

(Re)produire la nature

Semaines de l'art
Mars 2021



Musées de Senlis

Musée d'Art et d'Archéologie
Place Notre-Dame - 60300 Senlis
03 44 24 86 72 - www.musees.ville-senlis.fr

Introduction

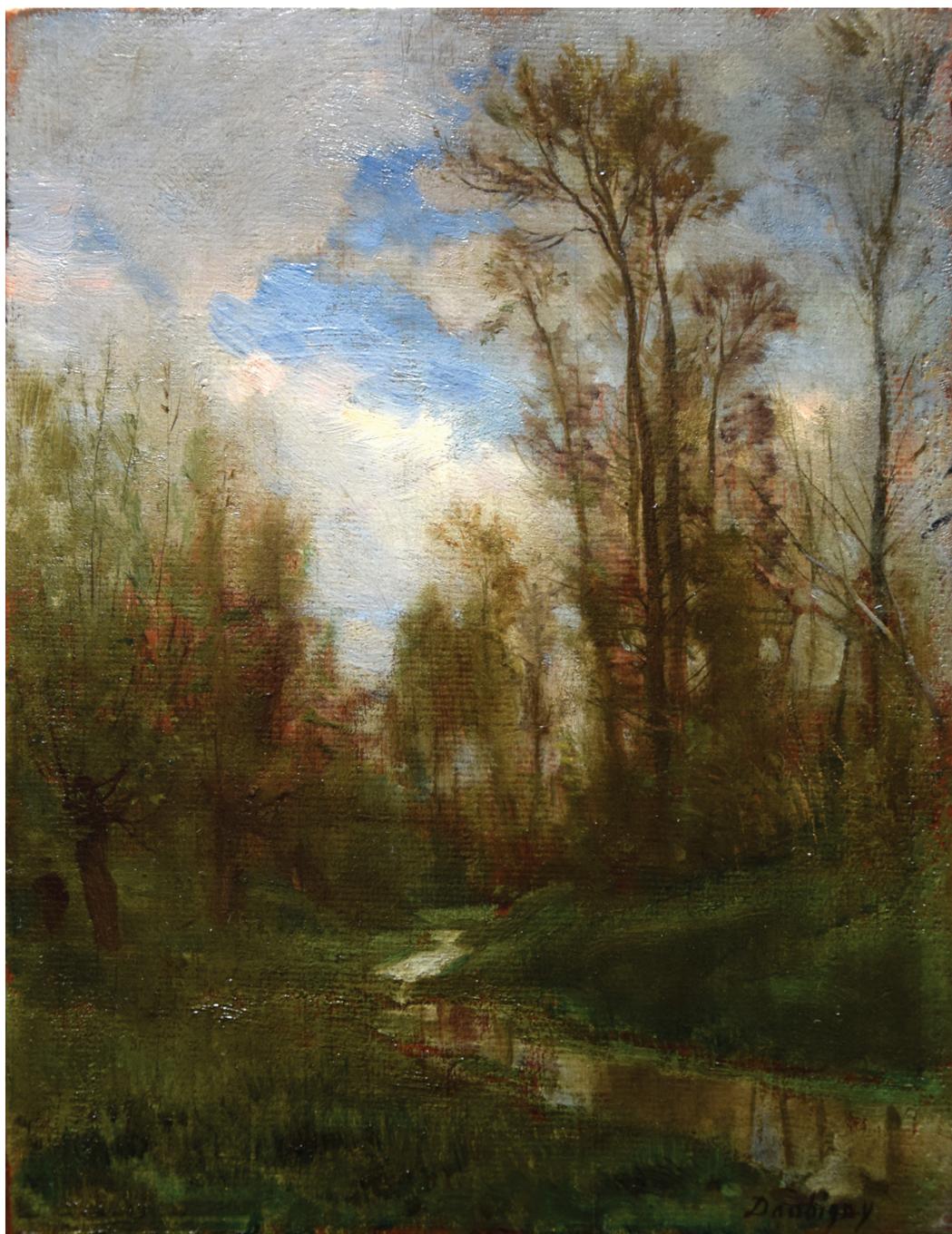
Selon le Larousse, le paysage est une vue d'ensemble que l'on a d'un point donné. En d'autres termes, le paysage n'est pas la nature : c'est un point de vue, une création humaine et esthétique, ainsi qu'une œuvre de l'esprit. Le paysage n'existe que dans les yeux de celui qui le construit, qui l'admire, qui en assemble les différents éléments ; sans conscience et sans regard, le paysage n'existe pas.

De fait, il est absent des cultures de l'Égypte antique, des langues grecque et latine ainsi que du Moyen Âge chrétien. Il apparaît en Europe au XV^e siècle, époque où l'homme développe les théories humanistes. En prenant conscience de lui-même, l'homme prend conscience de ce qui l'entoure, de son environnement et donc du paysage au sein duquel il évolue.

C'est à cette même période que les premiers paysages apparaissent en peinture – il est difficile de savoir avec précision qui est le premier artiste à peindre un paysage. De livre en livre, de recherche en recherche, personne ne semble d'accord. Il semble cependant avoir émergé dans les années 1420. Mais c'est au XVI^e siècle qu'il commence réellement à prendre son ampleur. À tel point que lorsque les genres picturaux sont hiérarchisés au XVII^e siècle en France, le paysage est pensé comme mineur, comme n'étant qu'un potentiel accessoire au grand genre de la peinture d'histoire. Les artistes, toutefois, ne s'y trompent pas et développent leurs techniques jusqu'à l'apothéose des impressionnistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Aujourd'hui, le paysage comme genre artistique est remis en question : après les années 1960 et le *Land Art* où la nature est l'œuvre d'art, les artistes investissent le paysage de leurs propres œuvres.

2

En couverture :
Détail. Camille Bombois,
Bord de rivière animé,
XX^e siècle, huile sur toile,
Senlis, musée d'Art et
d'Archéologie
© Irwin Leullier



Charles François
Daubigny, *Ruisseau
dans la forêt*,
XIX^e siècle, huile
sur bois, Senlis,
musée d'Art et
d'Archéologie
© Musées de Senlis

4

Genèse du paysage



Les premiers paysages européens

« C'est Ludius qui, au temps du divin Auguste, imagina le premier un très joli genre de peinture murale : villas, portiques, décors de jardin, bois sacrés, bosquets collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eau, bord de mer, selon le désir de chacun, avec diverses silhouettes de gens à pied ou en bateau, ou se dirigeant vers la terre ferme, vers des villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, ou encore des gens en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser, voire de vendanger. [...] Il y a sur ces œuvres des villas magnifiques [...] et bien d'autres jolies choses de la saveur la plus spirituelle¹. »

Dans l'Antiquité, si le paysage n'existe pas encore – Plin n'a pas de mot pour nommer ce qu'il voit, il parle de « *loca natura amoenissima* » soit « un lieu naturel plein de charmes » – il est évident que la nature a été représentée. Elle n'est toutefois pas figurée pour elle-même : l'artiste agence divers éléments tels que les arbres et l'eau, mais ne cherche pas à créer une composition en soi. La nature est là pour décorer, pour encadrer des scènes, pour réaliser des trompe-l'œil. Ce sont nos yeux et conscience habitués au concept de paysage qui posent ce mot sur ces représentations ; il n'aurait rien voulu dire aux peintres. Ainsi, la fresque retrouvée dans la maison du bracelet d'or à Pompéi, si elle s'inspire d'un jardin, n'est pas un paysage : il n'y a ni plan ni ligne d'horizon qui permettent de visualiser un espace. Les différentes plantes et les panneaux sur lesquels sont dessinées des femmes nues sont tous sur le même niveau. L'unique tentative de profondeur relève de la perspective atmosphérique qui est développée quatorze siècles plus tard : l'un des oiseaux au centre est en effet plus petit que les autres, suggérant qu'il vole au loin.



Fresque dans
la maison du bracelet
d'or, 30-35, Pompéi
© Commons Wikipédia

1 - Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, cité dans Jean-Noël Bret et Yolaine Escandre, « Introduction », *Le Paysage, entre art et nature*, Presses universitaires de Rennes, coll. Art & Société, 2017, p. 7.

L'un des premiers paysages est représenté dans la prédelle de l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, réalisée en 1423. Une prédelle est la partie inférieure d'un tableau d'autel ou d'un retable. Souvent peu remarquée, elle sert à raconter une seconde histoire, en lien avec la représentation principale. Ici, Gentile da Fabriano a représenté la Fuite en Égypte, écrite dans l'*Évangile de Matthieu* (MT 2, 13-23). Le roi Hérode I^{er}, informé de la naissance du « roi des Juifs » à Bethléem, envoie tuer tous les enfants de moins de deux ans qui se trouvent dans la ville. C'est le Massacre des Innocents. Joseph, prévenu dans un songe, s'enfuit en Égypte avec l'Enfant Jésus et sa mère, où ils restent jusqu'à la mort d'Hérode. L'iconographie de la fuite représentant Joseph tenant les rênes d'un âne sur lequel sont assis Marie et Jésus a été très abondamment utilisée par l'Église catholique sur de nombreux supports : chapiteaux, vitraux, huile sur bois, huile sur toile, enluminure, etc.



Le peintre italien a cherché, grâce à la perspective atmosphérique qui joue sur la taille des différents éléments – plus c'est loin, plus c'est petit – et un travail des plans, à représenter le paysage dans lequel évoluent les personnages. Au fond, à gauche, la citadelle en hauteur est Bethléem, que les personnages viennent de fuir. Alors qu'à droite, dans la lumière, la ville blanche entourée de lumière est une représentation de la Jérusalem céleste, la Cité idéale de Dieu. Au centre, Marie et l'Enfant Jésus sont juchés sur un âne, dont les rênes sont tenues par Joseph. Ils sont mis en valeur par la montagne sombre qui se dresse derrière eux et qui sert de repoussoir. Devant eux s'ouvre un chemin bordé de champs délimités par des arbres. Il y a donc plusieurs éléments qui composent la scène et le paysage. Il s'agit d'une représentation pensée et reconstituée de la nature qui se met au service de l'iconographie et de l'histoire.

6

Gentile da Fabriano,
Repos lors de la Fuite en Égypte, détail de la prédelle de *L'Adoration des mages*, 1423, huile sur bois, Florence, Les Offices
© Commons Wikipédia

Par la suite, le paysage évolue très vite et devient un véritable composant des œuvres, notamment dans les Flandres. *La Vierge au Chancelier Rolin*, peint par Jan Van Eyck en 1435, en est une preuve indéniable. Ce petit panneau de bois, conservé au Louvre, met en scène le commanditaire – le Chancelier Rolin – face à une Vierge à l'Enfant en majesté : Marie, vêtue d'une longue cape rouge, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus alors qu'un ange la couronne. Les personnages se trouvent dans un intérieur qui s'ouvre sur une baie à trois arcades donnant sur une large rivière. Un pont relie les deux rives, allégorie des liens entre le monde céleste et le monde terrestre. Le paysage peint par l'artiste n'est pas uniquement là pour ancrer la scène dans une réalité, comme précédemment : il est également symbolique. La ville, du côté de la Vierge serait une représentation de la Jérusalem Céleste, alors que la petite ville et la forêt, du côté du Chancelier figurent la cité des hommes. À l'aide de la finesse permise par la peinture à l'huile et l'illusion de la perspective atmosphérique, Jan Van Eyck préfigure, avec ce panneau religieux, les paysages-mondes qui seront très prisés dans le monde flamand au XVI^e siècle. Ces paysages, vus du ciel, dessinent un chemin de vie idéal et religieux.



Jan Van Eyck, *La Vierge au Chancelier Rolin*, 1435, huile sur bois, Paris, musée du Louvre © Commons Wikipédia

Le paysage apparaît donc presque simultanément en Italie et dans les Flandres dans la première moitié du XV^e siècle. Support iconographique, support allégorique, il demeure toutefois un simple composant du tableau : peindre un paysage pour lui-même ne serait pas venu à l'esprit des artistes.

Durant le XVI^e siècle, les artistes ne vont pas tous porter une attention soutenue au paysage : alors que Michel-Ange l'ignore complètement, Raphaël et ses émules l'utilisent comme simple point d'appui à leurs œuvres. Seul Léonard de Vinci explore les voies ouvertes par des artistes tels que Van Eyck en travaillant les paysages à l'obsession – l'étude de la *Sainte Anne* a révélé d'innombrables retouches sur le paysage, jamais terminé. Il faut toutefois attendre le XVII^e siècle pour que le paysage soit théorisé et considéré comme un élément fondamental des œuvres.

Léonard de Vinci,
*Sainte Anne, La Vierge
et l'Enfant Jésus jouant
avec un agneau*,
1503-1519, huile sur
bois, Paris, musée
du Louvre
© Commons Wikipédia



Le paysage classique



Le paysage à Rome

C'est à Rome, au début du XVII^e siècle, que le paysage émerge en tant que genre autonome dans l'histoire de l'art européenne. C'est également à cette époque que d'autres genres picturaux, comme le portrait et la scène de genre, deviennent des catégories artistiques à part entière. Il s'agit en effet d'une période d'effervescence artistique, où des artistes comme Le Caravage ou Annibal Carrache peuvent créer des œuvres aux styles profondément différents. La campagne environnante romaine devient par ailleurs le cadre privilégié de dessins réalisés sur le motif – ce que ne faisaient pas les artistes jusqu'ici. Les peintres comme les sculpteurs et les architectes sortent dans la ville, déambulent dans les ruines et arpentent les chemins boisés munis de leur carnet, de fusains et de sanguines. Les motifs réalisés selon le principe de la *mimesis*, c'est-à-dire l'imitation de la nature, sont ensuite remployés dans les ateliers, intégrés dans des sujets historiques ou mythologiques. Peu à peu, une sensibilité nouvelle pour la nature se développe.

Détail. Claude Gelée dit Le Lorrain, *Port de mer au soleil couchant*, 1639, huile sur toile, Paris, musée du Louvre
© Commons
Wikipédia

Lorsqu'en 1585 Annibal Carrache s'installe à Rome, il manifeste son intérêt pour la représentation de la nature au sein de ses tableaux d'histoire et de ses scènes de genre. Trois ans auparavant, il crée avec son frère Agostino et leur cousin Lodovico la première Académie de dessin à Bologne ; ils y prônent non seulement l'imitation des Anciens, mais aussi de la nature. Il n'est donc pas étonnant que la *Fuite en Égypte* réalisée par Annibal en 1604 pour le dessus d'une porte du palais Doria Pamphili soit une véritable ode au paysage, l'histoire ne devenant qu'un prétexte pour peindre la nature.

Annibal Carrache, *Fuite en Égypte*, 1604, huile sur toile, Rome, Palais Doria Pamphili © Commons
Wikipédia

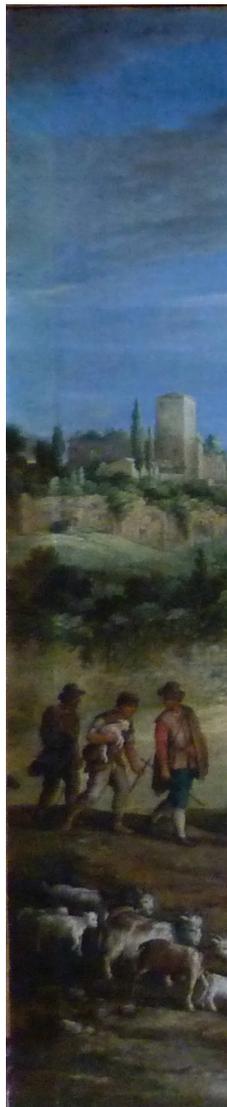


Sur cette toile, les personnages sont au premier plan ; Marie ouvre le chemin, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, alors que Joseph incite l'âne à avancer. Une barque laisse penser qu'ils viennent de traverser la rivière. Toutefois les visages des personnages ne sont pas perceptibles, seuls leurs vêtements colorés – orange, bleu et rouge – se voient et permettent de les identifier. Le véritable sujet ici est le paysage qui se déploie à l'arrière-plan. Une ville fortifiée domine des collines verdoyantes dans lesquelles serpente une rivière aux eaux translucides. Des bergers et pêcheurs se trouvent sur ses rives, alors que des oiseaux survolent l'eau à la recherche probable de poissons. Au loin, vers la gauche, un grand lac semble être la source de la rivière. Il est en partie caché par un arbre au tronc sombre et aux feuilles orangées, qui ferme la composition. Enfin, sur la droite, les sommets d'une montagne lointaine se confondent avec le ciel chargé de nuages et de nuances de rose. Nous sommes à l'aube, ou bien au crépuscule, et la nature vit en harmonie avec les hommes et le rythme du temps. Soigneusement recomposée et idéalisée par l'artiste, la nature prend ici l'allure d'un paysage classique, organisé et solennel, construit sur un mode architectural et formant un cadre à un sujet historique. À peine vingt ans plus tard, Le Dominiquin, artiste portraitiste renommé, réalise un *Paysage avec la fuite en Égypte* (Paris, musée du Louvre), entérinant ce qu'Annibal Carrache avait initié : l'histoire devient anecdotique, simple prétexte à la réalisation d'une nature classique, rigoureuse et idéalisée. Elle sort de la réalité pour incarner un idéal pictural supérieur.

Paul Bril, également arrivé à Rome en 1585, adapte la tradition anversoise à la pratique italienne du paysage ; il retravaille le paysage fantaisiste, dans le sens d'imaginé, en y insérant des morceaux choisis de nature italienne. Des paysages montagneux au sein desquels évoluent des ermites, il passe à une nature idéalisée, mais fondée sur la réalité porteuse de messages allégoriques et historiques. Il en va ainsi du *Paysage avec les Pèlerins d'Emmaüs et allégorie des deux troupeaux* réalisé en 1617. Cette majestueuse huile sur toile conservée au Louvre est en réalité un véritable livre pictural à découvrir.

L'histoire des pèlerins de la ville d'Emmaüs est racontée dans l'*Évangile de Luc* (Lc 24, 13-25) et l'*Évangile de Marc* (Mc 16, 12-13). Alors que le Christ vient de ressusciter, il se présente à deux hommes qui ne le reconnaissent pas, mais lui offrent l'hospitalité. Lorsque le pain est rompu, ils réalisent qu'ils ont en face d'eux le Christ. Cette scène trouve une place anecdotique dans l'œuvre de Bril : elle est représentée au deuxième plan, à droite, sur une terrasse. On comprend alors que la ville au deuxième plan est Emmaüs, celle au troisième plan sur la gauche étant Jérusalem.

Paul Bril, *Les Pèlerins d'Emmaüs et allégorie des deux troupeaux*, 1617, huile sur toile, Paris, musée du Louvre
© Commons Wikipédia



L'allégorie du bien et du mal prend quant à elle place au sein du paysage, au premier et second plan. Ainsi, au premier plan est représenté le mal : les chèvres précèdent des bergers négligents, qui discutent entre eux. Elles ne se dirigent donc pas vers la ville, mais vers un squelette de cheval au bord de la rive. Au contraire, au deuxième plan les brebis dans l'ombre suivent docilement leur berger, elles forment un troupeau resserré et protecteur ; elles vont donc bientôt retrouver la douceur de l'étable et l'eau de la fontaine aux côtés de laquelle se trouve le Christ. Le paysage incarne l'allégorie : les pèlerins sont ceux qui marchent, ceux qui possèdent un esprit de dévotion et vont vers un lieu saint. Traverser le paysage et trouver le bon chemin est donc semblable à suivre la voie et les préceptes divins. Ainsi, entre la présence de l'allégorie, étayée à plusieurs niveaux et la réalisation d'un paysage lointain aux tonalités bleues et vertes soutenues, Paul Bril réalise un paysage-monde imprégné des leçons picturales italiennes. Le paysage trouve une certaine réalité, la composition est recherchée, la nature idéalisée, mais aussi porteuse d'histoire, de divin et d'allégories. Cette toile témoigne du syncrétisme profond entre le paysage flamand et italien dans le premier quart du XVII^e siècle.



Des artistes français : Claude le Lorrain et Nicolas Poussin

Né en France et formé à Paris, Nicolas Poussin est un Italien de cœur et plus précisément un Romain. Il s'est installé dans la Ville éternelle en 1624 et ne l'a quittée que brièvement entre 1640 et 1642 parce que mandé par Fréart de Chanteloup à la cour de Louis XIII. Il est pourtant considéré comme un artiste français majeur, et ce encore aujourd'hui. Peintre poète, peintre lyrique, il incorpore dans ses toiles les théories de la rhétorique de La Boétie, contant les histoires de la Bible et de la mythologie par des touches symboliques, une composition solide et un paysage évocateur.

Prenons pour exemple l'un de ses plus beaux paysages, *Paysage avec les cendres de Phocion*, réalisé en 1648 pour son ami Jacques Serizier. Phocion (402-318 av. J.-C.) était un général et politique athénien, injustement condamné et contraint au suicide après les guerres macédoniennes. Interdit de sépulture dans les terres attiques – le condamnant dès lors à ne jamais trouver la paix dans l'au-delà –, son corps fut emporté à Mégare par deux de ses amis pour le brûler ; cet épisode de la *Vie des hommes illustres* de Plutarque a également été représenté par Poussin (Cardiff, musée national du Pays de Galle). Dans l'œuvre de Liverpool, Poussin illustre l'épisode suivant, peu connu et jamais peint avant lui : la veuve de Phocion, au premier plan, enterre les cendres de son mari après sa réhabilitation. Son habit est simple, elle demeure dans l'ombre et agit seule, loin des grandes pompes qu'auraient pu mériter le grand homme. Poussin célèbre ainsi la frugalité du général, qui avait refusé l'argent d'Alexandre le Grand en arguant que sa terre lui suffisait et suffirait à ses deux fils. La cité au dernier plan surplombe la scène, comme pour émettre un dernier jugement envers celui qu'elle a trahi.

Nicolas Poussin,
*Paysage avec
les cendres de
Phocion*, 1648, huile
sur toile, Liverpool,
Walker Art Gallery
© Commons
Wikipédia



Au-delà de l'iconographie hautement symbolique de cette œuvre, qui encense l'amour conjugal, la piété et la frugalité, Poussin utilise l'action de la veuve de Phocion comme un prétexte pour élaborer l'un des plus beaux paysages de la première moitié du XVII^e siècle. Au fond, la ville d'Athènes est figurée à l'aide d'édifices dont les colonnades et frontons rectangulaires rappellent les bâtiments antiques. Ils sont adossés à une colline verdoyante, dans laquelle quelques touches de marbre blanc supposent que la ville s'étend plus loin que le regard. Le ciel bleu est parsemé de diverses traînées de nuages. Au deuxième plan est représentée une plaine sur laquelle évoluent des personnages que l'on ne peut distinguer précisément. Enfin, au premier plan, face à une muraille basse, se déroule la scène ayant donné son nom au tableau, encadrée de hauts arbres touffus. Il ne fait pas de doute que certains éléments de cette toile, entièrement réalisée en atelier, soit le résultat de recherches sur le motif : Nicolas Poussin, avec d'autres artistes comme Claude Gelée dit Claude le Lorrain croquaient en effet régulièrement la nature au graphite et à la sanguine. Cela faisait partie intégrante de sa préparation.

Pourtant, alors que Nicolas Poussin a été élevé par l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648 comme le parangon de l'art pictural, l'unique modèle à suivre... Le paysage, si cher à l'artiste est déconsidéré par André Félibien, lorsque celui-ci établit la hiérarchie des genres :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres²... »

En d'autres termes, le paysage dépourvu de figures humaines n'a que peu de valeur artistique : les ouvrages qui comptent sont les peintures d'histoire, ensuite les portraits et enfin seulement les paysages puis les natures mortes.

2 - André Félibien, « Préface », Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Paris, F. Léonard, consulté en ligne le 17.03.2021 | URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR>

Ce fait n'a pas empêché de grands artistes de ne produire que des paysages : c'est le cas de Claude le Lorrain, dont les œuvres ont toujours été admirées. Élève d'Agostino Tassi et Goffredo Wals, ami de Nicolas Poussin avec qui il parcourt la campagne romaine dans les années 1630, Le Lorrain n'a réalisé que des paysages et plus particulièrement des marines. Ses œuvres sont souvent peintes par paires, réunissant des sujets complémentaires réalisés dans une lumière matinale ou bien vespérale. Nombre de ses œuvres font de la capitale romaine le lieu privilégié pour l'évocation des fables, des mythes ou de l'histoire sacrée. Car si Le Lorrain ne peint que des paysages, il les anime de petites figures qui les transforment en *locus amoenus*, c'est-à-dire en refuge.

Si on en croit la présence de fleurs de lys sur les pavillons des navires, cette toile est une copie réalisée par le maître lui-même d'un tableau commandé par le pape Urbain VIII, avec son pendant *La Fête villageoise*. Si le premier acquéreur est inconnu,



elle entre ensuite dans les collections de Le Nôtre, jardinier du roi, qui en fait don en 1693 aux collections royales. Plus petit que la majorité des œuvres de Le Lorrain, ce *Port de mer au soleil couchant* est un thème fréquemment traité par l'artiste entre 1630 et 1645. À l'instar de ses autres œuvres, la mer est encadrée d'un côté par une enfilade de palais à l'antique et de l'autre par des navires à contrejour. Au premier plan, sur le rivage, des promeneurs, des matelots ou portefaix vaquent à leurs occupations, ne prêtant pas garde au magnifique soleil se couchant à l'horizon. L'astre, légèrement décentré est au-dessus de l'eau et pare de rose, orange, jaune et bleu les divers éléments de la composition. La lumière rasante est travaillée par l'artiste de manière à donner d'autant plus de vivacité aux arrêtes des édifices et bateaux et souligne les nombreux détails. Pourtant, rien dans cette scène n'est réel, tout est imagination, composition et reconstitution. Les personnages, par exemple, s'ils peuvent être présents sur la rive, le sont rarement tous ensemble : les portefaix et matelots ne travaillent plus le soir, lorsque les promeneurs sont là. Quant aux architectures, elles sont certes italianisantes, comme le supposent les colonnades et successions d'élévations à différentes arcades, mais n'existent pas – ou en tous les cas, pas toutes ensemble, sur un même plan. Cette petite œuvre est un exemple parmi tant d'autres des réalisations de Claude Le Lorrain, entre marine et paysage.

Le Lorrain, *Port de mer au soleil couchant*, 1639, huile sur toile, Paris, musée du Louvre © Commons Wikipédia

Sortir des ateliers

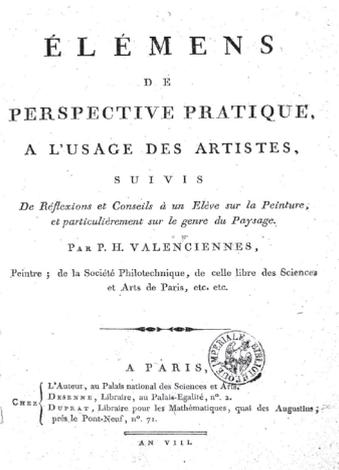
Peindre en plein air aux XVII^e et XVIII^e siècles

Si dès le XVII^e siècle les artistes observent et reproduisent la nature dans leurs compositions paysagères, tous ne travaillent pas de la même manière : Poussin croque sur le motif, Le Lorrain et Eugène Delacroix peignent de mémoire alors qu'Edgar Degas travaille d'après des visions éphémères. Chaque artiste, donc, apprivoise différemment la nature ; mais aucun d'entre eux n'est un peintre de plein air. Ces derniers se définissent d'une tout autre manière : ils cherchent à capter en une seule fois, à l'aide de leurs pinceaux et couleurs, la sensation visuelle inspirée par le motif. Ainsi, face à l'austérité et au calme de l'atelier, peindre en plein air suppose de s'ouvrir à une kyrielle de sensations. Cette multiplicité des informations exige un véritable entraînement et un sens aigu de l'analyse visuelle. En d'autres termes, l'artiste doit apprendre à reproduire rapidement ce qu'il voit, de manière claire et ordonnée, mais aussi exercer sa mémoire afin de terminer en atelier l'œuvre commencée. En effet, rares sont les peintures entièrement réalisées en plein air avant la seconde moitié du XIX^e siècle ; auparavant, les artistes sortent certes leur chevalet, mais perfectionnent et finissent l'œuvre au sec, dans l'atelier.

Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement le genre du paysage*, 1799 © Gallica

Le premier théoricien à valoriser la pratique en plein air est Roger de Piles. Pour lui, « [c']est sans doute la meilleure [façon] pour tirer de la Nature plus de détails, & avec plus d'exactitude, sur-tout [sic], si après que l'ouvrage est sec & verni, on vouloit [sic] retourner sur les lieux pour retoucher les choses principales et les finir d'après Nature³. »

Toutefois, il faut attendre 1799 et *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement le genre du paysage* de Pierre-Henri de Valenciennes pour avoir de véritables conseils pratiques sur les techniques et l'esthétique de la peinture en plein air. Il souligne que rien ne se fige jamais dans la nature : contrairement au modèle qui peut poser des heures en atelier sans se mouvoir, les différents éléments du paysage vont n'avoir de cesse de changer. Le soleil qui avance dans la journée, les nuages qui voilent les rayons, les feuilles qui bougent au gré du vent, les animaux qui passent, la météo qui fait des caprices... Ce sont autant d'éléments perturbateurs à prendre à compte, à analyser et souvent à rejeter de l'œuvre finale : le peintre de plein air se doit de saisir une image éphémère. Ainsi, Valenciennes préconise de peindre un motif durant deux heures, pas plus ; s'il doit être réalisé au lever ou au coucher du soleil, il faut restreindre cette durée à trente minutes. Le théoricien et artiste ne fait pas que théoriser la peinture de plein air, puisque lorsqu'il devient professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts en 1816, il entreprend également un cours officiel sur la peinture de paysage, s'inspirant des pratiques de Poussin et du Lorrain.



3 - Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

Pierre-Henri de Valenciennes,
Orage au bord d'un lac, 1780,
huile sur papier marouflé sur toile,
Paris, musée du Louvre © Commons
Wikipédia



Cette petite étude de Valenciennes a en partie été réalisée en plein air, ainsi qu'en témoigne la technique : huile sur papier, ensuite marouflée sur toile. Une bâtisse semble être en partie engloutie par un orage violent ; la pluie est figurée en touches verticales rapides, prenant naissance dans un nuage gris et noir menaçant. Le soleil se fait pourtant voir au dernier plan, au-dessus des collines et sur le premier plan, avec un sol d'un ocre lumineux. L'artiste a probablement profité d'un aléa météorologique contenu afin de réaliser une étude de la manière dont peuvent se déchaîner les éléments. De telles études sont aujourd'hui nombreuses dans les collections françaises.

« La grande armée des paysagistes⁴ »

En 1830, les artistes sont lassés des paysages d'Italie, plébiscités depuis déjà deux siècles. À la recherche d'autres inspirations, ils parcourent l'Europe et la France ; Georges Michel est ainsi le premier à peindre dans la forêt de Fontainebleau, initiant sans le savoir ce qui deviendra par la suite la célèbre école de Barbizon. En effet, à partir de 1835, les arbres et les roches de Fontainebleau deviennent les sujets principaux des toiles de Théodore Rousseau, premier artiste à réaliser des œuvres paysagères sans référence aucune à l'histoire ; il est le chef de file de l'école de Barbizon, du nom du village où les artistes de plein air se réunissaient avant d'aller s'exercer.

La peinture en plein air et ses contraintes de temps et d'espaces – les artistes n'étaient pas toujours prêts à faire des kilomètres à pied en forêt, portant chevalet, peinture, palette, toiles, pinceaux et nécessaire ombrelle sur leur dos – incitent les fabricants à innover toujours plus. Ainsi, jusqu'à la fin des années 1840, avant l'invention du tube d'étain par Winsor, qui permet de transporter et conserver de nombreuses couleurs, ces dernières étaient contenues dans des vessies de porc fragiles et peu pratiques.

4 - Jules-Antoine Castagnary, *Salons (1850-1870)*, Paris, G. Charpentier et Fasquelle, 1892.

De la même manière, la palette se transforme grâce aux découvertes scientifiques et apparaissent le bleu de cobalt, l'outremer artificiel, le vert oxyde de chrome, le vert émeraude, le violet de cobalt ou encore le précieux jaune de cadmium. Le mélange de ces nouvelles couleurs avec les anciennes, toujours plébiscitées, permet de créer des paysages inondés de lumière, au plus proches à la fois de la réalité et de l'idéal.

Ainsi, peu à peu, sur les cimaises du Salon s'exposent des paysages sans personnages, n'existant que pour eux-mêmes et parfois uniquement réalisés sur le motif, sans retouches à l'atelier. En 1831, Victor Schœlcher écrit :

« Une révolution s'est opérée dans la peinture de paysage comme dans les autres branches de l'art. Ces paysages de nature de convention, ces respectables paysages bien balayés, bien époussetés, sans ronces et sans épines, à lignes bien compassées, bien guindées, bien cadencées, ont disparu peu à peu du Salon. C'est la nature, la nature telle qu'elle est, que le paysagiste s'essaie à rendre aujourd'hui, et chaque œuvre, au lieu d'être jetée dans un moule toujours analogue, marqué de la contrefaçon du cachet de Poussin, porte l'empreinte individuelle du talent du peintre ; en un mot, chaque œuvre en général est un filon plus ou moins bien exploité de la mine si riche de la vraie nature⁵. »

Entre les lignes, le critique met en garde les artistes : copier la nature ne suffit pas, il faut la sublimer à l'aide de l'imagination. C'est une leçon que Jean-Baptiste Corot va prendre au sérieux.

C'est en 1822 que Corot s'initie à la peinture en plein air dans l'atelier de Michallon, puis de Jean Victor Bertin, qui encouragent les études d'après nature. Ainsi, lors de son premier séjour en Italie, il travaille intensément sur le motif, réalisant une kyrielle d'études paysagères et de lumières. Peu après son retour en France, il les expose à côté de ses travaux sur les paysages de Fontainebleau. La particularité de ses études est qu'elles deviennent des œuvres : alors que durant des siècles, peindre et dessiner en plein air était un exercice permettant d'accumuler les modèles en atelier, Corot choisit d'uniquement retoucher ses toiles avant de les exposer.



5 - Victor Schœlcher, « Beaux-Arts. Salon de 1831. Paysages », *L'Artiste*, 1831.



Cette toile conservée au musée d'Art et d'Archéologie est intéressante, car elle interroge la manière dont Corot pouvait reprendre ses études en atelier. En effet, la composition est curieuse et structurée : le rocher fait office de repoussoir, mettant en valeur la silhouette de la jeune paysanne aux traits esquissés. L'arbre sur le

deuxième plan à gauche est échevelé, comme planté ici volontairement. Pourtant, de récentes études ont permis de retrouver l'endroit où Corot a trouvé ce motif, en forêt de Fontainebleau. En outre, la couche picturale est très fine, les touches sont enlevées, rapides. Enfin, l'avant-plan à peine ébauché ne peut être plus éloigné des paysages classiques. Ces trois éléments laissent donc à penser que la toile est le résultat d'une étude sur le vif de la part de l'artiste ; il est aujourd'hui impossible de savoir à quel point elle a pu être retouchée par la suite.

Corot est donc considéré comme le premier véritable peintre de plein air, au sens propre du terme. Quelques décennies plus tard, lorsque Berthe Morisot, Camille Pissaro, Auguste Renoir, Sisley ou même Cézanne sortent leur chevalet des ateliers, ils se réclament de son héritage.

De fait, au milieu du XIX^e siècle, la peinture de plein air s'est démocratisée : tout le monde la pratique. L'esthétique de l'étude rapide négligeant les détails au profit des effets de lumières et des changements météorologiques s'impose. C'est pour cette raison que l'on a tendance à lier la naissance de l'impressionnisme à la pratique en plein air – pourtant, il est nécessaire de demeurer prudent sur ce sujet. Les artistes connus sous le vocable d'impressionnistes sont ceux qui ont accroché leurs œuvres aux cimaises de la première exposition impressionniste de 1874. Or, tous n'ont pas travaillé en plein air de la même manière, ou avec la même intensité. Ainsi, lorsque ces artistes se rencontrent et commencent à travailler ensemble, le plein air est une esthétique, une fin plutôt qu'un moyen : leurs œuvres, retouchées en atelier, ont certes pour ambition de montrer le monde autour d'eux, mais pas de revendiquer une peinture de paysage entièrement réalisée à l'extérieur. Pour exemple : *Impression, soleil levant* de Monet, qui a inspiré le terme « impressionniste » n'a pas été réalisée en extérieur, mais depuis une fenêtre. Pour autant, les couches d'huile de *La Plage de Trouville* de Monet comportent encore des grains de sable, car elles ont été réalisées entièrement en plein air. En d'autres termes, ainsi que le souligne Henri Polday, les impressionnistes « peignent moins ce qu'ils voient que ce qu'ils ont vu⁶. »

6 - Henri Polday, « Les intransigeants », *La Renaissance littéraire et artistique*, 3 mai 1874.



Claude Monet, *La Plage de Trouville*, 1870-1871, Paris, musée Marmottant-Monet © Commons Wikipédia

22

Faire œuvre dans le paysage



Détail. Daniel Buren,
*Sulle vigne : punti di
vista*, 2001, Sienne,
domaine vitivinicole
du Chianti Classico
Castello di Ama
© Alessandro Moggi
(Photographie
aimablement
donnée par
la Fondazione
Castello di Ama)

Pendant plusieurs décennies, le paysage est laissé de côté face à la montée de l'abstraction et de la non-figuration. La question de sortir des ateliers ou de créer selon la réalité ne se pose plus : le geste artistique prédomine, effaçant nombre d'interrogations portées par les artistes durant des siècles.

Pour autant, à la fin des années 1960, certains artistes critiquant les nouveaux espaces muséaux et les circuits marchands dévolus à l'art recommencent à sortir des ateliers et à s'interroger sur le paysage. Émerge en eux le désir de donner une vraie ampleur au sens strict du terme au geste artistique, que ce soit au travers d'une œuvre pérenne ou éphémère. Pour ce faire, ils décident d'intervenir en extérieur.

Aux États-Unis, cette nouvelle pensée donne naissance au *Land Art* ; en Europe, où les paysages vierges n'existent plus et où les parcs sont déjà modelés par la main de l'homme, les artistes intègrent leurs œuvres directement dans le paysage. Des institutions sont créées pour les protéger : le musée Kröller-Muller à Otterlo (Pays-Bas), le parc de Montenmedio Art Contemporaneo (NMAC, sud de l'Espagne) ou encore le Parcul Natural Vacaresti à Bucarest (Roumanie).



Parcul Natural
Vacaresti, Bucarest
© Commons
Wikipédia

Les œuvres réalisées pour ces différents musées, fondations et parcs sont des œuvres in situ, c'est-à-dire spécifiquement pensées pour le site au sein duquel elles sont installées. Elles peuvent exalter les caractéristiques du lieu ou bien se positionner en complet contraste. Cette idée remet donc en question l'autonomie de l'œuvre, qui ne saurait exister sans le paysage dans lequel elle s'intègre.

En 2001, Daniel Buren a réalisé *Sulle vigne : punti di vista* au sein du domaine vitivinicole du Chianti Classico Castello di Ama à Sienne, en Italie. Il s'agissait d'une commission de la fondation, qui offre ainsi aux artistes la possibilité de dialoguer avec l'esprit des lieux, avec le paysage. En l'occurrence, Buren a fait élever un mur recouvert de miroirs et percé de cinq fenêtres au bord d'une terrasse de gazon, en face du paysage viticole. Sur l'encadrement de ses fenêtres, on retrouve sa célèbre tapisserie rayée blanc et noir. Sa construction est austère, profondément géométrique ; elle s'oppose aux rondeurs et à l'agencement nécessairement organique du paysage. Les fenêtres, qui ponctuent le mur, canalisent le regard et délimitent des morceaux choisis de paysage : c'est l'artiste qui choisit ce que le spectateur a le droit de voir du paysage, ou/et quand il peut cesser de contempler son reflet pour se plonger vers l'extérieur. Il matérialise ainsi l'idée fondatrice du tableau comme une trouée dans le mur et scelle le lien si longtemps discuté entre le paysage et la peinture. Il ne faut pas oublier, en effet, que le paysage est une notion fondamentale chez Buren, qui ne cesse de travailler les formes afin de permettre la révélation d'autres regards sur le paysage, sur l'architecture. Il travaille, avec ses installations, la notion même de picturalité retranscrite dans le réel. Entre l'œuvre et le lieu, il établit un lien indéfectible.

24

Daniel Buren,
*Sulle vigne : punti
di vista*, 2001,
Sienna, domaine
vitivinicole du
Chianti Classico
Castello di Ama
© Alessandro
Moggi
(Photographie
aimablement
donnée par la
Fondazione
Castello di Ama)



Depuis plus de trente ans, se tient en Italie à Borgo Valsugana une biennale d'art contemporain, *Arte Sella*: La Montagne contemporaine, qui réunit des artistes exposant au sein de la forêt et dans les différents endroits du territoire. Les œuvres, égrainées au fil des années, n'ont pas toujours survécu – certaines étaient même pensées pour disparaître. Ce n'est pas le cas de la *Cathédrale végétale* de Giuliano Mauri, installée en 2001. Il s'agit d'une œuvre importante, de 82 mètres de long : soixante charmes sont disposés dans des piliers installés sur trois nefs de largeur égale. Les piliers, réalisés par des poteaux enserrés à intervalles réguliers par des rondins, sont semblables aux cages que l'on utilise dans les nouvelles plantations. Chaque « cage » protège un jeune charme, arbre pouvant atteindre des hauteurs impressionnantes dans cette région. L'artiste a pensé son œuvre comme pérenne et évolutive : les éléments construits, soit les cages en bois, ont pour objectif de disparaître une fois que les arbres auront atteint l'âge adulte. Dès lors, l'artefact fera place à des piliers vivants, à une cathédrale vivante.

Giuliano Mauri,
*Cathédrale
végétale*, 2001,
Italie, Borgo
Valsugana,
photographie
prise en 2002
© Commons
Wikipédia



Conclusion

Bien plus de pages auraient pu être écrites sur la question du paysage. Cadre d'une scène d'histoire, œuvre indépendante, manifeste artistique, le paysage n'a de cesse d'interroger les artistes. C'est compréhensible : l'homme évolue dans la nature et, consciemment ou non, construit son cadre de vie, se le représente, l'embellit, le rêve, voire l'imagine. Il y a donc du sens à ce que l'art s'empare de la question, faisant de ce qui nous entoure une œuvre de l'esprit.

