



Comment art et nature engendrent le paysage

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. Comment art et nature engendrent le paysage. Yolaine Escande; Jean-Noël Bret. Le paysage, entre art et nature, Presses universitaires de rennes, pp.167-170, 2017, Le paysage, entre art et nature, 9782753554924. hal-03815632

HAL Id: hal-03815632

<https://hal.science/hal-03815632>

Submitted on 14 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yolaine Escande

Conclusion

« Comment art et nature engendrent le paysage »

Examiner dans le rapport à l'art et à la nature la construction du paysage, la façon dont il se façonne et dont il façonne le regardeur lorsque la pensée envisage sa composition, tel est un des objets majeurs du présent ouvrage. C'est la question du rapport à la nature, dans la pratique des peintres, mais aussi des artistes contemporains, qui est posée.

Le volume *Le paysage, entre art et nature* se situe dans un courant d'études sur le paysage à la jonction entre plusieurs disciplines – histoire de l'art, esthétique, philosophie – initié il y a plus de cinquante ans par Ernst Gombrich (1909-2001)¹ ou Georg Simmel (1858-1918)². Les nombreux ouvrages de recherche qui, depuis, ont fleuri sur le paysage, s'orientent dans des directions variées (histoire, histoire de l'art, géographie, études culturelles, littérature, etc.)³. La nouveauté de *Le paysage, entre art et nature* tient à la complémentarité des approches entre des recherches inédites et pointues, effectuées par des experts du domaine pictural, commissaires d'expositions, et des réflexions synthétiques apportées par des spécialistes du paysage ou du jardin. Le fil d'Ariane de la réflexion est le regard : celui que porte l'artiste sur le monde qui l'entoure et qui le conduit à construire un « tableau », une « scène », qualifiés de « paysage », celui du commanditaire, et du ou des spectateurs qui découvrent le paysage puis sont émus ou transformés par celui-ci. Le passage d'un regard à l'autre ou aux autres est guidé par divers procédés qui visent à le canaliser ou à le conditionner. Ce sont ces procédés qui sont également examinés.

Si la peinture de paysage apparaît en Europe comme un moyen de comprendre et de s'appropriier le monde, en Chine, elle revient à « épanouir son esprit »⁴. Dans

¹ Ernst Hans GOMBRICH, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), dans *L'Ecologie des images*, trad. Alain Lévêque, Paris, Flammarion, 1983, p. 15-43.

² Georg SIMMEL, « Philosophie du paysage » (1912), dans *La Tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, p. 231-245.

³ Hervé BRUNON en propose une synthèse éclairante dans « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 4, 2006, p. 261-290.

⁴ Selon ZONG Bing (375-443), auteur du premier traité de peinture sur le paysage, *Introduction à la peinture de montagnes et d'eaux* (vers 440), dans Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, (p. 207-216), p. 216.

tous les cas, peindre ou composer un paysage implique de se confronter à la nécessité de faire des choix, de hiérarchiser les éléments naturels pour ensuite, soit les donner à voir dans leur infinie variété tout en constituant un monde ordonné, qui tend vers le rationnel en Europe, soit de les agencer en un ensemble organique qui fonctionne par analogie comme un tout cosmique en Chine. D'un côté, l'art de faire des paysages humanise la nature en l'ordonnant, d'un autre côté, il la normalise. Ce processus comprend encore une théorisation spécifique, à laquelle se sont livrés peintres et philosophes.

Les artistes européens se sont tout d'abord appuyés sur une étude attentive de la nature pour élaborer une forme idéale de paysage au XVII^e siècle, qui fixe ensuite le cadre des développements ultérieurs. C'est ainsi que les paysages de Claude Lorrain ou de Nicolas Poussin établissent une sorte de modèle, comme le montre l'article de Stéphane Loire sur l'émergence du paysage pictural. Chez le Lorrain, un premier plan s'apparente à une scène de genre, alors que le sujet historique traité se déroule dans le fond du tableau, l'ensemble étant intégré par la lumière. Chez Poussin, l'espace est construit autour d'un axe de symétrie central, sur une succession de plans parallèles, et unifié par l'éclairage. Cette construction se retrouve jusque dans les paysages-portraits de François-Xavier Fabre, quelque deux cents ans plus tard, décrits par Michel Hilaire.

C'est en cela que tient l'*art* du paysage : la dimension du point de vue, du regard, qui implique un cadrage, y est fondamentale. Le point de vue induit un placement à distance et la présence d'un ou de plusieurs spectateurs, dont le regard est parfois mis en scène dans le tableau même⁵. Du cadrage – selon un modèle théâtral – découle en effet la présence de perspective et d'horizon dans le tableau, selon la démonstration de Céline Flécheux ; son absence, comme dans la peinture chinoise, implique un regard conditionné d'une toute autre façon que dans la peinture européenne, à la fois *dans* et *sur* le rouleau.

Néanmoins, ce n'est pas seulement le tableau qui se construit, c'est d'abord le regard, qui est examiné dans le rapport entre théorie et pratique, en particulier par Emilie Beck Saiello chez Joseph Vernet, par Luigi Gallo chez Pierre-Henri de Valenciennes, et par Céline Flécheux à travers les relations contrastées entre perspective et horizon. Emilie Beck Saiello souligne que Vernet est à l'origine d'une rupture avec une conception intellectuelle du paysage qui prévalait en France depuis Poussin : si Vernet peint *in situ* et reproduit avec fidélité la nature, il en recompose ensuite dans son atelier les différents éléments. Au beau idéal, il préfère le principe du vraisemblable, et contribue à former un nouveau regard sur le paysage et œuvre à sa reconnaissance officielle. Dans sa lignée, Valenciennes, comme le montre Luigi Gallo, indique les moyens pratiques de la transformation de la nature en paysage pictural, à travers son expérience de peintre, dans *Éléments de perspective pratique, à l'usage*

⁵ Anne-Laure IMBERT (dir.), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage : il s'agit du dessin et de la couleur, qu'il considère comme la grammaire de la peinture, et la base de l'apprentissage du regard. Le parcours de Valenciennes et l'apport de son traité éclairent les transformations progressives du goût et plus précisément de la manière de regarder, de percevoir et de représenter la nature. Luigi Gallo expose les choix encore possibles de l'artiste au XVIII^e siècle, entre l'immédiateté séduisante de la « vraie » nature et le classicisme idéal de la « belle » nature, entre ce qu'il observe et ce qu'il peut imaginer.

Les relations complexes entre perspective et horizon, du traité de Valenciennes jusqu'aux expérimentations menées sur l'horizon dans la peinture de paysage à l'époque de la modernité, sont analysées par Céline Flécheux, qui relève à quel point le regard est conditionné et évolue selon que l'horizon monte, se redresse, se creuse, accompagne la perspective ou s'en disjoint et ce, jusque dans l'art contemporain. Car le regard est encore mis en scène notamment chez les artistes contemporains du *land art* dont Colette Garraud décrit les « machines à voir ».

Quant à la *nature*, elle est entendue par les peintres européens comme un ensemble d'éléments disparates, dont l'étude est indispensable, et qui nécessite un arrangement à visée rationnelle qui lui donne sens et visibilité. C'est ainsi que Joseph Vernet, selon Emilie Beck Saiello, a démontré la nécessité d'une révolution du genre qui devait obligatoirement passer par l'observation directe de la nature. Or c'est par sa pratique, par son exemple et par le rayonnement de sa peinture, qu'il est parvenu à transmettre son enseignement, alors que la « théorisation » de ses idées a pu se faire par l'intermédiaire de Diderot et de Cochin. Néanmoins, la nature peinte ou mise en scène n'est pas n'importe laquelle : les éléments sélectionnés portent généralement un sens, religieux ou profane, esthétique ou moral, y compris dans les installations les plus contemporaines. Ainsi, si Tivoli demeura un *topos* pictural durant cinq siècles, de la Renaissance au XIX^e siècle, et surtout au XVIII^e siècle, attirant presque tous les artistes et écrivains, les amateurs et curieux passant par Rome, c'est pour la présence de certaines caractéristiques naturelles mettant en valeur les ruines du temple de la Sibylle ou temple de Vesta : « Site grandiose, accidenté, ouvert d'un côté sur des horizons montagneux et de l'autre sur la plaine ; orné de la plus belle fabrique qui soit (le temple rond), dressée en pleine lumière sur un tertre rocheux ; traversé par un torrent qui s'abîme en cascade dans un gouffre escarpé plongé dans l'ombre d'une végétation inquiétante et majestueuse », explique José de Los Llanos. Ces éléments naturels servent aussi de cadre, comme le signale Michel Hilaire, chez François-Xavier Fabre, avec la présence de troncs massifs, d'une végétation rampante, de frondaisons épaisses mettant en valeur les figures et motifs historiques.

Le paysage chinois, quant à lui, est instauré par l'interaction avec les éléments naturels qu'il établit, voire par l'émotion causée par le rapport à la nature. Plus précisément, ce n'est pas simplement le spectateur qui fait le paysage ; selon la conception chinoise, le spectateur est aussi *fait par* le paysage ; autrement dit, celui qui apprécie le paysage n'en est pas seulement le spectateur, dans la mesure où il ne

prend pas de distance avec celui-ci et où il en fait partie. Il en est à la fois l'acteur et le récepteur ; il est transformé par lui tout autant qu'il le transforme. La peinture ou le poème sont alors le résultat de cette transformation mutuelle.

C'est aussi ce vers quoi semblent tendre les acteurs du *land art*, qui engagent, selon Colette Garraud, le spectateur ou le promeneur à prendre conscience de la présence même des éléments naturels, non seulement pour les observer, mais aussi pour les percevoir et les ressentir.

Reste le *paysage* ; il est inutile ici de revenir sur l'origine du terme en français, qui a été amplement étudiée, et qui est rappelée par Baldine Saint Girons. Il s'entend dans le volume au sens d'une part de paysage pictural, puisque un *paysage* désigne tout d'abord un tableau, mais également par contraste avec le jardin.

Alors que dans la tradition chinoise, paysage et jardins ne sont à aucun moment confondus, le brouillage a pu apparaître en Europe au cours du XVIII^e siècle. Baldine Saint Girons en dégage les raisons : jardin et paysage ont pu se rejoindre à travers leur abstraction, leur relative dématérialisation picturale et littéraire. Par contraste, la théorie et la pratique chinoises opposent de façon très claire les « champs et jardins » (*tianyuan*), fabriqués par l'homme et à sa destination, au paysage qu'il soit pictural et littéraire, « montagnes et eaux » (*shanshui*), ou issu de la perception, « vent et scène » (*fengjing*), régi par les forces de la nature, même s'il peut être dans certains cas « aménagé » par l'homme et s'il porte sa trace. Baldine Saint Girons démontre à quel point concrètement et philosophiquement les jardins et paysages issus de la tradition européenne peuvent être antinomiques. Son raisonnement est d'ailleurs corroboré et illustré par l'analyse de Colette Garraud qui distingue nettement les parcs de sculptures contemporaines, parfois comparables à des musées dont ils seraient le prolongement, des « grands paysages » dans lesquels certains artistes contemporains ont installé leurs « machines à voir ». Ces œuvres, qu'elle qualifie de « lieux pour le corps, machines à voir », enveloppent le spectateur tout en dirigeant son regard sur l'environnement extérieur. Le paysage dépasse l'homme tout en l'englobant, lui confère une place dans le monde en établissant une relation active, qui passe par le regard dans le cas de la peinture et par tous les sens dans les œuvres installées dans les « grands paysages », mais qui n'est en aucun cas ni définitive ni certaine. Le paysage déstabilise, oblige à s'interroger, surprend, emporte ou effraie. Contrairement au jardin qui rassure et qui est conçu par et pour le propriétaire ou le promeneur, le paysage qui appartient à tous et à personne, nous donne à voir et à ressentir nos limites.