

Exposition HISTOIRES DE PAYSAGES

De Monet à Hockney (1890-2026)

au Musée Marmottan Monet

(du 24-09-2026 au 31-01-2027)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

Communiqué de presse :

Le musée Marmottan Monet et le musée de Grenoble présentent conjointement une exposition exceptionnelle consacrée à l'art du paysage, de 1890 à nos jours. Intitulée « Histoires de paysages. De Monet à Hockney (1890-2026) », elle sera présentée à Paris du 24 septembre 2026 au 31 janvier 2027, puis à Grenoble du 5 mars au 4 juillet 2027.
Le xxe siècle, qui s'ouvre sur une guerre mondiale, renoue le lien entre paysage et histoire. On avait cru à une séparation, à un triomphe du paysage devenu autonome. Il s'agissait d'une alliance nouvelle : l'union de deux forces s'entraidant pour affronter la violence du monde. On n'est pas trop de deux face à ce qui sidère.
L'époque a inventé de nouvelles formes, hybrides, dépassant et annulant toute idée de hiérarchie entre les genres, capables d'affronter l'histoire par l'addition de leurs qualités. C'est à ce champ de forces que la présente exposition aspire à donner forme visible et intelligible, en proposant un cheminement en onze stations qui interrogent, au fil d'un courant chrono-thématique, la relation entre paysage et histoire.
S'ouvrant sur le geste de Claude Monet qui offre deux *Nymphéas* à la France, le lendemain de l'armistice du 11 novembre 1918, afin de célébrer la victoire, cette démontrer à quel point son œuvre a marqué tout le xxe siècle, et jusqu'à aujourd'hui.
Avec la catastrophe écologique, la mondialisation, la conscience de l'impact sur les territoires des nationalismes, des guerres et de la colonisation, et l'explosion des mondes virtuels, il est apparu essentiel de retourner aux espaces naturels. Le paysage revient, sujet de rivalités, de domination, mais aussi d'imagination, d'implantation, d'identité, incarnation de notre rapport au monde.

Le paysage constitue un socle majeur des collections du musée Marmottan Monet et du musée de Grenoble. Dès sa création en 1934, ce haut lieu du Premier Empire et de l'impressionnisme qu'est le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie des beaux-arts, a été, grâce à son fondateur, Paul Marmottan, une maison célébrant l'art du paysage. Son *École française de peinture* (1789-1830) publiée en 1886 confirme son attrait pour ce genre moins considéré que la peinture d'histoire autour de maîtres comme Jean Victor Bertin, Louis Gauffier et Jean Joseph Xavier Bidauld. Les donations successives à l'Académie des beaux-arts contribuèrent à accueillir dans la collection des vues urbaines ou rurales académiques, impressionnistes, divisionnistes et contemporaines dont une toile-paysage de Vicky Colombet, artiste conviée à ce nouveau projet. Grenoble n'a longtemps été qu'une petite ville militaire au cœur des Alpes, où, pour reprendre la citation apocryphe de Stendhal, « Au bout de chaque rue, il y a une montagne ». L'heure de gloire de la peinture de la région iséroise a eu lieu dans les paysages de montagne, peints par l'abbé Guétal, Charles Bertier, Jean Achard. Aujourd'hui, une grande partie des activités de la région se déroule dans ces massifs de Belledonne, de la Chartreuse, du Vercors. Et le musée de Grenoble continue de s'adresser aux versants, que ce soit lors de l'exposition Le sentiment de la montagne en 1998, ou avec l'exposition *Plossu Montagnes* qui se tient en même temps qu'*Histoires de paysages*.

Coïncidence ou évidence, les deux musées se sont adressés au même moment à Pierre Wat, historien de l'art spécialiste du paysage au xixe siècle, pour lui proposer de prolonger ses recherches. Interroger l'art moderne et contemporain au prisme du paysage nécessitait de comprendre le siècle où a triomphé le paysage. Ses récentes expositions sur Nicolas de Staël et *Paysages de marche. Dans les traces de*

Rousseau, Courbet, Renoir, Cezanne et les autres, au musée Courbet d'Ornans, ouvraient des pistes passionnantes. *Histoires de paysages* offre une vision élargie, convoquant 112 artistes en deux étapes, pour aborder ce thème dans toutes ses dimensions historiques, esthétiques, temporelles, spatiales et psychiques. Il y a mille manières d'aborder le paysage, Pierre Wat a eu l'intelligence de les articuler à travers une réflexion d'une grande profondeur.

Cette collaboration a permis deux versions d'un même propos, fondé sur l'importance de l'histoire dans le paysage : d'une grande densité à Paris, s'autorisant certains développements à Grenoble. Érik Desmazières, ancien directeur du musée Marmottan Monet lors du lancement du projet et conseiller scientifique de cet événement, Sylvie Carlier, directrice des collections, et Sophie Bernard, conservatrice en chef au musée de Grenoble, ont réuni dans ce projet ambitieux des icônes du genre et des œuvres peu connues, ouvrant de multiples perspectives. Nous remercions chaleureusement Aurélie Gavoille, attachée de conservation au musée Marmottan Monet, et Marion Ghestin, chargée de production des expositions au musée de Grenoble, d'avoir coordonné ensemble ce beau projet. De nombreux prêteurs muséaux et privés ont accepté de se départir de leurs chefs-d'œuvre le temps d'une ou deux étapes de cet événement, qu'ils en soient profondément remerciés, cette exposition n'aurait pu exister sans eux. Les textes de Jean-Christophe Bailly et Philippe Dagen dans ce catalogue donnent une ampleur renouvelée au sujet. Qu'il nous soit aussi permis de remercier Véronique Pelloie, Joëlle Vaissière et l'ensemble des équipes des deux musées, qui ont permis la réalisation de cette exposition aussi ambitieuse que passionnante.

Commissariat
Pierre WAT, professeur d'histoire de l'art de la période contemporaine à l'université Panthéon Sorbonne, directeur du Centre de recherche HiCSA et spécialiste de la représentation du paysage

NYMPHÉAS POUR L'HISTOIRE

Le 12 novembre 1918, Claude Monet écrit à Georges Clemenceau : « Je suis à la veille de terminer deux grands panneaux décoratifs, que je veux signer du jour de la Victoire, et je viens vous demander de les offrir à l'État, par votre intermédiaire. »
Monet imagine d'abord un dispositif imitant celui du panorama de bataille. Dans une rotonde, les « Grandes Décorations » auraient été présentées en un cercle continu. La vision de l'Histoire proposée par les panoramas de guerre qui font du spectateur un pseudo-héros voyant tout mais ne risquant rien, le peintre la retourne comme un gant : un jardin d'eau sans fin, impossible à voir dans sa complétude, œuvre nécessaire en un temps de violence aveuglante. Évoquant le thème des *Nymphéas* il a ces mots : « transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là […] et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri. »



Le XX^e^ siècle, qui s'ouvre sur une guerre mondiale, renoue le lien entre paysage et histoire. On avait cru à une séparation, à un triomphe du paysage devenu autonome. Il s'agissait d'une alliance nouvelle : l'union de deux forces s'entraidant pour affronter la violence du monde. On n'est pas trop de deux face à ce qui sidère.
L'époque a inventé de nouvelles formes, hybrides, dépassant et annulant toute idée de hiérarchie entre les genres, capables d'affronter l'histoire par l'addition de leurs qualités. C'est à ce *champ de forces* que la présente exposition aspire à donner forme visible et intelligible, en proposant un cheminement en onze stations qui interrogent, au fil d'un courant chrono-thématique, la relation entre paysage et histoire. S'ouvrant sur le geste de Claude Monet qui offre deux *Nymphéas* à la France, le lendemain de l'armistice du 11 novembre 1918, afin de célébrer la victoire, cette pérégrination témoigne de la résistance constante du paysage en tant qu'agent de l'histoire contemporaine. Onze sections : ce sont les étapes d'une traversée, les chapitres d'une histoire de notre siècle, dont la mémoire repose dans le paysage.



Claude Monet
1840-1926
***Nymphéas*, vers 1916-1919**
Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966



Claude Monet
1840-1926
***Nymphéas. Reflets de saule*,**
vers 1916-1919
Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966



Claude Monet
1840-1926
***Nymphéas*, vers 1914-1917**
Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

201 En 1897, Monet, qui a obtenu en 1893 le droit de creuser un bassin dans sa propriété de Giverny afin de créer un « jardin d'eau », peint ses premiers tableaux dans lesquels, en l'absence de toute ligne d'horizon, n'apparaissent que l'eau, les nymphéas qui l'animent, et le ciel qui s'y reflète. La disparition de l'horizon résulte moins de sa suppression que de son élévation : sa sortie par le haut. Ce que peint l'artiste se situe désormais dans un monde de reflets dans lequel l'eau renvoie l'image du ciel en la mêlant à son propre spectacle. Le plan du tableau se relève, le regard bascule, la toile s'étire dans sa largeur et devient *Grande Décoration*. Il peint l'étendue. Lui dit : « un tout sans fin ».



Claude Monet
1840-1926
Nymphéas, entre 1916-1919

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

« J'ai mis du temps à comprendre mes nymphéas, confie Claude Monet à l'écrivain Marc Elder. Je les avais plantés pour le plaisir ; je les cultivais sans songer à les peindre... Un paysage ne vous imprègne pas en un jour... Et puis, tout d'un coup, j'ai eu la révélation des féeries de mon étang. J'ai pris ma palette... Depuis ce temps je n'ai guère eu d'autre modèle. » Ce tableau témoigne des conséquences picturales d'une telle imprégnation. Tous les repères spatiaux sont mis à mal. Comment peindre l'horizontalité d'un monde sans horizon ? En évacuant cette ligne, l'artiste s'est délibérément privé d'une convention spatiale fondamentale au profit de la création d'un espace nouveau, complexe et ambigu, focalisé sur l'eau : un espace plan et profond à la fois, une autre façon de penser le paysage en peinture.



Claude Monet
1840-1926
Glycines, entre 1919 et 1920

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet 1966

30 La passion horticole de Claude Monet s'exprime dans son jardin qu'il ne cesse d'enrichir de nouvelles variétés de fleurs, comme dans sa peinture qu'il réinvente au rythme des saisons. En 1905, le peintre fait ériger un arceau sur le pont japonais qui traverse le bassin aux nymphéas, sur lequel grimpent des glycines qu'il a fait venir de Chine et du Japon. Les œuvres qu'il dédie à ce motif, par leur format panoramique comme par leur composition, se rattachent directement au projet des *Grandes Décorations*, et à l'idée, un temps poursuivie par l'artiste de présenter ce travail dans une rotonde construite à cet effet dans les jardins de l'hôtel de Biron, où ses peintures auraient été présentées en un cercle continu, à 360°.



Claude Monet
1840-1926
Impression, soleil levant, 1872

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
don Eugène et Victorine Donop de Monchy, 1940

14 À l'hiver 1872, depuis une chambre de l'hôtel de l'Amirauté, Claude Monet peint, au petit matin, l'avant-port du Havre dans la brume. On devine, ouverte, l'écluse des Transatlantiques au centre de la composition. À gauche, il y a le quai au Bois et ses cheminées fumantes, à droite, le quai Courbe en travaux, avec ses grues. Ce tableau, qui donnera son nom à l'Impressionnisme, est la rencontre entre un paysage industriel en pleine mutation et la saisie d'une impression fugitive : le lever du soleil qui transforme les couleurs du ciel. Pour se mettre au diapason de sa sensation, Monet peint vite, cherchant à faire correspondre rapidité du geste et fugacité de l'instant.



Claude Monet
1840-1926
Nymphéas, effet du soir, 1897

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

26 Dès l'achat de la maison de Giverny, en 1890, Claude Monet entreprend des travaux dans le jardin qui deviendra bientôt son motif principal. Après avoir obtenu, non sans mal, en 1893, l'autorisation de poser une dérivation sur le petit bras de l'Epte, le Ru, et de creuser un bassin sur un terrain situé au fond du Clos Normand, il crée son « jardin d'eau » où il plante des nymphéas : « J'aime l'eau mais j'aime aussi les fleurs. C'est pourquoi, le bassin rempli, je songeais à le garnir de plantes. » En 1897, il peint ses premiers *Nymphéas* : l'horizon disparaît, seuls demeurent l'eau, les nymphéas qui l'animent, et le ciel qui s'y reflète. Le plan du tableau se relève, le regard bascule : c'est la traversée du miroir, l'immersion dans un monde nouveau.



Claude Monet
1840-1926
Vallée de la Creuse, effet du soir, 1889

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

En février 1889, le critique d'art Gustave Geffroy emmène Claude Monet dans la vallée de la Creuse, à Fresselines, chez le poète Maurice Rollinat. Au confluent de la Grande Creuse et de la Petite Creuse, dont la beauté sauvage lui rappelle Belle-Île, le peintre travaille onze semaines durant, peignant vingt-quatre tableaux dont dix versions d'un même point de vue, capturant à chaque fois une « impression » différente. Afin de lutter contre les modifications du paysage associées au printemps qui arrive, Monet fait appel à des ouvriers pour arracher les feuilles fraîchement bourgeonnées d'un arbre de la vallée. Un an avant son installation définitive à Giverny, il peint là sa toute première série afin de parvenir à s'approprier, en peinture, ce lieu inconnu.



Claude Monet
1840-1926
Nymphéas, entre 1917 et 1919

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

La quête menée par Claude Monet à travers ses *Grandes Décorations* est indissociable de l'expérience que l'amène à vivre – lui dont Cezanne avait dit : « Ce n'est qu'un œil, mais bon Dieu, quel œil ! » – la cataracte qui l'affecte dès le début des années 1910. L'artiste, qui finira par se faire opérer d'un œil en 1923, refusant la seconde opération qui était prévue, peint malgré et avec sa cataracte qui affecte sa vision comme sa perception des couleurs. Faisant de cette altération une force expérimentale, il produit un ensemble d'œuvres qui emmènent son travail aux limites de l'abstraction : un « asile pour les nerfs » réduit à ses composantes élémentaires, où la perte de la vision ouvre un nouveau monde de sensations spatiales colorées.



Claude Monet
1840-1926
Coin de l'étang à Giverny, 1917

Huile sur toile
Grenoble, musée de Grenoble, don de l'artiste, 1923

Sollicité par Andry-Farcy, directeur du musée de Grenoble qui tente alors de remettre à niveau les collections d'une institution qui était passée à côté des grands maîtres de son temps, Claude Monet finit, après avoir opposé au conservateur des « rebuffades dures et amères », par lui offrir ce *Coin de l'étang à Giverny*, afin d'« encourager les tendances modernes du Musée ». Ce tableau retrouve pour la première fois, à l'occasion de cette exposition née d'une collaboration entre les deux musées, ses camarades d'*atelier* que son les œuvres préparatoires aux *Grandes Décorations*. Il montre que l'obsession du peintre pour son bassin de nymphéas ne l'empêche pas de continuer à explorer, dans une pratique picturale toujours renouvelée, chaque recoin du monde qu'il a créé à destination de son art.



Claude Monet
1840-1926
Nymphéas, reflets de saule,
entre 1916-1919

Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet,
legs Michel Monet, 1966

Durant la Grande Guerre, le passage des tableaux à motifs de nymphéas aux *Grandes Décorations* connaît une avancée décisive. La construction, d'un atelier dédié, qui démarre à Giverny avant la mobilisation générale et court jusqu'en 1916, est pensée par l'artiste à la fois comme une nécessité technique et comme un repli délibéré vis-à-vis du monde extérieur : « Je voulais quelque chose de vaste pour réaliser les *Décorations* que je projetais. Et puis je voulais m'enfermer avec moi-même, avec le travail, pour ne plus penser à toutes les horreurs qui se commettaient sans répit… ». Au critique d'art Arsène Alexandre, il confie : « Il y a des Français qui combattent ; je ne peux que peindre, il faut que je fasse ce que je puis faire. »

PAYSAGES EN GUERRE

Le champ de bataille, c'est la rencontre tragique de l'histoire et du paysage : une affaire de domination, où des hommes tentent de prendre le contrôle d'un territoire. Paysage et guerre ont partie liée. Des siècles de peintures de batailles témoignent de ce rapport, univoque, où le paysage, soumis, quadrillé, découpé, est le lieu de la manifestation de la force et du pouvoir des hommes. L'époque contemporaine, dès l'ère napoléonienne, invente un art autre, désenchanté par l'excès de la guerre, dans lequel le paysage reconquiert ses droits sur une histoire défaillante. On assiste à une relève : le paysage vient se substituer à une peinture d'histoire exsangue, afin de dire autrement de quoi la guerre est le lieu. En un temps où l'échelle inédite des conflits rend ceux-ci irreprésentables, les paysages peuvent être lus comme autant de métaphores de l'humanité, où se donne à voir et à éprouver une souffrance humaine informulable.



Paul Nash
1889-1946
***Totes Meer [Mer Morte]*, vers 1940-1941**

Huile sur toile
Londres, Tate, présenté par le War Artists Advisory Committee, 1946

202 Peintre et photographe, Paul Nash fut littéralement pétri par la guerre. Tôt engagé dans l'armée, au sein du 2e bataillon du régiment de réserve des *Artist's Rifles*, dès septembre 1914, il deviendra *war artist*, artiste officiel au service de l'armée, en 1917, un statut qu'il retrouvera dès les premiers jours de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Totes Meer [Mer Morte]*, ce sont des carcasses d'avions allemands abattus pendant le Blitz qui constituent le fond d'une mer vitrifiée. Tout indique que cette dernière, qui a été traitée telle une morgue sauvage où l'on aurait jeté des cadavres pêle-mêle, s'est transformée, par contamination, en une sorte de cadavre monumental : un paysage devenu ruine, entre pétrification et destruction.



Félix Édouard Vallotton
1865-1925
***Verdun Tableau de guerre interprété [sic], projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz*, peint entre le 10 et le 27 décembre 1917**

Huile sur toile
Paris, musée de l'Armée



Paul Nash
1889-1946
Bomber in the Corn [Bombardier dans le champ de maïs], 1940
Graphite et aquarelle sur papier
Londres, Tate, présenté par le War Artists Advisory Committee, 1946



Pierre Buraglio
Né en 1939
Blokoss – Marée basse I, 2005
Gouache sur papier
Collection particulière

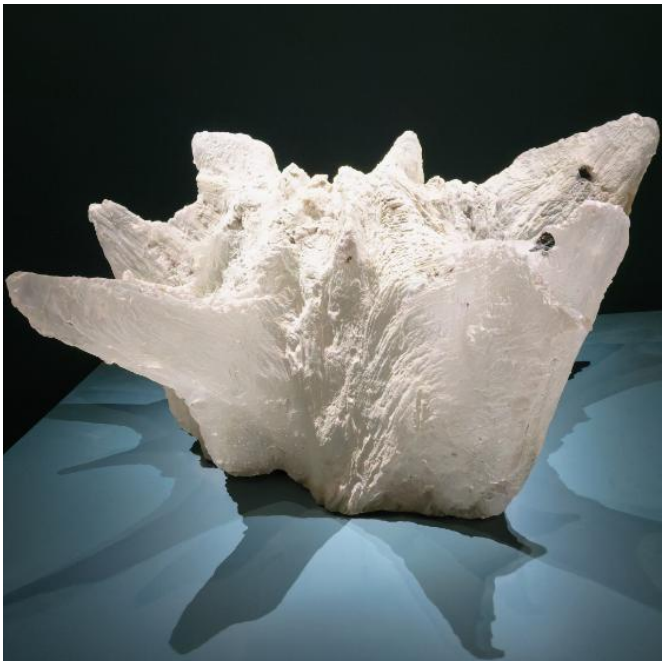
Lorsqu'il peint les *Blokoss* (qu'il écrit phonétiquement, comme le faisait Louis-Ferdinand Céline), Pierre Buraglio entremêle deux strates de temporalité : la guerre dont ces constructions érodées par le temps et les éléments sont les ruines, et l'enfance, car c'est dans la Manche, là où avait eu lieu le Débarquement, qu'il passa une partie de celle-ci avec son père architecte qui, dans l'après-guerre, œuvrait à la reconstruction. Destruction et reconstruction, grande histoire et biographie intime, l'œuvre se tient sur cette crête, là où la mémoire se fond dans le paysage. Les traces de la guerre prennent l'allure d'une histoire naturelle. Tout tend à disparaître. Les *Blokoss* sont des vanités.



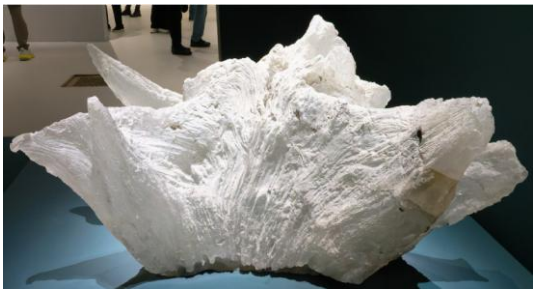


Emeric Lhuisset
Né en 1983
Last water war, ruins of a future, Irak, 2018
Série de photographies du site archéologique de Girsu (Tello), Irak
Tirages pigmentaires sur papier coton PhotoRag
Collection de l'artiste

Pour évoquer le risque de voir éclater une nouvelle guerre de l'eau entre Syrie et Turquie, en raison de la présence de l'État islamique, qui a fait du contrôle des barrages un objectif stratégique, Emeric Lhuisset photographie le site archéologique de Girsu, cette cité antique où, vers 2900 av. JC, s'est déroulée la première guerre de l'eau connue entre les cités-États d'Umma et de Lagash qui se disputèrent l'exploitation de canaux d'irrigation alimentés par le Tigre. Ici on prend pour la trace naturelle d'une érosion la mémoire d'une guerre venant affleurer à la surface du paysage. « La puissance de la ruine, disait Georg Simmel, consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de la nature ».



Pascal Convert
Né en 1957
Maître verrier Olivier Juteau
Né en 1955
Souche de Verdun cristallisée IV, 2011
Cristallisation au bois perdu et verre optique
Collection de l'artiste, courtesy Galerie Christophe Gailard, Paris-Bruxelles





André Mantelet-Martel
1876-1953
Fer en Haye et le Quart en Réserve, Meurthe-et-Moselle, 1915
Eau-forte sur papier vergé gravée sur le zinc d'une caisse à cartouches
Paris, musée de l'Armée



André Mantelet-Martel
1876-1953
Bois le Prêtre, Pont-à-Mousson, 1916
Eau-forte sur papier vergé gravée sur un fragment de douille d'obus de 75
Paris, musée de l'Armée



Nikita Kadan
Né en 1982

The Shadow on the Ground XII, Ukraine, 2022

The Shadow on the Ground XIII, Ukraine, 2022

The Shadow on the Ground VIII, Ukraine, 2022

Fusains sur papier (pages de carnet)
Paris, musée de l'Armée, courtesy de l'artiste

203 Un champ, parcouru de sillons. Effet de la perspective ou d'on ne sait quelle aberration visuelle, ceux-ci, tout en convergeant, ondulent et se tordent. Au-dessus de ce champ noir, un mince filet de ciel s'impose avec peine. Et puis il y a des arbres, mais on dirait des vagues, comme si tout cela n'était qu'une mer menaçante. Nikita Kadan est ukrainien, et cette série, *The Shadow on the Ground*, a été commencée en mars 2022, un mois après le début de l'invasion russe. L'Ukraine, s'en souvient-on, était le grenier à blé de l'Europe. Plus rien ne pousse, dans ce champ d'un noir de charbon. Une ombre, seule, telle une empreinte mortifère, occupe une partie du sol. L'ombre de quoi, de qui? Le paysage en porte la trace, rien ne peut la recouvrir. C'est une mémoire, et une alerte.

PAYS, PAYSAGE

Deux campagnes photographiques, deux manières de penser le lien entre paysage et nation : la section photographique de la Farm Security Administration (FSA), aux États-Unis (1935- 1942); la Mission photographique de la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale), en France (1984-1989). La FSA est une agence fédérale créée sous Roosevelt afin de lutter contre les effets de la Grande Dépression. Sa section photographique quadrille le territoire pour produire le bilan des conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Elle dresse un constat poignant sur un pays en crise : un portrait des hommes dans leur paysage. La Mission Photographique de la DATAR, cet inventaire photographique de l'état de la France mené sous la direction de Bernard Latarjet et du photographe François Hers, prend une direction autre. Hers donne carte blanche aux photographes afin de mener un projet artistique de refondation d'un imaginaire du paysage. Il s'agit à la fois d'assumer leur statut d'artistes et de « recréer une culture du paysage » en France.



Werner J. Hannappel
Né en 1949

Île de Groix, 1986

Mission photographique de la DATAR
Série « Campagnes et îles atlantiques, Ouest et Centre-Ouest »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie



Raymond Depardon
Né en 1942

Buses dans des champs, n.d.

Mission photographique de la DATAR
Série « La Ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon »
Épreuve d'étude argentique couleur
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Josef Koudelka
Né en 1938

Zone industrielle, vers 1986-1988

Mission photographique de la DATAR
Série « Paysages panoramiques, en Lorraine,
dans le Nord et à Paris »
Épreuve d'étude argentique, format panoramique
Paris, Bibliothèque nationale de France, département
des Estampes et de la Photographie

Né en République tchèque (Tchéquie), Josef Koudelka s'est fait connaître grâce à ses images de la répression du Printemps de Prague par les troupes soviétiques. Ayant dû quitter son pays pour la Grande-Bretagne puis la France, il participe à la Mission photographique de la DATAR en 1986. Le choix qu'il fait, à cette occasion, d'un appareil panoramique qui va lui servir à photographier espaces industriels et paysages, est déterminant pour la suite de son œuvre. Le cadre ainsi étiré donne un caractère grandiose, quasi théâtral, aux sujets qu'il traite. Le grain de l'image, très présent et reconnaissable comme attribut de son style, rend tangible le regard sensible que l'artiste porte sur les hommes autant que sur les paysages.



Sophie Ristelhueber
Née en 1949

Ligne Nice-Digne (Alpes-Maritimes), 1984

Mission photographique de la DATAR
Série « Ouvrage d'art et paysage, en montagne »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Pierre de Fenoÿl
1945-1987
Castelnau-de-Montmiral,
17 octobre 1985
Mission photographique de la DATAR
Série «Dans les campagnes du Sud-Ouest»
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Alain Ceccaroli
Né en 1945
Col de Peyresourde (Hautes-Pyrénées , 1985
Mission photographique de la DATAR
Série « Paysages de la route, des Alpes aux Pyrénées »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Suzanne Lafont
Née en 1949
Domaine de Certes, Audenge (Gironde) [grande ronce au premier plan], 1986
Mission photographique de la DATAR
Série « Domaine de Certes, Audenge (Gironde) »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Werner J. Hannappel
Né en 1949
***Île de Groix*, 1986**
Mission photographique de la DATAR
Série « Campagnes et îles atlantiques, Ouest et Centre-Ouest »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie



François Hers
Né en 1943
***Espace de ma chambre*, 1989**
Mission photographique de la DATAR
Série « Espace de ma chambre, en Bretagne, en Champagne et ailleurs »
Épreuve d'étude argentique
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

205 Photographe et directeur artistique et technique de la Mission photographique de la DATAR, François Hers s'est appliqué à lui-même la commande qu'il avait passée à celles et ceux qu'il avait recrutés pour ce projet : aller au-delà du photoreportage afin de se tourner vers des enjeux artistiques. Pour lui, le paysage français est, dans ces années 1980, un imaginaire perdu, qu'il s'agit de refonder par l'image. Après avoir fait des prises de vue de Paris et de sa banlieue, il fait deux séries répondant à sa conviction que seuls des artistes sont à même de créer de nouvelles formes de rapport à l'espace : *Tableaux de la Nature*, qui montre des images de paysages forestiers, et *Espace de ma chambre*, des photographies épurées interrogeant l'horizon comme limite et comme forme.



Dorothea Lange
1895-1965
***The rolling lands used for grazing near Mills, New Mexico* [*Les terres vallonnées utilisées pour le pâturage près de Mills, Nouveau-Mexique*], décembre 1935**
Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, The New York Public Library Digital Collections, collection de photographies, section d'art, d'estampes et de photographies
Miriam et Ira D. Wallach



Marion Post Wolcott
1910-1990

Field of cotton on farm of Pleas W. Rodden, FSA (Farm Security Administration) rural rehabilitation borrower. West Carroll Parish, Louisiana [Champ de coton sur la ferme de Pleas W. Rodden, bénéficiaire d'un prêt de réhabilitation rurale de la FSA (Farm Security Administration). Paroisse de West Carroll, Louisiane], juin 1940

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
Washington, Bibliothèque du Congrès, département des Estampes et des Photographies



Arthur Rothstein
1915-1985

Eroded land on tenant's farm. Walker County Alabama [Terre érodée sur l'exploitation d'un métayer. Comté de Walker, Alabama], 1937

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, courtesy of the Arthur Rothstein Legacy Project

204 Un homme, adossé à une maison, regarde un paysage. L'homme est un fermier, ni la maison ni le paysage ne sont à lui. C'est un *Tenant Farmer* : il loue cette ferme, afin de tenter d'en vivre. Dans cette photo d'Arthur Rothstein, on ne sait pas qui, de cette maison en bois ou de cet homme, soutient l'autre. La ferme, sur pilotis afin de compenser la pente du terrain, est calée, de façon précaire, sur un empilement de pierres. Quant au paysage, cette terre érodée de l'Alabama que surmonte un arbre mort, il rivalise d'usure et d'épuisement avec l'homme qui le contemple ainsi. En une seule image, Rothstein résume la relation de l'homme au monde, dans l'Amérique d'après la Grande Dépression.



John Vachon
1914-1975

FSA (Farm Security Administration) supervisor looking at pile of « barnyard lignite » on borrower's farm. McIntosh County, North Dakota [Un responsable de la FSA (Farm Security Administration) examine un tas de « lignite de ferme » dans la propriété d'un emprunteur. Comté de McIntosh, Dakota du Nord], novembre 1940

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
Washington, Bibliothèque du Congrès, département des Estampes et des Photographies



Walker Evans
1903-1975

***Homes and land cultivation. Arthurdale project. Reedsville, West Virginia* [*Logements et exploitation agricole. Projet Arthurdale. Reedsville, Virginie Occidentale*], juin 1935**

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, The New York Public Library Digital Collections, collection de photographies, section d'art, d'estampes et de photographies Miriam et Ira D. Wallach



Walker Evans
1903-1975

***Erosion near Jackson, Mississippi* [*Érosion près de Jackson, Mississippi*], mars 1936**

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, The New York Public Library Digital Collections, collection de photographies, section d'art, d'estampes et de photographies Miriam et Ira D. Wallach

En mars 1936, Walker Evans se rend à Jackson, dans l'état du Mississippi, où il fait une série de photographies montrant l'erosion profonde qui atteint le sol de cette région. Celui qui se rêvait écrivain avant de devenir un photographe majeur du monde américain, raconte et documente par l'image, avec une impeccable précision, l'état d'un monde agricole entre crise et modernisation. Nommé « Senior Information Specialist » au sein de la FSA, Walker Evans était chargé de trier et de donner sens à cette vaste production d'images. Sur ce paysage, il pose un regard d'archéologue, lisant dans cette stratification mise à nu l'histoire cachée sous cette terre. La lumière rasante sous laquelle il prend sa photographie, rend visible et tangible la matière même de ce monde abrasé.



Arthur Rothstein
1915-1985

***Rimrock outcroppings and steep canyons characterize the topography of central Oregon* [*La topographie du centre de l'Oregon caractérisée par des affleurements rocheux et des canyons escarpés*], juin 1936**

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, The New York Public Library Digital Collections, collection de photographies, section d'art, d'estampes et de photographies Miriam et Ira D. Wallach



Arthur Rothstein
1915-1985
Stock watering hole almost completely covered by shifting topsoil. Cimarron County, Oklahoma
[*Point d'eau pour le bétail presque entièrement recouvert par de la terre végétale en mouvement. Comté de Cimarron, Oklahoma*],
avril 1936

Tirage moderne, d'après un original en noir et blanc
New York, The New York Public Library Digital Collections, collection de photographie section d'art, d'estampes et de photographies Miriam et Ira D. Wallach

ABSTRAIRE LA NATURE

La Première Guerre mondiale suscite la rencontre, au cœur de la plus terrible des batailles, entre paysage et abstraction. Lorsque Félix Vallotton, un peintre lié au groupe symboliste des Nabis, cherche, comme il le dit, à « interpréter » Verdun qu'il n'a pas vécu directement, il le fait avec les moyens du cubo-futurisme, afin de trouver la forme juste, quasi abstraite, qui lui permettra d'exprimer l'histoire en tant que puissance venant défigurer le réel et miner sa possible représentation. C'est cette idée du paysage comme force, éprouvée sur un mode tragique en temps de guerre, qui perdure dans les recherches d'artistes qui développent un art frontalier entre évocation de la nature et abstraction. Cette quête à une histoire, qui court de Piet Mondrian jusqu'à Pierre Buraglio, en passant par Nicolas de Staël et Anna-Eva Berman. Chacun à sa manière, ils affrontent moins le paysage comme un motif à peindre que comme une énergie en actes.



Piet Mondrian
1872-1944
Arbre, 1908

Huile sur toile
La Haye, Kunstmuseum Den Haag, legs Salomon B. Slijper



Piet Mondrian
1872-1944

Composition Arbres I, 1912

Huile sur toile
La Haye, Kunstmuseum Den Haag,
legs Salomon B. Slijper

Chez Piet Mondrian, l'abstraction résulte d'un long et méthodique travail d'extraction de la structure de la nature, faite d'un réseau de forces primordiales. Cette recherche de l'essence des choses l'amène peu à peu, à partir de motifs naturels comme l'arbre, à éliminer tout ce qui est de l'ordre de l'irrégulier, pour privilégier les fondamentaux de son rapport au monde : stabilité, dynamisme, vitalité. Dans ce cheminement, la découverte du cubisme, vers 1912, lui fait accomplir un pas fondamental vers la radicalisation géométrique de son art. L'arbre, progressivement transformé à partir d'une première vision réaliste, devient structure, rythme, équilibre. L'abstraction est une réduction : un chemin vers l'essentiel.



Anna-Eva Bergman
1909-1987

N° 41-1977 Tronc d'olivier I, 1977

Acrylique et feuille de métal sur papier
Antibes, Fondation Hartung-Bergman

206 Anna-Eva Bergman a connu Piet Mondrian dans le Paris des années 1920. L'usage qu'elle va faire, des années durant, du motif de l'arbre, greffe sa culture scandinave sur cette recherche d'une abstraction tirée des formes fondamentales de la nature. Soumettant l'arbre à une géométrie qui n'appartient qu'à elle, elle crée, dans les années 1950, sa propre forme-arbre, au sens où Goethe parle de la *Urform* : cette forme primordiale qu'ont en commun tous les arbres, et qui se cache derrière la diversité de leurs apparences. Une forme se simplifie, en même temps elle s'étire, change et jamais ne se fige. Elle est arbre, réduite à un tronc symbolique, masse centrifuge dont la force est à peine jugulée par les limites du tableau. L'abstraction selon Bergman, c'est l'énergie contenue dans la forme.



Anna-Eva Bergman
1909-1987
N° 1b-1956 Arbre, 1956
Tempera et feuille de métal sur panneau de bois contreplaqué
Antibes, Fondation Hartung-Bergman



Nicolas de Staël
1914-1955
Sicile, 1954
Huile sur toile
Grenoble, musée de Grenoble, achat à Françoise de Staël avec la participation du FRAM en 1982



Pierre Buraglio
Né en 1939
Paysage, décembre 1990
Montpellier, collection du Fonds régional d'art contemporain Occitanie Montpellier.
En dépôt au musée Fabre, Montpellier depuis 2007



Richard Diebenkorn
1922-1993

Albuquerque #7, 1951

Huile sur toile
Wiesbaden, collection Reinhard Ernst



Charles Pollock
1902-1988

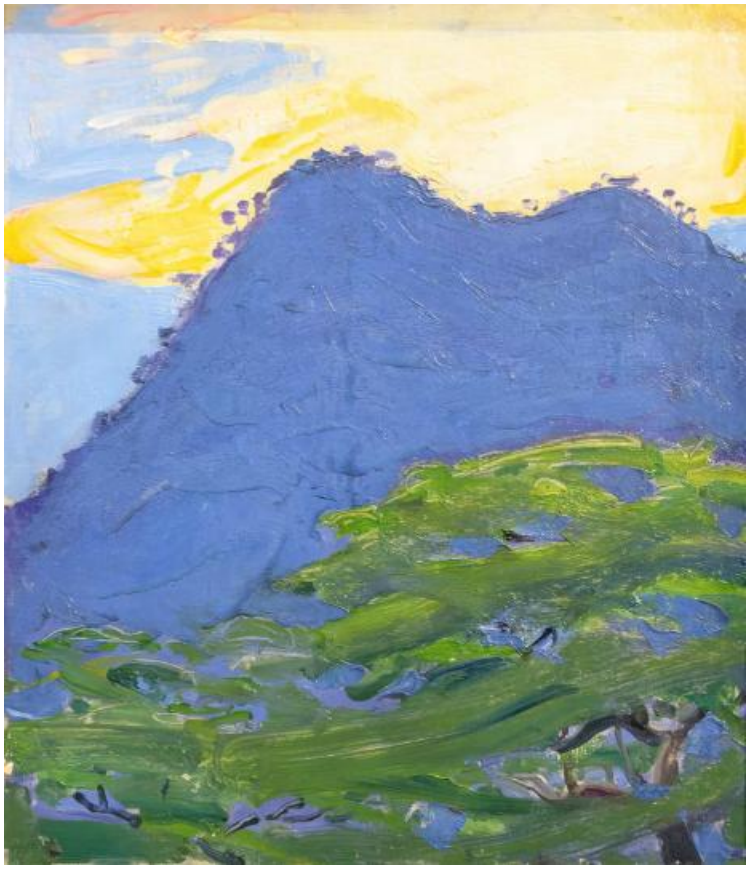
Untitled (Post-Rome), green, 1964

Huile sur toile
Charles Pollock Archives,
courtesy galerie Dina Vierny, Paris

Charles Pollock est le frère de Jackson, l'aîné d'une fratrie de cinq garçons dont celui-ci est le benjamin. Comme son frère, mais avant lui, il s'est intéressé aux peintres muralistes mexicains, a regardé l'œuvre de José Clemente Orozco et suivi à la Art Students League de New York les cours de Thomas Hart Benton dont il deviendra l'ami et l'assistant. Lorsqu'il passe à l'abstraction, en 1956, Charles Pollock reste fidèle à ce regard stratigraphique qu'il porta longtemps sur le paysage américain. Dans *Untitled (Post-Rome) green*, quelque chose de sismique, comme un écho d'un monde en formation, traverse et perturbe le silence du tableau. Le paysage a disparu mais il travaille encore, telle une force, sous la surface qui le contient.

À L'ORIGINE

Notre société industrialisée a longtemps pensé sa destinée comme une extraction progressive de l'état de nature pour aller, grâce au progrès technique, vers un autre état, la culture en tant que produit de l'action humaine. Si les anthropologues ont montré l'impossibilité de séparer nature et culture, le paysage, au sens artistique, reste travaillé par cette vision dualiste. Nombreuses sont les œuvres qui prennent l'allure d'une remontée vers l'origine, comme s'il s'agissait, par l'art, de revenir à un état primordial. S'exprime ainsi la volonté de recréation : une aspiration démiurgique à revenir au chaos créateur afin, à partir de lui, de redonner forme au monde. Cette aspiration se manifeste sous plusieurs registres : paysages de l'élémentaire, intrication du géologique et du symbolique, retour vers l'origine du monde et de l'art... Le paysage est une projection, une manière de refaçonner le monde indifférent au gré de nos affects, de nos croyances, de nos utopies.



Akseli Gallen-Kallela
1865-1931
Hwandoni Hills, 1910
Huile sur toile
Espoo, Gallen-Kallela Museum



Vilhelm Hammershøi
1864-1916
Landskap. Från Lejre [*Paysage de Lejre*], 1905
Huile sur toile
Stockholm, Nationalmuseum, achat 1920



Claude Monet
1840-1926
Paysage de Norvège, les maisons bleues, 1895
Huile sur toile
Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, 1966





Per Kirkeby
1938-2018
Sans titre [Untitled], 1991
Technique mixte sur papier
Sans titre [Untitled], 1988
Fusain, gouache, crayon gras et encre sur papier
Sans titre (Laesø) [Untitled (Laesø)], 2002
Gouache sur papier
Sans titre [Untitled], 1993
Technique mixte sur papier
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux

207 Certains peintres portent sur le paysage un regard *stratigraphique* : un regard de géologue capable de saisir, au-delà des apparences du monde visible, la structure cachée qui en révèle l'origine. C'est littéralement le cas de Per Kirkeby, ce géologue danois devenu peintre, dont l'art tellurique nous fait prendre conscience que le paysage est fait de temps sédimenté. Sur toile ou sur papier, son travail, aux limites de l'abstraction, se structure comme un champ de forces superposées en registres. Chaque œuvre est une genèse : un monde surgit, la peinture en exprime la formation dans sa composition, sédimentée, comme dans sa matière vive semblable à un flux. L'art est connaissance physique du monde, révélation d'un ordre caché.



Jean Degottex
1918-1988
Sans titre, 1955
Encre de Chine de couleur sur papier
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux



Eva Jospin
Née en 1975
Grottesco II, 2025
Bois, carton, tissus et matériaux divers
Collection particulière, courtesy de l'artiste
et de Galleria Continua



Jean Dubuffet
1901-1985
Terres théâtrales (prune or et soufre), 1957
Huile sur toile
Paris, Fondation Dubuffet



Pierre Tal Coat
1905-1985
Le Rocher vert, 1950
Huile sur toile
Paris, galerie Berthet-Aittouarès

Pierre Tal Coat conçoit la peinture comme une écoute : une tentative de saisir la structure profonde du monde et de ses éléments, soucieuse de trouver un accord entre les choses vues et éprouvées et la manière de leur donner forme. Cette quête d'un art au diapason du primordial est portée par le désir de revenir à une forme d'état premier. Une *remontée* qui se traduit formellement, dans les œuvres des années 1950, par une aspiration à retourner vers une enfance de l'art. Dans le *Rocher vert*, cela s'exprime sur un mode pariétal : un accord musical, harmonieux, entre sa manière de peindre et l'imaginaire de la grotte préhistorique que son art ranime ainsi. Quelques signes, quelques traces laissés sur la toile pour qui saura les lire, et le monde est là : énigmatique, présent.

PAYSAGES INTÉRIEURS

À rechercher l'origine, c'est sa propre nuit que l'on rencontre. Les paysages intérieurs sont, eux aussi, des mises au jour de l'origine. En eux se dessine une généalogie qui va du romantisme au surréalisme, en passant par le symbolisme. Quelque chose perdure d'une manière de faire paysage en prenant sa rêverie comme modèle, qui fait le lien entre un Edvard Munch, Yves Tanguy, Henri Michaux et Caroline Bachmann. Longtemps dominée par une conception optique, la pratique du paysage s'élargit à quelque chose de plus obscur – subjectif et onirique. C'est l'inconscient qui est le sujet. La révolution freudienne et son influence décisive sur le surréalisme favorisent un élargissement radical de la notion de paysage en tant u'exploration de notre part obscure.



Martial Raysse
Né en 1936
L'Ami des nuages, 1982
Peinture acrylique et tempera sur bois
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industriel
achat 1982



Caroline Bachmann
Née en 1963
***Lune rousse reflet*, 2022**
Huile sur toile
Sotteville-lès-Rouen, collection Frac Normandie



Yves Tanguy
1900-1955
***Nid d'amphioxus*, 1936**
Huile sur toile
Grenoble, musée de Grenoble

Le peintre surréaliste Yves Tanguy allie la liberté de l'imaginaire à la maîtrise la plus rigoureuse de la peinture. Ses paysages oniriques, peuplés d'objets aussi mysterieux que poétiques, sont peints avec une technique savante, faite d'une peinture fluide lentement superposée en couches plus ou moins transparentes. Ainsi conçu, l'espace de son tableau demeure aussi indéfini que les motifs qui le hantent sont peu reconnaissables. Le jeu chromatique, cet accord de gris, de beige et d'un vert mêlé de rose, renforce l'effet d'étrangeté. L'amphioxus qui prête son nom au titre de cette œuvre est – mais qui le sait ? – un invertébré fusiforme de très petite taille qui vit caché dans le sable. Chez Tanguy, l'explication nourrit l'énigme.



Henri Michaux
1899-1984
***Paysage mescalinien*, 1955**
Huile sur bois
Paris, Centre des monuments nationaux, Beaulieu-en-Rouergue, abbaye



Edvard Munch
1863-1944
***Nuit d'hiver*, 1923**
Huile sur toile
Oslo, Munchmuseet

209 Le peintre norvégien Edvard Munch reprend la tradition picturale du *paysage état-d'âme* qu'ont élaboré le romantisme allemand et le Symbolisme, et l'emmène vers le XX^e^ siècle par sa manière, expressionniste, de rendre tangible la sève vitale qui traverse, anime et féconde toute chose. Dans *Nuit d'hiver*, il semble faire écho aux mots de Caspar David Friedrich : « Clos ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour *ce que tu as vu dans ta nuit*, afin que son action s'exerce en retour sur d'autres êtres, de l'extérieur vers l'intérieur. » La nuit se déploie, telle une fleur obscure, du centre vers les bords du tableau, pour mieux nous absorber en son sein.



Eugène Gabritschevsky
1893-1979
Sans titre, s.d.
Gouache sur papier couché
Collection particulière



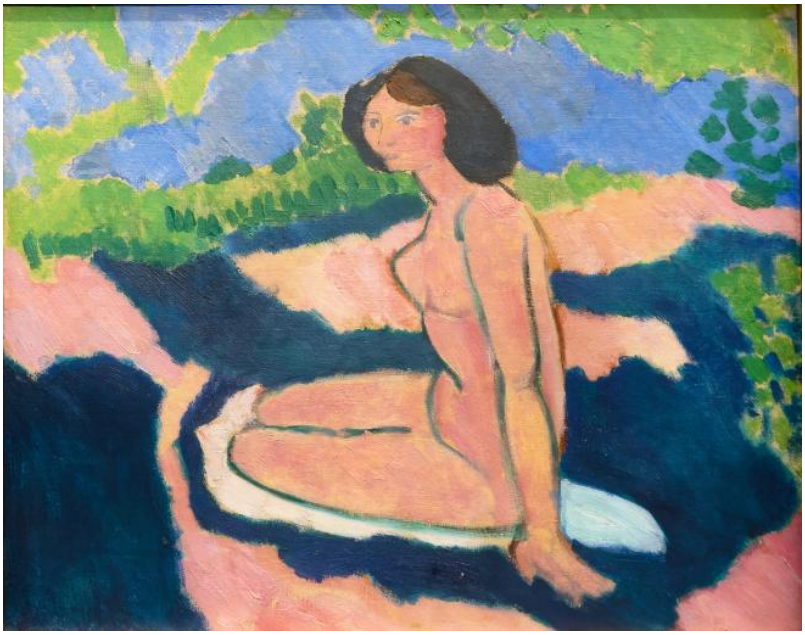
Gilbert Legube
1901-1987
Sans titre, vers 1949-1950
Aquarelles sur papier
Paris, musée d'Art et d'Histoire
de l'Hôpital Sainte-Anne



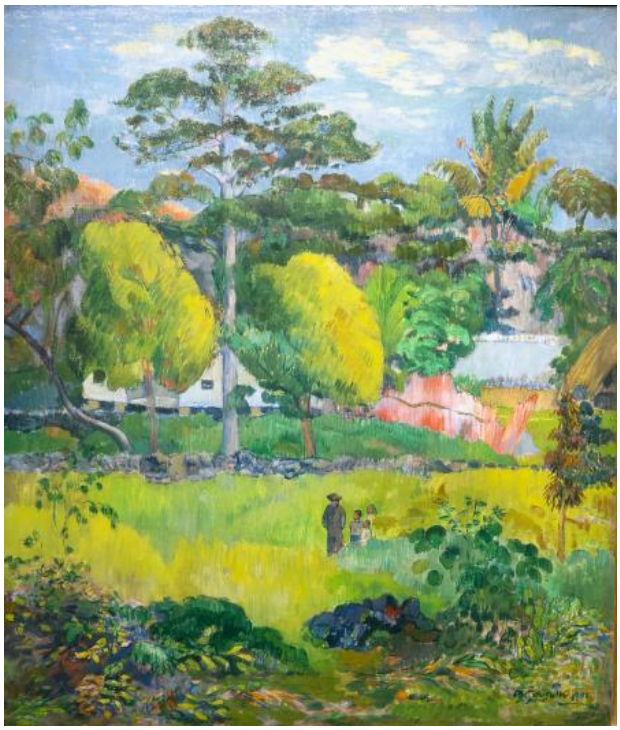
Gilbert Legube
1901-1987
Sans titre, vers 1949-1950
Aquarelles sur papier
Paris, musée d'Art et d'Histoire
de l'Hôpital Sainte-Anne

PASSÉ, PRÉSENT, FUTUR

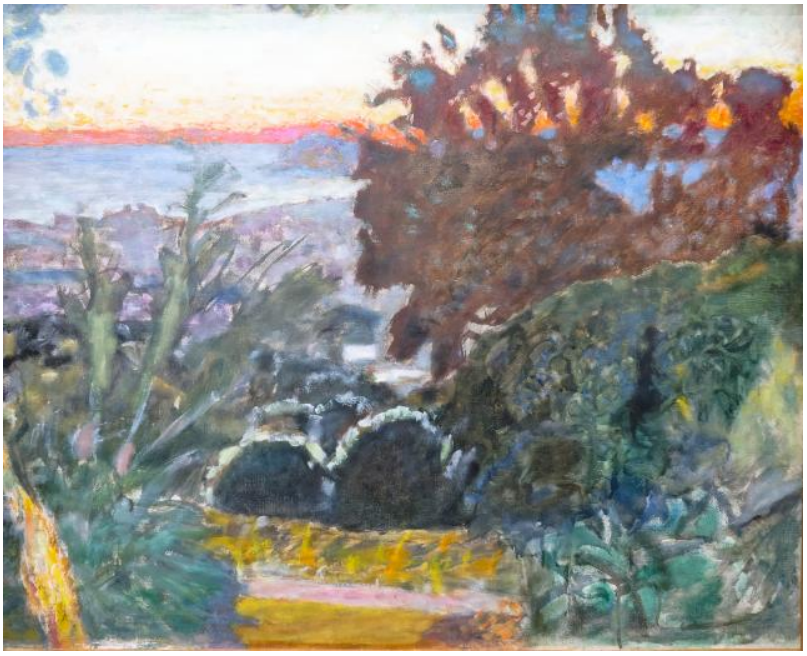
Le paysage, c'est un jeu entre espace et temps. On pourrait penser, nous qui avons en tête le modèle de l'artiste allant travailler sur le motif, que la peinture est une aspiration à se tenir dans le pur présent, ce dont l'impressionnisme, par moments, est l'accomplissement. Rares sont ceux, au xxe siècle, qui aspirent et parviennent à un tel état. Claude Monet et Pierre Bonnard font partie de la catégorie – minoritaire en un temps peu enclin à croire au bonheur – de ceux qui, par la peinture, tentent de faire corps avec l'instant. Ce sont d'autres catégories – le passé qui nourrit nostalgie, culpabilité et sentiment de perte, le futur qui suscite utopie et inquiétude – qui travaillent le plus souvent le paysage, réaffirmant ainsi sa relation profonde avec l'histoire. Dans *Ulysse*, James Joyce faisait dire à Stephen Dedalus : « L'histoire est un cauchemar dont je tente de m'éveiller ». Peindre le paysage aujourd'hui, c'est réveiller les fantômes qui sommeillent en son sein.



Henri Matisse
1869-1954
Nu rose, 1909
Huile sur toile
Grenoble, musée de Grenoble



Attribuée à Paul Gauguin
1848-1903
Paysage, 1901
Huile sur toile
Paris, musée de l'Orangerie,
collection Walter-Guillaume



Pierre Bonnard
1867-1947
Paysage, soleil couchant (Le Cannet), vers 1923-1926
Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay, don de la Fondation Meyer, 2006.
En dépôt au musée Bonnard, Le Cannet



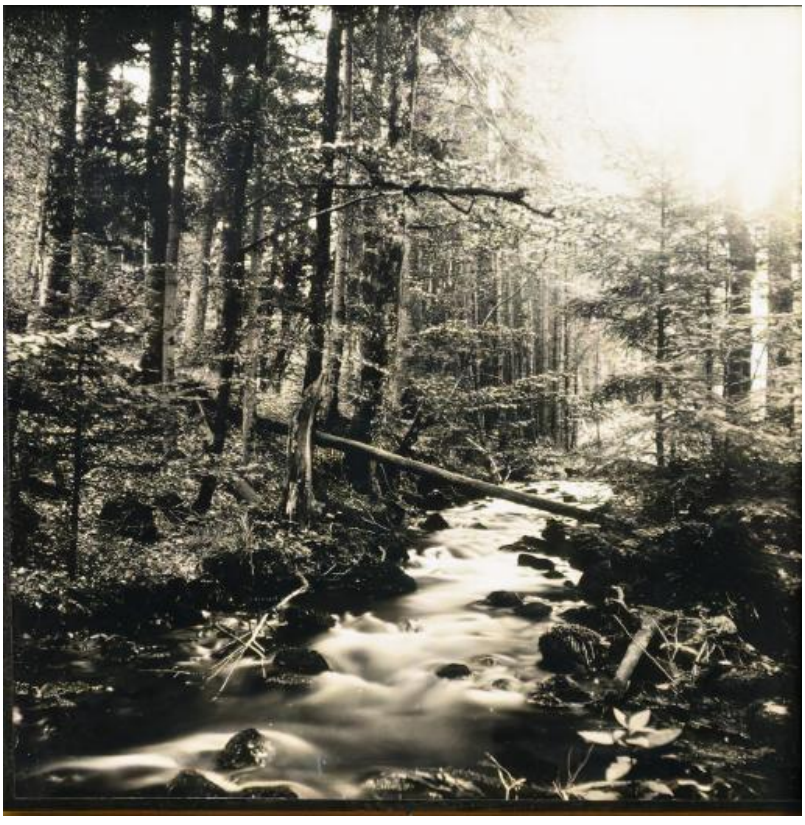
Bernard Plossu
Né en 1945
Vue depuis le cabinet de toilette de Claude Monet, Giverny, juin 2011
Tirage Fresson
Giverny, musée des Impressionnismes,
achat à l'artiste en 2012



Bernard Plossu
Né en 1945

Chez Monet, le jardin de l'autre côté, Giverny, octobre 2014

Tirage Fresson
Collection de l'artiste. En dépôt au musée des Impressionnismes, Giverny, depuis 2015



Éric Antoine
Né en 1974

La Magel, printemps 2022, 2022

Ambrotype
Collection de l'artiste

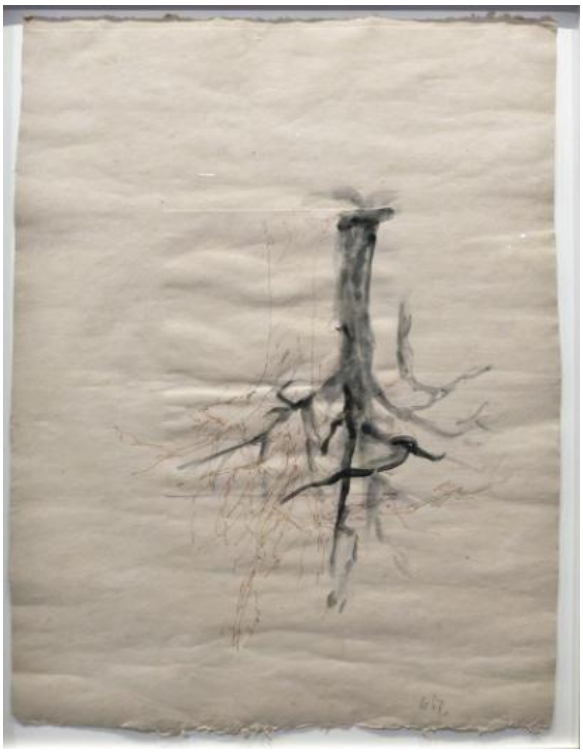
Éric Antoine fait de la photographie au collodion humide. Une technique du XIXe siècle qu'il utilise sans nostalgie, par goût de la contrainte que lui impose cette pratique. Le collodion est capricieux, il faut le dompter, chronomètre à la main, entre le moment de la prise de vue et celui où, dans le laboratoire, la plaque de verre rend son verdict : bonne ou ratée. Le temps est le maître : il est la condition et le sujet du travail, techniquement et symboliquement. Chaque année, l'artiste revient au bord de la Magel, cette rivière qu'il connaît intimement, afin, devant elle, de répéter une fois encore ce rituel dans lequel se joue l'exercice de son art. Venir et revenir, regarder et regarder encore, expérimenter, rater et puis réussir, l'espace d'un instant. *La Magel*, c'est l'œuvre du temps.



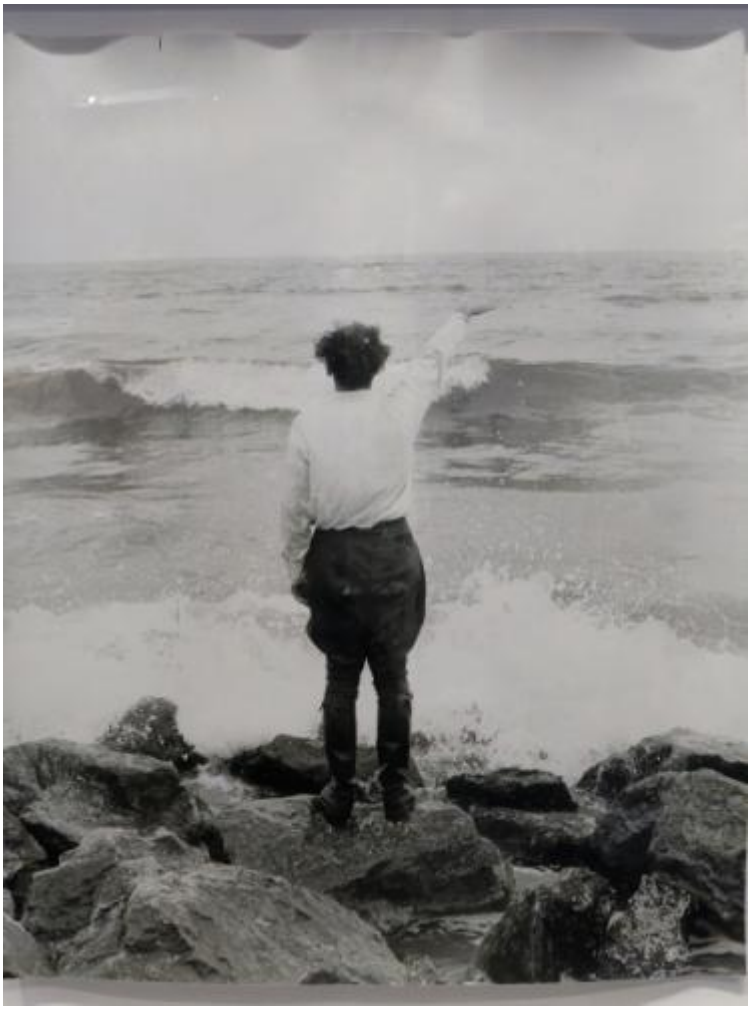
Marc Desgrandchamps
Né en 1960
Cible, 2021
Diptyque, huile sur toile
Courtesy galerie Lelong, Paris



Frédéric Poincelet
Né en 1967
Sans titre, de la série *SUOMI, Suomi*, janvier 2026
Technique mixte, dessin et encres lithographiques
Collection de l'artiste



Georg Baselitz
1938-2026
Ohne Titel (Bäume)
[Sans titre (Arbres)], 1973
Feutre et encre de Chine sur papier Zaansch Bord
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux



Anselm Kiefer
Né en 1945

***Besetzungen (Montpellier)* [*Occupations (Montpellier)*], 1969/2022**

Photographie noir et blanc, tirage argentique
Collection particulière

212 Durant l'été et l'automne 1969, Anselm Kiefer fait une série d'actions photographiques qu'il intitule *Occupations* : revêtu de l'uniforme militaire de son père, il pose dans divers paysages, tout en faisant le salut hitlérien. La parodie est double, qui *rejoue* ce salut dans des compositions qui sont autant de reprises du *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich (Hambourg, Kunsthalle). Un tel enchâssement dit le double poids du passé qui pèse sur les épaules de ce jeune Allemand aspirant à devenir artiste. Poids du passé nazi de l'Allemagne et de sa famille, qui lui fait *endosser* l'uniforme de son père. Poids de ce que le nazisme a fait du romantisme, relu à l'aune de son idéologie. Cette *réactivation* est une catharsis, un travail du deuil nécessaire pour avancer.



Elina Brotherus
Née en 1972

***Der Wanderer 2* [*La Promeneuse 2*], de la série *The New Painting* [*La Nouvelle Peinture*], 2004**

Photographie chromogénique couleur sur papier Fuji Crystal Archive contrecollée sur aluminium anodisé
Sotteville-lès-Rouen, collection Frac Normandie



Blaise Drummond
Né en 1967
***Volkskunst*, 2019**
Huile et cire d'abeille sur bouleau
Paris, courtesy galerie Loevenbruck



Balthus - Balthasar Klossowski de Rola, dit
1908-2001
***Grand paysage à l'arbre (Cour de ferme à Chassy)*, 1960**
Huile sur toile
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, donation André et Henriette Gomès, 1985



Mamma Andersson
Née en 1962
***Forgotten*, 2016**
Huile et acrylique sur panneau
Stockholm, atelier de l'artiste
courtesy de l'artiste et David Zwirner

LOCAL, GLOBAL, TOTAL

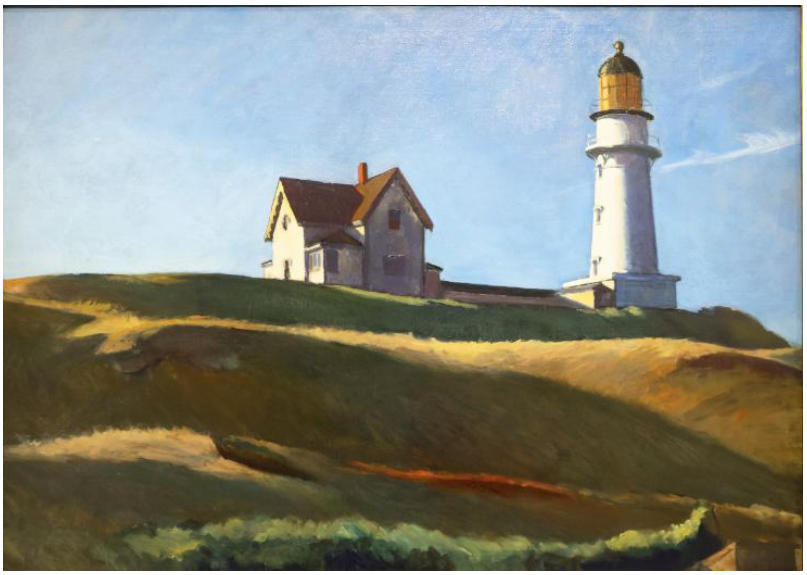
Tout paysage est fait de traces. Ce qui se cache sous le sol, invisible ou affleurant à sa surface, est un indice de la présence humaine, de son devenir, de son histoire, nichés dans le paysage. Les artistes qui mettent au jour ces traces mémorielles élaborent un paysage humain : une nature *éprouvée* par l'homme et *affectée* par sa présence. Ils nous rappellent que ce que nous appelons *paysage* est le fruit de la relation subjective d'un individu et d'un lieu, vécue sous le signe de l'appropriation. Celle-ci se manifeste sous différents registres : du singulier au collectif, de la relation subjective et sentimentale à l'appropriation politique et guerrière, du local au total. Georgia O'Keeffe livre une formulation éminemment personnelle de ce lien. Allant chaque jour, pendant des années, sur le même motif, le Pedernal, une montagne du Nouveau Mexique, elle déclare, vers la fin de sa vie : « C'est ma montagne privée. Elle m'appartient. Dieu m'a dit que si je la peignais suffisamment, je pourrais l'avoir ». Le premier paysage, dans le fond, c'est *mon* paysage.



Hélène Garache
1923-2023
Paysage avec le Chardonnet et la Verte, 1998

Terre de couleurs cuites à 1 000 degrés et engobes
Ensemble modelé sur nature depuis Argentière (vallee de Chamonix) en 4 éléments distincts : forêt haute, forêt basse et rivière, l'Aiguille verte et le Chardonnet
Paris, Fonds de dotation Hélène et Claude Garache

213 Une femme sculpte une montagne. Elle va sur le motif, comme les peintres se sont mis à le faire au XIXe siècle, pose sa sellette devant elle, et commence à modeler. Devant elle, le mont Blanc. Tantôt elle en isole un fragment – tel sommet, tel glacier – tantôt elle l'appréhende dans sa totalité. Elle travaille là comme on le fait en atelier, face au modèle vivant, modelant ce qu'elle voit, tentant de saisir l'immensité d'un monde par les moyens modestes qu'elle a à sa disposition. De la terre, quelques instruments pour la façonner, et des lunettes de glacier pour protéger ses yeux. Plus tard, à l'atelier, elle viendra apporter la couleur à cette terre. Ensuite, elle la cuira. Le macrocosme contenu dans le microcosme. Cela s'appelle de la sculpture.



Edward Hopper
1882-1967
Lighthouse Hill, 1927

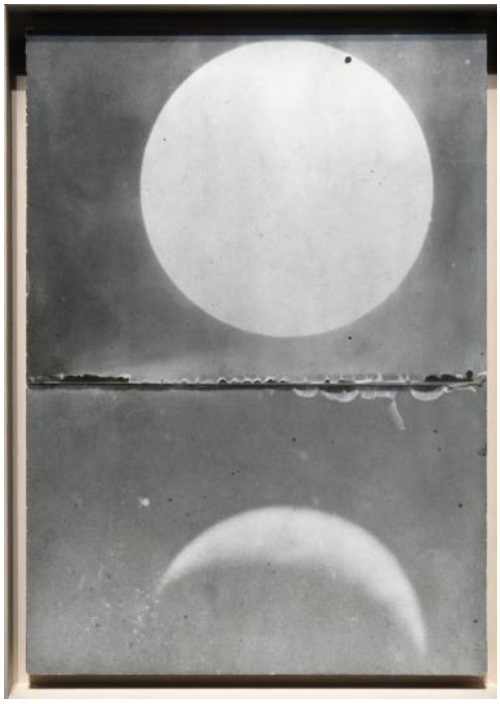
Huile sur toile
Dallas, Dallas Museum of Art,
don de Monsieur et Madame Maurice Purnel



Auguste Elysée Chabaud
1882-1955
Paysage de Provence, vers 1930
Huile sur toile
Paris, musée d'Art moderne de Paris



David Hockney
1937-2026
Tree Tunnel, 20 August [Tunnel d'arbres, 20 août], 2005
Huile sur toile
Collection particulière



Hans Hartung
1904-1989
Lune, 1916
Photographie contrecollée sur panneau aggloméré
Antibes, Fondation Hartung-Bergman

Vers l'âge de 12 ans, Hans Hartung construit sa propre lunette astronomique. En associant celle-ci avec un appareil photo, il prend des clichés de la Lune. Après s'être vu pasteur, il se rêve désormais en astronome. « La lune et les étoiles remplaçaient dans mon cœur les félicités célestes, dit-il : j'avais changé de ciel. » Dans l'un des tirages qu'il fait lui-même, deux lunes, par accident, se côtoient sur une même image. C'est ce tirage accidenté qui inspire Anna-Eva Bergman un demi-siècle plus tard, dans une peinture sur bois au titre en forme d'hommage : *Deux Lunes pour Hans*. Hommage, dans cette œuvre de la maturité, à la jeunesse de son compagnon qu'un ami surnommait alors « le guetteur des étoiles ». Hommage à ce qui les lie : cet imaginaire cosmique si profondément partagé.



Anna-Eva Bergman
1909-1987
N° 90-1970 Deux Lunes pour Hans, 1970
Vinylique et feuille de métal
sur panneau de bois Isorel
Antibes, Fondation Hartung-Bergman



Britta Marakatt-Labba
Née en 1951
Garjját [*Les Corbeaux*], 2024
Sérigraphie colorée à la main sur papier
Stockholm, Moderna Museet, achat 2024
financé par la Fondation Österlind

Britta Marakatt-Labba appartient au peuple Sami, les premiers habitants du nord de la Scandinavie. Son travail de peinture, de broderie narrative et de lithographie, offre une mémoire visuelle à l'histoire des siens. Membre d'une communauté opprimée, vivant dans une nature soumise à la dégradation, elle participe par son art à la réappropriation symbolique d'un monde spolié. *Les Corbeaux* font suite à un récit brodé dans les années 1980, qui racontait la lutte de ce peuple autochtone contre la construction d'une centrale hydroélectrique sur son territoire. Des corbeaux se transforment en policiers vêtus de noir et progressent en file indienne vers les Samis assis en signe de protestation. Le paysage est une contre-histoire : un acte de résistance.



Gilles Aillaud
1928-2005
Marée basse, rochers, 1983
Aquarelle sur papier
Rennes, collection Fonds régional d'art contemporain Bretagne



Pierre Buraglio
Né en 1939
(Mon) Val-de-Marne, 2017
Gouache sur carton découpé et assemblé
Vitry-sur-Seine, collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, don de Pierre Buraglio, 2017

APRÈS L'HISTOIRE, LE PAYSAGE

Le paysage, c'est ce qui reste quand tout a disparu : paysage après la bataille, qui vient enfouir l'histoire et recouvrir ses traces, paysage après la catastrophe, qui oppose sa présence vive à ce qui a disparu. À la tradition du paysage de ruines, cette peinture de l'après où, le temps ayant passé, seule une trace altérée dit de quoi un endroit fut le lieu, la période contemporaine a offert une suite, qui est aussi une aggravation : un paysage qui recouvre tout, les hommes, leur disparition, et jusqu'aux traces même de cette disparition.
Le paysage est désormais un art de l'après-coup, voire du contre-coup que l'on entend dans le mot anglais aftermath qui désigne également les conséquences, les séquelles… Lorsqu'il s'est agi, tant de fois dans notre époque, de donner forme et mémoire à l'innommable, c'est le paysage en tant que puissance de recouvrement qui s'est imposé telle la forme avec laquelle, et peut-être aussi, parfois, contre laquelle, il allait falloir travailler.



Emeric Lhuisset
Né en 1983
L'Autre rive, 2011-2017
Extrait d'une série réalisée en Irak, Syrie, Turquie, Grèce, Allemagne, Danemark, France
Impressions cyanotypes sur papier coton 650 g disparaissant progressivement à la lumière du soleil
Collection de l'artiste

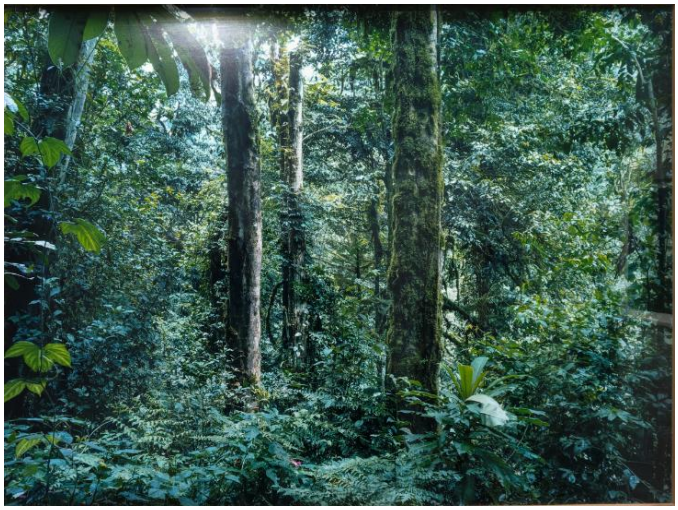


Emeric Lhuisset
Né en 1983
L'Autre rive, 2011-2017
Extrait d'une série réalisée en Irak, Syrie, Turquie, Grèce, Allemagne, Danemark, France
Impressions cyanotypes sur papier coton 650 g disparaissant progressivement à la lumière du soleil
Collection de l'artiste



Johanna Quillet
Née en 1979
camp(S) indicible, introduction au silence, 2019
Tirage Hahnemühle photoRag mat contrecollé sur dibond
Collection de l'artiste

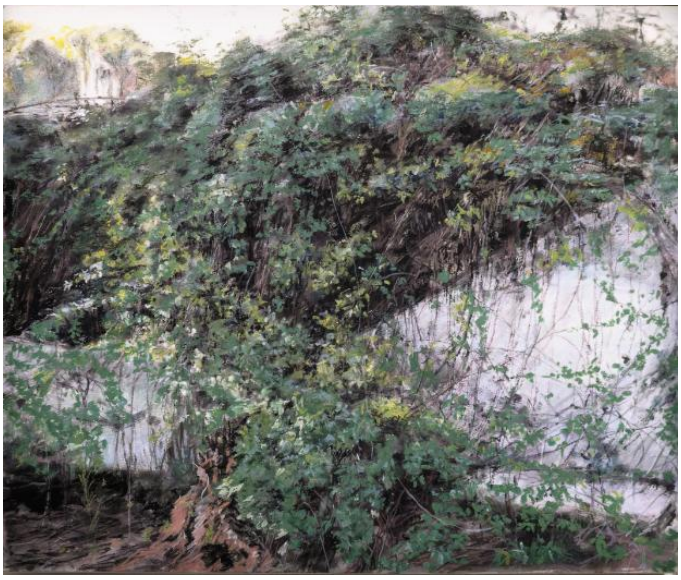
215 C'est une forêt : une forêt de jeunes arbres que traverse la lumière du soleil. Elle est belle, banale et belle sous l'œil de Johanna Quillet qui saisit ce moment, délicieux, où l'on ne distingue plus la lumière de ce qui la reçoit. S'il n'y avait pas le titre, que l'on lit dans un second temps, après s'être approché de cette photographie lumineuse, on ne saurait pas, on ne comprendrait pas... Cette forêt, c'est à Sobibór qu'elle se trouve, aujourd'hui, où la nature, imperturbablement, continue son travail de recouvrement. On lit, et on comprend, et l'on regarde d'une tout autre manière cette terrible indifférence du vivant à la mémoire des morts qu'elle enfouit dans l'éblouissant oubli.



Alexis Cordesse
Né en 1971

Sans titre, forêt primaire de Nyungwe, Rwanda #2, de la série *Absences*, 2013

Photographie couleur, épreuve ilfochrome contrecollée sur aluminium
Paris, collection du Centre national des arts plastiques. En dépôt au Frac Auvergne, Clermont-Ferrand depuis 2018



Paul Vergier
Né en 1976

Fouillis de ronces, 2022

Pastel sur papier marouflé sur toile
Paris, courtesy H Gallery



Ceija Stojka
1933-2013

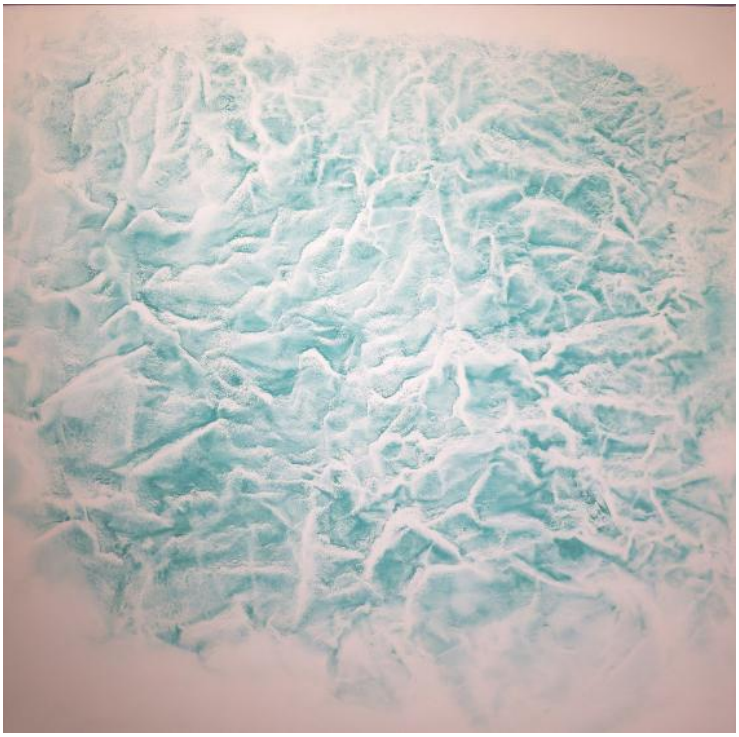
Die 3 letzten Luftballons. In Auschwitz ist noch Platz [*Les Trois derniers ballons de baudruche. Il y a encore de la place à Auschwitz*], 2008

Acryl sur toile
Paris, galerie Christophe Gaillard

Dans le travail de Ceija Stojka, artiste et écrivaine rom rescapée du génocide de son peuple durant la Seconde Guerre mondiale, le paysage a une importance capitale. Prolongeant le travail de témoignage qu'elle avait livré sur sa déportation à l'âge de 10 ans, elle se met à dessiner et à peindre, en autodidacte, durant les années 1980. Les paysages sont à la fois le contrepoint et l'écho de ses représentations du génocide. Elle, qui a survécu à Auschwitz, Ravensbrück et Bergen-Belsen, évoque à travers eux l'enfouissement tragique de l'histoire sous le paysage, vu à hauteur de l'enfant qu'elle était alors. Dans son silence même, le paysage, tel un gardien des traces, témoigne de ce qui ne peut être représenté.

PAYSAGES DE L'ANTHROPOCÈNE

Le terme « Anthropocène », ou « ère de l'être humain », a été popularisé par le météorologue et chimiste Paul Crutzen dans les années 2000, afin de désigner la nouvelle époque géologique qui débute au moment où l'influence de l'être humain sur la géologie et les écosystèmes devient significative à l'échelle de l'histoire de la Terre. Peut-on parler de « paysage de l'Anthropocène » ? N'y a-t-il pas une contradiction dans les termes à réunir deux catégories qui attribuent des qualités opposées à l'homme ? D'un côté le « paysage », dont le philosophe romantique allemand August Wilhelm Schlegel disait qu'il « n'existe que dans l'œil du spectateur », de l'autre « l'Anthropocène » cette catégorie selon laquelle l'activité humaine est devenue la contrainte géologique dominante : une force contribuant de manière déterminante au dérèglement climatique. De l'homme créateur du paysage, on bascule vers l'homme destructeur du monde. Face à une telle bascule, il faut, en art, inventer des formes nouvelles, capables de témoigner d'une telle mutation.



Vicky Colombet
Née en 1953
Antarctica Series #1337, 2015

Pigment, huile, alkyde sur toile (Vert de Cobalt bleuâtre A)
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fernberger, Los Angeles

Vicky Colombet pratique la peinture à la façon d'un ensemencement. Ses tableaux, que l'on pourrait nommer paysages bien qu'ils restent résolument abstraits, sont faits de plis où la lumière se niche, entre enfouissement et éblouissement. Chaque tableau, qui naît d'un rituel intime, oscille entre mélancolie et renaissance. C'est la beauté du monde, celle qui s'enfuit, celle qu'il est peut-être possible de sauver un peu, par la peinture comme manière de vivre, qui se donne là. Un pli se forme, un pli s'ouvre, afin que quelque chose advienne, encore. Celui-ci s'appelle *Antarctica*, et ce mot suffit. Non pour dire ce que l'on voit, car on éprouve plus que l'on ne voit. Quelque chose est là, se donne et se retire, telle une marée. La peinture se tient sur cette lisière, entre perte et présence. C'est sa raison d'être.



Sophie Ristelhueber
Née en 1949
Sunset Years #6
et *Sunset Years #11*, 2019

Épreuves pigmentaires sur papier Baryta Prestige 340g Fine Art Image, encadrées, édition de 3 + 1 AP chacune
Courtesy de l'artiste et de la galerie Poggi, Paris

217 Dans *Sunset Years*, Sophie Ristelhueber confronte deux modalités du sol – l'une trouée de cratères qui sont autant de béances où règne le vide, tandis que, dans l'autre, des *bubons* bouillonnent sous la surface, telle une lave voulant jaillir. D'un côté la mer Morte vue d'avion, de l'autre le bitume parisien un été trop chaud. Nul équilibre entre ces deux images, mais une façon de rendre visible ce néant qui, sous la surface de la terre, travaille à sa perte. Creux et protubérances sont les deux faces d'une seule peau : la peau du monde que ronge une force obscure. On peut appeler celle-ci rechauffement, on peut aussi l'appeler néant, car c'est bien le négatif qui met à mal la peau du monde, telle une plaie venue du dedans.





Jérémie Lenoir
Né en 1983
Stockage, Maasvlakte, 2020, 2026
Tirage UV, édition n° 3/5
Collection de l'artiste

PARADIS PERDUS ?

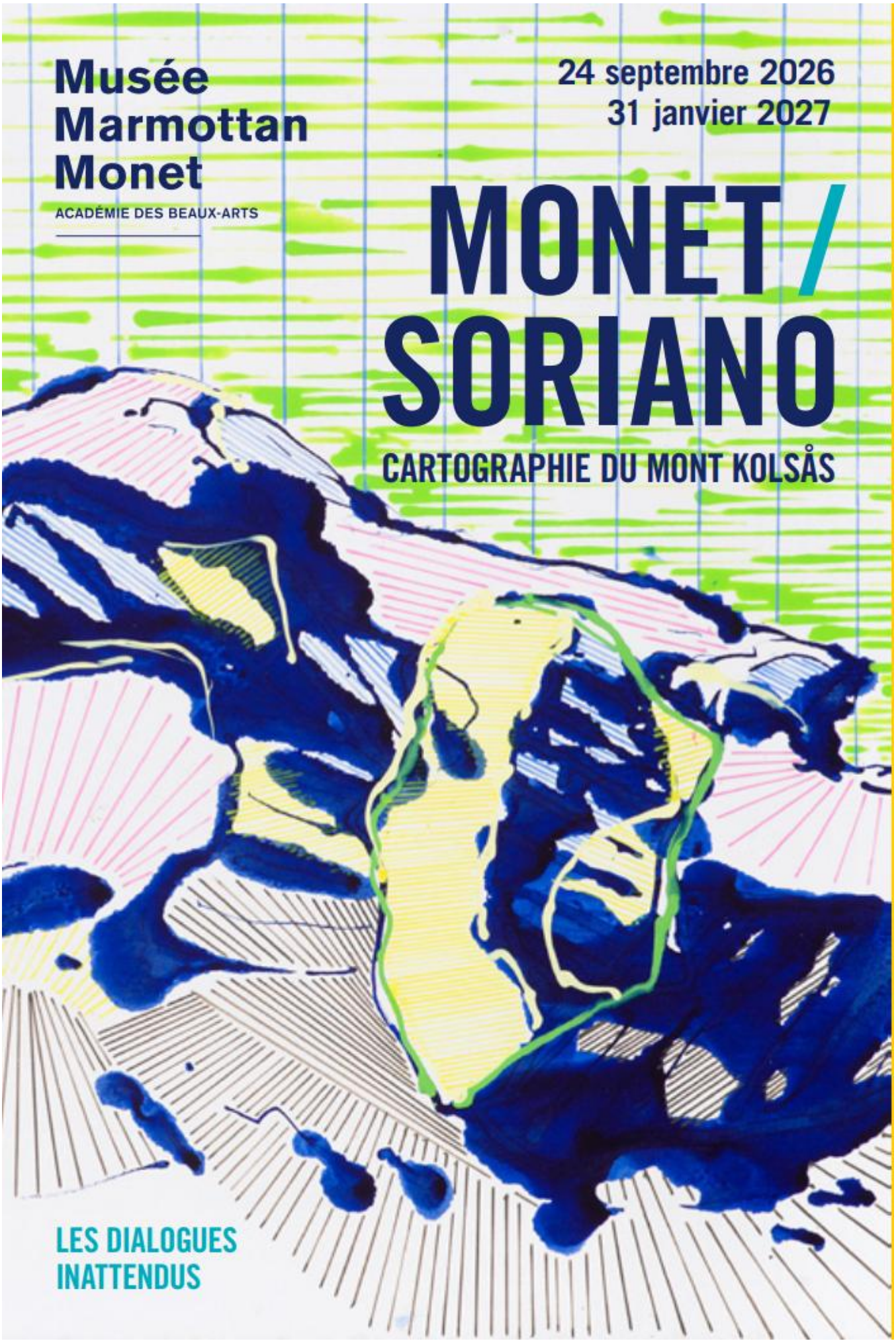
L'art peut-il réenchanter un monde à l'obsolescence annoncée ? Quelles fonctions une civilisation qui ne croit plus à son avenir, peut-elle attribuer à ces œuvres que l'on nomme paysages : consolation, lucidité, travail du deuil ou recherche de la beauté malgré tout ?
Afin de comprendre pour quelles raisons on crée encore, c'est aux œuvres qu'il faut revenir. La série du peintre américain Alex Katz dédiée aux *Nymphéas – Homage to Monet, Water Lilies* – à l'allure d'un aveu : rien ne peut être refait de ce qui a déjà été fait. L'hommage est une mesure du temps qui a passé, la peinture plate de Katz exprimant, sur le mode de l'absence, l'irrémédiabilité de sa perte. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », disait Héraclite. Il en va de même pour le bassin de Monet. À la fluidité du peintre de Giverny, Katz répond par une forme de fixation, un arrêt pour mémoire. L'hommage est une émulation, une façon de peindre non pas d'après, mais après Monet, longtemps après, et autrement, dans un monde où les tableaux n'ont nulle victoire à célébrer.



Alex Katz (né en 1927)

Reflections [Réflexions]

2007


Musée
Marmottan
Monet
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
24 septembre 2026
31 janvier 2027
MONET /
SORIANO
CARTOGRAPHIE DU MONT KOLSÅS
LES DIALOGUES
INATTENDUS

LES DIALOGUES INATTENDUS

MONET/SORIANO :
CARTOGRAPHIE DU MONT KOLSÅS

Invité par le musée Marmottan Monet à dialoguer avec une œuvre de ses collections, l'artiste franco-américain Peter Soriano a choisi *Le Mont Kolsaas en Norvège* de Claude Monet, peint en hiver 1895.

En 2025, Soriano retrace le voyage de Monet de la France à la Norvège. En revenant durant les mêmes mois d'hiver, il dessine à plusieurs reprises le mont Kolsås, l'un des motifs récurrents de Monet, depuis les points de vue où le peintre avait posé son chevalet 130 ans plus tôt.

Là où Monet explore les variations du paysage par les jeux de lumière et de couleur, Soriano l'aborde par la forme, observant comment les volumes occupent l'espace et se transforment au fil du temps. Dans *Cartographie du mont Kolsås*, il se concentre sur deux formes qui s'inscrivent dans des échelles de temps radicalement différentes : la montagne lointaine, en apparence immuable, et les tas instables de neige déblayée sur les parkings.

Cette recherche aboutit à un dessin mural *in situ* composé de grilles, de diagrammes, de dates et de courbes de niveau. Sur les murs, cinq variations, accompagnées de dessins sur papier, mettent en relation la montagne et les tas de neige.

***Cartographie du mont Kolsås* devient la trace du regard prolongé de Soriano sur un paysage en transformation : une réponse à Monet et une tentative de saisir l'impermanence du monde naturel, si palpable dans le Grand Nord.**













