

L'image de la mer dans la peinture valencienne du XIX siècle

Esther Ferrer Montoliu

Université *Blaise Pascal*, Clermont Ferrand, France, et Universitat de Valencia, Espagne

Révue *L'Âge d'or*, 3, Hiver 2010, LISAA.

Résumé

L'objet de ce travail est d'offrir une nouvelle proposition théorique d'interprétation de l'image de la mer dans la peinture. Il se réfère particulièrement au contexte pictural valencien du XIX siècle avec l'ambition de servir de modèle à d'autres périodes et aires culturelles. La réflexion se base pour l'essentiel sur la phénoménologie de Gaston Bachelard et de Maurice Merleau-Ponty et sur la théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand. L'analyse a déterminé une grille de lecture des valeurs et des rapports qui confèrent une matérialité esthétique à la mer, identifiés par les composants essentiels à son image, à savoir la couleur, le son, le mouvement et l'infini, ainsi que les composants secondaires, résultat de son interaction avec d'autres éléments de la nature.

Mots clés: Image, Esthétique de la mer, peinture du paysage, peinture valencienne du XIX siècle, phénoménologie, théorie de l'imaginaire.

Resumen

El presente trabajo pretende ofrecer un nuevo modelo teórico de interpretación de la imagen del mar en pintura. Se inscribe dentro del contexto pictórico valenciano del siglo XIX con la ambición de servir de base a otros periodos y áreas culturales. El trabajo ha seguido la orientación fenomenológica de G. Bachelard y M. Merleau-Ponty y la teoría del imaginario de G. Durand. El análisis ha determinado una propuesta de interpretación de los valores y las relaciones que dan una materialidad estética al mar, identificados en inherentes y representados por su color, movimiento, sonido e infinitud y en secundarios, resultado de su interacción con otros elementos de la naturaleza.

Palabras claves: Imagen, estética del mar, pintura de paisaje, pintura valenciana del siglo XIX, fenomenología, teoría del imaginario.

1. Introduction

Notre travail est une exploration de l'image de la mer et de son interprétation dans le contexte pictural valencien de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Nous réfléchissons sur la beauté de la mer en essayant d'analyser l'universalité de la poétique de son image à partir des qualités esthétiques qui la définissent.

Dans cette perspective, notre étude prétend fournir une proposition théorique d'interprétation de l'image de la mer en se basant sur le lien existant entre la réalité même de l'image de la mer et l'expérience personnelle que chaque peintre a établi avec elle.

Nous nous installerons donc dans la pluralité et l'universalité de l'image de la mer en envisageant qu'elle puisse servir de grille d'interprétation à différentes périodes historiques et à diverses aires culturelles.

Dans notre travail précédent¹, nous avons exploré les concepts généraux de la peinture de la mer dans la peinture européenne et valencienne de la deuxième moitié du XIXe siècle en déterminant les valeurs et les rapports qui confèrent une matérialité esthétique à la mer.

Nous avons montré que pour les artistes sélectionnés, la contemplation et la rêverie de la mer se présentent non seulement comme les meilleurs moyens pour explorer la poétique de la mer mais aussi comme la recherche de son existence à travers des concepts et des valeurs intrinsèques.

L'objet de cet article portera donc pour l'essentiel sur la méthodologie de l'imaginaire de Gilbert Durand² et sur la phénoménologie de Gaston Bachelard³ et de Merleau-Ponty⁴. Ces orientations méthodologiques nous seront un précieux recours pour construire notre discours et nous aideront à identifier les coordonnées interprétatives de la lecture et de la valorisation de l'image de la mer.

2. L'image de la mer comme expérience esthétique

L'image de la mer comme espace d'expérience esthétique est un concept polyvalent. Son image contient tout un réseau de significations poétiques qui donnent à sa figure une large richesse interprétative. Cela souligne que le rapport établi entre la nature et son observateur va au-delà de la contemplation. La relation qu'on entretient avec elle implique de la réflexion, et cela, à son tour, entraîne de l'émotion. Ce constat réalisé nous guidera vers la signification de l'espace de la mer en tant qu'expérience esthétique.

2.1. Définition d'une esthétique de la mer

Dans un premier temps, nous nous demanderons : pourquoi la mer est-elle belle?

Pour ce faire, nous analyserons les caractéristiques physiques que la définissent. La mer comme paysage nous offre une multiplicité de possibilités esthétiques qu'elle porte implicitement en elle-même. On verra que le paysage naturel est déjà porteur d'une véritable poétique⁵.

Puisqu'elle appartient à la nature, la mer constitue un paysage en soi avec une personnalité et des caractéristiques propres. Dans la perception de l'image de la mer, différentes formes, substances et des mouvements entrent en ligne de compte. La mer se transforme en entité physique grâce à sa qualité corporelle reçue de l'eau, à son mouvement provenant des marées, à sa surface illimitée et à sa couleur, résultat des reflets et de la transparence des eaux, constituant de cette manière une morphologie propre avec une vie esthétique autonome⁶. La mer, là, vivante, à travers ces éléments extérieurs, qui sont physiques et réels, mais qui à partir du dynamisme de la perception, acquièrent une valeur esthétique. Et ce sont ces composants physiques qui constituent la mer comme réalité et qui lui confèrent sa matière poétique comme image⁷. La contemplation, la description et l'intériorisation de ces composants physiques la rendent matière sensible en lui offrant une duplicité : sa matière réelle et sa matière esthétique.

La réflexion phénoménologique de Merleau-Ponty qui a mis en évidence le rapport spécifique de l'homme avec le monde et sa perception à travers un système complexe, nous guide dans l'explication de l'expérience subjective de la mer. Dans *L'Oeil et l'esprit*⁸, il a étudié comment le sujet perceptif

¹Une étude du sujet a été largement développée dans ma thèse : Esther FERRER MONTOLIU, *La pintura del mar: Conceptos generales, sensación de infinitud y relaciones con la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008

²Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963

³Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960

⁴Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987

⁵Raffaele MILANI, *L'arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 124

⁶Ibid.

⁷Edgardo ALBIZU, "Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana) Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 208

⁸Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1988

n'est pas simplement extérieur au monde qui l'entoure, mais il est aussi sa prolongation. Le rapport physique et sensuel que l'étendue de la superficie marine provoque, transformé en expérience esthétique de son image, sera un moyen privilégié pour préciser son espace. Grâce à une espèce d'introversio, d'expansion spatiale, l'imagination s'ouvre à la mer comme la mer s'ouvre à son observateur. La mer comme espace s'agrandit, en même temps que celui qui l'admire s'amplifie dans son espace. De cette manière, l'immensité marine se transforme dans la profondeur de l'être intime. Il y a une correspondance entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de la surface marine.

L'extérieur et l'intérieur opèrent une dialectique, laquelle s'identifie avec l'espace intime de celui qui veut représenter la mer. La recherche des valeurs qu'entrevoit ce rapport constitue la base de l'expérience subjective de la mer. C'est alors que se produit une spatialisation de l'espace intime. Pourtant, l'espace de la mer non seulement est une surface des formes et des caractéristiques qui la définissent, mais encore il s'imprègne des dimensions cachées dans notre for intérieur en lui offrant une empreinte significative. L'un sans l'autre n'aurait pas de sens. La mer uniquement comme espace extérieur serait insignifiante, tandis que son contemplateur sans la spatialisation intime de lui-même ne pourrait pas assurer sa connaissance. Selon Gaston Bachelard :

L'homme de la rêverie et le monde de sa rêverie sont au plus proche, ils se touchent, ils se compénètrent. Ils sont sur le même plan de l'être : s'il faut lier l'être de l'homme à l'être du monde, le cogito de la rêverie l'énoncera ainsi : je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve⁹.

Cette appréciation nous confirme que le pouvoir de l'homme sur l'extériorité de la mer est conditionné par le pouvoir de son intériorité.

Une fois déterminé que la mer constitue un paysage propre avec ses couleurs, ses formes et ses mouvements, nous précisons les concepts fondamentaux qui composent sa poétique.

Mises à part les classifications stylistiques que les différentes formes du paysage ont institutionnalisées comme poétiques et qui généralisent les caractéristiques esthétiques d'une période ou d'un artiste concret, notre proposition individualise les composants esthétiques qui définissent la mer comme paysage en nous appuyant sur la phénoménologie des éléments.

2.2. Les composants esthétiques de la mer

Définir les composants esthétiques qui matérialisent la mer suppose de considérer l'expérience que nos sens établissent avec elle. Chacun parmi eux nous aide à connaître les qualités qui la font être comme elle est. Voici tout d'abord la réflexion de Merleau-Ponty :

Chaque *sens* est un *monde*, (...) absolument incommunicable pour les autres sens, et pourtant construisant un quelque chose qui, par sa structure, est d'emblée ouvert sur le monde des autres sens, et fait avec eux un seul Être¹⁰.

Munis de ces repères, nous allons entamer un parcours progressif pour les établir. C'est à travers les multiples sensations que nos sens nous offrent que nous pouvons identifier chacun des composants esthétiques qui définissent la mer. Nos sens sont le repère pour percevoir sa transparence ou son opacité, les sensations spatio-temporelles de la surface, la cadence du rythme de son mouvement. On dévoilera par l'échange entre chacun de nos sens cet amalgame de significations que la mer fait voir et percevoir. L'image du contenu s'enrichit donc parallèlement d'une possibilité nouvelle et incitatrice : celle de connaître, donc de pénétrer, d'aller au-delà de sa frontière. Identifier ces valeurs nous aidera à traduire le message silencieux que, d'une manière enveloppante, transmet l'oeuvre de celui qui a eu le désir de peindre son image.

⁹Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág.136

¹⁰Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 271

La mer est une figure difficile. Elle semble être uniforme, avec à peine des éléments qui la définissent, mais si on approfondit sa signification, on se rend compte qu'elle est plus qu'une étendue d'eau et de vagues, plus qu'une extension et plus qu'un mouvement. Elle mène implicitement tout un réseau de rapports. Le paysage maritime n'est pas unique¹¹. Discerner leurs valeurs esthétiques signifie considérer que sa figure contient des composants fondamentaux inhérents à sa réalité et qui lui donnent sa qualité corporelle. Mais aussi elle fait partie d'autres éléments additionnels qui l'aident à acquérir sa potentialité esthétique et qui sont extérieurs à sa propre entité. Il n'est pas difficile de pressentir, désormais, que parler de la mer implique de se perdre, parce que, comme Alain Roger l'a dit, la mer se diversifie en figures¹².

Par conséquent, on peut affirmer qu'il existe bien une esthétique de la mer autonome et spécifique¹³. Et nous établissons, d'un côté, que la mer se matérialise fondamentalement à travers sa grandeur que nous polarisons dans son expression d'infini, de couleur, de mouvement et de sonorité. En reconnaissant chacun de ses éléments comme singuliers, nous identifions la mer comme entité et figure esthétique unique. Et d'un autre côté, nous reconnaissons aussi le lien existant et primordial avec le reste des éléments qui font partie de sa valorisation et de sa constitution comme matière esthétique.

On constate que la beauté de la mer dépend non seulement de ses composants inhérents, mais encore du rapport qu'elle acquiert avec les autres éléments qui lui donnent son essence esthétique. Ces derniers, que nous appelons composants secondaires¹⁴, sont associés au rapport étroit et intrinsèque existant entre la mer et le ciel d'une part, la mer et la terre d'autre part. En considérant cette double perspective, nous analyserons ces composants dans le contexte pictural valencien du XIXe siècle.

3. Concepts esthétiques de la mer dans la peinture valencienne du XIXème siècle

Les peintres valenciens de la mer¹⁵¹⁶ ont été inspirés par la réalité immédiate de la mer qui les entourait.

Nous aborderons ici son imaginaire en mettant en valeur les qualités esthétiques de la mer qui les ont guidés dans leur recherche personnelle et ont inspiré leur travail de représentation.

3.1. La couleur

Il n'existe pas de couleur proprement dite de la mer. Elle peut être bleue, verte, violette, mauve. La mer n'est jamais uniforme mais elle fait partie de toute une gamme de tonalités et de couleurs, conséquence de la correspondance chromatique basique entre la mer et le ciel et la mer et l'horizon.

Pour analyser sa perception, notre travail a établi quelques variables à considérer. À savoir : sa propre lumière interne, les différents états des eaux et la personnalité des différentes mers. Les peintres valenciens du moment s'en serviront pour interpréter la couleur de la mer. Dans notre réflexion, son image et sa couleur seront considérées à partir de sa signification esthétique et de la forme d'expression utilisée pour la traduire. Nous aborderons l'expérience de la couleur de la mer chez les peintres étudiés

¹¹Anne CAUQUELIN, *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989, pág. 134

¹²Alain ROGER, *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997, pág. 98

¹³ALBIZU, pág. 207

¹⁴José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 243

¹⁵Le contexte pictural de l'époque a été analysé dans la troisième partie de ma thèse : Esther FERRER MONTOLIU, *La pintura del mar: Conceptos generales, sensación de infinitud y relaciones con la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008.

¹⁶On peut distinguer deux groupes d'artistes marinistes : La première génération de peintres est constituée principalement par Rafael Monleón, Javier Juste, Salvador Abril et Pedro Ferrer. Leur style suit encore les concepts romantiques de l'iconographie de la mer. Les représentants de la deuxième génération sont : Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla et Antonio Muñoz. Leur peinture s'ouvre aux nouveaux courants picturaux de l'époque.

en prenant en compte la relation suscitée entre l'artiste, la couleur et l'espace. Sans oublier que celle-ci dépendra non seulement du rapport subjectif établi mais aussi de la sensibilité du champ culturel auquel le peintre appartient. Nous fondons notre réflexion sur l'idée que les couleurs de la nature et du paysage dépendent d'une multiplicité de facteurs :

I colori di un paesaggio dipendono in gran parte dalla luce, dalla stagione, dalla situazione meteorologica. Le osservazioni che su di essi vengono fatte sono perciò dipendenti, più di tutte le altre, dall'interpretazione soggettiva in quanto l'occhio, guidato da esigenze estetiche, sceglie modi che ritiene caratteristici ed è portato ad assolutizzarli¹⁷.

Premièrement, on constate que la couleur de la mer, d'un côté, provient de la réflexion de la lumière sur l'eau et, de l'autre, de la lumière interne qu'elle possède en elle-même et qui dépend directement de la densité, de la profondeur et de l'état des eaux. C'est pourquoi, savoir identifier la lumière propre de la mer aide à repérer aussi la valeur esthétique de sa couleur¹⁸. Cette lumière de la mer change selon la position adoptée et selon le moment de la journée choisi pour la contempler. Elle peut être faible, intense, neutre ou colorée. La palette utilisée pour la traduire offre une grande richesse chromatique. Pedro Ferrer avec sa *Mer au soleil levant* (Fig. 1) donne le rôle principal à la couleur et, par conséquent, à la lumière, en offrant une image insaisissable de la mer. Il suggère l'ouverture vers la lumière matinale et cristalline du lever du jour. L'expression de sa représentation est transmise plus par la couleur que par la forme. À partir de la luminosité provenant de la partie centrale du tableau, le peintre peint subtilement la fluidité et le coloris sensible de la lumière des premières heures du jour sur la surface de la mer. Mais nous savons que le point maximum d'intensité de la lumière se produit à la tombée du jour. Rafael Monleón (Fig. 2) reproduit avec fidélité la mobilité de cette lumière avec un équilibre de tonalités qui contrastent avec la figure obscurcie du quai du port.

Très proche de cette thématique se trouve l'iconographie du soleil couchant. Ce sont des thèmes privilégiés pour les marinistes. J. Sorolla dans son *Soleil couchant* (Fig. 3) crée une concentration lumineuse où la couleur devient le protagoniste absolu grâce au jeu des masses stratifiées et colorées utilisées.

La poétique de la nuit, c'est aussi un autre point de repère important dans l'analyse de la lumière de la mer :

Les clairs de lune, sur la mer, sont ordinairement très beaux, quelque phase que présente cet astre. Dans le calme, ils produisent des effets purs et tranquilles qui invitent à la douce rêverie. Les accidents qui naissent de cet état de la Nature forment des contrastes intéressants (...)

Mais lorsque des vents furieux emportent, avec rapidité, les nuages qui cachent et découvrent alternativement la lune, ce qui cause, en termes marins, une tempête sèche, les effets extraordinaires et terribles se succèdent avec une vitesse extrême. Les vagues qui s'élèvent vers le ciel, éclairées par la lune, ressemblent à des montagnes de cristal, sur lesquelles l'opposition forte et tranchante du ton des vaisseaux produit un tableau sublime et effrayant. Les abymes résultants de l'élévation des vagues prennent une couleur mystérieuse et sinistre qui tient du vert noirâtre, et une intensité de teinte extrêmement prononcée. Ce ton, qui contraste avec la lumière argentine de la sommité des vagues éclairées par la lune, devient épouvantable¹⁹.

On trouve un exemple dans le tableau de Salvador Abril, *Cap de Palos* (Fig. 4). La composition se réduit à quelques couleurs et à une étude simple des valeurs. Le peintre représente les reflets de la lumière de la lune et du phare sur la surface de l'eau.

¹⁷Raffaele MILANI, *L'arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 135

¹⁸José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 141

¹⁹Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, pág. 495



Figura 1: Pedro Ferrer Calatayud, *Mer au soleil levant*, 1914. Collection privée, Valencia.



Figura 2: Rafael Monleón y Torres, *Tombée du jour*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.



Figura 3: Joaquín Sorolla y Bastida, *Soleil couchant*, entre 1895 et 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid.



Figura 4: Salvador Abril Blasco, *Cap de Palos*. Valencia.



Figura 5: Pedro Ferrer Calatayud, *Sans direction*, 1922. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.



Figura 6: Rafael Monleón, *Deux voiliers*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.



Figura 7: François Auguste Biard, *Océan glacial*, 1841. Château-Musée de Dieppe.

Une autre variable qui aide à découvrir la richesse chromatique de la mer, ce sont les différents états de l'eau que sa matière peut présenter. En effet, la couleur de la mer change s'il s'agit d'une mer orageuse, sans transparence, comme Pedro Ferrer la présente dans son tableau *Sans direction* (Fig. 5). Le peintre marque clairement toutes les valeurs de la couleur de la mer et rend visible l'atmosphère et l'ambiance par la composition du paysage. Par contre, si on représente une mer calme comme celle de la marine de Rafael Monleón (Fig. 6), on peut remarquer les valeurs du ciel au-dessus de la ligne d'horizon qui définissent et créent un effet de profondeur dans la représentation. L'*Océan glacial* d'A. Biard (Fig. 7) nous offre une autre spécificité et expressivité de la mer, inédite dans l'iconographie valencienne de l'époque.

Mais toutes les mers ne sont pas les mêmes. Leur personnalité varie. Cela nous permet de nous rapprocher de la troisième variable d'analyse de la couleur de la mer. Chaque mer possède son propre langage et ce sont les peintres qui doivent le découvrir :

En peinture de marine, la couleur locale est de suprême importance. C'est elle qui différencie une vue d'une autre et donne à un genre qui, sans elle, serait monotone, un charme et une variété infinis²⁰.

²⁰M^a Antoinette TIPPETTS, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*. Paris: A. G. Nizet, 1966, pag. 96



Figura 8: Rafael Monleón y Torres, *Peña del Buey*, s.d. Palacio de la Moncloa, Madrid.

L'unité et l'harmonie de la Méditerranée²¹ que nous avons trouvées dans l'oeuvre précédente de Sorolla ou la force et le pouvoir qui se dégagent de la Mer Cantabrique de Monleón (Fig. 8) présentent des caractéristiques individualisées très différentes qui transmettent des sentiments variés dans la perception et l'interprétation de la couleur de la mer.

3.2. Le mouvement

La mer est synonyme de mouvement. Elle est l'un des éléments les plus changeants de la nature. Le mouvement lui offre la possibilité de se matérialiser. Sa personnalité mobile réside dans les valeurs de proximité, de dynamisme, d'instabilité, de différence, de rythme et de variation. La mer est unique comme réalité mais elle se diversifie en différentes figures. Elle porte inscrite dans sa personnalité la capacité de changement et de permanence. Tout en elle varie mais à son tour tout en elle y demeure. Comprendre le caractère inexorable de son rythme requiert d'inscrire son espace à l'intérieur de sa temporalité :

El mar no se encamina a parte alguna; cambia pero se mantiene; es móvil pero, en su movilidad, es estático. Pasa totalmente de sí mismo a sí mismo; en él mismo es otro²².

Mais aussi il faut comprendre son mouvement à partir du lien établi avec d'autres sens :

Il tempo psicologico di ricezione delle cose circostanti si trova dunque legato alle variazioni in divenire del movimento attraverso il quale si allestiscono diversi punti di vista e diversi campi di fruizione sinestetica. Il movimento afferma l'esperienza corporea; coinvolge altri

²¹Voir Arsenio MORENO MENDOZA (Com.), *Paisaje mediterráneo*. Milán: Electa, 1992 où sont analysées les valeurs du paysage de la méditerranée à partir de différentes perspectives artistiques.

²²Edgardo ALBIZU, "Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana) Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 211



Figura 9: Rafael Monleón y Torres, *Marejadilla*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.

sensi, non soltanto la vista, ma anche l'udito, l'odorato, il tatto. Si aprono continui giochi sensoriali e di conoscenza nel tempo e nello spazio²³.

En reconnaissant ces valeurs, notre étude a identifié différents recours pour traduire plastiquement le mouvement de la mer. Premièrement, les changements de la nature offrent des possibilités picturales exceptionnelles aux artistes par le rythme qui s'en dégage. Chaque particularité atmosphérique modifie le caractère général de son image. L'observation de ces phénomènes insérés dans le mouvement de la mer confère un dynamisme à son image comme Rafael Monleón le reproduit dans sa composition *Marejadilla* (La houle légère) (Fig. 9). Mais l'effet du mouvement de la mer peut aussi se matérialiser à partir de l'effet de contraste de l'eau avec des éléments statiques naturels comme les rochers, les falaises ou la plage qui marque à son tour la limite entre le monde terrestre et le monde marin. Ils peuvent aussi être artificiels comme les phares ou d'autres constructions. Sorolla (Fig. 10) en utilisant le brise-lames de San Sebastián rend visible de cette manière le mouvement de la force de l'eau de la mer.

La représentation d'un seul élément du paysage est un autre moyen pour représenter la mobilité de la mer. Dans le paysage marin, l'exemple le plus caractéristique c'est l'iconographie des vagues comme sujet individuel²⁴. Les vagues constituent un motif en soi mais d'autres éléments sont aussi extrapolés²⁵

²³MILANI, pág. 74

²⁴Voir les catalogues à propos du sujet Annette HAUDIQUET *et al.* (Dir.), *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004; Concepción AGUILERA FERNÁNDEZ (Coor.), *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas*. Madrid: Ministerio de Fomento; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2005

²⁵Lily LITVAK, "El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936". En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pág. 341



Figura 10: Joaquín Sorolla y Bastida, *Brise-lames à San Sebastián*, 1917. Fundación Museo Sorolla, Madrid.

tels qu'une partie du bateau et, parfois, son mât parmi d'autres éléments, sont pris comme ressource pour matérialiser l'idée de mouvement de la mer. Mais la poétique de la vague prévaut toujours dans la capture du mouvement marin. La grande vague de K. Hokusai en est l'exemple le plus connu dans l'histoire de l'art. Elle est devenue l'exemple paradigmatique du sujet. Dans l'iconographie valencienne, c'est aussi un motif récurrent. Les vagues sont l'élément fugitif, concret par excellence. Le mouvement est inhérent à la nature même de la vague. Rafael Monleón (Fig. 11) en offre une illustration. Le peintre reconnaît à la vague une poétique propre et traduit le concept que nous traitons. Les vagues sont visuelles, sonores, insaisissables, se démultiplient à l'infini et sont parties intégrantes de la masse représentant la mer. L'artiste valencien en tenant compte de ces valeurs a réussi à rendre visible le mouvement de la mer et à recomposer son espace.

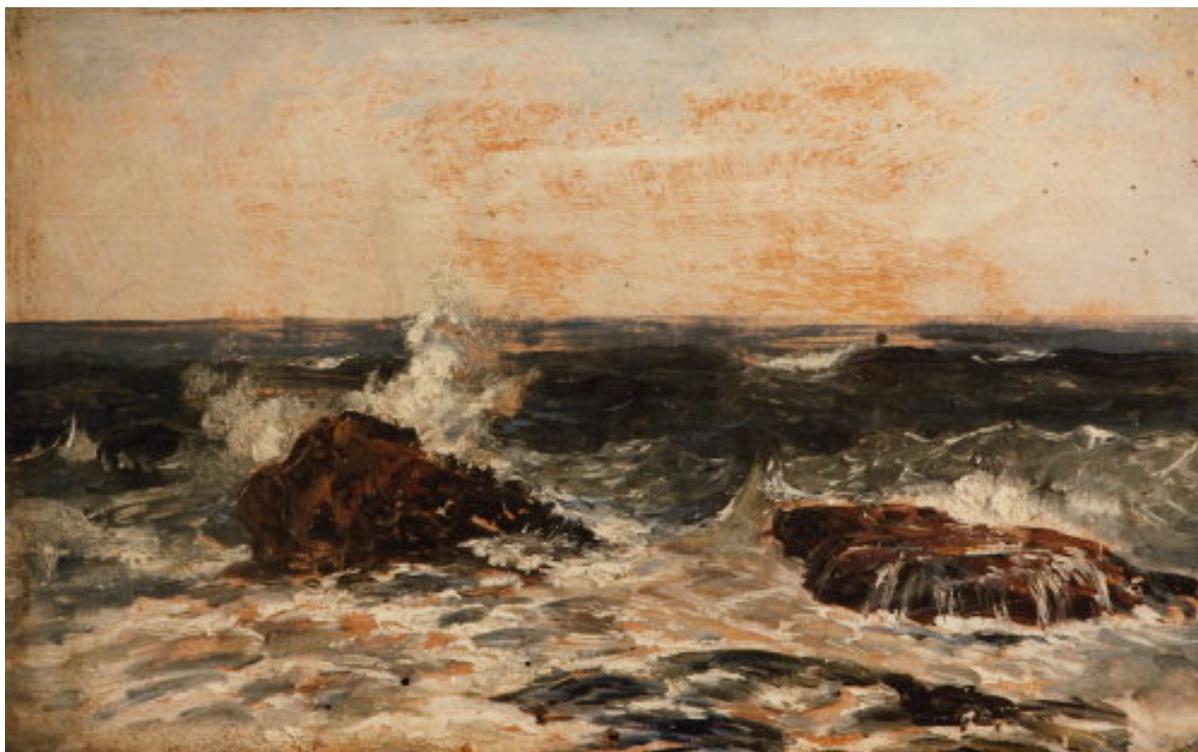


Figura 11: Rafael Monleón y Torres, *Mer contre rochers*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.

3.3. La sonorité

Nous constatons que l'expressivité de la nature se manifeste mieux à partir du son que du visible. Le son donne à la mer une grande partie de sa force expressive. La sonorité de son être acquiert par elle-même une indépendance et une consistance expressive. Jules Michelet remarque cette potentialité expressive lorsqu'il écrit :

Bien avant de voir la mer, on entend et on devine la redoutable personne. D'abord, c'est un bruit lointain, sourd et uniforme. Et peu à peu tous les bruits lui cèdent et en sont couverts²⁶.

Mais son interprétation doit être mise en relation avec le mouvement. C'est lui qui donne une voix et une forme à sa matière. Les peintres valenciens de l'époque se sont inspirés de ces deux composantes esthétiques comme voie d'accès à son image. La sonorité de son mouvement et celle des autres éléments de la nature qui interfèrent dans sa corporéité donnent une voix à sa présence, transmettant les sensations que la contemplation de son être offre. Son image permet de voir et de sentir la temporalité de la densité de sa substance. C'est-à-dire que nous trouvons dans la sonorité de la mer, comprise comme moyen d'accès perceptif, un mouvement de descente intériorisé qui nous porte jusqu'à l'existential, interprété comme la fusion symbiotique de l'être intime avec le paysage. Voici la constatation de Bachelard à ce propos :

La profondeur du temps est concrète, concrètement temporelle²⁷.

²⁶ Jules MICHELET, *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, pág. 46

²⁷ Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág. 98



Figura 12: Salvador Abril Blasco, *La Grotte mystérieuse*, 1915. Collection privée.

Nous adoptons donc un point de vue métaphysique dans son interprétation. Les sensations sonores et les sensations du mouvement de la mer que les peintres reconnaissent créent un état d'osmose entre le for intérieur du peintre et la mer contemplée et constituent ainsi sa poésie.

La mer a une voix propre. Sa surface fait partie de toute une cadence de tonalités sonores qui l'enrichissent comme image. Sa sonorité oscille entre la monotonie de la pérennité de son mouvement et la métamorphose violente en chaos de sa matière. Et pour la traduire en image, les artistes se basent sur deux expériences : celle de sa propre voix comme l'illustre Salvador Abril avec son tableau *La Grotte mystérieuse* (Fig. 12) où la mer est toute sonorité. Et celle de l'expérience du silence telle que la représente le peintre norvégien Christian Dahl (Fig. 13) qui offre un paysage immobile et glacé de la mer, interprété comme l'annulation de son état naturel vivifiant. Dans le contexte pictural valencien, il n'y en a aucun exemple. L'expression du concept du silence dans ce tableau nous renvoie à des connotations métaphysiques appuyées sur la valeur esthétique de la couleur blanche et de la neige²⁸ qui traduisent une image ralentie de la mer.

²⁸ Voir Gilbert DURAND, "Psychanalyse de la neige". En *Champs de l'imaginaire*. Dirigido por Danièle CHAUVIN Grenoble: Ellug, 1996, pág. 1 — y André SIGANOS (Dirs.), *Poétique de la neige*. Grenoble: CRI, Université Grenoble 3, 2000



Figura 13: Christian Dahl, *Hiver dans le fiord de Song*, 1827. Nasjonalgalleriet, Oslo

3.4. La sensation d'infinitude

Notre travail essaye de comprendre comment l'infinitude de la mer a été interprétée par les artistes sélectionnés. Nous abordons le concept à partir de son aspect métaphysique.

En recherchant la dimension de l'infini de la mer, nous observons qu'il naît de la relation dialectique entre la verticalité et l'horizontalité. Toutes les deux coexistent par un effet de contraste : l'infini de l'horizontalité est opposé à la profondeur des espaces sous-marins. Sur la base de ce raisonnement, nous constatons que la dimension de l'infini coïncide avec la dimension de la mer elle-même provoquant une série d'abscisses et d'ordonnées conceptuelles qui aident à matérialiser cette notion. Les tableaux d'A. Muñoz (Fig. 15) et de J. Martin (Fig. 14) illustrent clairement ce concept. Ce sont deux manières de voir et de comprendre la mer.

Dans ce jeu d'abscisses et d'ordonnées, nous avons distingué différentes propositions d'interprétation de la notion d'infini dans la peinture de la mer qu'on a traduite en termes d'expériences subjectives²⁹.

²⁹Une étude exhaustive a été faite dans la deuxième et troisième partie de ma thèse FERRER MONTOLIU, *La pintura del mar: Conceptos generales, sensación de infinitud y relaciones con la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX*. Voir aussi l'article à paraître — , "Les dimensions de l'infini de la mer dans la peinture valencienne du XIX



Figura 14: Représentation de la dimension verticale de l'infini de la mer : John Martin, *Le Christ apaisant la tempête*, 1852. York Art Gallery.



Figura 15: Antonio Muñoz Degraín, Représentation de la dimension horizontale de l'infini de la mer : *Couchée de soleil*. Museo del Prado, Madrid



Figura 16: Infini horizontal, expérience visuelle : Ignacio Pinazo Camarlench, *Marine*, s.d. Collection privée.



Figura 17: Infini vertical, expérience transcendante : Ivan Aïvazovsky, *La Création du monde*, 1864. Musée d'État Russe, Saint-Pétersbourg.



Figura 18: Navarro Llorens, *Menace de naufrage*, 1894. Colección Thyssen-Bornemisza.

Cela nous a permis d'établir le lien entre la pensée et l'expression de son concept. Nous avons constaté que l'esthétique des peintres valenciens a cherché à résoudre dans le domaine de l'imagination la coexistence de ces deux figures d'infinitude, toutes deux ayant la même nécessité. La marine d'Ignacio Pinazo (Fig. 16) représente la première dimension. L'horizontalité de l'infini marin est conçue à partir de la notion d'horizon comprise comme limite horizontale et comme ligne de séparation de sa surface. Le concept d'infinitude est considéré comme une ligne mobile, comme une structure dimensionnelle subjective et comme la dialectique du visible et de l'invisible. Nous avons adopté l'orientation phénoménologique de Merleau-Ponty³⁰ selon laquelle la structure de l'horizon offre une relation intrinsèque entre l'horizon externe et l'horizon interne. L'horizon de la mer est considéré comme lieu d'échange sensoriel entre le spectateur et celui qui offre la métonymie des différents regards offerts par l'espace perçu.

Nous associons la verticalité de l'infini de la mer à la notion de profondeur comprise dans sa bidirectionnalité ascendante et descendante. Il y aura un dédoublement de son image. La tendance ascendante ou descendante évoquera deux sortes d'images de la mer. D'un côté, l'image du ciel qui se reflète dans l'eau est illimitée grâce à l'image de l'espace infini de la profondeur de la mer. D'un autre, il se produira une double contemplation verticale : la méditation sur la profondeur marine du haut vers le bas et de façon opposée, du bas vers le haut. Ces deux points extrêmes, quoique opposés, mettront en valeur les caractéristiques de l'infini.

Le sacré vertical ascendant des forces cosmiques entre en contact avec l'idée de transcendance en évoquant un élan vital et poétique qui nous transporte vers le ciel et l'idée de Dieu. La *Création* (Fig. 17) d'Ivan Aivazovsky illustre bien le concept. Cette notion n'a pas été traitée dans la production iconographique des peintres valenciens. Par contre, la tendance descendante constitue une mise en abîme métaphysique qui évoque un monde invisible, intangible mais existentiel dans la dimension cosmique que représente le caractère insondable de la profondeur de la mer et la sensation d'infini dont les images les plus représentatives sont les naufrages en mer comme le reflètent les scènes de naufrage de J. Navarro (Fig. 18) et S. Abril (Fig. 19). Cette bidirectionnalité ambiguë représente les deux types

siècle. Horizons et expériences". Université de Nîmes, 11-13 juin de 2009. En *Actes du Colloque international Textes et Frontières*. Nîmes: Service de Publications de l'Université de Nîmes (GRES-IRIEC, Nîmes), 2010, à paraître.

³⁰Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág.116



Figura 19: Salvador Abril, *À la derive* (detail), 1888, Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.

d'infini que nous trouvons dans sa représentation : l'infini transcendant qui nous rappelle la relation avec l'au-delà et l'infini existentiel qui est lié à l'expérience intime de l'être lui-même et qu'illustrent ici à merveille les tableaux de R. Monleón, *Goleta Cruz* (Fig. 20) et *Nafragio en las Costas de Asturias* (Fig. 21), avec deux interprétations différentes. Le premier décrit la verticalité vécue de la mer à partir de l'expérience de la chute et de l'immersion dans la mer en se servant pour cela de l'imagination poétique que l'élément marin leur inspirait. Le deuxième repose sur la notion de contemplation depuis l'immanence et le sublime. La perception de la dimension verticale de la mer dans notre étude, que nous appelons verticalité subjective, implique, pour celui qui la représente ou en fait l'expérience, la conscience de vivre sa propre verticalité, et cela découle de la perception de la position du sujet par rapport à l'espace marin où il se trouve. L'invisibilité de la profondeur de la mer favorise la création de tout un imaginaire poétique qui matérialise le concept de l'infini et sert de catalyseur entre l'artiste et l'image de la mer. La profondeur marine invite au rêve et à la méditation. Plus profonde est la mer, plus profondes sont les significations de ses images.



Figura 20: Rafael Monleón y Torres, *Goleta Cruz*, 1886. Museo Naval, Madrid.



Figura 21: Rafael Monleón y Torres, *Nafragio en las costas de Asturias*, 1876. Museo del Prado, Madrid.

4. Conclusion

Notre travail nous a permis d'établir les concepts et les valeurs qui définissent la matérialité esthétique de la mer en considérant son image en tant que trajet phénoménologique et en proposant une grille de lecture pour l'interprétation de sa signification dans la peinture valencienne du XIXe siècle.

Nous avons considéré que la réalité de la mer vient de sa propre nature physique. Son paysage naturel est déjà porteur d'une vraie poésie. L'étude de son image en tant que modèle de représentation picturale nous a fait pressentir le binôme réalité-imagination sur lequel se construit son concept. On a constaté que la signification de l'image de la mer ne se réduit pas seulement à sa réalité objective. La mer est libre mais aussi susceptible d'être mise en relation avec d'autres valeurs, ce qui lui donne une grande potentialité comme sujet. Notre réflexion a mis en relief l'importance du lien existant entre les différents composants qui définissent son image. Si on veut découvrir l'ensemble de sa beauté, il faut apprécier chacune des qualités qui la conforment et la constituent. L'étude de la mer nous a donné une interprétation de la force imaginative, de la polyvalence des images associées à sa réalité et de la valeur cosmique qu'elle dégage, en nous révélant les caractéristiques qui la définissent comme image : son caractère substantiel et poétique.

Nous remarquons que la matérialité esthétique de la mer ici présentée a été la source des complexes et contradictoires images de la mer dans le cadre de l'espace pictural valencien du XIXe siècle. La mer comme sujet de représentation chez les peintres valenciens étudiés a été basée sur l'universalité des concepts en jeu. Le sentiment évoqué par la mer dans la première génération d'artistes valenciens se fonde sur des critères stylistiques parfois même philosophiques. Pour la deuxième génération, ce sentiment naît de manière spontanée grâce au contact direct avec la nature et est soumis à la personnalité et à l'état émotionnel du peintre.

Nous sommes arrivés à la conclusion que la valeur comme image de la mer repose sur la faculté créatrice de son paysage naturel et sur la réflexion qu'elle suscite, en constituant par elle-même une esthétique qui la définit. Tous les concepts qui caractérisent la mer contiennent une conception abstraite qui les matérialise en image et grâce à ses facettes multiples et à son riche contenu dérivé de l'expérience, ils deviennent matériau métaphorique. Le mélange de ce qui est le réel et ce qui est l'imaginaire confère une qualité corporelle à l'oeuvre artistique permettant une interrogation sur sa signification de la part de celui qui l'observe. Le pouvoir des images de la mer se base sur sa propre individualisation et sur l'émancipation de l'imaginaire universel auquel elles appartiennent. Repérer sa singularité en tant qu'image c'est le seul moyen pour réussir à obtenir le maximum d'expressivité. Ce travail d'essai a envisagé d'offrir pour l'essentiel le parcours d'une conscience dans la recherche du sens de l'expression picturale de la poésie de la mer.

Bibliographie

- AGUILERA FERNÁNDEZ, Concepción (Coord.). *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas*. Madrid: Ministerio de Fomento; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2005.
- ALBIZU, Edgardo. "Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana) Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, págs. 203-212.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

- CHAUVIN, Danièle; André SIGANOS (Dirs.). *Poétique de la neige*. Grenoble: CRI, Université Grenoble 3, 2000.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963.
- “Psychanalyse de la neige”. En *Champs de l'imaginaire*. Dirigido por Danièle CHAUVIN Grenoble: Ellug, 1996, pág. 1.
- FERRER MONTOLIU, Esther. *La pintura del mar: Conceptos generales, sensación de infinitud y relaciones con la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008.
- “Les dimensions de l'infini de la mer dans la peinture valencienne du XIX siècle. Horizons et expériences”. Université de Nîmes, 11-13 juin de 2009. En *Actes du Colloque international Textes et Frontières*. Nîmes: Service de Publications de l'Université de Nîmes (GRES-IRIEC, Nîmes), 2010, à paraître.
- HAUDIQUET, Annette *et al.* (Dir.). *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004.
- LITVAK, Lily. “El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 13–63.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986.
- *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987.
- *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1988.
- MICHELET, Jules. *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, 1.^a edición 1861.
- MILANI, Raffaele. *L'arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002.
- MORENO MENDOZA, Arsenio (Com.). *Paisaje mediterráneo*. Milán: Electa, 1992.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945.
- TIPPETTS, M^a Antoinette. *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*. Paris: A. G. Nizet, 1966.
- VALENCIENNES, Pierre-Henri de. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, 1.^a edición 1800.