

le paysage, motif et/ou sujet - musée des Beaux-Arts de Nantes



Alfred SISLEY (1839-1899)
Les bords du canal à Moret-sur-Loing
1892
Huile sur toile
60,8x74 cm
© Ville de Nantes- Musée des Beaux-Arts -
Photographie : A.GUILLARD



Olivier DEBRE (1920- 1999)
Ocre Violet Loire
1971
Huile sur toile
192x194 cm
Don de l'artiste en 1979
© Ville de Nantes- Musée des Beaux-Arts -
Photographie : C. CLOS © ADAGP, Paris, 2011

à propos des œuvres

Alfred SISLEY

Né en 1839 à Paris et meurt à Moret-sur-Loing en 1899.

L'artiste est un impressionniste, s'attache à représenter principalement le paysage et ses jeux de lumière. Il écrira : « toutes les choses respirent et s'épanouissent dans une riche et féconde atmosphère qui distribue et équilibre la lumière, établit l'harmonie ». Moret-sur-Loing est le lieu où SISLEY habitera à partir de 1890. Il deviendra un de ses sujets de prédilection. Mais le lieu choisi par le peintre est un prétexte pour étudier les changements d'atmosphère et de lumière, qui deviennent le véritable sujet du tableau.

Olivier DEBRE

Né en 1920 à Paris et y meurt en 1999.

Olivier DEBRE se consacre à la peinture après avoir étudié les lettres et l'architecture. Ses toiles deviennent un langage pour traduire ses sensations sans passer par la représentation. Ses « signes-personnes » évolueront à partir de 1963 en « signes-paysage ». Le format de ses peintures s'en trouve modifié car élargit tandis que la couche picturale est allégée pour mettre en avant une gestualité. Sur cette surface, la peinture à l'huile est travaillée de différentes manières: la fluidité et la quasi transparence, voire le glacis contrastent avec l'amas de matière picturale sur les bords afin de délimiter visuellement la surface. Cette matière épaisse accroche la lumière ainsi que le regard tout en rythmant la composition. Ocre Violet Loire fait partie d'une série exécutée au bord de l'eau, en plein air. Le spectateur peut apercevoir des herbes collées, piégées par la peinture non sèche. Les traces du ruissellement de la pluie sont également visibles et indiquent au spectateur la position que la toile devait avoir grâce au sens des coulures.

mise en relation des œuvres

une manière de peindre

Les deux artistes peignent à l'extérieur, dans le paysage. Le paysage devient leur atelier où ils transportent leur matériels. D'un côté une peinture de chevalet avec tube et pinceaux, de l'autre une toile à même le sol avec un balais et des seaux. Le type de matériel utilisé implique une posture du corps totalement différente chez les deux peintres. L'une des postures induit une vision fixe permettant une observation et une retranscription fidèle tandis que l'autre est davantage de l'ordre du ressenti. La toile touche le sol, le corps du peintre est totalement actif et le point de vue de la réalisation sera différent du point de vue d'exposition.

De plus, peindre en extérieur n'implique pas la même notion du temps chez les deux artistes, l'un « enregistrera » un moment dans la journée et tentera de le retranscrire (lumière, contraste) tandis que l'autre utilisera le temps comme processus. Le temps de création s'inscrit dans l'œuvre de DEBRE par les différentes traces visibles (couleurs, cailloux, herbes,...) alors qu'il semble s'être arrêté aux bords du canal à Moret-sur-Loing.

le paysage représenté: du réel au mental

Si SISLEY tente de retranscrire les effets de la lumière sur les différents éléments qui compose le paysage, Olivier DEBRE s'en détache d'un point de vue de la représentation pour se rapprocher davantage des sensations qu'il peut ressentir en le voyant. « Je me défends d'être un paysagiste. Je traduis l'émotion qui est en moi devant le paysage, mais pas le paysage ». SISLEY étudie les variations du temps sur le paysage, DEBRE les fait subir à sa toile puisqu'elle reste en extérieur un certain moment malgré la pluie et le vent.

Dans les deux cas, le paysage est le sujet de l'œuvre mais surtout un prétexte

à partir des 3 fiches chaarp 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 une approche transdisciplinaire dans le cadre de l'histoire des arts

au collège: La thématique « Arts, rupture et continuité » permettra d'étudier l'évolution de la prise en compte du paysage dans la peinture (de son apparition à son évocation jusqu'au paysage support de l'œuvre)

au Lycée: La thématique « Arts, réalités, imaginaire » invitera les élèves à interroger ces deux œuvres

pour en savoir plus

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

MICHEL Émile, *Paysages*, Paris, Parkstone, 2011

NICAISE Christian, *Olivier Debré*, les livres illustrés, Rouen, L'Instant perpétuel, août 2010.

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.

le paysage comme point de vue - Frac des Pays de la Loire



Giuseppe PENONE
Alpi Marittime
1968-1973
2 photographies couleur
Sculpture en bronze 201x98x40 cm
Acquisition en 1985



Eric POITEVIN
Sans titre
1994
Photographie couleur,
147 x 119 cm encadrée

à propos des œuvres

Giuseppe Penone

Né en 1947 à Garessio, il vit à San Raffaele Cimena (Italie)

De tous les artistes liés à l'Arte Povera, Penone est celui dont l'oeuvre se nourrit le plus de la dialectique entre nature et culture. Elle puise son énergie et ses motifs prépondérants dans les possibilités de métamorphoses infinies offertes par ces deux domaines. Une enfance paysanne dans la région située à cheval entre le Piémont et la Ligurie a laissé son empreinte sur l'artiste et c'est tout naturellement qu'une de ses premières oeuvres a pris la forme d'une intervention dans la forêt voisine de son village natal. L'intervention consistait d'abord à photographier sa main saisissant le tronc d'un jeune arbre, puis, à prendre un moulage métallique de cette main au même endroit. Une photographie prise quelques années après prouve que la main a été absorbée par le végétal. L'oeuvre, intitulée *Alpi Marittime* ou *Continuera à croître* sauf sur ce point, est constituée d'un moulage de bronze de la main placé emblématiquement devant ces deux photographies. Elle porte témoignage de la mutation qui s'est opérée : la main s'est pour ainsi dire fossilisée tandis que l'arbre continuait à pousser. Penone propose là une méditation sur la durée, sur le passage du temps au sein duquel la nature révèle combien elle résiste à l'homme, tout en lui offrant le modèle d'une sensibilité supérieure. Dans sa réalité matérielle, cette oeuvre présente les caractéristiques qui demeurent des leitmotifs de l'art de Giuseppe Penone : l'empreinte ou la trace d'un geste physique et la transcription (sous la forme d'un moulage) d'une partie du corps choisie pour laisser sa marque. La plupart des oeuvres ultérieures de Penone dénotent un désir de se solidariser, de la manière la plus charnelle qui soit, avec l'aspect proprement inexorable de la croissance organique ou végétale. Pour Penone, la nature et sa ronde des saisons indiquent une sorte de calendrier, et fournissent les métaphores les plus fondamentales pour toutes les activités humaines, y compris celles qui concernent la création artistique.

Mais c'est peut-être l'arbre qui symbolise le mieux l'art de Penone, par sa forme et par sa matière. L'Arbre de sept mètres complète parfaitement *Alpi Marittime* dans la collection du Frac : le même esprit protecteur préside au lent dépouillement d'un madrier à usage industriel ou commercial, qui débouche sur la mise à nu du coeur vivant abrité à l'intérieur, avec sa pousse et sa tige.

Eric Poitevin

Né en 1961 dans la Meuse. Vit à Mangiennes (Meuse).

"C'est bien à dessein qu'Eric Poitevin n'intitule pas ses photographies, à moins que la mention *Sans titre* soit elle-même un titre... Et pourtant, ceux qui connaissent ce travail évoquent les mares ou les sous-bois, les religieuses, les chevreuils ou les montagnes corses, les crânes, les broussailles, les gens d'Arbois, les boîtes de papillons, les arbres, etc. et se comprennent. *Sans Titre* parce que les religieuses ne sont pas des religieuses, les mares ne sont pas des mares, les chevreuils, pas des chevreuils, les arbres, pas des arbres : ce sont des photographies. Alors Poitevin dit aussi qu'il n'y a dans son travail ni portraits, ni natures mortes ni paysages ; qu'il aimerait abolir le

temps et que d'ailleurs ce temps, sans doute, n'existe que dans l'expérience des choses. Le Frac des Pays de la Loire possède un ensemble assez significatif de ses œuvres: des religieuses, une broussaille, un chevreuil et des arbres. Des photographies qui couvrent la période 1990-2000. Éric Poitevin dit également qu'il est photographe avant tout et que l'art est une terre d'accueil pour cette activité-là, c'est-à-dire la photographie entendue ici comme médium et comme point de vue sur le monde. Mais le résultat de l'opération photographique reste incontestablement, quand tout ou presque a été contesté, un espace; et il n'est pas une photographie d'Éric Poitevin qui ne témoigne d'un espace riche, complexe et fascinant. C'est un espace qui résulte de la friction de plusieurs temporalités: celle de l'histoire, celle de l'art, celle de l'expérience présente du sujet photographié comme du regard photographiant. (...) Les arbres, il les a photographiés lors d'une résidence en Sud Vendée. Ce sont de très vieux chênes sur fond de ciel blanc, de ce blanc nécessaire qu'il n'a trouvé que là. On dirait de la contre-plongée mais c'est tout le contraire. Pour sa prise de vue, l'artiste a disposé un miroir sous l'arbre et c'est dans le miroir qu'il a cadré cette image à plat, vers le sol. C'est un arrangement au sol, presque un dripping. Et cette aventure sensorielle, comme il l'appelle, finit par se tenir dans le cadre de l'image photographique, la seule réalité qui nous soit donnée: verticalement." Jean-Marc Huitorel, catalogue des œuvres de la collection du Frac des Pays de la Loire, 2002.

Mise en relation des œuvres

Un point de vue dans le paysage

Ces œuvres sont des photographies d'artistes contemporains: une photographie seule de grand format, une photographie à côté d'un moulage. La confrontation de ces œuvres témoigne de choix artistiques différents, d'un changement de la place de l'homme dans le paysage, du rapport de l'homme à l'espace. Les deux artistes interviennent directement dans le paysage, l'un pour le marquer de son empreinte, l'autre pour y placer un miroir. Pour Penone la photographie enregistre la durée, celle de la croissance et témoigne de son évolution. La photographie d'Éric Poitevin s'affranchit totalement de la présence humaine et le titre - ou son absence - "Sans titre (arbre)" conduit le spectateur de l'œuvre à construire mentalement une image qui "tient" par sa seule force plastique. "Ce qui me touche dans les arbres, c'est l'illusion qu'ils pourraient exister sans nous." La vue de l'écorce de l'arbre présente par le piqué du négatif à la chambre, dans la photographie de Poitevin, jointe au point de vue adopté, conduit à considérer cette photographie comme l'expression d'un art "abstrait", qui bouscule la représentation traditionnelle du paysage. On peut reconnaître qu'il y a une juxtaposition "plastique" où les valeurs et les matières organisent ces pans photographiques d'un réel mis à distance, entre proximité et éloignement. On peut également souligner dans ces deux œuvres la relation particulière qui s'établit entre corps du spectateur face à l'œuvre et l'espace de présentation.

à partir des 3 fiches chaarp 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?