

# le paysage

**Le paysage, qui s'est constitué en genre autonome au XVII<sup>ème</sup> siècle, est un chapitre important de l'histoire des arts. Sa présence se manifeste de façon variable selon les civilisations et les époques et évolue aux rythmes des innovations techniques de représentation de l'espace. Selon la manière dont le paysage est représenté ou évoqué, il traduit et évoque la contemplation, l'admiration ou la curiosité.**

**Le genre ne cesse de susciter l'intérêt des artistes contemporains qui le sollicitent et participent à la synthèse de nouvelles perceptions de l'espace, du temps et de l'environnement.**

**définition** : Qu'est-ce-qu'un paysage ?

## I - historique d'un genre

Les prémices : de l'Antiquité au Moyen Âge  
La Renaissance : vers une tendance réaliste  
Affirmation d'un genre à part entière

## II - révolution du paysage

Une réalité modifiée, renversée  
Au contact direct de la nature  
Paysages utopiques

## références

Littéraires  
Cinéma  
Films d'artistes  
Glossaire

## dossier de médiation

Les dossiers de médiation sont consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que les œuvres et les artistes acquis par le fracpicardie. Ils réunissent des textes et des commentaires comme premiers moyens de documenter et situer les pratiques artistiques contemporaines.

Des **cartels développés** sur les œuvres et les artistes ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet. Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur : [www.frac-picardie.org](http://www.frac-picardie.org)  
onglet œuvres et expositions.

## fonds régional d'art contemporain de picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens - tél. 03 22 91 66 00  
[public@frac-picardie.org](mailto:public@frac-picardie.org)

service des Publics : Chloé Ducroq, Laure Marcou, Sophie Malivoir  
centre de documentation : Christophe Le Guennec

[www.frac-picardie.org](http://www.frac-picardie.org)

## Définition : Qu'est-ce-qu'un paysage ?

Étymologiquement, le terme « paysage », qui apparaît dans la langue française au XVI<sup>ème</sup> siècle, signifie : étendue de pays.

C'est :

- « une étendue de pays que l'on peut embrasser dans son ensemble » (Larousse),
- « l'étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect » (Littré),
- la « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde » (Robert).

Le paysage est un chapitre important de l'histoire de l'art. Sa présence se manifeste de façon variable selon les civilisations et les époques. Il apparaît sous des formes diverses dans des œuvres à thèmes historiques, religieux, commémoratifs. Il s'est aussi constitué en genre autonome, c'est-à-dire comme forme d'art reconnaissable à ses techniques et à son iconographie, mais de façon tardive et en restant longtemps considéré comme mineur.

Selon la manière dont le paysage est représenté ou évoqué, il traduit et/ou suscite des sentiments aussi divers que l'admiration, le plaisir de s'évader ou de retrouver un lieu connu, le désarroi, l'inquiétude. Il est en effet le lieu, à certaines époques plus que d'autres, d'interrogations sur les liens qu'entretiennent l'humain et la nature.

Une histoire du paysage nécessite de retracer l'évolution des techniques de représentation de l'espace, celles qui, notamment, permettent de suggérer les différences de dimensions, l'éloignement et qui atteignent un haut degré de perfectionnement en Europe au XV<sup>ème</sup> siècle avec l'introduction de la perspective géométrique. Elle balaye aussi l'ensemble des formes sous lesquelles il est apparu et dont on ne mentionnera ici que les plus marquantes.

## I - Historique d'un genre

### Les prémices : De l'Antiquité au Moyen Âge

Dans l'art de l'Orient ancien, le paysage n'apparaît que comme décor de scènes de la vie civile ou militaire tandis que l'être humain reste le sujet central de l'art grec classique. L'intérêt porté au paysage est peut-être la plus grande nouveauté de **la période hellénistique** : les peintres, à l'instar des poètes, s'essayent à l'évocation pour les citadins des plaisirs de la campagne. Ils composent leurs paysages en faisant varier l'intensité des couleurs pour créer des effets de perspective. Les fresques retrouvées sur les murs des maisons de Pompéi en constituent un bel exemple.

« Ces peintures ne représentent pas de sites précis ; on y voit réunis tous les éléments que comporte une idylle : des bergers, des troupeaux, un temple rustique, des maisons de campagne et des montagnes lointaines. Tout, dans ces peintures, est disposé d'une façon charmante, et le peintre tire le meilleur parti de chaque élément. Nous avons vraiment l'impression d'assister à une scène paisible. Et pourtant, ces peintures sont beaucoup moins réalistes qu'elles ne le paraissent à première vue. Nous ne savons pas à quelle distance de la maison se trouve le temple et si le pont en est proche ou éloigné. Nous serions incapables de dessiner un relevé topographique de l'endroit.

En effet, les artistes hellénistiques ignoraient les lois de la perspective. Ils ne savaient pas faire fuir vers l'horizon une colonnade ou une allée d'arbres. Les artistes dessinaient les sujets lointains plus petits, plus grands les objets proches ou les plus importants, mais la loi de la diminution progressive, à mesure que grandit la distance, l'armature géographique où nous installons nos tableaux, étaient choses inconnues de l'Antiquité classique. Un millénaire devait s'écouler encore avant cette découverte. » (GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1987, p. 114).

**Au Moyen Âge**, le paysage n'apparaît dans la peinture et l'art alors essentiellement religieux que de façon accessoire, en arrière-plan : domaine féodal pour l'évocation des « travaux



Renie SPOELSTRA, *Misty Road*, 2014.



Vincent VAN GOGH, *Paysage avec cyprès et arbres en fleurs*, 1889.



Georg BASELITZ, *La forêt sur la tête*, 1969.



*Paysage*, 1<sup>er</sup> siècle ap. J.C., peinture murale - Rome Villa Albani.

et des mois », lieux de pèlerinage dans les œuvres qui leur sont consacrées, ou encore jardins de fleurs. D'une manière générale, la végétation est abondante mais avant tout symbolique et ornementale, comme on le voit par exemple dans les enluminures.

« Il était courant au Moyen Âge d'illustrer des calendriers par des représentations des travaux des mois : semailles, chasse, moisson. Un calendrier, annexé à un livre d'heures qu'un riche duc de Bourgogne avait commandé à l'atelier des frères Limbourg, permet de mesurer tout ce que les scènes de la vie réelle avaient gagné en vivacité et en justesse d'observation depuis le temps du Psautier de la reine Mary.

Car lorsque nous remarquons de quelle manière l'artiste a situé sa scène devant une sorte de rideau d'arbres que dominent les toits d'un grand château, nous nous apercevons que nous sommes en fait loin de la réalité. Cet art est si distant du récit symbolique des peintres antérieurs qu'il nous faut faire un effort pour nous apercevoir que l'artiste n'est pas encore à même de représenter l'espace dans lequel se meuvent ses figures et que, s'il obtient l'illusion de la vie réelle, c'est plutôt grâce à une observation juste et minutieuse du détail. Ses arbres ne sont pas de vrais arbres peints d'après nature, mais une rangée d'arbres symboliques et ses visages eux-mêmes ne sont guère que des variantes aimables d'une formule unique. Pourtant, cet intérêt qu'il porte à toute la splendeur joyeuse de la vie qui l'entoure montre bien que les idées de l'artiste concernant la peinture et ses buts n'étaient plus du tout celles du haut Moyen Âge. Peu à peu, le centre de gravité s'est déplacé ; il ne s'agit plus de raconter un épisode d'histoire sacrée avec le maximum de clarté et de puissance, mais de représenter une scène de la vie réelle aussi fidèlement que possible. Dès lors, le métier d'artiste comportera une tout autre science. Il faudra savoir étudier la nature et appliquer à ses ouvrages le fruit de l'observation. Alors, paraît l'emploi du carnet de croquis réunissant des esquisses de plantes ou d'animaux choisis pour leur beauté ou pour leur rareté. » (GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1987, p. 218).

## La Renaissance : vers une tendance réaliste

La Renaissance innove en représentant l'espace terrestre selon les règles d'une perspective construite géométriquement. Cette méthode rationnelle permet de traduire de façon réaliste l'espace tridimensionnel sur un support plat, en prenant l'œil comme point de vue unique et dispositif de cadrage. Le paysage, dont la représentation est ainsi profondément modifiée, ne figure encore souvent qu'au second plan ; il témoigne dès lors d'une curiosité topographique accrue et d'un lien profond à la nature.

« A l'aube du XVI<sup>ème</sup> siècle, quelques courants d'idées ouvraient au paysage des voies nouvelles : le rêve de contrées inconnues, lié aux grandes découvertes, le goût de la topographie, encouragé par la gravure d'illustration, la littérature arcadienne en Italie. [...] Un peu avant que la théorie artistique reconnaisse dans le paysage un genre à part entière, différents styles de paysages apparaissaient : le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions de la Terre, d'où son allure imaginaire. [...] Cette voie est frayée dès la fin du XV<sup>ème</sup> siècle par [Jérôme] Bosch, dont les vues de la plaine hollandaise s'élargissent en visions fantasmagoriques. Les pays germaniques contribuent avec originalité à la naissance du paysage autonome [...] : les paysages panoramiques offrent, au lieu de la nature pittoresque mais domestiquée des Flamands, des plans d'eau solitaires. Mais cette attitude préromantique, qui fait du paysage le véhicule des émotions du peintre, loin de se traduire toujours par le paroxysme expressionniste, revêt aussi la forme d'une enquête patiente sur la configuration des arbres ou des rochers dans les paysages intimes de [Lucas] Cranach le Jeune et d'[Albrecht] Altdorfer ou dans certains dessins et gravures de [Albrecht] Dürer et de l'école du Danube. [...] Le rôle de l'Italie dans l'essor du paysage fut plutôt de concevoir la participation de celui-ci à la scène comme le reflet d'un monde harmonieusement orchestré. Chez Léonard de Vinci, les bases en sont à la fois scientifiques, philosophiques et artistiques, puisque écrits et dessins nous apprennent l'intérêt de celui-ci pour les phénomènes optiques, son



Les Frères de LIMBOURG, *Très Riches Heures du Duc de Berry* : le château de Saumur, vers 1412-1416, Chantilly, Musée Condé.



Albrecht ALTDORFER, *Paysage*, vers 1526-1528.



acharnement à déchiffrer les secrets de la nature, considérée comme un être animé, et sa revendication de la liberté imaginative du peintre.

Vers 1560-1570 apparaît aussi le paysage dit « maniériste ». A la vie qui animait les paysages « héroïques » de Titien ou de [Pieter] Bruegel tend à se substituer un paysage décoratif. Ainsi, dans la composition, on note une préférence pour le schéma en « V », qui encadre d'un premier plan souvent sombre une perspective claire... Simultanément, un autre type de paysage reflète les tendances intellectualistes du moment : les ruines. Dans la suite du dessin néerlandais des environs de 1530, surgissent les « fabriques » semées dans les paysages de Véronèse [...]» (LAURIOL, Claude. « Paysage ». In *Dictionnaire des courants picturaux, tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Larousse, 1990).

C'est au **XVII<sup>ème</sup> siècle** que le paysage devient, d'abord en Europe du nord, un genre à part entière. En Hollande, Jacob Van Ruysdael, Albert Cuypp ou Jan Van Goyen, s'y consacrent exclusivement, privilégiant les sites qui leurs sont familiers et se spécialisant dans les vues de campagne, de dunes, de canaux, de marines ou dans les vues de ville.

Une conception différente du paysage se développe bientôt en Italie. Les paysages d'Annibal Carrache puis de Claude Gellée dit le Lorrain et Nicolas Poussin, grandes figures de la tradition classique française, se caractérisent par l'ordonnancement élégant et rigoureux des éléments du tableau et par la présence d'édifices ou de ruines antiques.

« Au **XVII<sup>ème</sup> siècle**, le foisonnement du siècle précédent fait place à une situation clarifiée selon trois lignes de force : le paysage idéal italo-français, le naturalisme hollandais et le baroque, représenté presque exclusivement par [Pierre Paul] Rubens. En accord avec la rigueur intellectuelle de [Nicolas] Poussin, les paysages de 1648-1650, ordonnés par un système de relations quasi mathématiques et ennoblis d'édifices antiques, apparaissent comme l'expression de cette fois en la raison qui confère au paysage la dignité des thèmes de l'Antiquité ou de la fable. [...] A partir de 1655 environ, [...] Poussin y réintroduit les valeurs poétiques : celles de l'atmosphère, celles de l'exubérance d'une nature à

laquelle l'homme se soumet. Affranchis de toutes théories artistiques, les Hollandais jettent sur la nature un regard neuf, sans mépriser ses aspects les plus humbles, la campagne ou le ciel gris, dont ils notent les moindres nuances ; les panoramas eux-mêmes ont pour source les plaines de Hollande [...] comme dans les gravures de Rembrandt. [...] La figure humaine, non plus image mythologique ou sacrée, mais image du peuple hollandais saisi dans sa vie quotidienne, se fond dans le paysage. De 1680 à 1790, la veine paysagiste s'épuise, prolongeant dans une manière idyllique et factice les grandes tendances de l'époque précédente. L'Italie oscille entre un Classicisme « en mineur » et le goût théâtral de Rosa. » (LAURIOL, Claude. « Paysage ». In *Dictionnaire des courants picturaux, tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Larousse, 1990).

Au **XVIII<sup>ème</sup> siècle**, la peinture du paysage innove peu, prolongeant les grandes tendances de la période précédente. On citera néanmoins les nombreuses productions des Vedutistes italiens (Canaletto, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto, etc.), liées à la demande des voyageurs venus de toute l'Europe et qui associent un goût du détail précis à des effets d'atmosphère et de coloris. Leurs tableaux sont peints en atelier à partir de notes prises à l'extérieur, parfois à l'aide de *camera obscura*, et donnent à voir sites et vues réels ou imaginaires. En France notamment, la vogue des « fêtes galantes » et des spectacles en plein air favorise par ailleurs les scènes champêtres. Elles sont pourtant jugées inférieures par l'Académie de peinture car elles ne requièrent ni maîtrise poussée des lois de la composition ni connaissances historiques.

« Dans un genre seulement, l'art italien s'est montré vraiment novateur au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit, et le fait est assez caractéristique, de la peinture et de la gravure de vedute, de vues. Les voyageurs, qui, de tous les coins du monde, affluaient en Italie pour en admirer les beautés, désiraient souvent emporter des souvenirs de leur séjour.

A Venise qui, plus que toute autre ville italienne, offre au peintre des thèmes incomparables, se développa toute une école susceptible de répondre à cette demande. [...] Comme les fresques de [Giovanni Battista] Tiepolo,



Nicolas **POUSSIN**, *Paysage avec Saint Matthieu*, 1640.



Jacob **VAN RUYSDAEL**, *Etang entouré d'arbres*, 1665-1670.



Joseph **MALLORD**, **William TURNER**, *Vapeur dans une tempête de neige*, 1842.

les peintures de [Francesco] Guardi montrent que l'art vénitien n'avait rien perdu ni de son sens du spectacle ni de sa maîtrise dans le traitement de la lumière et de la couleur. [...] Il a compris que l'impression générale d'une vue d'ensemble est essentielle et que le spectateur ne demande qu'à laisser jouer son imagination pour en préciser le détail. » (GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1987, pp. 444-445).

### Affirmation d'un genre à part entière

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est au romantisme que revient de libérer le paysage de l'idéalisation propre aux réalisations antérieures. Empreint d'une forte tension émotionnelle, celui-ci devient le véhicule des sentiments de l'artiste. Alors que l'introduction de la technique de l'aquarelle permet aux artistes de travailler en extérieur et favorise la spontanéité, les Anglais explorent des voies différentes : rendu « réaliste » des vues de campagne chez Constable, visions « cosmiques » du paysage chez [William] Turner. Dans leur peinture, le sujet s'efface devant la recherche technique, mais aussi devant la volonté de traduire par des couleurs le monde des idées et des sentiments.

Avec [Jean-Baptiste] Camille Corot en France, les études d'après nature, auparavant modèles destinés à composer dans l'atelier de vrais paysages, acquièrent le statut d'œuvres à part entière. Quant aux paysages des peintres de l'école de Barbizon, ils gardent une part de la spontanéité des esquisses qu'ils réalisent en plein air dans la forêt de Fontainebleau.

« [...] Il ne semble pas excessif d'attacher à la période 1790-1860 le nom de Romantisme, dans le sens d'une conscience commune de la nature qui domine l'homme [...] sous forme de paysages dramatiques, souvent hostiles, nés des rêves passionnés de l'artiste. [...] L'aquarelle, technique de la spontanéité, fait également son apparition. En Angleterre, Constable et son contemporain Turner vont travailler à partir d'une couleur pure appliquée par touches discontinues et seront plus préoccupés de rendre l'atmosphère du paysage qu'une représentation strictement réaliste. Les représentants de la veine tourmentée sont [Eugène] Delacroix, mais surtout Paul Huet qui affectionne

la mer déchaînée dans ses grands tableaux. [...] Entre le romantisme le plus pathétique et le naturalisme de Courbet se situent les paysagistes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau, qui les réunit vers 1827-1829, répond à la fois à leur amour pour les Néerlandais du XVII<sup>ème</sup> siècle et à celui des motifs « sublimes » - landes sauvages, arbres gigantesques, étangs mélancoliques - mais que ces artistes traitent avec un extrême souci de vérité, exécutant leurs esquisses à l'huile en plein air. Tous excellent dans l'étude des effets momentanés de lumière [...]. Les impressionnistes se réclameront aussi de [Gustave] Courbet, associé par le public aux artistes de Barbizon, bien qu'il ait surtout travaillé isolément. L'originalité des paysages de ce peintre est le refus de toute effusion comme de toute référence à la tradition ; plus qu'à l'atmosphère, Courbet s'intéresse à la matérialité des choses. [...] En marge de tous ces mouvements, Corot a su concilier une immédiateté de vision par laquelle il s'apparente à ses contemporains. Dans les études de petits tableaux exécutés pour lui-même et ses amis, il ne retient que l'essentiel. » (LAURIOL, Claude. « Paysage ». In *Dictionnaire des courants picturaux, tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Age à nos jours*. Paris : Larousse, 1990).

## II - Révolution du paysage

### Une réalité modifiée, renversée

Avec les **Impressionnistes**, l'approche du paysage est profondément modifiée. Quittant leurs ateliers, ils saisissent dans l'immédiateté des heures et des saisons les vibrations des couleurs, s'intéressant avant tout à la fragmentation de l'image par la lumière.

Plusieurs artistes participeront du dépassement de ce courant : Paul Cézanne qui, en géométrisant les phénomènes et formes de la nature en facettes, annonce les développements cubistes, Georges Seurat par le divisionnisme des couleurs, Vincent Van Gogh et son expressionnisme coloré ou encore Paul Gauguin puis les fauves qui utilisent les couleurs de façon arbitraire.

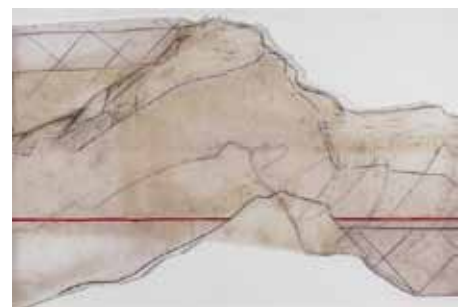
« La première conquête des impressionnistes est la spontanéité de la sensation dans la clarté du plein air. Entre 1864 et 1870, [Claude] Monet, [Camille] Pissarro et [Alfred]



Gustave COURBET, *La falaise d'Étretat après l'orage*, 1870.



Paul CÉZANNE, *Sainte-Victoire vue de la route du Tholonet*, 1895-1900.



Pierre BURAGLIO, *Les Sainte-Victoire de Z*, 1986.



Sisley observent les variations des couleurs locales selon l'environnement et découvrent le principe des ombres colorées, qu'ils appliquent, entre autres, aux effets de neige. [...] C'est entre 1869 et 1875 que Monet et Pissarro, notant les reflets sur la Seine, en particulier à Bougival, parviennent à une dissociation vibrante de la touche - en virgules ou en points de plus en plus menus - qui décompose la lumière solaire selon les couleurs pures du prisme, mais qui permet, par l'accord des complémentaires, la reconstitution à distance de l'impression première. En 1873, Sisley et Cézanne adhèrent à ce mode révolutionnaire. » (LAURIOL, Claude. « Paysage ». In *Dictionnaire des courants picturaux, tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Age à nos jours*. Paris : Larousse, 1990).

« Ce fut en fait William Turner qui, le premier, rompit de manière significative les conventions d'ombre et de lumière. Dans la première période, il groupait les intervalles de valeur à l'extrémité claire de la gamme de couleurs pour montrer comment la lumière du ciel, ou tout autre phénomène lumineux, tendait à estomper les demi-teintes et les nuances d'ombre. Les effets pittoresques auxquels il arrivait firent qu'on lui pardonna assez rapidement la manière dont il avait dissous la forme sculpturale. Par ailleurs, les nuages, la vapeur, le brouillard, l'eau et l'atmosphère n'étaient pas supposés avoir de forme définie et par conséquent, ce que nous prenons maintenant pour une démarche audacieuse vers l'abstraction n'était à l'époque qu'un fait de naturalisme.

La même remarque s'applique à la dernière période de Monet. Les couleurs chatoyantes satisfèrent toujours le goût commun et seront donc toujours plus ou moins acceptées comme substitut à la vraisemblance. » (FERRIER, Jean-Louis. « Greenberg : le tableau en tant que champ ». In *L'aventure de l'art au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Chêne, Hachette, 1988, p. 519).

Si l'**abstraction** fournit ensuite les expressions les plus originales du genre paysage - Wassily Kandinsky, Piet Mondrian et d'autres encore -, la veine figurative ne tarit pas pour autant. En témoignent notamment les paysages naïfs et surréalistes.

« [...] Seul Mondrian, prenant pour point de départ de sa théorie des relations pures les horizontales et les verticales du paysage, accomplit entre 1912 et 1914 la logique du Cubisme. Mais l'**abstraction géométrique**

abandonne vite toute référence à la nature [...] grâce aux théories et à l'exemple de Kandinsky dès 1909. [...] Chez les « paysagistes non figuratifs », la dislocation ultime de l'espace (croisements de lignes de force chez [Maria Helena] Vieira da Silva, nœud de rythmes chez [Alfred] Manessier, chaos primordial chez [Jean] Dubuffet). D'où le lyrisme de plus en plus intense de la couleur, si remarquable en particulier chez [Nicolas] De Staël, le plus grand paysagiste récent.

[...] Négation brutale des recherches de profondeur et de reproduction des apparences au profit d'un jeu de signes synthétisant les rapports entre esprit et nature, telle semble l'ultime conséquence de l'Abstraction, qu'elle soit de nuance expressionniste ou de nuance géométrique, comme si le paysage devenait « l'espace du dedans ». » (LAURIOL, Claude. « Paysage ». In *Dictionnaire des courants picturaux, tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Age à nos jours*. Paris : Larousse, 1990).

« [L'**abstraction lyrique** est l'] expression employée pour désigner, en opposition à l'abstraction géométrique ou constructiviste, la tendance à l'expression directe de l'émotion individuelle. [...] C'est vers 1947, dans la jeune génération de l'école de Paris d'après-guerre, que l'opposition aux contraintes géométriques s'est généralisée et qu'un fort courant d'Abstraction lyrique s'est développé sous des aspects divers. » (BREUILLE, Jean-Philippe, *Dictionnaire de peinture et sculpture, l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, Larousse, 1991, p. 16).

Olivier Debré, un des représentants français de l'abstraction lyrique - aussi appelé par ce dernier « abstraction fervente » -, réalise au sein même du paysage de grands formats peints où la couleur et la matière s'expriment dans de grands champs monochromes. Sensible à l'atmosphère, la lumière, les couleurs et aux saisons qui rythment la nature, l'artiste matérialise les émotions suscitées au contact des pays qu'il traverse ou des bords du Loire. Dès 1953 c'est ces « signes paysages » qui rendent compte de cela. « L'espace ouvert est structuré en couleurs comme il l'était en formes. Libéré, il se prolonge au-delà de la toile, poussant les couleurs vers les bords où elles s'y accumulent en ponctuations. Ces empattements sont comme des signes. [...] Le voyage mêle impressions physiques, culture et esprit du lieu. Au-delà du folklore



Piet MONDRIAN, *Pommier en fleurs*, 1912.



Olivier DEBRÉ, *Signe Paysage*, 1974.



chantalpetit, *Sans titre de la série Hölder Nil*, 1998.

il subit l'endroit. Chaque œuvre est la transposition du lieu où elle est créée, elle incarne sa propre émotion. » (MOZZICONACCI, Jean-François, Olivier Debré, *rétrospective 1943-1993*. Éditeurs : musées de Montbéliard/Valence/Ajaccio/Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines, 1993, pp.13-14).

Du côté de la peinture américaine les grandes surfaces colorées se déploient sous le terme du critique Clément Greenberg par **Color field**. « La chaleur sombre de la couleur dans les peintures de [Barnett] Newman, [Mark] Rothko et [Clyfford] Still estompe les valeurs et donne à la surface une planéité nouvelle, qui vibre et respire. Rompues par relativement peu d'accidents de dessin ou de composition, les surfaces exhalent la couleur avec un effet enveloppant accru par le format même du tableau. On réagit à un environnement autant qu'on réagit à un tableau accroché au mur. [...] Ce qui est détruit ici, c'est la notion immémoriale, reprise par le cubisme, du bord du tableau comme limite : avec Newman, le bord du tableau est répété à l'intérieur, il fait le tableau au lieu d'être simplement redoublé. Les bords des plus grandes toiles fonctionnent exactement comme les lignes à l'intérieur : diviser mais non pas séparer, enfermer ou borner ; délimiter et non limiter. Les tableaux ne se fondent pas dans l'espace environnant ; ils gardent - lorsqu'ils sont réussis - leur intégrité et leur unité propre. Mais ils ne se dégagent pas non plus de l'espace comme autant d'objets isolés ; en bref, ce ne sont pratiquement pas des peintures de chevalet - et pour cette raison, ils échappent à la notion d' « objet » (et d'objet de luxe) qui s'attache de plus en plus à ce type de peinture. En définitive, les tableaux de Newman doivent être vus comme champs. (FERRIER, Jean-Louis. « Greenberg : le tableau en tant que champ ». In *L'aventure de l'art au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Chêne, Hachette, 1988, p. 519).

### Au contact direct de la nature

« En français [« **Land Art** » signifie] approximativement « art du paysage » ou « art de plein air ». Dans les déserts américains ou dans d'autres lieux abandonnés, des artistes prennent, dans les années 60, le parti d'interventions sur la nature elle-même ou d'installations en plein air. De grandes dimensions, en osmose avec le site, voulant transformer celui-ci par l'art contemporain. Les

artistes sortent de leur atelier, comme l'avaient fait un siècle plus tôt, les impressionnistes, ou, un siècle et demi auparavant, les nomades du Far West ; comme eux, les land artistes partent à la conquête de terres vierges. Leurs constructions minérales, voire végétales, sont souvent des traces éphémères, dans la neige par exemple. Et autant en emporte le vent, mis à part la pérennité des matériaux préparatoires et des photographies postérieures. L'arrière-pensée est souvent conceptuelle. La première exposition a lieu à New York en 1967. » (DELARGE, Jean-Pierre, *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Editions Gründ, Paris, 2001, p. 701).

« Le rapport que les artistes du Land Art entretiennent avec le paysage est complexe. [...] Mais, négatif ou positif, ce rapport au paysage est de toute façon privilégié dans la mesure où ces artistes interviennent dans un environnement naturel qu'ils modifient, si peu que ce soit, de façon délibérée.

Le premier paysage est celui que l'on voit d'une fenêtre, celui qu'un cadre découpe, prélève sur le pays. [...] Comment alors les artistes du Land Art, avant de modifier cette vision, se confrontent-ils au paysage lui-même ? L'une des fonctions primordiales de l'art fut de « schématiser » notre regard, de lui fournir une forme de représentation de la nature variable selon les époques et les cultures, qui détermine notre jugement esthétique. On peut, de ce point de vue, considérer les jardins comme une « application » de ces schèmes, qu'un certain nombre d'artistes du Land Art n'ont fait que reconduire sous d'autres formes, mais dans une *perspective* toute classique. Et c'est vrai que Nancy Holt, Christo, Walter De Maria, des premiers travaux éphémères de [Michael] Heizer et de Jan Dibbets ou des photographies de Richard Long. On a parlé de ce dernier comme d'un « paysagiste », c'est-à-dire un artiste qui construit une *vision* du paysage. Et c'est bien de construction qu'il s'agit en effet, puisque les photographies des lieux où prennent place ses cercles ou ses alignements sont accompagnées d'un ensemble d'informations, toponymes, mesures indiquant l'altitude ou la distance, qui en constituent en quelque sorte les instruments, en permettant en tout cas la « lecture » [...].



Richard LONG, *Four Days and Four Circles* (Quatre jours et quatre cercles), 1994.



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970.

On a pu considérer la démarche des artistes du Land Art comme la manifestation d'un intérêt renouvelé pour le **pittoresque** et pour la « mise en scène », déjà d'ailleurs cultivée par le minimalisme. Richard Serra, quand on lui demande si l'objet sculptural dans le paysage ne joue pas vis-à-vis de celui-ci le rôle de cadre ou de socle, répond qu'en effet il devient un élément de définition du paysage, mais pas un cadre : »Si vous utilisez le mot « cadre » par rapport au paysage, vous introduisez une notion de pittoresque », ce qui, ajoute-t-il, ne l'a jamais préoccupé. Il poursuit : « [Robert] Smithson s'intéressait au pittoresque. La *Spiral Jetty* (1970) vous entraîne en spirale dans le paysage, en encadrant des perspectives sur le paysage, et vous amène aussi à vous concentrer sur sa structure interne, à mesure qu'elle se love sur elle-même. »

[...]. (TIBERGHEIN, Gilles, « Paysages, de près, de loin ». In *Land Art*. Paris : Editions Carré, 1993, pp. 199-208).

Habitué au déplacement d'immense masse de terre pour ses réalisations, en 1970, Robert Smithson construit cette spirale de 450 mètres à l'aide de galet de roche balsamique noire. Dans le grand lac salé de l'Utah aux Etats-Unis, la terre est comme une extension qui témoigne de la croissance organique, d'un caractère intemporel. Les photos qui rendent compte de la scène originale de ce « site-sculpture » témoignent du façonnage du paysage qui détermine une nouvelle définition du lieu. Le paysage est rendu pittoresque par son prolongement qui renforce la puissance de la nature.

« Pour les autres, le paysage est devenu le lieu d'une expérience, intellectuelle, perceptible et sensible. Plus qu'un objet de contemplation, il fut un simple partenaire esthétique. Plus les œuvres des artistes ont un caractère durable, moins compte pour elles leur inscription dans le paysage. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles ne s'y intègrent pas avec harmonie, puisque tout, au contraire, contribue à les mettre en valeur, le chemin qui y conduit, l'horizon sur lequel elles se découpent, la couleur de la terre ou de l'eau, ou la position du soleil dans le ciel. En retour, elles fixent ces espaces qui cessent d'être des étendues traversées, pour devenir des paysages œuvrés. [...].

Parfois, devant l'immensité des espaces, la *grandeur* des œuvres, on se prend à songer au **sublime**. Le pittoresque, intermédiaire entre beau et sublime, peut-être associé tantôt à l'un, tantôt à l'autre, de sorte que l'on peut aussi bien parler d'un beau pittoresque que d'un pittoresque sublime. Ce n'est pas des objets cependant que naît ce sentiment de sublime de sublime, mais des idées qu'ils évoquent. Le jugement par lequel nous déclarons un paysage sublime constitue une manière de *penser* et non d'*appréhender* [...] » (*ibid.*, pp. 217-219).

Christo et Jeanne Claude, couple d'artistes rendu célèbre pour leurs projets paysagés d'empaquetages, réalisent des œuvres éphémères notamment au sein d'environnements naturels comme l'illustre l'œuvre *Surrounded Islands*, réalisée en 1980-1983. Onze îles, qui s'étendent sur onze kilomètres de la baie de Biscayne à Miami, sont entourées d'un plastique rose fuchsia. L'intervention à l'échelle de la nature est pour ces artistes un moyen de redéfinir le paysage par un changement radical. Le paysage et les éléments le constituant sont mis en scène pour en révéler la structure, la forme et la grandeur.

« D'ailleurs, et plus généralement, l'échelle et l'immensité des paysages américains dans lesquels se trouvent les œuvres de [Michael] Heizer, [Robert] Smithson, [Walter] De Maria ou Nancy Holt les associent immédiatement au sublime et cela en raison du rapport qui peut exister entre l'œuvre et le paysage, dont l'immensité, pour reprendre la formule de Kant, nous donne le sentiment de ce qui est « grand absolument ». C'est quand la nature est transformée en théâtre que le sublime peut s'imposer à nous en désorganisant tout à coup ce que l'art avait réussi à stabiliser dans un équilibre tendu avec elle. Entre la forme et ce qui la produit, il s'agit d'une inadéquation qui concerne au premier chef la représentation elle-même. » (*ibid.*, p. 224).

La notion contemporaine du sublime est illustrée dans l'œuvre *The lightning field* (1974) de Walter De Maria. Dans un champ isolé du Nouveau Mexique, quatre cents poteaux d'acier sont dressés dans un rituel géométrique mesuré pour attirer la foudre. Par la



Christo et Jeanne CLAUDE, *Surrounded Islands*, 1980-1983.



Walter DE MARIA, *The lightning field*, 1974.



mise en scène de la dangerosité et des intempéries de la nature, l'artiste théâtralise le paysage. La puissance, l'immensité et l'obscurité participent de cet effet. Par expansion de l'art, les artistes cherchent une harmonie entre leurs interventions et l'environnement, entre l'art et la nature.

### Paysages utopiques

L'apparition au début des années 1960 et la diffusion croissante de l'informatique a provoqué une véritable révolution dans l'épanouissement du monde de l'art. Ces avancées technologiques ont permis aux artistes d'exploiter les nouveaux médias et d'en faire les outils de leurs réalisations. Le genre du paysage n'échappe pas à cette nouvelle forme d'expression artistique et vit aussi une expansion. Les **paysages numériques** deviennent le reflet de nouveaux questionnements et d'utopies.

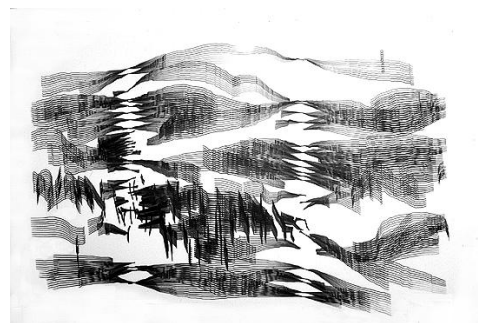
« Les premières expériences de création d'images numériques, notamment celles de l'artiste américain Charles Csuri, illustrent parfaitement certaines des caractéristiques fondamentales du médium informatique, en particulier la possibilité de répéter une forme grâce à une fonction mathématique. *SineScape* (1967) est un dessin au trait d'un paysage que Csuri a numérisé puis modifié à l'aide d'une fonction d'onde selon une procédure répétée une dizaine de fois. A l'issue de ce processus d'abstraction, le paysage apparaît comme une notation de ses propres caractéristiques. » (PAUL, Christine. *L'art numérique*. Éditions Thames & Hudson, collection l'univers de l'art, 2004, pp. 27-28).

« Les années 1990 ont connu une accélération sans précédent du développement technologique du médium numérique au point que l'on a parlé de « révolution numérique ». [...] Les artistes ont toujours été parmi les premiers à réfléchir sur la culture et la technologie de leur époque, et ils n'ont pas attendu la proclamation officielle de la révolution numérique pour utiliser ce nouveau médium. [...] La véritable nouveauté réside dans le degré de développement auquel la technologie numérique est parvenue, ouvrant ainsi des perspectives radicalement nouvelles à la création et à l'expérience de l'art. » (*Ibid.*, p.7).

« Publié pour la première fois dans la revue *New Landscape Architecture* en 2016, « *Landscape Without Design !* » est le manifeste de la révolution paysagiste numérique du XXI<sup>ème</sup> siècle [...]. [Mais il ne faut] pas nous faire oublier que l'essentiel de sa doctrine pour un renouveau radical de la conception paysagiste trouve son origine dans la contestation, au nom des outils informatiques, de la pratique du dessin telle qu'enseignée encore à cette époque dans les écoles d'art, d'architecture et du paysage. [...] Le projet de paysage porte sur un site donné. Il faut commencer par représenter ce site pour pouvoir dessiner le projet. Or aucune carte ne peut prétendre représenter parfaitement un site, puisque toute carte est une abstraction de la réalité

spatiale. » (MAC GOOGLE, Philip-C. « Le paysage sans le dessin ». In *Du dessin, Les carnets du paysage, actes sud et l'école nationale supérieure de paysage*, 2013, pp. 65-67).

C'est par l'étude du territoire que s'amorce la création de *Paysage Economique* (2001) de Kristina Solomoukha. Le paysage, au cœur de ses réflexions artistiques, traité avec l'emploi d'outils informatiques tend vers une nouvelle dimension. « Telle une cartographe elle échafaude, détaille et décortique le paysage urbain et tout ce qui constitue ses marges, ses espaces abandonnés, ses friches, privilégiant toujours la représentation du territoire à celle de l'architecture. Comme l'indiquent son titre, *Paysage Economique*, ce dessin se manifeste par sa simplicité apparente, son emploi répétitif et machinal de ligne et du trait. *Paysage Economique* a pour origine un graphique représentant les courbes économiques en relation avec un territoire géographique donné, selon une source précise et scientifique réalisée par ordinateur que l'artiste redessine, de mémoire et à la main, brouillant les différentes lectures possibles entre le graphique et la représentation d'un paysage montagneux. [...] Inspiré des cartographies et autres relevés topographiques, *Paysage Economique* plagie le tracé mécanique de l'ordinateur pour finalement créer une image en trois dimensions toute en courbes, en relief quasi-géographique. [...] La réflexion sur le paysage romantique et sublime s'estompe au profit d'une recherche active et sociologique du territoire. » (STAEBLER, Claire, « Kristina Solomoukha ». In *Landscape, le paysage et le dessin contemporain*, Black Jack éditions, 2008, p. 70).



Charles CSURI, *SineScape*, 1967.



Kristina SOLOMOUKHA, *Paysage économique*, 2001.



Caspar David FRIEDRICH, *Souvenir dans le massif des géants*, 1835.

Chez Michel Paysant, seules les lignes de force composent ses paysages et décontextualisent l'environnement vers une autre lisibilité. « Michel Paysant interroge les lieux et les choses. Il s'y emploie avec un véritable sens scientifique de l'art. Sa pratique révèle de l'archéologie mais aussi de la science [...]. Il progresse par prélèvements et nomenclatures, par découpage horizontal du site et surtout par une approche plurielle du temps et de l'espace. [...] Comment comprendre le paysage immersif de Michel Paysant ? Nous sommes là devant et dedans. Par son échelle dont il se présente à nous, il semble pensé pour être parcouru aisément d'un regard, du moins il ne s'y soustrait pas. » (BEAUD, Marie-Claude et MINIGHETTI, Clément, Nusquam, « Michel Paysant », Mudam Luxembourg, 2009, pp. 9-13).

A l'aide d'un oculomètre, qui enregistre le mouvement de ses yeux, il redessine les lignes et les contours de paysages ou de sujets. Dans ses réalisations ... *et après* (2011) il soumet à son regard des œuvres de maîtres (dessins et peintures), comme celle de Caspar David Friedrich, afin d'en tirer un dessin vectoriel retranscrivant les lignes du parcours de ses yeux sur le tableau.

Si le paysage est changeant dans le temps, au rythme de ses transformations ou des saisons, son image, sa représentation reste figée sur le moment de sa captation. Au sein des arts numériques qui se développent au début des années 1960, la vidéo occupe une place importante et permet de déjouer cet aspect. Les artistes s'en saisissent alors pour animer, explorer, décortiquer les environnements qui retiennent leur attention et donner naissance à de véritables **paysages éveillés**.

Par le biais de la vidéo, l'artiste belge Hans Op de Beeck crée un panorama en mouvement de différents jardins dans son œuvre *Garden of Loss* (2004). Les aquarelles ou photographies de l'artiste qui représentent des jardins à la française, à l'italienne ou à l'anglaise, s'enchaînent par plans successifs. L'outil numérique permet aussi à Hans Op de Beeck de jouer avec la modulation des contrastes et de luminosité de chaque plan afin d'accentuer planéité et profondeur, noir et blanc et rappeler la présence et l'intervention humaines au sein de la nature.

Le support vidéo est également une possibilité pour faire dérouler le paysage chez Catharina Van Eetvelde. La vidéo *Slice* (2005-2007) présente en partie supérieure la coupe longitudinale d'un territoire indéterminé sur lequel progresse un curseur. En partie inférieure plusieurs vues plus détaillées de cette frise se développe. Comme une géomètre, par le dessin vectoriel, elle dresse la cartographie d'un environnement impersonnel où la neutralité du traitement technique en fait un continent ou un microcosme inexploré.

Les nouvelles technologies sont aussi un moyen pour les artistes de se connecter davantage au monde dans lequel ils évoluent. L'invention d'internet dans les années 1960, puis sa popularisation dans les années 1990, a largement touché le champ artistique. Le réseau informatique qui permet une connexion à l'échelle mondiale en temps réel donne naissance à de véritables œuvres partagées, comme des **paysages connectés**.

« Peut-on imaginer qu'en regardant un paysage, nous voyions simultanément, en palimpseste, toutes les visions de ceux qui l'on traversé - comme c'est le cas aujourd'hui dans Google Maps, une fois que l'on active le mode « photo » ? La perception n'est pas immuable, elle est soumise à l'histoire, elle aussi : Walter Benjamin nous l'a rappelé, peut-être avec plus d'insistance que quiconque. Mais avant même d'engager une historicité des appareils de la sensibilité, cette historicité engage la temporalité de toute perception : ce que nous voyons dans le temps et c'est grâce au renouvellement continu du relief sensible que celui-ci gagne en champ ; dans la perception, ce qui fut à l'instant s'efface pour mieux faire place à ce qui vient. » (MAC GOOGLE, Philip-C. « Le paysage sans le dessin ». *In Du dessin, Les carnets du paysage, actes sud et l'école nationale supérieure de paysage*, 2013, p. 53).

Julien Lévesque convoque l'outil internet pour la réalisation de son œuvre *Street Views Patchwork* réalisées en 2009. Elle se déploie sur onze tableaux et chacun d'entre se compose de quatre bandes horizontales superposées les unes sur les autres pour offrir une vue spécifique. A l'aide de l'outil *google street view*, il présente l'état des lieux en temps réel de quatre paysages du monde entier : de l'état américain de l'Utah, jusqu'à



Michel PAYSANT, *FRIEDRICH* et après, 2013.



Hans OP DE BEECK, *Garden of loss*, 2004.



Catharina VAN EETVELDE, *Slice*, 2005-2007.



Julien LEVESQUE, *Street Views Patchwork*, 2009.

la Finlande ou le Japon en passant par les régions françaises comme la Bretagne. Et pourtant les paysages qui se succèdent sont plausibles et tendent vers un environnement global. Par l'image, grâce au réseau internet et à ses applications de plus en plus sophistiquées, Julien Lévesque propose un constat des territoires à l'échelle du monde, un paysage universel.

« Cette œuvre, lorsqu'elle est projetée en divers endroits de la planète est un paysage partagé. Sans omettre que nous visitons, bien souvent simultanément les mêmes lieux qui pourtant nous apparaissent déserts au sein de nos navigateurs. Inabrités, comme le sont les citées idéales autrefois commanditées par les humanistes en quête d'utopie » (MOULON, Dominique. « Les pratiques numériques d'un art contemporain ». In *L'art dans le tout numérique*, artpress 2, trimestriel n°29, juillet 2013, p.19).

Avec les nouveaux-médias, les créateurs ont le pouvoir de se réapproprier l'image issue de la réalité et de l'emmener ailleurs. L'intervention numérique fait basculer le paysage vers une vision fantastique et utopique pour une réorientation totale de l'image.

---

## Références

---

### Littéraires

**Lord BYRON**, *Elle marche dans la beauté*, écrit en 1814

Extrait

« I. Elle marche dans sa beauté, semblable à la nuit des climats sans nuages et des cieux étoilés ; tout ce qu'ont de plus beau la lumière et l'ombre est réuni dans ses traits et dans ses yeux, brillant de ces molles et tendres clartés que refuse le ciel à la splendeur du jour.

II. Une ombre de plus, un rayon de moins diminuerait de moitié cette grâce ineffable qui ondoie dans les tresses de sa noire chevelure, ou éclaire doucement ce visage où des pensées d'une sérénité suave disent combien est pure cette demeure, combien elle leur est chère.

III. Et sur cette joue, et sur ce front si doux, si calme, si éloquent, ce sourire séduisant, ces teintes animées, annoncent des jours passés dans la vertu, une âme en paix avec tous, un cœur dont l'amour est innocent ! »

**Alphonse DE LAMARTINE**, *Paysage*, écrit en 1842

Extrait

« Montagne à la cime voilée,  
Pourquoi vas-tu chercher si haut,  
Au fond de la voûte étoilée,  
Des autans l'éternel assaut ?  
Des sommets triste privilège !  
Tu souffres les âpres climats ;  
Tu reçois la foudre et la neige  
Pendant que l'été germe au bas.  
A tes pieds s'endort sous la feuille,  
A l'ombre de tes vastes flancs,  
La vallée où le lac recueille  
L'onde des glaciers ruisselants. »

**Jean-Jacques ROUSSEAU**, *Julie ou la Nouvelle Héloïse - Première partie*, Lettre XXIII à Julie, 1761

Extrait

« J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie ; ce qui me tenait dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un cœur sensible. Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes, conduit par un homme que j'avais pris pour être mon guide et dans lequel, durant toute la route, j'ai trouvé plutôt un ami qu'un mercenaire. Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons ; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices. Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés : la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects ! Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les



Joseph DECAISNE, *Alphonse de Lamartine*, 1839.



glaces de l'hiver : elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l'accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des Alpes. Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir ; vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cessèrent d'attirer mon admiration, et qui semblaient m'être offertes en un vrai théâtre ; car la perspective des monts, étant verticale, frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre. J'attribuai, durant la première journée, aux agréments de cette variété le calme que je sentais renaître en moi. J'admirais l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés. »

## Cinéma

*Into the Wild*, 2007

film américain réalisé par Sean Penn

« Christopher McCandless, 22 ans, vient tout juste d'obtenir son diplôme de l'université. Il semble promis à un brillant avenir. Mais Christopher doute de sa vocation. Très vite, il décide de tourner le dos à la société de consommation. En effet, Christopher n'apparaît pas du tout séduit par l'existence confortable et sans relief qui l'attend. Déterminé à rester libre, le jeune homme se met en tête de prendre la route. Il abandonne tout derrière lui. Le chemin qu'il emprunte répond à ses attentes. Il traverse les Etats-Unis et rencontre d'étonnants personnages. Puis il atteint les étendues sauvages de l'Alaska. Là, il comprend qu'il est fait pour vivre en totale communion avec la nature, etc. » (<http://television.telarama.fr/tele/films/into-the-wild,9556535.php>).

## Film d'artistes

**Walter DE MARIA**, *Hard Core*, 1969-1972  
(collection du Centre Georges Pompidou), 16 mm

« Walter De Maria a l'idée d'une fusillade de western étirée sur une demi-heure et diluée dans les paysages désertiques de Black Rock au nord du Nevada. [...] La raréfaction des repères spatiaux et la fixité du paysage valorisent l'expérience de la durée. L'association d'un mouvement panoramique et des phénomènes répétitifs de la bande-son étendent les limites de l'espace perçu et contribuent à l'émergence d'un sentiment océanique. De Maria y ajoute un élément dramatique. Sept panoramiques à 360° en différents points du désert de Black Rock sont raccordés, et hachés par de très brefs inserts sur deux cow-boys – dont l'un est Michael Heizer – prêts à dégainer. » (<http://editionslutanie.fr/index.php/essais/antoine-thirion/>).

**Ange LECCIA et Dominique GONZALEZ-FOERSTER**, *Île de Beauté*, 1996  
70 mm, 35 mm

« En 1985, un personnage solitaire défini par son seul regard se déplace entre deux îles: la Corse et le Japon. Réalisé à partir d'un ensemble de prises de vues « caméra subjective », *Île de Beauté* est un long déplacement du regard qui laisse sa place au spectateur. » Calendrier des séances. In *Point, ligne, plan*. Editions Léo Scheer, p. 220.

## Glossaire

### La perspective

« La manière spéciale de représenter un objet, que nous appelons « en perspective », n'est [...] apparue qu'au début du XV<sup>ème</sup> siècle. Nous voyons comment, à cette époque, les peintres italiens et français essaient de faire de leur tableau un duplicata de la réalité. En regardant, nous devons recevoir sur la rétine exactement la même image qu'en regardant la réalité représentée.

Au début, cela se passait intuitivement, et les peintres commettaient beaucoup d'erreurs [de perspective], mais dès que l'on eut créé un modèle mathématique pour ce genre de représentation, il



Image extraite du film *Into the Wild*, 2007.



Walter DE MARIA, *Hard Core*, 1969-1972.



Ange LECCIA et Dominique GONZALEZ-FOERSTER, *Île de Beauté*, 1996.

devint évident que chaque architecte et chaque dessinateur voient l'espace de la même façon. » (ERNST, Bruno. *Le Miroir magique de M.C. Escher*. Berlin : Taschen, 1978 - 1986).

### La perspective géométrique classique

« Dans l'étude de la peinture, le mot perspective s'emploie d'une manière plus générale à propos de tous les procédés empiriques ou conventionnels en rapport avec le problème de la transposition sur un plan d'espace à 3 dimensions. Ce problème se trouve en particulier posé toutes les fois que la peinture se veut figurative tout en faisant intervenir la notion de point de vue.

[...] La perspective, pour un esprit occidental, est avant tout la perspective classique, et c'est le plus souvent par rapport à elle que les autres perspectives sont appréciées. [...] La ligne horizontale, virtuelle également, observable toutefois au bord de la mer et qui est perpendiculaire au rayon visuel sur le tableau, est la ligne d'horizon.

Le point de rencontre du rayon visuel principal avec la ligne d'horizon est le point de fuite principal. Les points de distance sont déterminés par le rabattement sur la ligne d'horizon, de part et d'autre du point de fuite principal, de la distance qui sépare celui-ci du point de vue, c'est-à-dire de la longueur du rayon visuel principal. Le bord inférieur du tableau est dit « ligne de terre ». Dès lors qu'il s'agit de perspective centrale, c'est-à-dire que le point de vue est situé à une distance finie du tableau [...], toutes les lignes qui ne sont pas parallèles au plan du tableau sont fuyantes. » (BREUILLE, Jean-Philippe. *L'atelier du peintre et l'art de la peinture, Dictionnaire des termes techniques*. Paris : Larousse, 1999).

### Le point de vue

#### Le point de vue dans la contemplation esthétique du réel

« Le point de vue est une relation sujet-objet : l'apparence phénoménale des choses sensibles est commandée en partie par la place de l'observateur par rapport à elles. Cet emplacement, joint à la direction du regard de l'observateur, constitue le point de vue au sens propre. Et il joue déjà dans une certaine manière esthétique

de regarder les choses. Le langage courant appelle point de vue un lieu élevé d'où l'on découvre un vaste panorama ; ce spectacle peut faire éprouver un sentiment esthétique dû à la perspective aérienne, aux colorations des plans plus au moins lointains, à la qualité de la lumière sous une grande étendue de ciel. Mais même dans des espaces réduits, et en dehors du paysage, le simple regard sur les choses qui nous entoure devient esthétique par le choix du point de vue sous lequel ces choses prennent l'aspect le plus heureux et où leur ensemble se compose le mieux. »

### Le point de vue dans les arts plastiques : peinture, dessin, photographie

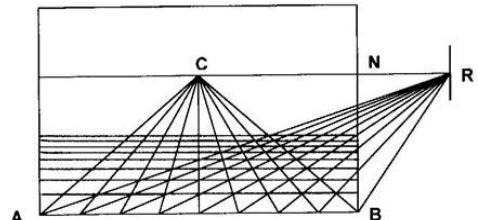
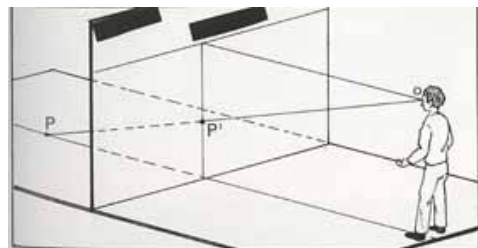
« Lorsqu'on veut fixer le spectacle des choses, le souci du point de vue devient un souci d'artiste. Et pour toute œuvre figurative, qu'on peigne une scène réelle, ou l'image qu'on se fait d'une scène qu'on croit réelle, ou une scène franchement fictive, l'artiste impose à celui qui regardera son œuvre un point de vue sur l'univers de l'œuvre [...]. La notion de perspective (linéaire ou aérienne) est fondée sur le point de vue. Qu'il suive ou non les règles d'une perspective stricte, il n'est pas indifférent que l'artiste fasse voir une chose, une scène, de près ou de loin, d'un même niveau, en plongée [...]. Par exemple il y a une manière conceptuelle et synthétique de représenter la Crucifixion, à la manière médiévale, avec les trois croix de face, et les personnages, qu'ils soient élevés sur les croix ou situés à leur pied, présentés chacun comme vu de son propre niveau. Tandis qu'en choisissant dans l'espace diégétique [de l'œuvre] un point d'où la scène paraît vue, tel que celui d'une personne placée dans l'assistance aux flancs du Golgotha, les personnages au pied des croix vus d'un peu en dessous, les crucifiés en raccourci de bas en haut (cf. *Le Calvaire* de Mantegna), le peintre fait entrer le spectateur dans la diégèse [l'espace de l'œuvre] et l'y fait en quelque sorte participer [...]. » (SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique, Quadrige / Presses Universitaires de France*, Paris, 1990, p. 1153).



Masolino DA PANICALE, *Sainte Catherine et les philosophes*, 1428-1430. On retrouve dans cette fresque, le principe des lignes verticales (et horizontales) qui se rapprochent les une des autres de manière à figurer la profondeur. Toutes les lignes verticales et horizontales convergent vers le point de fuite.



Andrea MANTEGNA, *La Crucifixion, dite Le Calvaire*, 1457-1459



La perspective d'Alberti.  
Le principe de la perspective classique : Le modèle mathématique peut être décrit ainsi. L'œil du spectateur se trouve en O. A une certaine distance devant lui, nous nous imaginons un plan perpendiculaire au sol : la scène. Maintenant l'espace derrière la scène est représenté point par point sur celle-ci. Pour y arriver, on trace une droite d'un point P vers l'œil. Le point d'intersection de cette ligne avec l'image est la projection P' de P.

ERNST, Bruno. *Le miroir magique de M.C. Escher*. Berlin : Taschen, 1978 - 1986.