

la naissance du paysage - musée des Beaux-Arts d'Angers



Raffaello Sanzio dit RAPHAEL (atelier de)
La Sainte Famille à l'agneau ou La Madone à l'agneau,
Vers 1504
Huile sur bois
0.29x0.21 m
Photographie : P. David
Tous droits réservés : Ville d'Angers, musée des Beaux arts
d'Angers



Maître à la Vue de Sainte Gudule
Le Christ devant Pilate
Vers 1490
Huile sur bois
0.92x 1.049 m
Photographie : P. David
Tous droits réservés :
Ville d'Angers, musée des Beaux arts d'Angers

à propos des oeuvres

Raphaël, *La sainte famille.*

Dans une composition triangulaire, Jésus, Marie et Joseph, situés au premier plan du tableau, sont présentés de manière étagée du petit Enfant assis en califourchon sur le dos de l'agneau à Joseph porté par son bâton. Derrière la Sainte Famille, un paysage doux aux tons ocre s'étale et s'éloigne. Le blanc pur de l'agneau mêlé à la blancheur de l'enfant contraste avec les couleurs symboliques de la Vierge (robe rouge et tige bleue). Raphaël démontre sa qualité technique dans la transparence du voile de Marie et dans le traitement rose des chairs. Ce qui nous intéresse ici n'est ni l'humanisme ni les qualités de coloriste de Raphaël, c'est bien plus le traitement et l'apparition du paysage.

Si un large et calme paysage s'étend et s'éclaircit vers l'horizon, de petits groupes de plantes tels des fraisiers apparaissent déjà au premier plan. Ensuite, trois verticales construites par les arbres dialoguent avec la verticalité de Joseph. La diagonale de sa canne nous guide vers deux cavaliers passant sur un chemin sinueux puis vers une rivière séparant la sainte famille du village. L'environnement de la Sainte Famille se définit subséquemment comme un havre de paix, reposant, serein et coupé du monde. Le bleu du ciel renforce cette plénitude. Ainsi du premier plan à l'horizon, les couleurs s'éclaircissent et passent du brun foncé au bleu clair voire au blanc dans ce que l'on nomme une perspective atmosphérique. Bien que les personnages apparaissent pieds nus, ancrés dans le paysage, calmes, stables et malgré les regards échangés, un décalage s'installe entre eux et le paysage. Malgré la plénitude de leur expression, le fait que les courbes des drapés et des corps s'entremêlent à celles des roches et des monts, la Sainte Famille apparaît absente, posée, plaquée sur ce décor. La vivacité des couleurs les découpent du fond nous rappelant leur caractère sacré et donc séparé du paysage terrestre. Il n'y a certes plus de fond d'or mais la frontière entre le sacré et le profane demeure : paysage paradisiaque ou humain ?

Le maître de Ste Gudule, *Le christ devant Pilate.*

Cette œuvre de format allongé et vertical est un volet d'un retable représentant la Passion. La scène s'ouvre sous un édifice voûté d'ogives porté par quatre colonnes de marbre. Dans ce cadre, apparaissent trois scènes : le Christ devant Pilate (gouverneur de Judée), l'arrestation de Jésus puis au lointain une scène peu identifiable, la prédication ou l'aumône de la veuve. Au premier plan, Pilate est sous un dais en perspective. L'emmarchement, le trône, la richesse de sa tenue, le miroir et la tenture renforcent la stature et l'importance de Pilate, entouré d'un jeune homme aux traits doux et d'un prêtre serein. Ces deux visages contrastent avec ceux grimaçants et gesticulants qui entourent le Christ auréolé. Prise dans le vacarme, le bruit et la guerre, seule son auréole plate et dorée crée une parenthèse de calme. Il y a dans

cette oeuvre une construction verticale faite d'armes et non d'arbres. Notre regard suit ces lignes et s'éloigne vers des collines ocre puis vers un village bleuté. Les courbes et les contre-courbes s'enchaînent. Comme dans l'oeuvre précédente, le paysage ne débute pas uniquement en arrière-plan mais dès le premier plan, des fleurs (des ancolies noires et notamment du muguet) servent d'intercesseurs : elles nous éloignent du cadre tout en nous conduisant vers la scène. Le fort contraste de couleur rouge permet de guider le regard d'une scène à l'autre et d'arpenter le paysage jusqu'à la ville au loin représentant Jérusalem sous les allures d'une ville flamande du XV siècle avec ses hauts clochers à bulbe et ses pignons étroits. Ainsi du premier plan sombre à la ville bleutée, le réalisme flamand est visible dans la précision et le naturalisme, l'élégance et le traitement des corps.

mise en relation des oeuvres

Le paysage est une « étendue de pays ». C'est un point de vue, un regard posé sur la nature ou l'architecture nous entourant. En posant la question de la naissance du paysage, il s'agit d'interroger la peinture et les codes ou constructions qu'elle nous impose. Mais la peinture est-elle un cadre pour construire et transformer la nature ou est-ce elle qui capte le paysage déjà là ? Comme nous l'avons dit dès l'introduction, le paysage est intrinsèquement lié au point de vue, à celui du géographe, du touriste, du scientifique ou de l'artiste. Le paysage serait donc construit et subjectif. En outre, le choix de deux oeuvres de la Renaissance n'est pas anodin. Certes, la question posée est celle du commencement, de la genèse du paysage mais il s'agit là aussi d'étudier son lien avec une autre naissance, celle de la perspective qui elle aussi apparaît au XV siècle. Quels liens existe-t-il entre la profondeur et le paysage ? A quoi est due son invention et quel est son rôle, sa fonction en tant que décor ou arrière plan ? Pourquoi devient-il un décor privilégié ? Le seul plaisir esthétique suffit-il à l'imposer ?

Des Flandres à l'Italie : deux conceptions du paysage ?

Dans ces deux oeuvres, un premier plan de petites fleurs permet de faire entrer le regard dans la scène religieuse. Derrière elles, se déploie une étendue composée de monts ou de chemins sinueux. Puis dans le lointain, une ville se dessine. Du marron en passant par l'ocre jusqu'au bleu clair, une profondeur se met en place et creuse l'espace. Les tons sont nuancés, les lointains aériens sont bleutés. Face à cette description, le paysage qui remplace le fond d'or byzantin du Trecento apparaît de la même manière aux deux extrémités de l'Europe au XV siècle. Néanmoins, l'oeuvre du Maître à la Vue de Sainte-Gudule propose une vision précise, nette et fine de la nature comme de la réalité en général tandis que Raphaël propose une vision plus globale, unitaire des formes. Les arrière-plans divergent également. D'un côté, le paysage est vu de façon microscopique, aussi nettement de près que de loin tandis que dans l'oeuvre italienne, le paysage est lumineux et global. Deux visions du monde s'opposent et ressurgissent alors dans la représentation du paysage. Des deux villes lointaines, l'une se dessine de façon détaillée et même reconnaissable : une ville flamande, topographiée. La vision flamande est rapprochée, se voulant exacte. L'art nordique décrit tandis que l'art italien raconte. L'opposition perdure également dans la représentation des corps : Jésus et ses parents sont représentés avec modelé, pesanteur tandis que Pilate, le Christ et les soldats sont grossiers, aplatis, avec des lignes élégantes. Dans l'oeuvre italienne, les corps lourds sont indépendants du décor. Ce dernier n'est alors plus une condition préalable aux actions des personnages : les deux coexistent.

De la topographie au fond paysager, du détail au bain de lumière, de la précision à l'atmosphère générale, du début des paysages identifiables à l'ambiance colorée, deux visions de la nature s'opposent ainsi que deux conceptions de l'Homme et de sa place dans l'univers. Car c'est bien de cela dont nous parle le paysage. Qu'il soit topographique, identifiable ou idéal, le paysage en Flandres comme en Italie ne se présente pas sans présence, sans Homme.

Perspective, paysage et lumière

Les deux conceptions du paysage sont opposées, et la perspective comme la lumière confirment ces divergences. L'oeuvre flamande s'ouvre comme une fenêtre sur un paysage grâce aux colonnes de marbre et au trône du premier plan. L'oeuvre italienne au contraire s'étend doucement avec pour premier plan la sainte famille très humanisée. Cette fenêtre sur le paysage offre plus d'architecture (trône et ville au lointain) et donc plus de lignes. L'espace est assez géométrique, plutôt linéaire. Dans l'oeuvre italienne, il existe peu de lignes, l'oeuvre s'ouvrant directement sur les personnages. Les arbres guident le regard, la canne marque une diagonale mais le reste de l'oeuvre est baigné de lumière. Il s'agit d'une perspective atmosphérique maîtrisée, obéissant à la loi de l'éloignement et du fondu des couleurs passant du premier plan foncé à l'arrière-plan lumineux. Dans l'oeuvre flamande le paysage est conçu de manière approximative oscillant entre la vue de face ou la vue aérienne, mélangeant perspective cavalière et étagement des plans. Ainsi le dégradé et le modelé font face à une perception démultipliée.

Outre l'utilisation différente de la perspective, c'est avec la lumière que les deux oeuvres vont présenter et représenter deux « types » de paysage. Toutes deux naissent du fond d'or offrant une lumière sidérante, irradiante. Mais regardons de plus près les deux oeuvres. Dans Le Christ devant Pilate, la lumière emplit le centre de l'image et n'est pas très éloignée du fond doré créant une surface unie et plane. Puis de manière plus détaillée, elle se reflète, sur les armures, les lances, les brocards, le miroir. La lumière est loin d'être globale, pleine. Elle est précise et diffuse. Elle marque les tissus, se pose partout. Elle est omniprésente et démontre également la richesse (dans les dorures, les étoffes rares, les symboles guerriers ou religieux). De manière tout à fait différente, la lumière est enveloppante dans La Sainte Famille à l'agneau. Les trois personnages sont en contraposto, en clair-obscur. La lumière ne détaille pas, elle unifie les éléments grâce au dégradé de couleurs appelé sfumato.

Nous avons abordé la construction intime du paysage et ses tenants. Détachés du paysage, ces deux composants (la

lumière et la perspective) montrent l'importance du paysage et le grand nombre d'innovations et d'évolutions mises en place grâce à lui. Une dernière interrogation mérite d'être soulevée grâce à la lumière et nous permettra d'aborder la laïcisation du paysage. L'importance de cette lumière empreinte d'extérieur et volontairement utilisée pour son réalisme, est-elle si laïque qu'il y paraît ? Est-ce une lux (lumière naturelle) ou une lumen (lumière divine) ?

Un paysage laïc

Afin de désigner à quelle lumière nous avons à faire, c'est paradoxalement la place de l'Homme dans les paysages qui nous permettra de déterminer ou non une laïcisation.

Dans ces deux œuvres, différentes figures de l'Homme existent. Dans l'œuvre flamande, trois scènes se répartissent dans l'espace conduisant le regard par trois diagonales. Le Christ vêtu de rouge se trouve plusieurs fois dans un même espace mais chaque endroit désigne une scène, une histoire. La taille des personnages diminue en allant vers l'horizon répondant à la loi de la perspective. Dans l'œuvre italienne, la Sainte Famille, au premier plan, prend une grande partie de l'espace et s'oppose aux deux petits cavaliers de l'arrière-plan. Les proportions et le modelé des corps sont respectés.

Le caractère notoire de la Sainte Famille est son humanisation. Le petit enfant joue avec l'agneau, les parents bienveillants portent sur lui un regard attendri. Plus qu'un tableau religieux, c'est une scène domestique. La Renaissance a la volonté d'humaniser le sacré. L'Homme est au centre du monde, le divin afin de convaincre le fidèle en prend sa forme. Ainsi, la Vierge devient mère ou madone. C'est l'ère de l'individu comme le montre par ailleurs la place du commanditaire dans l'œuvre, qui apparaît à cette même période. Les personnages peints dans ces œuvres ne sont pas devant le paysage mais dedans : ils sont dans un monde à échelle humaine.

La première étape de laïcisation (la fin de la considération de la nature comme une émanation ou une incarnation de la puissance divine) se conçoit donc à partir de l'Homme mais surtout à partir de sa place dans le paysage. En effet, il est représenté car il force la proximité. Face au fond d'or qui mettait à distance le fidèle, le paysage crée une forte adhésion, une transposition plus aisée. La nature sensible et commune devient un paradis terrestre, un jardin idéalisé. Pour conclure, la nature demeure une lumen (tout est présence de Dieu) et le paysage ne peut être encore entièrement laïc. Il sert une scène religieuse et ne dépasse malheureusement pas encore son rôle de décor. Il faudra attendre le XVII^e siècle pour voir apparaître le paysage tel un genre à part entière.

à partir des 3 fiches charp autour de la question du paysage, quelques éléments pour une réflexion pédagogique

paysage sans limite

Qu'est-ce qu'un paysage ? Est-ce une vue (veduta) ? ou au contraire un espace illimité ?

modeler le paysage

Comment inviter les élèves à être créateur d'un monde fictif ou réel ? Ils pourront à cette occasion explorer différentes situations de pratiques artistiques (graphiques, picturales, photographiques, infographiques ou en volume).

mémoire du paysage

Le paysage est-il un espace naturel ou un espace mental ? Du visible au ressenti, les élèves pourront aborder la lecture et la mémoire du paysage.

un espace pour le paysage

Les élèves pourront travailler les notions d'intérieur et d'extérieur. Comment interroger la notion de paysage, de point de vue et d'espace ? Ma salle d'arts plastiques est-elle un paysage

image, imaginer un paysage

Comment comprendre la construction d'un paysage ? Quels liens existent-ils entre la profondeur et le paysage ? Un détail de taille est-il un paysage ?

pour aller plus loin

- Segna Buonaventura, Jugement dernier, vers 1300-1305, or et tempera sur toile marouflée sur bois, 1.26x0.60 m, Angers, musée des Beaux-Arts.
- Anonyme, La vierge, Jean Baptiste et un ange adorant l'enfant Jésus, vers 1470, huile sur bois, Angers, musée des Beaux-Arts.
- Jean, Pol et Herman de Limbourg, Les très riches Heures du duc de Berry, vers 1410-1416, 14.4x13.6 cm, Chantilly, musée Condé.
- Joachim Patinir, Paysage avec Saint Jérôme, vers 1515, huile sur bois, 74x91 cm, Madrid, Prado.
- Dirk Bouts, Saint Christophe, volet droit (face interne) du triptyque « Perle du Brabant », 1450, huile sur bois, 62.6x27.5 cm, Pinacothèque, Munich.
- Konrad Witz, La pêche miraculeuse, 1444, tempera sur bois, 132x154 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire.