Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

10 | Été | 2023
Online/Offline : Nouvelles stratégies curatoriales pour oeuvres numériques

« Paysage. Fenêtre sur la nature ». Exposition présentée au Louvre-Lens du 29 mars au 24 juillet 2023

Justine Dupuy

https://www.peren-revues.fr/demeter/1283

DOI : 10.54563/demeter.1283

Référence électronique
Justine Dupuy, « « Paysage. Fenêtre sur la nature ». Exposition présentée au Louvre-Lens du 29 mars au 24 juillet 2023 », *Déméter* [En ligne], 10 | Été | 2023, mis en ligne le 01 octobre 2023, consulté le 22 novembre 2023. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/1283

Droits d'auteur
CC-BY-NC

« Paysage. Fenêtre sur la nature ». Exposition présentée au Louvre-Lens du 29 mars au 24 juillet 2023

Justine Dupuy

TEXTE

1 L'exposition « Paysage. Fenêtre sur la nature » présentée au Louvre-Lens inaugure une série de trois expositions articulées autour du rapport entre l'humain et son environnement. En collaboration avec les trois commissaires Vincent Pomarède, Marie Gord et Marie Lavandier, l'artiste Laurent Pernot anime le parcours et les œuvres présentées *via* une scénographie remarquable déployant les six espaces thématiques (« À l'origine des mondes et de la nature », « Les ornements de la nature », « La grande confrontation », « Au rythme de la nature », « Un regard théâtral », « Réinventer la nature »). Les œuvres sélectionnées sont en grande majorité des peintures d'artistes occidentaux du XV^e^ au XX^e^ siècles.

2 Si l'exposition s'ouvre et se clôt par deux grandes boîtes noires aux allures de cavernes destinées à la projection de séquences cinématographiques percutantes (la première met en lumière les éléments naturels déchaînés, la deuxième, la destruction de la nature par les humains), le cœur de la mise en espace prend la forme d'un bosquet dans lequel le visiteur progresse lentement et se perd, parfois, invité à contempler les *simili* arbres, rochers, les nuages matérialisés sous la forme de voiles en tissu éclairés et même un large soleil crépitant (fig. 1). En ce sens, on pourrait dire que ce cheminement invite à l'errance propre à celui ou celle qui marche à travers ces sentiers naturels qui ne mènent parfois nulle part. Nous pourrions peut-être davantage rapprocher ce parcours du jardin sans doute parce que ce dernier tire son origine de l'idée de clôture, comme le soulignent Antonella Pietrogrande et Kenneth Clark cités par Alain Roger :

> « “On entend par jardin un espace fermé, séparé, intérieur, cultivé par l'homme (…). L'étymologie de jardin a une racine indo-européenne (*ghorto*) commune à toutes les langues du groupe (clos,

> clôture)". "La nature, dans son ensemble, est encore le domaine du désordre, du vide, et de la peur ; la contempler conduit à mille pensées dangereuses. Mais, dans cet espace sauvage, on peut enclore un jardin (*man may enclose a garden*)." Il s'agit, comme dans l'activité artistique, de délimiter un espace sacré, une sorte de *templum*, à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui, hors de l'enceinte, diffuse et se dilue, livré à l'entropie naturelle. Le jardin, à l'instar du tableau, se veut monade, partie totale [1] (…) ».

Figure 1

© Laurent Lamacz

Vue de l'exposition, Louvre-Lens

3 En ce sens, la scénographie oscille entre paysage et jardin, mais relève surtout du labyrinthe volontairement régressif dans la mesure où ce dernier, orchestré par Mathis Boucher, se pare de couleurs vives, de lignes courbes, d'arrondis et de jeux de perspective comme l'on en trouverait dans un parc d'attractions destiné aux jeunes enfants. Mais ce jeu des couleurs n'est pas strictement esthétique et constitue le marqueur d'une dialectique articulée autour de la nature et des traces qu'y laisse l'esprit humain ainsi que de la durée d'un jour scan-

dée par le soleil qui informe les paysages de sa lumière, vacillant de l'aube au crépuscule. À ce titre, les deux tableaux de Louise Joséphine Sarazin de Belmont intitulés *Vue du forum le matin* (fig. 2) et *Vue du forum le soir* (fig. 3) présentés côte à côte donnent à voir ce souci de la représentation du temps qui passe à travers le travail de la lumière. Citons aussi l'un des objets les plus singuliers de la sélection, un bouclier d'apparat dit « des Ribeaupierre » (fig. 4) qui met en scène les quatre saisons à travers différents types de chasse en fonction de la période de l'année.

Figure 2

© Patrick Boyer, MBA Tours

Louise Joséphine Sarazin de Belmont, *Vue du forum le matin*, 1860, huile sur toile

Figure 3

© Patrick Boyer, MBA Tours

Louise Joséphine Sarazin de Belmont, *Vue du forum le soir*, 1860, huile sur toile

Figure 4

Hans Steiner, Bouclier d'apparat dit « des Ribeaupierre », 1580 – 1590, peinture à huile sur bois

© Musée d'Unterlinden – Colmar

4 Cette attention particulière à la couleur se prolonge dans la mise en lumière opérée par Laurent Pernot à l'intérieur de certaines cimaises dont émanent des projections lumineuses variables suggérant ainsi une durée et un rythme qui ne peuvent appartenir au tableau lui-même, inerte. Les peintures sont alors dotées de nouvelles couleurs au gré des vibrations lumineuses qui simulent tantôt une lueur décli-

nante, tantôt un soleil culminant. Cet effet rappelle certaines mises en scène des Américains de l'Hudson River School, mouvement artistique informel du XIXe siècle inspiré entre autres par le naturalisme, le transcendantalisme et les grands espaces américains. Fascinés par les paysages des États-Unis, ces peintres presque tous rattachés rétrospectivement à cette école qui n'en fut jamais vraiment une s'attachaient à représenter de la manière la plus réaliste qui soit l'atmosphère et la lumière des rives du fleuve Hudson jusqu'à la cordillère des Andes [2]. C'est ainsi qu'en avril 1859 le jeune Frederic Edwin Church présenta *The Heart of the Andes* (fig. 5) dans un immense cadre en châtaignier rehaussé par un drapé (pour y créer l'illusion d'une fenêtre ouverte sur la nature) dans une salle obscure avec pour seule lumière un projecteur pointé sur la gigantesque toile [3]. Cet effet de lumière donnait l'impression, selon les témoignages de l'époque, que le tableau était éclairé de l'intérieur. Rien d'étonnant lorsque l'on connaît le rapport étroit entre le naturalisme des peintres de l'Hudson River School et leur rapport à la création divine, la nature étant pour eux une manifestation sublime du geste démiurgique. Ainsi mis en perspective, l'usage du drapé (fig. 1) et l'éclairage des cimaises font écho à la tradition de la peinture de paysage et trouvent leur sens dans cet hommage.

Figure 5

Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes*, 1859, huile sur toile

© Creative Commons, Wikimedia Commons

5 L'originalité de cette exposition tient au traitement diachronique de la peinture de paysage. En toile de fond, le parcours accorde en effet une place fondamentale au temps : temps de la cosmogonie puis de la maîtrise du territoire par l'humain, temps du paysage lui-même (en ce qu'il est l'expression d'un moment de la journée et de l'histoire), activité laborieuse du peintre de paysage qui se déploie dans un temps long et identifié dans les sections deux et trois du parcours, et enfin durée d'un jour qui traverse les six parcours de la nuit au prochain coucher de soleil. À ce titre, la mise en espace est bien plus complexe qu'elle n'y paraît dans la mesure où elle articule différents parcours possibles en fonction de différents niveaux de lecture : un parcours thématique (le parcours officiel, en six propositions), le parcours chronologique (celui dont nous parlions plus haut) et un parcours dialectique (du milieu naturel au paysage artificiel) que nous évoquerons plus bas. Dans tous les cas, cet immense itinéraire vise à ré

soudre un mystère : celui de la création puis de la destruction du paysage par les humains. Car, comme le note Georg Simmel, l'espace naturel tel qu'il est représenté à travers le genre pictural du paysage relève d'une « conscience du paysage » qui émane de l'observateur lui-même (en l'occurrence ici, le peintre) : « Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité – ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature [4]. »

6 L'artialisation de la nature traverse l'ensemble de l'exposition et conduit_le regard à apprécier le paysage en tant que création d'artistes démiurges dont les techniques et auxiliaires sont présentés tout au long du parcours sous la forme d'études préparatoires et d'objets (*camera obscura*, *camera lucida*, boîte de peinture et ses tubes appartenant à l'artiste Camille Corot…). À ce titre, la philosophe Justine Balibar souligne les origines artistiques du mot « paysage » désignant la représentation picturale d'un morceau de nature tout en notant cependant l'ambiguïté propre au concept qui désigne aujourd'hui à la fois la chose représentée et sa représentation :

> « Pour en revenir à la modalité double du paysage, et plutôt que de chercher à trancher entre une interprétation réaliste et une interprétation picturale, on pourrait envisager le paysage comme cette hésitation, cette tension essentielle entre réel et représentation. D'un côté, paysage peint et paysage réel sont séparés par une distance ontologique infranchissable, celle qui distingue un espace visuel en deux dimensions d'un espace polysensoriel en trois dimensions. D'un autre côté, ces deux modalités du paysage semblent se faire mutuellement écho, s'incliner l'une vers l'autre comme si elles tendaient à se rejoindre, à se confondre, comme si elles se manquaient l'une à l'autre [5] ».

7 En ce sens, l'exposition propose aussi, nous le disions, un parcours dialectique qui nous invite d'abord à visiter le paysage entendu comme territoire naturel puis à comprendre la manière dont les artistes, mais aussi les scientifiques (à travers l'invention d'objets de mesure et de captation) et les philosophes (il est question du sublime chez Burke et du *Discours de la méthode* de Descartes) se sont saisis de cette portion de nature pour en dégager une entité délimitée et autonome et finalement l'anéantir. Cette destruction laisse place à

deux pratiques : la substitution du paysage réel par l'artificialité du paysage peint dans les décors et les panoramas, mais aussi la déconstruction esthétique du paysage peint à travers les représentations abstraites qu'en font les peintres des XIXe et XXe siècles.

8 Lorsque le visiteur s'engage à travers la petite forêt qui inaugure le noyau dur du parcours, on y trouve déjà l'humain omnipotent sous la forme d'un artiste démiurgique, qui, pour reprendre les mots d'Alberti, se doit d'être un « créateur absolu » égal à « un dieu [6] ». Ce n'est pas un hasard si le titre de l'exposition « Paysage. Fenêtre sur la nature » fait écho au concept de *finestra*, dans la mesure où celui-ci est, pour reprendre les mots de Gérard Wajcman, « l'espace où du visible va advenir [7] ». Autrement dit, le paysage est un genre qui donne à voir une portion d'espace que l'œil de l'artiste a sélectionnée dans le flux naturel des choses d'après la limite à laquelle correspond l'horizon [8]. Pourtant, au moment où écrit Alberti, la fenêtre n'est pas une médiation vers l'extérieur, encore moins une vue sur paysage. À l'époque, elles ne sont pas situées à hauteur d'œil et servent uniquement de systèmes d'aération. C'est peut-être bien davantage avec l'essai de Gérard Wajcman lui-même que l'intitulé résonne, par le renversement de point de vue qu'il propose :

> « Par la fenêtre nous prenons des nouvelles du monde. Mais ouvrir une fenêtre, c'est non seulement s'ouvrir au monde, y plonger par le regard, c'est aussi le faire entrer, élargir notre propre horizon. Jadis, la fenêtre, via la peinture, a dessiné les territoires du monde, métamorphosant dans son cadre le pays en paysage. On a cependant négligé que cette fenêtre qui ouvre sur l'extérieur trace aussi la limite de notre propre territoire, qu'elle dessine le cadre d'un "chez soi". (…) Se pencher sur la fenêtre, ce sera réfléchir sur ce bord où viennent se rencontrer le plus lointain et le plus proche (…) En grand hommage à l'idiot chinois de la fable qui, quand le maître montre du doigt la lune, regarde le doigt, j'invite donc ici à regarder la fenêtre. Invitation à détourner notre regard fasciné de spectateur du spectacle vers l'objet qui ferme et ouvre notre regard la fenêtre. »

9 Cette invitation à regarder le *parergon* – c'est-à-dire le cadre – plutôt que l'*ergon* pourrait être le *leitmotiv* inavoué de l'exposition tant la mise en scène ou plutôt la mise en œuvre est au cœur du parcours. Le regard attiré par la lueur crépitante du grand astre doré ou errant

entre les voiles de nuages accrochés au plafond, les yeux éblouis par les projections lumineuses des cimaises ou l'oreille captivée par l'ambiance sonore sont autant de distractions qui nous éloignent peut-être de ce que la fenêtre, entendue ici comme le cadre du tableau, donne à voir. Il faut admettre que la scénographie est ici une œuvre parmi les œuvres ou plutôt un « hors-d'œuvre, agissant aussi à côté, tout contre l'œuvre [9] » devenu atour puis attrait :

> « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre, mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. (…) Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. (…) Le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre. (…) Le *parergon* se détache à la fois de l'*ergon* et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond [10] ».

10 Loin de la distraction simplement ludique ou accessoire, la mise en espèce de Laurent Pernot est bien un paysage parmi les paysages, une sorte d'œuvre *in situ* qui s'avère aussi donner son sens au parcours proposé. Ainsi, l'originalité de la présentation tient à ce parti pris qu'elle se met en scène en tant que médiation en s'autorisant à apparaître dans l'espace au même titre que les objets qu'elle accompagne. Ainsi, par un effet d'emboîtement, le paysage réel est circonscrit sur une toile contenue dans un cadre qui lui se donne à voir à travers une scénographie elle-même paysagère. Au sein de cette mise en scène, nous retrouvons d'ailleurs les éléments constitutifs d'un paysage, appelés « ornements de la nature » par Roger de Piles dans son *Cours de Peinture par principes* publié en 1708, inaugurant une des premières théories de la peinture de paysage et lui conférant ainsi ses premières lettres de noblesse. Ces éléments ornementaux font l'objet de la deuxième section de l'exposition qui présente successivement des études d'arbres, comme celles de Pierre-Henri de Valenciennes ou de François Desportes (fig. 6), d'Hokusai (fig. 7), de rochers comme ceux de Paul Flandrin et de nuages avec pour exemple l'aquarelle de Delacroix (fig. 8).

Figure 6

François Desportes, *Étude de troncs d'arbres*, vers 1692-1700

© RMN-Grand Palais (PBA, Lille), René-Gabriel Ojeda

Figure 7

Katsushika Hokusai, *Hokusai manga*, 1814-1878, impression sur papier

© BnF / Gallica

Figure 8

Eugène Delacroix, *Nuages dans le ciel*, vers 1850, aquarelle

© Michel Urtado, Musée du Louvre

11 On observe d'ailleurs plusieurs représentations d'un même arbre, un chêne bellifontain surnommé le « Rageur » que l'on retrouve sur les toiles d'Antoine-Louis Barye et Jean-Baptiste Camille Corot. Cette réécriture ou variation iconographique reprend les codes des *Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements de l'Empire français* publiés par Nicolas Mandevare, ouvrage dans lequel le peintre propose des techniques d'élaboration du paysage fondées sur la segmentation de ses éléments. C'est en commençant par l'étude d'une feuille, d'une branche ou d'une racine qu'il est possible de constituer un arbre, puis un paysage. On retrouve les étapes de ce palimpseste – dans la mesure où les feuilles et les branches finissent par se recouvrir les unes les autres – dans l'étude citée plus haut de Pierre-Henri de Valenciennes. Au même titre que le langage informe une pensée, le tracé du peintre informe un territoire perçu composé d'éléments divers qu'il est donc d'usage d'isoler et de représenter d'abord sous la forme d'esquisses avant de les assembler pour en faire

un tout. Notons que les commissaires entendent ici l'ornement comme un « accessoire paysager[11] », c'est-à-dire un élément qui agrémente un ensemble, ajoute quelque chose, et embellit[12] » et non comme l'ajout superficiel dont on pourrait se passer, inessentiel à l'œuvre et pouvant lui être retranché sans que cette dernière en souffre. En ce sens, ces accessoires de la nature constituent des ornements détachables qui, loin d'être superflus, peuvent avoir comme une autonomie propre au sein d'esquisses et d'études dignes d'être contemplées au même titre que les paysages complets qu'ils composent.

12 Dans un article consacré à l'ornement comme concept transartistique[13], Bernard Sève insiste sur le fait qu'*ornare* n'a jamais voulu dire « ajouter » en latin, mais « équiper » ou « compléter », citant ainsi Francis Goyet qui précise la parenté entre l'étymologie d'*ornare* (qui signifie « décorer », « parer », formé sur *ordinare*, « mettre en ordre », « organiser ») et *ornamentum*, la traduction du mot grec *kosmos* qui lui-même signifie tantôt « parure » (chez Homère, notamment), tantôt « ordre » ou « univers organisé ». Autrement dit, l'*ornatum* latin renvoie au grec *kosmos* qui s'oppose au chaos, au désordre, à la laideur. L'usage du terme « ornement » pour désigner les différents éléments d'un paysage fait écho à deux idées. D'abord, à la vitalité de l'ornement, tel que le pense Karl Philipp Moritz dans ses *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements*, qui témoignent de l'ornement comme ce qui vient animer la portion de forme à laquelle il se rattache. Comme le montre la chercheuse en histoire de l'art Clara Paquet, spécialiste de l'œuvre de Moritz :

> « Si l'ornement différencie et ordonnance, il lie entre eux les éléments qui constituent la composition ; il crée de la lisibilité au sein des formes, il crée une image du monde pour l'homme, il est un rempart contre l'angoisse du désordre et de la menace d'une illisibilité, d'une inintelligibilité qui lui serait fatale[14] ».

13 En ce sens, on plonge dans un paysage grouillant de détails comme celui d'Alexandre-Hyacinthe Dunouy et l'on s'y recueille car l'on y perçoit l'infinité de motifs qui le composent.

14 La deuxième idée relève de l'origine rhétorique du concept. L'ornement est, chez Quintilien, un élément qui confère au discours un

« surcroit de brillance [15] ». De fait, il est un élément nécessaire au langage du bon orateur, une partie essentielle de la grammaire du rhétoricien de talent. Voilà le deuxième point important que met en lumière l'usage du concept d'ornement : le caractère grammatical des éléments du paysage. Si la vue paysagère est une phrase avec signifié et signifiant, les motifs qui le constituent sont autant de mots qui viennent donner du sens à l'œuvre complète. À rebours, ce principe faisait dire à Foucault que le langage est comme une « représentation en tableau [16] » :

> « (…) [Le langage qui] nomme, [qui] découpe, [qui] combine, [qui] noue et [qui] dénoue les choses, en les faisant voir dans la transparence des mots. En ce rôle, le langage transforme la suite des perceptions en tableau, et en retour découpe le continu des êtres, en caractères. Là où il y a discours, les choses se rassemblent et s'articulent. La vocation profonde du langage classique a toujours été de faire tableau [17]. »

15 Autrement dit, le langage fait tableau et le tableau fait discours. C'est ainsi que la section « Ornements de la nature » nous présente à la fois le travail des artistes à travers ses étapes spécifiques, mais aussi l'abécédaire propre à tout paysage. Parler de grammaire c'est aussi témoigner de l'angoisse propre à l'humain de lutter contre le désordre et l'indicible ou plutôt ici l'illisible, comme le souligne Rémi Labrusse dans son article « Face au chaos : grammaires de l'ornement » :

> « C'est à cette angoisse d'un fatal brouillage du sens dans les processus de genèse des formes propres au XIXe siècle occidental qu'ont voulu s'opposer, par l'emploi métaphorique et passionné, souvent repris, mais jamais vraiment maîtrisé, du terme de "grammaire", un certain nombre de théoriciens majeurs de l'ornement à partir des années 1850, puis tout au long de la seconde moitié du siècle [18]. »

16 C'est d'ailleurs pour cette raison que l'accrochage rapproche plusieurs œuvres conjuguant de manière différente les motifs de ciels et de nuages. Si la toile *Ciel à Honfleur* de Nicolas de Staël ne fait pas référence au ciel et aux nuages de la même manière qu'un Ruisdael (fig. 9) ou qu'une photographie de Gustave Le Gray (fig. 10), ces créations partagent pourtant les mêmes signifiés, mais avec des signi-

fiants différents. On pourrait alors imaginer que la présentation très synthétique de Nicolas de Staël n'est qu'une traduction de *Champ de blé. Le coup de soleil* (fig. 9) ou de *Effet de soleil dans les nuages – océan.*

Figure 9

Jacob Isaacksz van Ruisdael, *Champ de blé. Le coup de soleil*, vers 1660, huile sur toile

© Stéphane Maréchalle, Musée du Louvre

Figure 10

Gustave le Gray, *Effet de soleil dans les nuages – océan*, vers 1861, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre

© BnF / Gallica

17 En ce sens, les ornements de la nature sont bien des éléments de grammaire qui mettent en ordre de manière universelle la portion de territoire choisi pour le transformer en paysage. Dans sa *Philosophie du paysage*, Simmel voit quelque chose de similaire et pense la construction du paysage comme un assemblage d'éléments signifiants. Mais Simmel insiste sur un point : au même titre que la *stimmung* est chez un humain la coloration que prend son intériorité sans que nous puissions en analyser les humeurs séparées, la *stimmung* du paysage est une atmosphère particulière qui émane des éléments qui le composent, c'est-à-dire de ses ornements qui donnent au tout une tonalité particulière sans que nous puissions précisément mettre le doigt sur le rôle de chacun de ces motifs. Ainsi, la composition ornementale donnant lieu à un paysage est une affaire de combinaison ou

plutôt d'association qui, une fois unifiée, représente une portion de territoire animée ou vitalisée par le choix et l'agencement de ces motifs. Si l'exposition présente artificiellement ces ornements – dans la mesure où les études et esquisses ne sont pas destinées à l'exposition, mais aux travaux préparatoires – c'est pour dévoiler le travail analytique qu'opère l'artiste-démiurge pour composer sa phrase paysagère qui n'est qu'une association d'éléments issus d'un vocabulaire esthétique prédéfini dans les ouvrages cités plus haut.

18 Cette synthèse ornementale présentée dans la suite de l'exposition jusqu'à la fin suppose pourtant une fragmentation originale des motifs dont nous venons de distinguer les contours. À ce titre, le démantèlement de la nature commence peut-être déjà dans cette pulsion de saisie du territoire par la représentation paysagère qui passe par la fragmentation des éléments naturels en autant de motifs facilement saisissables par la pensée et le coup de crayon. L'histoire du paysage est peut-être ainsi l'histoire de l'assujettissement de la nature par l'humain à travers son incorporation dans une grammaire esthétique déterminée. La rationalisation et le calcul propres à la technique moderne commencent déjà par cette tentative de conquête esthétique et artistique de sublimes portions de nature.

19 Si fragmenter le tout en partie permet de dompter une nature sauvage et inquiétante, les artistes n'ont cependant pas composé leurs œuvres confinés dans leurs ateliers. C'est ce que met en lumière la troisième partie de l'exposition intitulée « La grande confrontation », à travers la découverte des outils techniques permettant aux artistes comme aux arpenteurs de se rendre sur le motif pour en saisir tous les détails. Grâce à l'exposition d'une chambre claire et d'une chambre noire, nous comprenons que le peintre peut rétrospectivement être envisagé comme un proto-photographe. L'usage de la technique pour faciliter la représentation de la nature aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles préfigure peut-être aussi son assujettissement aux siècles suivants. Un des usages les plus significatifs présentés ici est la *Vue du canal de Santa Chiara à Venise* de Canaletto (fig. 11) où l'on remarque bien le caractère parfaitement symétrique voire figé de la scène représentée. À ce titre, et comme pour faire écho à la suite de l'exposition, les façades apparaissent ici en décors de théâtre comme un clin d'œil au *theatrum mundi* baroque du siècle d'or.

Figure 11

Giovanni Antonio Canal dit Canaletto, *Vue du canal de Santa Chiara à Venise, vers 1730, huile sur toile*

© *Musée Cognacq-Jay*

20 Si le monde est un théâtre, le paysage, inventé de toute pièce par les artistes, en est donc le cadre. De décor inquiétant et peu hospitalier comme dans la troisième section « Au rythme de la nature » avec *Tempête sur la mer avec un navire jeté sur les récifs*, nous plongeons vers le décor de théâtre imaginé et fantasmé de toutes pièces. Alors que la manifestation esthétique du sublime est finalement peu présente tout au long de l'exposition, et ce, malgré une référence à Burke peut-être trop rapide pour en saisir la profondeur, le parcours nous invite d'un saut à traverser le disque rayonnant (fig. 1) qui nous emporte vers l'obscurité d'un crépuscule. Si la scénographie s'assombrit à nouveau, c'est pour témoigner de la disparition du pays (le territoire) au sein du paysage, pour reprendre les mots d'Alain Roger. Car dans cette avant-dernière section intitulée « Un regard théâtral », les ornements ou les motifs dégagés plus tôt ne sont plus au service de la représentation de la nature, mais deviennent les outils d'une grammaire artificielle destinée à reproduire des paysages *ex nihilo*, ou, pour ainsi dire, des paysages qui n'existent pas autrement que dans la

représentation. Comme le montrent les décors imaginés et dessinés par Jean-Thomas Thibault pour l'opéra (fig. 12), le paysage se place désormais à l'arrière-plan d'une histoire. C'est d'ailleurs littéralement le cas dans les scènes de bataille présentées qui montrent bien à quel point les lieux sont soigneusement choisis en tant qu'ils favorisent l'art de la guerre et du conflit en favorisant ou altérant les opérations qui y sont menées.

Figure 12

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Thomas Thibault, Elisca ou l'amour maternel : esquisse de décor de l'acte I, 1799, plume, aquarelle sur papier

© BnF / Gallica

21 D'artiste paysager, nous passons finalement à l'artiste décorateur. Les deux artistes ont en commun la mise en ordre et l'ornement ou la cosmétique peut-être, le dernier plus littéralement que le premier. À travers une série de dessins préparatoires aux décors de théâtre ou d'opéra, parmi lesquels nous avons déjà cité Jean-Thomas Thibault,

nous trouvons les œuvres d'Auguste Caron ou d'Ignazio Degotti (fig. 13). Comme dans les mythes de la cosmogonie, ces paysages n'attendent plus que d'être peuplés d'animaux humains et non humains. Dans cette dernière partie, en réalité, le paysage (le paysage peint) acquiert une autonomie sur le pays (le paysage réel) et l'artiste démiurge substitue son œuvre à celle de la nature. Cette pulsion d'*hybris* prend tout son sens dans la création de panoramas qui font l'objet d'un grand succès au XIX^e^ siècle. D'ailleurs, ce n'est pas sans cynisme que David, alors qu'il se rendait voir un Panorama de Prévost présenté sur le boulevard Montmartre avec ses élèves, se serait exclamé : « Vraiment, Messieurs, c'est ici qu'il faut venir pour étudier la nature. ». Face au soleil crépitant, c'est donc un fragment de panorama (fig. 14) qui clôture cette section de l'exposition et donne à voir l'essence même du caractère illusionniste de la peinture de paysage.

Figure 13

Ignazio Degotti, Lodoïska, de Kreutzer et Dejaure : esquisse de décor de l'acte I, 1791, crayon et aquarelle du papier

© BnF / Gallica

Figure 14

Pierre Prévost, *Panorama de Constantinople*, 1818, huile sur toile

© CC, Wikimedia Commons

22 Nous l'avons dit, l'exposition s'ouvre par la narration des mythes de la cosmogonie racontés à travers différents artefacts nichés dans une pièce ovoïdale. Loin du récit de la Genèse ou du mythe de Prométhée tel qu'il est raconté dans le *Protagoras* de Platon, les récits présentés ici s'écartent d'une vision strictement anthropocentrique de la création du monde. En effet, il s'agit, à travers ces mythes fondateurs, de comprendre l'origine d'un proto-paysage tel qu'il est apparu au moment de l'accouplement puis de la séparation du ciel et de la terre comme l'explique l'histoire du tournoi entre l'Arbre et le Roseau creusé dans une tablette d'argile mésopotamienne. Un autre artefact, une figurine-plaquette représentant un tronc de palmier surmonté d'un soleil donne à voir la naissance du *cosmos* tel qu'il apparaît lors de l'accouplement du ciel et de la terre.

23 La récurrence de ces motifs célestes et terrestres nous laisse à penser que la ligne d'horizon est à la fois la limite et la condition même de la perception du paysage. D'ailleurs, le grand disque tapissé de feuilles dorées, central, pièce maîtresse de la mise en espace dont la lumière crépusculaire attire l'œil dès le début du parcours semble avoir deux fonctions. La première est allégorique et marque visuellement la scission ou l'union du ciel et de la terre, laissant au visiteur le soin de faire le lien entre la scénographie avec ses formes organiques

et le concept même de paysage qui ne prend son sens qu'à partir d'un horizon qui délimite ce qui est perçu de ce qui ne le sera jamais (l'infinité du ciel et au-delà). La deuxième fonction relève davantage de la scénarisation de l'exposition dans la mesure où ce disque monumental marque l'entrée des deux dernières parties du parcours consacrées au paysage comme décor, panorama ou scène de bataille. Ici, la nature n'est plus le « sujet » du tableau, mais l'objet de l'humain qui en devient « comme maître et possesseur » et s'en sert comme d'un décor réel (dans les scènes de bataille) ou fictif (dans les panoramas ou les décors de théâtre). Dans ce dernier usage, le paysage est davantage fantasmé que représenté et sert à la mise en espace d'un récit et de personnages, devenant alors autant secondaire qu'utilitaire. Ainsi, l'ensemble de ces dernières œuvres présentées, en rupture avec les premières qui relèvent plutôt de la célébration de la nature, est davantage consacré à sa manipulation, son assujettissement voire à son anéantissement, comme en témoignent les séquences cinématographiques choisies, tirées entre autres de *Soleil Vert* (Richard Fleischer, 1973), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *La Terre outragée* (Michale Boganim, 2012) ou encore *Le Pays où rêvent les fourmis vertes* (Werner Herzog, 1984).

24 Le parcours pictural se termine, lui, aux côtés des peintres des XIXe et XXe siècles. Ce n'est pas un hasard si cette exposition que nous avons qualifiée de dialectique s'achève en soulignant les pouvoirs de l'esprit humain à inventer des paysages intérieurs. Le dépassement du réalisme et les procédés de spiritualisation de la nature font de cette petite section un prolongement intéressant pour penser un néo-paysage, un paysage tout entier artificiel et tout entier fantasmé, qui ne tient plus à cet abécédaire d'ornements évoqués plus haut. De la nature, nous sommes emmenés vers l'esprit, comme un dernier écho à la dialectique hégélienne et à la trame de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques*. Car, rappelons-le, Hegel, loin de s'épancher sur la contemplation de la nature, tient avant tout à honorer la puissance de l'Esprit absolu. Rappelons en effet le constat du jeune Hegel parcourant les Alpes bernoises : « La vue de ces masses éternellement mortes ne suscite rien en moi si ce n'est une idée uniforme et, à la longue, ennuyeuse : c'est ainsi[19] ». Comme un écho à cet état d'âme, le parcours se termine sur un Braque et un O'Keeffe (fig. 15) sans horizon, à la perspective torturée, qui se regardent comme l'on assiste-

rait à une sorte d'errance psychique qui fait songer aux mots d'Agnès Varda « Si on ouvrait des gens, on trouverait des paysages. Si on m'ouvrait, on trouverait des plages [20] ».

Figure 15

s

Georgia O'Keeffe, *Red, Yellow and Black Streak*, 1924

© RMN Grand Palais, Audrey Laurans

NOTES

1 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Folio Essais, 2017, p. 39.

2 À ce titre, il faut souligner la relation que Church entretenait avec les travaux et expéditions d'Alexander von Humboldt. (Pierre Wat, « Appropriation. Paysage et politique » dans *Paysage. Fenêtre sur la nature*, cat. exp. [Lens, Musée du Louvre-Lens, 29 mars-24 juillet], Lienart éditions, Paris, 2023, p. 78-80.)

3 Nous nous référons ici à l'article de Kevin J. Avery, « The Heart of the Andes *Exhibited : Frederic E. Church's Window on the Equatorial World* », *American Art Journal*, Kennedy Galleries, p. 52-72.

4 Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 230.

5 « Paysages. Fenêtre sur la nature. », *op. cit.*, p. 32

6 Leon Battista Alberti, *De la peinture*, *De Pictura* (1435), trad. Jean-Louis Schefer, Macula, Paris, 1992, p. 133 cité par Vincent Pomarède, « À l'origine des mondes… et de la nature… » dans *Paysage. Fenêtre sur la nature*, cat. exp. (Lens, Musée du Louvre-Lens, 29 mars - 24 juillet, Lienart éditions, Paris, 2023), p. 114.

7 Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, p. 240.

8 Selon le Trésor de la langue française « la ligne circulaire où la terre semble rejoindre le ciel et qui limite le champ visuel d'une personne en un lieu ne présentant pas d'obstacle à la vue », TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, http://www.atilf.fr/tlfi, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

9 Jacques Derrida, « Parergon », *La vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978, p. 63.

10 *La vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 63-73.

11 Notons que le terme est employé par l'historien de l'art Alain Mérot dans son ouvrage *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 31.

12 « Paysages. Fenêtre sur la nature », *op. cit.*, p. 130.

13 Bernard Sève, « L'ornement, un concept transartistique ? », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, 2020, p. 9-24.

14 Clara Paquet, « Ornement, industrie et autonomie autour de 1800. La querelle berlinoise de l'ornement au prisme de l'industrialisation naissante des arts appliqués en Allemagne », *Cahiers philosophiques*, n° 162, 2020, p. 25-39.

15 Quintilien, *Institution oratoire, livre VIII, Prohoemium*, t. 5, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 48.

16 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 319.

17 *Ibid*, p. 321-322.

18 Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective*, 1, 2010, p. 97-121.

19 G.W.F. Hegel, *Journal de voyage dans les Alpes bernoises*, Paris, Jérôme Millon, 1997, p. 78.

20 Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès*, 2008.

AUTEUR

Justine Dupuy
Université de Lille