

LA LETTRE  
ACADEMIE DES  
BEAUX-ARTS

# LE PAYSAGE MIS EN ŒUVRES

# Éditorial

Le mot de « Paysage » apparaît à la Renaissance. Il naît de l'œil humaniste capable d'une vision totale englobant d'un seul regard le monde dont l'homme devient le centre, qu'il se met à explorer et à découvrir. Non plus l'œil de Dieu, et pas encore l'œil du Roi.

La perception du paysage a bien sûr évolué au fil du temps, se nuancant de la sensibilité des différents arts. L'homme s'est progressivement approprié le monde, l'a façonné, ordonné, parfois aussi défiguré, abîmé. Les artistes dans les différents modes d'expression en témoignent. Pendant longtemps la peinture fut l'art le plus à même d'en rendre compte, mais depuis les autres arts plastiques n'ont de cesse de se confronter aussi à cette thématique. La photographie notamment y trouve un champ d'investigation particulièrement fécond.

En nos murs, il suffit de se rappeler par exemple la belle exposition de Thibaut Cuisset, lauréat du Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière en 2009 et encore plus récemment les spectaculaires xylographies de l'artiste allemande Christiane Baumgartner, lauréate du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts en 2014 qui combine la vidéo et la gravure. Les autres arts ne sont pas en reste : l'architecte et le « paysagiste » y sont de plus en plus sensibles et le cinéma est aussi un art de l'espace. Les immenses et grandioses étendues qui apparaissent dans *Le dernier loup* de Jean-Jacques Annaud sont là pour en témoigner.

Par ailleurs, l'année 2016 est celle du bicentenaire de l'ordonnance du 21 mars 1816 (le jour même où ces lignes sont écrites) qui fonde l'Académie dans sa forme actuelle après la suppression des anciennes académies royales par la Révolution française. Deux siècles se sont donc écoulés et au-delà des vicissitudes de la vie culturelle et artistique, l'Académie des Beaux-Arts comme les autres académies continue d'être un lieu de rencontre, de confrontation des idées dont *la Lettre* est un témoin vivant.

**Erik Desmazières**



Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* à l'adresse Internet : [www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/)

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Édouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • [www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr)

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.

numéro 81  
printemps 2016

Éditorial • page 2

Actualités :

**Bicentenaire de la création de l'Académie des Beaux-Arts**  
• page 3

Exposition :

Palais de l'Institut de France  
« **Anne-Louis Girodet-Trioson** »  
• pages 4, 5

Exposition :

Galeries des Gobelins  
« **Jean Lurçat, Au seul bruit du soleil** »  
• pages 6, 7

Actualités :

Académie des sciences  
Académie des Beaux-Arts  
« **Colloque sur la photographie** »  
• pages 8, 9

Dossier :

« **Le paysage mis en œuvres** »  
• pages 10 à 37

Hommages :

**Claude Parent**  
**Jean Prodromidès**  
• page 38

Communication

« **Peindre en vert au fil des siècles : un exercice difficile** »  
Par Michel Pastoureau  
• page 39

**Calendrier des académiciens**

• page 40

# BICENTENAIRE DE LA CRÉATION DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Le 21 mars 1816, la « classe des Beaux-Arts », quatrième de l'Institut, devenait l'Académie royale des Beaux-Arts.

En 2016, l'Académie des Beaux-Arts, dont j'ai l'honneur d'être le Secrétaire perpétuel, célèbre le bicentenaire de sa création sous sa forme actuelle. Cet anniversaire me donne l'occasion de préciser les circonstances de cet événement et par là même de replonger dans une histoire aussi passionnante que troublée ; notre institution a en effet vécu de manière directe, de même que les autres académies composant l'Institut de France, les répercussions de la période révolutionnaire.

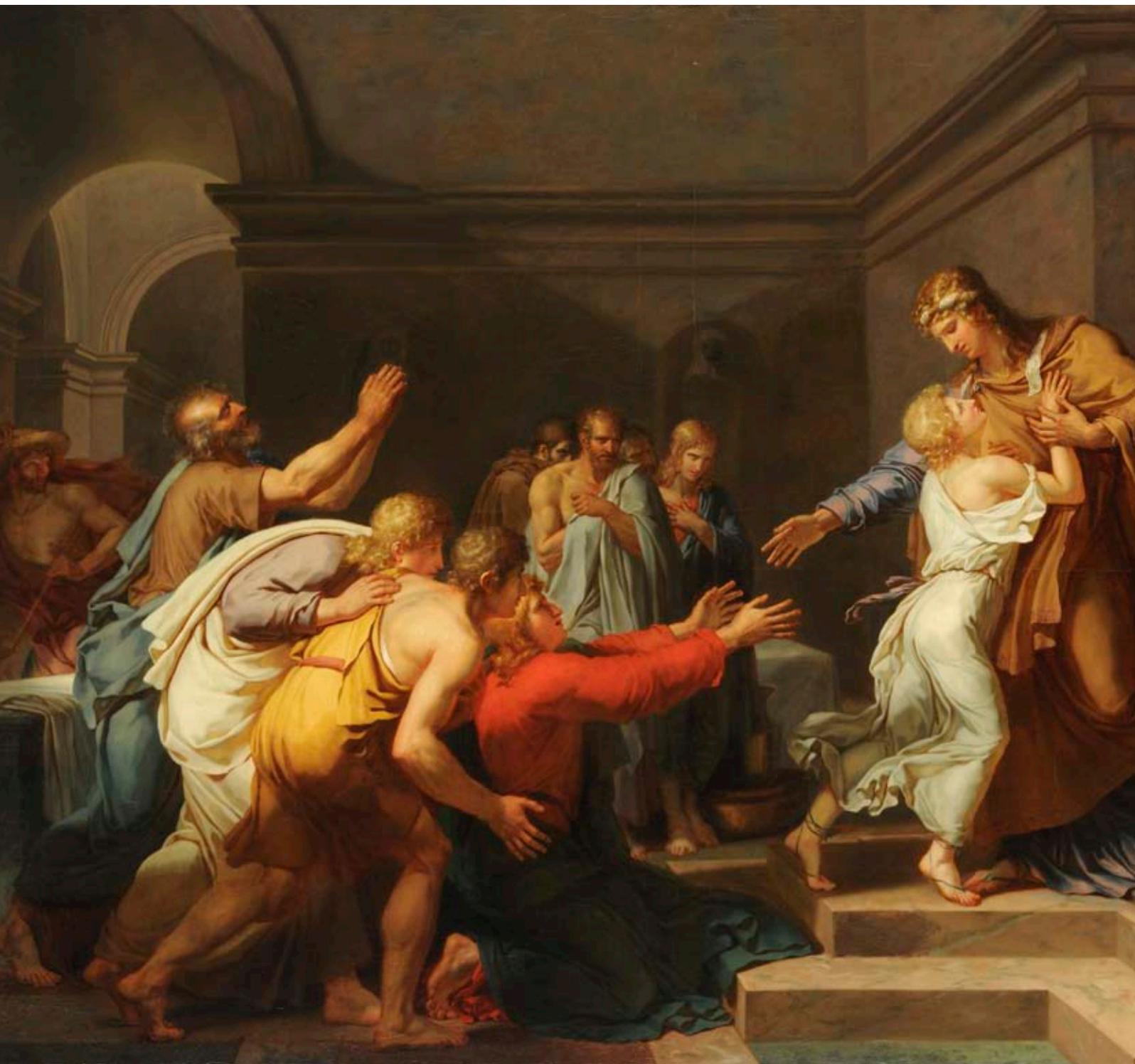
En 1793 la Convention avait aboli l'Académie royale de peinture et de sculpture, « dernier refuge de toutes les aristocraties » d'après le célèbre discours de Jacques-Louis David, son illustre membre devenu le plus farouche partisan de sa dissolution. Depuis cette date jusqu'à son institution définitive sous l'appellation d'Académie des Beaux-Arts en 1816, soit en l'espace de vingt-trois ans, notre Compagnie changea près de

cinq fois de nom et d'organisation. Vocabulaire des temps oblige, ce fut d'abord le « Jury national des arts » puis le « Club révolutionnaire des arts ». Puis deux grandes dates essentielles dans la structuration de l'Académie et de l'Institut jusqu'à aujourd'hui vinrent remodeler son destin : le 25 octobre 1795, la Convention établit l'Institut national des sciences et des arts, regroupant les artistes mais aussi les écrivains au sein de la « troisième classe de la littérature et des Beaux-Arts » ; le décret de 1803 par lequel le Premier Consul réorganise l'Institut en y singularisant pour la première fois les artistes à travers une « classe des Beaux-Arts » (la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut), mais surtout en lui affectant, en lieu et place des espaces du Louvre saturés, un lieu dédié spécifiquement, le Collège des Quatre Nations, ancien Palais de Mazarin, dénommé depuis cette date « Palais de l'Institut ».

L'ordonnance royale du 21 mars 1816 introduit peu de changements majeurs dans l'organisation de la 4<sup>e</sup> classe par Napoléon en différentes sections (peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et compositeurs). En rétablissant, en revanche, le terme d'académies (la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut devenant ainsi officiellement l'Académie royale des Beaux-Arts), la seconde Restauration réinscrit symboliquement notre institution dans la lignée de l'ancienne Académie royale de peinture. Ayant, depuis, traversé le temps et les changements de régime, l'appellation d'« Académie des Beaux-Arts » a perduré jusqu'à ce jour pour ne plus incarner que sa signification étymologique ou philosophique : celle d'une assemblée d'artistes et de personnalités émérites du monde de l'art et de la culture qui œuvre à l'encouragement de la création artistique dans toutes ses expressions. ■

Philippe-Auguste Hennequin  
(1762-1833), *Remise d'un prix  
de l'Académie des beaux-arts  
sous la Restauration*,  
huile sur toile  
© Institut de France /  
Georges Fessy

**Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts



Palais de l'Institut de France

# “ ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON ”

**Le bicentenaire de la création de l'Académie des Beaux-Arts, dont Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) fut un des premiers membres élus, offre l'occasion d'exposer les plus beaux dessins de la collection du Musée Girodet de Montargis, actuellement fermé pour d'importants travaux de rénovation et d'extension. Une occasion de découvrir une œuvre méconnue, à la Salle Comtesse de Caen de l'Institut de France.**

**R**éprésentant distingué de cette excellence de la main estimée par l'Académie, Girodet forma son talent auprès des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle dont il collectionna les œuvres. La présentation de certaines de ces feuilles – dont l'exceptionnel portrait funèbre de Diderot par Greuze – et quelques études d'académiciens introduisent à son idéal du dessin comme principe d'élégance, de justesse et de beauté. Un choix de ses productions découvre toute la diversité de son talent graphique, de l'exécution magistrale, propre à ses études de modèle, à la subtilité délicate de ses portraits, tel celui inédit de lady Hamilton, jusqu'à la poésie de ses illustrations pour Ossian et Virgile. Sous ce rapport de la *maestria*, les grandes feuilles spectaculaires de son élève et intime ami Henry de Triqueti (1803-1874), ordonnateur et bienfaiteur du musée sous le Second Empire, apparaissent comme un héritage aussi fidèle qu'exceptionnel. Élu au fauteuil actuellement occupé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie, Girodet participa de manière active aux travaux de la Compagnie, en particulier au « Dictionnaire des Beaux-Arts » et aux rapports sur la technique novatrice de la lithographie. ■



Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson :

Ci-dessus : *Joseph reconnu par ses frères*, Prix de peinture de l'Académie royale 1789, huile sur toile, 113 x 144 cm.  
© École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

À gauche : *Joseph reconnu par ses frères*, étude de trois frères agenouillés.

© Musée Girodet de Montargis

À droite : *Académie d'homme assis le bras levé*, fusain.

© Musée Girodet de Montargis

“ Cette exposition consacrée à Girodet et à ses influences s'inscrit de manière très opportune au sein de cette année de célébration du bicentenaire de notre Académie ; je souhaite qu'elle permette à un large public de redécouvrir cet artiste dont la vie riche et mouvementée, au sein d'une des périodes les plus troublées de notre histoire, irrigua une œuvre complexe, personnelle et infiniment poétique. Celui qu'on peut considérer comme le Chateaubriand du dessin - cette comparaison n'aurait pas déplu à celui qui immortalisa de manière si magistrale l'auteur de *René* - allie en effet de manière absolument nouvelle la maîtrise parfaite de l'héritage classique à l'exaltation des sentiments, caractéristique du romantisme naissant. De l'exécution de ses académies à l'onirisme délicat du *Songe d'Ossian* se déploie ainsi l'univers personnel et fascinant d'un de nos très grands artistes. Je tiens ici à remercier Jean-Marc Bustamante, directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts pour le prêt du tableau *Joseph reconnu par ses frères*, œuvre emblématique par laquelle Girodet remporta le Prix de Rome en une certaine année... 1789.

**Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

Galleries des Gobelins

# “ JEAN LURÇAT, AU SEUL BRUIT DU SOLEIL ”

**2016 marque le cinquantenaire de la disparition de Jean Lurçat (1892-1966), élu membre de l'Académie des Beaux-Arts le 19 février 1964, peintre poète, artiste engagé dans son époque et surtout grand rénovateur de la tapisserie au xx<sup>e</sup> siècle. Une œuvre à redécouvrir dans le cadre d'une exposition très attendue.**

À l'initiative de la Fondation Jean et Simone Lurçat, fondation de l'Académie des Beaux-Arts née de la volonté de Simone Lurçat de préserver et faire rayonner l'œuvre de l'artiste, cette célébration s'inscrit dans le cadre des Commémorations nationales, et donne lieu à une exposition, organisée par le Mobilier national en partenariat avec l'Académie des Beaux-Arts, à la Galerie des Gobelins du 4 mai au 18 septembre 2016.

Il s'agit de la première exposition d'envergure à Paris depuis celle organisée au Musée d'art moderne en 1958, puis celle qui fut présentée aux Arts Déco en 1964. La scénographie de l'exposition, confiée à Jean-Michel Wilmotte, s'articule autour de l'évocation de la maison-atelier du peintre construite en 1925 par son frère l'architecte André Lurçat. Nous reviendrons dans le prochain numéro sur cette maison léguée par la veuve de l'artiste à l'Académie, magnifique exemple d'architecture parisienne du Mouvement moderne.

Célèbre mais mal connu, Lurçat est identifié comme le « rénovateur de la tapisserie ». Il a à son actif près d'un millier de cartons de tapisserie, l'œuvre tissée la plus importante que nous ait laissée un peintre au xx<sup>e</sup> siècle. L'importance de son œuvre tissée et la singularité du mouvement dont il est chef de file demandent à être remises en vue et en perspective pour le public actuel. Cette exposition permet aussi de redécouvrir un peintre singulier qui connut un vif succès en Europe et aux États-Unis, et rend compte de l'ensemble des champs de création de cet artiste engagé dans son époque et passionnément curieux du monde. Il s'exprime par la poésie et, illustrateur inspiré, il est proche de grands poètes de son époque (Apollinaire, Aragon, Rilke, Éluard, Rilke, Seghers...). L'exposition de la Galerie des Gobelins n'est pas une rétrospective qui aurait nécessité de parcourir le monde pour solliciter de nombreux prêts. Elle est l'occasion d'évoquer le rôle des grands commanditaires dans le succès de l'artiste, les commandes publiques pour la manufacture nationale des Gobelins ; la première tapisserie de Jean Lurçat tissée en 1936 par la manu-



facture, *Les Illusions d'Icare*, offerte à la Reine de Hollande, est présentée exceptionnellement avec son ensemble mobilier d'origine. L'exposition met aussi en lumière l'importance, dès le début des années quarante, des ateliers d'Aubusson dans ce renouveau de la tapisserie. *Le Vin*, magnifique tenture tissée à Aubusson pour décorer l'ancien Hôtel des Ducs de Bourgogne, quitte pour la première fois Beaune pour être présentée au public. L'œuvre de Lurçat est forte parce que l'artiste a su répondre aux aspirations et aux besoins profonds de son époque : cette exceptionnelle aventure, au cœur du siècle, mérite d'être redécouverte. ■

« Jean Lurçat (1892-1966), Au seul bruit du soleil »  
Galerie des Gobelins | 4 mai > 18 septembre 2016  
[www.mobiliernational.culture.gouv.fr](http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr)  
[www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr)

Dans le cadre du cinquantenaire  
de la disparition de Jean Lurçat :

La Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé,  
à Aubusson, expose l'ensemble de son fonds Lurçat à  
l'occasion de son inauguration | à partir du 10 juillet

« Jean Lurçat, aventures lotoises » à L'Atelier-musée des  
Tours-Saint-Laurent, à Saint-Céré | 16 avril > 30 septembre

« Jean Lurçat (1892-1966) » au musée des  
Beaux-Arts d'Angers | 11 juin > 6 novembre



Ci-dessus : Jean Lurçat, *Coq Tzara*, tapisserie, atelier Allavoine, Aubusson, 1961, carton de 1943, 154 x 248 cm. « Nuit de fer, matin de glace, cri entouré de la flamme du silence ». Les mots du poète sont ici des cris de résistance. © Fondation Jean et Simone Lurçat - ADAGP

À gauche : Jean-Michel Wilmotte, projet de scénographie de l'exposition. © Wilmotte & Associés architectes

Pour célébrer les 350 années de la fondation de l'Académie des Sciences et le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Nicéphore Niépce, Jean-François Bach, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, a décidé d'organiser un colloque sur la photographie, dans une séance commune avec l'Académie des Beaux-Arts, le mardi 15 décembre 2015.

Après avoir rappelé, le rôle primordial que jouèrent les Académies dans la découverte et la diffusion de la photographie, **Jean-François Bach** exposa le programme de la journée élaboré par **Gérard Berry** pour l'Académie des Sciences et **Bernard Perrine** pour l'Académie des Beaux-Arts.

La communication de ce dernier, intitulée *Histoire(s) de la photographie*, avait pour objet de rappeler les conditions de la découverte en les contextualisant dans la société, la vie politique et le développement des sciences. Le « s » ajouté volontairement à histoire voulait attirer l'attention sur le fait qu'une invention n'arrive pas de façon inopinée. Une bonne quinzaine de chercheurs auraient pu à un titre ou un autre la revendiquer. Les dates des différentes commémorations de l'invention viennent rappeler les controverses qui ont marqué les débuts et dont certaines durent encore. Il pose aussi la question de savoir pourquoi François Arago, physicien, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, homme politique, a choisi de donner au monde l'invention de Louis Jacques Mandé Daguerre le 19 août 1839, plutôt que celle d'Hippolyte Bayard, un « fâcheux qui ne veut plus laisser à l'Académie et aux Pouvoirs constitués la tutelle de l'honneur et de la gloire... »

Nées en dehors des circuits scientifiques et industriels traditionnels, l'une dans la soupenne d'un village bourguignon, l'autre dans un garage aux États-Unis, la photographie et la micro-informatique ont pourtant changé, chacune à sa façon, le quotidien des humains avant de s'unir pour le révolutionner.

Après ces fondements historiques, **Jacqueline Belloni-Cofler**, directrice de recherche émérite au CNRS, laboratoire de chimie physique d'Orsay, rappela les principes du développement photographique et de la chimie de l'argentique.

En effet, si l'invention de Daguerre permit d'amplifier les effets de la lumière sur le milieu photosensible des halogénures d'argent (AgX) qui fut à la base de tous les processus argentiques (photographie couleur, radiographie, holographie...), pendant 150 ans, aucune théorie n'était parvenue à en expliquer le processus.

En 1973, son laboratoire mit en évidence des propriétés singulières et spécifiques des nano-agrégats mono- et multi-métalliques et réussit à démontrer, en 1989, que le potentiel de réduction



Académie des sciences | Académie

## COLLOQUE S

des agrégats augmentait avec leur nucléarité et que seuls ceux dont le potentiel était supérieur à celui du révélateur pouvaient thermodynamiquement agir comme germes de leur croissance en créant de ce fait une nucléarité critique. Elle a permis, entre autres, d'expliquer l'existence, alors énigmatique, d'une taille critique dans le développement photographique argentique.

La communication de **José-Alain Sahel**, membre de l'Académie des Sciences, dépassa largement son intitulé *L'œil : un appareil photographique*, pour nous emmener vers des secteurs de pointe concernant les rétines artificielles et les thérapies régénératrices, domaine où il est reconnu comme pionnier.

En effet, si l'œil et l'appareil photographique peuvent être comparables dans la partie optique (diaphragme, un plan de capteurs photosensibles...), l'analogie s'arrête là, car si l'appareil photographique est conçu pour produire une image d'une scène saisie, l'œil a pour fonction de fournir au cerveau, non pas une reconstitution de la scène mais des éléments d'information.

Il n'est qu'une composante de l'unité fonctionnelle constituée par l'œil et le cerveau, lesquels génèrent ensemble une représentation de l'environnement visuel, remaniée et intégrée en un percept englobant.

Diriger l'objectif d'un appareil photographique n'équivaut pas à adresser un regard. Le vocabulaire de la vision et de la photographie est commun mais les sens en diffèrent.

La séance de l'après-midi, dans sa première partie, se focalisa sur l'avenir de la photographie, tout d'abord avec la communication de **Gérard Berry**, membre de l'Académie des Sciences, qui décrivit comment l'algorithmique a changé la photographie. En argentique, l'appareil était un concentré d'optique, de microméca-



des Beaux-Arts

# UR LA PHOTOGRAPHIE

nique et de chimie qui évoluait lentement. En numérique, l'appareil devient un concentré d'optique de micromécanique et d'informatique qui se perfectionne à grande vitesse. L'informatique embarquée paramètre les réglages et assiste l'utilisateur avant la prise de vue. Après cette dernière, l'image n'est plus que de l'information pure sur laquelle on peut appliquer des algorithmes qui deviennent de plus en plus sophistiqués.

Pour prolonger cette communication, **Frédéric Guichard**, directeur scientifique de DxO Labs leva quelques voiles sur les appareils du futur.

De plus en plus, les algorithmes corrigeront les défauts ou les réintroduiront pour en faire des gestes artistiques, et modifieront la réalité en faisant disparaître les voiles atmosphériques, en lissant les visages... voire en appliquant le style de tel ou tel photographe. L'appareil photographiera (photographie déjà) en permanence et proposera un instant que le photographe n'a pas obligatoirement choisi, en laissant le choix de cet instant. Il pourra aussi enrichir l'image d'informations 3D.

Délaissant ces courses au progrès, la communication d'**Alain Fleischer**, photographe, écrivain et directeur du Fresnoy, privilégia le côté paradoxal de l'image photographique, toute image renvoyant nécessairement à ce qui n'existe déjà plus, de par son pouvoir d'apparition, de réapparition, de « revenance ». Et ce en contradiction avec le « ça a été » de Roland Barthes, puisqu'une grande partie de ses œuvres sont des images de quelque chose qui n'a jamais eu lieu, ni n'est visible à l'œil nu. Malgré cela, il reste convaincu qu'il « n'a jamais cessé d'explorer le champ spécifique à l'image argentique, et de questionner la photographie comme image paradoxale ».

Enfin, la communication de **Dominique de Font-Réaulx**, conservatrice en chef au Musée du Louvre, revint sur les grands enjeux des liens qui s'établirent entre peinture et photographie au XIX<sup>e</sup> siècle et sur les études réalisées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup>. Ces dernières mettent en évidence l'histoire des interpénétrations qui s'opérèrent entre les deux disciplines. Les historiens de l'art ayant, jusqu'à une période récente, ignoré - occulté parfois - le rôle et la place que la photographie avait prise dans les processus créatifs des peintres.

En ce sens, l'exposition « Un siècle de vision nouvelle », réalisée par Jean Adhémar en 1955, réunissant sur les mêmes cimaises des peintures de Gustave Courbet, Édouard Manet, Claude Monet ou Edgar Degas et des photographies de Gustave Le Gray, Jacques Antoine Moulin ou Nadar, eut une influence déterminante pour la compréhension historique. C'est ainsi que la publication par Aaron Schaaf de *Art and Photography*, en 1968, lui doit beaucoup. ■

**Bernard Perrine**, photographe,  
correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

En haut : Dominique de Font-Réaulx, conservatrice en chef au Musée du Louvre, pendant son intervention. Photo Bernard Perrine



Thibaut Cuisset, *Lozère-Aubrac*, 2010, Lauréat du Prix de Photographie 2009 de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière.



# LE PAYSAGE MIS EN ŒUVRES

---

**E**n 1816 est créé le Grand Prix de Rome de Paysage historique à l'instigation de Vincent-Marie Viénot de Vaublanc, ministre de l'Intérieur de Louis XVIII, élu en 1816 membre libre à l'Académie des Beaux-Arts, rétablie par le décret du 21 mars 1816. Il est secondé par les peintres Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) et Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819). Il aura lieu tous les quatre ans jusqu'en 1863, année de sa suppression. Douze Prix de Rome du Paysage seront décernés. Les lauréats doivent répondre aux exigences requises par l'Académie pour le traitement pictural, la composition et les effets de lumière pour mettre en scène le sujet mythologique ou religieux devant justifier la présence du paysage.

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le paysage occupe la dernière place dans la hiérarchie des genres. Pourtant, cet hymne à la nature est célébré par Jean-Jacques Rousseau, Sénancourt et Chateaubriand qui souligne l'identité originelle du paysage et le rapport intime qui lie l'âme à la nature, lorsqu'il écrit dans sa *Lettre sur l'art du dessin* publiée en 1793 : « Le paysage a sa partie morale et intellectuelle. Il faut qu'il parle aussi et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve, ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites ». Sa reconnaissance prémonitrice pour un art du paysage trouve une résonance singulière plus d'un demi-siècle plus tard avec le peintre Paul Huet qui écrit en 1868 : « Le paysagiste est de tous les artistes celui qui communique le plus directement avec la nature, avec l'âme de la nature ».

C'est toute l'histoire de la conquête du paysage qui s'inscrit dans ce demi-siècle, à laquelle les Prix de Rome du Paysage ont beaucoup contribué.

Il faut toute la renommée de Valenciennes au sein des instances officielles pour imposer, à la suite des écrivains, une vision révolutionnaire du paysage. Dans ses *Eléments de Perspective pratique à l'usage des artistes*, suivis de *Réflexions et Conseils à un élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage* (1800), il définit le « paysage portrait » qu'il veut l'égal de la grande peinture d'histoire. Il constitue un répertoire de formes permanentes tout en exhortant à l'étude du paysage « dans toutes ses parties » et prescrit « de se lever avant l'aurore pour connaître tous ses effets ». Le rôle joué par son atelier comme son influence sont considérables : « Si on allait apprendre la figure chez Guérin, c'est chez Valenciennes qu'on apprendait le paysage » (Charles Clément). Il s'agit de peindre non pas *la nature telle qu'elle est*, mais *telle qu'elle pourrait être*.

Avec l'instauration du Grand Prix de Rome du Paysage, on retrouve les étapes incontournables de la montée en loge.

Pour la première et la deuxième épreuve l'élève fournit des projets dessinés de composition. Pour le concours d'esquisses peintes, les élèves sont soumis à une première épreuve intitulée concours de l'arbre « exécutée en loge, pendant six jours, d'après une esquisse tracée le premier jour et mise sous scellés, pour être reproduite lors du jugement ». L'ultime esquisse est réalisée en un jour, toujours en loge, avant le morceau final peint.

Les traités de paysages se multiplient. Si copier les maîtres demeure la priorité de l'enseignement de l'Ecole, c'est en Italie, véritable atelier ouvert sur la nature que les artistes expérimentent le paysage.



C'est Achille-Etna Michallon (1796-1822), auprès duquel se formera Corot, qui, en 1817, devient le premier titulaire du Grand Prix de Rome du Paysage historique avec *Démocrite et les Abdéritains* (Paris, Ecole nationale des beaux-arts). Ses personnages disparaissent dans un paysage recomposé à partir d'éléments réels observés dans la nature. Des arbres foisonnants, des troncs brisés en phase avec les élans de l'âme qui s'évade vers les lointains d'une baie et d'un ciel lumineux. Arrivé à la Villa Médicis en janvier 1818, son statut de *paysagiste* lui confère une certaine indépendance. Il encourage ses camarades à peindre à ses côtés. Disparu prématurément à son retour de Rome, il constitue l'authentique « chaînon manquant » entre la génération des peintres français qui a défriché le plein air (Valenciennes, Victor Bertin, André Giroux, Xavier Bidault) et celle qui va transmettre les acquis techniques et esthétiques.

En 1821 le Grand Prix est décerné à l'unanimité à Charles-Joseph Rémond (1795-1875) pour *L'Enlèvement de Proserpine*. Détenteur d'une belle technique acquise durant sa formation académique, il s'ouvre à davantage de liberté lors de son séjour en Italie où il peint à l'huile sur le motif des paysages d'une facture alerte, précise, et d'une grande luminosité. Sa touche est hardie, une caractéristique qu'il partage avec ses coreligionnaires qui pratiquent l'étude d'après nature dès leur arrivée à Rome. André Giroux (1801-1879) n'échappe pas à cette griserie de s'installer face au motif. Grand Prix de Rome du Paysage en 1825, avec *La Chasse de Méléagre*, il travaille dans la campagne romaine à de

# LE GRAND PRIX DE ROME DU PAYSAGE HISTORIQUE

Par **Lydia Harambourg**, historienne de l'art,  
correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

petites toiles dépouillées et spontanées, brossées dans des tons chauds qui se laissent parfois confondre avec celles de Corot, à ses côtés devant les mêmes sites, et qui contrastent avec sa peinture encore convenue pour répondre au protocole esthétique. Comme à chaque concours, beaucoup de candidats, huit sont retenus parmi lesquels Jean-Baptiste Gibert (1803-1889) qui obtient le second prix, avant d'obtenir le premier Prix en 1829 avec *La mort d'Adonis*. Sont montés également en loge, Brascassat sélectionné, Roqueplan, Ricois pionniers du paysage naturaliste.

Alors que Barbizon devient le rendez-vous d'une jeunesse avide de pleinairisme, le Grand Prix est décerné en 1833 à Etienne-Gabriel Prieur (1806-1879) avec *Ulysse et Nausicaa*. L'élève le plus fidèle de Jean Victor Bertin (1767-1842) dans l'héritage immédiat de Valenciennes, et dont la réputation de l'atelier le fait fréquenter par deux générations de peintres à vocation de paysagiste. Bertin travaille en plein air en Normandie, en forêt de Fontainebleau. Prieur s'installera à Barbizon à son retour d'Italie, peignant dans un naturalisme rustique proche de Jules Dupré. Autre lauréat qui va se tourner vers la peinture de plein air après son prix obtenu en 1837, Ferdinand Buttura (1812-1852). Elève de J.V. Bertin, il retrouve Bodinier, Edouard Bertin, Caruelle d'Aligny qui encouragera Corot à pratiquer le dessin d'après nature. Prix de Rome ou pas, tous évoluent de la notion « d'étude en plein air » à celle de « peinture en plein air ».

En regard des prix décernés en 1841, à Félix-Hippolyte Lanouë (1812-1872) avec *Adam et Eve chassés du paradis terrestre* (premier

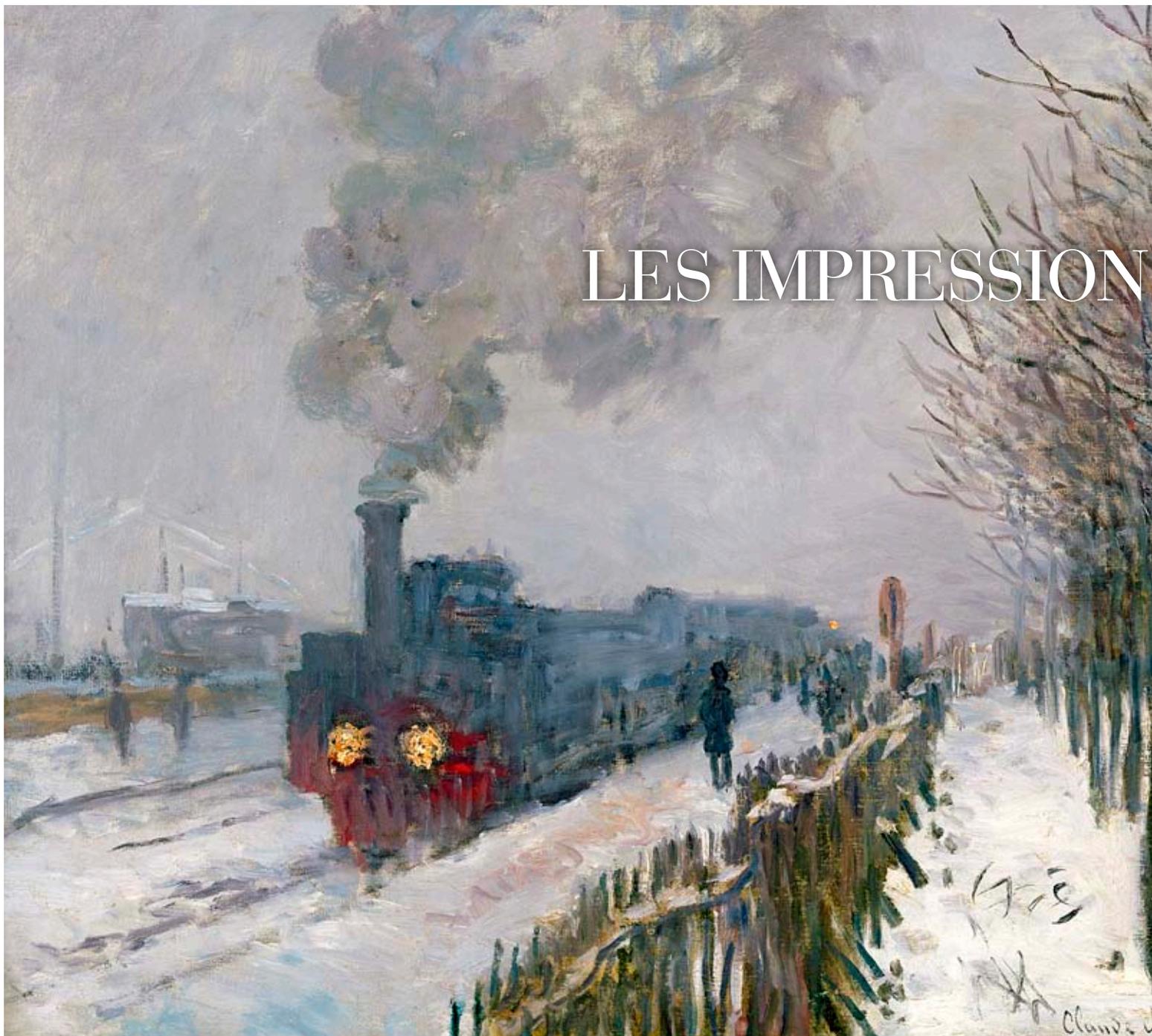
sujet religieux) formé chez J.V. Bertin, et en 1845 à Jean Achille Bénouville, *Ulysse et Nausicaa* - l'artiste recourt aux procédés classiques pour un paysage historique composé, alors qu'il innove en modulant ses tons et développe des qualités de luministe aux côtés de Corot en Italie -, l'observance académique perdure.

Les derniers prix maintiennent ce qui fut novateur pour fonder une tradition. Double prix en 1849 pour Charles-Joseph Lecointe (1824-1886) et Alfred de Curzon (1820-1895) avec *La Mort de Milon de Croton* et Jean-François Bernard (1829-1894) en 1854 avec *Lycidas et Méris*, qui délaissera une facture classique pour s'attacher au paysage pur après son séjour en Italie, déjà ils appartiennent à une autre génération. Jules Didier en 1857 avec *Jésus et la Samaritaine* et Paul-Albert Girard dernier prix décerné en 1861 avec *La Marche de Silène*, clôturent un chapitre de l'histoire du paysage.

Naturalisme et réalisme sont engagés sur un sillon creusé pour une émancipation à l'unisson d'une individualité qui désormais se revendique. ■

Jules Didier, *Jésus et la Samaritaine*, 1857, huile sur toile.  
École nationale supérieure des beaux-arts, Paris © Beaux-arts de Paris.  
Dist. Rmn Grand Palais / Thierry Ollivier

# LES IMPRESSIONNISTES



L'impressionnisme, baptisé en 1874 d'après *l'Impression, soleil levant* (Paris, Musée Marmottan Monet), avait été annoncé par des signes précurseurs : une rupture décisive avait bouleversé la peinture de paysage et ce dernier cessait d'être un fond, un décor à l'arrière-plan, en devenant le sujet du tableau traité pour lui-même. Les principes de la tradition classique du paysage historique ou héroïque, composé en atelier, ainsi que le caractère pittoresque du paysage romantique furent abandonnés par les peintres de l'École de Barbizon qui préféraient une vision proche de la nature. S'inscrivant dans la lignée de leurs prédécesseurs, Monet, Renoir, Sisley et Bazille quittèrent l'atelier parisien de Gleyre pour Chailly-en-Bière et le travail en plein air ; leurs œuvres de jeunesse se montrent tributaires de l'influence de Corot dont Berthe Morisot fut l'élève.

Les impressionnistes apportèrent une objectivité qui existait auparavant seulement dans certaines esquisses peintes directement d'après nature. Reprenant le thème classique des saisons, Millet en avait renouvelé l'approche avec la présence de l'arc-en-ciel et le rôle donné à la lumière : *Le Printemps* (1868-73 ; Paris, Musée d'Orsay) annonçait les toiles de Pissarro, Monet et Sisley,

qui saluaient l'arrivée des beaux jours à l'égal de Maupassant (*Au printemps*, 1881). Aimant à traduire l'aspect éphémère du paysage et tentant de peindre l'impalpable, Monet se montrait sensible aux variations atmosphériques et exécutait des « effets de neige ». Outre les transformations de la nature selon l'alternance des saisons, son évolution au long de la journée, de l'aube jusqu'au soleil couchant, intéressa les impressionnistes. Les titres sous lesquels leurs œuvres figurèrent à des expositions révèlent combien couleur, saison et heure importaient davantage que le lieu (Pissarro, *Les toits rouges, coin de village, effet d'hiver*, 1877 ; Paris, Musée d'Orsay).

Manifestant une fidélité quasi filiale aux sites en faveur auprès de leurs aînés, les futurs impressionnistes reprirent le chemin de la forêt de Fontainebleau et la route de Normandie avant d'adopter des sites nouveaux qui correspondaient à leur époque. Le réseau des voies de communication par eau et sur terre s'étant développé, étaient apparus des moyens de transport rapides (bateau à vapeur et chemin de fer) qui permettaient voyages et déplacements pour les citadins fuyant la ville. En hommes de leur temps, les peintres représentèrent les « banlieues » proches de la capitale

# IMPRESSIONNISTES ET LE PAYSAGE

Par **Sylvie Patin**, Conservateur général au Musée d'Orsay, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts



et la campagne, affirmant ainsi leur dépendance par rapport aux moyens de transport : les sites étaient répartis le long des lignes de chemin de fer ou de la Seine (Chatou, Bougival, Louveciennes et Marly-le-Roi).

Les impressionnistes firent davantage que bénéficier des voies de communication et moyens de transport : voyant en eux des motifs dignes de leur pinceau, au même titre que moulins, étangs et forêts, ils les insérèrent dans leurs œuvres. Avec la place accordée aux routes, au chemin de fer et aux trains, aux fleuves et bateaux, aux ponts, les impressionnistes créaient une iconographie nouvelle du paysage, ce « paysage amélioré » par l'industrialisation de leur époque dont ils rendaient compte dans leurs œuvres. Leurs contemporains n'y trouvèrent souvent qu'une insignifiance des sujets et n'en retenaient que le choc visuel dû à une technique spécifique. Les toiles impressionnistes sont plus complexes que leur facilité d'approche immédiate ne pourrait le laisser supposer : les artistes choisirent en fait leurs motifs avec attention. Si le thème de la nature séduisit les impressionnistes, ils surent ne pas l'accompagner d'une farouche opposition à l'industrialisation qui transformait la campagne, action changeante de

l'homme sur le paysage. Dans leurs œuvres, s'équilibrent une image traditionnelle de la France et des éléments nouveaux dus aux progrès industriels modernisant la physionomie du pays. Ils introduisaient la *modernité* en peinture et contribuèrent à célébrer la reconstruction de la France qui s'ensuivit après la guerre franco-prussienne (ponts, routes...) ; s'ils conservèrent une partie de l'héritage reçu de leurs prédécesseurs qui peignaient forêts, fermes et moulins, ils les firent voisiner sur leurs toiles avec des bâtiments modernes pour offrir une vision exacte de leur pays.

Les divers lieux d'élection des peintres influencèrent leur œuvre et l'image qu'ils nous livraient de la campagne : Monet s'installait à Argenteuil, où le rejoignaient Renoir et Sisley, tandis que Pissarro et Cézanne travaillaient à Pontoise et Auvers-sur-Oise. Certains des impressionnistes restèrent davantage tournés vers le passé alors que d'autres apparurent attirés par le progrès. Le plus obstiné d'entre eux dans l'élaboration de paysages ruraux et champêtres, rustiques, fut Pissarro qui y insérait des paysans, en refusant toute allusion au modernisme et offrant une vision traditionnelle de la campagne. Ses paysages sont habités par l'homme comme les vues familières des villages d'Île-de-France signées par Sisley : des détails y évoquent la présence humaine à l'opposé des paysages déserts de Cézanne. La vision donnée par Monet et Renoir est plus « moderne », en accord avec la vogue des « parties de campagne » aux environs de Paris. Certains impressionnistes tirèrent parti du succès rencontré par l'horticulture : aux « jardins d'utilité », potagers et vergers représentés par Pissarro et Sisley, répondent les « jardins d'agrément » qui retinrent l'attention de Monet et Caillebotte.

Une perception aiguë de la lumière, qui devenait le sujet étudié, des sites différents, des motifs nouveaux, une technique picturale originale avec la fragmentation de la touche et des tons : tel fut l'apport des impressionnistes. Ils surent aussi trouver dans la ville une source d'inspiration : leurs « paysages urbains », observés en vue plongeante, sont redevables, pour leur perspective et leur cadrage, aux estampes japonaises comme à l'art de la photographie naissante. Monet et Caillebotte ne négligèrent pas le « nouveau Paris » du baron Haussmann, ni ces témoins de l'ère industrielle que sont les gares, architecture moderne de verre et de métal. « Nos artistes doivent trouver la poésie des gares comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves » déclarait Zola (*Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877). ■

À gauche : Claude Monet, *Le Train dans la neige. La Locomotive*, 1875, huile sur toile, 59 x 78 cm, Inv. 4017, Paris, Musée Marmottan Monet.  
© Musée Marmottan Monet, Paris / The Bridgeman Art Library

# DU PAYSAGE...

Par **Vincent Bioulès**, peintre

Un souvenir d'enfant, qu'il serait trop long de conter ici, m'a fait comprendre que le paysage n'est pas seulement le sujet du tableau qui porte ce nom, mais qu'il est aussi, et d'abord, le lieu d'une confiance et d'un dialogue.

J'ai moi-même commencé à dessiner très tôt, à partir de l'âge de quatre ans et mes parents ont conservé ces dessins après les avoir datés. Lorsque je les regarde aujourd'hui, je m'aperçois qu'il ne s'agit pas de dessins d'enfant mais de ceux d'un adulte maladroit. Tous sont à trois dimensions et c'est l'expression même de l'espace qui en est le sujet véritable. Le sujet n'est pas à confondre avec « le motif ».

Devenu adolescent, je me retrouverai justement sur ce « motif » chaque jeudi après-midi. Une fois au travail je n'aurai qu'un seul but : donner à voir ce que j'ai moi-même sous les yeux, mais lorsqu'il m'arrivera d'être retenu à la maison pour y faire mes devoirs tout en écoutant de la musique de Ravel, la fluidité incomparable de cette musique, sa transparence et sa lumière me transporteront en esprit sur les hauteurs de Méric où, dès que je le puis, je m'en vais peindre ou dessiner en songeant à Bazille. Je suis en train de vivre à la fois l'expérience du manque et celle du désir, liées toutes deux à celle de l'ennui, le bienheureux ennui, enfin à celle de l'imagination. Et c'est ainsi que, réfléchissant peu à peu sur ce que j'éprouvais, je pris conscience que ce que j'appelais *paysage* n'était pas seulement un ciel, une montagne, des arbres, des fabriques, un premier plan, mais la métaphore d'un vide, d'une absence dont je surprénais la présence douloureuse en moi-même, cette béance et ce manque qui sont, sans doute aucun et paradoxalement, une des composantes de l'amour.

Bien plus tard au Musée du Louvre – et j'ai fait référence à cette expérience lors d'un colloque à la Villa Médicis en 2007 –, contemplant le merveilleux tableau de Corot fait depuis la Villa Médicis et représentant les clochers de la Trinité des Monts, l'œil glissant sur le premier plan à peine suggéré, escamoté même, se trouve propulsé puis retenu, fixé par les éclats de lumière de constructions situées à l'arrière-plan et dont l'appel retentit tel le souvenir douloureux de ce qui est perdu. Ainsi nous ne pouvons êtreindre que par le seul et tout puissant désir ce qui nous est à jamais refusé.



Nous voici loin de l'invocation goethéenne à la Nature – die Natur – et que la musique de Berlioz nous fait découvrir sous une forme éclatante et grandiose. Pour ce qui me concerne, la nature dans sa force brute et intacte constitue bien évidemment une sorte de basse-continue soutenant toute l'histoire de la peinture de paysage mais, à mes yeux, fait davantage référence au site proprement dit. Le site n'est pas élaboré, le paysage, si. Le paysage est la *mise en scène* de ce que nous éprouvons face à la nature ; et sans doute le mot anglais *scenery* suggère cette dimension particulière. Pour mon compte, c'est l'espace proprement dit, et plus que ses composants, qui devient sous nos yeux le miroir où se reflète l'espace que nous abritons en nous-même, qui est celui de notre vie intime et de notre histoire.

Revenons à Corot. Je crois que les petites peintures réalisées lors de son premier voyage en Italie mettent l'accent sur cette dimension particulière et bien au-delà des paysages de Valenciennes et de Granet.

Quelle que soit la technique adoptée, le premier outil du sculpteur est la lumière ; et c'est la lumière qui, à son tour, sculpte tout paysage. C'est elle qui distribue les plans, nous désigne tel arbre, ou l'éternel « petit pan de mur jaune » où se condense notre regard et notre désir. Les premiers Corot d'Italie en sont le témoignage irréfutable. Je ne crois pas un instant qu'il eut alors conscience, en



travaillant sur le motif, de vivre un rapport métaphysique avec le monde dressé face à son regard, mais cette évidence mystérieuse du réel, qui était le véritable sujet de ses études, donne à chacun de ces petits tableaux une dimension saisissante, à la fois dans leur dénuement, dans l'absence de tout artifice, mais aussi dans l'exigence absolue avec laquelle il sait observer et traduire les valeurs, les plans, les colorations à l'aide d'un dessin sans coquetterie et d'une palette rudimentaire. Nous voici confrontés, et sans qu'il ne le sache lui-même, à une véritable éthique.

C'est cette simplicité prodigieuse qui ne cesse de nous apparaître tel un mystère, au même titre que le monde que nous contemplons, et c'est en abandonnant cette manière de voir et de peindre pour se tourner vers un romantisme parfois douxereux qu'il abandonna sans doute cette quête de vérité pour devenir le témoin d'une rêverie datée et partagée par la bourgeoisie de son temps et donner naissance à de nombreux imitateurs ; et il le fit avec un immense talent, une main légère et souveraine, un œil incomparable, qui lui permirent malgré tout de demeurer un grand peintre.

Des peintres tels que Hodler, Marquet ou Hopper surent tirer leçon de l'œuvre de Corot, non point en essayant de s'approprier sa manière, sa technique ou même son regard, mais en se montrant les fidèles sectateurs d'une éthique. Lorsque Baudelaire

parle de « morale mise en forme » en parlant de la peinture, il met l'accent sur cette histoire secrète, celle d'une exigence intérieure qui arrache le paysage au « pittoresque » avec lequel on a voulu trop souvent le confondre.

Tout en étant totalement étranger au romantisme allemand, la démarche – et au sens propre – de Corot, traversant l'Italie à la recherche de ce qui fait de lui un homme au cœur serré sans raison, fait à son tour de lui ce *wanderer* marchant à même le mystère du monde et du cœur humain, et dont une chanson de Schubert ne cesse d'accompagner les pas. ■



# L'HOMME LIVRÉ AU PAYSAGE

Par **Jean Anguera**, membre de la section de Sculpture

**D**écrire une sculpture est un exercice difficile pour son auteur sans doute parce qu'il la connaît mieux depuis l'intérieur comme projet que depuis l'extérieur comme réalisation. Je ne distingue pas ce qui est du regard intime de ce qui est de l'interprétation. À cela s'ajoute une autre difficulté, un peu plus personnelle, qui tient au fait que les formes de ma sculpture sont liées et mêlées fortement les unes aux autres, ce qui m'empêche d'en dissocier un sens. En vérité le matériau de mon imagination est principalement l'intuition, et l'intuition, qui a toutes les directions et aucune précise, échappe aux mots du sculpteur lorsqu'il veut suivre la ligne droite des idées.

Dans mon travail je crois qu'il y a deux réalités qui se cherchent : un regard intime de l'homme - qui vise une sensation de présence, en retrait dans une sorte de transparence et de pénombre - et un sentiment du paysage, tout autant intime malgré sa puissance évidente.

D'une part il y a le paysage, la grandeur dénudée de la plaine, la disproportion de ce plateau entre Beauce et Gâtinais, terre et ciel, qui s'impose sans cesse par une sorte de débordement d'être, par une omniprésence visible ou invisible.

D'autre part il y a le regard tenu sur le modèle (la femme ou l'homme qui ont posé et ne sont plus là) et mon désir de découvrir l'homme, son visage, sa présence, dont l'idée s'ingénie à se dérober sans cesse - que j'essaye de maintenir à l'entrée de moi-même - en espérant son empreinte dans l'argile.

Il y a la plaine avec le fil tendu de l'horizon qui traverse les murs de l'atelier. Un « Équateur absolu » selon le titre d'un poème manuscrit par Salah Stétié sur un de mes dessins. Ce plan du regard en dessous et au dessus duquel s'installe l'espace et qui partage ce qui serait encore de la terre et ce qui commencerait à être du ciel : baisser le regard c'est regarder ce qui est dessous comme le nageur contemplant ce qu'il voit sous l'eau ; lever le regard c'est tenter de voir ce qui échappe à la pesanteur, à la matière, de voir ce qui surnage et finit par n'avoir aucun poids. Sans s'annoncer, sans tapage, le paysage est entré dans ma sculpture. Sans doute quand j'ai cessé toute résistance.

Je vis, je travaille dans un village qui regroupe quelques maisons autour d'une place et ce village est à peine une feuille d'asphalte, de pierre et de tuiles, posée sur la surface mouvante de la plaine - sur cette plaine ou plateau qui domine le bassin parisien - sur cette étendue vaste, dépouillée, immense étalement de terre argileuse qui semble animée d'un déplacement imperceptible. Quelques rares bosquets d'arbres chétifs attachent de loin en loin la terre au ciel. À de multiples endroits la ligne d'horizon m'encercle sur 360 degrés.



E

Qu'est ce que le paysage? Ce n'est pas ce que je vois. Il ne peut s'agir de ce que je vois. Il ne peut s'agir de ce globe de vision qui s'étire depuis mes pieds. Il s'agit du rapport étroit que mon corps en entier entretient avec l'espace, avec le lieu. C'est le sentiment d'une influence constante et illimitée sur mon corps, ma pensée, mes idées - imperceptible à force d'ordinaire. Ni l'horizon, ni le coucher du soleil, ni le vent fréquent et la sécheresse, ni la pluie et le froid, ni le changement des saisons ne sont ses limites. Il est une sorte d'existence, vivante à tout moment.

J'ai le sentiment d'une appartenance mutuelle. Il est en moi. Je suis en lui. Somme toute la sculpture tente de reproduire ce qui m'arrive.

Je sais maintenant que cette influence ne commence pas quand je pars marcher dans la plaine, même si l'expérience du paysage est plus intense à ce moment-là. Quand j'arrive dans l'atelier, le paysage m'accompagne comme un filet dans lequel je suis emmêlé et que je tire avec moi. Il est déjà là avec une puissance toute neuve et dès le départ l'argile que je pose sur la sellette s'installe en lui. Toutes les formes naissantes sous mes doigts existent avec lui, s'y confrontent, et la présence que je cherche à tirer de l'argile, je la tire de lui, par association et par opposition, par une sorte d'affirmation en creux. La critique d'art Lydia Harambourg verra dans mon travail ce qu'elle appellera « une ambivalence identitaire ».

Je crois voir l'homme et crois ne pas le voir. Dans la sculpture, par la sculpture, le sentiment de présence, de ma propre présence



mais aussi celle lointaine du modèle, n'existera qu'à partir du paysage mais par un effort de soustraction. Ainsi toute la sculpture essaye de disparaître, de se soustraire à la matière, de se libérer d'elle-même pour atteindre cet autre espace de la présence. En 1996 une exposition de mon travail intitulée *De la présence et du lieu* en a marqué la prise de conscience.

Avant, après la sculpture, il y a la plaine, encore et toujours. De sa profondeur, à travers ses couches géologiques, remonte le moment présent. Je fais souterrainement partie de sa constitution. Peser c'est lui appartenir. Les étages qui la composent se prolongent en moi et dérivent sur la sculpture, dessinent des strates, des sillons.

Dans ce progrès du sentiment, l'argile tient une place essentielle. Ce matériau de modelage possède cette double faculté d'assimilation de ma propre nature d'être - en répondant sans effort à l'intériorité de ma pensée, à la façon dont je me comprends et comprends « l'autre » - et d'assimilation du paysage. L'argile est un intermédiaire qui m'autorise à passer de l'homme à la plaine, de tisser l'un à l'autre. Elle me donne une idée de ce lien qui anime mon travail même si pourtant il n'aboutit jamais de façon satisfaisante. Ce qui vient spontanément et simultanément est vrai mais disparaît aussitôt. Dans l'emportement de ce mouvement il faut reconnaître l'essentiel et savoir le conserver. Toujours domine le sentiment d'avoir frôlé, approché quelque chose qui, en définitive, n'a pas de représentation matérielle.

L'argile est un passage. La sculpture est un passage. Reste ce visage impossible livré à la plaine. ■

À gauche : Jean Anguera, Sans titre, dessin à l'encre de Chine, acrylique et polyester sur papier Hahnemühle, 80 x 120 cm.

Ci-dessus : Jean Anguera, *Un marcheur*, 2012, résine polyester, 102 x 38 x 75 cm, et *Un homme approché*, 2014, résine polyester, 179 x 56 x 77 cm.

Photo Emilio Casanova

# LE GENRE “PAYSAGE”, QUARANTE ANNÉES DE PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

Par **Christine Ollier**, directrice artistique de la galerie Les Filles du Calvaire, historienne de l'art et commissaire d'exposition, auteur de *Paysage Cosa Mentale* (Éditions Loco, 2013)

Pendant les quatre dernières décennies, le paysage est devenu une des problématiques majeures de la photographie contemporaine. La photographie, par son assise dans le réel, a récupéré le traitement du genre « paysage », anciennement dévolu au domaine pictural. Elle est établie en tant que compte rendu, plus ou moins objectif<sup>1</sup>, du réel, tandis qu'on reconnaît son potentiel expressif, sensible et artistique. Notre propos n'est pas de creuser ici le sillon philosophique du rapport entre culture et nature et ce qu'implique notre perception subjective du paysage. Ce qui nous intéresse est plus directement l'intégration par le photographique de ces deux fonctions, documentaires et artistiques, pouvant être considérées contradictoires. Cette dialectique créative a considérablement nourri le regard contemporain. La photographie de paysage s'est inscrite autant dans la logique d'une continuité de l'histoire de l'art qu'elle s'est enrichie de références contemporaines et continue d'évoluer avec l'apport des nouvelles technologies. Le développement de pratiques narratives, liées à une esthétique photographique renouvelée, fait florès depuis une vingtaine d'années, proposant une filiation apaisée avec le traitement du paysage au sein d'un art contemporain pourtant habituellement sécessionniste en regard des modèles historiques. En parallèle, d'autres démarches photographiques, d'obédience documentaire, ont accompagné la transformation inexorable de notre environnement. Elles sont liées à la nécessité de rendre compte de l'évolution de nos territoires dans des dimensions objectives et socio-économiques.

Dans ce contexte, la notion de paysage a radicalement évolué à partir de premiers positionnements documentaires des années 70 aux États-Unis et a fait apparaître des démarches nouvelles qu'on a qualifiées de *new topography*<sup>2</sup>. Elles ont essaimé dans

toute l'Europe au cours des années 80, notamment en Allemagne et en France. Elles se sont écartées d'un modèle esthétique prédéterminé et ont ancré leurs travaux dans le réel pour en rendre compte. Ces pratiques se sont appuyées sur de nouvelles méthodologies radicales et systématiques mettant à distance l'esthétique au profit d'un constat documentaire. Il s'agit d'approcher une dimension « objective » du territoire dans ses perspectives environnementales et sociales. La prise de vue sérielle et distancée permet de faire surgir plus efficacement la réalité du paysage dans ce qu'il a de contemporain et non plus seulement référentiel ou historiciste. Ces photographes s'écartent volontairement du spectaculaire et de tout effet artistique pour se focaliser sur la quotidienneté et l'ordinaire du paysage. Ils élaborent ainsi une typologie d'un territoire basée sur une « dimension éthique<sup>3</sup> » soutenant l'analyse documentaire et porteuse implicitement d'une dimension critique. Ce positionnement a été le fondement des travaux développés dans l'atelier des Becher jusqu'à former la célèbre École de Düsseldorf. D'une manière générale, ce courant de pensée, relayé par la Convention Européenne du Paysage<sup>4</sup>, pousse au détachement de l'artistique. Il traverse les années 80 et se consolide dans les années 90, notamment en France, à travers le développement de diverses commandes territoriales héritières de la DATAR<sup>5</sup> et un foisonnement critique et philosophique à la croisée de débats urbanistiques et sociologiques. Notamment, l'apport critique de Jean-François Chevrier a permis de cerner une partie de ces démarches autour de la notion d'une neutralité documentaire fonctionnant comme un « retrait expressif ». À partir des années 90, cette posture du « détachement » évolue vers un enrichissement critique des contenus tant en France que dans toute l'Europe<sup>6</sup>.

Depuis lors, nombre d'artistes étudient notre environnement, à partir d'une posture critique. Ils ont consolidé leurs approches par l'apport des différentes méthodologies documentaires, les mettant à profit d'un renouvellement tant perceptif qu'esthétique. La sérialité est toujours prédominante et leur permet d'assoir leurs analyses sur des typologies qui donnent à voir les caractéristiques des différents territoires et pointent simultanément à l'uniformisation de nos paysages. La notion de territoire trouve un terrain de prédilection dans « un entre-deux » associé visuellement au développement périurbain qui continue de provoquer une



mutation accélérée de nos paysages. Le rapport au naturel y est de plus en plus contaminé par un urbanisme galopant et rampant. Parallèlement, la volonté d'accompagner l'évolution de nos cités et de leurs abords par un renouvellement de la vision urbaine contribue à une transformation radicale tant socio-économique que perceptive. Après-guerre, les grands développements urbanistiques et architecturaux, qui ont bénéficié des utopies des avant-gardes et des conceptions modernistes, ont permis la construction des villes nouvelles. À partir des années 80 et 90, ils se sont propagés dans les territoires des pays émergents jusqu'à faire apparaître de nouvelles conceptions urbaines utopistes, telles que celles concrétisées aujourd'hui au Moyen-Orient où fleurissent des villes au milieu du désert et où l'homme apporte

toutes les solutions techniques, mais aussi philosophiques, autorisant voire légitimant leur construction. À l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, cette propension inaugure de nouvelles visions urbaines façonnées moins par le territoire où elles se déploient que grâce à la vision progressiste et utopique de l'homme.

L'ampleur du courant a permis l'apparition d'artistes majeurs allant jusqu'à réactiver le « style documentaire »<sup>7</sup> et à mettre en place ce que Michel Poivert a qualifié récemment de « d'utopie documentaire »<sup>8</sup>. Pour autant ces stratégies documentaires, qu'elles obéissent à une exigence critique ou qu'elles s'orientent vers une réactivation de la subjectivité, ont volontairement favorisé des approches artistiques dépassant le principe d'objectivation pour offrir une perception élargie du paysage. ■

1) La notion d'objectivité est relative (voire inopérante) puisqu'elle passe par la perception individuelle liée elle-même à la subjectivité du regard et l'histoire culturelle de chacun (cf., par exemple, aux ouvrages d'Anne Cauquelin).

2) Cf. *New Topographics*, réédition enrichie, Steidl, Göttingen, 2009.

3) Cf. p. 140, *La Photographie contemporaine*, Michel Poivert, Éditions Flammarion, Paris, 2010.

4) Itinéraires photographiques : méthode de l'observatoire photographique du paysage, cf. introduction. Document édité en 2008 par la Direction générale de l'aménagement, du logement et de la nature, Direction de l'habitat, de l'urbanisme et des paysages, sous la Direction de la qualité du cadre de vie, Bureau des paysages et de l'aménagement extérieur (publication en ligne : <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Observatoires-photographiques-du.html>).

5) La Datar s'est développée de 1983 à 1989, successivement sous la responsabilité de Bernard Attali, Jacques Sallois, Jean-François Carrez, délégués à l'Aménagement du territoire. Elle a été conçue et dirigée par Bernard Latarget, ingénieur du génie civil, et sous la direction artistique et technique de François Hers. Le « label » existe toujours et s'applique sans nécessairement être lié à des commandes à des initiatives photographiques.

6) Cf in *Paysage Cosa mentale*, chapitre 2 « La dimension critique ». Éditions Loco, Paris 2013.

7) Cf in *Paysage Cosa mentale*, chapitre 1 « le paysage document ». Éditions Loco, Paris, 2013.

8) Cf. p. 140, *La Photographie contemporaine*, Michel Poivert, Éditions Flammarion, Paris, 2010.



“JE NE ME  
CONSIDÈRE  
PAS COMME UN  
PHOTOGRAPHE  
DE PAYSAGE...”

Par **Yann Arthus-Bertrand**, membre de la section de Photographie  
Propos recueillis par **Bernard Perrine**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts



“ Le Cœur de Voh, photographie prise par Yann Arthus-Bertrand en 1990, sur les recommandations de son pilote, est devenue emblématique pour la photographie et pour le photographe.

*Cette petite clairière du marais de la mangrove en Nouvelle Calédonie, sans attrait particulier, mais ciselée par la lumière solaire, est devenue le paysage le plus connu du monde.*

*Mais pour le photographe, le projet « La terre vue du ciel » devait avoir une autre portée, celle de réaliser un véritable état des lieux de la planète à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle.*

*« L'an 2000 arrivait et je voulais m'atteler à un grand projet, de longue haleine. Depuis les lions, la nature restait au centre de mes préoccupations, j'étais moins engagé dans le développement durable qu'aujourd'hui, mais plus dans la protection et la préservation des beaux sites. Et je me suis rendu compte sur le terrain qu'on ne pouvait, en fait, pas dissocier l'homme de son paysage. J'ai acquis peu à peu la conviction que l'adhésion aux thèses du développement durable était l'axe de développement raisonné à défendre. »*

*En effet, que peut représenter la notion académique de paysage pour quelqu'un, de surcroît photographe, qui a arpenté les vastes espaces de Mongolie ou qui a vécu et étudié la vie de Sapience, Aurore ou Jouvence, les frères lionnes de la réserve du Masai Mara au Kenya ?*

*Ici, le paysage devient territoire, surtout quand il est observé depuis une montgolfière. Un survol merveilleux qui préludera au destin et à la découverte d'un autre territoire plus immense : la terre.*

*Il mène à voir le monde d'une manière différente, dès les années 80, dans des temps où Google n'existait pas encore. Contrairement à Google qui gomme volontairement toute trace humaine, vu du ciel, « je me suis rendu compte que l'homme fait partie intégrante du paysage. Je n'ai pas de vision du paysage car, pour moi, le paysage c'est la vie qui m'entoure. Je comprends ce que renferme la notion de paysage mais je ne suis pas un contemplatif. Je comprends le peintre qui peut rester longtemps sur le motif, mais la photographie va trop vite, elle ne nécessite pas de rester longtemps à la même place. Je ne me considère pas comme un photographe de paysage au sens que l'on donne à ce terme. Pour moi, la terre est comme un portrait de ce que j'aime, et je suis attaché à la terre dont je fais partie. Par contre, je choisis « le vivre » autour de moi, car la laideur est partout et elle nous agresse ». ■*

Genre mineur au regard de la hiérarchie des genres, la peinture de paysage fut, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'objet d'appréciations nouvelles. Son succès ne fut pas seulement populaire ; cette nouvelle prédilection pour la représentation de la nature favorisa aussi, comme cela a été souvent souligné, les grandes révolutions picturales du siècle, et porta une création photographique nouvelle. Peinture et photographie de paysage, nous le verrons brièvement ici, s'enrichissent mutuellement.

Le début du siècle fut marqué par le désir de rompre avec une représentation codifiée du paysage ; il convenait d'aller chercher *sur le vif* la justesse de ses observations. L'idée comme la pratique n'étaient pas nouvelles. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Le Lorrain représentait ainsi souvent au sein de ses œuvres, dessins et tableaux, des artistes en train de dessiner ; il rappelait ses propres excursions dans la campagne romaine. La création en 1817 d'un Grand Prix pour le Paysage historique légitimait l'importance nouvelle du paysage comme genre au sein de l'Académie des Beaux-Arts. Cette reconnaissance tardive ne permit cependant pas de combler le fossé grandissant entre l'évolution rapide de la peinture de paysage et l'institution académique. Ce fut la présentation au Salon de 1824 de *La charrette de foin* (1821, Londres, National Gallery) de John Constable (1776-1837) qui constitua, comme le souligna le jeune critique Adolphe Thiers, un des événements majeurs pour l'appréhension du paysage par les jeunes peintres français. En choisissant de souligner les changements du ciel et leurs reflets, le peintre anglais rompait aussi avec le postulat d'un paysage éternel et immobile. Sa manière, la présence marquée de la touche comme la puissance des coloris, renforçaient la création d'un paysage contingent, saisi sur le vif.

Nombreux furent les artistes français qui admirèrent profondément les œuvres du peintre anglais et en tirèrent inspiration pour leur création propre. Les enjeux d'une reproduction du paysage *sur le motif*, en plein air, précédèrent l'invention de la photographie. Les peintres avant les photographes furent confrontés à la nécessité de cerner au sein de la nature même le sujet de leur œuvre. Le point de vue de l'artiste fondait le thème du tableau, c'était son regard qui l'enfermait, le composait, le cadrait. « Copier la nature », la phrase lancée comme un anathème par les tenants d'une critique académique aux peintres comme, dès la fin des années 1840, aux photographes, ne dispensait pas de talent. Le photographe, plus que le peintre encore, devait créer son sujet à partir des seuls éléments naturels, comme le rappelle en 1860 le critique de *La Lumière* : « Le photographe doit chercher et choisir ce point bien plus que les peintres, car il n'a pas comme celui-ci la possibilité d'ajouter et de retrancher à son tableau (...). Indépendamment du choix du site, il faut encore que le photographe choisisse l'heure à laquelle le paysage sera le mieux éclairé, le jour où la nature sera la plus belle (...). »



## PAYSAGES PEI

Par **Dominique de Font-Réaulx**, Conservateur général, direct

Le cadre posait pour les peintres comme pour les photographes la question du modèle. L'appréhension réaliste du paysage était ainsi indissociable de l'influence exercée par ses représentations antérieures. Le modèle pictural classique demeurait très présent. Les peintres comme les photographes lui empruntèrent la rigueur de la composition, le jeu de lumière tempéré. Les toiles des peintres de Barbizon influencèrent aussi les œuvres de leurs jeunes suiveurs à Fontainebleau, peintres et photographes. La Forêt, à proximité de Paris, constitua ainsi un véritable atelier en plein air. L'ambition artistique des photographies de paysage fut âprement défendue par Gustave Le Gray ; en peintre, il revendiquait que la théorie des sacrifices régissant l'art pictural guidât aussi le travail du photographe. Il plaïda ainsi pour les avantages de la photographie sur papier et les possibilités qu'elle offrait : « Son influence [celle de la photographie] sera d'une portée immense ; (...) elle épure le goût du public, en l'habituant à voir la nature reproduite dans toute sa fidélité (...). À mon point de vue, la beauté d'une épreuve photographique consiste au contraire presque toujours dans le sacrifice de certains détails (...). Il n'y a donc vraiment que l'artiste ou l'homme de goût qui puisse obtenir sûrement une œuvre parfaite à l'aide d'un instrument capable de rendre le même objet avec une variété d'interprétation infinie, (...) »<sup>1</sup> Servi par une habileté technique exceptionnelle, le talent artistique de Le Gray lui permit d'obtenir des images d'une grande beauté. Il photographia ainsi, durant ses différents séjours à Fontainebleau, certains des grands arbres que Claude Denecourt (1788-1875), le « Sylvain », avait nommés. La subtile utilisation

# NTS, PAYSAGES PHOTOGRAPHIÉS

rice du Musée national Eugène-Delacroix

de la lumière, son attention méticuleuse au traitement du négatif comme des tirages, donnaient une importance nouvelle à l'écorce, au feuillage, au sous-bois. Motif, l'arbre devenait, grâce à son talent, sujet. Les photographies de Le Gray, exposées à plusieurs reprises à la fin des années 1850, contribuèrent à forger d'autres modèles, utilisés par les peintres. *Le Chêne de Flagey* de Gustave Courbet (Ornans, musée Gustave Courbet), puis *Le Chêne de Bodmer* de Claude Monet (New York, The Metropolitan Museum of Art) puisèrent à l'inspiration de Le Gray, tant dans le choix du sujet que pour son traitement.

Le postulat artistique de la photographie de paysage déranga. Nombreuses furent les voix pour souligner les différences entre représentations picturales et photographiques du paysage. Pourtant membre fondateur de la Société héliographique en 1851, Champfleury souligna l'incapacité, à ses yeux, de la photographie à offrir une vision singulière et unique : « Dix daguerréotypeurs sont réunis dans la campagne et soumettent la nature à l'action de la lumière. À côté d'eux, dix élèves en paysage copient également le même site. L'opération chimique terminée, les dix plaques sont comparées : elles rendent exactement le paysage sans aucune variation entre elles. Au contraire, après deux ou trois heures de travail, les dix élèves (...) étalent leurs esquisses les unes à côté des autres. Pas une ne se ressemble. »<sup>2</sup>

Les nouveaux usages du littoral marin, tant industriels que touristiques, modifièrent profondément le regard porté sur la mer et participèrent au renouvellement de sa représentation, où les enjeux esthétiques de la peinture et de la photographie se

mêlèrent étroitement. La « marine », au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puisait à deux traditions : la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et la vision romantique. L'emphase de la tempête, la crainte du naufrage, le désespoir des marins attisaient, grâce à leurs représentations peintes, cette « terreur délicate » chère à Denis Diderot. Cette exaltation romantique se nuancait aussi d'observations scientifiques ; Baudelaire lui-même fut séduit par les études de ciels réalisées sur le vif par Eugène Boudin à Honfleur ou à Trouville et frappé de leur justesse météorologique.

Les représentations photographiques jouèrent un rôle essentiel dans la conception de cette attention nouvelle à la fugacité de l'instant atmosphérique. La nécessité qu'eurent les photographes à triompher des éléments techniques, l'obligation qu'il leur était faite de composer avec les éléments existants, contribuèrent, à rebours, à attirer l'attention sur ce qu'ils voulaient faire oublier. Reproduisant le port du Havre en 1851, les frères Macaire avaient à cœur de donner un tableau vrai de l'activité maritime ; afin de rendre jusqu'à la vapeur des grands navires quittant leur môle, ☛

ils cherchèrent à mettre au point des substances accélératrices leur permettant de réduire à moins de quelques dixièmes de seconde le temps de pose de leurs daguerréotypes. L'effet fut parfaitement réussi ; la fumée s'échappant du bateau fut reproduite jusqu'à la dernière volute. Les photographes créèrent de nouvelles images d'un paysage saisi dans sa transformation même. Les travaux du normand Auguste Autin (1809-1889) visèrent à reproduire les variations du ciel marin, toujours changeant. Membre de la Société française de photographie, il envoya à l'association son *Coucher de soleil pris en octobre 1861 à 5h du soir* afin de montrer sa dextérité. La précision de l'heure et de la saison permettait de valoriser l'exploit technique accompli mais aussi, en donnant une référence, de souligner que le paysage ici reproduit était différent de celui qu'il fut à la minute qui précédait comme de celui qui aurait suivi immédiatement la prise de vue. La photographie introduisait un nouveau rapport au temps liant durée et représentation ; elle ouvrait sur l'idée de série. Il est probable que le jeune Claude Monet, élevé au Havre, vit les épreuves d'Autin. Les frêles silhouettes poussées par le vent qu'il peignit en 1866 dans une toile représentant la jetée de sa ville natale évoquaient les ombres un peu floues des promeneurs qu'Autin avait photographiés sur le ponton du même port. Inventée au cours du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie fut contemporaine de l'importance accrue des villes, de leurs transformations. Le paysage, naturel, devint aussi, au milieu du siècle, urbain. Paris constitua ainsi un sujet choisi pour les photographes. Les jeunes peintres furent sensibles aux transformations de Paris, photographiées par Charles Marville à partir de 1857. La Ville de Paris lui avait demandé de reproduire les rues et les maisons qui allaient être détruits comme les nouveaux boulevards, rues et places ouverts par Haussmann et Alphand. Si Charles Baudelaire et le graveur Méryon eurent la nostalgie d'un Paris médiéval, noir, secret, Claude Monet, Édouard Manet, Armand Guillaumin, Gustave Caillebotte firent de ce Paris nouveau les sujets de leurs œuvres. Caillebotte transforma ces longues échappées de bitume qui traversaient la ville en un spectacle que les habitants regardaient de leurs balcons, tous alignés, strictement parallèles à la rue. ■

Ce texte est consécutif au colloque qui s'est tenu le 15 décembre dernier à l'Institut de France, organisé par Bernard Perrine, que l'auteur remercie vivement. Dominique de Font-Réaulx a publié en 2012, chez Flammarion, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*.

1) Gustave Le Gray, « Photographie, traité nouveau, théorique et pratique », Paris, 1852, p. 1-3, cité par André Rouillé, *La Photographie en France, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 98-99.

2) Champfleury, *Le réalisme*, cité par Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire, un nouveau cadre de référence » in *Jardins d'hiver*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p.72-74. L'auteur, écrivant en 1857, employait ici encore la référence au daguerréotype, pourtant alors quasi supplanté par la photographie sur papier. Avait-il encore en tête la seule plaque daguerrienne – par opposition alors à l'épreuve héliographique ou au collodion – ou employait-il ici, comme encore beaucoup de ses contemporains, le terme « daguerréotype » comme générique de la photographie ? Cette hypothèse nous semble ici à privilégier.



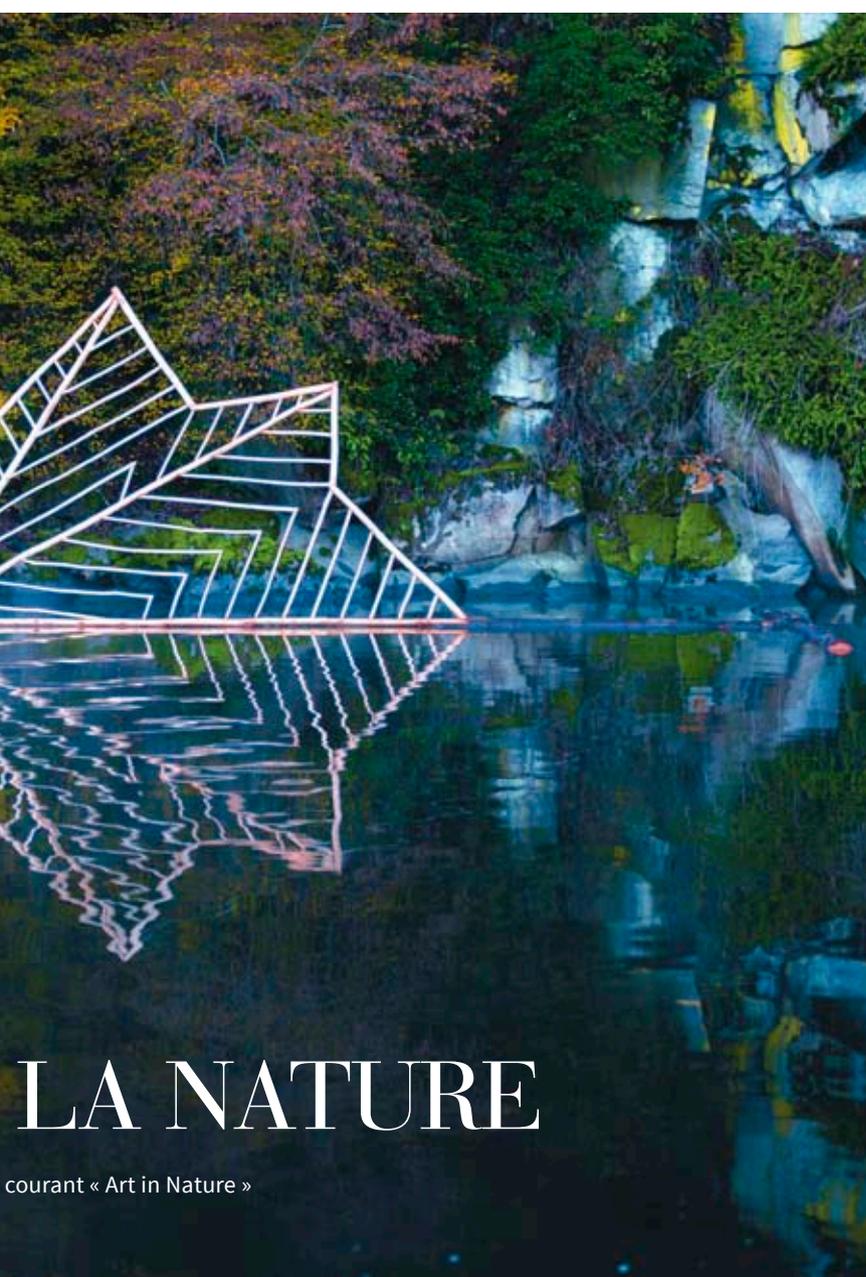
# TOUT PART DE

Entretien avec **Nils-Udo**, peintre, photographe, à l'origine du

Nils-Udo :

Ci-dessus : *Radeau d'automne 1*, vallée de la Creuse 2012, branches de châtaigniers écorcées, troncs de sapin Douglas, diasec, 124 x 160 cm. Courtesy galerie Claire Gastaud

À droite : *1193/13*, 2013, huile sur toile, 100 x 160 cm. Courtesy galerie Pierre-Alain Challier



# LA NATURE

courant « Art in Nature »

*Nadine Eghels : Comment pouvez-vous définir votre pratique artistique ?*

Nils-Udo : Ma pratique artistique se définit avant tout par son thème : la nature. Elle naît de cette thématique et se développe ensuite dans des directions différentes. Il y a le travail dans et avec la nature, il y a le travail de photographie à partir de ces installations naturelles, et il y a la peinture. Depuis quelques années, j'ai définitivement repris la peinture qui constitue la seconde moitié de mon œuvre. Je pratique donc les deux disciplines parallèlement. La thématique est identique : la nature.

*N.E. : Comment avez-vous débuté ?*

N-U. : Au départ je suis peintre, depuis les années 1960. En 1972, j'ai arrêté la peinture d'un jour à l'autre, et j'ai commencé mon travail dans et avec la nature en utilisant exclusivement les éléments naturels trouvés sur place. Tout de suite, j'ai commencé à façonner la terre et à réaliser des plantations d'arbres, d'arbustes et de fleurs. Beaucoup de mes installations sont éphémères, elles se dégraderont avec la pluie, le vent, le temps... La photographie de l'installation est une œuvre d'art à part entière, elle est numérotée et strictement limitée à quelques exemplaires. À Paris je suis représenté par la galerie Pierre-Alain Chailier.



*N.E. : Où travaillez-vous ?*

N-U. : Partout là où j'ai une commande. Depuis 1972 dans une quarantaine de pays. Je commence par visiter la région, je parcours les paysages. Je travaille souvent avec les caractéristiques du paysage, et l'œuvre créée est toujours une réponse, la mienne. Par exemple à l'île de la Réunion, j'avais thématiqué le volcanisme. Mais pour mes grandes installations dans l'espace urbain, je travaille plutôt comme un architecte, avec une maquette et une description précise du projet. Après, ce sont les personnes sur place qui vont techniquement réaliser la pièce sous ma direction.

*N.E. : Quels sont vos prochaines réalisations en France ?*

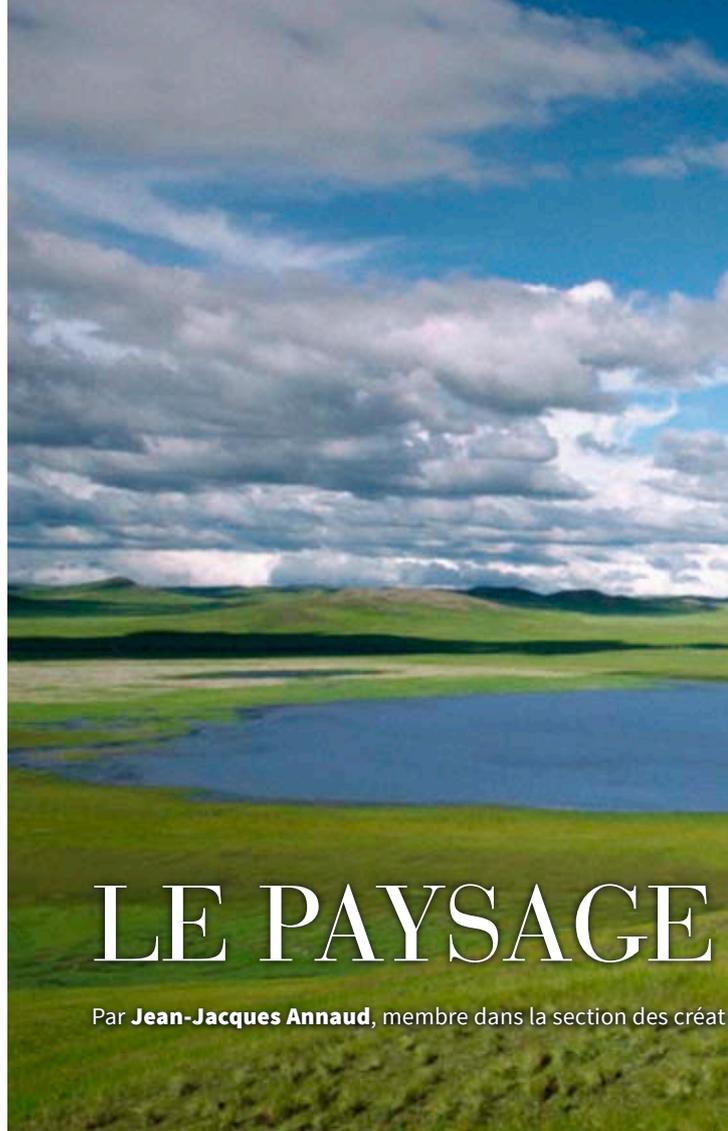
N-U. : Je travaille sur une grande installation dans le parc de l'Abbaye de Jumièges en Normandie, elle sera inaugurée le 28 avril, c'est une commande de la Région. Par ailleurs il y a un projet sur une île méditerranéenne. ■

Le paysage au cinéma n'a pas vraiment été gâté à la naissance. Non seulement la pellicule noir et blanc des temps héroïques offre une très faible séparation dans la gamme des verts, mais les premiers constructeurs de caméras choisissent le ratio 4x3 pour la fenêtre d'impression : le format des plaques photographiques les plus vendues à l'époque, idéales pour les photos de famille ou de mariage. 1 de haut pour 1,33 de large, la proportion est aussi celle des cadres de scène des théâtres à l'italienne. Les spectateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle y sont habitués. Les premiers films de fiction se contentent d'enregistrer les saynètes en plan large comme « vues de la meilleure place de l'orchestre ».

Bien sûr, la caméra peut pivoter sur son axe, « panoramiqner » pour balayer une étendue. Mais l'opérateur du cinéma muet n'est généralement muni que deux bras. Il n'est pas aisé tourner deux manivelles à la fois, celle qui entraîne le film, et celle du mécanisme de rotation fixé au trépied.

Pire : quand on « panoramique » trop vite sur un décor immobile, le film « stroboscope ». Les images trop éloignées les unes des autres ne sont plus enchaînées par le cerveau. Il les interprète comme des images distinctes, sans lien les unes avec les autres. Elles saccadent. La solution est de ralentir le mouvement. Donc d'augmenter la durée du plan, donc de ralentir le récit. Les fastidieux panoramiques descriptifs disparaissent souvent en phase finale du montage.

Il faut bien sûr distinguer le panoramique « à vide » sur une étendue naturelle dépourvue de sujet mobile, du panoramique dit « d'accompagnement » où la caméra suit la course d'un cavalier, d'un lièvre, d'une voiture de police. La stroboscopie fait toujours



# LE PAYSAGE

Par **Jean-Jacques Annaud**, membre dans la section des créat

clignoter la partie fixe du décor en arrière-plan, mais elle n'est pas remarquée par le spectateur qui ne s'intéresse qu'au sujet en mouvement, maintenu dans une zone stable entre les deux bords de l'écran.

Le paysage au cinéma connaît un bouleversement en sa faveur dans les années cinquante. La télévision ayant installé ses redoutables petits écrans noir et blanc dans les foyers américains, Hollywood en perdition est obligé de contre-attaquer. Les salles s'équipent d'écrans géants. La largeur de l'image double ou triple par rapport à sa hauteur. Avec l'avènement du Cinémascope (pourtant inventé dès les années 30 par le français Chrétien) et les procédés concurrents comme le Vistavision, le 70mm, le Todd-Ao, on passe du 3 par 4 au 3 par 8, parfois au 3 par 12, comme c'est le cas avec le procédé Cinérama qui bout-à-bout les images de trois projecteurs au format « académique » afin d'envelopper le spectateur au cœur du décor.

Le paysage peut devenir le sujet. On n'achète plus son ticket pour s'émouvoir du sort de l'héroïne abandonnée, mais pour s'émerveiller du fracas des chutes du Niagara.

Il est vrai que, héritière des grands peintres paysagistes russes et friande de lyrisme, l'école du cinéma Soviétique, avec des cinéastes comme Eisenstein, Poudovkine, ou le documentariste patriotique Dziga Vertov avaient su dompter les restrictions du format 4x3 par des cadrages puissants, en courte focale et en contre-plongée avec fortes amorces et filtrages audacieux. Le filtre rouge permettant d'assombrir le bleu du ciel conférait une puissance dramatique aux nuages, le filtre orange séparant les verts donnait de la gaieté aux mornes forêts de bouleaux.

Dans leur lignée, les cinéastes du Western américain, John Ford en tête, avaient su gérer l'action et le suspense au cœur de



# AU CINÉMA

ions dans le Cinéma et l'audiovisuel

l'immensité vierge du Far-West. Mais un plan très large (EWS, Extreme-Wide-Shot dans le jargon du métier) où se déroule une action n'est pas à confondre avec un plan « de paysage », où, *stricto sensu*, le sujet est l'espace naturel et non l'action humaine qui s'y déroule.

Bénéficiant à la fois de l'écran large et de la couleur, David Lean s'est imposé comme le maître absolu du cinéma où l'espace partage le statut de star à l'égal des protagonistes humains. Qui ne se souvient de cette fabuleuse image de *Laurence d'Arabie* de ce désert vibrant de chaleur où soudain un point se détache de l'horizon, se révèle être un chamelier, qui se révèle, au pas lent de sa monture, être Omar Sharif ? On passe dans le même plan du plan « de paysage » au plan de personnage.

Le récent *The Revenant* qui a valu l'Oscar à De Caprio et à son metteur en scène Inarritu est un remarquable exemple d'utilisation du paysage, soit en « EWS » intégrant le personnage minuscule mais bien visible dans l'immensité, soit en purs plans de nature qui jouent le rôle de ponctuations, de « soupir » comme on dirait en musique. À la différence du documentaire où la splendeur des cartes postales qui se succèdent peut suffire, le paysage dans un film de fiction a le devoir de contribuer au sens, sous peine de tuer l'histoire et de faire basculer l'ensemble dans le décoratif.

Dans certains de mes films, une part intégrante de l'histoire est l'espace, la distance, l'isolement, comme l'abbaye du *Nom de la rose* perdue au milieu des monts sauvages entre France et Ligurie, l'immensité insondable du monde pour les piétons préhistoriques de *La guerre du feu*, ou plus récemment, l'océan vert de la steppe mongole du *Dernier loup*, menacé d'éradication par la colonisation humaine.

Pour ne pas quitter le récit, je cherche toujours à intégrer mes personnages dans le paysage. Soit je les fais « entrer dans le champ » par l'arrière de la caméra, procédé qui permet de démarrer le plan par un paysage pur. J'annonce l'arrivée des acteurs par une anticipation sonore. L'autre solution est l'utilisation d'un zoom puissant. Je commence par des personnages relativement petits mais bien visibles dans un décor, j'élargis l'image de 20 fois pour les situer dans l'immensité. Ils sont réduits à quelques pixels, mais l'œil les a repérés et continue à les suivre. On peut au contraire commencer par le plan d'immensité et serrer pour aller chercher les personnages. Soit en « zoom avant » qui va passer d'une focale de 20mm à 280 mm, soit avec une caméra stabilisée sur un hélicoptère ou une mini-caméra digitale fixée sous un drone. On se rapproche, changeant les perspectives, au lieu de grossir dans le même axe à partir d'un point fixe.

La méthode que je trouve la plus élégante est sans doute de rester immobile, dans un audacieux « EWS » à focale fixe. Un pinceau de lumière à travers les nuages va soudain éclairer le minuscule cavalier qui ne peut jusque-là être distingué dans la prairie brune. Ou encore dans le vaste décor immobile, le ou les personnages émergent d'une crête et se découpent sur le fond de brume claire qui nimbe le lointain arrière-plan.

Hélas pour ces beaux plans qui font rêver, le paysage dans le cinéma de fiction voit un nouvel ennemi se profiler à l'horizon : plus les grands films connaissent un grand succès sur les grands écrans des grandes salles, plus ils sont vus, généralement piratés sur petites tablettes numériques et smartphones.

La bonne nouvelle de la mauvaise nouvelle est que les mini-écrans de ces objets de poche sont désormais... en format panoramique. ■

# DES MUSICIENS DANS LE PAYSAGE

Par **François-Bernard Mâche**, membre de la section de Composition musicale

La première image qui m'a traversé l'esprit, pour le présent numéro consacré au paysage, a été le souvenir récent d'une folle entreprise.

Pour un musicien, paysage signifie plein air, donc un milieu d'une acoustique généralement impropre à la musique. Pourtant le Festival de la Meije avait prévu de réaliser à grands frais un rêve ancien de Messiaen : faire jouer par un grand orchestre devant le glacier, à 2 400 mètres, son œuvre *Et exspecto resurrectionem*. Malheureusement dès la fin de la répétition (voir photo), la météo a dispersé en catastrophe public et musiciens, et un hélicoptère a dû évacuer dans un grand filet piano et percussions, sans que les télévisions mobilisées ne diffusent la moindre « captation ».

Ce rêve d'associer musique et paysage est très ancien. Les caprices atmosphériques et la médiocrité d'une acoustique qui dessèche et éparpille la plupart du temps les sons ne suffisent pas toujours à dissuader les organisateurs de le réaliser. Sa représentation picturale n'est donc pas forcément une pure utopie, mais il faut la naïveté du profane que je suis pour penser spontanément que le peintre qui place un concert dans la nature est un prédécesseur des photographes reporters.

Il est vrai que devant certaines toiles on pourrait croire qu'elles immortalisent des pratiques réelles. Un tableau anonyme du temps de François I<sup>er</sup> représente des courtisanes élégantes chantant avec un luth sur un fond de paysage parisien où l'on distingue Notre-Dame. Aucun prétexte mythologique ne justifie la scène qui semble plutôt idéaliser l'image d'un moment de plaisir purement mondain.

Le doute est permis avec tous ces tableaux hollandais qui, non contents de représenter les nourritures terrestres qui flattent l'orgueil et les sens des riches collectionneurs, leur rappellent les fêtes les plus plaisantes qu'ils ont pu connaître. Le cadre d'un parc leur donne, à défaut d'une acoustique favorable, le charme vécu d'un divertissement aristocratique.

Dans son tableau de 1548, le peintre de cour bavarois Mielich me paraît célébrer avec une certaine ambiguïté la pratique musicale dans le cadre d'un paysage où la nature est à la fois largement ouverte jusqu'à l'horizon, mais aussi domestiquée dans un grand jardin à l'occasion d'un banquet officiel présidé par le duc Albert V. On y voit deux orchestres de neuf musiciens chacun, qui réunissent à peu près tous les instruments d'une cour princière : clavicorde, saqueboutes, luths etc.. Un détail surprenant, bien qu'il soit typique du peintre et de son temps, est la présence



incongrue, en trompe-l'œil à l'échelle 1, d'un hanneton tout près du haut du cadre. Cette apparente fantaisie d'un goût douteux, voire insultant, est inspirée d'une célèbre anecdote antique, mais elle sert peut-être surtout à ramener les pompes princières à leur vraie signification, en les réinsérant dans la tradition des *vanités*. Les fêtes galantes de Watteau incarnent une autre intention : il accorde tout leur charme à ces visions d'une présence musicale dans la nature. Il travaille sous la Régence, où les artistes préfèrent désormais se souvenir de Louis XIV comme d'un bon guitariste plutôt que du fanatique révocateur de l'Édit de Nantes. Mais Verlaine a bien vu que leur gaité recouvre une mélancolie devant la fuite du temps.

Si le concert champêtre est bien un thème poétique plutôt qu'un témoignage social, nous abordons sa fonction symbolique dont il faut décrypter quelques aspects. Le berger jouant du pipeau est un thème illustré par d'innombrables tableaux. Il suggère que la musique populaire est un innocent passe-temps pour une occupation bien solitaire. Le berger communique avec la nature

GE



berger négligent tourne le dos, absorbé dans la musique qu'il joue sur une viole, tandis qu'Hermès (l'inventeur de la lyre) est en train de lui voler ses bœufs. Chez Cornelis van Poelenburg aussi Orphée endort Cerbère avec un violon. Dans une toile de Poussin, une des Muses joue même de la contrebasse. On voit bien que le prétexte antique n'est pas l'essentiel, et que l'anachronisme a ses raisons. Chez Le Sueur, Clio joue de la trompette, et Euterpe de la flûte, dans un Parnasse réduit à un fond de décor.

Le cas qui m'est apparu le plus révélateur est celui du tableau de Claude le Lorrain intitulé *Apollon et les Muses*. Un vieillard est assis en gros plan à droite du tableau, tandis que le dieu et ses Muses sont au pied de leur temple, presque cachés à l'ombre d'un bosquet, sur une sorte de scène si éloignée que le vieillard ne peut guère entendre que le proche glouglou de la source qu'il contrôle, plutôt que leur divin concert. De toute manière il ne les regarde même pas, il est accoudé sur la bouche d'une source qui alimente un ruisseau serpentant jusqu'à un fleuve qui semble se perdre à l'horizon dans la mer. Trois cygnes sur le ruisseau, plus visibles que la troupe musicienne, rappellent que, selon l'antique légende, leur talent de chanteur se révèle au moment de leur mort prochaine. Le vrai sujet du tableau n'est donc pas une musique apollinienne enchantant éternellement l'immuable paysage du Parnasse, mais le temps lui-même qui s'impose jusque chez les dieux. Évhémère dans l'Antiquité les avait d'ailleurs déjà mis à la retraite dans l'île Panchaia.

C'est pour signifier le temps souverain que beaucoup, sinon la plupart, des paysages classiques comportent l'image d'un fleuve, doublement incarné ici : dans le paysage et sous la forme d'un vieillard tutélaire. La musique dans le paysage n'est donc pas seulement la poétique émanation de ce qu'on voit, laissant

le spectateur écouter ce que Malraux a magnifiquement appelé les voix du silence, elle est le rappel de l'inexorable impermanence destinée un jour à abolir même l'illusion d'éternité que voudrait entretenir une image muette et immobile. Si Bruegel, dans *le Triomphe de la mort* du Prado, multipliait l'image des bruits discordants qui vont couvrir dans le vacarme de deux timbales la chanson amoureuse du dernier couple rescapé, c'était déjà, avec une superbe violence, pour nous rappeler que la musique dans le paysage n'est rien de plus qu'un inci-

dent fugitif dans le grand silence de l'imagerie. La poésie des concerts champêtres n'est qu'un voile passager. La peinture, art de l'espace, témoigne parfois d'une conscience critique de l'art du temps qu'est la musique. ■

dont il ressent avec une particulière intensité les beautés, et il tente de les exprimer avec une naïveté touchante. Un pas de plus vers le kitsch, et le bovarysme viendrait éclairer de sa fausse lumière une fausse sociologie. Aux mêmes époques, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>

siècle en gros, les chansonnettes font de la bergère une proie de choix pour des jeux qu'on ne juge pas alors vraiment innocents. Les bergeries paysagères participent-elles du même érotisme plus ou moins hypocrite ? Cependant ce n'est pas une bergère, mais un berger qui apporte une présence musicale dans le silence de la nature. Et il ne projette pas de séduire une bergère grâce à son talent. Il est la version naturellement appauvrie d'une personnalité surnaturelle, Apollon ou Orphée.

Ce sont eux qui me paraissent détenir la clef de la musique dans le paysage. Apollon joue le plus souvent de la lyre ou de la cithare pour indiquer son identité grecque, mais chez le Lorrain, Apollon



En haut : le glacier de la Meije, où l'œuvre de Messiaen, *Et exspecto resurrectionem*, aurait dû être jouée, le 18 juillet 2015. Photo F-B.Mâche

Ci-dessus : Hans Mielich, *Banquet* (1548), Musée Wadsworth, Hartford, États-Unis.



C'est un mot qu'on prononce volontiers, sans trop y penser, paysage, un de ces mots simples, familiers, courants, dont le sens s'éparpille si nous l'interrogeons. Le paysage peut être aussi bien visuel, sonore, politique, préhistorique, que géographique, naturel, urbain, terrestre, lunaire ou martien... la liste est infinie. C'est un mot merveilleux qui nous rassemble tous en ne se livrant à aucun, peintres, savants, poètes, voyageurs, habitants de la campagne et des villes, tous nous le prononçons, l'écrivons, un peu à notre guise.

Pour l'architecte que je suis, il s'est associé à des situations si diverses et à des sentiments si contrastés que je renonce par avance à leur trouver une unité, un sens commun.

Dois-je parler de mes colères chaque fois que j'aborde une ville et que je traverse une de ces zones commerciales qui sont le châtiment terrible et désespérant de je ne sais quelle faute ? Ou de celles qui m'envahissent tous les matins, sur le boulevard Henri IV à Paris, quand les feux libèrent la horde des motos et scooters dans un vacarme qui trouble jusqu'à la vue ? Qu'expriment-elles, ces colères ? Parfois la rage de voir un paysage massacré, mais bien plutôt, souvent, celle de se voir imposer un paysage détestable là où il n'y avait rien. Nous n'avons pas besoin de trop de paysages saturant nos sens, il nous faut des répits, des vides, des silences. Et surtout qu'on nous laisse juge de ce qui est important ou beau, nécessaire. Enfant, je m'en souviens, j'aimais bien qu'on me dise :

« regarde », mais pas du tout : « regarde comme c'est beau », en insistant quand je ne commentais pas. Attitude à laquelle m'ont plus tard rappelé mes enfants en mettant fin à mes intrusions trop insistantes dans leurs goûts avec l'expression : « c'est coché ». Les enfants ont cette sagesse naturelle de vouloir choisir leurs liens avec les personnes et les lieux, avec le monde. Nous les abrutissons de connaissances inutiles et de désirs forcés, nous nous abrutissons nous-mêmes. Pour être tout à fait clair, je déteste également l'exhibitionnisme des zones commerciales, la satisfaction béate des villages fleuris et les imitations d'architectures anciennes. Quant aux panneaux attirant l'attention sur les beautés à voir, je les trouve la plupart du temps inutiles et, très souvent, nuisibles au paysage.

Laissons les colères, mieux vaut parler des bonheurs. C'en est un, pour moi très grand, de suivre une route bien tracée, respectueuse de la topographie et des cultures, de traverser par exemple le sud de la France de Clermont-Ferrand à Montpellier grâce à l'autoroute A71 et de voir se succéder des paysages différents en suivant des voies qui se séparent puis se rejoignent et dessinent des courbes qui semblent répondre au plaisir autant qu'à l'économie. À l'évidence c'est une vision bien différente de celle que donnaient les routes anciennes, souvent au travers des alignements de platanes, provoquant moins de découvertes ou de retrouvailles attendues. Elle a quelque chose de celle d'un avion en rase motte. Elle ne détruit pas les paysages, elle ne les dilue pas, elle les remplace sans les trahir au sein de la géographie dans laquelle ils s'enchaînent. Ce que peuvent faire aussi bien toutes deux, une route ancienne et une autoroute, c'est respecter ce qui est, je crois, l'essence même du paysage : une portion de territoire qui puisse se contenir dans un regard, qui ait une identité assez

# L'ATTACHEMENT AU PAYSAGE

Par **Paul Andreu**, membre de la section d'Architecture

forte pour provoquer un lien d'appartenance ou d'intérêt avec ceux qui l'habitent ou le traversent, ramenant ainsi le sens du mot pays à son origine. Il n'y a pas de paysage en dehors du regard limité d'un habitant, sédentaire ou migrant. Il faut un autre mot pour dire ce que voient les cosmonautes ou simplement pour ce qu'un Parisien peut dire de sa ville.

Si on veut bien le contenir à cette échelle, le paysage, dans le lien que nous entretenons avec lui, nous parle de la nature la plus originelle, celle qui précédait toute habitation, celle qu'aucun œil humain n'a jamais vue, des climats successifs et des vies qu'ils autorisaient, mais bien peu, bien moins que de ce que nous en avons fait. C'est de notre mémoire récente que, pour l'essentiel, nous parle le paysage. Au mieux un tout petit nombre de millénaires, moins de quelques siècles ou quelques décennies le plus souvent. C'est ce qui crée l'attachement que nous avons avec lui. L'attachement au paysage, c'est une idée que j'aime beaucoup évoquer. Elle m'est venue avec un certain nombre de mes projets, le sautoir olympique de Courchevel ou le terminal de la Manche à Calais, mais ne s'est formulée qu'à l'occasion d'une étude sans suite pour la petite agglomération de Kumihama au Japon. À l'époque, en 1998, je ne sais pas si elle a beaucoup changé, c'était un gros village de pêcheurs dans un site de collines plantées. Il avait commencé à se transformer, on envisageait d'y construire des équipements de loisir et, en premier lieu, le plus lucratif d'entre eux à l'époque : un golf. J'ai fait une étude du golf, en m'aidant des exemples écossais plutôt que de ceux, japonais ou américains, que le promoteur me citait. Je voulais, sans chercher à disparaître, suivre le paysage. Le modèle d'attitude que j'avais en tête était celui, si différent dans son but, des constructions de défense de Vauban. Visibles, nécessairement, elles se composent

dans l'intérêt même de leur fonction autant que pour des raisons d'économie, sur les lignes de la géographie. Elles rajoutent au paysage sans le nier, en l'affirmant au contraire. J'ai proposé que le club house, situé au milieu d'un parcours en 8, occupe le sommet d'une colline, qu'on couperait d'abord, pour le construire ensuite, sous une forme très voisine mais qui ne dissimulerait pas son caractère de bâtiment. J'ai proposé par ailleurs que dans l'ensemble de l'agglomération le développement ne se fasse pas dans une zone concentrée unique, mais au contraire prenne possession du terrain, sans le malmener par petites opérations élémentaires enchâssées dans les masses plantées existantes, une prise de possession à la fois affirmée et ouverte comme peut l'être celle d'un joueur de Go sur le Go-ban. Je suis allé expliquer cela à une assemblée d'habitants. C'était leur paysage. Je voulais le préserver pour eux. En même temps, je pensais que ceux qui, dans un mouvement inverse de celui par lequel la ville ne cesse de grandir, reviendraient pour un temps à Kumihama, ne devaient pas y retrouver la ville encore, dans ce qu'elle a de plus insupportable, mais un paysage non asservi ni banalisé pour des raisons immédiates de facilité et de rentabilité financière, que, de retour à la ville, ils pourraient projeter sur elle. C'était cela pour moi l'attachement au paysage, ce mouvement de va-et-vient dans l'évolution et la création d'espaces habités.

Ce projet accepté d'abord, n'a pas eu de suite, sans que je sache pourquoi. Pour n'avoir pas dû faire face aux difficultés qui auraient certainement accompagné sa mise au point et sa construction, bien peu de projets y échappent, il a conservé pour moi une vérité simple. À ce paysage imaginé sur le paysage existant, je suis resté attaché et je conserve l'espoir d'en reprendre l'idée. Pas seul. Avec un paysagiste. C'est-à-dire quelqu'un dont le champ de réflexion et de création, du territoire au jardin, va bien au-delà du paysage et fait de lui un compagnon de travail indispensable de l'architecte. ■

*Nadine Eghels : Comment en êtes-vous venu à vous intéresser au paysage ?*

Jean-Pierre Le Dantec : La question du paysage était abordée à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-la-Villette (ENSAPLV) où j'enseignais et où j'ai participé, à l'initiative du paysagiste Bernard Lassus, à la création d'un DEA appelé « Jardins, paysages, territoires » et, dans le prolongement de ce DEA, à l'encadrement de thèses de doctorat ; comme je suis aussi historien de l'art, nous avons beaucoup élaboré sur la théorie du paysage et j'ai écrit pas mal de livres à ce propos.

*N.E. : Vous avez travaillé sur le Grand Paris ?*

J.-P.L.D. : Lorsque, en 2008, l'appel a été lancé par le Président de la République à dix équipes internationales pour réfléchir à l'avenir du Grand Paris « post Kyoto », cela faisait longtemps que nous travaillions sur ce sujet avec mon collègue Roland Castro (avec qui j'enseignais le « projet architectural et urbain » à l'ENSAPLV) : du temps de François Mitterrand d'abord, et ensuite à la fin des années 1990 pour la Direction régionale de l'équipement d'Ile-de-France qui nous avait confié une mission (dont un volet concernant le paysage) concernant les options de déplacements (individuels et collectifs) dans la région. Notre équipe était donc très bien placée pour répondre immédiatement à l'appel de 2008.

*N.E. : Quelles thèses avez-vous défendues ?*

J.-P.L.D. : La première est qu'il fallait s'appuyer sur la géographie et les paysages. Ne pas penser en termes de sur-urbanisme, en recouvrant l'existant, mais au contraire faire en sorte que le projet résulte de cette armature paysagère et la révèle en l'exprimant. Le territoire du Grand Paris comporte quatre grands plateaux entaillés par des fleuves, avec en outre, comme il s'agit d'un bassin sédimentaire où alternent calcaire, marnes argileuses et sable, des buttes témoins de gypse à l'importance paysagère considérable. Ce qui donne huit grandes entités paysagères dans le Grand Paris. Dans cette situation, le réseau hydrographique joue lui aussi un rôle décisif. Il y a donc la géomorphologie, avec les rivières, les fleuves, les canaux et les plans d'eau qui sont des lieux décisifs car c'est là qu'on trouve les grandes ouvertures sur le ciel. Comme disait Michel Corajoud, le paysage c'est le « lieu où le ciel et la terre se touchent », c'est-à-dire quand on voit l'horizon. La Seine, la Marne et l'Oise jouent un rôle important, en suivant leurs méandres dissymétriques (coteau d'un côté, plaine de l'autre) on voit évoluer les paysages, depuis le plus construit (les berges du Paris intra muros) jusqu'au sauvage, et on rencontre des îles que la plupart des Parisiens ne connaissent pas. Or c'est là un des enjeux du Grand Paris : révéler les lieux et les qualités paysagères exceptionnelles dont dispose la région.

*N.E. : Mais ces banlieues autour de Paris sont plutôt pavillonnaires, et d'aspect assez uniforme...*

J.-P.L.D. : À l'échelle de ce territoire, c'est au contraire varié : il y a des villes anciennes, comme Saint-Denis ou Versailles, des villages qui ont grandi, des villes nouvelles, des cités ou grands ensembles, bien sûr de l'habitat pavillonnaire, mais aussi des friches industrielles, de grands plans d'eau (lacs d'Enghien ou de Créteil, port de Gennevilliers...), des canaux dont on réaménage les berges comme à Pantin, des rivières et des ruisseaux aujourd'hui souterrains (comme la Bièvre) qu'on peut faire réapparaître, des jardins, des champs, des bois et des forêts. Sans compter quantité de promontoires comme les buttes du Parisis (celle d'Orgemont, en particulier) qui, outre leurs qualités paysagères propres, sont autant de révélateurs, grâce aux vues larges qu'ils offrent, des paysages grand parisiens.

*N.E. : Quels étaient les autres grands axes de votre projet ?*

J.-P.L.D. : Nous avons pas mal bataillé (et perdu) au niveau du nouveau métro. Nous défendions l'idée qu'il devait essentiellement être aérien, afin justement de révéler les paysages aux futurs voyageurs : cela aurait en outre été beaucoup moins cher. Mais il y avait des lobbys puissants, comme les grandes sociétés de tunneliers qui voulaient avoir des contrats, et donc creuser le sol avec tous les problèmes que cela implique : les déblais, les nuisances et un taux de CO2 très élevé en raison de l'énergie dépensée, etc. Et il y avait aussi un autre obstacle, d'ordre politique, celui-là : la difficulté de négocier avec toutes les communes traversées, le territoire étant très morcelé, d'où des complications et des recours pouvant entraîner des retards longs et coûteux. Cela dit, je reste convaincu que construire un monorail suspendu au-dessus du terre-plein de l'autoroute A 86, qui aurait servi d'armature au nouveau réseau, aurait été possible et merveilleux.

*N.E. : Quelles sont les actions positives qui peuvent être envisagées à court terme ?*

J.-P.L.D. : Si l'exceptionnel patrimoine jardiniste du Grand Paris (les créations de Le Nôtre, au premier chef) est relativement bien connu, le patrimoine paysager et architectural de ce territoire, pourtant très intéressant, est relativement méconnu (excepté les nombreuses forêts qui sont d'importants lieux de promenade), et pourrait être valorisé. Deux exemples parmi quantité d'autres (au nombre desquels il faudrait citer les plans d'eau, les fleuves, les îles et les forêts).

Les forts (Ivry, Aubervilliers...) sont des endroits souvent placés sur des éminences, qui ont des qualités architecturales manifestes : on pourrait les ouvrir et les mettre en valeur en les transformant, par exemple, en centres de vacances pour les nombreux enfants du Grand Paris qui ne partent jamais en vacances.

De même, outre la butte d'Orgemont évoquée plus haut et celle, voisine, du moulin de Sannois qui sont en voie de réaménagement par la Région, je pense à la Butte Pinson, endroit merveilleux bien connu des peintres, où Utrillo et Suzanne Valadon s'étaient pratiquement installés. Ce site à la limite entre la Seine-Saint-Denis et le Val d'Oise, à cheval sur deux départements et plusieurs communes, avait été investi et puis abandonné. Il a



# LE GRAND PARIS, UN PATRIMOINE PAYSAGER DE QUALITÉ

Entretien avec **Jean-Pierre Le Dantec**, ingénieur, architecte et écrivain,  
directeur de l'École d'architecture de Paris-La Villette de 2001 à 2006.

été colonisé par des Roms, qui ne voulaient plus le quitter. Mais la Région Ile-de-France a réussi à le reconquérir, à le faire nettoyer et à le dépolluer, et récemment, autour de l'idée d'agriculture urbaine, s'y est créée une ferme pédagogique qui accueille des enfants, et des jardins potagers.

Tout ce patrimoine jardiniste, forestier, architectural, avec des bâtiments plus ou moins connus, des lieux industriels comme la chocolaterie Noisiel de Marne-la-Vallée ou le magnifique port de Gennevilliers, ne demande qu'à être révélé. D'autant que, outre les services gérant l'environnement et les paysages de la région IDF, il existe des équipes locales qui réfléchissent aux enjeux et aux moyens. À cet égard, il est pertinent de mobiliser autour de ces lieux-là des artistes ou des écrivains qui les investissent pour créer leurs œuvres ou y résider.

*N.E. : Toutes ces actions sont-elles en voie d'être appliquées ?*

J-P.L.D. : Là c'est plus compliqué...Il faut d'abord que le personnel politique soit sensibilisé, et ce n'est pas toujours facile en raison des conflits qui le traversent. Bon, la métropole du Grand Paris se met en place : j'espère, même si elle n'a pas encore la bonne échelle (celle de la totalité de la mégapole parisienne) et même si elle ne dispose aujourd'hui que de moyens très limités, qu'elle constituera l'embryon d'une instance décisionnaire capable de s'emparer de l'ensemble des problématiques, y compris paysagères, du Grand Paris et de s'en donner les moyens. Il faut espérer que ce patrimoine paysager de grande qualité et très diversifié pourra d'une part être *révélé*, tant aux habitants qu'aux touristes

qui ne visitent aujourd'hui que Paris intra-muros, et d'autre part être *fertilisé* dans tous les sens du terme : par l'agriculture urbaine ; par la lutte contre le réchauffement climatique grâce à la transformation en boulevards des voies rapides pénétrantes qui balafrent le Grand Paris et grâce à la constitution d'une ceinture verte ; par la biodiversité qui pourra s'y développer grâce au recul de l'agriculture intensive dans le bassin parisien ; et même par la mixité sociale, si on arrive à attirer les classes moyennes dans des secteurs aujourd'hui peu prisés, en construisant un habitat de qualité aux abords des parcs et jardins existants ou créés. Avec notre équipe, je soutiens par exemple que l'immense et très beau Parc de la Courneuve pourrait être entouré d'immeubles de bon standing, qui accueilleraient une population plus aisée que celle des « cités » voisines, ce qui rééquilibrerait socialement cette partie de Seine-Saint-Denis qui en a bien besoin. Il existe actuellement une occasion de désenclaver ce parc cerné par une autoroute et une route à quatre voies, et d'y faire venir une autre catégorie sociale...mais le souci est que certaines municipalités voient d'un mauvais œil l'arrivée de « bobos » qui ne voteront plus pour eux. Ceci alors qu'à l'ouest, dans les villes riches des Hauts-de-Seine, c'est l'inverse ou plutôt la même chose : les municipalités ne veulent pas de mixité sociale car cela risque de déstabiliser leur électorat. Bref rien n'est simple, mais l'enjeu est passionnant. ■



# LE TEMPS, CE GRAND CONSTRUCTEUR

Rencontre avec **Michel Desvigne**, paysagiste

*Nadine Eghels : Quelle est votre pratique de paysagiste ?*

Michel Desvigne : Notre particularité est d'être souvent engagés dans la transformation de grands territoires, c'est-à-dire plus grands qu'une place publique, un parc ou un aéroport, comme le plateau de Saclay (7 700 ha), ou le travail que nous réalisons dans le bassin minier dans le Nord (35 000 ha) à partir du Louvre à Lens. Je m'intéresse à la transformation physique des lieux, et non à la planification à très grande échelle. Je travaille aussi à Bordeaux, où nous aménageons la rive droite de la Garonne en parc (6 km), et à Marseille en concevant une chaîne de parcs, dans la continuité du Vieux Port, qui recompose la façade maritime. Ainsi j'ai la chance de travailler à la fois sur des projets de grande dimension, la transformation prochaine du quai de Southampton au Havre (7,7 ha), et aussi sur de très petites surfaces, un jardin pour le ministère de la Culture qui fait (1000 m<sup>2</sup>). J'ai besoin des deux échelles, des projets qui relèvent de temps longs et de stratégies pour grandes dimensions, dont il est parfois difficile de maîtriser le degré d'abstraction, car il faut des dizaines d'années pour voir le projet prendre forme et on peut se perdre dans l'abstraction, et aussi des petites choses pour avoir du très concret immédiatement, des prototypes qu'on développe ensuite à grande échelle mais qui offrent le plaisir de les voir se réaliser. J'aime beaucoup cette alternance de grandes stratégies et de petits laboratoires.

*N.E. : Mais un grand projet n'est pas forcément l'agrandissement d'un petit ?*

M.D. : En effet, on ne peut appliquer simplement l'homothétie ! C'est même la plus grande difficulté de ce métier, la compréhension de l'échelle ; cela demande un travail d'accommodation permanente. Nous avons en ce moment 60 projets dans 16 pays, donc je me déplace beaucoup et j'en ai besoin car si je reste ici au centre de Paris je finis par ne plus ressentir la dimension.

*N.E. : L'échelle est une question fondamentale.*

M.D. : Les bons projets sont ceux qui tombent juste. L'acte qui a du sens dans un site donné. Cela suppose qu'on ait compris sa taille, afin que la transformation envisagée soit à la bonne mesure. Il s'agit de bien identifier le sujet et de trouver le grain, le niveau de détail qui aura un sens à cette échelle. C'est déterminant, c'est ce qui fait la réussite ou l'échec d'un projet paysager.

*N.E. : Quelle serait la définition de votre métier ?*

M.D. : Il s'agit de transformer des lieux existants, non de les construire, et la première chose est de comprendre ce qui existe. Un paysage est le produit d'un ensemble d'activités humaines et de phénomènes naturels, et les formes sont l'expression de ces mécanismes. Comprendre un paysage c'est décrypter ces mécanismes et ces activités, pour ensuite agir dessus.

Par exemple le bassin minier du Nord de la France n'est plus exploité depuis des dizaines d'années, et ces sites abandonnés ont pour la plupart été transformés en parcs très localisés. Notre projet est de réunir cette multitude de parcs en une structure plus vaste afin de leur donner une identité plus forte, en créant des systèmes de parcs. Nous avons envisagés sept entités de parcs, autour desquels le développement urbain et économique sera valorisé. Tout ce territoire se développe à partir du Louvre Lens, et cela permet d'avoir une action sur le paysage à grande échelle uniquement en changeant son image, sans rien construire mais en unissant ces divers parcs dans une gestion commune et en les reliant par des chemins.

*N.E. : Et votre projet pour Bordeaux ?*

M.D. : Il s'agit de la rive droite de la Garonne, qui comprend environ un tiers de la ville contenue entre des coteaux et le fleuve. Il s'agit d'une zone de 1000 hectares, actuellement en déshérence et sans grande qualité. Ce territoire était destiné à être progressivement construit et habité, mais nous avons proposé de faire un parc de 6 km de long sur 300 m de large. En vis à vis des quais plantés (par Michel Corajoud) de la rive gauche, cela ferait un immense parc en centre ville de part et d'autre du fleuve. Le maire a choisi ce projet, on a transformé les règlements urbanistiques de manière à affecter ces terrains auparavant constructibles en zones d'espaces verts, et très progressivement le parc s'aménage. Nous avons réussi à changer le regard là où les projets urbanistiques prévoyaient des habitations jusqu'aux rives. Mais une façade de 6 km de constructions nouvelles ne pouvait rivaliser avec la beauté des quais de Bordeaux ! Avoir convaincu le maire et la collectivité de laisser la place à un parc le long d'un fleuve dans le centre ville, et le constituer progressivement, c'est formidable ! C'est très progressif, ce genre de projet dure trente ans minimum, ce n'est pas un joli projet immédiatement perceptible car les processus urbains sont lents à mettre en place, ensuite la matière demande du temps. On plante des arbres comme une pépinière (30 hectares déjà), ils évoluent, d'autres arrivent dans les phases suivantes, c'est un tissage progressif en tenant compte de la vitesse de croissance des diverses essences. On procède par addition de couches, on commence par travailler le sol, dépolluer, on confine certaines zones, on plante des espèces pionnières pour commencer, on introduit dans les couches à croissance rapide (saules peupliers...) des essences à croissance lente (chênes, hêtres...) enfin on ajoute des arbres fruitiers qui rendront la promenade agréable. Le parc atteindra sa pleine maturité dans un siècle, mais il faut en attendant qu'il soit attractif dès les dix premières années.

*N.E. : Le temps est vraiment un facteur important dans votre travail.*

M.D. : Oui, et l'idéal est de garder la possibilité d'intervention sur une longue période. Ainsi à Montpellier, où nous intervenons régulièrement sur un parc depuis 25 ans, on avait commencé par planter une grande quantité de pins parasols, et depuis nous réintervenons sur ces lieux pour apporter progressivement une résolution plus fine. En fait il faut jouer à la fois sur le court et le long terme, bien sûr en ayant une vision de ce que ce sera plus tard, et en même temps en préservant la possibilité d'accueillir des populations maintenant, on ne peut pas attendre deux générations. Il faut donc accompagner toutes ces générations qui vont vivre autour de ces lieux évolutifs.

À Bordeaux le parc ressemble actuellement à une pépinière, ce sont des alternances de prairies et de petits boisements, il a un aspect presque utilitaire, ce n'est pas une écriture avec une connotation, il n'imite rien. Lorsqu'on adhère à cette gestion

pragmatique du temps, on est détaché de ces schémas, parce qu'on sait que c'est temporaire, que chaque état ne durera pas, on n'a pas besoin d'introduire un dessin connoté au départ pour faire croire qu'il y aurait là un parc, comme souvent dans les jeunes parcs où tout à l'air plaqué, voire faux. Au contraire, si on utilise une écriture plus forestière ou agricole, qui permet d'avoir une présence rapide, à condition toutefois d'avoir anticipé le long terme (quelle sera la composition de l'espace à la fin ?), c'est vraiment intéressant car on est tout de suite « quelque part ».

*N.E. : Que pensez-vous de l'évolution des paysages en France ?*

M.D. : J'ai un sentiment contrasté. D'une part la production de logement est dominée par le pavillonnaire et pour le paysage cet étalement urbain est critique. On n'est plus nulle part, même pas à la campagne puisqu'il n'y a pas de chemin pour se promener. Les infrastructures sont fortes mais relativement indépendantes des villes et n'ont pas été conçues au service des habitants. Comme il fallait que chaque ville soit desservie par une autoroute à moins de 50 km, on a maillé le pays d'un réseau autoroutier, avec des entrées et sorties de villes éloignées des centres, et on a vu le développement de ces zones commerciales péri-urbaines. Par ailleurs nous avons la chance en France d'avoir des commanditaires publics puissants, et en contrepoint de cet étalement, il y a aujourd'hui des tas de projets urbains intéressants, avec la création des métropoles (le rassemblement d'un nombre significatif de villes autour des plus grandes), ce qui induit une conscience d'unité physique autour des villes importantes. Depuis quelques années, toutes ces métropoles se sont dotées d'outils de réflexion, de projets, de visions qui sont bien éloignées de l'étalement urbain spontané. On sait bien que jamais les projets dessinés ne se construisent, mais ils procurent à un moment une vision partagée permettant de dégager quelques règles du jeu qui précèdent et vont donner un peu de sens à tous les projets à venir. Par exemple dans la ville d'Anvers, plein de projets existent, pour toutes sortes de lieux et de sites, attendant la possibilité de se réaliser. Ainsi, quand une opportunité se présente, il y a une base de réflexion qui permet d'orienter les décisions.

*N.E. : En France, des projets paysagers aboutissent-ils facilement ?*

M.D. : On a souffert dans notre pays d'un manque de visions pour le développement de ces fameuses métropoles. Il y a un manque de projets, pas seulement de moyens ! Mais en l'absence de vision, tout est compliqué, et fastidieux. Malgré cela, les choses finissent par se faire, car il y a des besoins, et la population augmente. On peut espérer que désormais ces métropoles, au-delà de la communication, se dotent de cadres et de perspectives pour leur évolution future. Tout n'est donc pas perdu ! ■

À gauche : Situé sur d'anciens terrains du port autonome de Bordeaux, le Parc aux angéliques, conçu par l'Agence Michel Desvigne, est en cours de réalisation sur la rive droite de la Garonne. Il va progressivement conquérir les berges jusqu'en 2017. Photo DR

# CLAUDE PARENT

L'architecte Claude Parent nous a quittés le 27 février. François Chaslin, correspondant de l'Académie lui rend hommage. Extrait de ce texte initialement paru dans *Arquitectura Viva*.

## La mort de l'oncle

“ Dans le paysage aujourd'hui dispersé de l'architecture française, il n'y a plus guère d'écoles, de maîtres. Plus de pères revendiqués en tout cas, et vénérés comme tels. Paul Chemetov et les survivants de l'AUA en font figure pour les architectes préoccupés par le logement social et l'ancienne banlieue (Jean-Louis Cohen leur a consacré une exposition cet automne à la Cité de l'architecture). Henri Ciriani le demeure pour le club des néocorbuséens. Jean Nouvel sans doute pour une large part de la profession à tournure plus contemporaine. Et il y avait son « père » à lui, Jean Nouvel. Son premier patron. Son mentor : Claude Parent qui est mort le 27 février, au lendemain même de son 93<sup>e</sup> anniversaire. S'il existe quelque filiation entre le vieil académicien qu'il était devenu et les courants actuels, c'est par le truchement de Nouvel et de plusieurs de ses projets des débuts.

Parent connu des années d'éclipse. Il fut oublié dans la période postmoderne et sembla s'enliser dans des projets parfois assez faibles. Puis son image s'était progressivement redressée jusqu'à l'installer dans le rôle du grand oncle. Ce personnage plutôt marginal, artiste, excentrique et courtois, était devenu l'une des principales références nationales. Dandy aux Rolls-Royce, aux poses de rebelle mais d'une parfaite élégance vestimentaire, homme bienveillant quoique souvent caustique, il a fini apprécié comme on aime les vieillards doux et taquins. Pratiquement inconnu à l'étranger, ignoré par la quasi totalité des histoires de l'architecture, il était en France célébré par les galeries d'art et les établissements culturels. Statué par Xavier Veilhan dans le parc de Versailles en 2009 en compagnie de Piano, Foster, Ando, Nouvel et quelques autres, il avait été bénéficié quelques mois plus tard d'une rétrospective à la Cité de l'architecture, mise en scène bien sûr par Jean Nouvel. Et d'une exposition ces jours-ci encore de travaux anciens associés à ceux de son ancien collaborateur, quatre projets de musées montrés dans la somptueuse galerie du couturier Azzedine Alaïa, rue de la Verrerie. On l'y avait retrouvé mi-janvier, poussé dans une chaise roulante, amaigri et tout joyeux... »

Le texte intégral est disponible à l'adresse : [www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/architecture/Parent/fiche.html](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/architecture/Parent/fiche.html).

En haut : la statue de Claude Parent, créée par Xavier Veilhan pour l'exposition « Les architectes » au Château de Versailles, en 2009. Photo DR

“ Nous pensions Jean Prodromidès indestructible tant sa volonté, son courage et son incroyable énergie lui avaient fait surmonter, en toute discrétion, les nombreuses épreuves physiques qu'il avait subies ces dernières années. La force de caractère de ce créateur hors normes s'est manifestée dans toute son œuvre et l'on ne peut que faire un parallèle entre le puissant oratorio *Les Perses*, composé en 1961 à l'âge de trente-quatre ans et la musique déchaînée du *Danton* d'Andrzej Wajda écrite 22 ans plus tard.

# JEAN PRODROMIDÈS

Notre confrère le compositeur Jean Prodromidès nous a quittés le 17 mars dernier, dans sa 89<sup>e</sup> année. Laurent Petitgirard, membre de la section de Composition musicale, lui rend hommage. Photo Brigitte Eymann

Ces deux œuvres seront à juste titre hautement récompensées, tant leur densité avait impressionné les spectateurs. Son expérience dans l'univers du cinéma, notamment dans les années 50 avec Jean Delannoy, Gilles Grangier ou Roger Vadim, lui a certainement aiguisé le sens de la dramaturgie et ouvert les portes de ce qui allait être son centre d'intérêt principal, l'opéra. À ses différentes musiques de ballets ou de théâtre musical s'ajouteront donc cinq opéras, *Passion selon nos doutes* (1971), *Les traverses du temps* (1979), *H.H. Ulysse* (1984), *La Noche triste* (1989), *Goya* (1997) et plusieurs œuvres symphoniques. Sa passion pour cet art le poussera à susciter la création du Fonds de Création Lyrique, dans le cadre de la Société des Compositeurs et Auteurs Dramatiques (SACD), heureuse initiative qui a permis d'aider des dizaines de créations d'opéras contemporains. Il avait été élu dans notre Compagnie en 1990 et, durant ces vingt-six années, il a su nous faire partager ses passions, ses enthousiasmes mais aussi ses révoltes. Avec Jean Prodromidès nous avons perdu non seulement un grand musicien, mais un homme à l'écoute de son temps doté d'un sens de l'amitié sans limite. Il restera dans nos cœurs, sa musique dans nos esprits, ou peut-être l'inverse, tel est le destin des créateurs qui ont su toucher les hommes aussi bien par leur œuvre que par leur personnalité. »

À partir de quand, en Europe, les peintres ont-ils pris l'habitude de mélanger du bleu et du jaune pour obtenir du vert ? Répondre à cette question simple n'est pas aisé, d'autant que les historiens de l'art semblent jamais ne se l'être posée.

Peut-être ont-ils cru qu'une telle pratique, enseignée de nos jours dès l'école maternelle, existait depuis des temps immémoriaux. Il n'en est rien. Aucune recette, aucun document, aucune image ou œuvre d'art de l'Antiquité ni du haut Moyen Age n'atteste un mélange de bleu et de jaune pour faire du vert. Sur ce point, les textes sont muets et les analyses effectuées en laboratoire, toutes négatives. En revanche, un tel procédé semble bien connu du XVIII<sup>e</sup> siècle : la plupart des manuels et traités de peinture en parlent dans les recettes qu'ils proposent, et les analyses de pigments confirment que ces recettes sont effectivement mises en œuvre par un assez grand nombre d'artistes. À cette époque, cependant, un tel usage paraît relativement récent : à l'horizon des années 1750, il se trouve en effet plusieurs peintres français pour s'emporter contre ceux de leurs collègues de l'Académie royale de peinture ou de l'Académie de Saint-Luc qui, plutôt que de recourir aux pigments verts traditionnels se contentent de mélanger du bleu et du jaune. À leurs yeux, il s'agit là d'un procédé facile et dévoyé, indigne d'un véritable artiste<sup>1</sup>.

Pour les peintres, cependant, l'expérience était facile à faire et à reproduire, beaucoup plus facile que pour les teinturiers, par exemple, étroitement spécialisés par couleur et abritant rarement dans une même officine une cuve de bleu et une cuve de jaune. Sans doute les peintres l'ont-ils tentée de bonne heure, peut-être dès les XIV<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècles, d'autant que les pigments verts traditionnels - déjà en usage dans la peinture romaine - ne donnaient guère satisfaction. Soit ils coûtaient cher (ainsi la malachite, qui en outre avait tendance à noircir en vieillissant), soit ils étaient peu couvrants (ainsi les terres vertes, que l'on utilisait surtout en sous-couche), soit ils ne tenaient guère (verts végétaux : nerprun, jus d'iris,



En haut : Giorgione, *La Tempête* (v. 1505-1510), détail. Venise, Accademia. Giorgione est un immense peintre des verts. Pour peindre ce tableau célèbre, il a utilisé les quatre principaux pigments verts en usage au début du XVI<sup>e</sup> siècle : malachite, terre verte de Vérone, vert de cuivre artificiel, vert de vessie.

## PEINDRE EN VERT AU FIL DES SIÈCLES : UN EXERCICE DIFFICILE

Par **Michel Pastoreau**, Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

jus de poireau), soit ils étaient corrosifs et attaquaient les couleurs voisines ou le support sur lequel ils étaient posés (verts de cuivre artificiels, obtenus en oxydant des lamelles de cuivre avec de la chaux ou du vinaigre). La tentation a dû être grande de rechercher d'autres matériaux et d'autres procédés pour fabriquer la couleur verte<sup>2</sup>.

Parmi ces procédés, le plus simple consistait à mélanger du bleu et du jaune. Toutefois, nous observons que chez les plus grands peintres italiens du XVI<sup>e</sup> siècle (Léonard, Raphaël, Titien, par exemple) tout comme chez les grands artistes du siècle suivant (Rubens, Poussin, Vermeer et d'autres), dont les pigments ont été maintes et maintes fois analysés, les tons verts ne sont jamais obtenus par un tel mélange. Longtemps ce procédé semble avoir uniquement été le fait des petits maîtres. D'où la méfiance ou l'indignation qu'il suscite encore au XVIII<sup>e</sup> siècle. ■

1 Voir les reproches faits par Jean-Baptiste Oudry à ses collègues de l'Académie de Saint-Luc dans ses *Discours sur la pratique de la peinture*, rédigés en 1752 et publiés par E. Piot dans *Le cabinet de l'amateur*, Paris, 1861, p. 107-117.

2 Dans la peinture sur panneau, il est possible que l'utilisation d'un nouveau liant - l'huile de lin - à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou du début du XV<sup>e</sup>, ait conduit à des expériences de toutes sortes pour utiliser ou associer les pigments autrement. Le mélange du bleu et du jaune pour faire du vert est peut-être né de ces expériences.



Page 1 : Thibaut Cuisset, *Ardèche*, 2010, Lauréat du Prix de Photographie 2009 de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière.

## CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

### Jean Anguera

Exposition « Caminos de la escultura » à la Lonja de Saragosse (Espagne), jusqu'au 15 mai.

### Édith Canat de Chizy

*Vega* pour orgue et *Pour une âme errante* pour orgue, Jean-Christophe Revel, orgue, à l'église St-Pierre de Caen, le 3 mai.

### Léonard Gianadda

Rétrospective Zao Wou-Ki à la Fondation Pierre Gianadda, à Martigny (Suisse), jusqu'au 12 juin.

### Henri Loyrette

A été nommé président de la Cité internationale des arts.

### Yves Millecamps

Participe à l'exposition « Esprit de famille » au Musée Ingres, à Montauban, jusqu'au 12 juin.

### Laurent Petitgirard

*C° pour cello et orchestre*, par le Korean Symphony, dir. L. Petitgirard, SW. Yang, violoncelle, au Seoul Art Center, République de Corée, le 10 mai.  
*États d'âme*, par la Neubrandenburgische Philharmonie, dir. S. Malzew, H. Claessens, saxo, à Neubrandenburg, Allemagne, le 28 mai.

(suite) Dirige l'Orchestre Colonne dans des œuvres de Roussel, Ravel, au Cirque d'Hiver, à Paris, le 22 mai.  
Dirige l'Orchestre Colonne, SW. Yang, violoncelle, dans des œuvres de Dutilleux, Roussel, Ravel, au Théâtre des Champs-Élysées, le 26 mai.

### Antoine Poncet

Expose à la Galerie Trigano, à Paris, du 12 mai au 30 juin.

### Jacques Rougerie

Donne une conférence dans le cadre de l'exposition consacrée à la Fondation Jacques Rougerie et à ses lauréats, à la Yunnan University à Kunming (province du Yunnan) en Chine.

### Vladimir Velickovic

Participe à l'exposition « Espace, Espaces » à la Fondation Maeght, à Saint-Paul de Vence, jusqu'au 16 mai.

« Peintres et graveurs de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France », exposition de soixante-six œuvres de **Pierre Carron, Jean Cortot, Érik Desmazières, Philippe Garel, Arnaud d'Hauterives, René Quillivic, Guy de Rougemont, Pierre-Yves Trémouais, Vladimir Velickovic** à l'invitation du Musée d'Art National de Chine, à Pékin, jusqu'au 22 mai.

# L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

## Bureau 2016

Président : Érik Desmazières  
Vice-Présidente : Édith Canat de Chizy

### Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984  
Pierre Carron • 1990  
Guy de Rougemont • 1997  
Yves Millecamps • 2001  
Jean Cortot • 2001  
Vladimir Velickovic • 2005  
Philippe Garel • 2015

### Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983  
Gérard Lanvin • 1990  
Claude Abeille • 1992  
Antoine Poncet • 1993  
Eugène Dodeigne • 1999  
Brigitte Terziev • 2007  
Pierre-Édouard • 2008  
Jean Anguera • 2013

### Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983  
Paul Andreu • 1996  
Yves Boiret • 2002  
Jacques Rougerie • 2008  
Aymeric Zublena • 2008  
Alain Charles Perrot • 2013  
Dominique Perrault • 2015  
Jean-Michel Wilmotte • 2015

### Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémouais • 1978  
René Quillivic • 1994  
Érik Desmazières • 2008

### Section V - Composition Musicale

Laurent Petitgirard • 2000  
François-Bernard Mâche • 2002  
Édith Canat de Chizy • 2005  
Charles Chaynes • 2005  
Michaël Levinas • 2009  
Gilbert Amy • 2013  
Thierry Escaich • 2013

### Section VI - Membres Libres

Michel David-Weill • 1982  
Pierre Cardin • 1992  
Henri Loyrette • 1997  
François-Bernard Michel • 2000  
Hugues R. Gall • 2002  
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005  
William Christie • 2008  
Patrick De Carolis • 2010

### Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998  
Jeanne Moreau • 2000  
Régis Wargnier • 2007  
Jean-Jacques Annaud • 2007

### Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006

### Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974  
Ieoh Ming Pei • 1983  
Philippe Roberts-Jones • 1986  
Andrzej Wajda • 1994  
Leonard Gianadda • 2001  
Seiji Ozawa • 2001  
William Chattaway • 2004  
Woody Allen • 2004  
SA Karim Aga Khan IV • 2007  
SA Sheikha Mozah • 2007  
Sir Norman Foster • 2007  
Antonio López Garcia • 2012  
Philippe de Montebello • 2012  
Ousmane Sow • 2012