**La forêt comme « tremplin pour s'élever plus haut »¹ :
composition et représentation de la forêt de Fontainebleau entre réel et imaginaire
chez Théodore Rousseau et Gustave Flaubert**

Nathan GERMAIN, Chercheur indépendant

Introduction

Artistes incompris et rejetés de leur vivant, voire poursuivi dans le cas de Flaubert, assimilés tour à tour aux écoles du réalisme ou du naturalisme, Théodore Rousseau, peintre paysagiste, et Gustave Flaubert, écrivain, ont tous les deux pensé la division entre le réel et l'imaginaire, entre l'observation de la réalité et l'invention d'un monde immatériel. D'abord peu appréciés, ils ont fini par être reconnus pour avoir contribué au renouvellement esthétique de leurs disciplines respectives. Ces deux artistes ont travaillé dans la forêt de Fontainebleau, dont Rousseau a fait la renommée dans plusieurs tableaux, et où Flaubert situe une idylle de deux de ses personnages de *L'éducation sentimentale* (1869). Alors que Fontainebleau devient la muse préférée de Rousseau, elle sert ainsi chez Flaubert de cadre à un des épisodes les plus énigmatiques et importants de son roman d'apprentissage.

Pour Rousseau et Flaubert, le travail de terrain constitue une étape essentielle à la composition d'une œuvre, peinte ou littéraire, un passage obligé qui permet à l'artiste de s'imprégner de la matière même de l'espace physique qu'il s'efforcera de représenter. Chez ces deux artistes, l'importance du travail documentaire et de la composition d'après-nature est de ce fait capitale, comme pour nombre de leurs contemporains. Souvent associés à l'école du réalisme, ils ont tous deux rejeté cette étiquette en faveur d'une recherche esthétique plus approfondie que la transcription naturaliste de la réalité matérielle, allant à l'encontre des idées reçues de leur époque et de leurs disciplines. Même si l'observation détaillée de la réalité matérielle leur était chère, ils ne pouvaient jamais ignorer la (re)composition, en atelier ou dans le « gueuloir » de Flaubert, étape cruciale, bien que sujette aux « affres du style » (*Correspondance*, tome III, 565), mais qui permet de « s'élever plus haut » (*Correspondance*, tome V, 814), afin de dévoiler les « virtualités secrètes » (Flaubert 486) d'une existence qui se propage au-delà des surfaces des êtres². Tout en respectant les différences entre la description littéraire et la composition picturale, cette étude pluridisciplinaire se propose d'analyser des œuvres essentielles des deux artistes traitant de la forêt de Fontainebleau, pour voir quelles techniques picturales ou littéraires leur ont permis de construire une vision de la forêt en équilibre entre le réel et l'imaginaire. C'est la forêt qui leur

permet d'imaginer une nature dynamique, en perpétuel devenir, dont la grandeur dépasse l'humain, une forêt qui nous fait renouveler notre vision d'un monde naturel profond, caché et dont la puissance dure « jusqu'à par-delà le tombeau » (Flaubert 477).

Dans la forêt de Fontainebleau : d'une contestation à une protection

À l'instar des lieux d'habitation humaine, il n'existe peut-être aucun paysage si fortement ancré dans notre mémoire culturelle collective que la forêt³ (Harrison x). Lieu de contradictions profondes, la forêt est à la fois perçue comme l'origine de la civilisation et son contraire ; c'est la matière brute dont est forgée la culture humaine et le substrat sauvage dans lequel on pourrait toujours retomber. Le mot *forêt* nous parvient de l'ancien français *forest*, lui-même dérivé d'un mot en latin médiéval, *foris*, qui désigne l'extérieur, voire la « porte » (c'est-à-dire un passage entre l'intérieur et l'extérieur), et qui partage une origine commune avec le mot *forum* (« place publique », « tribunal »), c'est-à-dire l'espace extérieur qui est au centre de la vie civique. Cette étymologie laisse voir que, dans notre imaginaire collectif, la forêt se situe simultanément au cœur et aux marges de la culture humaine (Serres 32). En remplaçant un nom de lieu plus ancien, *selve*, dérivé de *silva* en latin, du grec *hylê*, pour désigner un espace boisé, la forêt devient à l'époque médiévale un terrain couvert d'arbres dont le contrôle juridique revient exclusivement au roi ou au seigneur, situé *extramuros* (« hors ») de la ville (*silva foris*). Perçue comme sauvage (*silvaticus* : « de la forêt ») et inculte (la forêt étant soumise à une proscription de culture dans l'intérêt de la chasse), la forêt est la demeure des bêtes indomptées et un lieu d'égarement, de passage, d'initiation et de transformation. Celui qui y entre sans prévoyance ni adresse risque de se perdre ou de se métamorphoser, tant physiquement que psychologiquement. On s'explique donc aisément que la forêt joue souvent le rôle d'étape fondatrice dans les récits de formation et d'origine des civilisations. Espace liminaire entre le monde réel et celui du merveilleux, la forêt est omniprésente dans les contes et les récits, anciens et modernes (Corvol, « Forêt », 674-675). Elle est enfin le lieu qui révèle des connexions biologiques surprenantes, grâce aux capacités communicatives et aux stratégies solidaires des arbres, où les repères se brouillent face à « [l']uniformité des troncs, [et l']épaisseur des frondaisons » (677), et où les transformations matérielles dévoilent la « parenté originelle de toute la création » (Harrison 26).

Forêt archétypale de la gestion royale et cynégétique, la forêt de Fontainebleau, domaine de bois et de collines rocheuses situé à soixante kilomètres au sud-est de Paris, a longtemps cristallisé cette mémoire culturelle, politique et artistique. Forte de ses vingt-cinq mille hectares (Nougarède 1), Fontainebleau figure aujourd'hui parmi les plus importantes forêts

françaises métropolitaines et occupe le premier rang des forêts les plus fréquentées (Corvol, *Bois*, 478). Sous contrôle d'État dès le dixième siècle, la forêt a été gérée comme domaine royal pendant toute la période monarchique, servant de terrain de chasse pour les élites aristocratiques et de mine de matières premières pour les travaux de construction du royaume. Tout au long de cette histoire royale et en parallèle de sa fonction cynégétique, la forêt attire une frange populaire qui y cherchait des moyens de subsistance, « tout un petit peuple de pasteurs, de porchers, de glaneurs, de carriers, de bûcherons, de charbonniers et autres boisilleurs, voire d'indigents, de proscrits et même de brigands » (Nougarède 5-6). Malgré l'importance de cette liste, ces habitants laissent peu de traces sensibles, exceptés les pasteurs, les bûcherons et surtout les carriers ; ces derniers ont exploité les formations en grès du massif bellifontain depuis le quatorzième siècle et leur travail extractif atteint son apogée en 1829, avec deux millions neuf-cent mille pavés extraits (6). Quand les peintres paysagistes et les écrivains commencent à y affluer dès les années 1830, ils découvrent une forêt en pleine ébullition – des campagnes de contestation contre des régimes forestiers que le Service des Eaux et Forêts avait mis en place bouleversaient les rapports de force dans la région. Ces tensions ont augmenté tout au long des années 1830, alors que des plans d'aménagement appellent à une accélération des coupes à blanc des chênaies et hêtraies les plus anciennes et à leur remplacement par des plantations de conifères importés (2). Ces réformes ont réussi à maximiser la production de bois, mais attirent de virulentes critiques de la part de ceux qui y voient un massacre de la beauté naturelle de Fontainebleau (2)⁴. Une nouvelle ère politique s'ouvre alors : Fontainebleau, auparavant domaine exclusif du roi et du système monarchique, devient l'un des lieux les plus importants dans l'élaboration d'un nouveau rapport entre un peuple et un territoire (Cachin 962). La forêt, longtemps gérée pour assurer une production constante en gibier et en bois, représente bientôt un lien privilégié avec la France ancienne, une réserve biologique pour protéger des arbres et des animaux menacés par des coupes rases des forestiers d'État et un musée végétal où viennent s'inspirer toute une génération de peintres paysagistes – un groupe sur le point de révolutionner le monde esthétique (Corvol, *Bois*, 475-477) –, dont Rousseau. L'heure est à la promotion d'une nouvelle vision de l'espace géographique français.

Théodore Rousseau : plongée au cœur de la forêt

Né à Paris en 1812, actif comme peintre paysagiste des années 1830 jusqu'à sa mort en 1867 à Barbizon, Rousseau est devenu l'un des paysagistes les plus importants de sa génération, exprimant des questionnements contemporains tout en proposant une manière innovante de voir et de représenter le monde biophysique⁵. La manière dont Rousseau représente la nature diffère

des conceptions de son époque et le distingue même d'autres peintres paysagistes de sa génération (Corvol, *Bois*, 476-477). Pour Rousseau, la nature est un vaste organisme vivant et dynamique qui dépasse l'humain, composée à la fois d'êtres vivants et d'autres entités physiques. Cette vision dynamique remet en cause la séparation traditionnelle entre la matière animée et celle prétendue inerte, puisque tout rentre dans le même ordre organique d'échanges de matière et d'énergie. Rousseau a développé son style particulier au gré de ses nombreux voyages à travers le territoire français : de l'Auvergne et du Berry à la Normandie, jusqu'aux massifs montagneux des Alpes, des Pyrénées et du Jura, Rousseau a parcouru bien des paysages différents à la recherche d'une nouvelle esthétique en dialogue avec la terre elle-même⁶. Selon l'historien de l'art Greg M. Thomas, l'art de Rousseau comprend des « éléments spécifiques d'une pensée écologique »⁷, notamment dans sa conception de l'art « comme processus créatif qui imite les processus créatifs cachés secrètement à l'œuvre dans l'environnement ambiant » (*Art*, 2). Malgré la reconnaissance actuelle dont jouit l'œuvre de Rousseau chez les historiens de l'art, la destinée du peintre allait traverser des périodes et des passages semés d'embûches et de rejets avant de bénéficier d'une consécration officielle vers la fin de sa vie.

Rousseau n'a pas connu de succès critique pendant la majorité de sa carrière, son style allant à l'encontre du paysage académique (120). Il a été systématiquement exclu de l'exposition annuelle du Salon entre 1836 et 1848, tout en gagnant en réputation parmi les critiques et amateurs d'art comme un des peintres français les plus talentueux. Charles Baudelaire écrivait que Rousseau serait le paysagiste le plus éminent, si seulement on le laissait exposer son travail au Salon : « À la tête de l'école moderne du paysage, se place M. Corot. – Si M. Théodore Rousseau voulait exposer, la suprématie serait douteuse, M. Théodore Rousseau unissant à une naïveté, à une originalité au moins égales, un plus grand charme et une plus grande sûreté d'exécution » (53). Les innovations picturales de Rousseau comprennent des techniques formelles, des études novatrices d'effet de lumière et de saison, une construction de perspective non-conventionnelle⁸ et un nouveau choix de sujets, notamment celui qu'il a peint le plus, la forêt de Fontainebleau (*Art*, 2).

En 1836, Rousseau commence à passer ses étés dans le village de Barbizon, à l'orée de la forêt de Fontainebleau, sur laquelle il centre son œuvre et qu'il a commencé à explorer dès 1833. En 1847, il achète une maison à Barbizon et y vit de façon permanente. Au-delà de son effort pour peindre la forêt qu'il aime tant, Rousseau exprime dans son art une nouvelle manière d'exister en relation avec le monde biophysique, une vision qui redéfinit les êtres humains comme humbles participants au sein d'un ordre organique bien plus large. Tout en proposant des innovations esthétiques, Rousseau s'engage politiquement pour la conservation de

Fontainebleau, où il aide à établir la première réserve territoriale en Occident en 1853 (une décennie avant la création du parc d'état de Yosemite en 1864, vingt ans avant le Parc National de Yellowstone en 1872) (Ford 180-183). Faisant suite à une période où il s'est fait reconnaître comme « grand refusé » du Salon, Rousseau bénéficie alors d'un succès tardif et même d'une consécration officielle en recevant la croix de la Légion d'honneur en 1852 et en devenant Officier de la Légion d'honneur en 1867.

Lisière du Bas-Bréau. Haute futaie donnant sur la plaine de Clairbois (1849-1855)

Ce tableau fait partie d'une catégorie connue sous le nom de « dessin-peint », dans lequel l'artiste esquisse la composition sur place à la craie et avec de minces couches de peinture avant de rehausser certains éléments et d'unifier la composition dans l'atelier (Green 15). C'est une technique fréquente chez Rousseau, malgré la réputation des peintres de Barbizon de travailler entièrement d'après-nature ; en réalité, ils emploient plus souvent cette stratégie hybride entre une première étape en plein air suivie de l'étape de finition en atelier. L'historienne de l'art Anthea Callen remarque un style particulièrement innovant chez Rousseau, qui combine ici « la liberté d'une étude en plein air à l'échelle d'un tableau fini » (15). Ce tableau représente un bosquet de chênes à la lisière du Bas-Bréau, un bois ancien de Fontainebleau qui faisait partie des réserves protégées en 1853 grâce à la mobilisation des peintres, dont Rousseau (Corvol, *Bois*, 477-478).

Selon Thomas, les tableaux de Rousseau dépassent le naturalisme commun de son époque, c'est-à-dire la tentative de représenter de façon artistique des phénomènes physiques et sensoriels. Pour l'historien de l'art, Rousseau évacue la plupart des signifiants textuels, sociaux ou politiques, pour les remplacer par « des éléments visuels non-sémantiques », ce qui correspond à une « attitude visuelle nouvelle » (*Art*, 16), qui se concentre sur les processus naturels présents dans le paysage lui-même. Pour l'historien de l'art, cette focalisation s'accompagne d'une expérience visuelle précise, qui encourage chez l'observateur et l'observatrice non pas une vision de l'extérieur sur un paysage passif qui s'offre à l'œil consommateur, mais une immersion au sein d'un paysage vivant (4), pour donner forme à des tableaux « eux-mêmes capables de générer une appréciation écologique du paysage » (16). Alors que des indices narratifs pour guider notre interprétation manquent à l'appel, et que les tableaux regorgent d'éléments qui résistent à la compréhension, les paysages de Rousseau obligent le regard à examiner le monde biophysique en tant que tel, en le confrontant au « trop-plein des stimuli sensoriels de l'expérience physique du paysage » (16). Les paysages de

Rousseau nous font voyager de la surface du monde physique vers une compréhension de l'ordre organique comme échange constant et infini.

Rousseau peint cette huile sur toile entre 1849 et 1855, période pendant laquelle le peintre gagne en popularité et en reconnaissance officielle. Le tableau focalise notre attention sur un immense chêne, ancien et vivant, masse imposante de matière biologique dont le tronc, les branches et le feuillage donnent un dynamisme à l'ensemble. La lumière diffuse du soleil de l'après-midi rayonne à travers les branchages, frappe une petite mare au premier plan à droite, avant de réfléchir ses rayons sur la surface du chêne au centre et de filtrer à travers le feuillage afin de créer une palette nuancée de couleurs terrestres de vert et de marron. Des bovidés qui s'abreuvent au bord de l'étang sont à peine visibles et l'observateur et l'observatrice peuvent entrevoir une silhouette humaine, peut-être un vacher, qui reste sans caractéristiques distinctives, fuyant le regard, obscurci par l'effet de contre-jour. Ces figures restent marginales et n'offrent aucun récit, tant Rousseau préfère concentrer notre attention sur les arbres vénérables.

Derrière le chêne central, le regard attentif perçoit des détails forestiers presque infinis, des feuilles de chênes finement rendues et des taches vertes et marron de feuillage de l'arrière-plan, jusqu'au sous-bois sombre et un mur de végétation visiblement impénétrable. Les branches du chêne central s'étendent et ondoient en toute direction en un enchevêtrement qui donne l'impression que ni le cadre du tableau ni l'écorce de l'arbre ne peut contenir son énergie organique débordante. Au contraire, l'existence de l'arbre s'étend à travers un système réticulaire, une relation ontologique entre feuilles, branches, racines, pierres, herbe, terre, eau et soleil. Rousseau résiste à la tentation d'une finition d'une clarté excessive ; il laisse volontairement des parties de la forêt obscurcies et ses coups de pinceaux vigoureux qui ondulent en de multiples directions suggèrent la vitalité dynamique de la forêt. Ce travail du pinceau sert aussi à brouiller les contours des objets dans le paysage forestier, afin de nous rappeler que l'essence de l'arbre ne se réduit pas à ses frontières visibles mais qu'il partage son environnement. Ce brouillage volontaire du paysage peint semble être le pendant pictural des techniques littéraires que Flaubert mobilise à peu près une décennie plus tard pour représenter la même forêt : « il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres » (483). Chez les deux artistes, les arbres, et surtout les vieux chênes, se dynamisent et créent des liens surprenants avec le monde dans lequel ils évoluent, tout en restant soumis aux lois naturelles de la vie, du déclin et de la mort. Ainsi, deux chênes morts entourent le chêne central vivant dans le tableau de Rousseau. Ils servent à encadrer le regard et à donner un sens plus profond aux dynamiques illimitées de la vie et de la mort

biologiques dans la forêt. De la même manière, un trou béant dans le tronc du chêne central suggère l'importance de cet arbre dans le réseau biologique de la forêt, ce végétal à la fois être vivant et habitat pour une diversité d'organismes. Le trou offre une entrée immersive dans la matière même de la toile, tout en fixant une limite à la vitalité débordante du chêne majestueux, qui rappelle encore une fois l'intrication de la vie et de la mort dans une forêt dynamique⁹.

Le tableau fait partie d'une exposition privée de l'œuvre de Rousseau au Cercle des Arts en 1867. Classée comme « ébauche » dans le catalogue de cette exposition, l'œuvre transcende les définitions traditionnelles qui séparent les catégories d'étude, d'ébauche et de tableau. Selon l'historien de l'art Nicholas Green, Rousseau va à l'encontre de ces définitions en développant le « dessin-peint » :

Au contraire des esquisses en huile fragmentaires et générales des années 1830, l'ébauche de Rousseau comprend toujours les éléments d'une composition totale. [...] Afin d'arriver à l'image finale, l'artiste retravaillait son ébauche, souvent pendant une période qui durait plusieurs années, en ajoutant plusieurs couches de peinture. [...] Chaque couche correspond à un point différent dans le processus artistique et perceptuel – au rehaussement de l'effet de lumière, à l'élaboration du détail naturaliste, à l'harmonisation de la couleur locale. (15)

De plus en plus, Rousseau brouillait les distinctions entre ébauche préparatoire et tableau fini, et a même développé une tendance (ou une manie) à laisser ses œuvres inachevées, dans un effort de saisir de nouvelles sensations qui imiteraient le changement constant caractéristique du monde biophysique à travers les saisons et années qui passent.

Forêt d'hiver (1846-1867)

Dans *Forêt d'hiver*, la méthode innovante de Rousseau atteint son point culminant. Le peintre y travaille pendant les vingt-et-une dernières années de sa vie, sans l'avoir jamais « terminé », dans un effort de transformer cette huile sur toile en « un être qui respire et croît, et qui imite le flux instable des paysages réels » (Thomas, « Practice », 145). Ce naturalisme devient un moyen de faire ressortir la qualité vivante d'un paysage, en évitant de lui fixer son apparence temporaire. Autrement dit, Rousseau veut représenter la vie dynamique des processus biophysiques, au-delà de la surface visible du monde, telle que l'écorce d'un arbre, ces surfaces qui paraissent immuables et que les paysages traditionnels représentent ainsi, mais qui n'en sont pas moins sujettes à des transformations constantes dans un échange avec le monde organique. La technique picturale de Rousseau pour transférer le paysage vivant du monde au tableau ne se fait pas selon une logique cumulative, mais qualitative, comme le conseille le peintre à son étudiant Letrône : « ce qui finit un tableau, ce n'est point la quantité de détails, c'est la justesse de l'ensemble » (Thomas, *Art*, 236). Pour Rousseau, une peinture de

paysage véritable ne peut jamais s'achever, tout comme le paysage vivant qu'elle représente émerge de processus organiques continus : « Votre tableau pourra se prolonger indéfiniment. Jamais vous n'en aurez la fin. Jamais vous n'aurez fini » (Thomas, *Art*, 236). Thomas spéculé que *Forêt d'hiver* distingue Rousseau parmi les paysagistes puisqu'il s'est volontairement assuré que le tableau reste « perpétuellement inachevé » (Thomas, « Practice », 145). Ce qui compte le plus chez Rousseau, c'est une reproduction fidèle des arbres de Fontainebleau comme des êtres pleinement vivants. Il appelle les artistes à veiller sincèrement à la « reproduction de leurs êtres », en prétendant qu'ils « ne nous demandent, pour tout ce qu'ils nous donnent à penser, que de ne pas les défigurer, de ne pas les priver de cet air dont ils ont tant besoin » (Thomas, *Art*, 210).

Rousseau considère cette toile aux dimensions monumentales (162,6 cm x 260 cm) comme son chef d'œuvre, écrivant dans une lettre à son ami Sensier que le tableau concentre son désir de réaliser « la genèse d'un seul et grand tableau » (Thomas, *Art*, 259)¹⁰. Vers 1846, Rousseau réalise une esquisse en plein-air, suivie d'un dessin plus grand en fusain d'un site dans le bois de Bas-Bréau de Fontainebleau. Au fil des ans, Rousseau revient presque quotidiennement au site, situé près de chez lui dans le village de Barbizon, pour ajouter (ou soustraire) des couleurs, des nuances et des détails, comme si le tableau évoluait en association avec le paysage vivant lui-même. En 1853, Rousseau obtient la préservation de Bas-Bréau, garantissant ainsi que son rapport intime avec le bois peut continuer indéfiniment, libre de l'intervention des forestiers d'État.

Dans *Forêt d'hiver*, la vie des arbres, comprenant les cycles de croissance, mort et décomposition, devient le sujet central du tableau. De vieux chênes majestueux, dénudés de feuilles pour la saison froide, dominent la scène, leurs branches se tordent et ondulent pour atteindre la lumière diffuse d'un coucher de soleil hivernal, tandis que d'autres arbres plus vieux arborent une apparence fébrile, prêts à céder sous le poids de l'âge, afin de faire place nette au renouveau de la vie forestière. Ce mélange entre arbres monumentaux et d'autres sur le point de sombrer semble préfigurer l'image de Fontainebleau que donne Flaubert quelques années après la mort de Rousseau : une lutte vitale, essentielle mais futile qui finit inévitablement par la mort. C'est une leçon d'humilité face à des êtres qui nous dépassent mais qui n'en sont pas moins soumis aux mêmes limites biologiques. Ces arbres évoluent de façon cyclique, reflètent la rotation quotidienne de la Terre sur son axe et sont le produit d'un changement constant, des interconnections entre sol et ciel, d'un entrelacs existentiel qui s'étend au-delà des surfaces du monde. L'échelle monumentale de ce tableau, son enchevêtrement de branches, sa palette de couleurs profondes du coucher de soleil, le fouillis chaotique de son sous-bois et la courbe

parabolique des arbres qui encadre le regard, s'unissent pour créer un sens d'immersion au sein d'un monde naturel illimité.

L'œil est le témoin d'un moment charnière du cycle journalier : juste avant que le soleil ne se couche sous l'horizon pour assombrir le paysage d'une obscurité profonde, les couleurs chaudes du crépuscule filtrent à travers la chênaie touffue, brouillant les contours entre les objets et fluidifiant l'existence entre des êtres en relation. La mort joue un rôle essentiel dans ce drame vivant, notamment dans la figure d'un chêne géant mort derrière l'étang, d'une souche brisée au premier plan à droite et de nombreux autres arbres figés entre la vie et la mort. Au moment où le jour tombe dans la nuit et où les arbres restent sans feuilles pour l'hiver, c'est la vie qui s'éteint dans la décomposition et la mort et des forces qui s'allient avec la régénération pour assurer le renouveau constant de l'ordre organique. Rousseau s'est investi corps et âme dans ce paysage biophysique et artistique, pour créer une œuvre qui représente l'échange continu entre la terre, l'artiste et le tableau. En laissant son œuvre inachevée, Rousseau a réalisé le but du naturalisme – celui de reproduire « la dynamique sans fin de la sensation ontologique » (Thomas, "Practice", 148) dans le monde.

Gustave Flaubert : l'écriture du terrain pour lire la forêt au-delà de ses surfaces

Dans l'épisode de Fontainebleau du roman *L'éducation sentimentale*, Flaubert nous présente plusieurs manières de lire et de voir le paysage. Ce qui ressemble d'abord à une quasi-reproduction des guides touristiques de la forêt s'approfondit quand les personnages sortent des sentiers battus, leur permettant de mieux comprendre l'espace forestier et de mieux s'y mélanger. Offrant une telle épaisseur descriptive que l'énergie narrative semble s'épuiser (Le Calvez 363)¹¹, le passage s'enrichit de références intertextuelles et d'innovations métaphoriques qui tissent des liens surprenants entre la géographie forestière et le monde extérieur, proposant par la même occasion une philosophie d'existence unique, par un mélange, propre à Flaubert, de réalisme documentaire, d'ironie et d'imagination. La description flaubertienne de la forêt nous propose plusieurs façons de voir le paysage, de le lire et de l'écrire, en partant d'une simple reprise des images largement véhiculées de son temps pour terminer par une mise en évidence de la supériorité du style littéraire qui nous permet de saisir les mystères cachés de notre être-au-monde¹², une existence que Flaubert voit comme cyclique et dynamique, tragique mais illimitée.

L'épisode, quoique court¹³, a demandé à l'auteur des phases de préparation, d'écriture et de réécriture éprouvantes. Moins d'un an après la mort de Rousseau, Flaubert fait deux visites de repérage à Fontainebleau en 1868, travaillant d'après-nature tel un peintre paysagiste, pour

remplir vingt-cinq folios de notes, ce qui devient quatre-vingt-deux pages de brouillons dont il corrige certains passages seize fois avant d'arriver à la version publiée du texte (Le Calvez 363). Représenter Fontainebleau en littérature après la révolution des peintres paysagistes n'est pas qu'une affaire d'imagination – il s'agit également de rendre compte d'un paysage bien réel et de le transformer en matière écrite. À la fin des années 1860, le paysage devient déjà beaucoup plus qu'un genre pictural ; il comprend désormais les aspects physiques d'une « nature bien réelle » (Walter 66). La manie flaubertienne pour la réécriture à la recherche de la pureté du style se fait sentir dans une lettre qu'il envoie à George Sand, après ses premières tentatives de rédaction : « Je viens de faire *une description* de la forêt de Fontainebleau qui m'a donné envie de me pendre à un de ses arbres » (*Correspondance*, tome III, 797). Malgré la difficulté de la transformation des notes de repérage en prose littéraire, cette recherche préparatoire est habituelle chez Flaubert, mais il refuse toujours de s'associer aux écoles du réalisme ou du naturalisme en littérature, écrivant après avoir terminé *Madame Bovary* en 1856 : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman » (*Correspondance*, tome II, 643). Son mépris du réalisme ne s'est pas démenti pendant sa carrière, au contraire, comme en témoignent les remarques virulentes de Flaubert dans une lettre à Maupassant en 1879 : « Ne me parlez pas du réalisme, du naturalisme ou de l'expérimental ! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties ! » (*Correspondance*, tome V, 727). L'intérêt de Flaubert pour le travail sur le terrain à Fontainebleau n'a rien à voir avec une adhésion à l'école réaliste, mais se fait selon un souci esthétique plus profond, propre au processus nécessaire au déclenchement de l'écriture chez Flaubert. Pour l'auteur, il faut une immersion dans la matière de son récit à tel point qu'il parvient à faire voir les mêmes sensations à son lectorat. C'est un processus susceptible de faire sombrer l'auteur dans une détresse profonde, ce qu'il appelle « les affres du style », et un travail qui demande de longues heures pendant lesquelles toute la nature finit par pénétrer en nous, par de « longs regards stupides » (*Correspondance*, tome II, 414).

Le château de Fontainebleau : espace infernal

Fuyant la violence révolutionnaire de juin 1848 à Paris, Frédéric Moreau et Rosanette Bron se trouvent au château et à la forêt de Fontainebleau, où les amants sont enfin libres des soucis politiques et de la distraction d'autres intérêts sentimentaux. Après être arrivés, les amants sont acheminés vers le château, où une sorte de cicérone les guide à travers les salles vastes mais vides de l'ancien palais royal et impérial. La visite et les descriptions s'inspirent des guides touristiques sur Fontainebleau, comme le *Guide Joanne*, et les personnages suivent

à l'aveugle l'itinéraire déjà préparé (Le Calvez 378)¹⁴. Flaubert n'en parvient pas moins à imposer une thématique importante à l'épisode entier, celle d'une harmonie dynamique de la vie dans la mort. C'est cette même harmonie ténue qui caractérisait déjà les bois anciens dans le tableau *Forêt d'hiver* de Rousseau, paysage commencé deux ans avant le temps du récit de l'épisode bellifontain. Chez Flaubert, une dégradation post-monarchique s'empare du château, dont les galeries accumulent « la poussière » et dont la cour se couvre de « lichens sur les pavés », tandis qu'une « couleur de rouille » caractérise « l'ensemble du palais » (476). Tandis que les personnages posent leurs regards ignorants sur des salles vides du château dont la splendeur n'est plus apparente, une atmosphère de mort lente par putréfaction se dégage de tout l'espace.

Cette décomposition reste néanmoins une force alliée de la vie, une association que Flaubert renforce grâce à la présence de la déesse Artémis-Diane, dont les attributs essentiels, « des croissants et des carquois », se trouvent dans la « salle des fêtes » (477). Cette divinité de la chasse, protectrice des animaux et gardienne de la fécondité cyclique, est une déesse farouche qui incarne l'idéal flaubertien d'une harmonie des contraires, en faisant respecter une alternance entre les différentes phases de la vie : elle veille aux naissances et protège la jeunesse fragile, elle assure la croissance féconde et gère les espaces et les espèces sauvages et elle redistribue la matière en chassant pour que la vie puisse renaître de la mort. Si Diane est souvent représentée couronnée d'un croissant de lune, symbole du renouveau de la vie, Flaubert lui donne les trois formes associées aux figures de la Triade Lunaire ; Diane est donc assimilée à Séléné et à Hécate, déesses de la pleine lune féconde et de la nouvelle lune morte. Cette Diane tricéphale se trouve présente ici dans le croissant lunaire du renouveau, « sous la figure de Diane Chasseresse » aux carquois et sous celle de « Diane Infernale », c'est-à-dire celle dont la puissance dure « jusque par-delà le tombeau » (477). C'est donc une divinité à la fois céleste, tellurique et souterraine qui relie ces trois domaines et assure cette harmonie dynamique par laquelle la vie n'existe que dans la mort. Flaubert fait prolonger le « rayonnement » (477) de cette *dea silvarum* dans tout le château et dans toute la forêt, espaces des animaux sauvages et de la chasse. La présence de Diane, déesse et protectrice de la forêt sacrée, préfigure une plongée dans la forêt profonde, espace protégé depuis la mobilisation de Rousseau et des peintres paysagistes, où les dynamiques de la vie et de la mort peuvent se perpétuer et sans intervention humaine.

Dans la forêt profonde : une existence au-delà des surfaces

Quand les personnages se plongent dans la forêt elle-même, ils le font dans « une voiture découverte » (479), leur permettant de passer en revue tous les « sites célèbres » (480). Ce rapide survol de l'espace forestier ne donne pas accès à la mémoire profonde du lieu, les amants restant à la surface d'une visite balisée dans leur « landau » (481) qui « glissait comme un traîneau » (480). C'est cette attitude désinvolte qui caractérise les deux premiers jours à Fontainebleau. Or, dès le troisième jour, les amants adoptent une posture plus ouverte à une expérience directe de la forêt, tandis que les descriptions du narrateur embrassent une spatialité et temporalité diffuses, sous la domination de l'imparfait de l'indicatif où les références toponymiques disparaissent et où les amants considèrent la possibilité d'un bonheur absolu « jusqu'à la fin de [leurs] jours » (486). Les descriptions prennent le dessus sur les événements dont l'ordre exact devient flou et les personnages s'adonnent à une « lune de miel » (486) idyllique. L'ironie de Flaubert, pourtant, casse cette illusion, afin de souligner l'incapacité des personnages à lire le paysage qui « filait sous leurs yeux » (481). Le « silence universel » (482) qu'éprouvent les deux amoureux est aussitôt brisé par le « bruit de fer » d'une « compagnie de carriers » (483), un rappel de l'exploitation des grès de Fontainebleau destinés au pavement des rues de Paris et comme une annonce des transformations haussmanniennes à venir.

Même si les personnages restent peu sensibles au paysage, le narrateur de Flaubert nous fait voir une autre forêt qui nous rappelle celle de Rousseau dont « un peintre en blouse bleue [qui] travaillait au pied d'un chêne » (481) dans le Bas-Bréau pourrait être l'incarnation. C'est alors que le pronom impersonnel « on », en focalisation externe, perçoit une lumière diffuse qui « étalait dans les lointains des vapeurs violettes » (482), tandis que les contours des êtres « se perd[ent] dans une pâleur indécise » et les « énormes flots verts » (483) de la vie forestière. Le mystère de cette biologie sylvestre, omniprésente tout en étant reculée, est un produit de la nature double de la lumière qui se reflète à travers les feuillages, « à de certaines places éclairant la lisière du bois » tandis qu'elle « laissait les fonds dans l'ombre » (482). Ici, Flaubert fait fi de ses personnages et sacrifie le récit pour s'adonner au mode descriptif qui prend le dessus, créant une impression d'une peinture de paysage au style littéraire. C'est ainsi que le terrain près du narrateur devient « les premiers plans » où la lumière semble « atténuée [...] par une sorte de crépuscule » et que « les lointains » se baignent dans « des vapeurs violettes » et « une clarté blanche » (482). Flaubert décrit les conditions lumineuses changeantes tout au long de la journée, tel un peintre paysagiste qui étudie la même scène sous des temps, saisons, ou heures différents. La lumière de midi tombe « d'aplomb sur les larges verdure », elle « éclaboussait » contre la matière biophysique pour produire « des gouttes argentines à la pointe des branches »,

« [des] traînées d'émeraudes » par terre et même « des taches d'or » parmi le sol forestier couvert de « feuilles mortes » (482). Pour parfaire ce paysage peint, le narrateur contemple le ciel « en se renversant la tête [...] entre les cimes des arbres » (482). Ces végétaux massifs attirent les regards, grâce à leur « altitude démesurée » et par leurs « airs de patriarches et d'empereurs », tels des rois sylvestres (482). Ces vieux arbres, dont certains sont protégés à Fontainebleau depuis l'intervention de Rousseau et la création des réserves, s'érigent comme autant de merveilles architecturales : en étendant leurs branches et leurs « longs fûts », ils créent « des arcs de triomphe », même si quelques-uns, plus vulnérables, « semblaient des colonnes près de tomber » (482). Sous la plume de Flaubert, Fontainebleau devient monument naturel tout autant qu'une cathédrale majestueuse. Cette existence des arbres, vénérable, triomphante mais fragile, qu'un survol touristique de la forêt ne permet pas d'apercevoir, se fait sentir grâce à la description flaubertienne qui dépasse la surface des êtres dans le monde.

Cette existence des choses qui surpasse la surface visible, se trouve encore et surtout dans la « diversité des arbres » (483) dont le narrateur décrit l'activité grâce à une série de verbes d'action et d'adjectifs mélancoliques, tels des hêtres qui « entremêlaient leurs couronnes » ou des frênes qui « courbaient mollement leurs glauques ramures », alors que les bouleaux s'inclinent passivement « dans des attitudes élégiaques » (483). Ces arbres expriment tous les cycles vitaux, de la croissance et la vie, à la décomposition et la mort, des processus organiques qu'incarnent surtout les « chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres » (483). Cette lutte vitale, éternelle mais futile, se résume dans la résistance des chênes ; tels des ouvriers révoltés à Paris, ils se tiennent « fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos », mais dont les « appels de désespoir » (483) dévoilent la vision flaubertienne d'une loi universelle : l'ordre par alternance des contraires par laquelle « la Vie vient se replacer sur la Mort » (*Correspondance*, tome I, 314-315)¹⁵. Comme Rousseau avant lui, le paysage bellifontain de Flaubert nous donne à voir un ordre organique qui dépasse l'échelle humaine, un ordre par lequel la vie continue sur Terre, grâce à un échange constant de matière et d'énergie et à une alternance nécessaire entre les forces vitales et mortelles.

D'une originalité radicale, ce passage dessine une vision dynamique de l'espace et du temps, une subordination de l'histoire politique à l'histoire naturelle, dans laquelle tout finit par mourir, une fatalité certes, tout en permettant un renouvellement par la transformation permanente des choses. Dans une scène qui se passe au même moment que les journées de Juin 1848 qui se soldent par l'échec des forces populaires et républicaines, on peut légitimement lire entre « les pins...[qui] semblaient chanter » et « les chênes...[qui] se convulsaient » (Flaubert 483) toute la gamme de la vision flaubertienne de la lutte politique, à la fois pulsion énergétique

et joyeuse qui fait revivre des sociétés moribondes, et spasme inutile voué à l'échec et à la mort (Séginger 53). Loin des certitudes politiques des deux camps de 1848, Flaubert embrasse une temporalité primitive dans laquelle règne « une harmonie dynamique, rythmée par des ruptures » (53). Le monde se transforme en permanence, la matière se propage et l'existence des uns rentrent dans celle des autres. Comme Rousseau, Flaubert dessine une forêt sans *telos*, sans fin certaine, où la mort participe aux cycles vitaux et où les arbres jouent un rôle central dans la transformation matérielle et énergétique. Ces arbres sensibles, loin de s'immobiliser, restent en mouvement et en devenir, et c'est dans cet élan vital vers l'autre qu'ils participent à un ordre organique dans lequel l'existence s'étend au-delà de leur écorce, pour se propager dans la terre, le ciel et partout dans la forêt¹⁶.

Conclusion

Lire *L'éducation sentimentale* et faire l'expérience du paysage de Fontainebleau n'est pas un acte banal. C'est le texte, produit d'un travail littéraire sujet aux « affres du style » chez Flaubert, qui nous fait comprendre une partie des « virtualités secrètes » de notre être-au-monde, nous révélant un ordre organique en transformation perpétuelle, un monde dans lequel la surface visible ne nous dit qu'une infime partie d'une existence relationnelle. Pour Flaubert, l'écriture lui permet d'entrer « comme Dieu dans la création », c'est-à-dire, « présent partout, et visible nulle part » (*Correspondance*, tome II, 200). Or, cette écriture omnipotente ne devient possible qu'à travers une observation profonde du monde et une attention à ses dynamismes. C'est ensuite grâce à une lecture soignée du texte ou à une observation profonde du tableau que nous comprenons que notre existence nous permet également d'entrer tour à tour dans l'existence de l'autre, que notre être se propage à travers la terre entière et tous ses créatures, pour que notre lecture du monde devienne « un tremplin pour s'élever plus haut » (*Correspondance*, tome V, 810). Comme chez Rousseau, le réalisme de Flaubert est un travail lent, obsessionnel et passionnel, grâce auquel « la sève des arbres vous entre au cœur » (*Correspondance*, tome II, 414) et notre être épouse les formes infinies du monde vivant. Pour les deux artistes, Rousseau et Flaubert, des phases successives de préparation, de repérage, de composition et de réécriture ou de peaufinages incessants deviennent des traits essentiels de leurs méthodes esthétiques systématiques, pour ne pas dire maniaques. Cette tentative acharnée de transformer la matière première en objet peint ou littéraire crée des œuvres uniques qui proposent une vision nouvelle du monde réel comme dynamique et tragique qui reste néanmoins en perpétuel devenir. Tout comme pour Rousseau, pour Flaubert, le travail de l'artiste n'est jamais terminé, et l'on pourrait presque remplacer le mot « prose » par

« peinture » dans cette citation de l'auteur qui résume les manies obsessionnelles des deux artistes dont l'esprit fait rimer le travail de l'artiste avec le dynamisme infini de la vie elle-même : « Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire » (*Correspondance*, tome II, 135).

Bibliographie

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris : Michel Lévy frères, 1868.

Bruneau, Jean, dir. *Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome I. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

---. *Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome II. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. *Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome III. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Bruneau, Jean et Yvan Leclerc, dir. *Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome V. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Cachin, Françoise. « Le paysage du peintre ». *Lieux de mémoire*. Dir. Pierre Nora. Tome 2, Vol. 1. Paris : Gallimard, 1992. 957-996.

Callen, Anthea. *The Work of Art. Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. Londres : Reaktion, 2015.

Collot, Michel. « Points de vue sur la perception des paysages ». *L'espace géographique* 15. 3 (1986) : 211-217.

Corvol, Andrée. *L'homme aux Bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt (XVIIe-XXe siècle)*. Paris : Fayard, 1987.

---. « La forêt ». *Lieux de mémoire*. Dir. Pierre Nora. Tome 3, Vol. 1. Paris : Gallimard, 1993. 672-737.

Flaubert, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Dir. Pierre-Marc de Biasi. Paris : Livre de Poche, 2002.

Ford, Caroline. « Nature, Culture and Conservation in France and Her Colonies 1840-1940 ». *Past & Present* 183.1 (2004) : 173-198.

Green, Nicholas. *Théodore Rousseau, 1812-1867*. Londres : Hazlitt, Gooden & Fox, 1982.

Harrison, Robert Pogue. *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago : U of Chicago P, 1992.

Le Calvez, Éric. « Notes de repérage et descriptions dans *L'éducation sentimentale* (II). Genèse de la forêt de Fontainebleau ». *Neuphilologische Mitteilungen* 95.3 (1994) : 363-383.

Nougarède, Olivier. « Les racines des conflits sur le statut du massif forestier bellifontain ».

Actes du colloque « Un parc national à Fontainebleau : quelle faisabilité ? », 7 avril 2010.

Séginger, Gisèle. *Flaubert, une poétique de l'histoire*. Strasbourg : PU de Strasbourg, 2000.

Serres, Michel. « Lieux et positions ». *L'Europe* 71.772 (1993) : 26-43.

Thomas, Greg M. *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton: Princeton UP, 2000.

---. "The Practice of 'Naturalism'. The Working Methods of Théodore Rousseau". *Barbizon. Malerei der Natur, Natur der Malerei*. Dir. Andreas Burmester, Christoph Heilmann and Michael F. Zimmermann. München : Klinkhardt & Biermann, 1999. 139-152.

Walter, François. « La montagne alpine : un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 52.2 (2005) : 64-87.

Notes

¹ La formulation se trouve dans le tome V de *Gustave Flaubert. Correspondance* (2007), à la page 814. Toute référence à un des tomes de cet ouvrage sera dorénavant suivie, entre parenthèses, par *Correspondance* suivi du numéro indiquant le tome et le numéro de page.

² Dans le travail innovant de Rousseau et de Flaubert, les arbres s'élancent pour créer des associations surprenantes avec d'autres êtres vivants ou même avec la matière inanimée ; c'est une existence dynamique qui ne s'arrête pas à l'écorce de l'arbre.

³ Dans un essai complet mais sélectif sur l'histoire des forêts dans l'imaginaire occidental, Robert Pogue Harrison stipule que les forêts existent « partout dans les fossiles de la mémoire culturelle » (« *everywhere in the fossil record of cultural memory* »). Consulter, sur le même sujet, l'article « La forêt » d'Andrée Corvol et, de la même autrice, *L'homme aux bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt (XVIIe-XXe siècle)*.

⁴ Consulter, sur le même sujet, l'article « La forêt de Fontainebleau. Dévastations », signé « A.S. » dans *L'artiste*, en 1839.

⁵ Le qualificatif « biophysique » traduit l'idée que se fait Rousseau du monde naturel – c'est un vaste système vivant (*βίος, bíos*, « la vie ») qui fonctionne par échanges constants entre êtres animés et éléments physiques (le mot vient du grec *φύσις [phúsis]*, « la nature », « ce qui croît ») atmosphériques, minéraux et liquides.

⁶ Consulter le catalogue de Francis et Marie-Josée Villandier de l'exposition « Théodore Rousseau. Le renouveau de la peinture de paysage » au Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, en 2013, pour plus de détails concernant les nombreux voyages qui ont nourri l'œuvre de Théodore Rousseau et des reproductions de tableaux qui en ont découlé, notamment *Paysage d'Auvergne* (1830), peinture qui semble déjà préfigurer des innovations esthétiques des postimpressionnistes à la Paul Cézanne, quelques décennies avant la lettre.

⁷ Je traduis. Tous les articles en anglais ont été traduits par l'auteur de l'article.

⁸ Évitant le point de vue en plongée typique du genre, qui favorise une vision de l'extérieur, Théodore Rousseau immerge le regard à l'intérieur du paysage.

⁹ Je remercie François Paré, de l'Université de Waterloo, pour ces remarques pertinentes sur l'importance de ce trou dans le chêne dans ce tableau de Théodore Rousseau.

¹⁰ Théodore Rousseau explique, dans une lettre à son ami Sensier : « S'il m'était donné de formuler un souhait, je voudrais être millionnaire, rien que pour opérer la genèse d'un seul et unique tableau ».

¹¹ Éric Le Calvez écrit à ce propos : « la forêt de Fontainebleau constitue, littéralement, un bloc homogène, de façon telle que le descriptif prédomine, le narratif étant réduit au strict minimum » (363). Consulter, sur le même sujet, l'article « La forêt de Flaubert. Retour sur un épisode de *L'Éducation sentimentale* » (2004) de Jeanne Bem.

¹² Notre être ne peut se concevoir que par rapport à d'autres êtres, d'autres existants qui évoluent dans le monde et que par rapport au monde lui-même au sein duquel nous vivons. Notre existence est donc inscrite dans le monde physique. Cette confusion entre existants devient constitutive de l'expérience du paysage, qu'il soit physique ou imaginaire, comme le dit Michel Collot : « le sujet se confond avec son horizon et se définit comme être-au-monde. Le paysage n'est pas un pur objet en face duquel le sujet pourrait se situer dans une relation d'extériorité ; il se révèle dans une expérience où sujet et objet sont inséparables, non seulement parce que l'objet spatial est constitué par le sujet, mais aussi parce que le sujet à son tour s'y trouve englobé par l'espace » (Collot 212).

¹³ L'épisode ne fait que onze pages dans la première édition, publiée en 1869. Dans l'édition retenue pour cet article, celle de Pierre-Marc de Biasi, il fait dix-neuf pages (475-493). Toutes les citations du texte renvoient à cette édition.

¹⁴ Dans le manuscrit du scénario en question, conservé à la BNF, on lit, à la page que cite Gustave Flaubert : « Sortant de Fontainebleau par la *barrière de Paris*, vaste rond-point » ; ce qui allait devenir dans le roman publié : « Ils sortirent de Fontainebleau par un rond-point » (479). Consulter, sur le même sujet, l'article « Dans la forêt profonde. L'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* » (1993) de Bernard Masson.

¹⁵ Gustave Flaubert explique : « J'aime surtout la végétation qui pousse dans les ruines, cet envahissement de la nature [...] me réjouit d'une joie profonde et large. La Vie vient se replacer sur la Mort ; elle fait pousser l'herbe dans les crânes pétrifiés » (*Correspondance*, tome I, 312).

¹⁶ Sur la sensibilité des arbres et des plantes, consulter l'ouvrage *La vie des plantes* (2016) d'Emmanuel Coccia et *La vie secrète des arbres* (2018) de Peter Wohlleben.