

Introduction

Jean-Noël BRET et Yolaine ESCANDE

Le paysage, en dépit de ce que l'on pourrait croire, n'est pas l'œuvre de la nature. C'est un point de vue, une création esthétique, une œuvre de l'art. Il n'existe qu'à travers celui qui en prend conscience. Cela est si vrai qu'il est totalement absent des cultures symboliques de l'Égypte antique ou du Moyen Âge chrétien, par exemple. Le mot, même, n'en existe dans aucune langue européenne avant la fin du xv^e siècle. Ni le mot ni la chose. L'Extrême-Orient, seul, le connaît. Il apparaît en Occident au temps de l'humanisme lorsque l'individu, prenant conscience de lui-même et des plaisirs profanes, devient spectateur de son environnement. C'est le spectateur qui fait le paysage. Comme c'est lui qui fait le tableau, dira plus tard Marcel Duchamp. Il n'y a pas d'œuvre sans le regard qui la considère. De l'émotion des peintres flamands qui le découvrent à celle des artistes du *land art* qui l'affrontent où l'arpentent, le paysage suit à travers le temps les variations de sa propre nature au fil d'un long parcours, du genre mineur, où le cantonne d'abord l'Académie au xvii^e siècle, à sa consécration au xix^e, avant de suivre ou de subir les chemins et les fractures des avant-gardes et de la modernité.

C'est dans le sillage de ce parcours, un des plus signifiants de l'expression humaine de la sensibilité, que cet ouvrage, issu d'un colloque qui s'est tenu à la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône, à Marseille, se propose de nous entraîner. L'histoire, interrompue en Occident par la longue parenthèse millénaire du Moyen Âge chrétien, en a commencé en réalité dès l'Antiquité romaine :

« C'est Ludius qui, au temps du divin Auguste, imagina le premier un très joli genre de peinture murale : villas, portiques, décors de jardin, bois sacrés, bosquets collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eau, bord de mer, selon le désir de chacun, avec diverses silhouettes de gens à pied ou en bateau, ou se dirigeant sur la terre ferme, vers des villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, ou encore des gens en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser, voire de vendanger. [...] Il y a sur ces œuvres des villas magnifiques [...] et bien d'autres jolies choses de la saveur la plus spirituelle. »

C'est en ces termes que Pline l'Ancien, au livre XXXV de son *Histoire naturelle*, prodigieuse encyclopédie du monde antique, dresse, au premier siècle de notre ère, un demi-siècle à peine après le temps d'Auguste, l'acte de

naissance du paysage. Derrière la richesse et la précision des détails on voit surgir ces peintures de Pompéi que conserve aujourd'hui le musée archéologique de Naples, ou les magnifiques mosaïques du musée du Bardo à Tunis. On y décèle aussi la surprise de l'auteur que séduit ce genre nouveau qu'il n'a pas de mot encore pour nommer. S'il use en effet d'une profusion de termes suggestifs et imagés pour faire passer son étonnement et sa surprise, c'est que le monde latin conçoit encore si peu la chose qu'il n'a pas de mot pour dire le paysage. Dans l'incapacité de le nommer, il le décrit. On utilise alors pour en parler une périphrase. « Lieu naturel plein de charmes » (*loca natura amoenissima*) est la plus fréquente. Si le mot n'existe pas, c'est que la conscience en émerge à peine. À peine apparue elle disparaît d'ailleurs. Le Moyen Âge chrétien n'a rien à faire des lieux naturels et pleins de charmes. Il rejette le ciel bleu, la lumière du soleil, les ombres portées, l'espace en profondeur et toute autre forme de naturalisme. Dans l'art de la mimésis, qui, depuis la statuaire grecque de l'époque classique, tendait au réel, l'espace des hommes est humain, trop humain. Son monde païen ignore le nouvel ordre sacré qui s'impose à partir du iv^e siècle sous l'empereur Constantin, affirmant avec l'image du Christ « *Ego sum via, veritas et vita* » (« je suis le chemin, la vérité et la vie »). Il n'y a plus guère de place alors pour autre chose que cette vérité comme le montre à Ravenne une mosaïque du palais épiscopal, au vi^e siècle, où figure Jésus, brandissant devant lui le livre ouvert sur cette inscription. Derrière, on aperçoit au bas de l'image un décor succinct de collines ondulantes où paraissent trois arbustes schématisés aux formes identiques se détachant sur un fond uni de ciel d'or. C'est le ciel de l'espace divin qui, offrant son unique chemin et sa seule vérité, régnera mille ans sur l'Europe du Moyen Âge jusqu'à ce que Giotto et Ambrogio Lorenzetti, les premiers, en écartent le rideau. Mais s'agissait-il vraiment chez eux de sensibilité au paysage de la nature ou étaient-ils encore plutôt dans cet espace symbolique propre au religieux médiéval ?

Disparu sous le double assaut du christianisme et des invasions barbares, il faudra attendre en réalité deux siècles encore pour voir réapparaître, modestement, le paysage à l'aube du xv^e siècle. C'est chez Gentile da Fabriano, en 1423, que brille le premier soleil. Timide encore, et symbolique plus que naturaliste, il rayonne sur un ciel bleu au-dessus d'une *Fuite en Égypte* qui occupe la longue partie centrale de la prédelle au registre inférieur de son retable de l'*Adoration des rois mages*. Marqué encore par des disproportions et changements d'échelle propres à la représentation gothique, il offre néanmoins un large panorama de collines éclairées d'un côté dans la lumière solaire et ombrées sur l'autre versant. Devant, chemine la Sainte Famille dans la composition iconographique dont la première occurrence conservée apparaît au xi^e siècle sur un chapiteau de l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire où l'on ne voit guère, pour tout paysage, qu'un astre sculpté dans le ciel et un élément de feuillage. Joseph marche devant. La Vierge le suit, montée sur son âne, l'Enfant sur les genoux. Ce n'est sans doute pas ce que l'on peut vraiment nommer un paysage mais le décor est posé et le sujet s'y prête. Il poursuivra son chemin à travers l'art occidental jusqu'aux

derniers grands peintres qui n'ont pas renoncé au religieux, Maurice Denis et Georges Rouault. Avant eux Giotto, Patinir, Brueghel et Carrache lui ouvrirent des espaces nouveaux. Carrache surtout dont la *Fuite en Égypte* de la Lunette Aldobrandini, à l'aube du ^{xvii}^e siècle, annonce la mise en place du paysage composé, du paysage historique qui, derrière Nicolas Poussin régnera sur le genre jusqu'au romantisme. Claude Lorrain y ajoutant sa lumière « claudienne », celle qui éblouira Turner et, derrière lui, l'autre Claude, Monet, dont l'*Impression soleil levant* donnera son nom, en 1874, à l'impressionnisme, triomphe définitif du genre.

Mais c'est aux Flamands, en réalité, aux Limbourg et aux Van Eyck, à leur regard et leur sensibilité extrême, que l'on doit l'artialisation de la nature, selon l'expression d'Alain Roger, empruntée à Montaigne, dans son *Court traité du paysage*. Artialisation qui fit que le « pays » devint « paysage ». Il fallut pour cela l'attention des gens du nord à la lumière et la minutie du détail, et bientôt le moyen qu'ils se donnèrent d'en exprimer au mieux les perspectives atmosphériques dans la transparence des vernis et des glacis : la peinture à l'huile.

Entre 1411 et 1416 les frères Limbourg peignent *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* dont les pages du calendrier offrent des représentations de paysages jusque-là inconnues. On y voit, au mois d'octobre, les ombres portées de paysans travaillant au bord de la Seine, devant le Louvre de Charles V à peine achevé, d'une blancheur encore immaculée. La date et l'auteur en sont cependant contestés, le manuscrit ayant été remanié, mais, en Italie, Masaccio n'a pas encore peint sa scène du *Tribut* de la chapelle Brancacci à Florence où s'étalent au sol les premières ombres que l'on ait vues dans l'art monumental depuis mille ans.

C'est aux Van Eyck cependant, au mystérieux Hubert dont on sait peu de choses et à son frère Jan, qu'il appartient d'instaurer fermement le paysage. Dans l'enluminure d'abord puis soudain, de façon spectaculaire, en passant au grand retable. Le Museo Civico de Turin conserve une enluminure datée de 1420 à 1425, dite des *Heures de Turin-Milan*, dont on peut considérer qu'elle est le premier paysage naturaliste des temps modernes. C'est un *Baptême du Christ* au-dessus duquel, pour la première fois, volent les oiseaux dans le ciel, tournent les ailes d'un moulin dans le lointain bleuté et se reflètent les tours d'un château dans le miroir de l'eau dont la surface ondule légèrement sous le vent. Au-delà de la scène représentée, il y a bien là autre chose : une intention si forte, un regard si attentif porté sur la nature qu'il fallut bientôt le nommer. Et il n'y a pas lieu d'être surpris que ce fut en flamand, pour la première fois, quelque temps plus tard, que parut alors le mot « paysage ».

Ne serait-ce que cela, l'apport de Van Eyck serait capital. Amplifié sur le retable il est une révolution et n'a d'égal que celle qui se passe au même instant à Florence où Brunelleschi et Masaccio mettent au point, construisent et appliquent l'espace en profondeur de la perspective rationnelle sur la surface plane.

En 1432 Jan Van Eyck achève le retable de *l'Agneau mystique* à Gand. Des quelques centimètres que mesurait celui des *Heures de Turin-Milan* le paysage

est passé en peu d'années à plus de cinq mètres de long. Il nous manque bien sûr, entre les deux, des jalons, les étapes et les traces disparues d'un travail perdu dans le temps mais dont l'aboutissement témoigne de l'intensité de la conviction et de la force de l'intention. Il se déploie maintenant sur cinq panneaux qui rassemblent, dans un décor commun, toute l'humanité, des chevaliers aux martyrs et des juges aux ermites et aux pèlerins. Il fourmille de mille espèces de plantes, d'arbres et de fleurs dont chacune est minutieusement décrite. Au-dessus règne un ciel bleu qui s'éclaircit en frôlant les collines dans le lointain et que parcourent les nuages. Au centre brille un soleil sur lequel se détache la figure de la colombe du Saint-Esprit. La figure est symbolique mais la lumière est naturelle. C'est celle du petit matin qui éclaire de sa douceur homogène l'humanité rassemblée.

Mais il ne suffisait pas à Van Eyck de nous emmener dans le paysage, il lui fallut encore introduire celui-ci dans l'espace sacré, bravant ainsi tous les interdits du Moyen Âge religieux à travers la baie centrale de sa *Vierge du chancelier Rolin* qui s'ouvre sur un paysage urbain où fourmille la vie. Entre le chancelier en prière et la Vierge à l'Enfant surgit le monde que nous contemplons avec les deux petits personnages dont les dos nous invitent à les côtoyer, plongeant du regard par-dessus le rempart d'où la vue s'étend sur la ville, le fleuve et la campagne. L'attraction est forte. La tentation est irrésistible d'aller vers ce monde et d'en partager les plaisirs. C'est, au sens propre, une profanation, l'intrusion de l'espace humain dans le religieux. L'humanisme entre par cette fenêtre dans la peinture. Beaucoup s'en souviendront. Van der Weyden en premier dont le voyage de 1450 en Italie laissa quelques traces, au moins chez Piero della Francesca, dans son attention à la lumière et aux choses de la nature, comme on peut en juger dans son *Baptême du Christ* de la National Gallery à Londres.

Mais c'est à Venise, dans l'œuvre et dans l'atelier de Giovanni Bellini, que se fit la synthèse de la lumière flamande et de l'espace toscan. Antonello de Messine, qui sans doute avait découvert à la cour de Naples la peinture flamande, y fut pour quelque chose. Bellini néanmoins avait pris les devants. Son *Couronnement de la Vierge* du retable de Pesaro l'atteste. La construction rigoureuse en lignes de fuites n'a plus rien à envier aux Toscans tandis qu'au centre, sur le fond, trône un paysage au-dessus de la Vierge couronnée, comme un tableau dans le tableau, comme cette baie ouverte sur le monde dans la peinture de Van Eyck. La scène baigne dans une lumière suave dont la douceur dorée marquera pour deux générations la peinture de Venise. Giorgione la percera de l'éclair éblouissant de sa *Tempête*, dont le déchaînement de la nature est le sujet. L'amateur d'art Marcantonio Michiel, la découvrant un peu plus tard, écrira sa surprise, étonné de voir pour la première fois ce qu'il appelle un petit « pays » à défaut d'avoir alors en italien un mot pour dire « paysage », mais conscient de l'apparition et de la nouveauté du genre que les Flamands, déjà, avaient adopté. Dürer dont les aquarelles des carnets de voyage vers l'Italie attestent l'intérêt qu'il portait aux choses de la nature des contrées traversées venait de créer le néologisme « paysagiste » (*Landschaftsmaler*), baptisant ainsi l'Anversois Joachim Patinir qui

se plaisait à situer ses personnages minuscules de l'histoire religieuse au milieu de vastes panoramas paysagers aux vues plongeantes dont Brueghel se souviendra. Altdorfer, le maître de l'école du Danube, l'auteur du fameux paysage fantastique de la *Bataille d'Alexandre*, donnait enfin avec son petit *Paysage danubien* où ne paraît aucun personnage, aucune narration, le premier paysage pur de l'histoire de l'art, son premier paysage autonome.

Paradoxalement, ce premier tiers du xvi^e siècle qui voyait s'installer le genre dans les écoles du nord, le voyait disparaître, à peine éclos, en Italie. Michel-Ange et Raphaël y étaient pour quelque chose. Le mépris qu'affichait le premier, autant pour le paysage et la peinture à l'huile que pour l'art flamand en général est célèbre. De toute sa vie, il ne peignit jamais quant à lui que deux arbres au plafond de la Sixtine : l'arbre du Péché, qui fut fatal à l'humanité, et celui du Déluge qui, ironie du sort, fut foudroyé quelques années plus tard par un explosif parti du château Saint Ange qui creva la toiture et dont il ne reste par conséquent plus grand-chose. Quant à Raphaël, il ne manifeste à travers son œuvre guère d'intérêt pour la chose. Il avait de qui tenir d'ailleurs car il empruntait en réalité ses décors sans conviction à son maître, Le Pérugin, que l'émotion paysagère n'avait guère saisi et qui ne s'embarrassait pas d'en faire partager le sentiment. On s'amuse beaucoup d'observer chez lui qu'il goûtait si peu son environnement que ses arbres, semblables à des plumeaux maigrelets, sont tous pareils et que ses maisons dans le décor, plutôt que d'afficher leurs façades italiennes, présentent des pignons flamands dont il a banalement repris les modèles. Et nous ne parlerons pas de sa lumière dont on dira simplement qu'elle est plate.

Léonard de Vinci accordait réellement un intérêt aux éléments de la nature. Ses textes et ses dessins l'attestent. Il en avait néanmoins une perception personnelle très particulière que l'on peut dire visionnaire. Il n'est que de regarder sa *Vierge aux rochers* ou la *Joconde*, bien sûr, aux deux parties du paysage décalées de part et d'autre de l'étrange sourire pour se rappeler qu'il écrivait que, voulant peindre un paysage, il se plaisait à observer les taches d'humidité laissées sur un vieux mur pour y imaginer des reliefs lointains, précédant en cela, avant le test de Rorschach, la méthode pédagogique d'Alexander Cozens, au xviii^e siècle, qui, dans sa *Nouvelle méthode pour faciliter l'invention de compositions originales de paysages* proposait à ses élèves de créer des paysages à partir de taches d'encre.

Le Titien enfin avait un bel héritage, celui de Bellini et de Giorgione, mais son intérêt le portait ailleurs. Sa *Vénus d'Urbino* en témoigne. Elle reprend la pose de la *Vénus endormie* que Giorgione avait allongée dans la campagne de Castelfranco avec la folle audace d'associer les deux interdits du Moyen Âge, le nu et le paysage, mais il renonce au second et c'est dans un intérieur cossu que Titien installe son nu, promis à une riche postérité avec l'Olympia de Manet. Derrière lui disparaît alors le paysage italien, exception faite des délires maniéristes de Nicolò dell'Abbate qui trouvèrent leur rayonnement parmi l'école de Fontainebleau. Il renaîtra à Rome avec Annibal Carrache avec qui s'ouvre l'histoire du paysage classique, celui que Nicolas Poussin et Claude Lorrain

élèveront à la reconnaissance de l'Académie royale de peinture et sculpture, bien qu'au bas encore de sa hiérarchie des genres, tandis que, à l'opposé, les Pays-Bas protestants, affranchis de l'histoire, de ses modèles et de ses héros antiques, se tournent vers la quotidienneté de leurs paysages familiers. Dans cette diversité et la distance de ces regards est né un genre.

C'est là que commence le propos de cet ouvrage, dans lequel le point de vue de l'histoire de l'art, en particulier de la peinture des XVII^e au XIX^e siècles en Europe, est prépondérant. Trois textes analysent en effet de façon approfondie le contenu et la problématique d'expositions sur le paysage qui se sont tenues en France entre 2007 et 2011, sur l'émergence du paysage pictural à Rome, sur le thème de Tivoli en peinture, et sur le peintre François-Xavier Fabre (1766-1837).

Néanmoins, les textes réunis autour de la question « le paysage, entre art et nature » proposent des approches contrastées et complémentaires : outre l'histoire du paysage pictural, l'art contemporain du paysage est étudié dans plusieurs cas, et mis en regard d'une approche esthétique et philosophique, portant sur les problèmes de la perspective, de la vision, et de ce qui fait la spécificité du paysage par rapport au jardin notamment. Ces différents articles soulignent à quel point le paysage se situe à la jonction entre art et nature, et combien la peinture de paysage, « visant à hybrider nature et culture dans la totalité du tableau » (Luigi Gallo), est une création qui transforme la nature tout autant que celle-ci façonne son spectateur. Il ne s'agit donc pas d'une simple application de la théorie de l'artialisation, mais d'un entre-deux, d'un dialogue entre nature et culture qui prend forme à travers une composition complexe dans les œuvres des peintres et créations des artistes du *land art*.

L'article de Stéphane Loire, « Rome, 1600-1650 : l'émergence du paysage peint » examine attentivement le rôle de la Ville Éternelle comme épicerie dans cette émergence qui, dans la première moitié du XVII^e siècle, fut un phénomène très largement européen. Après avoir énuméré les diverses raisons de l'attrait de Rome – la présence de collections incomparables, les réseaux commerciaux, la réunion de nombreux artistes de talent, etc. – l'article étudie de façon très attentive, à partir des œuvres, l'apport et l'influence des plus remarquables peintres de paysage formés à Rome, et dont le rayonnement a touché l'Europe entière. Ainsi Annibal Carrache élaborait-il un nouveau type de peinture, à l'origine du « paysage idéal » ; le Flamand Paul Bril (1554-1626) adaptait-il la tradition anversoise au contact du paysage italien ; et l'Allemand Adam Elsheimer (1578-1610) traduisait-il les grands thèmes de la peinture d'histoire dans de petits tableaux peints sur cuivre. Les divers apports des disciples de Carrache, à Rome ou Bologne, et l'influence de Bril et Elsheimer sur les peintres de paysages du nord de l'Europe sont soulignés dans leurs spécificités, ainsi que la notoriété grandissante de la peinture de paysage, qui aboutit à son entrée au palais du Buen Retiro à Madrid. Ce dernier a commandé un ensemble exceptionnel

de paysages au milieu des années 1630 aux meilleurs peintres de la tradition italienne et flamande. Enfin, Stéphane Loire s'arrête plus longuement sur les deux grands paysagistes de la période installés à Rome : Claude Gellée, dit le Lorrain (vers 1600-1682) et Nicolas Poussin (1594-1665).

José de Los Llanos, quant à lui, prend le parti original d'étudier un type de paysage spécifique, celui de « Tivoli. Variations sur un paysage au xviii^e siècle. À propos de l'exposition tenue au musée Cognacq-Jay (18 novembre 2010-20 février 2011) ». Le site de l'acropole de Tivoli fut en effet, de la Renaissance au xix^e siècle, une étape obligée de tous les voyageurs passant par Rome. L'ambition de l'exposition était de montrer l'évolution de la notion de paysage au moment où ce genre se détache peu à peu de la tradition du paysage idéal pour s'orienter vers une observation plus réaliste. Car Tivoli, au-delà de l'intérêt archéologique, historique ou littéraire qu'il a pu susciter, est devenu, notamment au xviii^e siècle, un véritable *topos* de la peinture ; le site a été visité et peint par tous les plus grands noms du paysage, de Joseph Vernet (1714-1789) à Hubert Robert (1733-1808), sans oublier John Robert Cozens (1752-1797), Giambattista Piranesi (1720-1778) ou Jacob Philip Hackert (1737-1807). L'article étudie les raisons possibles d'une telle popularité de ce site dans les peintures entre 1700 et 1830 : sujet commercial expliquant cette « *Tivolimania* » auprès de tous les peintres paysagistes européens ? Sujet réunissant par sa complexité et sa richesse tous les thèmes constitutifs de la peinture de paysage, tels qu'énoncés dans l'ouvrage pratique de Roger de Piles (1635-1709) ? L'article démontre comment, avec un même sujet, les peintres expriment des émotions et des thématiques totalement hétérogènes, y compris lorsqu'ils sont contemporains, en fonction du format du tableau, de la position et la taille des figures, des architectures, des éléments naturels, etc. Enfin, l'évolution du site même de Tivoli est rappelée, et pose la question de la disparition de ce qui faisait son attrait aux yeux des peintres, à savoir son aspect à la fois pittoresque et sublime, au profit de la conservation de l'intégrité supposée de vestiges antiques au cours du xix^e siècle. C'est donc tout un pan de la peinture de paysage que cet article présente, dans sa continuité et sur plus d'un siècle, et qui aborde l'émergence et le développement d'un thème particulièrement représentatif des problématiques du paysage pictural. Ces problématiques sont ensuite déclinées dans les articles qui suivent.

Dans « Joseph Vernet (1714-1789) : de la pratique à la théorie », Emilie Beck Saiello étudie la méthode de travail et la conception du paysage du peintre à partir de l'examen de trois de ses lettres, dont l'une est inédite et reproduite à la fin de l'article. Leur contenu, complété par des témoignages de contemporains, donne accès à la pratique picturale concrète de Vernet, et à ses préceptes, inculqués à ses disciples, à savoir l'observation et le travail d'après nature. Emilie Beck Saiello dégage les principes de Vernet, sur l'apprentissage des élèves qui, s'il commence par le dessin d'après la ronde-bosse et d'après les maîtres, se développe essentiellement avec le travail d'après nature, *in situ*, avec l'observation pratique, pour la composition picturale, la perspective linéaire, atmosphérique ou cavalière, mais aussi et essentiellement pour les couleurs. L'article vise ainsi à

montrer l'apport de Vernet dans le processus de reconnaissance et de valorisation du paysage pictural qui s'opère progressivement dans le courant du XVIII^e siècle, grâce à son implication dans la théorisation du genre et à son recours aux disciplines scientifiques, telles que les mathématiques, l'optique et la physique. Elle montre enfin l'influence de la pratique de Joseph Vernet sur le traité théorique de peinture du paysage de Valenciennes (1750-1819), *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*.

C'est précisément à ce dernier qu'est consacré l'article de Luigi Gallo intitulé « De la nature à l'histoire : les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes ». L'auteur commence par rappeler l'importance de ce traité en raison de son influence sur les générations ultérieures et en particulier sur les peintres de paysage, en France comme dans toute l'Europe jusqu'à la fin du XIX^e siècle, puis il se penche sur la méthode pratique permettant de transformer la nature en paysage pictural, à travers le dessin et la couleur. Luigi Gallo rappelle les principales positions et opinions des contemporains sur le paysage (Diderot, de Piles, Quatremère de Quincy, Winckelmann) avant d'entrer dans une étude mettant en regard le traité et les œuvres picturales de Valenciennes, qui fondent son enseignement théorique. L'article se poursuit et se termine sur une présentation du parcours pictural de Valenciennes, à partir d'une analyse attentive de plusieurs de ses œuvres, dessins et huiles, dans le contexte historique, théorique et idéologique. Luigi Gallo éclaire par son étude les transformations progressives du goût qui s'accompagnent d'un changement dans la manière de regarder, de percevoir et de représenter la nature et auxquelles Pierre-Henri de Valenciennes, par son œuvre, tenta de répondre : la transformation de la nature en paysage pictural supposait de s'approprier les images du monde, afin de les transcender pour atteindre le « beau idéal », en traduisant sur la toile, à l'aide du dessin et de la couleur, une vision imaginaire nourrie des poètes et chargée de portée philosophique.

Avec « Fabre paysagiste ou Poussin *redivivus* », Michel Hilaire étudie la vie et l'œuvre de François-Xavier Fabre (1766-1837), peintre dont la collection fonde le musée qui porte son nom à Montpellier. L'auteur analyse les différentes influences qui ont nourri le travail de Fabre paysagiste, à commencer par Louis Gauffier (1762-1801) qui invente un « paysage portrait » qui « se veut le miroir d'un lieu vécu, parcours réel du peintre » ; Fabre choisit en effet de vivre en Toscane, afin de rester à proximité d'une clientèle fortunée, ce qui l'oblige à cultiver son talent de paysagiste pour en satisfaire les besoins et les exigences. Il souligne ensuite l'importance de Fabre collectionneur et la place prédominante du paysage dans le fonds légué par l'artiste et expert. La qualité de sa collection doit beaucoup au double talent de Fabre et offre la possibilité de comprendre le fonctionnement des relations entre peintres et mécènes, entre théorie et pratique, mais encore entre artistes, dans une période où les goûts évoluent grandement à la faveur des bouleversements politiques et sociaux.

Dans ses « Nouvelles perspectives sur l'horizon », Céline Flécheux aborde la théorie picturale de l'horizon depuis la Renaissance jusqu'à l'art contemporain, ainsi que les relations entre horizon, perspective et paysage d'un point

de vue philosophique. La Renaissance fait de l'horizon un problème pictural. C'est que l'horizon représente une frontière autant physique qu'imaginaire, qui résume une série de paradoxes (à la fois ligne et zone, lointaine et profonde, ligne qui se déplace avec le mouvement de celui qui regarde, etc.). L'article envisage la question à partir du traité d'Alberti *de Pictura* (1435), première théorisation de l'horizon dans le champ artistique, jusqu'au traitement du problème chez Mondrian – l'auteur souligne l'importance de la question de l'horizon pour l'abstraction – Duchamp ou Jan Dibbets, en n'oubliant pas le XIX^e siècle, moment où l'horizon, selon l'expression de l'auteur « se redresse » (chez Turner, Courbet, Le Gray). Ainsi l'article traite-t-il de l'horizon comme ouverture et limite du champ visuel, comme principe de construction, comme hauteur du point de vue plutôt que comme marque de la profondeur, mais encore de l'horizon comme utopie dans les architectures de ville de la Renaissance ; il aborde enfin l'articulation entre horizon et perspective. Céline Flécheux souligne notamment que le paysage est difficile à appréhender par la géométrie, dans la mesure où ce qui le compose échappe à la classification (l'air, l'eau, le vent, la lumière, etc.). Or l'émergence du paysage de la Renaissance est concomitante avec la naissance de l'horizon dans le domaine artistique. Dans les siècles qui suivent, l'horizon demeure dans le fond de la peinture, dans les paysages picturaux, en particulier avec le motif des ruines. C'est au XIX^e siècle qu'il devient un acteur, lorsque les peintres choisissent de sacrifier la perspective au profit de la sensation. La représentation des profondeurs du paysage n'est alors plus liée à l'horizon. Reste que l'horizon demeure une problématique de l'art contemporain, qui engage notre besoin d'imagination.

C'est justement à l'art contemporain qu'est dédié l'article de Colette Garraud, « Faire œuvre dans le paysage ». L'auteur commence par souligner le brouillage actuel des frontières entre parcs, jardins et paysages, au sein desquels les artistes contemporains interviennent, en particulier les acteurs du « *land art* ». Elle se limite à un corpus d'œuvres installées sur le sol de l'Europe de l'ouest, en majorité postérieures à 1980. Néanmoins, Colette Garraud fait une nette distinction entre les œuvres réalisées pour des parcs et jardins en prenant pour exemples, notamment, une installation de Dominique Bailly et une sculpture de Richard Serra, et les œuvres créées dans ce qu'elle appelle de « grands paysages », à partir d'un « paysage emprunté » de Daniel Buren, d'un pavillon de Dan Graham, d'une sculpture cosmique de David Nash, de la *Cathédrale végétale* de Giuliano Mauri ou d'un « sanctuaire » d'herman de vries. Les œuvres dans les parcs et jardins qu'elle mentionne sont clairement des sculptures, qui s'installent dans un site et fonctionnent en vase clos, mettant en valeur le site strictement délimité et en liaison avec la sculpture. Alors que les exemples d'œuvres dans les « grands paysages », qu'elle qualifie de « lieux pour le corps, machines à voir », qui enveloppent le spectateur tout en dirigeant son regard sur l'environnement extérieur, non seulement donnent à voir le site, mais ouvrent sur l'ailleurs. Elle dessine ainsi, à travers les exemples minutieusement choisis d'œuvres et d'artistes, dont elle décrit avec bonheur l'origine et le fonctionnement, la

distinction apparemment floue entre jardins et paysages qui constitue le centre de la réflexion de l'article suivant.

L'enjeu de l'article de Baldine Saint Girons, « Côté jardin, côté paysage », est d'établir que, dans la pensée occidentale, le jardin et le paysage trahissent des aspirations opposées, reflètent des conceptions philosophiques différentes, renvoient à des pratiques séparées et n'appartiennent pas tout à fait aux mêmes disciplines. L'auteur s'efforce ainsi de revenir en amont de la confusion des frontières entre jardin et paysage intervenu en Occident au milieu du XVIII^e siècle pour rappeler comment l'un et l'autre renvoient à des conceptions philosophiques nettement différenciées, mais également de dire de quelle discipline – s'il ne s'agit pas de théorie ou de philosophie de l'art – l'étude du paysage serait susceptible de relever. Baldine Saint Girons, reconnaissant qu'il existe incontestablement un art des jardins, se demande si l'on peut parler d'un art des paysages. Dans cet article véritablement synthétique, elle retrace l'histoire des relations contrastives entre jardin et paysage à partir de l'articulation d'un certain nombre de grandes catégories : modèle architectural (jardin) *vs* modèle pictural (paysage), œuvre d'art *vs* œuvre de civilisation, régime de propriété *vs* absence de propriété, détermination *vs* indétermination, microcosme *vs* cosmos, etc. Le tableau que brosse l'article permet de saisir le domaine mental et esthétique où jardin et paysage interviennent respectivement dans la longue durée de la culture occidentale.

Dans « Le paysage en Chine, entre art et nature », Yolaine Escande examine la question du regard sur le paysage d'un point de vue esthétique, en faisant dialoguer les deux formes principales de paysages : celui de l'Europe qui, à la Renaissance a créé une nouvelle relation au monde et à la nature à travers la peinture de paysage, et celui de « la culture du paysage » chinois qui propose d'emblée une peinture de « montagnes et eaux » spécifique, incarnant un cycle cosmogonique. Cette démarche part du principe qu'un « paysage » n'étant pas simple œuvre de la nature, mais une création due à une relation entre un ou des « perceveurs » et la nature, il n'existe qu'à travers celui ou ceux qui en prennent conscience, c'est pourquoi il n'est point de paysage sans celui qui le regarde ou qui le perçoit. Les différences entre les paysages occidentaux et chinois ne tiennent pas seulement à leur structuration de l'espace, mais à la façon dont la nature est perçue : il peut y avoir paysage, sans que pour autant celui-ci aille nécessairement de pair avec la conception de l'individu, sans que ce dernier soit spectateur de son environnement, et sans qu'il y ait de rupture entre religieux et profane. L'article s'intéresse d'abord aux origines du « paysage » dans les deux traditions, et à leurs relations à la poésie et à la peinture. Puis il se penche sur le point de vue *dans* et *sur* un paysage pictural et dans l'art contemporain, en particulier sur la façon dont le *land art* réinterprète « le pinceau et l'encre » chinois dans leur relation au paysage.