ACADÉMIE
DE NANCY-METZ
Liberté
Égalité
Fraternité

LYCÉE

Production de ressources académiques

Arts plastiques / Philosophie
Dossier thématique
« Nature à l'œuvre »

Repères historiques
I. L'avènement du Paysage

Céline Maadini et *Fabienne Kappler – Professeures d'arts plastiques et de philosophie au Lycée Claude Gellée d'Épinal*

SOMMAIRE

1. Introduction
2. Éléments étymologiques
3. Approche Philosophique : La nature et sa représentation
4. L'invention du paysage dans l'art occidental
- L'Antiquité
- Moyen Âge : L'apparition du paysage, les primitifs
- XV^{ème} siècle : Représentation du paysage et agentivité
- Seconde moitié du XV^{ème} siècle et début du XVI^{ème} siècle : vers l'autonomie du genre
- XVII^{ème} siècle : Le siècle d'or néerlandais
- La hiérarchie des genres
5. Recomposer, réinventer la nature
- Le paysage classique ou idéal
- La nature-morte
- La Ruine
- XVIII^{ème} siècle : La « veduta » et le « capriccio » : renouvellement du genre
- Le XIX^{e} siècle - Le paysage romantique
6. La grande confrontation : Arpenter le monde
- Le paysage naturaliste
- L'orientalisme
- Le paysage impressionniste
- La photographie
7. Dépasser le réalisme pictural
- Le mouvement Nabi
- Le Fauvisme
- L'Expressionnisme
- Le Surréalisme
- Le Cubisme

« (…) Ils artialisent la nature, nous devrions naturaliser l'art. »

Montaigne, Essais, III, 5

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! [...] Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. »

Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, 1832

« Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter. »

Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* de Charles Baudelaire, 1868

La question de la ***nature à l'oeuvre***, thème issu des Œuvres, thèmes, questions de référence au programme de spécialité en arts plastiques au lycée, révèle une source inépuisable de réflexions sur l'art et la théorie de l'art, de l'antiquité à nos jours. De ses origines lointaines, le lien entre l'art et la nature reste cependant fortement rattaché à l'avènement du « paysage », comme genre pictural à part entière, et son émancipation lente et progressive vis-à-vis de la figure humaine, amorcée au tournant des XV^{e} et XVI^{e} siècles, aboutit finalement, au milieu du XIX^{e} siècle, à la consécration d'un genre pleinement autonome. La considération du rapport entre l'art ou l'artiste et la nature déborde cependant largement de ce strict cadre pictural pour s'étendre à une plus vaste ambition d'établir une histoire de la représentation, qui traduit surtout l'évolution du regard porté par l'homme sur la nature et les formes qui en sont issues, reflet des époques et des mouvements artistiques.

Aux multiples questionnements historiques et esthétiques se greffent aujourd'hui des enjeux écologiques que connait notre société et qui induisent de nouvelles pratiques chez un grand nombre d'artistes. Qu'elle soit simple motif de la création artistique, qu'elle en soit l'objet ou la muse, la nature, perçue sous ses différentes formes, oeuvre pour transformer l'art et la société et doit rester une préoccupation majeure. Ce dossier thématique en retrace, par son approche historique et philosophique, les enjeux.

Éléments étymologiques

PAYSAGE, substantif masculin.*

Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région. Synon. *panorama, point de vue, site. Paysage admirable, grandiose; paysage champêtre, de montagne. J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages; c'est pour cela uniquement que j'ai voyagé. Les paysages étaient comme un* archet *qui jouait sur mon âme* (STENDHAL, *H. Brulard*, t.2, 1836, p.25). *La beauté du paysage formé par le petit lac, les bois qui l'environnent, les volcans lointains et le ciel d'automne* (BOURGET, *Disciple*, 1889, p.123).

Beaux arts : Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires. *Paysages de Corot, de Gainsborough, de Poussin; paysage moderne. L'aînée parlait d'entrer au théâtre et (...) la cadette s'était déjà fait refuser trois paysages au Salon* (ZOLA, *Germinal*, 1885, p.1201). *Dans un des paysages* [*de Monet*], *la densité picturale vient confirmer, selon notre attente, les arches de pierre massive, sous lesquelles glisse la fluidité du flot* (HUYGHE, *Dialog. avec visible*, 1955, p.159).

Étymologie : *1549 Beaux-Arts (EST., s.v. paisage: mot commun entre les painctres); 1551 (G. GRUGET, trad. Les dialogues de M. Speron Sperone d'apr. A. J. GREIMAS ds Fr. mod. t.17, p.298); 1556 «ensemble du pays; pays» (BEAUGUE, Guerre d'Escosse, IV ds LITTRÉ), seulement au XVIes., HUG.; 1573 «étendue de pays que l'oeil peut embrasser dans son ensemble» (GARNIER, Hippolyte, 1224 ds HUG.). Dérivé de pays; suffixe -age.*

NATURE, substantif féminin.* *Emprunté au latin « natura », le fait de la naissance, état naturel et constitutif des choses, tempérament, caractère, cours des choses.*

Ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines. Milieu terrestre particulier, défini par le relief, le sol, le climat, l'eau, la végétation. *Une nature aride, désertique, désolée, luxuriante, tropicale, sauvage*. Environnement terrestre, en tant qu'il sert de cadre de vie à l'espèce humaine, qu'il lui fournit des ressources. Ensemble de l'univers, en tant qu'il est le lieu, la source et le résultat de phénomènes matériels.

Arts plastiques, Esthétiques : Réalité sensible qui constitue l'objet ou le point de départ de l'oeuvre artistique. **Synonyme :** *réel, visible. L'imitation de la nature. Il ne faut pas que les objets que l'on peint soient d'une vérité matérielle; il faut que les chairs ne soient pas les chairs de la nature; en un mot, il faut rendre les vérités par des illusions* (Chênedollé, *Journal*, 1807, p.21). *Le premier* [*type de dessin*] *est négatif, incorrect à force de réalité, naturel, mais saugrenu; le second est un dessin naturaliste, mais idéalisé, dessin d'un génie qui sait choisir, arranger, corriger, deviner, gourmander la nature; enfin le troisième qui est le plus noble et le plus étrange, peut négliger la nature; il en représente une autre, analogue à l'esprit et au tempérament de l'auteur* (Baudel., *Salon*, 1846, p.120). *L'artiste, si réaliste soit-il, a planté son chevalet devant le «motif» et ce terme même, dans sa bouche, indique déjà que la Nature ne lui fournit qu'un prétexte et un départ* (Huyghe, *Dialog. avec visible*, 1955, p.72): *- D'après nature. À partir du réel, du modèle. - Nature morte. Représentation du réel par les moyens spécifiques de l'art.*

Étymologie : *1119 «force active qui a établi et maintient l'ordre de l'univers» (PHILIPPE DE THAON, Comput, éd. E. Mall, 389); 1580 les lois de nature (MONTAIGNE, Essais, I, 33, éd. P.Villey, I, 218); 1426 «organisation particulière de chacun des êtres vivants, mouvement qui le porte vers les choses nécessaires à sa conservation» (ALAIN CHARTIER, Le Quadrilogue invectif, éd. E. Droz, 16, 22); 1580 «faculté innée qui rend l'homme capable de discerner le bien et le mal» (MONTAIGNE, op. cit., I, 16, 70); 1584 «ensemble du monde, des êtres et des choses, univers en tant qu'ordonné et régi par les lois» (JACQUES DE ROMIEN, Palinodies ds Satires françaises du 16e s., II, 89); 1690 «opérations, productions de la nature (par opposition à celles de la civilisation)» (FUR.); 1696 «le monde physique» (LA BRUYÈRE, Des Jugements, 110, éd. G. Servois, III, 123); 1580 «la nature considérée comme modèle des arts» (B. PALISSY, Disc. admirables, p.194 ds IGLF); 1re moitié du XIIe s. «ensemble des caractères, des propriétés qui définissent les objets» (Lapidaire de Marbode ds Anglo-Norman Lapidaries, éd. P.Studer et J. Evans, p.48, 496); 165 «essences, attributs propres à un être» (Eneas, éd. Salverda de Grave, 436); spéc. XIIIe s. nature humaine (Isopet de Lyon, 1669 ds T.-L.); 1755 la nature animale (MIRABEAU, Ami Hommes, t.1, p.14); 1761 nature végétale (ROUSSEAU, Nouv. Héloïse, t.3, p.229); 1170 «disposition, tendance que l'être apporte en naissant» par nature (CHRÉTIEN DE TROIES, Roman de Perceval, éd. Lecoy, 241); début du XIIIe s. «constitution du corps humain, principe de vie qui l'anime et le soutient» (Li Epistle S. Bernart a Mont Deu, éd. V. Honemann, p.244); 11761 l'homme de la nature «homme tel que la nature le fait» (ROUSSEAU, op. cit., t.4, p.144).*

* Définitions issues du TLFi en ligne - http://atilf.atilf.fr/

APPROCHE PHILOSOPHIQUE : La nature et sa représentation

Fabienne Kappler – Professeure de philosophie – Académie Nancy-Metz – Lycée Claude Gellée, Épinal

Le mot « nature » vient du latin *nascor*, qui signifie naître, et désigne à la fois ce qui se produit par soi-même (donc sans intervention humaine), l'ensemble des êtres qui constituent l'univers (les minéraux, les végétaux, les animaux), et l'essence des « choses » (ce qui les définit).

Pour Aristote, philosophe grec du IVème siècle avant J.-C, la nature est fondamentalement « le principe du mouvement des êtres naturels » (*Métaphysique*), c'est-à-dire ce par quoi ces derniers deviennent ou croissent, se développent, se meuvent pour les animaux (car ceux-ci sont capables de se déplacer par eux-mêmes, contrairement aux végétaux), et réalisent leur essence[1]. Pour bien comprendre cette idée on peut établir une analogie entre le travail de l'artisan et la nature. Prenons le cas du sculpteur, il transforme sa matière à partir d'une idée et en fonction d'une fin (un but) : par exemple il va donner la forme du dieu Apollon à son bloc de marbre afin de rendre un culte à la divinité. La nature joue le même rôle que le sculpteur, mais de manière immanente (interne). Dans l'Antiquité on désigne le monde naturel par le mot « cosmos » qui signifie l'ordre, l'harmonie, la beauté, et qui est donc une union de matière et d'esprit, ce qui implique le divin, une intelligence organisatrice. C'est Pythagore, au VIème siècle avant J.-C, qui passe pour être le premier à avoir appelé le monde « cosmos » : il l'assimile à une lyre dont les différentes parties, l'accordement et la musique obéissent à une intelligence divine. Epictète, dans *Les Entretiens*, interroge : « Qu'est-ce donc le monde ? Qui le gouverne ? Personne ? Et comment une ville ou une maison pourrait-elle subsister, même très peu de temps, s'il n'y avait quelqu'un pour la gouverner et veiller sur elle, et une construction si vaste et si belle serait-elle administrée avec autant d'ordre si c'était par le hasard et une heureuse chance ? »[2]. Et Platon, dans le *Gorgias*, qui fait dialoguer

---

1 Aristote distingue dans le monde la partie sublunaire (sous la lune), qui correspond *grosso modo* à la nature terrestre et qui est celle du changement, du devenir, de l'impermanence, comme diraient les bouddhistes, de la partie supra-lunaire (au-dessus de la lune), partie supérieure à tout point de vue, qui désigne « le ciel », les étoiles, et les astres dont les mouvements sont toujours identiques : immutabilité et éternité appartiendraient à tous ces êtres célestes.

2 Dans Les *Entretiens* Epictète dit : « N'as-tu pas l'impression que toutes les choses sont unies les unes aux autres ? Que celles de la terre sont en sympathie avec elles du ciel ? D'où leur vient une telle régularité, comme si la divinité donnait des ordres ? Lorsqu'elle dit aux plantes de fleurir, elles fleurissent ; lorsqu'elle leur dit de germer, elles germent ; de produire des fruits elles les produisent… D'où vient que de si grandes transformations, que ces changements en sens inverse sont en rapport avec la croissance et le déclin de la lune, l'approche et l'éloignement du soleil ? Or si les végétaux et nos propres corps sont ainsi liés à l'ensemble des choses et en sympathie avec lui, nos âmes ne le sont-elles pas encore beaucoup plus ? ». Dans le *Protagoras* Platon revisite le mythe de Prométhée et met en évidence l'idée d'écosystème, même si le mot n'existe pas à l'époque. Il décrit en effet la complémentarité de toutes les espèces animales, l'adaptation de chacune à son milieu.

Socrate, le père de la philosophie, avec Calliclès, personnage fictif, disciple des Sophistes, ces professeurs d'éloquence, fait dire à celui-ci : « Les savants (les sages), Calliclès, disent que l'affinité, l'amitié, le bel ordre, la mesure et la proportion tiennent ensemble le ciel et la terre, les dieux et les hommes ; c'est pour cela, camarade, qu'ils donnent à tout cet univers le nom de cosmos (ou de bel ordre), et non de désordre, de dérèglement. Mais il me semble que toi, tu ne fais pas attention à cela, malgré toute ta science, et tu oublies que l'égalité géométrique a beaucoup de pouvoir chez les dieux et chez les hommes. Toi, tu penses, au contraire, qu'il faut tâcher d'avoir plus que les autres ; c'est que tu négliges la géométrie.»

Les Grecs, dans l'Antiquité, sont très sensibles au beau, qu'ils identifient à l'harmonie, à la proportion, à la juste mesure, beau qu'ils voient dans la nature et qu'ils essaient de reproduire dans leurs œuvres (et dans leur vie pour ceux qui aiment la sagesse). L'art imite la nature pour Aristote, dans son processus opératoire et dans son résultat, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Cette imitation, dans la peinture ou dans la sculpture, n'en est pas une pâle copie, mais la donne à voir et à connaître, et souvent dans sa perfection. Ainsi les statues d'Apollon représentent la forme parfaite du corps masculin, forme qui s'incarne plus ou moins dans les hommes particuliers.

Au Moyen-Âge la nature apparaît comme la création d'un Dieu transcendant, c'est-à-dire supérieur et au-delà de sa création, mais cela implique également ordre et harmonie puisque la création reflète l'intelligence et la sagesse suprême du Créateur. Quant à l'Homme, fait à l'image de Dieu, il est appelé à « dominer » sur toute la terre, mais au sens d'une intendance raisonnée (« *dominus* » signifie le maître de maison). St Augustin, en 400, écrivait : « Pour connaître le Créateur, nous disposons de deux livres. Le premier, c'est le livre de la Révélation, constitué de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le second, c'est la Création elle-même. Ce livre de l'univers, de la nature, nous parle de son auteur ». Toutefois le modèle à suivre n'est plus le cosmos, mais Jésus Christ, considéré par les Chrétiens comme le fils de Dieu, sauveur d'une humanité pécheresse. Par conséquent **les différentes formes d'art auront avant tout comme objectif de célébrer la splendeur de Dieu et d'enseigner les foules**.

Dans le tableau « Paysage avec St Jérôme », peint en 1516 ou 1517 par Joachim Patinir, il y est bien sûr question de l'histoire édifiante du saint (un saint étant un homme qui suit le Christ, qui fait la volonté de Dieu), mais on peut y voir également l'espace de la représentation comme un cosmos, un tout ordonné : le paysage qui s'offre à notre regard n'existe pas tel quel dans la réalité, tout est net du premier plan au dernier, il y a « des lignes d'horizon successives, l'œil part et revient et ainsi le spectateur peut se promener dans le tableau (…). La

vocation du regard est de contempler le monde, de voir la totalité des choses ordonnées » P. Bachelot[3]. On voit donc ici la présence de Dieu, dans la nature et dans l'Homme…

Au XVII^{ème} siècle se substitue à la vision d'un monde cosmos et/ou création divine, celle d'un **monde machine, purement matériel** - la matière ayant pour attributs principaux l'étendue et le mouvement - constitué de rouages, d'engrenages, de poulies, invisibles à l'œil nu, et dont l'Homme pourrait se rendre « comme maître et possesseur », pour reprendre la formule de Descartes. En effet pour lui les sens sont trompeurs et c'est uniquement par la raison et donc un gros effort d'abstraction qu'on peut rendre compte des phénomènes. « Le livre de la nature parle le langage mathématiques » écrivait Galilée à la même époque dans *L'essayeur*. La vie pour Descartes ne résulte que d'un ensemble de mécanismes, et non d'une âme considérée comme principe et énergie spirituels. Il s'agit de ne plus se référer à aucune autorité extérieure, comme la Bible ou Aristote, discrédités dans les sciences. Cette conception de la nature est particulièrement visible dans les jardins à la française (comme à Versailles, ou plus modestement à Lunéville) qui, par leurs tracés et figures géométriques, leur aptitude, potentiellement, à être embrassés d'un seul regard, traduisent l'essence de la nature dans toute sa pureté et la capacité de l'Homme à la maîtriser. Descartes est aussi le philosophe qui inaugure la primauté du sujet, avec son fameux cogito[4]. En faisant du « je » la vérité première et le fondement de toute connaissance il va participer, involontairement, au développement de l'humanisme, à cette sacralisation de l'Homme, et à la laïcisation du monde, d'où de nouveaux sujets représentés dans les tableaux, en particulier les scènes de la vie quotidienne de personnes anonymes, par les peintres hollandais, pour en montrer la grandeur, la beauté.

Ajoutons que le développement de la perspective en peinture illustre la nouvelle vision scientifique de l'espace : infini et homogène, ce qui ne correspond pas à l'expérience commune, au vécu de la perception, puisque nous avons naturellement tendance à attribuer plus de valeur à certains lieux, à certaines parties de l'espace qu'à d'autres, et que notre perception est limitée[5].

Contre la froide raison et la réduction de la nature à des mécanismes aveugles, le romantisme va se référer à une nature originelle, sauvage, puissante, non maîtrisable, empreinte de mystère, à laquelle l'Homme appartient et qui suscite des sentiments. Les jardins à l'anglaise, comme à Gerbéviller (entre Epinal et Lunéville), en sont l'illustration parfaite : foisonnement d'espèces végétales, dont certaines

---

[3] Conférence à Nancy le 13-03-2015.

[4] Après avoir tenté de douter de tout, Descartes découvre une première vérité indubitable : « je pense, j'existe », ou « je pense donc je suis ».

[5] Par exemple le ciel paraît plus pur que la terre, un palais plus noble qu'une maison etc. Par ailleurs nous attribuons spontanément plus d'importance aux personnes qu'à l'espace.

exotiques, qui témoigne de la surabondance de la nature, impossibilité d'embrasser le jardin d'un seul regard, potager et plantes odorantes, rivière sinueuse et clairière inattendue dans une partie boisée, s'adressant ainsi à toutes les dimensions de la sensibilité humaine. La subjectivité est très présente puisque le paysage réel est l'occasion d'une exaltation de la sensibilité, ou encore il est pris comme reflet des sentiments de l'artiste.

Passage de **l'humanisme à l'individualisme et au relativisme**. L'art moderne se développe sur cette idée qu'« il n'y a plus rien à célébrer et (qu') il n'y a plus de vérités communes, il reste l'artiste comme individu. Ce qui va importer désormais sera **moins la chose représentée que la façon dont elle le sera**, donc l'activité de l'artiste qui transfigure l'objet » (P. Bachelot). D'où la série de la meule de foin par Monet par exemple. Ceci dit, il reste encore la volonté de représenter la lumière, une atmosphère perçue par l'artiste, et donc quelque chose du réel. L'art moderne **remet en question les normes classiques** de l'art, comme le beau et la noblesse du sujet et cherche de nouvelles manières de représenter, comme nous venons de le voir avec l'impressionnisme.

Le refus des traditions (comme celle de la figuration par exemple chez Kandinsky), va culminer avec ce qu'on va appeler l'art contemporain, initié au début du XXème siècle par M. Duchamp et sa célèbre « Fontaine » (urinoir défonctionnalisé) et K. Malévitch et son « Carré noir » (monochrome noir). La caractéristique principale de cette nouvelle forme d'art est de transgresser tous les critères qui servaient auparavant à reconnaître une œuvre d'art, à savoir : un objet matériel, qui représente quelque chose, réalisé par un artiste, manifestant un savoir-faire exceptionnel, distinct des objets manufacturés, beau ou lié à une recherche esthétique, ayant un sens qui lui est inhérent et ne se réduisant pas au discours que l'on peut tenir sur lui. Sans doute que cet esprit de destruction n'est pas étranger aux deux guerres mondiales et en est la conséquence ou l'expression, comme une forme de nihilisme[6]. On est très loin ici de la nature. Le risque est qu'à force de vouloir transgresser il n'y ait plus rien à transgresser et qu'on aboutisse au néant… Toutefois il existe bien sûr des œuvres d'art contemporaines qui ne s'inscrivent pas ou pas totalement dans cette mouvance, ou qui en évitent les excès, et qui renouent avec la nature, comme le land art par exemple…

---

[6] Le nihilisme est la négation des valeurs.

1. L'invention du paysage dans l'art occidental

L'ANTIQUITÉ : Célébration de la nature

Les représentations paysagères collectées dans les tombes égyptiennes, les poteries antiques et céramiques grecques, les peintures murales en trompe-l'œil de l'habitat pompéien représentent surtout une nature domestiquée par l'Homme : travaux agricoles, éléments floraux, jardins idylliques et sacrés. Elles convergent dans la représentation d'une nature fantasmée, célébrée pour sa richesse, son caractère fécond et fertile.

Les **modalités de la suggestion de l'espace**, l'illusion de profondeur et d'étendue rendent compte de **déterminants culturels des grands systèmes perceptifs** antérieurs à ceux de l'époque médiévale et de la Renaissance. La composition de l'espace en deux dimensions de l'image se fait de manière non hiérarchisée sur un seul et unique plan. L'espace pictural est organisé par juxtaposition et entrelacement des formes représentées dans un subtil travail de passage d'un espace à un autre, qui ne témoigne cependant pas la volonté de viser un réalisme pictural. Il reste intéressant d'observer le **dialogue de l'image avec le support, l'écrit**. Selon les sources écrites de Vitruve, dans son traité *De architectura*, les paysages étaient une forme de peinture populaire à Rome en l'an 30 avant J.-C. À cette époque, les habitations offraient rarement des vues sur le monde extérieur. C'est pourquoi de nombreux paysages stylisés étaient peints sur les murs intérieurs des maisons permettant aux habitants d'être entourés de nature, même à l'intérieur. Les jardins et la botanique étaient également appréciés à cette époque. Cette tendance a favorisé l'émergence de jardins personnels au sein des maisons.

Fragments de peinture murale, chapelle funéraire de Nebamon, vers 1350 av. J.-C., rive ouest du Nil, Louxor.

Scène de l'Odyssée, Fresque, Maison de la via Graziosa, vers le 1er siècle ap. J.-C., Rome.

Moyen Âge : L'apparition du paysage, les primitifs

Au moyen Age, la nature est considérée comme imprévisible et brutale. Le paysage s'inscrit dans l'espace du tableau comme un arrière-plan, un fond, un décor. Il sert de faire-valoir aux scènes religieuses campées au centre de l'espace pictural. Les éléments du paysage ne sont indiqués que pour situer l'action : stylisés, posés sans recul ni prise en compte de l'échelle.

Les fresques de la Chapelle des Scrovegni de Padoue sont considérées comme le chef-d'œuvre de Giotto, 1303-1306.

Celui-ci arrive à Padoue vers 1300, sa renommée le précède, Oderisi de Gubbio dira de lui : « Cimabue croyait être le maître en peinture, mais c'est Giotto qui l'est ». Afin de répondre à la commande de la puissante famille Scrovegni, l'artiste se voit attribuer la conception et la construction, à partir d'une symbolique religieuse issue de la Bible. Les ouvertures font apparaître la lumière, les rayons du soleil couchant, en transperçant la fenêtre trilobée ouverte dans la partie haute de la paroi de la façade, se projettent sur l'arc du fond, figurant une représentation picturale. Il en va de même pour le programme iconographique et l'exécution des fresques qui couvrent les murs de la chapelle familiale qui se réfèrent à de multiples épisodes bibliques. Les choix des figures et leurs rapports sont mis en scène successivement, Giotto y apparaît comme scénographe, avec une composition théâtrale. Au centre Dieu le père parmi les anges, plus bas l'ange de l'Annonciation etc.

La révolution opérée dans ses peintures se situe dans un certain degré de réalisme et d'expressivité des visages, dans l'exactitude des perspectives architecturales et dans le jeu des regards qui invitent le spectateur à se mouvoir dans l'image.

GIOTTO, *Scènes inspirées des vies de la Vierge, du Christ et de Saint Joachim*, vers 1303-1306, Fresques de la Chapelle Scrovegni, Padoue.

Au rythme des saisons

Les Très Riches Heures du duc de Berry, est un livre manuscrit datant de la fin du Moyen-Âge réalisé par les **Frères de Limbourg**, Paul, Jean et Hermann, neveux de Jean Malouel, peintre officiel des cours de France et de Bourgogne. Ce livre d'heures connu pour ses enluminures et ses miniatures exceptionnelles, représente plus de 130 scènes imagées dont les prières et les diverses tâches à accomplir tout au long de l'année. Chaque mois est illustré par une enluminure décrivant des personnages en activité devant un château célèbre ou un paysage symbolique. Le paysage joue un rôle important au sein de la représentation. Les frères Limbourg utilisent la perspective plongeante afin d'unir la nature avec le cycle des activités humaines qui y sont rattachées.
https://les-tres-riches-heures.chateaudechantilly.fr/

Les Frères de Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Le calendrier, livre manuscrit, peinture sur vélin, 29x21cm, 1411-1416, 1485 -1486, Musée de Condé, Château de Chantilly.

Ambrogio LORENZETTI, *Effets du bon Gouvernement sur la ville et à la campagne*, 1338-1339, 770x140cm, fresques, Palazzo Pubblico, Sienne.

L'***Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement***, est un ensemble de fresques réalisé par Ambrogio Lorenzetti, sur les murs de la salle des Neuf, du Palazzo Pubblico de Sienne. L'allégorie renouvelle radicalement le thème du cycle politique et dispense un contenu non plus religieux, mais d'une réelle portée idéologique et philosophique.

Elles ont été exécutées sur commande du gouvernement de la ville de Sienne, les archives attestent qu'Ambrogio Lorenzetti a œuvré sur ses fresques entre février 1338 et mai 1339, apposant sa signature, *Ambrosius de Laurentii Senis pinxit utrinque hic…*, signifiant littéralement « Ambrogio di Lorenzo de Sienne, j'ai peint des deux côtés… ». Le peintre utilise la tradition des images mnémoniques et aborde ses allégories pour figurer un principe, substituant une spatialité collective à une représentation isolée des figures visant à théoriser l'action des gouvernants. Cette oeuvre fait également partie de l'une des premières oeuvres picturales représentant un paysage et reste en tout point novatrice pour son époque. Composés en deux parties distinctes et continues, les bons et mauvais effets du gouvernement se traduisent à la fois à la ville et à la campagne, élaborant par ailleurs une véritable chronique de la vie quotidienne du XIV^{ème} siècle. Autour du *Bon Gouvernement*, la fresque représente une ville splendide, de style typiquement siennois, formée de tours, de palais, d'habitations, d'églises en pierres et en briques et de la vie de la cité dans son ordinaire répétition. La vie à la campagne montre les tâches des paysans réalisées dans une grande harmonie. À l'image de la ville, la nature y est organisée comme domptée par le travail de l'Homme. À la différence de Giotto, c'est un cycle profane qu'Ambrogio Lorenzetti accomplit, le plus vaste de l'époque médiévale, mais il s'inscrit cependant comme première grande oeuvre ayant une portée politique à la Renaissance. Avec cette fresque, ce n'est pas uniquement la description ordinaire d'une réalité, mais surtout l'évocation des principes suggérant la bonne conduite à adopter par les dirigeants de la cité qui nous est ici rappelée.

Ambrogio LORENZETTI, *Paysage avec château sur la rive*, 1338, 22x33cm, tempera sur bois, Pinacothèque, Sienne.

XVème siècle : Représentation du paysage et agentivité

Durant la première moitié du XVème siècle : Les représentations de la nature sont porteuses de symboles bibliques (Jardin d'Éden, Paradis, Jardin de la Vierge…). Le motif de la fenêtre, ouverte sur un extérieur, va octroyer au paysage un nouveau statut pictural, puis devenir un composant plus autonome, s'affranchissant très progressivement de la dimension religieuse. L'introduction du paysage et d'éléments terrestres dans une œuvre sacrée, constitue une étape décisive dans l'évolution de la peinture flamande. La représentation du paysage, de la lumière, de la perspective issue de l'étude des phénomènes atmosphériques, des reflets, des passages de teintes dans les lointains, est rendue possible par l'utilisation de la peinture à l'huile, dont les fines couches servent les effets de transparence et restituent le réel de manière précise. Les jalons de la perspective linéaire y sont déjà posés.

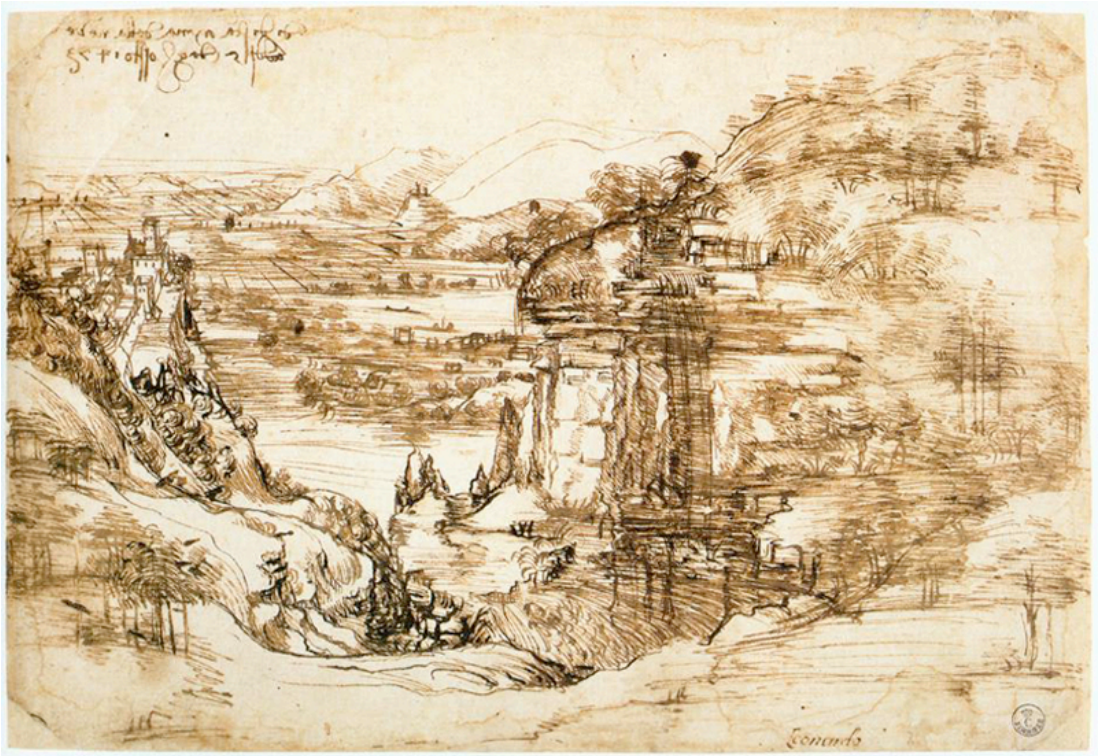
L'ouvrage *De Pictura*, de 1435 du florentin Léon Battista Alberti (1404-1472), est l'un des textes majeurs du début de la Renaissance. Son objectif consiste à théoriser les découvertes des artistes contemporains de son époque, au rang desquels Brunelleschi, Donatello et Masaccio. Il y rédige l'un des premiers traités humanistes et y développe les théories qui régissent la construction des oeuvres picturales de son temps, dont l'utilisation de la perspective linéaire et les principes mathématiques de réduction qui permettent de créer l'illusion de l'espace en trois dimensions sur un support plan et d'y intégrer les éléments au sein desquels se développeront la Storia, scène dans laquelle un groupe de personnages rend compte d'une action, sur le modèle d'un spectateur face à une scène de théâtre. Il considère ainsi le tableau comme une « fenêtre ouverte sur l'histoire » et expose le procédé de l'intersecteur, qui consiste à interposer entre le peintre et l'objet ou le paysage à représenter, une toile quadrillée tendue sur un châssis, qui permet au peintre d'inscrire sur son tableau, par transparence, ce qu'il voit par la mise aux carreaux. En rupture avec le style Gothique International, la représentation gagne en sobriété et la perspective albertine trouve un écho politique au changement de gouvernance de la Florence du Quattrocentro, dans laquelle les Médicis instaurent les bases d'une république basée sur l'humanisme.

Jan van Eyck, *La vierge du chevalier Rolin*, 1435, huile sur bois, 66x62cm, Musée du Louvre, Paris.

Ce modeste dessin de Leonardo DA VINCI (1452-1519), *Paysage de la vallée de l'Arno*, est le premier dessin connu de l'artiste (daté de 1473). Il est considéré comme l'une des premières représentations d'un paysage dans l'art occidental. Vraisemblablement réalisé à la fin de son apprentissage auprès de son maître Verrocchio, à l'âge de 21 ans. Cette étude représente le château de Montelupo et la vallée de l'Arno, avec une description assez détaillée de la flore et de la faune. On peut constater l'absence de toutes traces humaines, hormis l'architecture du château figurée au second plan, ainsi que la trace de l'Homme perceptible par l'orthogonalité des champs esquissés par les lignes de fuite. Ces dernières s'opposent aux formes circulaires dessinées au premier plan et par la variété des différents types de hachures.

La composition conduit savamment l'oeil vers les plans plus éloignés, allant de la matérialité terrestre des roches escarpées à la légèreté spirituelle de l'arrière-plan et du ciel esquissé avec finesse par une succession de vides et de pleins. La nature y est célébrée à la manière d'une estampe japonaise et semble être le motif principal du dessin dans une visée tant topographique que poétique.

Sa maîtrise de la perspective et des différentes techniques qu'il utilise place Leonardo da Vinci comme précurseur des peintres de son temps. Exposé à la Galerie des Offices à Florence, ce dessin témoigne d'une grande intelligence. Bien que ne faisant alors que rarement l'objet d'une représentation à une époque où la peinture d'histoire foisonne et où l'espace pictural est soumis à la construction géométrique de la perspective mathématique, ce paysage fait figure d'exception et illustre parfaitement la visée métaphysique des oeuvres de l'artiste qui évoquent davantage le passage du temps, la relation entre l'homme et la nature, que le simple motif représenté.



Leonardo di ser Piero da Vinci dit Leonardo DA VINCI (1452-1519*), Paysage de la vallée de l'Arno*, 1473, Encre sur papier, 19x28,5cm, Galerie des Offices, Florence.

Seconde moitié du XV^{ème} et début du XVI^{ème} siècles : vers l'autonomie du genre

En Italie, durant la seconde moitié du XV^{ème} siècle, le rayonnement des peintres vénitiens, tels que Bellini et Giorgione révolutionnent la représentation du paysage. Leurs innovations tendra à se généraliser ensuite dans la peinture européenne. En effet, le paysage y prend davantage de place et occupe une large partie de la toile, se rapprochant progressivement du premier plan alors qu'il n'était jusqu'alors relégué qu'à l'arrière-plan et souvent associé à des architectures. Bellini reste empreint de la culture chrétienne, *La madone des prés*, comme beaucoup de ses vierges, est campée dans un paysage ayant une portée symbolique qui a pour effet de renforcer l'émotion vécue par les personnages à travers une forme d'agentivité de la nature sur la figure humaine. D'une manière similaire, l'analyse de *la Tempête* de Giorgione, considérée comme la première peinture de paysage en occident appartient aux *poesie* (*poesia*), genre élaboré à Venise à la fin du XV^{ème} siècle et au début du XVI^{ème} siècle. L'espace réservé aux personnages est secondaire, comparé à celui envers la nature. Les plus grands historiens de l'art ont émis de multiples hypothèses sur son interprétation : mythologique, allégorique, etc. sans toutefois pouvoir définir une iconographie certaine, ce qui lui confère un aspect mystérieux tant par son caractère profane ou religieux, que par la représentation du ciel orageux en arrière-plan qui semble dissoner avec l'apparente quiétude du premier plan .

Giovanni Bellini, *Lamentation du Christ mort avec Joseph d'Arimathie, la Vierge et Marie-Madeleine entre Ste Marthe* et *Filippo Benizi,* 1510-1516, Huile sur toile, 445x310cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Giorgione, *La tempête*, 1506-1508, Huile sur toile, 82x73cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, huile sur bois, 220x386cm, 1504, Musée du Prado, Madrid.

Triptyque de plus de deux mètres de haut, l'oeuvre du primitif flamand **Jérôme Bosch** représente dans *le jardin des délices* une cosmogonie, utilisant de nombreuses sources iconiques lui permettant de restituer avec précision les éléments naturels et paysagers, mêlant une faune et une flore foisonnantes à des monstres et êtres hybrides. Le panneau de gauche illustre *le jardin d'Eden,* avec ses animaux merveilleux, et l'union d'Adam et Ève célébrée par Dieu. Après le péché originel, rejetés du Paradis, les personnages humains et chimériques qui s'y trouvent s'adonnent à des pratiques perverses, cette partie centrale représente l'humanité avant le déluge et la descente aux enfers. Le panneau de droite, quant à lui bien plus sombre, décrit l'enfer, empreint de violence où des êtres monstrueux y pratiquent la torture, alors qu'une ville en flamme à l'arrière-plan parachève cette vision dramatique. On a là une vision d'un paysage infernal dont la minutie dans la représentation des détails et la multiplicité des sujets jouent un rôle pédagogique. Au-delà du caractère fantastique, les peintures de Jérome Bosch sont des méditations qui incitent à la religiosité.

Albrecht Dürer est un dessinateur, graveur et peintre allemand né à Nuremberg en 1471. C'est en 1484, qu'il effectue un premier autoportrait, dessin à la pointe d'argent, alors qu'il n'a que 13 ans. Étonné par son talent, son père l'incite à suivre des cours de dessin auprès de Michael Wolgemut, un maître reconnu de Nuremberg, qui l'initiera à différentes techniques et contribuera à sa renommée. Ses plus illustres gravures sur bois s'inscrivent dans le cycle des trois *Meisterstiche* dont Le *Chevalier, la mort et le diable* en 1513, *Saint Jérôme dans sa cellule* en 1514 et la très célèbre *Melancolia* de 1514. Par ailleurs, ses études à l'aquarelle témoignent de son intérêt pour la nature et la botanique, *La grande touffe d'herbe* en 1503 constitue un exemple étonnant par son sujet entièrement exempt de contexte et de présence humaine, s'apparentant anachroniquement à une planche naturaliste. Considéré par certains historiens de l'art comme l'inventeur de la nature morte, il représente des motifs animaliers tels que *le Lièvre* en 1502, ou encore le *Rhinocéros* en 1515, et plusieurs paysages tels qu'*Un étang en forêt*, vers 1496 conservé au British Museum de Londres. Ces oeuvres lui confèrent un rôle particulier quant à l'observation quasi naturaliste et le choix des motifs représentés. Au-delà de l'héritage nordique qui l'a façonné, il s'approprie d'autres techniques lors de ses multiples voyages, principalement en Italie. Son talent de graveur sur bois est très vite reconnu, notamment par les artistes italiens de la Renaissance. Ses traités théoriques concernent des principes mathématiques de perspectives et de proportions idéales dont notamment un *Traité des proportions du corps humain,* qui sera publié à titre posthume.

Albrecht DURËR, *Grande Touffe d'herbes*, 1503, Aquarelle, 41×31,5cm, Musée Albertina de Vienne.

Joachim Patinir (1485-1524), peintre primitif flamand, est le premier à avoir introduit le concept de « paysage du monde ».
Le paysage comme seul sujet d'une image est une idée qui se développe lentement. La Nature comme l'Art se laïcisent. La fenêtre s'agrandit aux dimensions du tableau au détriment des personnages.
Bien que ses tableaux comportent toujours un sujet, il confère au paysage une importance majeure. L'espace figuré englobe un panorama immense dans une volonté de dévoiler un ensemble, une totalité et dont le point de vue vise une dimension céleste.
Patinir s'empare de la perspective aérienne par un découpage de l'espace en trois plans de couleur, brun ocre pour le premier, vert pour le plan moyen, bleu pour le lointain. Il ne renonce pas à la précision malgré l'effet d'ensemble, il soigne les détails avec méticulosité, minutie et une préciosité dignes des œuvres médiévales.

Joachim Patinir, *Saint Jérôme dans le désert*, vers 1515-1520, huile sur panneau de bois, 78x137cm, Paris, musée du Louvre.

Pieter Brueghel l'ancien, *La chute d'Icare*, 1558 (œuvre originale, perdue), Huile sur panneau, transposée sur toile, 73x112cm, Musée royal, Bruxelles.

Pieter Brueghel l'ancien, *Les chasseurs dans la neige*,1565, Huile sur panneau de bois, 117x162cm, Kunst Museum, Vienne.

Lors d'un voyage en Italie au milieu du XVI^{ème} siècle, Brueghel y trouve son inspiration en matière de peinture de paysage, n'ayant avant cette date réalisé que des gravures, il se consacrera dès lors à la peinture. Cette composition inspirée du 8ème livre des Métamorphoses d'Ovide, place le personnage d'Icare au second plan de cette représentation panoramique de la scène. Teintée d'une visée ironique, ni Dédale, ni son fils Icare ne sont situés au premier plan, ce dernier se noie dans l'indifférence générale des personnages qui gravitent sur la toile. L'accent est plutôt porté sur le laboureur, concentré dans sa tâche qui ne remarque même pas la scène de noyade. Brueghel semble indiquer que le travail de la terre a plus de place dans l'univers et pointe le décalage entre le rêve et la réalité. Icare se perd dans l'hybris à vouloir se mesurer avec les dieux. Bien qu'extrêmement différentes, les deux représentations picturales trouvent la même dynamique dans leurs compositions par une diagonale marquant les différents espaces par un premier plan surplombant.

XVII^{ème} : Le siècle d'or néerlandais

Le paysage hollandais au XVII^{ème}, est un motif exécuté en intérieur ; les artistes, qui effectuaient au préalable des croquis dans la nature, les transposaient sur toiles en atelier, créant des paysages réalistes ou imaginaires. Ainsi, cette peinture profane, dénuée d'éléments religieux, décrit une nature qui apparaît magnifiée. L'art du paysage hollandais séduit par sa richesse, sa variété et sa qualité. La nature hostile du pays (le climat, la mer), a requis de la part de ses habitants beaucoup de courage pour en atténuer les désagréments : construction de polders, irrigations, paysages façonnés. Ces peintres du paysage sont les émissaires de cette nature dont ils sont fiers. Au XVII^{ème} siècle (l'âge d'or), les peintres hollandais vont créer une grande quantité de tableaux de paysages, qui trouveront un marché local puis international. Ils n'ont pas le monopole de ce type de peinture, et plusieurs peintres célèbres s'y sont illustré à la même époque, et ce ailleurs qu'en Hollande (notamment les français Claude Gelée, dit Le Lorrain et Gaspard Dughet, tous deux à Rome). Néanmoins la quantité et la diversité des paysages peints en Hollande, en constitue le haut lieu de ce type de production artistique.

Hercule SEGHERS, *Rivière dans une vallée*, Huile sur panneau de bois, 30x53,5cm, 1622, Rijksmuseum Amsterdam.

Aart VAN DE NEER, Paysage fluvial au clair de lune, Huile sur panneau de bois, 55x103cm, 1645, Rijksmuseum Amsterdam.

Esaias Van de Velde est considéré comme l'initiateur du paysage hollandais, offrant par ses motifs des scènes de genres sereines et lumineuses, s'émancipant ainsi de la tradition flamande.

Ce tableau affiche avec délicatesse plusieurs mondes, celui de la nature (forêts, rivière), de la culture par le biais de l'architecture, du monde animal, domestique et sauvage, mais aussi humain. C'est une scène qui représente une activité où la présence humaine y est forte. Le motif de la traversée d'une rivière sur un bac se retrouve essentiellement chez quelques artistes hollandais, comme Salomon Van Ruisdael et Johannes Van der Bent, mais disparaît par la suite. Le ciel prend une grande importance et transmet son gris lumineux au plan d'eau. Les arbres aux silhouettes élancées et au feuillage vibrant, le clocher et le moulin énoncent la verticalité. La bande du rivage en bas, avec ses personnages tranquilles et les berges peuplées de maisons, forme un écrin assombri à la tache de lumière que représente l'étendue d'eau calme et miroitante au milieu du tableau. Celui-ci transmet de la sérénité. Le thème sera repris à de nombreuses reprises par les successeurs d'Esaias Van de Velde.

Esaias Van de Velde, *Les bovins en bac*, Huile sur panneau de bois, 75,5x113cm, 1622, Rijksmuseum Amsterdam.

Jacob van Ruisdael, *Vue de Harlem avec des champs de blanchiment,* Huile sur toile, 62x55cm, 1665, Kunsthaus, Zurich.

Johannes Veermer est né en 1632 et décédé en 1675, dans la ville de Delft. On constate une production picturale peu abondante, uniquement 45 toiles en 20 ans. Sa vie reste secrète et mystérieuse, d'où l'attribution de son surnom de « Sphinx de Delft », mais son talent va vite le faire reconnaître dans le monde de l'art local puis internationalement, avant d'être redécouvert par les historiens de l'art.
En visite au Pays-Bas, en 1902, Marcel Proust fasciné par ce tableau dira à son propos, que « c'est le plus beau tableau du monde ». Dans « À la recherche du temps perdu», il se réfère notamment au « Petit pan de mur jaune » qui appartient à cette vue. Par ses choix de composition, cette œuvre préfigure les *vedute* italiennes de Canaletto au XVIII^{ème}.

Dans cette oeuvre de jeunesse, il n'a que 29 ans lorsqu'il la réalise, il représente une vue matinale et donc calme de la ville, où toute activité humaine apparaît comme ténue et discrète : les bateaux ont baissé leurs voiles, très peu de personnages sont représentés. Le ciel , qui occupe une large place au sein de la toile, arbore un puissant contraste entre les deux nuages, suggérant la lumière derrière le premier et accompagnant naturellement l'oeil du spectateur vers les rivages et la ville. L'intention n'est pas d'immortaliser la scène mais bien plutôt d'en saisir un instant fugace que procure une vision atmosphérique, motif qu'utilisaient beaucoup les peintres néerlandais. Les reflets argentés sur le fleuve évoquent en miroir les magnifiques architectures floutées. Le rapport à l'oeuvre se fait de manière intime, dans le choix de la technique picturale de l'artiste, par l'utilisation de minuscules points, une touche délicate, même si, à la différence des peintres impressionnistes, le dessin y est affirmé. La ville est placée en profondeur exposant une vue panoramique très précise.

Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, Huile sur toile, 96,5x115,7cm, 1660, Cabinet royal de peinture, La Haye.

LA HIÉRARCHIE DES GENRES [...]

L'art pictural, longtemps dominé par l'idée de la supériorité de la peinture d'histoire, notamment de par sa capacité narrative, voit s'élaborer au XVII[ème] siècle une classification des genres picturaux. André Félibien, présente en 1667 lors de ses conférences à l'académie royale de peinture et de sculpture, une hiérarchisation des genres, allant de la grande peinture d'histoire représentation des grandes actions des hommes les plus illustres de ce monde (scènes historiques ou mythologiques, récits bibliques, etc.) ainsi que des sujets plus légers tels que ceux traités par les poètes et de l'Allégorie à la tête de cette hiérarchie, puis le **portrait** et la **scène de genre**, pour arriver aux genres les plus bas du paysage et de la **nature morte**.

Cette classification ne fait pourtant pas l'unanimité, Diderot, décrit dès 1759 dans ses *Salons*, à la manière d'un critique d'art, les oeuvres présentées par les plus grands artistes, il y fait l'éloge de Chardin et de ses natures mortes exquises.

Après 1831 et la fin des salons, la hiérarchie des genres artistiques se retrouve totalement bouleversée. La révolution française efface totalement la traditionnelle hiérarchie portée par l'académie et le paysage prend un essor important suite à l'abandon progressif de la commande publique émanant d'institutions religieuses ou laïques qui favorisaient la peinture d'histoire, de grand format, ou de commandes privées de riches aristocrates. Elle se voit remplacée dès le XVII[ème] siècle en Europe du Nord par un marché de l'art, ou se développe un collectionnisme centré sur les genres dits « mineurs ».

"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 autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, éd. F. Léonard, 1668.

CONFERENCES
DE
LACADEMIE ROYALE
DE
PEINTVRE
ET DE
SCVLPTVRE
Pendant l'année 1667.

A PARIS,
Chez FRANÇOIS LEONARD, Imprimeur ordinaire du Roy,
rue S. Jacques, à l'Ecu de Venise.
M. DC. LXVIII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

5. Recomposer, réinventer la nature

Le paysage classique ou idéal

À la fin du XVIe siècle, Annibal Carrache, natif de Bologne, mais doté de l'héritage acquis lors de séjours à Venise auprès de Tintoret, Titien et Véronèse, s'installe à Rome en 1595. Il s'y rend sur convocation du cardinal Odoardo Farnèse, commanditaire d'un certain nombre de réalisations dont celles concernant le palais Farnèse. Sa démarche novatrice incarne une peinture «moderne », édifiée à partir de l'observation de la nature, amendée d'une référence à l'Antiquité et de la leçon des grands Maîtres, principalement celle de Raphaël. À partir de 1600, il crée une série de paysages pour la chapelle du Palazzo Aldobrandini à Rome. Le plus fameux d'entre eux reste sans nul doute *La Fuite en Égypte*, sa sensibilité envers la nature, sa délicatesse pour traiter la lumière attestent qu'Annibal Carrache s'est imprégné de l'art de Giorgione et de Titien. La composition inscrit la ville fortifiée au centre, l'articulation de ses plans ainsi que la scansion des arbres, reflètent l'apport du Classicisme de Raphaël et son admiration pour la beauté de la campagne romaine. L'artiste crée la première représentation captivante d'un paysage animé et composé, initiant une tradition du paysage « idéal » ou « héroïque » qui va perdurer durant trois siècles. Il meurt en 1609 et s'imposera comme modèle à des héritiers qui s'inspireront fortement de son enseignement.

Le paysage classique français, apparaît après 1650, dans la continuité du paysage idéal de Carrache, avec des figures majeures comme celles de Nicolas Poussin (1594-1665) et Claude Gelée dit Le Lorrain (1600-1682) qui vont œuvrer pour la reconnaissance du paysage comme genre à part entière.

Le Lorrain, dont la peinture détient des composantes stylistiques et thématiques, se réfère à la nature romaine, glorifiée par une esthétisation des modèles antiques ou de la Renaissance. Il recourt au paysage pastoral qui prévaut à cette période, évoquant une vision idéale de la vie champêtre, composée d'éléments mythiques sur fond de ruines.

Annibal Carrache, *La fuite en Égypte*, Huile sur toile, 122x230, 1602-1604, Galleria Doria Pamphily, Rome.

Claude Gelée dit « le Lorrain », *Paysage Pastoral*, Huile sur toile, 98x137cm, 1644, Musée des Beaux-arts, Grenoble.

Claude Gelée dit « le Lorrain », *Vue du Tibre près de la Torre*, Dessin au lavis, 24,6x40cm, 1644, Musée du Louvre, Paris.

Ce motif nourrit ses paysages imaginaires, réalisés en atelier, par des variations lumineuses et atmosphériques étudiées dans la nature. La spécificité de sa peinture se révèle dans la récurrence des contre-jours et la figuration du soleil dans la toile, captées lors de son séjour à Rome en 1613, à l'âge de quatorze ans et celle d'architectures antiques. Si dans une première période il s'inscrit dans la lignée des peintres nordiques, son travail se tourne rapidement vers une vision plus classique reposant sur l'observation de la nature italienne et des variations de la lumière durant la journée. Son dessin au lavis de la *Vue de la Vallée du Tibre,* exposé au Musée du Louvre, témoigne de sa recherche de captation de la lumière et de la restitution de l'atmosphère du déclin du soleil d'un ton mordoré. Le *Paysage pastoral* datant de 1644 présente une vue où se mêlent des architectures modernes et antiques, des personnages, dont celui du berger jouant de la flûte à sa compagne, annonce un effet paisible de l'aurore.

Nicolas Poussin, Le paysage héroïque : De manière similaire, Nicolas Poussin puisera, dans la nature romaine, la source de son inspiration. Il n'est pas un paysagiste mais peintre et maître de la nature, qu'il traite avec poésie et philosophie. L'artiste, dans une correspondance avec Paul Fréart de Chantelou, ami et collectionneur, confie que les anciens avaient trouvé, la manière de produire de merveilleux effets, par le mode *dorique*[7] qui s'appliquent aux « matières graves, sévères et pleines de sapience ». C'est par la géométrie qu'il ordonne ses compositions inspirées par ses voyages à Rome. Il les utilise pour positionner ses motifs, comme des architectures. Les premiers vrais paysages de Poussin peuvent se retrouver dans *Saint Matthieu et l'Ange* et *saint Jean à Patmos* mêlant paysage et architectures. Son œuvre suscite une interrogation autour de la nature sauvage ou domestiquée dans un rapport nature/culture. La vie et les comportements humains sont perceptibles au premier plan, avec au fond de magnifiques paysages empreints de sérénité et d'harmonie. Ses motifs sont savamment reliés à des thèmes de l'Antiquité, relatifs à la mythologie grecque, à la Bible.

Dans le tableau *Les funérailles de Phocion*, l'évocation de la ville d'Athènes s'effectue au moyen d'une vue panoramique, l'architecture fusionne avec la végétation luxuriante et au premier plan, la vie et les comportements humains sont perceptibles sur la moitié de la toile. Au premier plan, Phocion, figure de paria, est extrait d'Athènes pour y être brûlé sur un bûcher, hors la ville. Les tableaux de Nicolas Poussin s'illustrent par une riche palette de couleurs, même si ce dernier s'est revendiqué comme défenseur du dessin, dans la *querelle des anciens et des modernes,* qui l'opposa à Rubens.

Nicolas Poussin, *Paysage avec l'enterrement de Phocion*, Huile sur toile, 117,5x178cm, 1648, Musée National, Cardiff.

[7] Le mode dorique est le premier des trois ordres de l'architecture grecque ancienne, avec le corinthien et le ionique, caractérisé par la colonne cannelée légèrement conique.

Nicolas Poussin, *Saint Mathieu et l'Ange*, Huile sur toile, 99x135cm, 1645, Staatliche Museen, Berlin.

Nicolas Poussin, *Paysage avec Jean à Patmos*, Dessin au lavis, 100,3x136,4cm, 1640, Art Institute, Chicago.

La nature morte

Genre artistique, principalement pictural, qui représente des objets inertes de la nature ou des produits de l'industrie humaine. Giorgio Vasari utilise le terme de « *cose naturali* » *(choses naturelles)* pour signifier les motifs peints par Giovanni Da Udine, puis vers 1650, le terme de « *stilleven* », émerge pour évoquer des compositions de fruits, de fleurs, de poissons, tout d'abord dans les Flandres. Même s'il est possible de situer les plus anciennes de ces représentations dès l'Antiquité, pensons aux **raisins de Zeuxis**, c'est essentiellement à partir du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles que se développe un goût pour de telles représentations picturales. En 1504, des peintures sur bois de Jacopo de Barbari et Fede Galizia se propagent dans toute l'Europe. L'émergence des cabinets de curiosités, des jardins botaniques, éveillent l'intérêt quant à la nature et favorisent l'émergence de motifs souvent représentés en gros plan, ayant pour visée l'illustration scientifique, dépourvue de toute connotation religieuse ou mythologique. Ce n'est qu'en 1736 que le terme « nature morte » est attesté. En 1791, Claude-Henri Watelet, à la fin de son Encyclopédie méthodique consent quelques lignes à propos de Chardin, disant de lui : « Il a peint de la manière la plus ragoutante et la plus vraie, la nature morte : il ne devait rien à l'imitation, aux conventions d'aucun artiste, et semblait avoir inventé l'art […] un très grand peintre dans un petit genre». Plus élogieux seront les écrits de Diderot à l'égard de cet artiste qui le fascine : « Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable. ». Cézanne rompra avec les règles de représentation en rehaussant les couleurs par des teintes vives, en brisant les perspectives traditionnelles. Au XX^{ème} siècle, la nature morte évolue avec l'apparition des avant-gardes, puis à travers les différents courants avec l'évolution de la société de consommation.

Fede Galizia, Coupe de fruits en cristal avec pêches, coings et fleurs de jasmin, 1607, Huile sur bois, 31×43cm, collection particulière.

Clara Peeters, *Nature morte aux fleurs*,1611, Huile sur bois, 52×73cm, musée du Prado, Madrid.

Jean Siméon Chardin, *La Raie*, 1728, Huile sur toile, 114×146cm, musée du Louvre, Paris.

La Ruine

Elle signifie les **vestiges** d'un édifice écroulé, la dévastation, la destruction, le ravage perpétrés sur une architecture, qu'elle soit volontaire ou causée par l'altération liée au temps. *Les Réflexions suggérées par l'aspect des ruines*, de Georg Simmel publiées en 1912 , précisent que « le charme de la ruine consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature […] C'est ainsi que la ruine dégage une impression de paix… Elle est la demeure de la vie d'où la vie s'est retirée.». C'est à partir du Moyen-âge, ainsi qu'à la Renaissance que les ruines antiques ont retrouvé leurs lettres de noblesse, suscitant admiration et interrogation, en tant que reflet du temps qui passe. Le premier à avoir réellement interrogé la ruine dans l'art pictural en tant que motif principal de ses oeuvres est sans nul doute **Monsù Desiderio** (*Monsieur Didier* en napolitain), pseudonyme qu'adoptèrent deux artistes François de Nomé et Didier Barra, à la fin du XVI^{ème}. Originaires de la ville de Metz, leur installation à Naples et à Rome leur permirent de s'imprégner de l'architecture italienne, qu'ils traitèrent par le motif de la ruine et de l'Antiquité, traduite dans une vision fantastique et apocalyptique, parmi des cités crépusculaires. Mais ceux qui furent réellement considérés comme peintres de la ruine, au sens propre du terme, furent **les Patel ,** Pierre (1605-1675) et son fils Pierre-Antoine (1648-1707), qui présentèrent une vision plus réaliste de ce motif, au XVII^{ème} siècle.

Giovanni Paolo Panini (1691-1765), est un des représentants majeurs de ce courant. Dans ses représentations, le pittoresque prend le pas sur le réalisme, mais offre toutefois une perception à tous les passionnés du Grand Tour en Europe. C'est en 1748 que Giovanni **Battista Piranese** (1720-1778) édite son premier recueil de vues de Rome, puis huit ans plus tard le premier tome de l'*Antichita Romane.* Les gravures, effectuées avec la technique de l'eau forte, décrivent avec beaucoup de précision ainsi qu'une mise en scène savante, ces motifs où les ruines deviennent des acteurs principaux de la composition. L'art de la représentation de la ruine prend un nouvel essor avec la production des tableaux d'**Hubert Robert** (1733-1808), surnommé « *Robert des ruines* », inspiré par les œuvres de ses prédécesseurs Claude Lorrain et Nicolas Poussin, celui-ci durant son séjour en Italie, fréquente l'atelier de Piranese et côtoie Panini. Avec le peintre Pierre-Antoine Demachy, ils resteront les derniers vrais spécialistes de l'art du paysage de ruines.

Néanmoins, le romantisme, représenté notamment par Caspar David Friedrich, s'en emparera sous forme d'une expression des états d'âme.

Artiste visionnaire, réputé tant par ses scènes de ruines que par ses paysages imaginaires, **Hubert Rober**t sera après les tourments révolutionnaires et jusqu'à sa mort, conservateur au Museum, le futur musée du Louvre. L'ancienne résidence royale est donc un sujet de premier ordre, décliné en plusieurs versions pour créer et donner à voir des vues imaginaires. L'artiste choisit de représenter la grande galerie en ruines, à ciel ouvert, parcourue par des visiteurs qui s'adonnent à des tâches quotidiennes. Au premier plan, un artiste se consacre à la représentation de la statue de l'Apollon du Belvédère, pourtant encore au Vatican au moment de l'exécution de la toile, mais connue et admirée de tous lors du Grand Tour. Un groupe de trois personnes semble de même découvrir l'identité d'un buste à moitié enfoui dans le sol. L'artiste opère une sorte de mise en abyme par cette vue d'un futur projeté: le musée, qui a vocation de conserver les chefs-d'oeuvre du passé et à concourir à la formation culturelle des artistes, est à son tour devenu une ruine gigantesque et mélancolique, à la majestuosité renforcée par une longue perspective fuyante. Il est cependant toujours, à l'instar des grands vestiges de l'Antiquité, un lieu propice à l'inspiration des artistes qui, tel le dessinateur au premier plan, viennent y travailler. Hubert Robert introduit de même une statue de Michel-Ange, abandonnée de manière dérisoire, peut-être pour insister sur le caractère futile des réalisations humaines au regard d'un temps qui passe irrémédiablement et qui finit par tout éroder. En ce sens la vue imaginaire de la grande galerie du Louvre peut être considérée comme une vanité.

Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en Ruine*, 1796, Huile sur toile, 114×146cm, musée du Louvre, Paris.

XVIII^{ème} : La « veduta » et le « capriccio » : renouvellement du genre

La veduta (la vue en italien), voit son origine dans la peinture flamande et en Europe septentrionale, dès le début du XVI^{ème} siècle, puis au XVII^{ème} par des peintres néerlandais tels que Vermeer et sa vue de Delft, ils inspirèrent le vedutisme italien qui, au XVIII^{ème} siècle se développa dans les ateliers de peinture à Rome et Venise, avec des noms célèbres tels que Canaletto, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto, dont les célèbres tableaux décrivent avec une extrême précision les lieux qu'ils représentent.

Canaletto, *Vue du Palazzo Ducale vers la Riva degli Schiavoni*, vers 1740, Huile sur toile, 110,5x185,5cm, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milan.

Cette période, durant laquelle des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau exalte ses « rêveries », à travers ses déambulations dans la nature, annonce un engouement pour les paysages imaginaires, les « capricci », compositions où la ruine fusionne avec un paysage. Chez l'historien d'art italien Giorgio Vasari (1511-1574), le terme *capriccio* fait référence aux traits de fantaisie déroutante témoignant de l'originalité d'un peintre. Parlant de Filippino Lippi, il souligne les « *strani capricci che egli espresse nella pittura* » (les « étranges caprices que celui-ci exprime dans ses tableaux »). Raffaello Borghini (*Il Riposo*, 1584) marque une distinction entre une inspiration puisée chez autrui et celle intrinsèque à l'artiste : *a suo capriccio*. Le « capriccio » apparaît réellement vers 1770 et appartient à l'art baroque, associé à des noms tels que Claude Vernet, Fragonard, Hubert Robert. Raffaello Borghini différencie l'inspiration puisée à l'extérieur de celle inhérente à l'artiste : « *a suo capriccio* » (à son caprice) signifiant le caractère des idées fantasques, étranges exprimé dans ces tableaux.

Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767-1769, Huile sur toile, 81×64cm, Wallace collection, Londres

Viviano Codazzi, *Fantaisie architecturale avec deux* arches, Huile sur toile, 73x98cm, 1647, Palais Pitti, Florence.

Le XIXe - Le paysage romantique

L'émergence du romantisme va effacer les précédentes représentations engendrées par le classicisme, avec l'apparition d'une vision tourmentée et passionnée de la nature, porteuse d'une interrogation profonde à propos de la mort. Le paysage s'ancre plus dans une dimension poétique que celle topologique du lieu. Le sublime, en tant qu'expérience humaine, s'inspire de la puissance de la nature où le volcan, l'orage, la tempête incarnent la tourmente de l'esprit, il nécessite une introspection intérieure de ses états d'âme. Le paysage romantique symbolisera également la représentation divine de l'infini, la beauté du sublime. La magnificence du lieu s'annonce dans sa nature sauvage, la sublimité du beau par le paysage grandiose et invite à une rêverie extatique face à l'immensité, une contemplation envers les phénomènes de la nature. Goethe, en tant qu'écrivain romantique allemand, utilisera la « sublimation » comme moyen de transformer le réel, ce qui inspirera Freud qui en fera un concept à part entière. Dans cette oeuvre de Caspar David Friedrich, on aperçoit une procession de moines qui se dirige vers le portail d'une église gothique en ruine, certains d'entre eux semblent porter un cercueil dans une atmosphère glaciale. La lumière provenant de ce que l'on peut imaginer être les derniers rayons du soleil d'un ciel couchant, laisse entrevoir une tombe fraichement creusée au premier plan et des croix qui jonchent un sol enneigé. L'effet de lumière sur la partie inférieure plonge la scène dans l'obscurité, seule la partie haute de l'architecture en ruine et la cime de chênes majestueux sont délicatement bercées par cet étrange contre-jour. Les arbres semblent devenir les nouveaux piliers de la foi en la Nature, l'église en ruine incarnant la mort de l'homme religieux. Le paysage acquiert ici le statut d'un miroir des émotions intimes et propres à une époque : le temps qui passe, la vie furtive, l'éternité illusoire mais la nature éternelle.

Caspar David Friedrich, *L'abbaye dans une forêt de* chênes, Huile sur toile, 110x171cm, 1809-1810, Alte Nationalgalerie, Stasskiche Museeum de Berlin

Au XIX^{ème} siècle, la peinture de paysage **réaliste** prend une place considérable dans la production des peintres. Elle cherche également par ce biais à rompre avec l'académisme et ses règles de composition.

Si le romantisme, depuis la fin du XVIIIe, privilégie les émotions de l'artiste, les peintres réalistes, autour de **l'École de Barbizon** et de Camille Corot, son chef de file, abandonnent le paysage idéalisé et s'attachent à étudier les phénomènes naturels. L'habitude d'étudier et de peindre en plein air, sur le motif, se répand, il s'inscrit dans la démarche qu'avait initiée John Constable, au début du XIXème siècle, saisissant sur le vif, avec son chevalet, des paysages dans la nature. Ce phénomène est évidemment porté par la modernisation des moyens de transport (chemin de fer), du matériel du peintre (invention de la peinture en tube) et par l'apparition de la photographie. Barbizon, petit village près de Paris, qui, depuis les années 1820, accueillait de nombreux peintres de paysages, regroupés sous le nom d'« École de Barbizon ». C'est la première école française à se consacrer au paysage pur, sans que les scènes soient à connotations mythologiques ou historiques, regroupant des peintres tels que Charles-François Daubigny, Gustave Courbet, Théodore Rousseau, Constant Troyon, Narcisse Diaz de la Peña etc.

Karl Friedrich Lessing, *Défense du cimetière d'une église durant la guerre de 30 ans*, 1848, Huile sur toile, 116,5x176,6cm, Musée Kunstpalast, Düsseldorf.

Camille Corot : fils d'un riche commerçant drapier, Corot refuse de reprendre le flambeau familial et préfère se consacrer à sa passion pour la peinture. Ainsi, il suit des cours à l'Académie de Charles Suisse, quai des orfèvres puis dans l'atelier de son ami Achille-Etna Michallon, peintre à tendance néo-classique. Dès 1822, il se rend fréquemment dans la forêt de Fontainebleau, afin d'y peindre les différents motifs qu'il privilégie pour atteindre la vision réaliste qu'il développera . Trois séjours en Italie vont lui procurer des supports de motifs pour ses futures peintures.

Le thème du soleil couchant sera traité tout au long de sa carrière, avec beaucoup de poésie, par une captation de la lumière, des clairs obscurs, des reflets sur l'eau, par l'usage des tonalités de bruns et de verts sombres, laissant à peine se dévoiler la silhouette au pied de l'arbre.

Jean Baptiste Camille COROT (1796-1875), *Soleil couchant après la pluie*, Huile sur toile, vers 1858, 41,8×31,4 cm, Musée d'arts, Nantes.

Jean Baptiste Camille COROT (1796-1875), *Paysage soleil couchant*, Huile sur toile, vers 1865-70, 51×73 cm, Musée d'arts, musée de Grenoble.

Jean François Millet : Rejoignant le village de Barbizon, pour fuir l'épidémie de choléra, Millet n'est toutefois pas membre de l'école, son œuvre s'attache plus à décrire le quotidien des paysans, leur dur labeur, leur « vérité » (selon les mots de l'artiste). Sa « vision » ne se rallie pas à une idéologie politique, elle est portée par le travail au cœur des campagnes. Sa démarche vise à représenter les pratiques ancestrales, le mode de vie et le rythme immuable de la vie paysanne. En somme, sa peinture est une vision idéalisée, éternelle, du monde rural tel qu'il existait par le passé. On retrouve ces thèmes dans *Le semeur*, *Les glaneuses* et *L'angélus*.

Jean François Millet, *Le printemps*, Huile sur toile, entre 1868 et 1873, 86x111cm, Musée d'Orsay, Paris.

Jean François Millet, *Les glaneuses*, Huile sur toile, 1857, 83,5x111cm, Musée d'Orsay, Paris.

6. La grande confrontation : Arpenter le monde

Le paysage naturaliste

Gustave Courbet : Né en 1819 à Ornans et mort en 1877 à La Tour-de-Peilz (Suisse). À 19 ans il entre au Petit Séminaire d'Ornans où il suit les cours de Claude-Antoine Beau, disciple du peintre Regnault, il y apprend à peindre dans la nature. S'ensuit un apprentissage au Collège Royal de Besançon. En 1839 il part à Paris puis à l'académie Suisse, pour s'initier à la peinture du modèle vivant.

Dans les années 1846-1847 il voyage en Belgique et en Hollande, il y découvre les peintres flamands qui l'impressionnent et contribuent à son évolution. Il expose neuf de ses toiles, au Salon de peinture en 1850, dont *Un Enterrement à Ornans*. Ce tableau est tellement novateur dans sa dimension réaliste, qu'il génère le scandale par sa transgression des codes. Jusqu'alors on ne peignait pas de scènes de la vie quotidienne sur de si grands formats, qui étaient réservés aux grands événements historiques . En effet, ce témoignage d'une scène de la vie quotidienne, de grande dimension, transgresse par plusieurs aspects : la notion de tableau d'histoire, on enterre un personnage méconnu qui est traité comme un illustre. Deux révolutionnaires, habillés avec des vêtements de la révolution française, représentent un symbole de celle 1848. On lui reprochera de peindre « le laid », « le trivial », « l'ignoble », « le vulgaire ». Ce tableau traduit l'engagement de Gustave Courbet en faveur de la république et constitue donc un enterrement symbolique de la monarchie et du romantisme, auquel il avait toutefois participé. Il représente l'émancipation de l'individu vers la démocratie.

Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1850, Huile sur toile, 315x660cm, Musée d'Orsay, Paris.

Lors de l'Exposition universelle de 1855, il se fait construire sur ses propres deniers, un bâtiment qu'il nomme le « *Pavillon du Réalisme* », à côté du palais des Beaux-arts. En effet, n'acceptant pas la faible quantité de tableaux exposés dans celle-ci, onze en tout, il décida de faire édifier cette structure en bois pour y exposer une quarantaine de ses tableaux, ce qui suscita un scandale d'ampleur. À partir de cette période, le thème du paysage est largement développé dans son œuvre avec certains sites caractéristiques comme *Le Puits noir*. En effet, cette partie plus intime de son oeuvre directement consacrée à l'étude de la nature, comme la série qu'il consacra à *la Loue* entre 1863 et 1864, et la déclinaison de toiles selon différents points de vues d'un unique motif constitue les prémices d'une véritable étude géologique. Le travail sur le cadrage y est particulièrement prononcé et l'utilisation d'une palette chromatique aux multiples nuances rend-compte avec force d'un renouvellement de sa palette et d'un affranchissement vis-vis du dessin.
À la différence de Millet, son regard est empreint d'une lutte politique pour la reconnaissance de la condition paysanne. Il se différencie des autres peintres de son époque par son caractère anticonformiste, qui se traduit dans sa peinture par une émancipation envers la tradition et une sobriété formelle, ainsi que par l'utilisation de profonds effets de matière que l'on retrouve par des empâtements importants.

Gustave Courbet, *Paysage près de Maisières*, Huile sur toile, 1865, 50x65cm, Neue Pinakothek, Munich.

Gustave Courbet, *La source de la Loue*, 1863, Huile sur toile, 84x107cm, Kunsthaus, Zurich.

L'orientalisme

Ce mouvement littéraire et artistique, apparaît au XVIIIème, et se développe au XVIIIème et XIXème siècles. L 'attrait des artistes occidentaux pour les cultures des peuples du Maghreb et du Moyen-Orient se retrouve figuré par une forme d'exotisme souvent fantasmé. Époque de la mode des *Turqueries* qui trouvera son apogée au XIXème, Victor Hugo dira : « L'orient est devenu une préoccupation générale. » *Les Orientales*. Celle-ci sera portée par des événements tels que la campagne napoléonienne d'Égypte, délivrant des œuvres comme *Bonaparte visitant les pestiférés de la Jaffa* de Jean Antoine Gros en 1804, ou la libération de la Grèce contre l'autorité ottomane, avec *Scènes de massacre de Scio* d'Eugène Delacroix (1824).

Eugène Delacroix, *Scènes de massacre de Scio*, 1824, Huile sur toile, 419x324cm, Musée du Louvre, Paris.

L'Orientalisme romantique, envoûté par le dépaysement et la force des thèmes tels que la cruauté du tyran, du désert, la sensualité et l'opulence des femmes du harem, les ruelles de la médina, cherchera à traduire les lumières de l'orient ainsi que les couleurs vives et éclatantes que les artistes y découvriront.
En 1832, Eugène Delacroix accompagnant une mission diplomatique au Maroc, y produit une importante quantité de croquis, d'aquarelles qui constitueront de précieux supports de documentation pour ses toiles et son imaginaire.

L'Orientalisme naturaliste se retrouve chez Gustave Guillaumet, surnommé le « Millet du désert » ainsi qu'un nombre important de peintres dont les plus grands noms comme Eugène Fromentin, Gustave Guillaumet et Charles de Tournemine bénéficièrent d'une grande renommée. Leurs toiles provoquent une sensation d'infini par la description des phénomènes atmosphériques et lumineux des lieux dont ils veulent témoigner du réalisme au plus près.

Gustave Achille Guillaumet, *Le Désert*, 1867, Huile sur toile, 110x200cm, Musée d'Orsay, Paris.

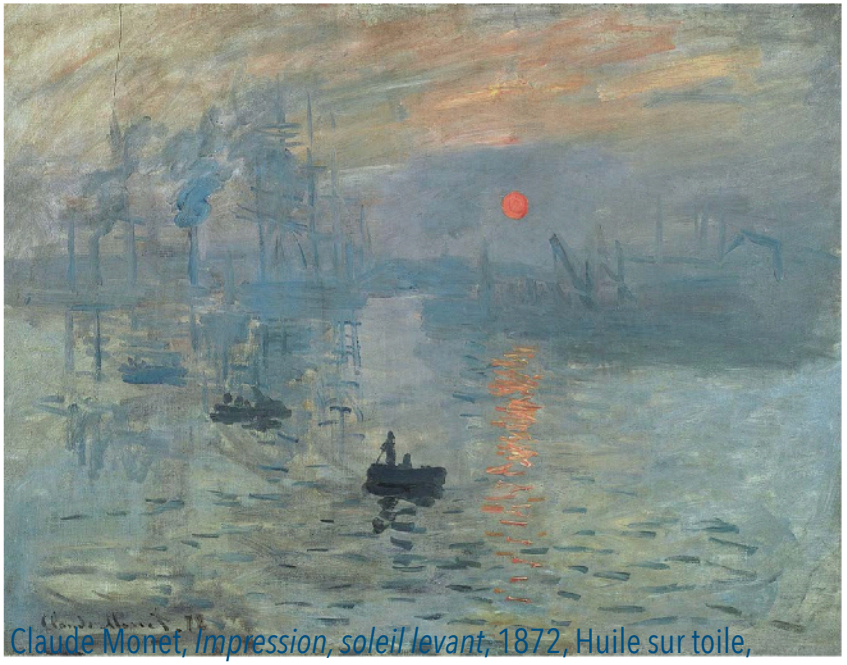
.

Le paysage impressionniste

Le dernier quart du XIX^{ème} siècle, voit l'émergence d'un nouveau mouvement artistique, **l'impressionnisme**, qui marque le début de la modernité picturale, le paysage devient une interprétation très libre de la réalité observée. Elle consiste à « capter » l'impression fugitive des couleurs et des lumières représentées sur le vif, en plein-air et marque l'abandon de volonté d'une reproduction mimétique de la réalité.

En 1872, Claude Monet (1840-1926) peint une toile représentant le petit matin sur le port du Havre. Le peintre cherche à rendre l'effet produit par la lumière, plutôt que de s'attacher aux détails, en particulier à la densité et à la netteté des formes. Le refus, par le **Salon officiel**, poussa les peintres de ce mouvement à créer leur propre exposition et le 15 avril 1874, elle eut lieu dans l'atelier du photographe Nadar au 35, boulevard des Capucines à Paris. Les toiles sont signées Degas, Renoir, Cézanne, Alfred Sisley et Berthe Morisot et Claude Monet. À l'instar du « **salon des refusés** » qui en 1863 avait accueilli, sous l'initiative de Viollet-le-Duc, les oeuvres de Courbet, l'exposition chez Nadar remportera un franc succès et le tout Paris s'y rendra pour admirer les expérimentations de cette génération de peintres. L'accrochage de la vue du Havre sous le titre *Impression soleil levant* donne lieu à une publication par le critique Louis Leroy, chroniqueur au journal *Le Charivari,* qui se moqua du tableau par un article intitulé, «l'exposition des impressionnistes», ou il écrit par dérision « *Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans…*». Historiquement, le mouvement en tirera son nom et naîtra officiellement ce jour-là.

Impression soleil levant n'est pas le premier tableau de Monet qui expérimente une vue d'extérieur, une palette claire et une touche visible : trois caractéristiques dans lesquelles le public, durant les années qui suivent, s'habitue à reconnaître les marques de ce qu'un autre critique Théodore Duret appelle la «nouvelle peinture». On utilise le mot «**touche**» pour parler



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, Huile sur toile, 48x63 cm, Paris, Musée Marmottan Monet.

de la manière dont un peintre pose la couleur avec son pinceau. Certains peintres éliminent les traces de leur pinceau mais les touches de Monet son bien visibles. L'exécution des peintures en plein air, justifie le terme «pleinairisme», néologisme appliqué aux toiles impressionnistes.

Ce tableau situe le soleil comme point central, dont le ton chaud contraste avec l'atmosphère froide du port du Havre, symbole de la révolution industrielle. La touche impressionniste se définit par une touche rapide qui lui confère un aspect non-fini et préfigure le pointillisme de Georges Seurat dans les années 1880. Par ailleurs, le pleinairisme est rendu possible par une évolution technique : l'invention de couleurs industriellement préparées, contenues dans des tubes qui permettent de les transporter, alors qu'il fallait auparavant broyer les pigments et les mêler au médium gras, les peintres s'attachant principalement à représenter les motifs suivants, au premier rang duquel le paysage, l'eau pour la complexité du travail sur les reflets, la ville, les plaisirs nocturnes, et le dynamisme de la vie moderne. Admirateurs de Delacroix, ils utilisent les couleurs primaires et les complémentaires en s'appuyant sur les théories scientifiques sur la couleur de Goethe, ainsi que les **lois du contraste simultané des couleurs** énoncées par le chimiste **François Eugène Chevreul en 1839**, afin de représenter la lumière et ses effets. Ils sont novateurs par leurs techniques mais également par le choix de leurs motifs. Ils représentent la modernité par des représentations de la ville, des gares, des usines, les loisirs : Degas par l'Opéra, Renoir avec les guinguettes, Toulouse-Lautrec les cabarets. Ils exposeront huit fois ensemble, mais l'académie ne reconnaîtra pas la valeur de leurs paysages, considérés comme mal peints.

Berthe Morisot, *Vue du petit port de Lorient*, Huile sur toile, 43x72cm, 1862, National Gallery of Art, Washington..

Camille Pissaro, *La colline de Jalais à Pontoise*, Huile sur toile, 87x114,9cm, 1867, Metropolitan Museum of Art, New-York.

Claude MONET (1840-1926), *Cycle des Nymphéas du musée de l'Orangerie*, entre 1897 et 1926, Huile sur toile, 197x1000cm, surface environ 200 m2, Paris, musée de l'Orangerie.

William Turner (1775-1851), est issu d'une famille modeste, il travaille dans ses jeunes années auprès d'architectes et réussit à intégrer la Royal Academy of Arts, qui joua un rôle essentiel dans sa vie d'artiste. Il est rapidement reconnu pour son talent d'aquarelliste, ce qui ne l'empêchera toutefois pas d'utiliser la peinture à l'huile. Grand admirateur du Lorrain et de Poussin, il est surnommé « peintre de la lumière », et malgré sa fascination pour le classicisme, il apparaît comme le peintre avant-gardiste de son époque. Ses différentes pérégrinations à travers l'Europe lui serviront à enrichir sa propre production artistique, que l'on peut estimer à 20 000 œuvres.

Entre 1820 et 1830, il accomplit de nombreuses représentations de paysages, connus sous le nom de " *Keepsakes* ", qui favorisèrent sa renommée internationale. Ses sources d'inspiration se fondent sur la vie contemporaine : bateaux à vapeur, chemins de fer mais aussi des faits historiques relatifs à Napoléon : Waterloo, Trafalgar etc. Il compte également parmi les plus grands peintres de marine de son époque.

Dans son oeuvre *Pluie, vapeur, vitesse,* Turner introduit une locomotive à sa composition qui semble enrôbée dans un tourbillon aux frontières de l'abstraction, mais qui traduit parfaitement le *fog.* Ce dernier uniformise le paysage, tout en esquissant viaducs, barques et personnages au second plan. Ce travail sur le flou de l'arrière-plan contraste avec la vision précise de la machine. La perspective choisie renforce l'impression de vitesse. Une anecdote relate que, lors d'un voyage effectué en train, il entendit une autre locomotive arriver en sens inverse, captant la scène il décide de convertir son impression en ce sublime tableau. Il est souvent considéré, pour cette raison, comme précurseur de l'impressionnisme.

William Turner, *Pluie, Vapeur et Vitesse*, Huile sur toile, 1844, 91x 121,8cm, National Gallery, Londres.

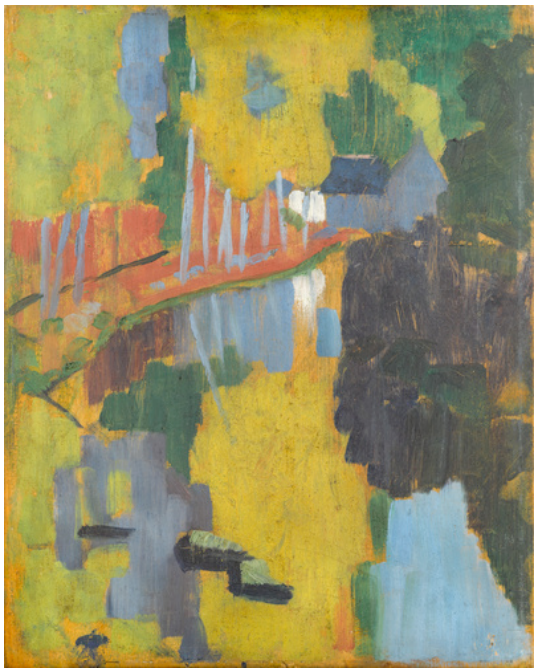
Paul Cézanne (1839-1906), est né à Aix-en-Provence, ville à laquelle il fut très attaché, qui fut sa source d'inspiration. Son amitié très jeune avec Émile Zola, qui a grandi dans la même ville, ainsi que ses différentes rencontres avec d'autres artistes peintres seront déterminantes dans sa carrière. Il suit des cours de dessin puis rejoint Émile Zola en 1861, qui s'est installé à Paris. Il côtoie d'autres peintres comme Pissaro et expose au Salon des Refusés. En 1866, de retour à Aix il peint une série de tableaux représentant la ville. Il rencontre alors Monet et Renoir avec lesquels il se lie d'amitié. Après avoir observé tous les styles de son temps, ce n'est que vers la fin des années 1870, qu'il trouve son propre style. Il peint en 1895 *la Montagne sainte Croix* et s'installe aux carrières de Bibémus, cette année-là une exposition individuelle lui est consacrée chez le célèbre galeriste Ambroise Vollard. En 1899, il expose au salon des Indépendants. Zola meurt en 1902, il ne lui survivra que de quatre années. La composition de la version de 1885 montre au premier plan une végétation et des habitations, esquissées par une palette chromatique restreinte autour de l'ocre et des teintes bleu-vert que l'on retrouve pour la montagne, située en arrière-plan. La touche y est présente bien qu'encore liée au cerne du contour des formes servant à les hiérarchiser dans l'espace de manière très distincte. Le motif de la Sainte Victoire sera repris, de manière obsessionnelle maintes fois par l'artiste qui en exécutera une série de 44 tableaux à l'huile et 43 aquarelles qui lui permettront de déployer la richesse et la singularité de son langage plastique.

Paul Cézanne, *La montagne Sainte Victoire*, Huile sur toile, 63,5x83cm, 1905, Kunsthaus, Zurich.

Paul Cézanne, *La montagne Sainte Victoire*, vue de Bellevue, Huile sur toile, 73x92cm, 1885, Fondation Barnes Philadelphie.

Le mouvement nabi

Né autour des années 1888, c'est à Paul Sérusier que l'on doit cette formation de plusieurs peintres, disciples de Paul Gauguin, tels que Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul-Élie Ranson, Aristide Maillol etc. Le terme nabi, signifie « prophète », « inspiré de Dieu » en hébreu, qui caractérise ces artistes symbolistes, en quête de spiritualité. De retour de Bretagne, Paul Sérusier, ramène une toile qu'il a peinte auprès de Paul Gauguin, le « *Talisman* » où le maître l'a invité à peindre ce qu'il ressentait et non ce qu'il voyait. Ce tableau prend une dimension iconique dans l'histoire de la peinture et constitue un vrai manifeste de l'esthétique des artistes nabis. Petite étude réalisée en plein-air à Pont-Aven en 1888, elle initie un choix de peinture pure, autonome et aux frontières de l'abstraction. Le mouvement évoluera vers des motifs de paysages boisés, empreints d'une influence émanant des estampes japonaises, avec une connotation sacrée de la nature où les arbres représenteraient les piliers d'une cathédrale naturelle. Dans sa toile *Paysage aux arbres verts*, réalisée en 1893, Maurice Denis recherche la dimension sacrée dans l'art : par ses trois plans successifs, il convoque le spectateur dans un univers mystique ; le bas muret en arrière-plan coupe la composition horizontalement et symbolise la rencontre du monde sensible avec l'univers surnaturel. De la même manière, Paul Sérusier peindra ses *Arbres rouges et fougères en automne* et Émile Bernard sa toile *Madeleine au Bois d'Amour,* à travers ces œuvres ils décriront une vision spirituelle des sous-bois. Pour sceller leur unité, ils se donnent tous un surnom et paraphent leurs lettres du sigle « ETPMVMP », « En ta paume mon verbe et ma pensée ». Paul Bonnard détiendra le surnom de « nabi japonard », relatif à son attrait pour l'art japonais suite à la visite d'expositions en 1892, en témoigne son célèbre *Peignoir* inspiré des motifs de Gustav Klimt. Le mouvement éclate en 1900, chacun de ses membres pratiquera une activité autonome.



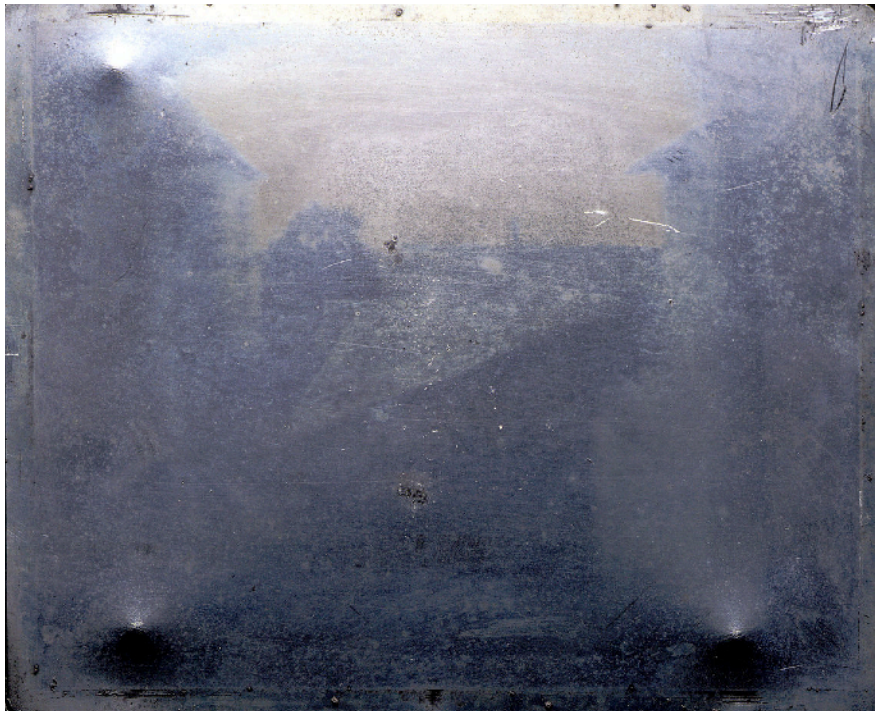
Paul Sérusier, *Le Talisman, Paysage au bois d'amour*, Huile sur toile, 27x21,5cm, 1888, Musée d'Orsay, Paris.

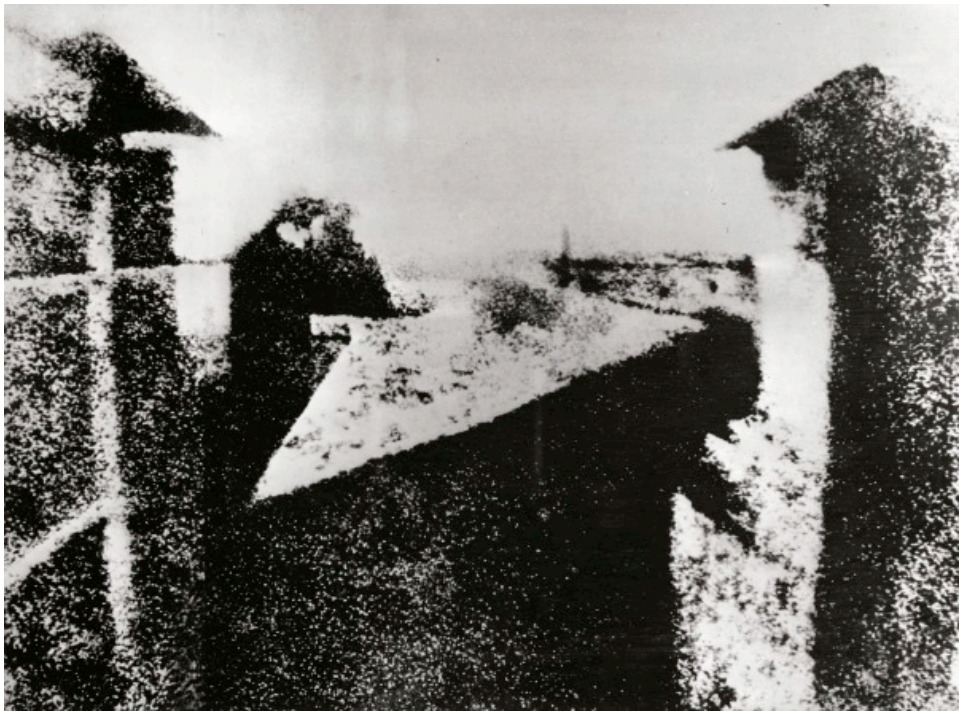
Maurice Denis, *Paysage aux arbres verts*, Huile sur toile, 46,3x42,8cm, 1893, Musée d'Orsay, Paris.

La photographie

Le brevet déposé par Nicéphore Niepce et Louis Daguerre est dévoilé en 1839 à l'Académie des Sciences, acheté par la France qui offre le procédé et promet d'en doter « *littéralement le monde entier* ». Si la photographie est héritée de connaissances chimiques et optiques anciennes, combinées et perfectionnées dans la première moitié XIX^{ème} siècle, son apparition tire son origine de l'invention de la *camera obscura* à la Renaissance. Aux expériences photographiques de l'Anglais Thomas Wegwood, vers 1800 qui permettait de figer des images éphémères qui s'assombrissaient au bout de quelques minutes, le français Nicéphore Nièpce parvient quant à lui à fixer des images, révélées sur du papier traité au chlorure d'argent. Il rencontre cependant le même problème lors de la phase de développement, mais ajuste son procédé « héliographique » et entre 1826 et 1827 effectue un premier tirage qui se conservera. L'image aura pour motif une vue depuis sa fenêtre, sur une plaque d'étain recouverte de bitume dilué dans de l'huile de lavande. Toutefois le délai du temps d'exposition de l'image prenait plusieurs heures rendant l'image difficilement déchiffrable, mais elle reste considérée comme la première photographie. Ce ne sera que quelques années plus tard par son association avec Louis Daguerre, qu'il parviendra à améliorer le procédé héliographique au moyen d'une résine plus sensible à la lumière. En 1833, après la mort de Nièpce, Daguerre poursuit ses recherches et améliore les temps d'exposition avec de l'iodure d'argent créant ainsi le « daguerréotype ». En 1841, le brevet du calotype par Henry Fox Talbot, premier procédé négatif permet un tirage multiple. Parfois mal accueillie par les artistes peintres, qui la considérèrent comme une menace, d'autres, comme Gustave le Gray, développera ses propres studios de portraits et deviendra photographe officiel de Napoléon III. Il contribuera par la même occasion, à la perfectionner en appliquant de la cire sur les négatifs, afin d'obtenir plus de détails et sera à l'origine d'un processus de négatif en verre, à base de collodion humide. *The Pencil of Nature* (Le Crayon de la nature) de William Henry Fox Talbot, premier livre de photographies publié entre 1844 et 1846, témoigne de l'intérêt porté par les photographes au recensement du monde par ce nouveau médium empreint d'une poésie et de qualités nouvelles.

Gustave Le Gray, *Le Chêne creux*, Fontainebleau, vers 1856, épreuve albuminée, 31,8 x 41,2 cm, collection privée.





Nicéphore Niepce, P*oint de vue du Gras*, 1827, plaque d'étain polie recouverte de bitume de Judée de 16,2 × 20,2cm, Université du Texas, Austin.

7. Dépasser le réalisme pictural

Le début du XX^{ème} siècle et le paysage moderne

Le fauvisme désigne un mouvement pictural français du début du XX^{ème} siècle, initié par André Derrain, qui privilégie de grands aplats de couleurs vives. Il émerge vers 1898 et s'affirme en 1905, lors du Salon d'automne où il provoque un véritable scandale, et s'acheve moins de cinq ans plus tard, au début des années 1910. Son nom apparaît après la rédaction d'un article du critique d'art Louis Vauxcelles destiné à alimenter les gazettes artistiques, qui, sortant de l'exposition au salon d'automne du Grand Palais en 1905 écrit ceci : « Salle N°VII MM. Henri Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, Girieud, Derain, Ramon Pichot. Salle archi-claire, des oseurs, des outranciers, de qui il faut déchiffrer les intentions, en laissant aux malins et aux sots le droit de rire, critique trop aisée. [...] Au centre de la salle, un torse d'enfant et un petit buste en marbre, d'Albert Marquet, qui modèle avec une science délicate. La candeur de ces bustes surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello chez les fauves ». L'expression a été conservée pour qualifier ce mouvement artistique. D'autres critiques d'art comme Mauclair ne seront pas plus élogieux avec les peintres cette même année « On a jeté un pot de peinture à la face du public ! ».

André Derain, *La route tournante à l'Estaque*, 1906, Huile sur toile, 130x195cm, Museum of fine art, Houston.

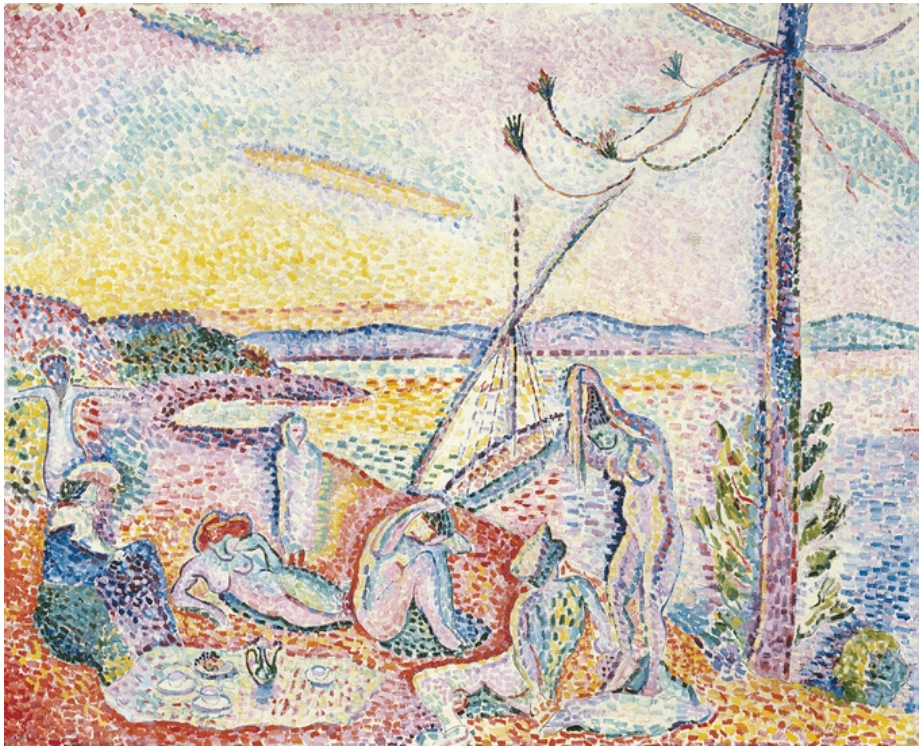
On considère que dès 1908, le mouvement est déjà éteint bien que quelques individualités s'expriment encore avec ses caractéristiques thématiques et techniques. Il est singulier de constater qu'un mouvement aussi éphémère ait pu ainsi ouvrir la voie aux avant-gardes révolutionnaires de la peinture ayant une grande influence dans l'histoire de l'Art Moderne. Les caractéristiques principales sont la simplification des formes, des perspectives et des ombres et surtout l'utilisation des couleurs pures, violentes, lumineuses. Les sujets principaux sont figuratifs : des paysages, des scènes de rue, des nus et des portraits. À l'instar de l'Impressionnisme, le Fauvisme reste attaché à

une certaine traduction de la réalité au travers de thèmes simples et quotidiens mais il en propose une version distanciée : prégnance de la nature et des forces naturelles à travers la représentation de paysages, ports et cours d'eau, scènes urbaines, fêtes populaires, portraits et autoportraits, la femme, fenêtres et scènes intérieures, tout ce qui exalte la couleur est privilégié : uniformes, drapeaux...

Les toiles se caractérisent par des couleurs employées pures qui produisent de forts contrastes que l'on peut métaphoriquement qualifier de polyphonies colorées. La touche y est très épaisse et le geste rapide, parfois traitée directement avec le tube en s'affranchissant des pinceaux.

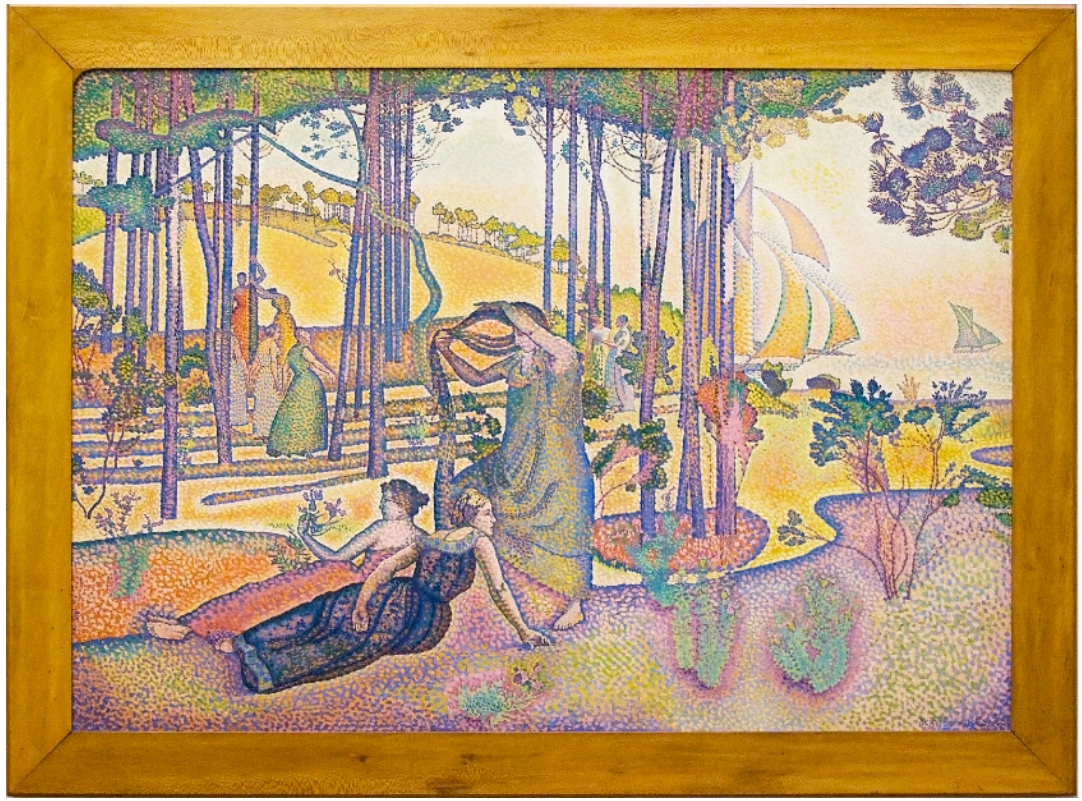
Les effets de lumière sont traduits par des transpositions colorées franches et sans rapport avec la réalité. La toile brute reste souvent visible et le blanc de l'enduit n'est pas nécessairement recouvert pour servir à signifier des reflets, quand les détails disparaissent au profit des plages colorées, souvent de larges aplats en bandes de couleurs. Pour signifier les formes, les artistes ont recours aux cernes et le modelé ainsi que les dégradés disparaissent.

Ces partis-pris formels témoignent par ailleurs d'une posture particulièrement affirmée et d'une virilisation de l'espace artistique à travers la figure d'artistes désinvoltes qui laisseront place au modèle toujours romantique de l'artiste des avant gardes : « *Je ne vais jamais au musée, j'en hais l'odeur, la monotonie. Je déteste le mot " classique". La science me fait mal aux dents.* » M.de Vlaminck ou encore « *La couleur surtout et peut être plus encore que le dessin est une libération " / "un ton seul n'est qu'une couleur, deux tons c'est un accord, c'est la vie ! " / "Il faut que la peinture serve à autre chose qu'à la peinture !* » H.Matisse.



Henri Matisse, *Luxe, calme et volupté*, 1904, Huile sur toile, 98,5x118,5cm, Musée d'Orsay, Paris.

Durant l'hiver 1904-1905, Matisse travaille le thème du « déjeuner sur l'herbe ». Le peintre compose ce tableau à partir des vers de « L'invitation au voyage » de Baudelaire : « Là , tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté », inspirant ainsi le titre du tableau. La couleur exaltée par la facture divisionniste, témoigne de l'influence de Signac et Cross à Saint-Tropez au cours de l'été 1904. Matisse s'inspire également de Cross dans *L'Air du soir* dont il reproduit le motif de la femme soulevant sa chevelure. Signac classe les Fauves sous le préfixe « néo » -, comme en écho à son tonitruant traité de 1899, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. « Si parmi les néo-impressionnistes, y écrivait-il, ne se manifeste pas déjà l'artiste, qui par son génie saura imposer cette technique [de la division de la couleur], ils auront au moins servi à lui simplifier la tâche. Le coloriste triomphateur n'a plus qu'à paraître, on lui a préparé sa palette. »



Henri Edmond Cross, *L'air du soir*, vers 1893, Huile sur toile, 116x164cm, Musée d'Orsay, Paris.

L'expressionnisme

Les premières productions annonciatrices de ce mouvement surviennent avec la série d'Evard Munch, *Le cri* (1893), *Anxiété* (1894). En rupture avec le mouvement impressionniste qui le précède, il apparaît à Dresde en Allemagne, porté par des figures telles que Friz Bleyl, Karl Schmidt Rottluf, parmi les plus importants. Ce courant revendique l'expression des émotions. L'expressionnisme viennois s'est également affirmé avec Gustave Klimt, Egon Schiele. La subjectivité que tente de décrire l'expressionnisme se révèle sous la forme d'une réalité déformée pour atteindre le spectateur par une vision angoissante, que l'on peut relier à l'anxiété dûe à l'advenue de la première guerre mondiale. Le premier à l'avoir nommé ainsi fut le critique d'art Wilhelm Worringer en 1908. On peut noter que l'apparition de la photographie détermine avec précision l'objet visé, tandis que ce style tente d'en déformer l'aspect. Frantz Marc peint en 1911 une toile intitulée Cheval Bleu 1, en écho à l'oeuvre de son ami Wassily Kandinsky *Der Blaue Reiter, le Cavalier Bleu,* peinte quant à elle dès 1903, et qui donnera son nom au mouvement éponyme de ce groupe d'artistes d'inspiration expressionniste, qui se formera à Munich.

Egon Schiele, *Soleil couchant*, 1913, Huile sur toile, 90x90,5cm, Leopold Muséum, Vienne.

Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter,* 1903, Huile sur toile, 52,1x54,6cm, Collection Emil G. Bührle, Zurich.

Frantz Marc, *Cheval Bleu 1*, 1911, Huile sur toile, 94,5x112cm, Lenbacchaus, Munich.

Le surréalisme

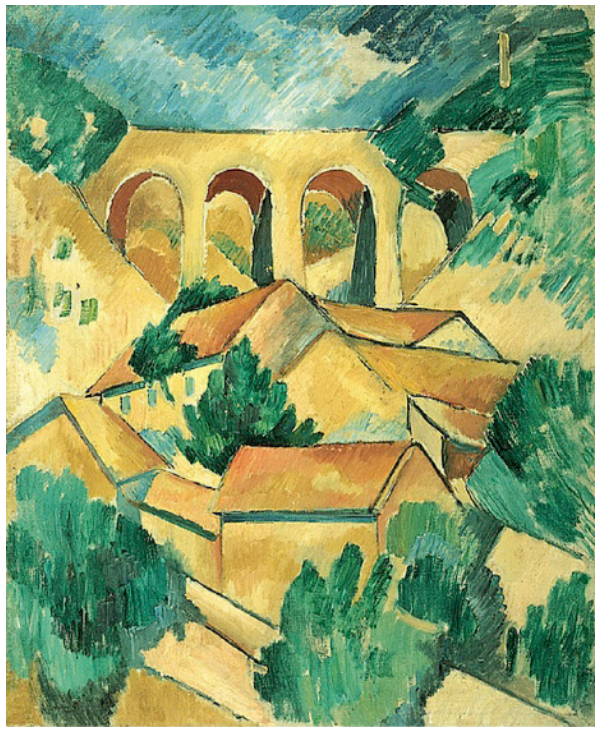
Le mouvement surréaliste, succède au mouvement dadaïste qui l'a fortement inspiré. Il s'est singularisé par sa transdisciplinarité dans bien des champs artistiques. Le substantif « surréalisme » apparaît pour la première fois en mars 1917 dans une lettre de Guillaume Apollinaire à Paul Dermée : « *Tout bien examiné, je crois en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Le mot "surréalisme" n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà employé par MM. les Philosophes.* ». En 1924, André Breton rédige son premier *Manifeste du Surréalisme* faisant la part belle à l'imagination, l'émerveillement, la recherche de la résolution du conflit entre rêve et réalité, le principe de l'écriture automatique, celui du collage de fragments de phrases et une attitude non conformiste. Dans le domaine de la peinture, inspiré par l'oeuvre d'Odilon Redon, le surréalisme se définit par l'application d'une méthode de création, induite par la libération de l'automatisme de l'appareil psychique, puisant dans l'inconscient et dénuée de toute volonté esthétique ou intellectuelle en privilégiant la recherche d'une description onirique. La notion de « paysage surréaliste » induite par des artistes tels que Salvador Dali, Yves Tanguy et ses *Inscape,* s'apparente à une recherche de paysages établie sur un « *modèle intérieur* ».

Yves Tanguy, *En lieu oblique*, 1941, Huile sur toile, 43x71,4cm, Musée Peggy Guggenheim, Venise.

Giorgio De Chirico, *L'énigme d'un jour*, 1914, Huile sur toile, 83x130cm Collection Museu de Arte Contemporanea de l'Université de Sao Paulo, Brésil.

Le cubisme

À peu près à la même période, apparaît le mouvement du cubisme, véritable révolution dans le monde de la représentation visuelle, qui s'opère à travers une décomposition conceptuelle du réel. Il durera jusque dans les années 1920. Initié par Pablo Picasso et Georges Braque, beaucoup de peintres emprunteront ce courant par des toiles renouvelant la tradition picturale occidentale influencés par les arts dits primitifs. Le Cubisme apparaît comme l'un des mouvements les plus novateurs de l'histoire de l'art moderne par la rupture qu'il opère vis-à-vis de la tradition mimétique, par la création d'un espace pictural détaché de l'imitation du réel, redéfinissant la notion même de représentation et par l'introduction littérale du réel en peinture par l'intermédiaire de l'invention du collage.



Georges BRAQUE, *Le viaduc à l'Estaque,*, 1908, Huile sur toile, 72,5x59cm, Centre Georges Pompidou, Paris.

En 1907, influencé par l'exposition des toiles de Cézanne à Paris, Georges Braque réalise une série intitulée *l'Estaque,* un ensemble de paysages, dont la représentation d'un motif de viaduc par des formes géométriques permettait de structurer des éléments architecturaux malgré la multiplicité des points de fuite. Cette vue témoigne de la recomposition d'une vision multiple du paysage qui détermine les premiers jalons de la naissance du Cubisme. Exposé à Paris dès 1908, le catalogue est accompagné d'une préface rédigée par Guillaume Apollinaire qui visant à caractériser l'artiste s'exprime ainsi : « Son esprit a provoqué volontairement le crépuscule de la réalité (…) ». Dans l'une de ses oeuvres postérieure, intitulée *Les*

Georges BRAQUE, *Les usines de Rio Tinto à l'Estaque*, 1908, Huile sur toile, 73x60cm, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq.

Usines du Rio Tinto, Braque se détache de la perception traditionnelle de l'espace, considérée comme « naturelle » et issue d'une de la longue tradition occidentale, liée à la reproduction du réel par une perspective monofocale dont nous venons de retracer les grandes lignes. À partir de ce paysage qu'il connaît bien, il travaille à **la constitution d'une seule image par synthèse** à partir d'une multiplicité de points de vue, saisis par le corps en mouvement. La peinture devient **un outil** pour analyser la perception du réel, d'où le terme, à propos des œuvres de cette époque, de *Cubisme analytique*.

Parallèlement, Pablo Picasso peint, à l'automne 1908, ***Paysage aux deux figures***. Dans cette toile, dont les rochers peuvent rappeler les primitifs siennois, deux arbres encadrent l'image, à l'instar de rideaux de théâtres entrouverts, dissimulant les figures de deux femmes nues, la figure humaine cédant définitivement le pas à la nature représentée.

Pablo PICASSO, *Paysage aux 2 figures*, 1908, Huile sur toile, 60x73cm, Musée Picasso, Paris.

Glossaire

ARTIFICIEL : Produit par le travail de l'Homme et non par la nature. Qui résulte de la vie en société et n'est pas essentiel.

CAPPRICCIO : Un capriccio, ou caprice architectural, est, en peinture, la représentation d'un paysage imaginaire ou partiellement imaginaire, combinant des bâtiments, des ruines et autres éléments architecturaux de façon fictive et souvent fantastique.

DÉVELOPPEMENT DURABLE : Mode de développement veillant au respect de l'environnement par une utilisation prudente des ressources naturelles afin de les rendre durables sur le long terme.

ÉLÉMENTS NATURELS : Dans l'antiquité, ils étaient symbolisés par les 4 éléments liés aux états possibles de la matière: le feu (plasma), l'eau (liquide), l'air (gaz) et la terre (solide). Dès l'apparition de la peinture les artistes ont utilisé des pigments et éléments naturels, avec de l'œuf puis de l'huile, mais aussi dans la sculpture (bois, pierre, argile, marbre...), l'architecture (bois, pierre, chaux, paille...). L'ère industrielle va bousculer ces choix, ouvrant la modernité à des matériaux non-naturels, non-artistiques.

GENRE : Catégorie d'oeuvres picturales traitant du même sujet.

MIMESIS : La mimesis est l'écart minimum entre la représentation et le réel. Elle est donc motivée par la volonté de représenter la réalité par le dessin ou la peinture, aussi fidèlement que possible. Cependant une représentation est toujours différente de la réalité et cette différence s'appelle L'ÉCART.

MORDORÉ : Se dit d'une chose, d'un objet ou d'un paysage, d'un brun chaud à reflet doré.

NATURE : Ensemble des caractères, des propriétés qui définissent un être, une chose concrète ou abstraite. Dans le cas présent nous l'appréhendons comme milieu terrestre particulier, par le relief, le sol, le climat, l'eau, la végétation.

NATUREL : Directement issu de la nature, du monde physique, qui n'est pas le fruit du travail de l'homme, mais est issu exclusivement de produits bruts, sans mélange avec un élément artificiel, synthétique (minéraux, végétaux, faune, flore…).

ŒUVRE : Une œuvre d'art est le produit de l'activité, de la réflexion et de la démarche d'un artiste. L'œuvre d'art s'adresse à un public sur lequel elle produit certains effets ou suscite des émotions. À vocation non utilitaire, elle est désintéressée.

ŒUVRE ÉPHÉMÈRE : C'est une œuvre qui possède une durée de vie limitée dans le temps mais aussi dans l'espace. Soit par sa fragilité (liée à ses matériaux ou à son mode d'assemblage), soit par abandon (soumise aux intempéries comme pour les œuvres issues du Land Art), soit démontable (c'est le cas d'œuvres réalisées spécialement pour une exposition ou un lieu, ou alors ce sont des œuvres in situ), soit par sa destruction programmée ou imaginée par l'artiste ou durant l'exposition (certaines œuvres de Jean Tinguely) soit parce qu'elle relève de la performance ou du happening... La question de la conservation de certaines œuvres contemporaines se pose aujourd'hui. La trace photographique ou vidéo rentre dans le processus de l'artiste bien au-delà de la simple archive (trace, témoin, mémoire).

ŒUVRE *IN SITU* : C'est une œuvre qui a été pensée, conçue pour un lieu précis, en lien direct avec ce lieu, ses formes architecturales, sa fonction, ses matériaux... L'œuvre *in situ* est spécifique à ce lieu et ne peut être déplacée ailleurs. Elle est permanente, parfois éphémère ou détruite volontairement après exposition.

PANORAMA : composé du grec *pan*, « tout », et *horama*, « ce que l'on voit, spectacle ». Paysage de vaste étendue que l'on découvre depuis une hauteur. C'est aussi un format qui offre un point de vue unique et linéaire au spectateur, que ce soit à travers un paysage (vue panoramique) ou une œuvre de grande ampleur (monumentale, cycle des nymphéas de Claude Monet, les vidéos de William Kentridge,...). Il y a également l'idée de plusieurs panneaux qui arborent l'ampleur de l'oeuvre ou de l'image et son déroulement dans l'espace.

PASTORALE : Œuvre littéraire, musicale ou picturale dont les personnages sont des bergers et des bergères.

PAYSAGE : Désigne une partie de territoire telle qu'elle est perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. (Déf Convention européenne du paysage / 2000). Le paysage est aussi un genre pictural, tout comme le portrait ou la peinture d'histoire, mais il a longtemps été perçu comme secondaire avant de trouver sa place comme sujet principal auprès d'une majorité de peintres du XIXème. Il peut relever de la ville (urbain), de la campagne, de la mer/océan (marine), imaginé, idéalisé…

PEINDRE SUR LE MOTIF : Cette expression signifie peindre d'après motif, celui-ci étant le paysage, le réel, les artistes l'ont rarement exécuté avec la peinture. Il s'agissait principalement de dessins, de croquis, d'études de motif, de paysage (l'opposé étant la peinture d'atelier). Mais avec l'invention de la peinture en tube dès 1840 et du chevalet pliable, les artistes vont accéder à une peinture directe dans la nature, sur le motif. Le peintre est face à son sujet. Au XIX^{ème} le peintre de paysages est face à son sujet, pour une approche de la nature émancipée de l'académisme et des sujets idéalisés et imposés.

PLEINAIRISME : Mouvement artistique prônant la représentation picturale de scènes en extérieur, s'attachant aux effets de la lumière naturelle induits par les modifications climatiques.

PORTRAIT : Genre graphique ou pictural dont l'objet est la représentation, d'après un modèle réel, d'un être par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits physiques et psychologiques..

RECYCLAGE : Ensemble des techniques ayant pour objectif de récupérer des déchets et de les réintroduire dans le cycle de production dont ils sont issus.

SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION : Modèle de société issu d'un pays développé, orienté vers la sollicitation à la consommation, par la publicité, auprès des consommateurs par les producteurs, par le lancement de produits ou de services nouveaux en créant sans cesse des besoins.

TOUCHE : On utilise le mot «**touche**» pour parler de la manière dont un peintre pose la couleur avec son pinceau.

VÉDUTISME : Le védutisme (de l'italien *vedutismo*, de *veduta*, qui signifie « vue ») est un genre pictural basé sur la représentation perspective de paysages urbains. En français, on parle aussi de vue topographique, définie comme une représentation fidèle d'une ville ou d'un site réalisée d'après nature

Bibliographie :

Kenneth Clark, *l'Art du paysage*, éd. Arléa, 2015.
Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, éd. Folio Éssai, Gallimard, 2006.
Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF, 2010.
Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, éd. Gallimard, 1975.
Michael Baxandall, *L'oeil du Quattrrocento*, éd. Gallimard, 1985.
Denis Diderot, *Salons*, folio classique, 2008.
Louis Marin, *Sublime Poussin*, éd. L'ordre philosophique, Seuil, 1995.
Michel Makarius, *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, éd. Champs art, Flammarion, 2011.
Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, éd. Gallimard, 1967.
Alexandre Gefen, *La mimésis*, éd. GF Gallimard, 2020.
Peter Handke, *La leçon de la Sainte-Victoire*, éd.Folio, Gallimard, 1991.
Viviane Huys et Denis Vernant, *Histoire de l'Art, théories, méthodes et outils*, éd. Armand Colin, 2019.
Bertrand Prévost, *Peindre sous la lumière, Léon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*, éd. aesthetica, PUR, 2013.
Au-delà des étoiles, Le paysage mystique de Monet à Kandinsky, catalogue de l'exposition, éd. Flammarion, Musée d'Orsay, 2017.
Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature,* éd. Flammarion, 2010.
Erwin Panofsky, *Titien, questions d'iconographie*, éd. Bibliothèque Hazan, 2009.
Clélia Nau, *Claude Lorrain : scaenographiae solis*, éd. 1:1 (ars), 2009.
Paysage. Fenêtre sur la nature. Catalogue d'exposition du Louvre Lens, éd. Lienart, 2023