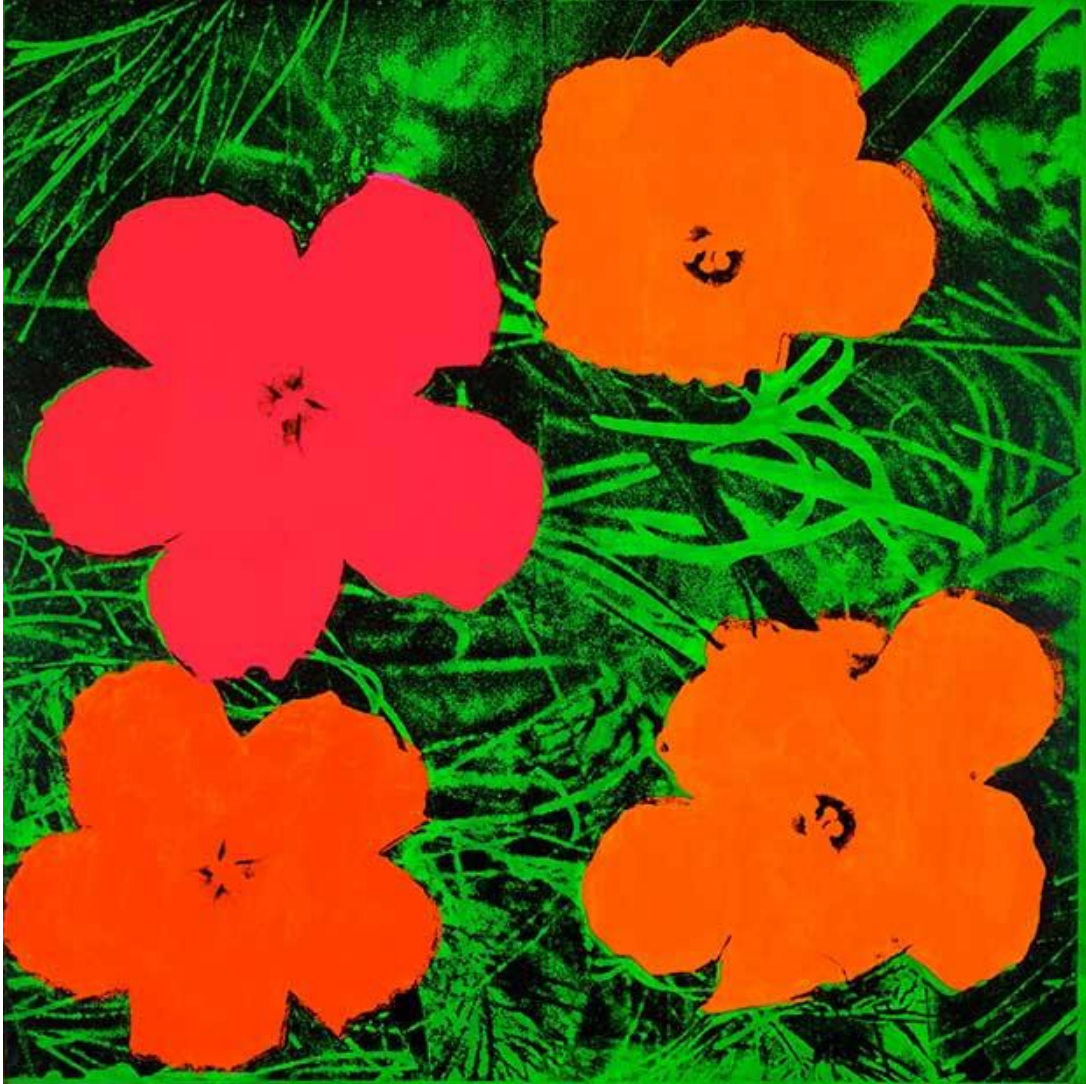


Eloge de la plante

Présence du végétal dans les arts



Andy Warhol (1928 – 1987) Flowers, sérigraphie et acrylique sur toile, 100x100 cm

Antiquité et Moyen Âge : de l'ornement au symbole végétal.

La préhistoire ne nous montre que très peu de représentations de plantes.

Le végétal, dans l'art, à travers les époques et les régions n'a pas toujours la même fonction, les mêmes représentations et donc les mêmes formes. On peut toutefois observer un socle et une histoire commune que l'on peut faire remonter à l'antiquité grecque et romaine.

L'antiquité grecque se caractérise par une quête de connaissances tant sur le plan **de la forme (les arts)** que sur la **physiologie et les effets des plantes (sciences et botanique avec Pline l'Ancien)**.

Le végétal et l'art sont liés par un désir de connaissance. **L'Histoire Naturelle** est une encyclopédie écrite par **Pline l'Ancien** au premier siècle après JC. Elle sera le fondement de la recherche et de l'enseignement du monde naturel pendant quinze siècles ; notamment pendant la Renaissance où artistes et scientifiques se référeront au modèle antique de manière général.

Le végétal y est associé à des vertus et des fonctions physiologiques plus que symboliques.

Les artistes antiques se sont davantage portés sur la représentation du corps humain que du végétal. De là naît le désir des formes, et la naissance de l'idéal antique. Un idéal de la forme porté par une recherche de perfection conceptualisée par la pensée (philosophique notamment...).

Le sujet du monde naturel devient sujet **d'observation et d'étude**. **L'imitation de la nature est au cœur de la recherche artistique.**

Entre idéal et ornement :

L'idéal de beauté demeure toutefois **un idéal humain** (l'homme demeure la créature parfaite, douée de raison et de sensibilité).

L'art doit-il se contenter d'imiter le monde ? Selon Aristote et Platon :
→ **Vue de manière positive par Aristote (l'imitation conduit à l'idéal)**. L'idéal de la forme est logiquement le fruit de la raison et de la pensée humaine.

→ **Vue de manière négative par Platon pour qui l'imitation nous éloigne du réel et du vrai (voir et lire l'allégorie de la caverne)**. Pour comprendre notre rapport aux images, il faut comprendre l'allégorie platonicienne qui illustre la peur des images et demeure une critique imparable des arts d'imitation.

→ **Les antiques n'associent pas idéal et perfection au végétal**. Chez Aristote, le végétal est à ce titre rangé au rang inférieur dans le classement des espèces. On attribuera au végétal un rôle décoratif, d'ornement d'édifices. On retrouve de nombreux **rincaux (motifs ornementaux à base de végétaux)** sur les parois d'édifices, corniches, pilastres, portes... motifs qui parcourront les territoires, de l'Orient à l'occident, et de l'antiquité



Apollon du Belvédère, attribué à Léocharès, copie romaine datant de 130–140 av. J.-C. d'après un bronze grec original de 330–320 av. J.-C.



Rinceaux romains de vigne sur une porte du temple de Baal, Palmyre.

jusqu'à nos jours. La « sensibilité » antique faisant passer l'homme avant le végétal et le monde naturel dans son ensemble préfigure la sensibilité de l'homme moderne vis-à-vis du monde vivant → **c'est-à-dire une posture d'extériorité (de mise à distance scientifique) que l'on retrouve dans une grande part des représentations artistiques jusqu'à nos jours.**



Deux enroulements d'un rinceau, peuplé d'oiseaux. Mosaïque antique de Rome, I^{er} ou II^e siècle.

La dimension symbolique du végétal

De nombreuses cultures attribuent une signification symbolique aux végétaux. Les cultures antiques et médiévales le feront largement. On peut dire de manière générale que l'on attribuait généralement le symbole à une plante par ses vertus thérapeutiques et ses effets réels comme imaginaires sur l'homme.

Au Moyen Âge, l'imaginaire fait partie intégrante de la réalité ; réel et imaginaire coexistent. C'est pourquoi, la symbolique médiévale est aussi portée par de nombreuses croyances. A l'inverse des antiques, la pensée chrétienne considère l'homme comme une créature de Dieu au même titre que les autres créatures. Et même s'il le fait « à son image », c'est-à-dire au plus près de la perfection, les représentations mêlent plus aisément l'homme à son environnement naturel.



Annonciation, livre d'heures de Marguerite d'Orléans, enluminure, XV^e siècle

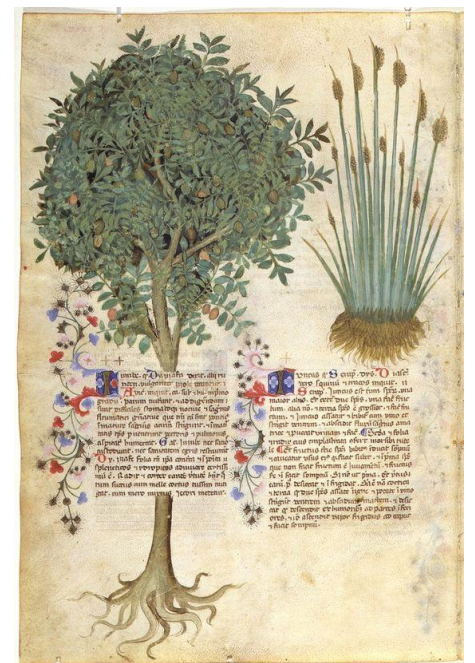
Emblèmes et blasons



Blasons et emblèmes héraldiques

La fleur de lys et sa symbolisation sont associées à sa couleur blanche et donc à une espèce botanique médicinale, le lys blanc. Associée à la lumière, la fleur de ce végétal incarne la pureté, l'innocence et la virginité. Elle donne sa forme à l'emblème suprême de souveraineté et de royauté, la fleur de lys héraldique.

Le Moyen Âge est l'époque où le savoir antique transite par l'Orient avant de revenir dans les pays européens. Des herbiers relatant les vertus médicinales des plantes sont réalisés. On soigne la représentation des espèces pour aider à leur reconnaissance.



Traité des plantes médicinales, XII^e siècle

La Renaissance. (XVème siècle)

Renaissance allemande et Renaissance italienne

(sciences et observation de la nature)

Une nouvelle approche se dessine à la Renaissance. Peu à peu, les **compilations** cèdent la place à l'**observation**. Si les textes continuent de se référer aux Anciens, les illustrations, souvent œuvres de véritables artistes, se font de plus en plus riches et précises, copiées non plus dans les livres mais in vivo. Ainsi les dessins de l'ouvrage d'**Otto Brunfels, *Herbarum vivæ icones...*** (1530), comme ceux du traité ***De historia stirpium...*** (1542) de **Leonhart Fuchs**, contribuent largement au progrès de la botanique. Bien que cette démarche nait déjà au Moyen Âge à partir du XII ème siècle, les artistes allient à l'exigence de la forme et de l'imitation, le savoir scientifique.

Durer est l'artiste majeur de la Renaissance allemande. Il porte son regard sur le monde extérieur pour l'imiter, le copier et mieux le comprendre. Son approche est celle d'un naturaliste qui reconnaît par l'observation et l'identification des formes extérieures.



Albrecht Dürer, ***Grande touffe d'herbe***, 1503, aquarelle sur papier, 41x31,5 cm

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Dessin réaliste **d'après nature**. Attention portée à la ressemblance du motif. Lignes fines et précises. Usage de l'aquarelle, technique en jus qui permet de travailler par superposition. Support papier qui confère au dessin un statut d'étude (en opposition à une réalisation sur toile).

L'artiste représente des espèces sauvages mais aussi comestibles. Peut-être pour signifier le caractère nourricier de la nature sauvage (plantain, pissenlit, graminées, oseille et peut être aromatiques...). Vue l'organisation des éléments entre eux, on peut supposer qu'il s'agit d'une composition pour mettre en évidence ces espèces, MAIS dans une disposition qui rappellerait ou évoquerait l'idée d'une représentation faite sur le vif, conservant le caractère libre d'espèces qui cohabitent les unes avec les autres... il s'agit bien d'une **composition**.

Pas de fond, pas de paysage. Le point de vue de l'artiste ne se concentre que sur les plantes et leur implantation dans un sol sombre, marron, qui évoque un endroit de terre sauvage et humide.

Aucun exotisme dans cette représentation. Il s'agit de la végétation commune d'un pays du Nord de l'Europe.

2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur,

intermédiaire, espace, spectateur)

Dessin d'étude mais pas un dessin d'herbier. Donc autonome → plaisir esthétique de la forme.

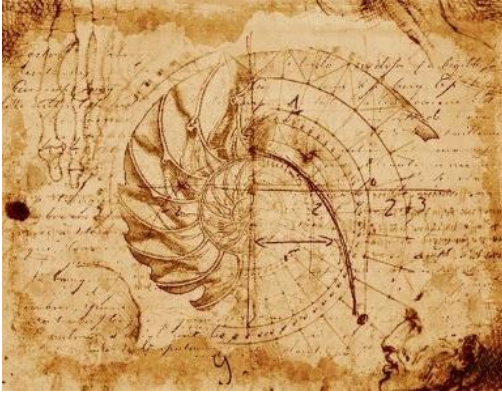
3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

L'artiste se tourne vers la nature pour apprendre d'elle. L'artiste se veut aussi scientifique (De Vinci) voire Botaniste/Naturaliste comme Dürer. Il représente avec détail et minutie les espèces végétales de telle sorte qu'on puisse les reconnaître. **Volonté d'imiter parfaitement la nature.**

Pour l'artiste de la Renaissance, le monde naturel possède un attrait nouveau (il rompt avec le Moyen Âge et le refus de représenter et disséquer (au sens de séparer) le monde vivant). Dürer isole un élément de la nature pour l'étudier comme le ferait un scientifique qui s'attarde sur une partie d'un tout. Il la magnifie en même temps, par son caractère habile et faisant preuve d'une technique extraordinaire. Découverte de nouvelles techniques appropriées dans l'étude de la nature. Dürer est l'un des premiers à utiliser l'aquarelle dans ce type de représentation (pré naturaliste).

La Renaissance italienne - Leonard De Vinci

Leonard De Vinci étudie la nature en appliquant des lois géométriques et mathématiques à sa recherche formelle. L'étude du végétal rejoint la recherche d'un idéal formel. Le nombre d'or et les proportions parfaites sont dans la nature et la démarche de l'artiste (qui est aussi scientifique et intellectuelle) consiste à les étudier. Ses études confèrent aussi le végétal à une utilisation ornementale. Il est décliné sous forme de motifs complexes et savants.



Etudes issues des
codex de Leonard de
Vinci (carnets)

Allégorie



Botticelli, *Le Printemps*, Détrempe grasse sur bois, Les Offices, Florence, (203 x 314 cm) 1481-1482

d'Ovide sont ici transposés par Botticelli et allégorise l'action bénéfique du vent sur les floraisons. Mais aussi, **le tableau comporte plus de cinq cent espèces de plantes et est une démonstration du regard nouveau, de l'intérêt et de la connaissance des artistes portés sur la nature.**

Tableau emblématique de la première Renaissance. **Le printemps de Botticelli mêle représentation profane (allusions aux mythes antiques) et sacrée.** La confusion entre Vénus et la Vierge est troublante. On peut toutefois considérer le personnage central comme étant Vénus dans son jardin sacré. Vénus qui, au lieu de glorifier la nature charnelle de l'amour païen, **célèbre ici l'idéal humaniste de l'amour spirituel.** Entre autres références aux mythes antiques (Zéphyre, Flore, Cupidon, les nymphes...). Célébration de la nature et du renouveau printanier ; le conte et la poésie

Naissance du paysage

Le végétal circonscrit au paysage et naissance du paysage



L'un des premiers paysages. Davantage qu'un paysage, il s'agit de la représentation d'un jardin antique

Villa Livia, jardin (v. 30 av. JC). Fresque, Museo Nazionale Romano, Rome. Livia Drusilla (58 av. JC-29 ap. JC)

Le paysage comme arrière-plan des scènes représentées

Des premiers paysages apparaissent avant le XVII^{ème} siècle, mais ils sont utilisés comme arrière-plan à la scène représentée. Les sujets évoquent des scènes religieuses et l'arrière-plan est là aussi pour rappeler une certaine idée de la grandeur et la beauté du monde dans lequel l'homme s'implante. Le paysage est d'ailleurs **davantage imaginé et construit** que réellement observé. Ainsi, il s'accorde au récit biblique.



Giotto. Joachim parmi les bergers (1304-06).
Fresque, Chapelle Scrovegni, Padoue.



Jan Van Eyck. La Vierge du Chancelier Rolin (1435). Huile sur bois, 66 × 62 cm, Musée du Louvre, Paris.



Joachim Patinir. Le repos pendant la fuite en Egypte (v. 1520)
Huile sur bois, 121 × 177 cm, Musée du Prado, Madrid.

Le paysage monde

L'art du paysage commence à apparaître au 16^e siècle lorsque des artistes accordent au paysage la place principale dans leurs compositions. Le sujet du tableau reste en général religieux ou historique et des personnages apparaissent toujours. Mais le peintre a pour ambition de peindre un vaste paysage en y plaçant une scène religieuse ou historique.

Les peintres de cette époque, étant des néophytes de cet art, essaient de placer dans leur composition le plus grand nombre possible d'éléments de paysage : arbres, champs, montagnes, rivières, lacs, villages, architectures diverses, animaux, petites figures humaines, etc. Cette volonté d'englober dans l'espace restreint du tableau tout ce que l'homme peut voir de son environnement naturel conduira à qualifier ces paysages de *Weltlandschaft*, c'est-à-dire paysage-monde. La langue allemande est utilisée car les artistes concernés sont originaires de l'espace germanique (Flandre, Allemagne).



Pieter Bruegel l'Ancien. Paysage avec la fuite en Egypte (1563). Huile sur bois, 37,1 × 55,6 cm, Institut Courtauld, Londres.



Albrecht Altdorfer. La bataille d'Alexandre (1529). Huile sur bois, 158,4 × 120,3 cm



Joachim Patinir. Paysage avec saint Jérôme (1515-19). Huile sur bois, 74 × 91 cm, Musée du Prado, Madrid.

la naissance des paysages comme genre (XVII ème siècle)

Le paysage descriptif hollandais (17e siècle)

Les peintres hollandais et flamands du 17e siècle vont abandonner le paysage-monde pour décrire de façon minutieuse une portion de nature très restreinte. La minutie vient de la technique utilisée : **de multiples croquis préparatoires des éléments du tableau sont pris sur le vif, dans la nature (arbre, rivière, montagne, etc.). La composition du tableau lui-même est ensuite réalisée en atelier.** Le peintre s'accorde toute liberté pour magnifier la composition d'ensemble. La description précise d'éléments naturels est ainsi complétée par des choix esthétiques de composition que l'on retrouve dans la plupart des œuvres de cette époque.

Le *paysage* prend le parti de décrire la nature comme elle se montre aux yeux du peintre, plutôt que de représenter un monde idéal.

A la différence de l'Arcadie, terre utopique et idéale, célébrée par Virgile dans ses *Bucoliques* et peint par Poussin dans une allégorie de la mort.



Peinture française : époque du Classicisme qui reprend les thèmes antiques. Le paysage est idéalisé.

L'homme agenouillé désigne une inscription gravée dans la pierre et qui est lisible sur le tableau de Poussin : *ET IN ARCADIA EGO* (Moi (la mort), j'existe aussi en Arcadie)

Nicolas Poussin. Les bergers d'Arcadie (1638-40)

Huile sur toile, 85 × 121 cm, musée du Louvre, Paris.



Le peintre hollandais ambitionne de n'être qu'un œil. Répudiant les prétentions du concept, il ne désire que « profiter du phénomène », jouir du monde phénoménal qui apparaît sous ses yeux tel une énigme impénétrable, un monstre incompréhensible.

Darriulat <http://www.idarriulat.net/Essais/PeintureHollandaise/1/Paysage.html>



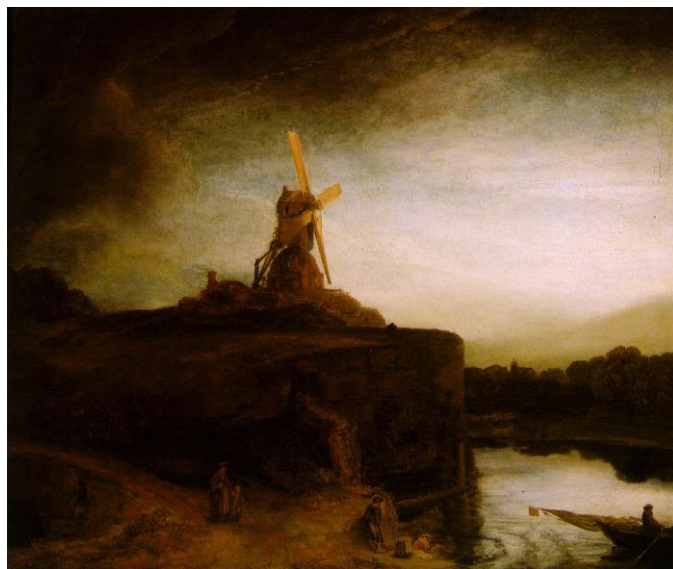
François de Knibbergen, *Paysage de dunes*, 1665, 97,5 x 139,5, Rijksmuseum



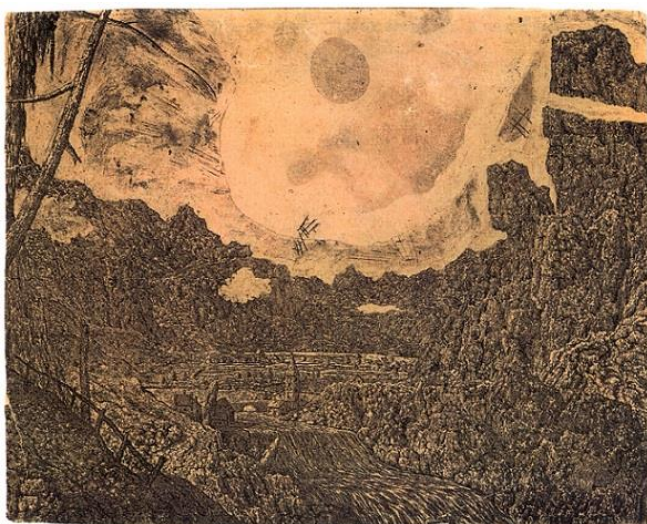
Jacob van Ruisdael, *Scène de forêt*, 1655, 53,2 x 60, Washington, National Gallery of Art



Johannes Vermeer. Vue de Delft (1660-61). Huile sur toile, 98,5 × 117,5 cm, Mauritshuis, La Haye.



Rembrandt. Le moulin (1650). Huile sur toile, 87,5 × 105,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Hercules Seghers (1589-90 – 1637-38), *Paysage montagneux*, 48 x 64, musée Bredius, La Haye (ce tableau a été détruit dans un incendie en octobre 2007)



Hercules Seghers (1589-90 – 1637-38), *Paysage à la cascade*, 15,7 x 28,9, gravure

Les effets de la nature réelle intéressent le peintre. Leur représentation donne cours à des expérimentations plastiques étonnantes. Vermeer cherchera un rendu quasi pré-photographique avec une volonté de représenter parfaitement les effets de la lumière du jour sur les éléments. Sa peinture est une peinture composée de milliers de touches d'une précision exceptionnelle. La peinture de Rembrandt annonce un goût pré-romantique pour les ambiances lumineuses nocturnes, teintées d'or. Émerge alors une fascination pour les éléments naturels vus et absorbés par le peintre qui les transforme en un nouveau paysage quasiment fantasmagorique. Seghers utilise la matière et le support pour faire naître et découvrir des effets vus dans la nature. Il imprimera ses gravures à l'eau forte sur ses toiles pour les poursuivre en peinture. Il obtient ainsi des effets produisant d'étranges paysages dont la matérialité est affirmée avec force. (Ce n'est pas sans rappeler **les futurs frottages de Max Ernst**)

Les influences des traditions du jardin-paysage

Le jardin anglais, un jardin du XVIII^{ème} siècle



Parc de Stourhead



Le Lorrain, *le jugement de Paris*, 1645-46, huile sur toile



John Constable, *La charrette de foin*, 1821, huile sur toile.

Le jardin anglais est un contrepoint de la tradition française. Il propose une expérience au plus proche de la nature et des éléments. Il existe un lien très fort entre les compositions en peinture des premiers paysages et l'organisation du paysage au sein des jardins. Le peintre [William Kent](#) (1685-1748) crée les premiers jardins paysages. **On peut donc dire d'une certaine manière que le jardin s'inspire de la peinture.** Paysage romantique et pittoresque qui montre la présence de ruines ou de petits édifices tels que les ponts, dans une organisation tout en arrondis, et irrégularités où les strates successives dessinent la profondeur d'un paysage qui se veut le plus naturel et vivant possible.

Le jardin japonais, la force des éléments

Issu de la tradition antique japonaise, il repose sur une idée d'harmonie avec la nature. Il inspire largement l'esthétique du jardin anglais mais la dimension spirituelle de celui-ci n'aura pas été développé comme dans le jardin japonais. Le jardin japonais repose sur une harmonie des formes, des couleurs, des éléments (eau, pierre, bois...), de la circulation physique et des énergies. Le son est une donnée plastique de l'organisation de ces jardins. Celui de l'eau qui est un des éléments caractéristiques par exemple. Là aussi, il est possible d'établir des liens avec la peinture.



Jardin japonais

Les pins apparaissent derrière un rideau de pluie fine et de brume, petit coin caractéristique de la nature japonaise. Quatre ou cinq bosquets d'arbres aux troncs élancés sont dépeints à l'[encre de Chine](#) en des tons infiniment nuancés à l'aide d'un pinceau plus ou moins chargé d'encre. Par les effets variés ainsi obtenus, le peintre réussit à exprimer très bien la qualité propre à chaque substance: feuillage, troncs, tandis que les silhouettes indistinctes des pins s'estompent dans le brouillard, évoquant la vaste profondeur du bois.



Les pins, Hasegawa Tohaku, fin XVI^{ème} siècle, encre sur papier, paravent à six feuilles, 156 x 345 cm.

Le jardin à la française ou jardin classique

Le jardin français s'oppose au deux autres. Inspirée des jardins du nord de l'Italie, il est l'aboutissement dans la raison humaine, de la toute-puissance du génie et du calcul. Il recherche la perfection des formes, avec un goût prononcé pour le spectacle et le théâtral. Le jardin repose sur des lignes droites, des symétries franches, des motifs courbes organisés de manière mathématique. Ce type de jardin illustre la maîtrise de l'homme sur le monde et la nature. L'exemple le plus parlant étant le jardin du château de Versailles (le parc de l'Orangerie)



Parc de l'Orangerie de Versailles

Claude Lorraine, l'embarquement de Saint Paul, 1639-40



XVIIème Le romantisme et la disparition de l'homme. Valorisation de la nature sauvage.

Progressivement, c'est la disparition de la figure humaine qui a lieu à mesure que le paysage s'affirme comme genre pictural. Cette disparition marque aussi une sensibilité poétique et philosophique de l'homme moderne vis à vis du monde naturel. Remise en question de sa présence dans le monde, les peintres cherchent à illustrer la puissance du monde naturel et la juste place de l'homme dans cet espace.



Caspar David Friedrich.
Voyageur contemplant une mer de nuages (1818).
Huile sur toile, 95 × 75 cm, Kunsthalle, Hambourg.



Caspar David Friedrich.
Lever de lune sur la mer (v. 1821).
Huile sur toile, 135 × 170 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Le premier tableau est l'archétype de la représentation romantique. Homme seul, comme perdu face à l'immensité et la beauté de la nature. Posture contemplative qui est la posture romantique par excellence, de l'homme se laissant absorber tout entier par l'enchantement du monde. Solitude face à l'immensité ? Emerveillement face à la beauté ? Petitesse de l'homme face à la grandeur et à la puissance ? Quête de spiritualité ? Un peu tout cela à la fois.

La deuxième composition représente le paysage romantique archétypal. Deux couples contemplent l'apparition de la lune sur la mer où naviguent deux voiliers. Lumière vespérale en contre-jour, amour suggéré, immensité de l'océan. Et surtout, quasi disparition de la figure humaine.

William Turner et Arnold Böcklin



Turner propose une vision quasi abstraite des éléments naturels. Il inspirera les impressionnistes tel que Monet pour le regard totalement nouveau d'un peintre qui s'inscrirait totalement dans le motif qu'il représente (pris par la puissance des éléments naturels).

William Turner, *Pluie, vapeur et vitesse – le grand chemin de fer de l'Ouest*, huile sur toile, 1844

La nature sauvage confère au rêve et à la contemplation chez Böcklin ; artiste du **mouvement Symboliste**, proche de la vision romantique. L'espace naturel confère au rêve, il peut être encore une méditation sur la mort.

Böcklin lui-même l'a décrit comme « **une image de rêve : elle doit produire une telle immobilité que l'on serait impressionné par un coup à la porte** »



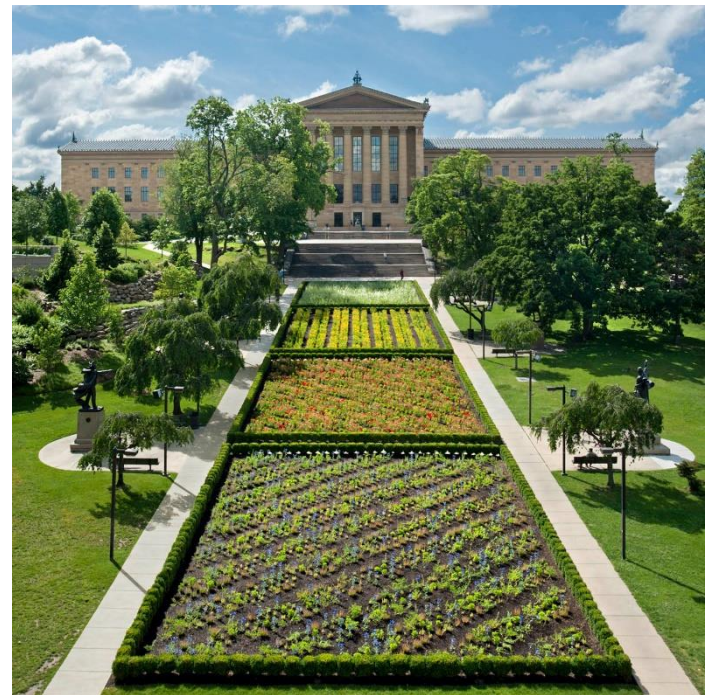
Arnold Böcklin, *L'île des morts, Cinquième version, 1886.* Musée des Beaux-Arts de Leipzig. Huile sur bois, 80 × 150 cm.

L'art contemporain et le jardin à la croisée des chemins

Jardin et peinture (du jardin à la française à l'art protocolaire)

Sol Lewitt (1928-2007) rejoue la rigueur, la géométrie et l'horizontalité des jardins à la française. La rationalisation et la conceptualisation maîtrise le végétal.

Sol Lewitt artiste majeur de **l'art conceptuel et protocolaire** est issu du champ de la sculpture et de la peinture. Avec cette œuvre unique, il marque quelque part le lien qui a toujours existé entre peinture et jardin. **Il démontre aussi que le jardin est toujours un art de la représentation au même titre que la peinture.**



Sol Lewitt, *Lines in Four Directions in Flowers*

Plantations de fleurs, haies vivaces, chemins de gravier. Réalisée par le Philadelphia Museum of Art en 2012 en partenariat avec le Philadelphia Parks & Recreation

Sol Lewitt créé des protocoles que l'exécutant doit suivre à la lettre pour réaliser l'œuvre imaginé par l'artiste. Ainsi, l'artiste ne créé jamais les œuvres lui-même. Il confie leur exécution, souvent à des étudiants ou d'autres artistes.

Voici l'instruction proposé par Sol Lewitt pour la réalisation de ce jardin :

"Planter des fleurs de quatre couleurs différentes (blanc, jaune, rouge et bleu) sur quatre parterres rectangulaires de taille égale, selon quatre axes (vertical, horizontal, diagonal droit et diagonal gauche), entourés de haies vivaces d'environ 60 cm de hauteur. En hiver les rangées garderont leur orientation linéaire ; en été les fleurs apporteront la couleur. Un botaniste sera chargé du choix des plantes, de leur taille, de leur espacement, ainsi que des détails quant à leur plantation, et leur entretien sera confié à un jardinier. »

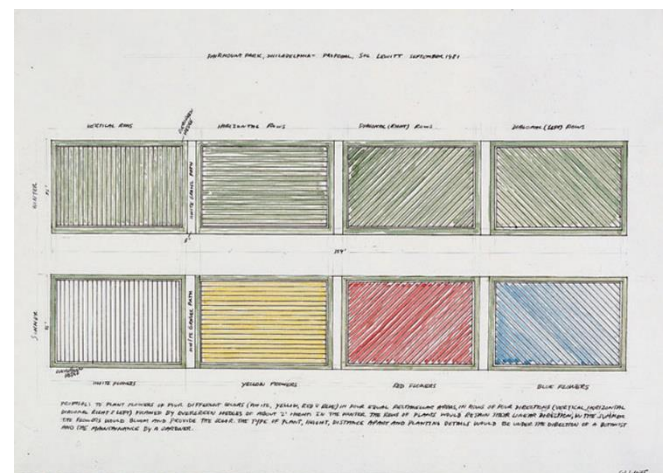


Illustration appelée « diagramme » accompagnant l'instruction de Sol Lewitt. Il s'agit d'un modèle à suivre, permettant à l'exécutant de visualiser les principes géométriques de la demande.

<https://www.sculpturenature.com/sol-lewitt-monumental/>

Gilles Clément et le Tiers Paysage

A l'inverse de la proposition de Sol Lewitt, Gilles Clément qui s'inscrit davantage dans une tradition des jardins laissant à la nature sauvage une place prépondérante et propose le concept de **Tiers Paysage**. A la croisée des chemins entre art, paysage et jardinage.

Il définit ainsi ce concept: « *Le Tiers-Paysage –fragment indécidé du Jardin Planétaire- désigne la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains ou ruraux, les espaces de transition, les friches, marais, landes, tourbières, mais aussi les bords de route, rives, talus de voies ferrées, etc ... A l'ensemble des délaissés viennent s'ajouter les territoires en réserve. Réserves de fait : lieux inaccessibles, sommets de montagne, lieux incultes, déserts ; réserves institutionnelles : parcs nationaux, parcs régionaux, « réserves naturelles ».* »

La suite sur son site : <http://www.gillesclement.com/cat-tierspaysage-tit-le-Tiers-Paysage>

La proposition de Gilles Clément se veut ancrée dans le monde réel à la manière d'une œuvre in situ. Il a ceci de commun avec les romantiques, qu'il souhaite redonner une place prépondérante au monde sauvage. Cependant, le Tiers Paysage s'inscrit dans un monde déjà anthropisé (c'est à dire modifié par l'homme) et réfute le rêve romantique d'une nature sauvage idéalisée et mythifiée.

Gilles Clément, L'île Derborence, Parc Matisse, Lille, 1990. Artiste associé : Claude Courtecuisse, Paysagiste associé : Cabinet Empreinte, Eric Berlin



Juchée à sept mètres sur un plateau inaccessible, **cette portion de nature imaginée par Gilles Clément est à l'abri des usagers du parc**, qui ne peuvent ni la traverser ni l'observer intégralement. Ils ne peuvent que la contempler en contre-plongée du bas des falaises rigidifiées qui la délimitent. Il s'agit de « falaises » reconstituées par un coffrage en terre dans lequel du béton aura été coulé ; comme pour reconstituer une sorte d'architecture naturelle. Même si l'île met en scène une utopie de biodiversité au cœur d'un parc urbain. L'efficacité esthétique du projet repose sur ce contraste fort entre espace naturel inaccessible (cf romantiques) et lieu anthropisé : parc et béton.



Préraphaélites – Nature rêvée et observation attentive du monde végétal.



John Everett MILLAIS, *Ophélie*, 1851-1852, huile sur toile, 76 x 111 cm

personnage issu de Hamlet de William Shakespeare. Le personnage sombre dans la folie et meurt noyé par accident.

→ Dimension allégorique de l'œuvre. « Le coquelicot sous la main droite d'Ophélie signifie la mort ; les marguerites, l'innocence ; les roses, la jeunesse ; les pensées, l'amour non partagé ; les fritillaires flottant au gré du courant en bas à droite sont le chagrin ; et les violettes autour du cou d'Ophélie représentent la fidélité. » Cette œuvre est une allégorie de la mort. On peut supposer qu'avec les plantes et la présence du végétal, la représentation met en évidence une certaine beauté de la mort.

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Peinture à l'huile sur toile. Représentation inspirée de l'œuvre de William Shakespeare représentant la mort d'Ophélie.

Souci d'une représentation réaliste et naturaliste des éléments naturels. Les espèces de plantes sont représentées de façon minutieuse destinées à être identifiées.

2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur, intermédiaire, espace, spectateur)

Allégorie. Œuvre qui invite à la contemplation du détail, mais aussi œuvre codée qui permet la libre interprétation.

3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Appropriation d'un thème littéraire. Ophélie est un



Dante Gabriel Rossetti, *The Day Dream* (1880), Londres, [Victoria and Albert Museum](#).

→ Le **préraphaélisme** est un mouvement artistique né en Angleterre en 1848, fondé par Rossetti et Millais. Les préraphaélites veulent revenir à une représentation plus essentielle du monde, en rejetant le codes du classicisme. Ils tiennent la peinture des maîtres italiens du XV siècle, prédécesseurs de Raphaël, comme le modèle à imiter. Ils s'inspirent souvent de la littérature et de la poésie à travers lesquelles ils retrouvent la représentation d'une nature comme berceau propice pour l'imagination et le rêve. La figure humaine est souvent entourée, immergée dans un espace dense de végétation. L'attitude des personnages y est souvent lascive, en contemplation, et dans une forme d'allégresse extatique.



Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863

Epoque moderne - La plante comme motif. Approche décorative et esthétique de la forme.

Le point de vue sur le végétal évolue avec les impressionnistes. L'artiste s'intéresse davantage à la forme, aux couleurs, aux variations... indépendamment, souvent de la dimension symbolique du végétal. Le motif devient prépondérant. On tend aussi à l'abstraction des formes. Le motif végétal devient un sujet pour étudier la peinture elle-même et sa capacité à représenter le monde tel que l'œil et l'esprit le perçoit.



Nymphéas roses, 1897



Monet dans son jardin de Giverny créé entièrement comme un sujet à peindre

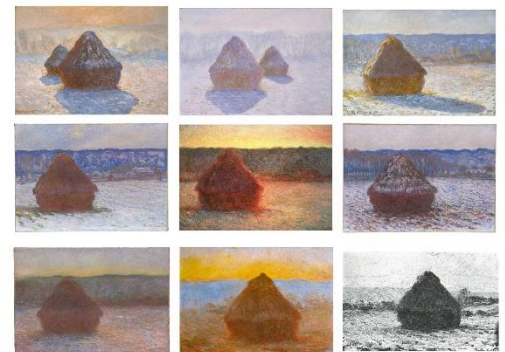


Claude Monet (1840-1926), Cycle des Nymphéas du musée de l'Orangerie, huile sur toile, entre 1897 et 1926, H. : 1,97 m, L. : environ 100 m linéaire, surface environ 200 m². , Paris, musée de l'Orangerie

Monet s'intéresse à la fin de sa vie, aux Nymphéas, au cycle du jour, aux effets de matérialité (transparences...), de lumière et d'espace. C'est un rapport direct et réel avec le motif qui s'impose. Travail en extérieur accompagne le travail en atelier.

La dimension décorative de la peinture est pleinement assumée.

Monet systématise l'usage de la série qui lui permet répéter plusieurs fois le même sujet, par étude et pour saisir les variations du motif. La série est un moyen d'étude efficace, puis il devient un élément d'esthétique décorative dans l'art du vingtième siècle.



Claude Monet, Les meules, 1890 à 1891

Définition Série : Lorsqu'on parle de série en art, on désigne le plus souvent :

- une multitude d'œuvres, toutes liées par un même thème (des multiples)
- un ensemble de figures plus ou moins semblables qui résulte de combinaisons ou d'un traitement répétitif systématique (des séries, évolutives ou répétitives).

SÉRIES

Ensemble d'œuvres, différentes et uniques, représentant des variantes d'un même sujet.

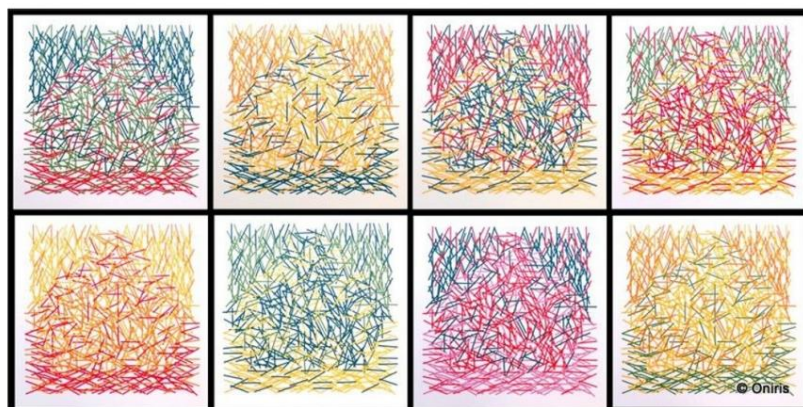
Pour beaucoup de peintres, faire des séries est une méthode de travail pour approcher la perfection qu'il souhaite atteindre. Hokusai, le maître de l'**ESTAMPE JAPONAISE** est célèbre pour ses « Trente-six vues du Mont Fuji », **CÉZANNE** pour ses « Baigneuses » (une centaine de dessins, peintures et aquarelles) et ses « Montagne Sainte-Victoire ». **MONET**, le maître des séries, fera de nombreux tableaux représentant des « Meules de foin », la « Cathédrale de Rouen », des « Vues de Venise », de la « Tamise » dans le brouillard à Londres, des « Peupliers » et bien sûr ses « Nymphéas », soit avec des points de vue un peu différents, soit avec un traitement de la couleur variable selon les heures du jour. Les célèbres « Compressions » de **CÉSAR** sont aussi des séries. Toutes sont exécutées par la main de l'artiste, sans l'intervention d'un procédé de reproduction. Ce qui n'est pas le cas des séries réalisées par deux grands artistes **CONTEMPORAINS**, **WARHOL** et **JEFF KOONS**, qui utilisent des procédés industriels : l'atelier du premier s'appelait d'ailleurs la *Factory* (« usine » en anglais !) et le second produit des œuvres en séries qu'il appelle des « multiples ».



Montagne Sainte Victoire de Paul Cézanne
de 1882-85, 1885-87, 1904 et 1904-06



Les Peupliers de Claude Monet : série de 23 tableaux
peints de l'été à l'automne 1891



Meules (dispersion 20%, 3 couleurs sur 6) de Vera Molnar,
2013 - 8 feuilles de 50 x 50, jet d'encre, Galerie Oniris, Rennes

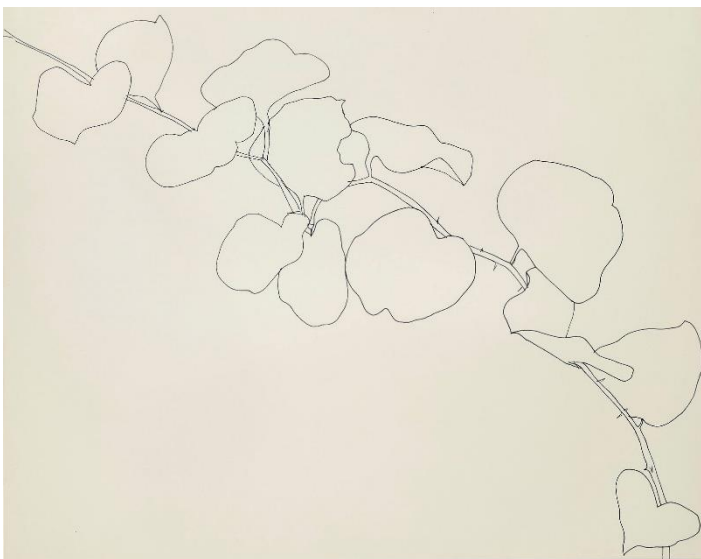
Simplification du motif végétal : affirmation de la dimension décorative de la peinture



Henri Matisse, La gerbe, collage sur toile, 1953



Henri Matisse, artiste majeur du vingtième siècle qui aura inspiré une grande part des peintres de **l'expressionnisme abstrait** américain et de **supports/surface** en France arrive à la fin de sa vie à une radicalisation des formes par **la simplification extrême du motif**. D'autre part, il invente la technique du découpage qui consiste à « *découper dans la couleur* » et révolutionne le rapport du peintre à son support.



Ellsworth Kelly, "Briar," , dessin sur papier, 1961

Claude Viallat, Sans titre n° 416,
2018
Acrylique sur bâche
199 x 120 cm



Claude Viallat, un des créateurs du mouvement **supports/surface** réduira à l'essentiel l'usage du motif en employant cette même forme tout au long de sa carrière (quelque chose ressemblant à un haricot). Il exploitera dans la lignée de Matisse différents supports pour peindre tel que de la bâche ou autres tissus, affirmant ainsi la matérialité du support et de la surface..



Andy Warhol (1928 – 1987) Flowers, série de 10 sérigraphies et acrylique sur toile, 100x100 cm chaque

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Synthèse des expérimentations picturales passées avec Warhol : **simplification du motif, usage de la série, utilisation de nouvelles techniques picturales (sérigraphie), dimension décorative affirmée.**

Warhol utilise la sérigraphie qui est un procédé de reproduction semi automatisé.

Sérigraphie : technique de reproduction des images utilisant un écran (soie) tendu sur un châssis. Lors du passage d'une raclette, la peinture traverse les parties non opacifiées de l'écran et se dépose sur le support (toile, papier, tissu). L'écran fonctionne alors comme un pochoir.

Couleurs très acidulées pouvant à la fois évoquer les couleurs des illustrations de la culture populaire comme un rappel des couleurs fortes et variées de l'environnement naturel. La présence du noir rappelle l'origine de l'image (une photo découpée dans un journal) → les éléments colorés s'ajoutent par **superposition**.

Réduction radicale du nombre de couleurs. Obligation d'utiliser la série pour varier les approches colorées.

2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur, intermédiaire, espace, spectateur)

L'œuvre sérigraphiée reprend les codes de la peinture traditionnelle. Sérigraphie sur toile, enchâssée puis présentée dans un espace muséal, sur des cimaises. **Elle devient tableau.**

3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

S'inscrit dans une démarche plus globale d'utilisation d'images existantes prises dans les magazines et journaux papiers. L'utilisation de la série renvoie à **l'automatisation du procédé industriel → à l'inverse de son utilisation chez Monet par exemple qui en fait usage à des fins d'études et compréhension du phénomène naturel.**

L'action vise à désacraliser la peinture, le geste pictural et l'œuvre en général. A l'inverse elle vise à **sacraliser l'image banale ou élever au rang d'icône les images de la société de consommation.** (cf : Les Marylin de Warhol, et les Campbell's soup)

Appartient au POP-ART

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Pop_art/ENS-pop_art.htm
https://www.youtube.com/watch?v=8mIK_X-5000



Architecture d'intérieur, courbes et Art Nouveau : Victor Horta

Le végétal, dans l'art nouveau est là aussi utilisé à des fins décoratives. **La courbe est l'élément du végétal que retient le vocabulaire esthétique de l'Art Nouveau.**

Multiforme et international, le mouvement **Art nouveau** est celui des courbes et des arabesques. Librement inspiré par la nature, privilégiant aussi le thème de la femme, il est un pur produit de la Belle Époque (1890–1914). En France, c'est surtout **Hector Guimard** qui l'incarne, au travers des bouches de métro dont il est l'architecte, et l'École de Nancy, autour d'**Émile Gallé**. Céramiques, meubles, objets d'art, verreries... L'Art nouveau offre un véritable univers esthétique idéalement mis à la portée de tous. L'un de ses apports majeurs est d'avoir fait tomber la barrière traditionnelle entre arts majeurs et arts mineurs, en élevant par exemple l'affiche aux rangs des beaux-arts. En Allemagne, l'Art nouveau prend le nom de Jugendstil, tandis qu'en Angleterre il s'incarne dans le mouvement Arts & Crafts. Parfois qualifié de Modern Style, il signe un véritable renouveau de l'art décoratif européen à l'ère de l'industrialisation croissante. *Source :*

<https://www.beauxarts.com/grand-format/lart-nouveau-en-3-minutes/>



Hector Guimard,
Entrée de la station de
métro parisienne
Abbesses



Alfons Mucha, *Gismonda*,
1894

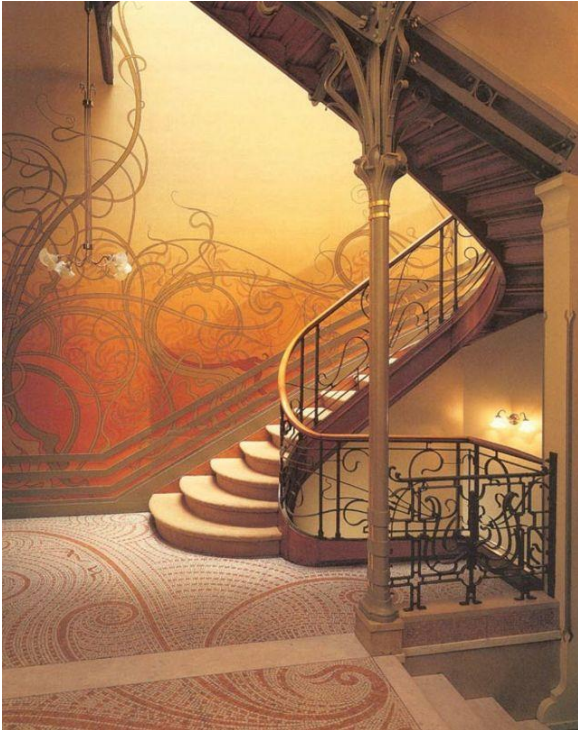
« La symétrie n'est nullement une condition de l'art, comme plusieurs personnes affectent de le croire ; c'est une habitude des yeux, pas autre chose. » Hector Guimard



Mucha, *les quatre saisons*, panneaux décoratifs

Émile Gallé, *La main aux algues et aux coquillages*,
1904





Victor Horta, Hôtel Tassel, grand hall du bel étage, 1893. Bruxelles.

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Œuvre pluridisciplinaire, à la fois architecturale et graphique. **L'espace est découpé par des lignes courbes qui rompent avec l'orthogonalité classique de l'architecture.**

Les courbes sont présentes à la fois dans l'espace réel (rampes, escalier) ainsi que sur les éléments décoratifs (mur, sol...).

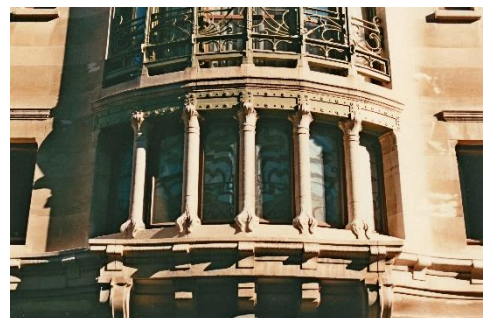
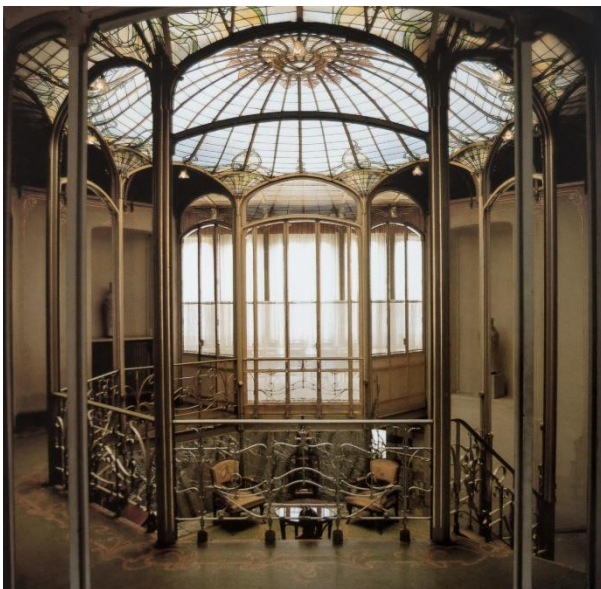
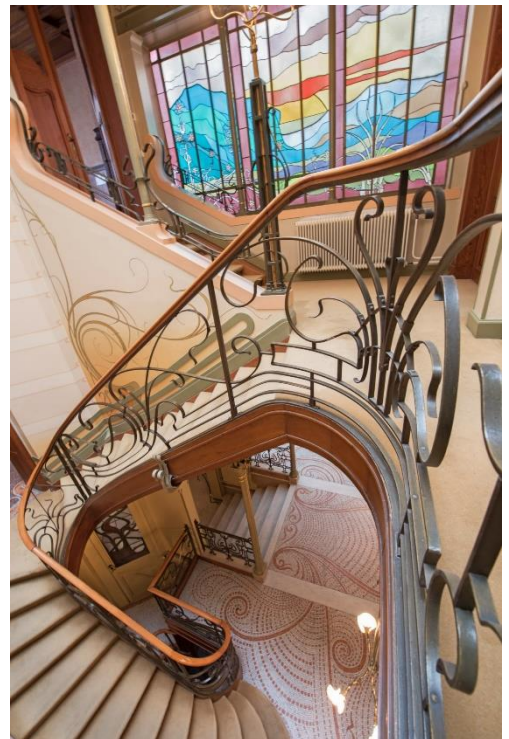
Idée d'harmonie formelle (courbes et contrecourbes) Poutrelles et poteaux de fer et de fonte donnent la possibilité de minimiser la maçonnerie et d'ouvrir de grandes baies et grands espaces pour laisser la **lumière** entrer à profusion

2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur, intermédiaire, espace, spectateur)

Le spectateur parcourt l'espace. Plusieurs points de vue sont possibles. En architecte, Horta pense le déplacement du visiteur à la rencontre des différents lieux de l'hôtel.

3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

L'hôtel Tassel est une maison de maître construite de 1892 à 1893 par Victor Horta à Bruxelles en Belgique pour son ami Émile Tassel, professeur à l'Université libre de Bruxelles. Il est situé rue Paul-Émile Janson no 6. Cet hôtel se présente comme une œuvre manifeste de l'Art Nouveau en architecture. Elle fait office de synthèse mondiale du mouvement. On y retrouve tous les éléments essentiels qui caractérisent le mouvement.



Enjeux contemporains : la matière du vivant et enjeux écologiques.

Les pratiques contemporaines dans la foulée du Land Art, de l'Arte Povera et des pratiques conceptuelles, n'hésitent pas à utiliser le vivant comme matériau à part entière de l'œuvre. Les démarches souvent poétiques développent une sensibilité particulière à l'égard du vivant, et l'attention que l'on porte pour lui.



Giuseppe Penone, *arbre porte cèdre*, 2012, tronc sculpté, Château de Versailles

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Sculpture dans un arbre. Travail sur le temps, l'empreinte, la mémoire de l'arbre. *L'excavation du bois rend sensible la matière du temps.*

L'artiste creuse la matière, recherche la matérialité brute de son sujet.

Présence de traces, d'empreintes, de stries, de veinures. La surface est accidentée (l'écorce) mais aussi l'intérieur qui laisse apparaître les traces de l'outil.

2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur, intermédiaire, espace, spectateur)

Il s'agit d'une sculpture qui se voit donc sous plusieurs angles. Posées sur un socle dans l'entrée de l'espace Gabrielle du Château de Versailles, elle répond aux colonnes présentes dans l'architecture du lieu. Le bois répond à la pierre et au marbre.

3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Giuseppe Penone est un artiste sculpteur, longtemps associé au mouvement italien de l'Arte Povera, et qui a fait de l'arbre la figure majeure de sa production artistique. Il le modèle, le sculpte, avec du bronze notamment, pour établir un lien entre l'homme et la nature, toujours avec l'idée du geste minimal et la notion de contraste avec la réalité.

Giuseppe Penone : *"Les bois de châtaigniers étaient la nourriture du peuple depuis des milliers d'années et c'est dans ce contexte que je me suis imprégné d'un territoire, d'une nature, et qui a déterminé ma vision, les possibilités d'expression pour mon œuvre. Mais ces petits villages qui étaient des lieux magiques n'existent plus. (...) L'émerveillement, c'est avec la nature, l'eau. C'est une condition quand on travaille. Quand on a une idée, il faut trouver l'émerveillement dans la matière. L'émerveillement, c'est la première condition pour une œuvre. (...) Le processus est très important, sur lequel il faut réfléchir, et qu'il faut pratiquer pour faire la sculpture suivante. Le bronze, l'acier, la pierre, ce sont des matériaux que j'ai toujours utilisé dans la sculpture. L'inspiration peut venir par des gestes quotidiens, comme les hommes qui balayent les rues de Paris, c'est comme une danse. Ce n'est pas seulement une expression de l'homme qui peut provoquer l'émerveillement, mais aussi la réalité comme nature de l'homme."*

Pour approfondir Penone → http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/dossier_pedagogique_giuseppe_penone_installe_ses_sculptures_a_versailles.pdf



Giovanni Anselmo, Structure qui mange, granit, fils de cuivre et laitue fraîche, 1968

Travailler le vivant et mettre en évidence le caractère éphémère des choses.

Dans cette idée, voir le cours sur le Land Art ainsi que ce dossier sur l'Art Povera : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm#image05>

Composée de deux blocs de **granit** polis et d'une **laitue fraîche**, cette œuvre repose sur l'opposition des matériaux qui sont ici assemblés et maintenus en équilibre. Le contraste entre l'élément minéral, en l'occurrence du granit souvent utilisé dans l'art funéraire, et la laitue fraîche, signe de vitalité, souligne l'effet de l'altération du temps et la fragilité du monde vivant.

Il existe l'émergence d'un art écologique qui n'est pas le Land Art et qui se manifeste par des pratiques variées.

Sensibilisations écologiques



Beuys plante le premier arbre pour l'œuvre monumentale évolutive intitulée 7000 chênes, 1982



Plant d'un des 7000 chênes, photographie

Joseph Beuys invente le concept de **sculpture sociale**. Sous la forme de happenings (performances) il cherche à donner à la sculpture le moyen de faire évoluer la société et les consciences.

En 1982, Beuys décide de planter 7000 chênes pour la Documenta 7 de Cassel.

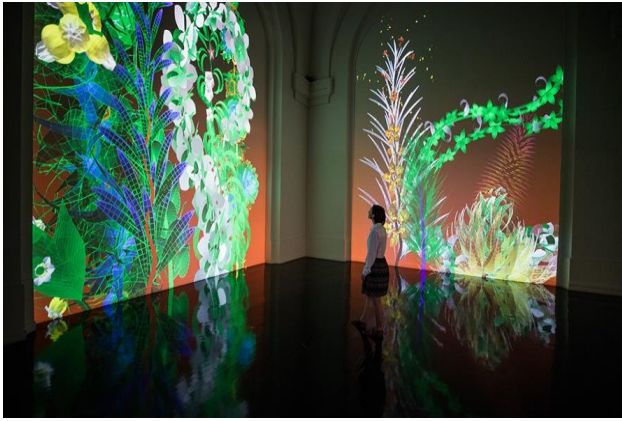
Joseph Beuys explique : il veut « *alarmer contre toutes les forces qui détruisent la nature et la vie. Une telle action entend donc attirer l'attention sur la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout le contexte écologique...* »



Olafur Eliasson, Your Waste of Time, morceaux de glace du plus glacier d'Islande, 2006

Olafur Eliasson récupère sur une plage les morceaux échoués du plus gros glacier d'Islande (le glacier Vatnajökull) pour les exposer au public. Comme le précise l'artiste, ces blocs de glace ont été formés en 1200. C'est aussi une réflexion sur le temps et la permanence des éléments naturels. Une réflexion aussi sur la beauté comme sur la mort.

Le numérique et le végétal – nouveaux écosystèmes



Miguel Chevalier, Extra-Natural 2018,
installation projection interactive

<https://www.youtube.com/watch?v=QeRZZH8>

[pSOU](#)

1-Décrire les oeuvres (les questionnements plasticiens et notions).

Installation numérique. Projections de modèles végétaux en trois dimensions. Couleurs et lumières très vives. Mouvements lents évoluant au gré des déplacements du spectateur. L'œuvre se veut à la fois une simulation de l'espace naturel et propose en même temps une nouvelle expérience. La représentation du végétal ne se veut pas réaliste. Les lignes et formes laissent apparaître la construction numérique des modèles. On peut supposer que l'intérêt de l'artiste est avant tout la création d'espaces poétiques et oniriques.

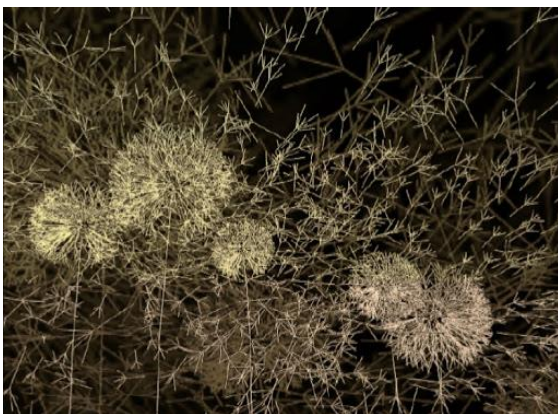
2 - La présentation et la réception de l'œuvre (auteur, intermédiaire, espace, spectateur)

Immersion du spectateur dans l'espace et dans l'image. L'image recrée un monde immersif virtuel. Jeu sur l'échelle. Les plantes sont monumentales. Sensation d'enveloppement.

3- L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Miguel Chevalier est un des pionniers de l'art interactif. Son processus de travail le conduit à réaliser des systèmes immersifs et interactifs. L'outil de l'artiste est principalement l'ordinateur et son langage le code informatique. Son œuvre propose une réflexion sur la relation entre nature et artificialité, réalité et virtuel, et par extension, la place de l'homme par rapport à cela.

Interactivité, le vivant comme modèle



Edmond Couchot & Michel Bret,
Les Pissenlits, 2005, Logiciel 3D temps réel
Anyflo développé par Michel Bret, 1990

<https://www.youtube.com/watch?v=uLvKlcc0edU>

Dans cette œuvre interactive, neuf ombelles de pissenlit sont doucement éparpillées par une brise virtuelle correspondant au souffle réel que le spectateur dirige sur l'écran ; les graines se détachent alors, s'envolent et retombent lentement. De nouvelles ombelles se reforment prêtes à subir le souffle d'une nouvelle interaction. Chacun effeuille les sphères étoilées à sa manière, rapidement ou lentement, cherchant le rêve ou l'efficacité.

→ **Equivalence code et structure du vivant** : Le code informatique se cherche une équivalence avec la structure du vivant et notamment du végétal qui se constitue naturellement par ramification et réseaux.

Création de biotopes 2.0



Pierre Huyghe: *Umwelt, vue d'installation*,
Serpentine Gallery, London, (3 October 2018 – 10
February 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=MvtB8qZiDik>

Pierre Huyghe crée des écosystèmes immersifs complexes. La galerie devient un environnement poreux et contingent, abritant différentes formes de cognition, d'intelligence émergente, de reproduction biologique et de comportements instinctifs.

→ De grands écrans à LED présentent des images qui ont émergé dans l'esprit d'un être humain. L'activité cérébrale est capturée lorsqu'une personne imagine une situation spécifique à laquelle le sujet a été amené à penser. Une à une, chaque pensée est reconstruite par un réseau de neurones profonds et les images créées sont exposées dans la Galerie, où elles sont en constante reconstitution, sans cesse modifiées par des facteurs externes - niveaux de lumière, de température et d'humidité, la présence d'insectes. et le regard des visiteurs.

"Je ne veux pas exposer quelque chose à quelqu'un, mais plutôt le contraire : exposer quelqu'un à quelque chose." Pierre Huyghe