

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses
Band: 121 (1995)
Heft: 14

Artikel: Orientations et dénivellations du paysage pictural
Autor: Wyder, Bernard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-78609>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Orientations et dénivellations du paysage pictural

Par Bernard Wyder
Historien
1956 St-Pierre
de Clages

Il appartient à la peinture d'avoir, la première, cadré des fragments de territoires pour leur donner le statut de «paysages» offerts à une contemplation élitare. Le regard du peintre constitue le territoire en image et l'exposé de l'historien de l'art Bernard Wyder parcourt l'histoire de cette constitution, en relatant comment le paysage devient progressivement un objet, passant des arrière-plans au devant du tableau, puis support pour l'expression d'une subjectivité. Cette histoire des relations entre l'objet regardé et le sujet regardant est parallèle à celle des pouvoirs croissants des sociétés sur la transformation des territoires eux-mêmes: ainsi, l'éclatement actuel du paysage en peinture reflète la multiplicité et l'ambivalence des rapports que nous entretenons avec un territoire entièrement contrôlé, une «seconde nature».

En tant que genre indépendant, le paysage n'intervient que tardivement dans l'histoire de la peinture occidentale. Mais sa présence est bien réelle dans toute la peinture: d'une manière «naturelle» ou anecdotique d'abord, puis de façon de plus en plus spécifique, pour devenir sophistiquée («paysage sans territoire»), voire conceptuelle.

Giotto ne peut imaginer ses scènes sans leur contexte: il introduit un paysage, certes malhabile, mais dont l'intégration cadre avec son expression. Ce n'est pas un hasard si aujourd'hui encore le grand peintre du début du Trecento est perçu avec autant de force et de présence. Grâce à lui, l'idée du paysage et sa traduction picturale sont devenus autres. Avec les primitifs flamands, dont la minutie d'exécution s'applique à tous les détails de leurs tableaux, le paysage, bien qu'accompagnant discrètement les scènes religieuses ou les portraits, est décrit avec une précision et une justesse nou-

velles. Ces qualités sont le fait d'une actualisation du paysage qui se révèle dans toute son originalité et sa force dans la fameuse scène de la pêche miraculeuse que Conrad Witz peint pour la cathédrale Saint-Pierre de Genève et où il fait figurer le paysage réel, avec rade, Salève et Mont-Blanc. Les peintres de la Renaissance italienne, de Piero della Francesca à Bellini, pour englober Toscans et Vénitiens, pratiquent le paysage avec une subtilité et une maîtrise totales, sans en faire. Pour eux, le paysage fonctionne comme partie naturelle des scènes auxquelles il sert d'arrière-plan et de contexte. Avec certains peintres nordiques, le rapport entre la scène et le paysage va se renverser: la scène disparaît alors dans une végétation luxuriante (ainsi chez Patinir ou chez Le Lorrain pour ne citer que ces deux exemples célèbres).

Ce sont les Hollandais qui vers le milieu du XVII^e siècle vont cultiver la représentation du paysage pour lui-même. Le genre culmine avec les van Ruisdael, mais innombrables sont les petits maîtres qui multiplient les visions de ciels mouvementés ou les compositions bucoliques. A leur tour, les Italiens s'emparent du sujet, mais rapidement le métamorphosent à travers ce qui deviendra la «veduta», dont le genre fleurit avant tout à Venise, avec Canaletto et Bellotto. Leur manière séduira l'Europe entière.

L'étape suivante est liée à la naissance d'un phénomène qui voit les aristocrates nordiques (Anglais, Suédois ou Danois) partir à la découverte de l'Italie: c'est le fameux «Grand Tour», qui fera de ses adeptes, les touristes. Dans la foulée, ils découvrent les Alpes, barrière incontournable dans leur périple vers le Sud. Mais c'est évidemment l'Italie, et particulièrement Rome et ses environs, avec l'Antiquité mais aussi les costumes et les

traditions du temps, qui retiennent l'attention de ces riches et savants voyageurs, en quête de connaissances et de sensations nouvelles. Pour les fixer, ils s'adjoignent les services d'un artiste peintre qui illustre les moments forts de ces voyages. Les aquarelles et autres croquis de ces artistes reporters sont aujourd'hui une source iconographique inestimable pour les paysages et les visions urbaines de cette époque. Sur place naît une industrie de l'image: on grave les paysages les plus appréciés, que des mains habiles colorient au rythme des saisons et des atmosphères. La Suisse connaît aussi ces «petits maîtres» qui inventent ainsi une vision.

Les Romantiques allemands, avec leur conception particulière de la place de l'homme, seul dans le paysage tantôt sublime, tantôt dramatique, vont contribuer à la représentation mystique de la nature. Leurs visions seront détournées par les portraitistes de la montagne qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, multiplient les compositions à la grandeur facile, tant en Suisse (Calame et Diday) qu'aux Etats-Unis (l'Ecole de Hudson River).

Les Impressionnistes feront du paysage et de ses infimes et infinies variations l'un des exercices favoris de cette nouvelle conception de la peinture, en prise directe avec son sujet. La peinture sur le motif permet de rendre la vérité d'un paysage, que ces peintres choisiront enneigé ou baigné par quelque surface aquatique, toutes situations qui favorisent les effets de reflets qu'ils recherchent. Seurat poursuivra cette quête frémisante de la lumière, à travers sa brève expérience «pointilliste».

A partir de la fin du XIX^e siècle, aucun mouvement important de l'histoire de la peinture n'oubliera les ressources du paysage. Les Symbolistes vivent en osmose avec lui: Segantini y fait se jouer

les grands drames de la vie, alors qu'Hodler le réordonne en des compositions au parallélisme imposant. Les Fauves ainsi que les Expressionnistes y puisent l'essentiel de leur propos tout en stridences chromatiques et cela même à travers le paysage urbain (Derain et ses toiles inspirées par Londres; Kirchner et Berlin). Quant aux Cubistes, ils inaugurent leurs recherches révolutionnaires en relisant Cézanne et ses paysages et en décomposant ceux de leurs séjours estivaux, pour en donner une traduction plastique qui met en cause les critères mêmes de la représentation visuelle. La deuxième génération des Futuristes italiens va jusqu'à inventer l'«aéropeinture» (ou le paysage vu d'avion) pour bien montrer la modernité de leur démarche.

Le monde des Surréalistes ne pouvait se passer des visions occultes qui peuplent les paysages fantastiques de notre subconscient et qui ne demandent qu'à se révéler: Dali, dans des paysages qui deviennent visages, ou Magritte, dans son jeu où réalité et rêve se côtoient sans transition, illustrent à la perfection ce propos séduisant. En même temps qu'eux, il y a place pour les paysages poétiques d'un Paul Klee, l'inventeur et le visionnaire par excellence.

Les Etats-Unis se protègent de la modernité en se réfugiant dans une évocation bucolique du paysage, à travers l'Ecole régionaliste (Grant Wood et ses scènes rurales de l'Iowa); peu après, les Abstraits inventent le «paysage sans territoire», avant que l'art conceptuel ne bouleverse radica-

lement les critères de représentation et d'intervention. Le paysage n'échappe pas aux traitements de choc que lui infligent les adeptes du *Land Art* (Heizer particulièrement). Quant à Christo, qu'il déroule ou qu'il emballe, sa perception très raisonnée et de plus en plus écologique du paysage nous vaut des réalisations spectaculaires mais éphémères.

Le retour à la peinture amorcé dans les années quatre-vingt redonne au paysage son importance: Anselm Kiefer en est le représentant le plus probant.

Brossé à l'intention d'un public quotidiennement aux prises avec la notion de paysage, ce large et rapide tour d'horizon devrait permettre d'en mesurer la présence de tous les instants et la force d'évocation dans l'histoire de la peinture.