



La nature

Service des publics
des musées d'Orléans

MOBA | MUSEE
DES
BEAUX
ARTS
ORLÉANS

**Dossier d'accompagnement réalisé dans
le cadre du thème de référence du
baccalauréat pour l'enseignement de
spécialité d'arts plastiques en classe
terminale pour la session 2024 :**

Nature à l'œuvre

La peinture de paysage en Occident

Le paysage exprime la relation que l'homme entretient avec son environnement. Comme genre pictural, il existe en Chine dès le IV^e siècle. En Occident, le vocable n'apparaît qu'au XVI^e siècle, au moment où le paysage gagne son autonomie picturale.

Antiquité

Aucune peinture de paysage ne subsiste pour la Grèce antique, cependant, des textes attestent son existence et sa conception imitative dans les décors de théâtre. À Rome, à Pompéi, des paysages donnant l'illusion d'une ouverture sur la nature sont peut-être le prolongement de l'art grec. Les peintres font usage d'une perspective linéaire empirique et d'une perspective aérienne par la dégradation des tons dans les lointains avec une modulation selon la distance encore arbitraire. Ce sens de l'espace et de la lumière sera transmis par le livre et réapparaîtra occasionnellement dans les miniatures byzantines et carolingiennes.

Moyen Âge

Le Moyen Âge rejette l'espace naturel illusionniste au profit d'un espace symbolique qui respecte la planéité du support. Les rares éléments naturels représentés servent à situer et à expliciter l'action ou l'idée figurée.

À partir du XIII^e siècle, le christianisme évolue sous l'influence de saint François d'Assise et saint Thomas d'Aquin qui incitent l'homme à aimer Dieu à travers ses créations. La religion se rapproche de l'homme et de la nature. L'art a désormais pour fonction de représenter la vie terrestre en tant que création divine. Les éléments du paysage restent cependant schématiques et subordonnés à l'histoire. La végétation a soit une fonction symbolique, soit une fonction décorative. Cette dernière domine la période du gothique international (1380-1420) illustrée par le "paysage tapisserie" fait de motifs végétaux disposés sur un plan strictement vertical.

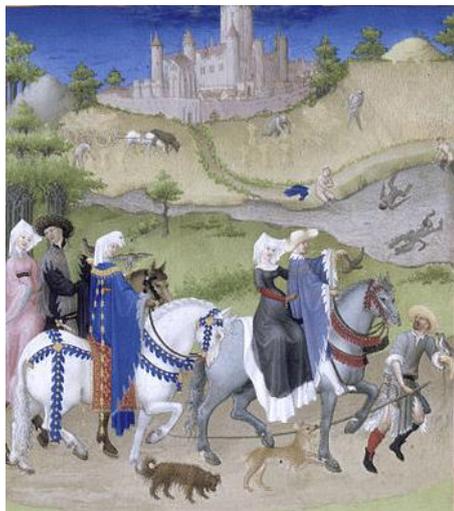


L'arrivée de Jeanne d'Arc à Chinon, fin XV^e
Musée historique et archéologique de l'Orléanais

Aux origines du paysage



La fresque représentant *Le bon et le mauvais gouvernement* (ci-dessus) qu'Ambrogio Lorenzetti peint vers 1338 pour le palais public de Sienne constitue une tentative sans lendemain. Ce premier paysage panoramique montre la ville et la campagne siennoise et offre une vision idéale du monde profane dont le but est éminemment politique.



Dans les miniatures, on assiste à une multiplication de représentations de détails réalistes : fleurs, plantes, animaux sont autant de signes d'un nouveau regard porté sur l'environnement. Les scènes figurant les travaux et les mois font un usage de plus en plus important du répertoire naturaliste. Une sensibilité à la nature et aux thèmes de la vie quotidienne apparaît plus nettement au XV^e siècle comme le montre par exemple *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (1410-16) des frères Limbourg.

Le mois d'août, Musée Condé, Chantilly



Les jardins du Paradis (*Hortus conclusus*) constituent un autre terrain expérimental pour la représentation d'éléments naturels. Les attributs de la Vierge décrits dans les textes sacrés sont figurés sous la forme d'un jardin clos où Marie est entourée de roses et de lys.

Le Jardin du paradis, Maître d'Oberrhein, XV^e siècle
Kunstinstitut, Francfort



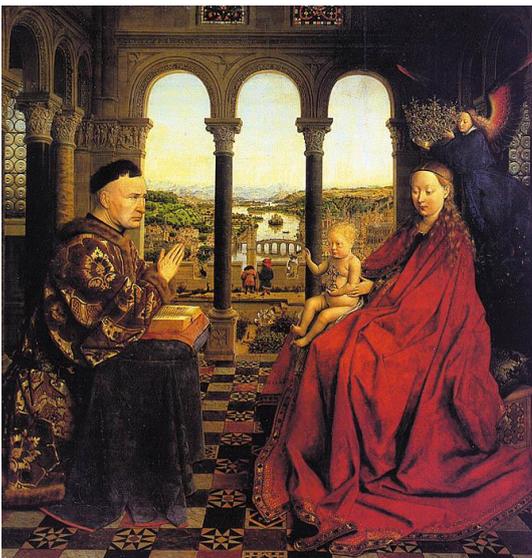
Dans la peinture de chevalet, le premier site réel (les bords du lac Léman) apparaît dans une scène religieuse : *La pêche miraculeuse* (ci-contre) de Conrad Witz (1444), œuvre conservée au musée d'art et d'histoire de Genève.

Cependant l'évolution ne peut venir des artistes eux-mêmes qui sont des artisans travaillant à la commande. Le paysage ne peut s'émanciper que sous l'impact des transformations de la société elle-même, de sa pensée et de son rapport au monde. Deux conditions sont nécessaires : la laïcisation de la nature et l'unification de l'espace pictural.

Renaissance

L'humanisme propose une relecture de l'Antiquité et manifeste un intérêt pour les sciences, l'homme et son environnement. La curiosité pour la nature se traduit par des expéditions lointaines, dont la plus célèbre aboutit à la découverte de l'Amérique ; elle se manifeste aussi par les collections des cabinets de curiosités qui regroupent les témoins issus de l'art et de la nature et par le développement de la cartographie. Devenu acteur du monde, l'homme cherche à comprendre et à ordonner la nature. Il invente une nouvelle conception de l'espace qu'il traduit plastiquement par l'élaboration de la perspective.

Naissance du paysage dans les pays du Nord



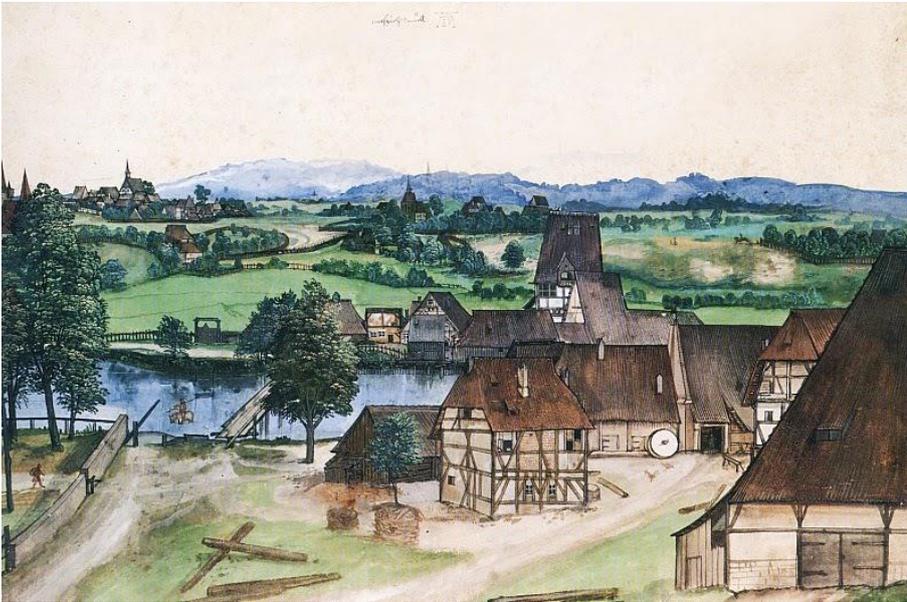
Les peintres du Nord s'appuient sur une observation minutieuse des détails, des matières et de la lumière. La généralisation de la technique de la peinture à l'huile facilite leur recherche de l'imitation du réel. Pour restituer l'espace, ils utilisent la perspective atmosphérique, c'est-à-dire la dégradation des couleurs dans les lointains.

La Madone du chancelier Rolin (vers 1430) de Jan Van Eyck donne pour la première fois l'illusion d'un paysage réel grâce à l'étude des phénomènes atmosphériques et à une perspective linéaire empirique.



Pieter Bruegel l'Ancien porte une attention particulière aux saisons et à la vie quotidienne, ce qui modifie profondément le contenu et le sens de l'œuvre. Chez lui, le paysage est un lieu naturel, habité et maîtrisé par l'homme. Il fait la synthèse entre le goût pour une description minutieuse des éléments constitutifs de la scène et la construction par masses qui lui permet de lier les différents plans.

La Fenaison, 1565, Palais Lobkowitz, Prague



En Allemagne, Albrecht Dürer peint des paysages purs dès 1494. Il représente des sites réels à l'aquarelle. Bien que ces vues ne soient pas considérées à l'époque comme des œuvres autonomes, elles témoignent d'une autre conception du site réel, digne d'être figuré pour lui-même.

La Tréfilerie, 1494,
Kupferstichkabinett -cabinet des
estampes- Berlin

La mise en place d'un espace pictural illusionniste en Italie



La perspective géométrique ou linéaire est une construction mathématique de l'espace inventée vers 1420-25 par Brunelleschi et théorisée par Alberti.

Paolo Uccello, dans *Saint Georges et le dragon* (vers 1440) est un des premiers à utiliser la convergence des lignes et la diminution de la taille des motifs en fonction de l'éloignement.

Les peintres se livrent à l'observation de l'atmosphère et de la nature. Ainsi Léonard de Vinci s'intéresse aux nuages, aux vagues, aux phénomènes optiques pour en comprendre les secrets. Appréhendant la nature comme un phénomène vivant, il y intègre ses personnages de manière à constituer un ensemble fusionnel, mais ses paysages restent des lieux abstraits, hors du temps et de l'espace réels.



Une autre approche est proposée par les Vénitiens (Titien, Giorgione) sous l'influence de la littérature virgilienne. C'est la poétique de la nature qui est privilégiée et qui permet, par la recherche d'une harmonie d'ensemble, l'intégration de l'homme dans le paysage. Le mot "paysage" est utilisé pour la première fois à Venise en 1521 pour *La Tempête* de Giorgione.

Kunsthistorisches Museum, Vienne

Paysage maniériste

Dans les années 1560-70 apparaît une nouvelle approche du paysage dans la mouvance maniériste: à Venise autour des Bassano, à Rome dans l'entourage de Paul Bril, d'Elsheimer et en France chez les artistes de l'école de Fontainebleau, comme Nicolò dell'Abbate. Ces paysages se caractérisent par l'utilisation de la couleur pour son impact émotionnel et par des recherches d'éclairages inattendus, des effets de nocturnes ou de chaos, des atmosphères inquiétantes résultant de tempêtes, d'éclairs, d'ombres.



Niccolo dell'Abbate, *Orphée et Eurydice*, 3^e quart XVI^e siècle, National Gallery, Londres

Dans les pays du Nord, la convention des trois couleurs, c'est-à-dire la succession de trois plans, brun, vert, bleu, pour traduire la perspective et l'utilisation de couleurs arbitraires associées à un éclairage théâtral créent une ambiance étrange et artificielle. Ces paysages panoramiques se maintiennent jusque dans les années 1630-1640.

Le XVII^e siècle

Le développement du paysage prend des voies différentes selon les pays. La hiérarchie des genres, qui s'élabore à ce moment-là, relègue le paysage parmi les genres d'imitation, considérés comme mineurs.

Le paysage classique offre une vision idéale de la nature qui reste le cadre d'une action, souvent d'inspiration religieuse, mythologique ou héroïque. La représentation de la nature, fréquemment agrémentée d'édifices antiques, donne une forme idéale à une nature vulgaire. Le paysage reprend à son compte les critères du classicisme : grandeur, mesure, ordre, clarté... grâce à la maîtrise du dessin, de la composition, de la perspective, atmosphérique et linéaire, des jeux d'ombre et de lumière.



Pour Nicolas Poussin, le paysage participe à la force morale de l'action humaine qui est représentée. Il lui confère la dignité des thèmes antiques avant, dans les dernières années de sa vie, d'y introduire des valeurs poétiques grâce à une plus grande attention portée à l'atmosphère. L'élégance de chaque morceau – à l'image des mots choisis par le poète – doit concourir à l'harmonie d'ensemble.

Poussin, *Paysage, temps calme*, 1651, Sudeley Castle, Winchcombe

L'autre grand paysagiste français du XVII^e siècle, Claude Gellée dit Le Lorrain, parvient à une synthèse personnelle entre paysage composé à la manière de Poussin et observation des effets changeants de la lumière. Il donne au paysage un caractère mélancolique, poétique, quelque chose de virgilien qui rappelle les œuvres des paysagistes vénitiens du XVI^e siècle.

Le paysage réaliste se développe dans les Pays-Bas du Nord à la faveur d'une conjoncture favorable : développement économique sans précédent, importante population urbaine, présence d'une bourgeoisie puissante et riche. Bien que composés en atelier, les paysages hollandais sont à la fois un hymne à la nature locale et aux habitants qui s'y insèrent dans leurs activités quotidiennes sans alibi historique ou antique. La ligne d'horizon s'abaisse, les plans sont disposés sans rupture, la couleur et la lumière unifient l'espace et les personnages deviennent secondaires. Le paysage naturaliste, peint pour lui-même, s'impose vers 1645 avec Jan Van Goyen et Jacob Van Ruisdael. L'attention nouvelle portée à la lumière, aux éléments atmosphériques, aux couleurs donne naissance à des images qui semblent peintes sur le motif et qui, pour cette raison, auront un écho un siècle et demi plus tard chez les paysagistes anglais (William Turner, John Constable, Richard Parkes Bonington) et français (école de Barbizon).



Le paysage baroque est illustré par Pierre-Paul Rubens qui apporte au sujet une dynamique à laquelle concourent la couleur et la lumière. Ses compositions se déploient à partir d'un premier plan dégagé vers de vastes étendues animées de courbes et de diagonales.

Rubens, *Paysage avec Philémon et Baucis*, 1620, Kunsthistorisches Museum, Vienne



Le paysage champêtre se développe en France à la fin du siècle autour de Gaspard Dughet, Francisque Millet, Gabriel Pérelle, Étienne Allegrain... Il se démarque de la conception classique par une plus grande sensibilité à la nature observée. Ces peintres diversifient les points de vue, les cadrages, la végétation devient plus dense et plus naturelle et les passages de lumière plus nuancés.

Allegrain, *Paysage à la charrette de foin*, vers 1700
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Le XVIII^e siècle

Sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre en France, de John Locke et d'une nouvelle conception de la nature en Angleterre, les peintres développent une approche plus affective, plus sensorielle et établissent des correspondances entre sentiment et paysage. L'imaginaire, le rêve remplacent la vision rationnelle du siècle précédent. La mode est au jardin anglais (né vers 1720-30 en Angleterre), un lieu certes composé par l'homme mais où celui-ci crée l'illusion d'une nature libre. Parsemé d'architectures antiques, orientales ou médiévales, de ruines factices, le jardin est avant tout un lieu onirique où l'imaginaire, la surprise, la curiosité sont sollicités.

Le paysage pittoresque associe réel et imaginaire. Les œuvres de Boucher, de Fragonard, de Hubert Robert dénotent un goût pour la scénographie et l'anecdote. Le site n'est plus représenté pour sa beauté mais pour son aspect insolite.



Le caprice ou vue de fantaisie est un genre né en Italie qui consiste à juxtaposer des éléments naturels ou architecturaux, vrais ou faux, de manière fictive. C'est une récréation sans unité de lieu ou de temps. L'effet se doit d'être surprenant par l'apparence de désordre et de sauvagerie, les ruines y occupent une place importante. Giovanni Paolo Pannini, Hubert Robert se sont illustrés dans ce genre de paysages.

Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre, 1796, Louvre

Le paysage topographique, observé avec exactitude, connaît également le succès avec les célèbres vues de Venise de Canaletto et Guardi ou la série des ports de France commandés à Joseph Vernet.

Deux nouveaux genres de paysages : la haute mer et la montagne. Si pour la plupart des gens la montagne n'est qu'un pays inhospitalier et la mer un lieu dangereux, les écrivains anglais sont les premiers à introduire dans leurs récits des descriptions non des sites mais des sentiments qu'ils suscitent. Pour cela, ils font un usage fréquent d'oxymores tels "une horreur délicate", "une joie terrible". Les peintres vont s'emparer de ces lieux sublimes au sens de ce siècle. Ces vues, par la recherche de mystère, la suggestion de la fragilité de la destinée humaine, annoncent le romantisme.



(Voir, infra, section « Écrits », le texte de Kant sur le beau et le sublime)

(Voir, infra, section « Écrits », le texte de Kant sur le beau et le sublime)

Adrien Manglard, Marine, temps d'orage
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Le paysage néoclassique



Le néoclassicisme emprunte ses modèles à l'Antiquité et à l'histoire. L'action historique ou mythologique justifie le recours à la nature comme décor. Discipliné, idéalisé, le paysage néoclassique se caractérise par une facture lisse, des coloris clairs et une composition rigoureusement ordonnée.

Alexandre Dunouy, *Paysage montagneux*
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Au-delà du paysage composé, héroïque, les peintres néoclassiques ne sont pas indifférents à la nature. Valenciennes préconise son observation directe et le travail sur le motif. Mais ces études ne sont qu'une étape suivie d'un travail de composition en atelier où le peintre tente d'unir le réel et l'idéal.



Pour perpétuer ce modèle, Pierre-Henri de Valenciennes obtient la création, en 1817, du Prix de Rome du paysage historique dont le premier lauréat est Achille-Etna Michallon.

Michallon, *Henri IV et le capitaine Michau en forêt de Fontainebleau*, 1818 (esquisse)
Musée des Beaux-Arts d'Orléans



Camille Corot, Jean-Victor Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny font évoluer le paysage historique en effectuant une synthèse entre composition, sentiment et observation, tandis que d'autres perpétuent la forme académique comme Paul Flandrin

Flandrin, *La fuite en Égypte*, 1861
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Le XIX^e siècle

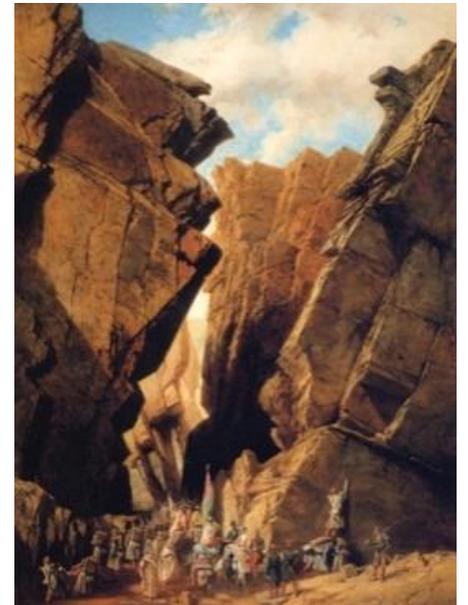
Les romantiques apportent une nouvelle vision, plus intime, plus proche de la nature. Leurs paysages composés essaient de restituer leur état d'âme devant un site. Ils opèrent une synthèse entre leur ressenti et le motif. Ils sont particulièrement sensibles aux effets de la lumière, aux changements de l'atmosphère, aux espaces panoramiques, mystérieux ou inquiétants. C'est le sentiment de la nature, non la nature elle-même qui est le sujet de l'œuvre.



Paul Huet, *Vue du château d'Arques, à Dieppe*, 1840
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

À la suite des événements politiques que sont l'expédition d'Égypte, la guerre d'indépendance de la Grèce et la conquête de l'Algérie sous la monarchie de Juillet, les voyages dans le bassin méditerranéen deviennent aussi communs qu'auparavant le voyage en Italie.

Les **peintres orientalistes** (Alexandre Decamps, Eugène Fromentin, Adrien Dauzats...) sont fascinés par la lumière, les paysages inconnus, le pittoresque des costumes, des architectures et des personnages.



Adrien Dauzats, *Passage des Portes-de-Fer*, 1853
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Peu à peu **le naturalisme** prend place à côté de l'imaginaire romantique et du paysage historique. À partir de 1830, l'influence des artistes hollandais du XVII^e siècle (Jacob Van Ruisdael, Meindert Hobbema, Jan Van Goyen...) et des paysagistes anglais (Richard Parkes Bonington, John Constable...) est considérable sur une nouvelle génération d'artistes qui fuit le système académique et l'urbanisation croissante. Ils voyagent dans différentes régions françaises à la recherche de lieux authentiques.

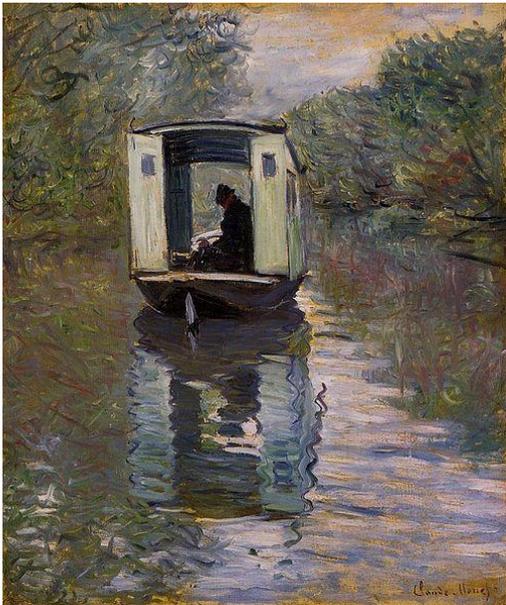
Ils sont nombreux à s'installer à Barbizon ou dans d'autres villages de la forêt de Fontainebleau : Narcisse Diaz de la Peña, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Constant Troyon, Louis Français, Jacques-Raymond Brascassat, Félix Ziem et beaucoup d'autres y séjournent. Dans un souci de vérité, ils peignent sur le motif, observant le paysage pour lui-même. La nature est pour eux un lieu de ressourcement loin de la ville, de l'industrialisation, un lieu où l'homme est en harmonie avec la nature et avec lui-même.

Le sentiment de la nature, encore présent chez les peintres de Barbizon, s'estompe au profit d'une plus grande objectivité chez des peintres comme Gustave Courbet, Charles Daubigny, Henri Harpignies, Eugène Boudin ou Stanislas Lépine. Pour y parvenir, Daubigny est le premier à aménager un bateau-atelier avec lequel il parcourt l'Oise et la Seine à la recherche de ses motifs favoris : l'eau et la lumière.



Charles Daubigny, *Bords de l'Oise*, 1860
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Les impressionnistes vont au bout de la peinture de plein air et du naturalisme. C'est l'effet rétinien de la lumière et lui seul qui devient le sujet. Le temps de la vision rejoint presque celui de l'exécution : c'est l'instant qui est peint, ou les instants successifs dans le cas des séries de Monet. La couleur n'est plus descriptive de l'objet mais de son interaction avec la lumière. La touche est fragmentée, le dessin disparaît car les formes fusionnent avec l'air et l'espace environnant.



Peindre les changements du motif en fonction de l'éclairage, matérialiser la lumière, voici un programme qui n'est pas compris par le public d'alors car il rompt avec une manière de voir, de peindre et de penser la peinture. C'est la place du spectateur qui est en cause, il doit apprendre à regarder autrement pour donner vie à l'œuvre.

Peindre les changements du motif en fonction de l'éclairage, matérialiser la lumière, voici un programme qui n'est pas compris par le public d'alors car il rompt avec une manière de voir, de peindre et de penser la peinture. C'est la place du spectateur qui est en cause, il doit apprendre à regarder autrement pour donner vie à l'œuvre.

Claude Monet, *Le Bateau-atelier*, 1876, Musée d'Orsay

Fin de siècle

Après 1880, de nombreux artistes réintroduisent les notions de construction et de permanence des formes. Seurat s'appuie sur les lignes et le dessin, Cézanne sur la forme et la couleur, Van Gogh sur l'expressivité de la couleur et de la touche, Gauguin sur les aplats de couleurs et le rythme. Ces deux derniers privilégient l'expérience intérieure, le paysage n'étant qu'un prétexte pour transmettre un sentiment au spectateur. Chez ces peintres et beaucoup d'autres à leur suite, l'approche du paysage est le résultat d'une construction intellectuelle et subjective. L'espace illusionniste inventé à la Renaissance fait place à celui du tableau.

Le XX^e siècle

Le paysage au 20^e siècle est aussi varié que les courants artistiques qui jalonnent ce siècle. Si les catégories traditionnelles ne sont plus opérantes, le paysage n'étant qu'un sujet parmi d'autres au service des recherches plastiques des artistes, on ne saurait nier la place importante qu'occupe la nature comme source d'inspiration. Nous nous contenterons d'indiquer quelques composantes à prendre en compte pour explorer ce sujet.

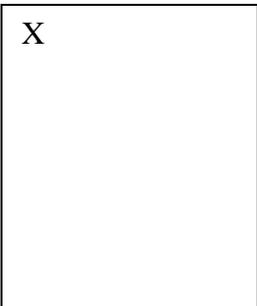
L'expression par la couleur est la première composante qui vient à l'esprit puisque les Fauves (Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, Marquet...) constituent le dernier groupe cohérent de paysagistes. Les expressionnistes allemands, Soutine sont d'autres directions à explorer.



André Derain, *Le port de Collioure*, 1905
Musée d'art moderne de Troyes

L'expression par la forme domine les paysages cubistes, le sujet étant ici entièrement soumis à la finalité plastique des recherches de Braque et Picasso. À leur suite, Lhote et Gleizes explorent le paysage en conciliant la construction et l'émotion.

L'imaginaire et l'onirisme sont le moteur des paysages des peintres naïfs et des surréalistes (Magritte, Ernst, Dali, Tanguy...).



Yves Tanguy, *Jour de lenteur*, 1937
Musée national d'art moderne, Paris

L'abstraction et la référence à la nature : on citera en premier lieu Mondrian qui du paysage naturel évolue vers l'abstraction géométrique par le jeu d'une construction de plus en plus épurée. Maria Helena Vieira da Silva, Nicolas de Staël, Alfred Manessier, Roger Bissière, Camille Bryen, Pierre Tal Coat, Olivier Debré, Zao Wou-Ki... ne conservent quant à eux qu'une structure, un rythme, une harmonie colorée, en un mot l'essence d'un lieu qu'ils s'efforcent de transmettre au spectateur par la couleur, la touche, le geste, la matière.

La nature comme matière première : on pense bien sûr à l'appropriation ou à la transformation d'un site (Land Art, emballages de Christo) mais aussi à des sculpteurs comme Bernard Pagès ou Toni Grand qui prélèvent des éléments dans la nature pour en faire des signes, des symboles.

La ville revisitée

Si le paysage urbain est présent à toutes les époques, plus particulièrement en Hollande au XVII^e siècle et chez les impressionnistes, il occupe une place croissante au XX^e siècle. Les fauves, les expressionnistes allemands, les futuristes italiens, Giorgio de Chirico, Marcel Gromaire, Bernard Boutet de Monvel... ont souvent peint la ville. Au-delà de sa représentation, celle-ci est aussi un support d'expression, une manière d'interroger le temps et l'histoire par des œuvres éphémères (Christo ou, dans un autre registre, Ernest Pignon-Ernest), par récupération d'images urbaines pour les affichistes (Raymond Hains, Jacques Mahé de La Villeglé) ou pour ceux qui s'inspirent de tags comme Jean-Michel Basquiat ou Peter Klasen.

Écrits

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1706)

« Parmi tant de styles différents que les paysagistes ont pratiqués dans l'exécution de leurs tableaux, j'en distinguerai seulement deux dont les autres ne sont qu'un mélange, le style héroïque et le style pastoral ou champêtre.

Le style héroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire. Les sites en sont tout agréables et tout surprenants : les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sépultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une régulière architecture ; et si la nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. Ce style est une agréable illusion, et une espèce d'enchantement quand il part d'un beau génie et d'un bon esprit, comme était celui de Poussin, lui qui s'y est si bien exprimé. (...)

Le style champêtre est une représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule nature. Elle s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice ; mais avec tous les ornements dont elle sait bien mieux se parer lorsqu'on la laisse dans sa liberté que quand l'art lui fait violence.

Dans ce style, les sites souffrent toutes sortes de variétés : ils y sont quelquefois assez étendus pour y attirer les troupeaux des bergers, et quelquefois assez sauvages pour servir de retraite aux solitaires et de sûreté aux animaux sauvages. »

Emmanuel Kant (1724-1804), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*

« L'aspect d'une chaîne de montagnes, dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. Mais la vue des prés parsemés de fleurs, de vallées où serpentent des ruisseaux, où paissent des troupeaux, la description de l'Élysée ou la peinture que fait Homère de la ceinture de Vénus nous causent aussi des sentiments agréables, mais qui n'ont rien que de joyeux et de souriant. Il faut, pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression, posséder le sentiment du sublime, et pour bien goûter la deuxième, le sentiment du beau. »

Il précise sa pensée dans *Critique de la faculté de juger*

« D'où l'on voit que le vrai sublime n'est qu'en l'esprit de celui qui juge et qu'il ne faut point le chercher dans l'objet naturel, dont la considération suscite cette disposition du sujet. Qui appellerait donc sublimes des masses montagneuses sans forme, entassées les unes sur les autres en un sauvage désordre, avec leurs pyramides de glace, ou bien encore la sombre mer en furie ? (...) des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attirant qu'il est terrifiant ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute puissance de la nature. »

Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes (1799-1800)*

« Quand le ciel est couvert de nuages qui interceptent absolument la lumière primitive, le jour est à-peu-près le même depuis le matin jusqu'au soir, comme dans l'atelier : ainsi l'on a le temps de soigner, de terminer et de finir tous les détails de l'objet qu'on étudie.

Mais lorsque cet objet est éclairé par le soleil, et que cette lumière et ses ombres changent continuellement par le mouvement de la terre, il n'est pas possible alors de rester longtemps à copier la Nature, sans voir l'effet de lumière que l'on avoit choisi, varier assez vite pour ne plus le reconnoître dans l'état où on l'avoit commencé. Nous avons déjà fait observer que les effets de la Nature ne sont presque jamais les mêmes aux mêmes instants et à pareille heure. Ces variations dépendent d'une multitude de circonstances, telles que la lumière plus ou moins pure, la quantité de vapeurs de l'atmosphère, le vent, la pluie, les sites plus ou moins élevés, les différents reflets des nuages causés par leur couleur, leur légèreté ou leur épaisseur... Mais ce que nous avons dit doit suffire pour prouver qu'il est absurde à un Artiste de passer toute une journée à copier d'après Nature une seule vue (...) »

Charles Baudelaire, *Le paysage (Salon de 1859)*

« Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore ou l'allégorie. Il est certain que tout cet ordre et toute cette harmonie n'en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée ; mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ou de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. »

Les œuvres du parcours *Nature à l'œuvre*



Julie Philipault

***Portrait de Mme Calès*, 1800-1805**

Huile sur toile

Le modèle, vêtu d'une robe blanche à taille haute en vogue sous le Premier Empire, une écharpe rouge autour du buste, est représenté en pied sur une toile de grand format. Sur une chaise derrière elle, des accessoires féminins : un éventail, une paire de gants et un sac en tissu. Elle se présente de profil devant une table en pierre où sont posés des livres et des plantes.

La tête de trois quarts, tournée vers le spectateur, introduit un effet d'instantané qui fait entrer le spectateur dans l'univers intime du modèle.

Madame Calès tient de la main droite une fleur qu'elle est en train d'identifier grâce à une gravure, d'après un dessin de Redouté. Au-dessus, *Les genres des plantes* de Charles Linné, est illustré du portrait de Jean Marie Calès, le mari de notre modèle, qui a traduit l'ouvrage en 1799.

L'activité représentée situe cette peinture entre portrait et scène de genre et s'inscrit dans la continuité du siècle des Lumières, avide de connaissances. Occupée à herboriser dans un jardin d'hiver, Me Calès s'adonne à un loisir en vogue à la fin du 18^e siècle et sous l'Empire. La publication d'ouvrages de botanique permet aux femmes de la haute société d'étudier les espèces rares.



Autriche, Tyrol

Cabinet

Début du 17^e siècle

Marqueterie de bois de diverses essences

Le cabinet est un meuble qui apparaît à la Renaissance, conjointement au développement des fouilles archéologiques, des progrès des sciences et des grandes expéditions à travers le monde. Les rangements du meuble sont destinés à recevoir monnaies anciennes, petits fossiles, pierres rares, instruments scientifiques, objets archéologiques, herbiers, etc... Des exemplaires somptueux furent réalisés pour de riches amateurs et collectionneurs.

Reposant sur un piètement postérieur, le cabinet ouvre par deux portes ornées d'un fond marqueté, agrémenté d'arabesques et de rinceaux fleuris peuplés d'animaux. Les portes sont décorées de scènes représentant des cavaliers combattant des ennemis.

Le cabinet de curiosités se répand en Europe à partir de 1550, il désigne soit une pièce dans laquelle sont rassemblées des collections qui se caractérisent par leur rareté ou leur étrangeté, soit un meuble caractéristique du curieux, ce meuble étant souvent lui-même un objet de collection par la préciosité des matériaux utilisés pour sa fabrication. Les collections rassemblées par des aristocrates, des marchands et des intellectuels sont organisées selon plusieurs catégories : les *naturalia* (choses de la nature rassemblant les règnes animal, végétal et minéral), les *artificialia* (objets créés par l'homme), les antiquités et les objets exotiques ou *exotica* rapportés massivement par les voyageurs et les marins. Ces lieux clos tentent de saisir l'infinie richesse du monde et de ses savoirs.



Attribué à **Jan II Brueghel**

L'Embarquement des animaux dans l'arche de Noé, vers 1615

Huile sur bois

Fils de Jan Brueghel, dit de Velours, il est formé dans l'atelier familial. Il reprend ici une composition élaborée en 1610 par son père et dont le succès est attesté par le nombre très important de répliques et de copies.

Le sujet religieux n'est qu'un prétexte à la réalisation d'une peinture animalière. Les animaux sont représentés avec une précision remarquable et un souci d'exhaustivité qui amène Brueghel à juxtaposer mammifères et oiseaux, animaux sauvages ou domestiques, européens ou exotiques. Cette volonté d'inventorier les richesses zoologiques du monde appartient à l'esprit du 17^e siècle, époque où se multiplient les cabinets de curiosités, les jardins botaniques et zoologiques. La perspective atmosphérique (du sombre au clair) est encore soumise à la convention des trois couleurs (brune au 1^{er} plan, verte au second, bleue pour les lointains). La profondeur est également suggérée par l'utilisation de la perspective géométrique créée par deux couloirs lumineux. À gauche, la ligne tracée par la rivière avec les cygnes, et à droite, celle des animaux conduits par l'homme, forment un triangle dont le sommet guide le regard vers l'arche se dégageant sur un ciel éblouissant de lumière.



Anonyme, Italie

L'Armée de Pharaon engloutie par la mer rouge

La Coupe de Joseph découverte par son majordome dans le sac de Benjamin

Début du 17^e siècle

Huile sur calcédoine



Ces deux pendants évoquent un art raffiné né en Italie au 16^e siècle : la peinture sur pierre. Cette technique se développe d'abord à Rome grâce aux expérimentations de Sebastiano del Piombo, mais c'est à Florence qu'elle s'épanouit. La création, en 1588, par Ferdinand I^{er} de Médicis de l'Opificio delle Pietre Dure, institution encore en activité, conforte la domination florentine.

Les supports utilisés sont variés, d'abord l'ardoise, puis des pierres semi-précieuses comme l'agate, l'albâtre, le jaspé ou le lapis-lazuli dont les motifs naturels stimulent l'imagination des peintres et répondent au goût maniériste pour la préciosité et la fantaisie. L'intérêt pour ces matériaux naît du *Paragone*, débat entre peintres et sculpteurs pour obtenir la reconnaissance de la prééminence de leur art. Les peintres cherchent ainsi à utiliser un support considéré comme éternel plutôt que le bois ou la toile, plus fragiles. Ironie du temps, la couche picturale adhère moins bien à la pierre, créant souvent pour ces peintures des déplacements.

L'utilisation de *pietre dure* permet un dialogue entre le peintre et la nature. Le choix d'une calcédoine orange s'intègre ainsi parfaitement à la représentation de la mer Rouge. Après la traversée des Hébreux sous la direction de Moïse, la mer a retrouvé son lit où sont piégés Pharaon et son armée. Les hasards des veines répondent aux touches de peintures et unissent ainsi artificiel et naturel, autre sujet important dans les textes contemporains. Le second panneau représente le serviteur de Joseph révélant la coupe de son maître que lui-même avait fait dissimuler dans le sac du cadet de ses frères. Joseph entend tester sa fratrie qui n'avait pas hésité à le vendre à des marchands d'esclaves. La scène est encadrée par un paysage rocheux et quelques bâtiments.



Attribué à **Tobias Verhaecht** (1561 – 1631)

Scènes de la vie érémitique

Huile sur bois

L'artiste propose une évocation pittoresque de la vie des ermites. Caché dans les montagnes, un groupe de moines s'active à organiser la collectivité et chacun semble exécuter une tâche particulière : la coupe et le rangement du bois, l'hébergement des moines voyageurs, le stockage de denrées, la prière. Le peintre a minutieusement décrit les activités des moines, certains reconnaissables à leur tonsure crânienne, d'autres coiffés d'un chapeau pointu. La composition étonne par l'utilisation scénique de l'espace, qui a été comparée aux décors provisoires des « mystères » médiévaux.



Jacob Fopsen Van Es (guirlande) et Hendrick Van Balen (figures)

***La Sainte famille dans une guirlande de fleurs*, vers 1620-1630**

Huile sur bois

Jan Brueghel de Velours a initié, vers 1608, ce type d'œuvre associant une image religieuse ou un portrait au centre d'une guirlande fleurie.

Le lien entre le médaillon central et la guirlande de fleurs et fruits présente ici un caractère éminemment symbolique centré autour du thème de la Rédemption. Saint Jean-Baptiste enfant accompagné d'un agneau, annonce par le bâton en forme de croix qu'il offre à l'Enfant Jésus la mort de ce dernier sur la croix pour le rachat de la Faute originelle. Fleurs et fruits symbolisent les vertus chrétiennes que chaque homme doit mettre en œuvre pour son salut. D'après les écrits contemporains, la rose et la tulipe sont associées à la vertu et à l'amour, le lys à la majesté et à la pureté, l'iris à la majesté divine, l'œillet rouge à la Passion du Christ et à la rédemption. Les petits fruits rouges symbolisent le Paradis, la cerise est également associée à la Passion.

Quant aux insectes, eux aussi porteurs de sens, le papillon symbolise l'âme rachetée par le sacrifice alors que la sauterelle est associée à la destruction et au diable ou la mouche à la corruption. Ils rappellent que la vie et la beauté sont éphémères.



Jacob Van Ruisdael (1628–1682)

***Le troupeau sur la passerelle*, vers 1650**

Huile sur toile

Ruisdael est un des plus célèbres paysagistes hollandais du 17^e siècle qui s'attache à représenter son pays natal. Il a choisi ici la quiétude d'une forêt bordant une rivière. De part et d'autre d'une diagonale, deux zones semblent s'opposer. D'un côté, la masse sombre et mystérieuse de la forêt éclairée à contre-jour, de l'autre, la fluidité et la légèreté du ciel et de l'eau. La lumière qui glisse d'un plan à l'autre donne à l'œuvre son unité atmosphérique et crée l'illusion d'un site réel, bien qu'il s'agisse d'une œuvre recomposée en atelier. De sa touche fine, le peintre décrit minutieusement la végétation, les reflets de lumière sur l'eau, les branches noueuses des chênes, les nuances des feuillages. Le berger emmenant paître ses moutons dans la forêt ne vient pas rompre le silence. Dans ce havre de paix, l'homme trouve naturellement sa place dans la nature.



Pierre Patel

Paysage avec des ruines sur la gauche

Paysage avec des ruines sur la droite

Vers 1655

Huile sur toile et huile sur bois



À la différence de ses contemporains, Poussin, Le Lorrain ou La Hyre, Patel ne cherche pas à insérer des sujets religieux ou mythologiques dans ses paysages, ni à donner une portée morale ou philosophique à ses œuvres. Ce sont de simples vues pastorales, idéales et intemporelles, agrémentées de ruines. Sa manière sobre et ordonnée fut prisée de ses contemporains qui lui commandèrent de précieux décors pour leurs hôtels particuliers.

Sa maîtrise de la composition et de la perspective lui permet de construire ce vaste espace où la succession de plans d'ombre et de lumière, le dégradé des couleurs, l'articulation des masses et des lignes conduisent le regard vers l'horizon. Les figures, la végétation et l'architecture sont minutieusement décrites, sans nuire à l'unité de la scène. La lumière glisse d'un plan à l'autre et baigne les formes d'une même atmosphère limpide et transparente. La délicatesse des tons contribue à créer une impression de calme et de sérénité.



Jean-Baptiste Berré

***Un Aigle s'efforçant d'enlever un mouton*, 1812**

Huile sur bois

Originaire d'Anvers où il se forme comme peintre animalier, Berré s'installe en 1808 à Paris où il va mener le restant de sa carrière.

Ce tableau exposé au Salon de 1812 reflète parfaitement les sujets qu'il affectionne, mettant en scène des combats d'animaux dans une veine héritée de la peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle.

Cette prédilection lui vaut d'obtenir en 1828 un logement au Jardin des Plantes où il peut librement étudier les animaux de la Ménagerie. Comme le sculpteur Antoine-Louis Barye ou Eugène Delacroix qui étudient d'après le vivant les animaux sauvages et exotiques que renferme le Jardin des Plantes pour donner plus de vie et de réalisme à leurs représentations animalières, Berré profite de cette proximité pour s'orienter plus que jamais vers les combats de lions, de tigres et de serpents, qu'il alterne avec des scènes de pâturage rappelant sa formation à Anvers.



Hubert Robert

***Les Lavandières dans les jardins d'une villa italienne*, 1760**

Huile sur toile

Cette scène témoigne d'une des productions favorites du maître, où la noblesse des vieilles pierres, les vases Médicis et la statue antique contrastent avec les détails rustiques de la vie quotidienne.

Au pied de la terrasse d'une noble demeure, les lavandières, rapidement esquissées de bleus et de rouges, s'affairent autour du lavoir et du gros chaudron où la lessive bout. La nature, en haut, appartient aux passants se promenant au milieu des frondaisons dont les petites taches suggèrent le mouvement du vent. Les grands escaliers guident le regard et lient espace inférieur et supérieur, travail humain et espace naturel, végétal et minéral.

Peut-être inspiré du site de la villa Madama au sud de Rome, ce tableau est très probablement un caprice d'architecture où le peintre juxtapose en toute liberté des éléments architecturaux réels ou inventés, pour créer ici l'image d'un site réaliste.



François Boucher

Le Moulin de Quiquengrogne à Charenton, vers 1750 -60

Huile sur toile

Après un séjour en Italie, Boucher commence une brillante carrière sous la protection de la marquise de Pompadour. Créateur prolifique, initiateur du style rococo, surtout connu pour ses scènes galantes ou exotiques, il est aussi un admirable paysagiste.

Il s'inspire ici d'un site réel, connu par des dessins, qu'il transforme et agence de manière pittoresque pour créer une œuvre décorative. Devant la bâtisse délabrée, une élégante jeune femme puise de l'eau. Son costume, sa coiffure et la délicatesse maniérée de son geste renvoient au jeu théâtral. Sa chemise rouge, seule note vive de l'œuvre, attire l'œil, centre la composition et fait vibrer le camaïeu bleu-vert. Dans l'embrasure de la porte, une scène galante est suggérée, à laquelle répondent les colombes et la couronne nuptiale suspendue au-dessus. La couleur irréaliste apporte unité, calme et harmonie. Boucher ne cherche pas à être vrai mais à être agréable.

Achille-Etna Michallon

En 1817, l'Académie crée un nouveau Prix de Rome, celui du paysage historique, pour favoriser le développement d'une école du paysage. Achille-Etna Michallon en est le premier lauréat. Lors de son séjour, il parcourt l'Italie et en rapporte de nombreuses études sur papier qu'il maroufle sur toile ou sur panneau pour les conserver.

Au-delà de ses études peintes sur le motif, dans ses tableaux définitifs, Michallon, en digne héritier de Pierre-Henri de Valenciennes, recompose la nature telle qu'elle devrait être.



Étude de vagues, plage de la région de Naples,
vers 1819

Huile sur papier marouflé sur bois

Le ciel d'orage permet ici de traiter le bord de mer sous un aspect bien différent de celui habituellement retenu pour évoquer la lumière méditerranéenne.



La cascade de Terni, vers 1821

Huile sur papier marouflé sur toile

Durant l'été 1821, Michallon peint la cascade de Terni, aménagée par le consul romain Dentatus. Servant à canaliser les eaux tumultueuses du Vélino, cette nature grandiose attire de nombreux peintres. Michallon évoque, grâce au cadrage resserré et au brouillard embrumant les chutes, la force impétueuse de l'eau.

Léon Cogniet

Grand prix de Rome en 1817, Léon Cogniet développe durant son séjour à Rome entre 1817 et 1822 une grande sensibilité pour la peinture de paysage. Formé à la peinture d'histoire dans l'atelier de Guérin, il s'est surtout essayé durant ses années d'apprentissage à la construction narrative et à la figure. Le voyage en Italie lui ouvre les portes du paysage qu'il pratique avec son ami Achille-Etna Michallon, Prix de Rome du paysage historique la même année que lui.



La Vasque de la Villa Médicis à Rome, effet de nuit,
1818-1822

Huile sur papier marouflé sur toile

La vasque qui orne la terrasse de la Villa Médicis (Académie de France à Rome) inspire les artistes du XVII^e siècle au XX^e siècle : Goethe, Pierre-Henri de Valenciennes, Ingres, Corot, Maurice Denis en donnent des versions tour à tour contemplatives ou plus réalistes, variant les cadrages et les effets de lumière.

Lors de son séjour à la Villa, Cogniet la peint à son tour, dans la pénombre, jouant sur un séduisant effet de clair-obscur, dans une atmosphère crépusculaire et mystérieuse. Le reflet laiteux du clair de lune sur l'eau, suggéré par quelques empâtements de blanc pur, donne au motif une tonalité poétique.

Il centre sa composition sur le cadre de verdure que forment les deux chênes, dont les feuillages, en se rejoignant, créent comme une voûte ; ce cadrage sera repris par Corot en 1826-1827. Délaissant le panorama visible depuis cette terrasse, Cogniet choisit un point de vue très bas, pour donner un aspect encore plus monumental à la vasque.



Vues du lac Némi, 1818-22

Ce lac, situé dans les monts Albains près de Rome, attire de nombreux artistes séjournant en Italie. Léon Cogniet en laisse des vues d'une modernité radicale. Dans une approche peu classique, plutôt qu'un plan large, il privilégie le cadrage de l'œil découvrant le lac depuis la rive.

La première vue, presque japonisante, oppose les feuillages sombres du premier plan aux verts sourds nimbés d'une lumière brumeuse de l'arrière-plan.

La seconde laisse entrevoir le lac paisible, éclairé d'une lumière franche, à travers une trouée dans la pénombre des frondaisons.



Etude de paysage, le lac de Nemi (?)

D'une main rapide et assurée, il évoque le chemin caillouteux bordant le rivage de l'ancien cratère volcanique du lac de Nemi.



Paysage montagneux d'Italie (lac de Nemi ?)

Il rend ici avec virtuosité les contrastes des verts et la transparence de l'eau.

Dans ces quatre études, il s'est avant tout attaché aux effets atmosphériques, aux ambiances colorées et à l'étude de la lumière.

Les nombreux paysages qu'il rapporte de son séjour italien se caractérisent par une économie de moyen et une rapidité d'exécution qui donnent à ces huiles sur papier une modernité rarement associée aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XIX^e siècle.



Groupes de bâtiments abandonnés, environs de Rome

Vers 1818

Huile sur papier marouflé sur toile

Bien plus qu'un site bâti, c'est surtout l'intensité dramatique de ce ciel orageux modelant le paysage que l'artiste a voulu saisir. Particulièrement sensible dans ses études aux effets atmosphériques, le peintre choisit tour à tour le crépuscule, la nuit ou les rayons du soleil couchant

pour s'exercer aux jeux de la lumière naturelle. Sa carrière de peintre d'histoire et de portraitiste n'a laissé que peu de place par la suite à son travail sur les paysages et il ne renoue avec cette peinture de plein air qu'à la fin de sa vie, lors de ses voyages sur les côtes normandes vers 1870.



Ruines d'un temple près d'une montagne, vers 1818-1822

Huile sur papier marouflé sur bois

À une trentaine de kilomètres au nord-est de Rome, le temple antique dit de la Sibylle a attiré depuis la Renaissance les peintres, les architectes et les amateurs de toute l'Europe.

Léon Cogniet ne fait pas exception mais la vue qu'il choisit trahit par son originalité les aspirations du jeune peintre qui renouvelle sans le savoir le rapport des artistes à l'Italie.

Dans un curieux retournement de point de vue, le cadrage très resserré rend le site presque méconnaissable. L'attention de l'artiste s'est portée sur l'effet crépusculaire magnifiant la couleur de la pierre et sur le détail de l'épaisseur du bâti du mur démolé au premier plan.

Son objectif n'est pas de séduire l'œil des amateurs mais de se constituer un répertoire qu'il a par la suite réutilisé pour ses compositions d'histoire. Le pan de mur à vif du temple n'est ainsi pas sans rappeler le mur de l'escalier de sa célèbre *Scène du massacre des Innocents* qu'il présente au Salon en 1824.



Étude d'arbre à La Celle-Saint-Cloud, vers 1830-1840
Huile sur papier marouflé sur toile



Hamadryade, d'après *L'Hymne à Délos* de Callimaque,
vers 1830-1840
Huile sur toile

Cogniet semble être parti d'un tronc foudroyé qu'il a peint sur papier à La Celle-Saint-Cloud pour composer cette scène tragique. Une hamadryade, nymphe des arbres qu'elle protège et dont elle partage le destin, a été libérée par la foudre de son chêne et est ainsi confrontée à la mort.

Le drame qui se joue est rendu palpable par le traitement du paysage, de la lumière et du ciel orageux. L'approche atmosphérique donne à ce sujet mythologique une dimension romantique.



Antoine-Féréol-Louis Second, dit **Féréol**
Un Écossais assis sur le bord d'un torrent, 1824
Huile sur toile

Un homme, seul, contemple la nature sauvage et tumultueuse qui l'entoure. La composition souligne la petitesse de l'homme, ici parfaitement intégré à la nature traitée comme une scène de théâtre romantique.

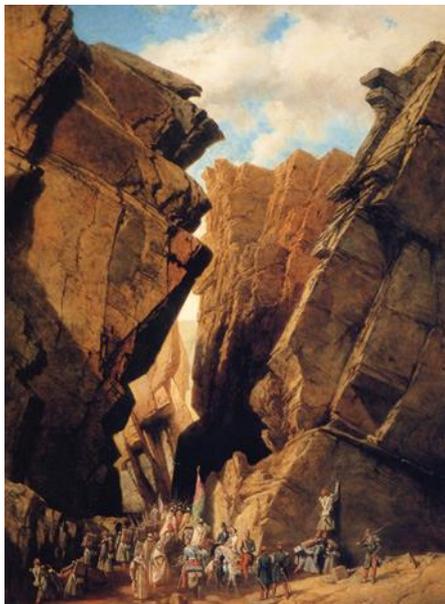
L'Écossais assis sur le bord d'un torrent renvoie à la vogue naissante pour les romans de Walter Scott et à l'engouement pour la poésie ossianique. Ossian est un barde écossais du III^e siècle, et serait l'auteur de poèmes dits « gaéliques » traduits et publiés en anglais à partir de 1760 par le poète James Macpherson, qui eurent un énorme retentissement dans toute l'Europe. L'onirisme, les paysages embrumés et l'exaltation du sentiment amoureux du recueil annonçaient déjà le romantisme.

De ces rocs suspendus déjà descend l'orage
Qui doit frapper ma tête et sécher mon feuillage.
Des tempêtes déjà gronde l'avant-coureur ;
Ses rugissements sourds ébranlent les montagnes.

[...]

Tranquille dans sa grotte, au milieu des ténèbres,
Le chasseur, éveillé par mes plaintes funèbres,
A la sombre clarté de quelques feux mourants,
Soudain rassemblera ses dogues haletants ;
En vain les noir frimas pèseront sur sa tête,
Je le verrai franchir et les ravins profonds,
Et le fleuve écumant, et la cime des monts ;
Sous l'abri d'un rocher, seul avec la tempête,
Il entendra des morts les fantômes errants
Mêler leurs cris plaintifs à la voix des torrents.

James Macpherson, Poèmes gaéliques, Fragment du chant d'Armin, 1763



Adrien Dauzats

Le passage des Portes-de-Fer, vers 1853

Huile sur toile

Le Passage des Portes-de-Fer relate l'un des épisodes les plus marquants de l'expédition française en Algérie en 1839, sous la conduite du duc Ferdinand d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe. Dauzats accompagne les troupes militaires en qualité de peintre et réalise sur place de nombreux dessins destinés à des œuvres ultérieures. Il suit le corps expéditionnaire à travers les montagnes des Bibans par ces Portes-de-Fer réputées infranchissables.

Le peintre choisit un format vertical et un cadrage serré qui accentuent la majesté du site. Il renforce ainsi l'aspect menaçant des rochers qui surplombent l'armée. Les parois rocheuses aux arêtes acérées, les jeux d'ombre et de lumière, l'étroitesse du défilé et la présence de guerriers en embuscade sur les sommets dramatisent la scène.

Tout en décrivant une épopée militaire, l'importance que donne le peintre au traitement du site naturel reflète l'engouement du public pour les paysages exotiques au XIX^e siècle.



Jacques-Raymond Brascassat

Tête de bœuf, 1838

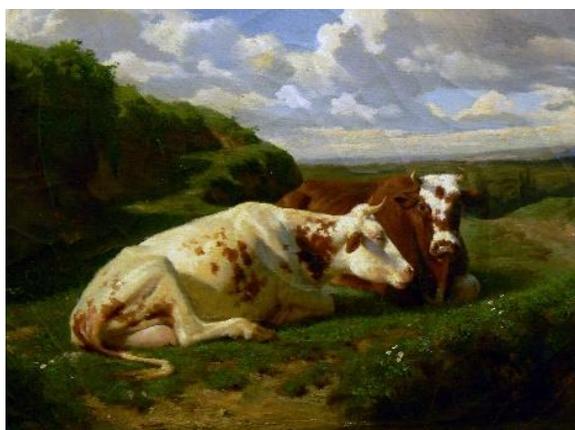
Huile sur papier marouflée sur toile

Brascassat séjourne à partir de 1831 à Barbizon, hameau de la forêt de Fontainebleau devenu le rendez-vous de la nouvelle école de paysage de plein air dont les membres partagent le souhait d'imiter le réel sans l'idéaliser.

Brascassat exprime ce désir de réalisme en s'exerçant à la peinture animalière à laquelle il consacre le reste de sa carrière. L'exemple des maîtres flamands et hollandais comme Paulus Potter ou Karel Dujarin, qui avaient donné au XVII^e siècle leurs lettres de noblesse aux portraits de bovins, conforte ses choix.

Émergeant d'un fond brun rapidement brossé, cette tête de bœuf s'impose par sa puissance et fixe le spectateur. Le cadrage resserré sur la tête et la force du regard reprennent les codes d'un véritable portrait.

Les nombreuses études de têtes de bovins et de caprins réalisées par Brascassat lui servent de travaux préparatoires pour ses compositions d'envergure, dans lesquelles il a su atteindre, bien avant Rosa Bonheur, cet équilibre entre description réaliste et goût pour l'anecdote, qui a fait tant son succès que sa perte. À partir de 1846, le romantisme et les affrontements animaliers passant de mode, l'artiste se retire du Salon, évincé par sa compatriote bordelaise Rosa Bonheur, dont la calme immobilité des modèles s'avère être plus en phase avec les attentes du public du Second Empire.



Rosa Bonheur

Vaches au pâturage, vers 1845

Huile sur toile

Cette paisible scène champêtre est exposée au salon d'Orléans en 1846 et acquise immédiatement pour enrichir les collections du musée d'Orléans. Il s'agit probablement de la première toile de cette artiste acquise par un musée.



Gustave Courbet
La vague, vers 1870
Huile sur toile

Les premières œuvres de Courbet sont marquées par le romantisme ambiant. Cependant, son intérêt pour la peinture hollandaise le conduit vers cette peinture de la réalité qui est l'objet de ses recherches. À la faveur de la révolution de 1848, il expose au Salon ses œuvres monumentales dont *l'Enterrement à Ornans* et s'impose comme chef de file d'un nouveau mouvement qu'il qualifie lui-même de "réaliste" en 1855.

Dans *La vague*, la puissance de l'eau, le rugissement des vagues, les lourds nuages d'orage montant à l'horizon constituent le centre de l'œuvre. Un simple morceau de nature finalement, mais une nature rendue palpable par la pâte épaisse posée au couteau. Ce traitement de la matière permet à Courbet de trouver l'équivalent pictural de l'écume qui vient mourir sur la grève. La crête de la vague du premier plan, située nettement au-dessus de la barque abandonnée, accentue la menace. Cette vague, qui occupe toute la largeur de la toile, semble prête à engloutir tout ce qui se trouve sur son passage.

X

Bertrand Lavier

***Landscape painting and beyond n°10*, 1986**

Cibachrome et acrylique sur contreplaqué

Commande du FRAC Centre sur la thématique du paysage.

Bertrand Lavier, dans la lignée de Marcel Duchamp, s'investit dans une démarche qui relève plus du questionnement sur l'art que de l'activité artistique proprement dite. Il réfléchit à la définition et au statut de l'œuvre d'art et interroge nos modes de représentation.

Loin d'une réflexion théorique, il cherche à donner une dimension concrète à sa réflexion. Ses premières œuvres perturbent la notion de modèle en confrontant le « fait main » et la production mécanique.

Dans *Landscape painting and beyond* (Peinture de paysage et au-delà), l'artiste juxtapose une photographie en couleur partiellement recouverte de peinture avec un effet de touche et prévoit une troisième partie qui doit être réactualisée à chaque présentation de l'œuvre, directement sur le mur, par un autre artiste.

Contrairement à ce qu'en dit le titre, il ne s'agit pas vraiment d'une peinture et l'objet n'en est pas vraiment le paysage. C'est bien plutôt une réflexion sur les rapports entre peinture et photographie, sur le vrai et le faux. Dans cette série, l'artiste cherche à rivaliser avec l'appareil photographique et démontre la futilité d'une telle recherche. La photo comme la peinture ne sont pas le réel mais sa représentation. Le geste artistique révèle le réel, le donne à voir, le transcende.

X

Malik Nejmi (photographie), **Abdelkader Benchama** (dessin) et **Mathieu Gaborit** (musique)

How to plant a dead tree and where ? 2004- 2006

Le titre de l'œuvre s'inspire de l'écrivain Driss Chraïbi qui, dans son livre *Succession ouverte* (1962), évoque sa rupture avec le Maroc et sa famille. Pour parler de l'exil, il utilise la métaphore d'un arbre mort qu'il emporte avec lui et pour lequel il ne trouve pas d'endroit pour l'enterrer en France. La création des trois jeunes artistes puise aux sources de cette œuvre littéraire fortement liée au déracinement et à la mélancolie de l'exil.

La photographie de Malik Nejmi appartient à la série « *Ramadans* » et est accompagnée du témoignage d'Imade : « Je n'en peux plus ici, je veux sortir de mon corps. Ça fait deux ans que je veux partir. La France, c'est la vie, et moi je veux me construire là-bas. Il faut que je parte, il faut que j'arrive en Espagne à tout prix. Je suis allé une fois à Tanger, pour regarder. J'ai vu des hommes se glisser sous les camions, la nuit. Dans mon rêve, j'achète un contrat en Espagne. Je suis passé en camion. J'ai pris avec moi des vêtements, des photos de ma famille et un livre du Coran. »

Cette photographie est un portrait dont le sujet est caché sous la couverture.

Lors d'une exposition des photos de Malik Nejmi au musée des Beaux-Arts d'Orléans en 2006, Abdelkader Benchamma réalise le dessin mural in situ. Il donne libre court à son imagination et prolonge la scène d'intérieur, par un dessin qui métamorphose les choses en paysage. Ainsi naît une vue panoramique où des personnages, en fuite ou en partance, s'échappent, emportant avec eux d'improbables bagages.

À la photographie, dont l'espace est limité par le cadre, métaphore de l'enfermement dans un lieu réel et identifié, s'oppose le dessin qui évoque le rêve, ouvert sur un espace infini. Des bruitages, klaxons, vent, marche, conversations, reflux de la mer, bruits de la ville... arrangés par Mathieu Gaborit, créent une ambiance sonore propice au dépaysement.

X

Zao Wou-Ki
3-12-1974, 1974
Huile sur toile

Né dans une famille aisée et cultivée, Zao Wou-ki passa son enfance à Nantung. Soutenu par son milieu familial, il se forme à l'École des Beaux-Arts de Hangchou à partir de 1935 et devient professeur dans cette école en 1941.

Attiré depuis longtemps par la peinture moderne occidentale qu'il connaît par des reproductions photographiques, il quitte son pays en 1948 pour s'installer à Paris. En effet, face à l'épuisement de la peinture chinoise traditionnelle, il a conscience qu'un renouvellement ne peut venir que d'une autre grande tradition.

Jusqu'en 1954, il développe une figuration essentiellement consacrée au paysage avant de s'engager sur la voie de l'abstraction. Son atelier, espace de méditation isolé de tout contact extérieur, devient le lieu où il élabore son œuvre, seul face à son monde intérieur.

Parce que, dans la tradition de sa culture, les signes plastiques ne s'opposent pas à la réalité, formes et couleurs ont un sens. Zao Wou-Ki essaie de faire surgir l'invisible du visible, de la matière picturale. Cette matière, il l'a choisie très tôt, c'est la peinture à l'huile, technique occidentale par excellence, qui lui permet de travailler lentement, de jouer des empâtements comme des transparences.

Le corps à corps qui se joue entre lui et la peinture donne naissance, jour après jour, à un espace qui traduit dans sa dimension temporelle et matérielle, le cosmos et l'immatériel. Le geste fait vibrer les couleurs sous l'effet des superpositions et donne naissance à des nuances indéfinissables, à un espace fluide et aérien. "Plus il s'approprie le Vide primordial et libère les souffles vitaux qui en émanent, plus il approche de l'Origine, de ce lieu où le regard humain, celui du peintre comme celui du spectateur, s'identifie à la source même de toutes les formes." (François Cheng)

X

Olivier Debré

***Longue grise claire bleu de Loire* 1982**

Huile sur toile

Cette œuvre abstraite donne à voir un espace sans limite, sans repères, non mesurable. Le bleu domine dans ses multiples nuances variant du blanc au gris. En marge, à gauche, une concrétion de peinture blanche apostrophe la toile. La gestuelle, l'implication du corps de l'artiste en mouvement apparaît dans les grandes traces verticales qui animent la composition. Puisant son inspiration dans le contact avec la nature, ici la Loire, Debré traduit son ressenti sensoriel et émotionnel.