sens du pittoresque, c'est le souci d'harmoniser ses éléments, de les fondre en une totalité unificatrice par d'habiles jeux d'ombres et de lumières; la source d'éclairage, située en dehors du tableau, diminue l'effet directionnel de la lumière, qui semble se diffuser également partout, ne privilégiant aucun élément — surtout pas la demeure, dont même le dessin est beaucoup moins précis que celui de *Malvern Hall* , tandis que les nuages interposent harmonieusement les ombres. Il y a chez Constable, plus que chez Wordsworth sans doute, un aspect social de la peinture de paysage, un regard de propriétaire terrien sur la nature ruralisée, qui s'exprime à petite échelle dans des toiles comme *Golding Constable' s Flower Garden* (1815) et *Golding Constable' s Kitchen Garden* (1815). Issu d'une famille aisée, Constable entretint avec la campagne des

[3] John Walker, *John Constable*, London: Thames and Hudson, 1979, p. 88

environs d'East Bergholt un rapport de possesseur. Dans les tableaux qui représentent le verger et le potager de son père, il s'intéresse, non seulement à l'architecture de la ferme, reproduite fidèlement à travers la variété de ses constructions (maison d'habitation avec sa cheminée extérieure, communs et grange attenants forment un groupe de bâtiments soigneusement détaillé à gauche du *Flower Garden*), mais encore à la vie, au travail humain qui y sont associés: dans le premier apparaissent le batteur solitaire dans sa grange, un groupe de moissonneurs, un jardinier; dans le second se distinguent au loin le blé attendant la faux, du bétail broutant, des champs de trèfle et une scène de moisson. Ici, l'extrême précision du dessin jusque dans des détails à peine visibles à l'œil, la finesse et la netteté du tracé, le posé de la touche, l'emportent sur les qualités atmosphériques et les jeux de lumière, définissant, sans nuire à l'effet d'ensemble cependant, ni à l'intégration des édifices à la scène, une vision plus sociale du paysage.

Si Wordsworth ne s'attarde pas à décrire demeures et manoirs, en revanche il note fréquemment les moyens de subsistance attachés à la chaumière, cette demeure et ce «spot» fétiche sur lequel on reviendra. Ainsi dans cette scène de la vallée de Chamonix: « Let us turn to Chamouny that shields / With rocks and gloomy woods her fertile fields: / Five streams of ice amid her cots descend, / And with flowers and blooming orchards blend» (*Descriptive Sketches*, v. 569-572). L'habitant de la chaumière, si modeste soit-il, est un petit propriétaire terrien: même la pauvre Margaret, avant sa déchéance,

possédait un magnifique jardin orné de fleurs en variété et à profusion. D'ailleurs les propriétaires chez Wordsworth ne sont pas tous humbles: témoin *The Farmer of Tilsbury Vale*, qui pendant trente ans «thrives on his farm». Enfin, il faut noter l'affection particulière portée par Wordsworth aux vergers, vergers fleuris comme celui-ci dans le Piémont: «There, to the porch, belike with jasmine bound / Or woodbine wreaths, a smoother path is wound; / The housewife there a brighter garden sees» (*Descriptive Sketches*, v. 604-606), et dont il n'a pas mieux exprimé le regret que dans *A Farewell:* «Farewell, thou little Nook of mountain-ground / [...] Sweet garden-orchard, eminently fair, / The loveliest spot that man hath ever found, / Farewell! — we leave thee to Heaven's peaceful care, / Thee, and the Cottage which thou dost surround» (v. 1-8).

Pourtant, l'intégration de l'architecture au paysage s'inscrit, chez Wordsworth, plus fortement qu'à travers la propriété, par les ruines. Réinterprétant la nostalgie mêlée du sentiment de nature mièvre parfois du Pré-Romantisme pour un passé idéalisé, il fait puissamment revivre ces édifices déchus en y imposant son expérience personnelle du paysage. On passera vite sur les châteaux gothiques des œuvres de jeunesse, sortis tout droit de lectures. L'édifice en ruine éveille tout d'abord, chez Wordsworth, une émotion violente, toujours liée au contexte naturel, et doublée d'un sentiment esthétique. Il n'y a que dans les poèmes de la fin que la vision d'une ruine fait songer le poète, trop rationnellement, à l'action du temps. Dans *Address to Kilchurn Castle, upon Loch Awe*, la ruine est au

centre d'un paysage de désolation et de grandeur, sublime et sauvage, doté d'une puissance latente, dont elle catalyse ces caractères perçus: « Child of loud-throated War ! the mountain Stream / Roars in thy hearing; but thy hour of rest / Is come, and thou art silent in thy age; / Save when the wind sweeps by and sounds are caught / Ambiguous, neither wholly thine nor theirs» (v. 1-6). Ici l'interaction entre le monument et les éléments du paysage est totale: les sens ne peuvent percevoir si les grondements viennent du vent ou de la ruine; le vent se mêle à la ruine, la ruine devient le vent dans un échange incessant qui catalyse chez le poète l'émotion de terreur sublime. Sans doute à cause de sa permanence — par opposition à la mouvance des éléments naturels — , qui en fait un repère et un centre d'attraction dans le paysage, il lui accorde le droit de régner sur eux — non pas en maître absolu, mais comme *vice-regent* de la Nature elle-même. Principe d'unification, tel est aussi le rôle que joue Peele Castel dans *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm, Painted by Sir George Beaumont,* sur un registre d'émotions et de sentiments esthétiques très différents. Le poème est intéressant à plusieurs égards: d'abord parce que Wordsworth s'y place dans la position du peintre qu'il ne peut être véritablement, ensuite parce qu'on a souvent rapproché le *Hadleigh Castle* de Constable, de ces quatre vers: «I would have planted thee, thou hoary Pile / Amid a world how different from this! / Beside a sea that could not cease to smile;/ On a tranquil land, beneath a sky of bliss» (v.17-20). En réalité le ciel constablien est trop lourd, trop chargé de troubles pour soutenir la comparaison, mais le «hoary Pile !», «a sea

that could not cease to smile», «a tranquil land» offrent un description assez exacte du tableau. Chez Wordsworth, la ruine est indissociablement liée à la pureté du ciel, la tranquillité de l'air, la surface lisse et brillante de la mer. Symbole d'une permanence, d'un courage qui a abandonné le poète face aux éléments adverses, Peele Castle, plus que Kilchurn Castle peut-être, est moralisé dans le poème; pourtant il gagne en esthétisation plastique, puisque, afin d'inscrire plus définitivement cette permanence de la légère mouvance au sein du paysage, le poète voudrait trouver une impossible lumière: «and add the gleam, / The light that never was, on sea or land, / The consecration, and the Poet's dream» (v. 14-16).

Aucune ruine ne s'insère mieux dans le plus remarquable des paysages poétiques que *Tintern Abbey*; et ceci de la manière la plus surprenante puisqu'elle en est, physiquement, absente, comme la rose du bouquet mallarméen. Il faut rappeler que Tintern Abbey, lieu touristique célèbre, a été représentée picturalement par les plus célèbres aquarellistes: Girtin, dans une vision largement ouverte et perspectivale qui place l'édifice au loin d'une vaste plaine tranquille; Turner, dans une vision rapprochée, frontale, avec des accents de gothisme romanticisant. Pour Wordsworth, l'abbaye est d'autant plus absente que le paysage retrouvé est d'abord très concret. Les éléments du paysage, nombreux, ne sont pas juxtaposés ni ordonnés dans l'espace d'après la loi d'une cinétique purement visuelle, mais surgissent, adviennent selon la nécessité interne de la vision du souvenir; ils se disposent avec une grande clarté,

permettant à l'œil et à l'esprit de se reposer sur eux — mais leurs contours ne sont guère suggérés; il sont simplement nommés et l'emploi systématique de l'adjectif qualificatif impose avec une force tranquille la masse et la solidité de leur présence. La rivière elle-même n'est pas présente à la vue mais seulement suggérée à l'oreille, formant comme une perspective à l'intérieur de l'esprit. De fait, le poète montre un paysage de campagne familier, mais derrière tout ce passage, on pressent un contexte qui s'étend aux dimensions de l'univers; la nature est ici totalement personnifiée, hypostasiée comme une vague et vaste identité immanente qui transcende néanmoins la scène naturelle. On distingue un ordonnancement des éléments par groupes, cependant ce ne sont pas des groupes délibérément disposés selon des lois géométriques d'équilibre ou d'harmonie et de perspective, comme les groupes d'arbres, de rocs et de broussailles, tous nettement circonscrits, dans un paysage composé chez Poussin tel que *Paysage au Diogène*, mais des points focaux, qui surgissent re-matérialisés, surmatérialisés même par la surimpression au souvenir de perceptions sensorielles fraîches. La démarche du poète ne consiste pas à faire prendre place aux éléments dans un paysage préalablement donné et délimité, mais à créer un espace personnel, un *topos* subjectif à partir de ces éléments, en les reliant et en les unifiant sans les vider de leur substance propre: ainsi le mouvement vers le haut des falaises et de la fumée des chaumières relie la matérialité vivante des éléments terrestres à la tranquillité du ciel en une ascension qui suggère une union spirituelle de l'ensemble. Dans le paysage de *Tintern Abbey*,

grâce à la présence absente d'un monument catalyseur du souvenir, Wordsworth réalise cette fusion des éléments solides et d'un continuum vibrant, oscillatoire, inter- et intraspatial, que l'on retrouve, sur le mode plastique, dans les grandes toiles de Constable. *Tintern Abbey*, où l'architecture surgit en creux comme absence d'architecture, représente un sommet de l'art du paysage chez Wordsworth, une réussite sublime d'intégration des monuments et de tous les éléments à un paysage qui porte en soi sa propre architecture. Cependant les édifices peuvent aussi d'insérer sous d'autres formes.

2. Une architecture de la nidation.

Au XVIIIe siècle, le rapport de l'homme cultivé au paysage évolue vers une approche plus concrète, vers une intimité physique plus étroite. On voyage, le plus souvent à pied, non seulement en Italie pour admirer et reproduire les paysage glorifiés par les artistes du Quattrocento et du Cinquecento — dont le premier célèbre importateur anglais, inspiré par la lumière idéalisatrice du Lorrain, fut Richard Wilson — mais aussi en Angleterre et en Ecosse. Wordsworth, infatigable marcheur, multiplie, entre 1789 et 1844, les «tours» dans le Peak District, les montagnes du Pays de Galles, la vallée de la Wye, la région des Lacs, l'Ecosse, l'Irlande, l'Ile de Man et la vallée de la Duddon; Constable effectue un tour dans le Peak District du Derbyshire en 1801, et séjourne plusieurs semaines dans

le Westmoreland et le Cumberland en 1806, mais surtout il arpente inlassablement la campagne de l'East Anglia et du Suffolk autour d'East Bergholt et de Dedham, sa région natale. Si l'on peut voir, dans ces périples pédestres encouragés et popularisés par la littérature de voyage de William Gilpin, de Thomas Gray, de Clark et de Benjamin West — Wordsworth lui-même est l'auteur d'un *Guide to the Lakes* — un sacrifice à la mode pittoresque du «tour», à la chasse au paysage pictural, à cette beauté que Gilpin définissait comme «that Kind of beauty that would look well in a Picture», cependant ils sont aussi le symptôme d'une transformation de la vision du paysage vers un certain naturalisme. En effet, les peintres de paysages ont désormais un contact oculaire direct avec leur sujet, alors que leurs prédécesseurs — sauf lorsque, à de rares exceptions, ils prenaient des croquis d'après nature comme Le Lorrain, ou rapportaient de leurs promenades des échantillons de mousses, d'écorces, de cailloux, comme Gainsborough — n'exécutaient qu'en atelier. Avec le développement des techniques de l'aquarelle, qui exige une rapidité d'exécution réalisable en plein air, à la différence des huiles qui demandent une longue préparation, et avec l'essor du plein-airisme au début du XVIIIe siècle, le paysage, jusqu'alors classé par l'Académie en bas de l'échelle hiérarchique des genres picturaux, après les sujets historiques et les portraits, devient peu à peu un genre à part entière; il fera leur part à tous les éléments perçus par l'œil, y compris aux édifices plus modestes volontiers dédaignés auparavant: humble maison, chaumière, grange, cabane, pont rustique, petite église. Le mouvement pittoresque n'est d'ailleurs pas

étranger à cette ouverture du regard sur le simple particulier: en recherchant dans la nature des sujets appropriés pour être traités par des peintres de paysage, il éduque l'œil à découvrir des effets intéressants en transformant, par construction de ses propriétés, un objet apparemment laid, vil, ou déplaisant pour le goût, en une image, ou portion d'image, agréable à voir. Pour Uvedale Price, l'un des théoriciens du mouvement, l'œil de l'amateur de pittoresque «discovers a thousand interesting objects where a common eye sees nothing but ruts and rubbish»[4]. Un écueil facile de cette esthétique, où sombrèrent, malgré les avertissements du théoricien Richard Payne Knight, de nombreux artistes, consistait à croire qu'il existe des objets intrinsèquement pittoresques, comme la cabane, le petit pont, l'ornière, et à les introduire systématiquement dans le paysage; c'est la même perversion esthétique qui guida, à la fin du XIXe siècle, les vulgarisateurs des chaumières constabliennes — on songe aux mauvaises gravures de *The Hay Wain* ou *The Valley Farm* qui envahirent les foyers victoriens.

D'un autre côté, les voyages pédestres ne conduisent pas les sensibilités romantiques et les poètes de la nature sur le seul chemin des abbayes en ruines et des châteaux gothiques. Certes, de tous les grands romantiques, Wordsworth est sans doute le seul à avoir autant chéri le *cottage*; cependant il s'inscrit ainsi partiellement dans la tradition d'une poésie rurale illustrée par John Clare, du

[4] Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque*, London: Robson, 1794, p. 32.

pastoralisme élégiaque de Gray centré autour du hameau dans *Elegy Written in a Country Churchyard*, et surtout des paysages de Cowper, romantiques parce que l'expérience de la vision y est fondée dans la subjectivité, mais aussi d'un réalisme quelque peu pittoresque par l'abondance des éléments distincts. Cette architecture rurale de villages et de chaumières, tantôt groupées, tantôt isolées, mais toujours enserrées à l'intérieur du paysage comme si elles en émanaient, comme si elles en constituaient une composante naturelle — à la différence des demeures manoriales qui, même dans *Malvern Hall*, imposent leur masse chez Constable — s'inscrit dans une vision du paysage fondée, chez Wordsworth et chez Constable, sur une interpénétration de ses éléments. Par analogie poétique et plastique, cette interpénétration correspond peut-être au désir imaginaire de fusion entre la subjectivité et la nature perçue, vision romantique unifiante et mystique qui s'oppose à la vision conquérante, prométhéenne, séparatrice de l'humain et du paysage, qui se développe dans la peinture de Turner et la poésie de Shelley. Au sein du paysage wordsworthien et constablien, se définit donc une architecture de la nidation — au sens bachelardien dans *La poétique de l'espace*[5] — avec tous ses symboles matriciels de blotissement, dont la chaumière forme l'édifice archétypal.

Les paysages de Wordsworth et de Constable sont liés, en majorité, à des lieux où s'écoula une longue part de leur existence.

[5] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1957, chap. IV, passim.

Chez Constable, l'étendue et la variété géographique des scènes qui les inspirèrent est très réduite, accusant le caractère centripète de son attachement à ces lieux: les sujets des *six-footers*, ces scènes de canaux que le peintre considérait comme la réalisation suprême de son art, et de nombreuses autres scènes qui préparent ou suivent ces grandes toiles, sont des emplacements de la vallée de la Stour, situés dans un rayon de moins de cinq kilomètres, aisément accessibles à pied depuis le village natal d'East-Bergholt. La chaumière — et son avatar, le moulin — est présente dans trois des *six-footers*: *The White Horse* (1819); *Stratford Mill* (1820); *The Hay Wain* (1821), et elle apparaît dans maintes autres scènes inscrites dans le même périmètre. L'une de ces chaumières est représentée à plusieurs reprises: motif central de *The Valley Farm*, elle figure aussi bien en évidence au second plan à gauche dans *The Mill Stream* et *The Hay Wain*. C'est la maison de Willy Lott, dont Leslie, le biographe du peintre, écrit: «he was born in it, and it is said, has passed more than eighty years without having spent four whole days away from it»[6] Constable toute sa vie est revenu sur ce motif; même le moulin de Flatford n'a pas été aussi abondamment traité que l'humble chaumière qui lui fait face. Lott, qui l'habitait à la naissance de Constable et qui y était encore lorsque Constable mourut, devait lui paraître partie intégrante du paysage, et son cottage devint sans doute pour le peintre le symbole nostalgique d'un mode de vie «naturel» qui n'était déjà plus le sien.

[6] Charles R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, Oxford: Phaidon Press, 1980, p. 45.

Dans les *six-footers*, la chaumière — ou le moulin — est intégrée à une composition horizontale à perspective convergente qui bloque l'horizon et ferme presque complètement la scène, créant un lieu semi-clos et conférant au spectateur un sentiment de sécurité caractéristique des paysages familiers de Constable. Comme le montre Graham Reynolds, ce type de composition pourrait correspondre au retour à la vision que le peintre enfant avait de la rivière, de sorte que la scène produit un double effet d'intégration et d'étrangeté, comparable à l'expérience commune où, revoyant une maison d'enfance, on la trouve plus petite en réalité qu'en imagination. Le commentaire de Leslie à sa première visite du pays de Constable: «in the larger compositions, he increased the width of the river to great advantage»[7], confirme cette hypothèse. Le premier plan, considérable, ouvre une large perspective abruptement convergente qui intensifie le sens de la distance entre le spectateur et l'arrière-plan. La conception frontale du *White Horse*, la composition semi-ouverte du *Hay Wain* avec la diagonale de la charrette à la chaumière qui fait pénétrer le spectateur dans le tableau, créent entre ce dernier et la scène une intimité rassurante. Dans les deux cas, la chaumière est à la fois partie du paysage indissociablement mêlée à l'ensemble, et point d'ancrage où le regard vient nécessairement se fixer: triangle bloquant l'horizon au centre du second plan dans *The White Horse*, trait d'union vital,

[7] Cité par Graham Reynolds, *Constable the Natural Painter* London:Cory, Adam and Mac Kay, 1965, p. 59.

centre nerveux de la courbe semi-circulaire formée, dans *The Hay Wain*, par la masse des arbres encadrant, fermant la rivière, et qui vient mourir au premier plan en l'ellipse presque parfaite du bord de l'eau, pour ainsi dire sous les pieds du spectateur. La demeure rustique est intégrée dans le paysage par le travail sur les couleurs, les passages de valeur, et le jeu des ombres et des lumières. Dans *The White Horse*, les deux toits de vieux chaume sont traités dans un brun auquel fait écho celui de fragments d'écorce, de parcelles de terre, de zones de feuillage, et aussi de reflets d'eau environnants; le toit central — manifestement destiné à abriter des barques — est à tel point délabré que, malgré la netteté du dessin — en particulier le dessin de la charpente intérieure — , on hésite à décider s'il agit encore d'un produit de la main de l'homme, ou si ses matériaux sont retournés à l'état de nature; un savant jeu d'ombres et de lumières sur le pan qui fait face au spectateur mordore et ternit tour à tour ses ocres, fragmentant la forme de l'objet en une mosaïque de tons qui le mêle encore plus aux formes mouvantes et changeantes du paysage. Mais c'est surtout dans l'esquisse du *Hay Wain* que l'on voit par quels moyens Constable parvient à l'effet d'unité de la version finale où les objets, tout en conservant leurs formes, se mêlent dans une totalité atmosphérique unifiante: il travaille sur fond monochrome jaune miel et applique rapidement le pigment par larges touches sur la toile au couteau à palette, exécutant la scène dans son ensemble et non partie après partie. Dans l'esquisse, la maison de Willy Lott ne se distingue de la masse des arbres à l'arrière-plan que par les

touches de blanc figurant la chaux des murs; l'ocre rouge du toit se confond presque entièrement avec celui des feuillages.

Ombilic du lieu clos, la chaumière constablienne constitue, comme chez Wordsworth, le point privilégié d'insertion de l'humain dans le paysage. L'attention que le peintre accorde, dans toutes les études de la maison de Willy Lott, au petit buisson situé dans l'angle sous le portail de la rive, et dont le feuillage scintillant, dans *The Hay Wain* surtout, saupoudre de lumière ce lieu ombreux, souligne le lien entre la nature et l'homme, et fait de cet endroit un «spot» wordsworthien. Dans *The Valley Farm*, œuvre de la dernière période, Constable, accusant le caractère, central pour lui, du motif, embellit la maison, donnant aux fenêtres un air de plus grande importance. Il décrit ainsi ses touches finales à John Chalon: «Oiling out, making out, polishing, scraping, etc. [...] seem to have agreed with it exceedingly. The 'sleet' and 'snow' have disappeared leaving in their places silver, ivory and a little gold.»[8] Malheureusement, dans l'état actuel du tableau, les couleurs paraissent ternes; la magnifique pigmentation qui distingue les chefs-d'œuvre des années 20 a fait place à une surface granuleuse, rugueuse, grêlée. Comme l'explique Graham Reynolds: Constable «seems to have upset the fine balance which generally subsists between his content and his execution. The painting gives the impression that the artist has for once lost his

[8] *John Constable's Correspondence*, ed. R.B. Beckett, Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-1968, 6 vol. Constable à John Chalon, 29 octobre 1835, vol. IV, p. 278.

normal feeling of contact with his subject.»[9] La raréfaction de ses séjours dans le Suffolk au cours des dernières années pourrait expliquer cet échec. Quelle différence de traitement avec le *Cottage in a Cornfield* de 1833, probablement version retouchée d'une huile de 1833, où le blocage des masses et le point de vue bas s'opposent à la vue plongeante de *The Valley Farm*, la liquidité de la touche et le contraste franc des couleurs dans le premier tableau — encore plus accusé dans une version antérieure plus petite, où la barrière est piquée de coquelicots rouge vif et le buisson de droite de fleurs blanches — s'opposant aux modulations harmonieusement maîtrisées, dans le second, d'ombres et de lumières dans les ocres et les bruns grâce à une touche posée. Ce premier *Cottage*, point de convergence des diagonales de l'allée, impose sa masse rustique au milieu du champ avec une simplicité, une fraîcheur qui en fait un point d'attraction plus évident que le retrait de la *Valley Farm* derrière le groupe d'arbres de droite, et le clair-obscur qui l'enveloppe d'une atmosphère nostalgique.

Il serait vain de vouloir répertorier tous les poèmes de Wordsworth où il est question de «cottage», ce centre d'attraction et de rayonnement, ce symbole de refuge en harmonie avec la nature par l'humilité de ses matériaux. La chaumière est d'abord l'abri des gens simples, comme le «shepherd lad» de *The Vale of Esthwaite*, et Michael, à la fois humains et proches de la nature; les fugitifs (le *Sailor* de *Guilt and Sorrow*, *Peter Bell*), les errants (*The Old Cumberland*

[9] Graham Reynolds, *op. cit.*, p. 126.

Beggar, The Wandering Jew, The Emigrant Mother, The Gypsies), ainsi que les êtres presque naturalisés qui vivent au contact le plus intime avec le paysage (ainsi Lucy Gray: «she dwelt on a wide moor») sont exclus de ce lieu de réconfort, sauf à titre d'exceptionnelle étape. En effet le cottage constitue un foyer, un lieu d'où l'on part et où l'on revient sans cesse, à la plus grande joie de son possesseur: «The shepherd lad appears / Who knows his transport while he sees / His cottage smoking from the trees» (*The Vale of Esthwaite*, v. 20-22). La simplicité de son extérieur ne présume pas de sa richesse intérieure; c'est un joyau qui brille d'un feu secret, comme la maison de Michael. Point de focalisation par ce qu'il recèle, le cottage se distingue de loin dans le paysage, et cependant son apparence extérieure le met en harmonie avec la scène où il s'insère. Bien que ce soit le Wordsworth moralisateur qui s'exprime ainsi, on reconnaît, dans l'association des «gay wild flowers» aux «cracked walls» et au «sunk flowery roof», le tableau d'un ouvrage humain, récupéré, extérieurement du moins, par le paysage qui l'entoure. Dans *An Evening Walk*, simplicité et gaieté sont aussi les caractéristiques liées à la ferme de montagne: « Even here, amid the sweep of endless woods / Blue pomp of lakes, high cliffs and falling floods, / Not undelightful are the simplest charms, / Found by the grassy door of mountain-farms» (v. 142-146).

Point d'aboutissement de la marche du *Wanderer*, («Sole bourn, sole wish, sole object of my way; / How fair its lawns and sheltering woods appear! / How sweet its streamlet murmurs in mine ear !» *An Evening Walk*,» v. 348-350), le cottage, dans les premiers groupes,

nettement distinct, mais à l'arrière-plan, où d'autres éléments de paysage se combinent pour guider l'œil: la lumière, la tranquilité de la rivière. Cependant, quelque distant qu'il soit — et on reconnaîtra dans *An Evening Walk, Descriptive Sketches,* un type de composition picturale classique obéissant aux règles de la perspective géométrique et de la récession des plans — , le cottage s'inscrit presque toujours, comme chez Constable, dans un lieu protecteur clos ou semi-clos («sheltering woods»): ainsi les maisons au creux du vallon de Sckellenenthal dans *Descriptive Sketches*, protégées par une fine brume «— a little world of calm delight; / Where mists, suspended on the expiring gale, / Spread rooflike o'er the deep secluded vale; / [...] Here, on the brown wood-cottages they sleep», v. 208-214). La chaumière et son analogue multiplié, le village ou hameau, constitue en effet l'équivalent humain du *topos* naturel d'inclusion que forment le «nook», le «recess», le «bower» — berceau de verdure désacralisé dans *Nutting* avec une violence doublée d'un plaisir suivi d'une honte tout sexuels, comme une tentative de révolte contre la matrice — Grasmere, la vallée paradisiaque où le poète et sa sœurs viennent de s'installer à Dove Cottage, est à cet égard paradigmatique; l'aspiration à l'inclusion («Embrace me then, ye Hills, and close me in», *Home at Grasmere*, v. 110) y est si forte qu'elle transfère la subjectivité de son désir à la nature et anime la vallée du frémissement calme d'un plaisir de possession et de réflexion narcissique: «Thou art pleased, / Pleased with thy crags, and woody steeps, thy lake, / Its one green island [...] / Thy church and cottages of mountains stone / Clustered like stars

from few, but single most,/ And lurking dimly in their shy retreats, / Or glancing at each other cheerful looks, / Like separated stars with clouds between»(v.117-125). Ici les chaumières sont doublement incluses, dans leur propre retraite et à l'intérieur de l'enceinte plus large de la vallée; et on remarque une composition du paysage bien différente des scènes de *An Evening Walk*, où les éléments, simplement juxtaposés, et non subordonnés les uns aux autres par une hiérarchie perspectivale, se fondent, tout en conservant leurs contours, dans une unité lumineuse et atmosphérique plastiquement proche de celle de Constable dans les *six-footers*: les lumières des cottages se font écho, et font écho au reste du paysage, comme chez le peintre les jeux d'ombres et de lumières harmonisent la chaumière à la totalité de la scène. Autre lieu édénique protecteur, la petite vallée qui abrite la retraite du Solitaire dans *The Excursion*, II: «Urn-like it was in shape, deep as an urn; / With rock encompassed, save that to the South / Was one small opening, where a heath-clad ridge/ Supplied a boundary less abrupt and close; / A quiet treeless nook, with two green fields / A liquid pool that glittered in the sun, / And one bare dwelling, one abode, no more!»(v. 333-339). Le décor est plus austère, l'espace plus resserré, mais ce paysage offre un «sweet recess [...] not melancholy — no, for it is green / And bright, and fertile», où l'homme sera tendrement protégé et entouré de toutes parts d'images de la terre primitive. Ainsi, les symboles de la nidation, du blotissement qui s'attachent à la niche, au berceau de verdure wordsworthien, et aux paysages semi-clos de Constable, ces matrices où la conscience

vient chercher une rêverie de type nocturne isomorphe des sensations heureuses éprouvées à l'intérieur du sein maternel, s'appliquent bien à la chaumière. Toutefois, chez Wordsworth, une ambiguïté subsiste: la chaumière n'est pas le nid lui-même, mais un substitut du nid; elle est, pour employer un terme de Geoffrey Hartmann[10], un omphalos, un intermédiaire entre l'homme et la nature, lieu étrange et secret, d'où l'on part et où l'on revient dans une incessante dialectique, à travers un rite de passage suggéré par la fréquence de sa caractérisation par le mot «seuil» («cottage-threshold»). Au retour de Cambridge, dit Wordsworth, «with eager footsteps I advance and reach / The cottage threshold where my journey closed» (*Prelude*, IV, v. 25-26). Seul l'extraordinaire cottage de Margaret paraît abolir cette limite formelle entre l'espace libre et sauvage de la nature, et le lieu fermé de protection: jardin orné de fleurs soigneusement entretenues, il s'en va à l'abandon; les mauvaises herbes envahissent le jardin; au fur et à mesure que grandit le désespoir de Margaret et s'approfondit son attachement au lieu, la nature reprend ses droits, annulant finalement dans la mort de Margaret et la destruction du cottage tout signe de présence humaine: «Meanwhile her poor Hut / Sank to decay. [...] / And so she lived / Through the long winter, reckless and alone; / Until her house by frost, and thaw, and rain, / Was sapped [...] / Yet still / she loved this wretched spot, nor would for worlds / Have parted hence [...] /

[10] Geoffrey H. Hartmann, *Wordsworth's Poetry:1787-1814*, New Haven: Yale University Press, p. 71.

and here she died; / Last human tenant of these ruined walls.»(*The Excursion*, livre I, v. 900-916).

3. Une architecture de l'élévation

A l'architecture circulaire de la nidation, dont la chaumière constitue la forme privilégiée, s'oppose, chez Constable mais aussi chez Wordsworth, une architecture verticale de l'élévation, représentée principalement par les ruines de tours et de châteaux, les cénotaphes et les églises ainsi que, chez Constable, les cathédrales. On note, cette fois, qu'il ne s'agit plus de demeures, de lieux de refuge raisonnablement habitables par l'homme, mais d'édifices dépourvus d'utilité pratiques, et traditionnellement chargés de signifiant: le passé, la mort, la religion. On peut voir dans le mouvement d'ascension de ces monuments un parti pris de la subjectivité, et tous les symboles d'aspiration, vers le désir et son revers, l'angoisse, vers la mort peut-être, vers la transcendance.

Hadleigh Castle représente deux tours en ruines, dont celle de droite, surtout, s'élève vers le ciel en un puissant élan. Le tableau fut réalisé en 1829, juste après la mort de sa femme qui laissa Constable dans une profonde mélancolie. Les deux édifices, que le peintre a rapprochés sur la toile par rapport à la position qu'ils occupent respectivement en réalité, afin de souligner la désolation du lieu et de concentrer l'attention du spectateur sur la vue spectaculaire qui

s'étend depuis cette éminence jusqu'au lointain, dominent une plaine inhospitalière: leur situation de surélévation est renforcée par la verticalité abrupte du gros rocher au premier plan, devant la tour de droite, avec laquelle il partage une similitude de tons, soulignée par le traitement de la surface de la pierre, qui se trouve ainsi intégrée aux éléments naturels. L'éclairage tombant sur son mur extérieur — et contrastant avec l'ombre dans laquelle est plongée sa voisine éventrée —, la netteté de son fût, le dévoilement de sa base et l'élévation d'un pan supérieur, conférant un élancement factice à sa masse trapue, en font le centre d'attraction du paysage, avec lequel elle s'harmonise d'ailleurs parfaitement par la froideur des tons. Les gros cumulo-nimbus, à droite du ciel, traités par masses tournantes, qui jettent une large ombre presque noire sur le tiers de la lande au deuxième plan à droite, alourdissent d'angoisse l'atmosphère, tandis que la rareté et la petitesse des personnages — le berger suivi de son chien à l'extrême-gauche, quelques vaches et leur gardien au centre —, confirment le caractère hostile, sauvage et inquiétant de cette lande.

On a vu, chez Wordsworth, comment le «majestic Pile» de Kilchurn Castle, imposant le respect, pouvait évoquer un désir de domination sur les forces du paysage («mountains, torrents, lake, and woods»); comment le «hoary pile»de Peele Castle, «this huge castle standing here sublime», pouvait suggérer l'angoisse d'une joie, d'une force d'âme disparue: «A power is gone, which nothing can restore; / A deep distress hath humanized my Soul» (v. 35-36).

On pourrait encore mentionner le «monastic castle, 'mid tall trees / Low-standing by the margin of the stream [...] / Those mouldering towers» (*The Prelude*, livre VI, v. 205-211), que le poète visite dans le Yorkshire, et dont l'ascension satisfait un désir de contemplation, de domination oculaire du paysage, en offrant une vaste perspective au regard : «having clomb / The darksome windings of a broken stair, / And crept along a ridge of fractured wall, / Not without trembling, we in safety looked / Forth, through some Gothic window"s open space, / And gathered with one mind a rich reward / From the far-stretching landscape, by the light / Of morning beautified, or purple eve» (v. 212-219). C'est un paysage idéalisé dans des lumineux lointains à manière du Lorrain, qui s'offre ici à la satisfaction esthétique, non un paysage proche de *Tintern Abbey*.

La mort s'inscrit dans le paysage constablien avec *The Cenotaph* , représentant le monument contenant les cendres de Sir Joshua Reynolds au bout d'une allée du parc de Sir George Beaumont; la stèle porte en inscription des vers de Wordsworth (Sir George Beaumont était le protecteur des deux hommes). Malgré le caractère très circonstanciel du sujet, le peintre s'évade aisément du prétexte pour revenir au paysage. Si les bustes de Michel-Ange à gauche, et Raphaël à droite, constituent un tribut personnel de Constable au lignage de Reynolds parmi les Maîtres Anciens, le monument funéraire lui-même, surélevé sur trois marches, s'insère assez modestement dans le paysage, d'une part, parce qu'un voile léger de feuillages bruns adoucit le gris plus dur de la pierre, d'autre part parce

que son élévation est reprise et prolongée par les fûts minces à l'arrière-plan du berceau d'arbres où il se niche. La haute ascension de ces arbres — disposés en une composition qui appelle encore Le Lorrain, avec coulisses sombres — qui tourmente quelque peu leur inclinaison vers la gauche, et l'entremêlement des branches, transfèrent au paysage même le mouvement d'angoisse que suscite le thème, malgré le caractère protecteur du recoin. La tonalité générale de bruns et d'ocres sombres, à peine éclairés par la trouée lumineuse du ciel en haut au centre, les grandes zones d'ombre, la présence du cerf confondu par ses couleurs aux éléments naturels, accentuent l'atmosphère de mélancolie diffuse dans la scène. Quant aux vers de Wordsworth, hommage conventionnel, ils ne parviennent pas, même dans la description du lieu, à suggérer cette angoisse mélancolique. Le poète, par ailleurs grand amateur d'inscriptions, auteur d'autres cénotaphes et de plusieurs *Essays on Epitaphs*, inscrit beaucoup plus fortement le sentiment d'angoisse associé à la mort lorsqu'il montre dans le *Prelude*, premier des «spots of time», et vision inattendue, le gibet d'un pendu («The gibbet-mast had mouldered down» XII, v. 137).

Dernière catégorie des monuments verticaux chez Constable: les clochers d'églises et surtout les flèches de cathédrales. La cathédrale de Salisbury apparaît comme un motif obsédant que Constable peignit au moins quatre fois:*Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds* (1823), *A View of Salisbury Cathedral* (1825), *Salisbury Cathedral from the Meadows* (1831), *Salisbury Cathedral and*

Archdeacon Fisher's House. L'archidiacre Fisher était un ami personnel de Constable, qui fit chez lui de nombreux séjours pour prendre des croquis. Ici l'édifice constitue le sujet du paysage. Dans *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds* et, un peu moins largement, dans *Salisbury Cathedral from the Meadows*, il est traité dans toute sa masse, avec un souci de la précision, une finesse dans le rendu du détail architectural, assez rare chez le peintre. A propos de *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds*, il écrit à son ami Fisher: «I have not flinched at the work, of the windows, buttresses, [...] but I have as usual made my escape in the evanescence of the chiaroscuro».[11] Constable veut dire qu'une fois de plus il tend à la fusion, l'interaction de tous les éléments du paysage, y compris ce monument dont le dessin fouillé, la profusion d'horizontales et de verticales semble incompatible avec l'absence de lignes droites dans la nature, grâce au clair-obscur de la nature, à ce jeu d'atmosphère, d'ombres et de lumières. Dans *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds*, l'harmonie de la composition, insérant la verticale de la flèche dans l'arceau des arbres au premier plan, et encadrant la masse tranquille de pierre par des coulisses de feuillages, renforce l'intimité entre le monument et le paysage. La flèche s'élève dans un ciel tranquille, liant la nature à un ciel peut-être divin dans une aspiration heureuse à la transcendance. Mais, dans *Salisbury Cathedral from the Meadows*, la percée de la flèche se fait agressive. En effet, dans ce ciel explicitement investi d'une fonction méta-picturale, presque

[11] Constable à John Fisher, 8 mai 1823, *Correspondence, op. cit.*, vol. VI, p. 115.

allégorique, où contrastent avec violence l'énorme masse sombre qui s'élève du sol à l'arrière-plan de la cathédrale, et la trouée lumineuse de nuages vers laquelle pointe le clocher, s'affrontent les forces de la Réforme et les forces conservatrices. John Fisher avait écrit à son ami quelques années auparavant: «The vulture of reform is now turning its eyes on the Church and is preparing to fix his talons on her fat»[12]; à quoi Constable, pour une fois optimiste, avait répondu: « I am sorry to see that you are again haunted by that Phantom — 'The Church in Danger' [...]. That the Vulture (les *Whigs* et les *Radicals*) will attack everything else, is likely enough — but you say they have failed on State — therefore it still stands between you and them and they can only fall together»[13]. Dans le ciel un orage a passé, mais la religion — si l'on interprète la cathédrale comme l'ensemble de l'Eglise chrétienne — , a résisté à la tempête qui laisse place à un arc-en-ciel, signe traditionnel d'espoir. Chez Wordsworth, de tels élans architecturaux strictement religieux sont rares; cependant la croix qui se dresse dans la vallée de Vallombre, au livre VI du *Prelude*, paraît bien contenir dans son isolement remarquable, une aspiration ardente vers un au-delà divin d'où elle proviendrait: «Vallombre's groves / Entering, we fed the soul with darkness; thence / Issued, and with uplifted eyes beheld, / In different quarters of the bending sky, /

[12] John Fisher à Constable, 7 février 1823, *Correspondence, op. cit.*, vol. VI p. 110.
[13] Constable à John Fisher, 21 février 1823, *Correspondence, op. cit.*, vol. VI, p. 112.

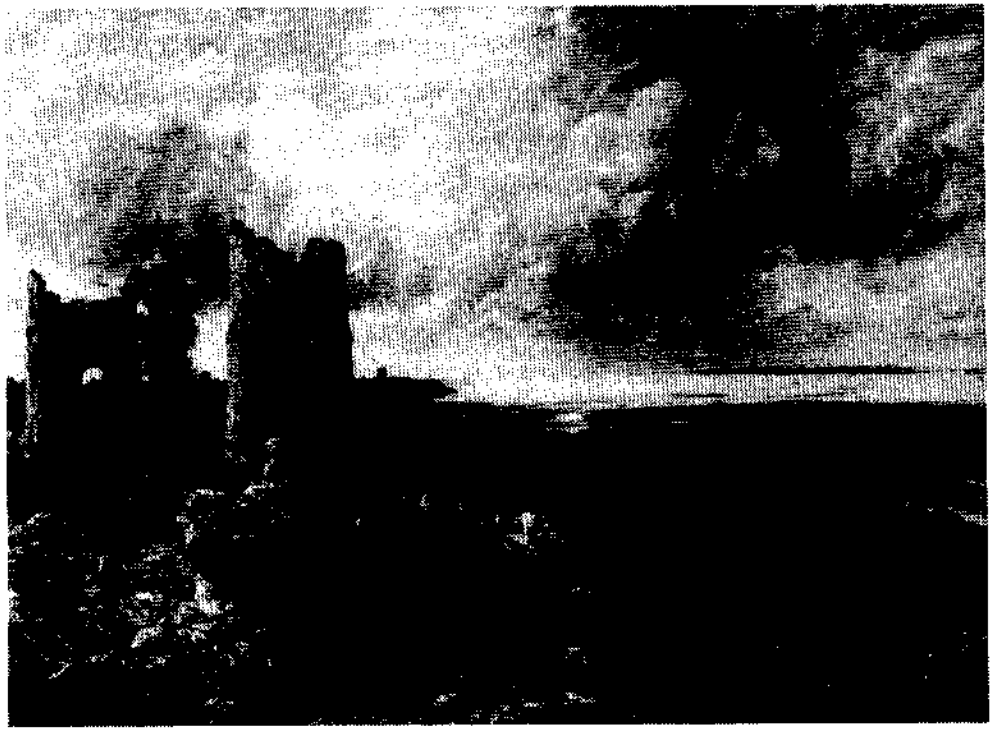
The cross of Jesus stand erect, as if / Hands of angelic powers had fixed it there» (v. 480-485).

Dans ce mouvement d'élévation d'une architecture verticale vers un ailleurs du paysage, c'est un effort de celui-ci même pour se donner un sens, une direction, qui se développe; car, on l'a vu, la cathédrale de Salisbury ne se désolidarise pas de la scène: au contraire, elle insère sa flèche dans l'arceau protecteur des arbres du premier plan — dans *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds* — ou bien, tout la confondant aux lourdes nuées noires de *Salisbury Cathedral from the Meadows*, sa pointe perce une trouée de lumière et s'abrite sous la courbe rassurante de l'arc-en-ciel rédempteur. Parfois, chez Constable — surtout vers la fin de sa vie — , dans des paysages de désolation et d'angoisse qui rappellent un peu, mais sur un mode moins personnel, l'atmosphère de *Hadleigh Castle*, la nature semble s'arracher à elle-même des formes monumentales qui la pérennisent sous la forme de monuments funéraires. Les deux œuvres dont on veut parler: *The Mound of the City of Old Sarum, from the South* (1834) et *Stonehenge* (1836), caractéristiques de la période postérieure à la mort de Maria, représentent à proprement parler des monuments historiques, érigés de la main de l'homme; ils ont d'ailleurs leur pendant exact dans *Guilt and Sorrow*, où, parmi les «monuments and traces of antiquity» qui s'élèvent sur la plaine déserte de Sarum, Wordsworth les désigne respectivement comme «an antique castle» et «Pile of Stone-henge !» Comme Wordsworth, c'est la distance d'un passé mythique qui intéresse Constable dans

ces deux sujets. Cependant, à travers la picturalisation du sublime historique monumental, ce qui s'exprime surtout, sur des modes opposés à ceux de l'interrelation avec le paysage, c'est un sentiment d'étrangeté face àde la nature, représentée pour elle-même, figée dans des formes immuables. Ainsi la composition par jeux systématiques d'horizontales dans *Old Sarum*, d'horizontales, de verticales et d'obliques dans *Stonehenge* — tandis que le point de vue surélévateur sublime le sujet, crée une impression de fuite de l'espace dans toutes les directions (le point de fuite de *Old Sarum* est très abruptement obtenu par une tangente à l'horizontale vers la droite) — laisse le spectateur isolé face au paysage qui lui échappe, et contraste avec les conceptions semi-circulaires de *Stratford Mill* et du *Hay Wain*, favorables à la nidation. Dans ces paysages désertiques, la masse du monument, seule, s'impose dans l'espace terrestre, confrontée uniquement à un ciel tourmenté. L'organisation des masses de nuages, dans des ciels qui occupent presque les trois-quarts de la surface, confère au paysage un sentiment d'oppression et de menace: regroupement convergent de gros cumuli au-dessus du mont central d'*Old Sarum*; le ciel de *Stonehenge* est vigoureusement traité dans un bleu soutenu étalé par larges touches hachurées, avec le triangle supérieur gris-noir, posé en bandes horizontales puis brossé verticalement, qui figure schématiquement une masse de nuages géométrisée, pointe son angle menaçant vers le dolmen central dans un mouvement cataclysmique et semble annuler l'effet traditionnellement optimiste du double arc-en-ciel. La froideur des tons — ocres et bleus nettement contrastés dans

Stonehenge, à laquelle s'ajoute la violence d'exécution pour le ciel; jeux d'ombres et de lumières sur des dégradés de verts, d'ocres et de gris dans *Old Sarum* —, accentue la tristesse du paysage. Les monuments et les éléments terrestres sont unifiés dans une monochromie ou une bichromie, qui renforce l'impression d'écrasement des silhouettes miniatures des personnages par la grandeur austère d'une nature monumentalisée, immobilisée dans le minéral, rendue inaccessible et terrifiante. Tout, dans ces surfaces animées seulement par un clair-obscur violent, est calculé pour rejeter en arrière le spectateur dans un mouvement de recul.

De semblables monuments naturels minéraux émanent des paysages wordsworthiens: le plus célèbre, associé lui aussi à l'angoisse et à un sentiment de culpabilité, est sans doute Black Crag, le «huge cliff» d'Ullswater qui, dans *The Prelude*, paraît poursuivre le voleur de barque: «a huge cliff / As with voluntary power instinct, Upreared its head. I struck again, / And, growing still in stature, the huge cliff / Rose up between me and the stars, and still / With measured motions, like a living thing / Strode after me» (I, v. 406-412). Cette haute et sombre falaise, qui à travers la projection de la subjectivité honteuse, impose l'énormité de sa masse à l'enfant impuissant, appartient à ces «speaking monuments» (VIII, v. 172) qu'il rencontre dans les paysages «wherever I roamed». Car la nature, pour Wordsworth comme, plus tard, chez Baudelaire est un «temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles» (*Correspondances*, v. 1-2). Les images de colonnes naturelles ne



John Constable
Hadleigh Castle, 1829. Huile sur toile, 122 x 164.5 cm.
Yale Center for British Art, New Haven. Photo Musée.

John Constable
Stonehenge, 1836. Aquarelle, 38,7 x 59,1 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres. Photo Musée.

sont pas rares, comme «THE PILLAR» dans *The Brothers*. Mais l'ensemble de cet édifice sacré dédié au culte de la Nature, où le poète vient restaurer son imagination et puiser la force de son chant, ce sont les montagnes tutélaires et tutrices de son paysage natal. A la fois édifice clos et monument qui s'élève, le temple de la Nature résoud les contradictions de la double aspiration au blottissement fœtal et de l'ascension vers la transcendance divine, de l'architecture de la nidation et de l'architecture de l'élévation. Au point crucial de la théodicée du paysage, au moment de la sacralisation de la Nature en un édifice éternel et vivant, le poète fait l'ascension du saint des saints des monuments naturels: le mont Snowdon; et tandis qu'il fait corps avec la montagne dans un processus de réconciliation (on ne voit pas du tout le mont dans le passage), et que l'effet d'élévation est annulé par les brouillards qui masquent les profondeurs, la lune découvre un paysage universel de montagnes et d'océans, de «headlands, tongues and promontory slopes» que sa lumière omniprésente, juste filtrée par les «hoary mists», englobe dans une totalité harmonieuse et indissociable, y incluant le poète lui-même. Le mont Snowdon, comme le dit Geoffrey Hartmann[14], est un *mésocosme*, un lieu intermédiaire de passage, de révélation de l'homme au paysage; mais, à la différence de la chaumière, il annule la relation omphalique, le «spot-syndrome», en introduisant le poète comme dans une universalité permanente, à tous les «spots» réuni.

[14] Geoffrey Hartmann, *op. cit.*, p .286.

Chez Wordsworth et Constable, l'architecture, pour la première fois dans la peinture, n'est plus surajoutée au paysage, mais tend à s'y intégrer comme au véritable sujet du tableau. Cette harmonisation, cette fusion s'opère à plusieurs niveaux: d'une part, en termes symboliques, sur le mode du blottissement — avec pour forme privilégiée la chaumière —, et sur le mode de l'ascension — avec les édifices verticaux, tels que les ruines, les monuments funéraires, les flèches et clochers d'église —, isomorphes des mouvements de la subjectivité projetée dans le paysage; d'autre part, en termes de technique picturale, par la subordination du dessin, et même de la couleur, aux effets d'atmosphère, aux jeux d'ombre et de lumière, grâce à ce «clair-obscur de la Nature» qui, tout en conservant aux masses et aux formes leur intégrité, les insère dans un continuum inter- et intra-spatial dont on observe dans *Tintern Abbey* des analogues rhétoriques. Le paysage construit ainsi sa propre architecture interne, de même que la Nature wordsworthienne se monumentalise, s'inscrivant, en une étape ultime, dans les dimensions sacrées d'un temple divin.

Catherine BOIS