

Face aux œuvres

N° 03 mémoire & patrimoine

La nature,
matériau
et support
de l'œuvre

50P

du Fonds municipal d'art de Pantin



© Phot. Laurent Kruszyk, Région Île-de-France

**Henri Mouton, *Paysage aux moutons ou vallée de la Gartempe, 1907*, huile sur toile.
Dépôt du département de la Seine en 1922. Dim. 200 x 161 cm. Détail.**

Marion Delage de Luget

Docteur en philosophie de l'art

Depuis l'Antiquité, végétaux, animaux aussi bien que scènes bucoliques sont représentés, mais ces motifs sont voués à servir d'arrière-plan ou à être cantonnés au rôle d'éléments décoratifs.

Les anciens maîtrisent pourtant l'art d'imiter la nature, ce que Platon puis Aristote appellent la *mimesis*, capacité à rendre le réel, qui constitue l'un des principaux enjeux des productions artistiques de l'époque. Un des exemples les plus fameux de la virtuosité dont font preuve les artistes de l'Antiquité est la fable sur Zeuxis peignant une grappe de raisin si véridique que des oiseaux viennent la picorer. Il faut cependant attendre la Renaissance pour que le paysage devienne un genre pictural à part entière - et encore demeure-t-il longtemps subalterne. Ainsi l'un des maîtres paysagistes du XVI^e siècle, Claude Lorrain, veille à toujours parsemer ses tableaux de scènes mythologiques ou bibliques, à l'évidence secondaires, pour prévenir les critiques trop acerbes des commentateurs et espérer une reconnaissance de son travail.

Face aux œuvres >>>

La scène du **Christ au tombeau** n'est pas un prétexte comme chez Le Lorrain, même si l'on voit une réelle attention portée au paysage. Cette huile sur toile est une copie du ^{xix}^e siècle de **Louis Gibert**, dont l'original, conservé au Louvre, est attribué à Otto van Veen. Peintre renommé au ^{xvi}^e siècle, il est l'un de ces artistes voyageurs qui circulent entre les deux grands pôles de création artistique européens, l'Italie et les Flandres. En 1575, à Rome, il découvre la peinture maniériste italienne et s'en fait l'ambassadeur aux Pays-Bas. Connu aussi pour avoir été l'un des maîtres de Rubens, tout laisse croire que ce dernier aurait, dans ses jeunes années, participé au tableau.

De nombreux indices de l'influence italienne marquent ici le style de Van Veen. Les vêtements des différents personnages traités en couleurs chaudes, profondes, avec des jeux de rapprochement entre primaires et secondaires, avivent l'ensemble.



© Phot. Raphaël Chipault

Louis Gibert. Le Christ au tombeau, 1859, huile sur toile. Provient de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Commande du département de la Seine en 1859. Dim. 196 x 154 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

La Vierge est reconnaissable à son manteau bleu encadré de deux plages d'orange : la robe et la chemise des personnages la soutenant alors qu'elle tombe en pâmoison. Le drapé de blanc pur du Christ représentant le règne de Dieu sur terre, fait exception.

De chaque côté de la composition, Otto van Veen conjugue le vert avec le rouge. D'abord, avec la chemise verte et le manteau rouge du personnage à gauche. Le rouge soulignant les contours enlève habilement la silhouette de la Vierge de la masse du bosquet sur lequel elle s'inscrit, sans lui conférer une trop grande importance. Puis avec le contraste des habits des personnages dans le coin inférieur droit, l'un d'un vert soutenu, très jaune, l'autre d'un bel écarlate. Le choix des couleurs n'est pas anodin : à l'époque, les teintures peu stables tournent souvent au vert, la teinte des roturiers, des paysans... par opposition au rouge porté par les hommes d'église. La symbolique des couleurs amène la question du paysage : les masses rouges et oranges en pyramides rehaussent le camaïeu de verts du rideau d'arbres et celui bleuté du ciel en arrière-plan, les faisant participer pleinement à la composition.



L'influence des Flandres, elle, est visible avec le choix de situer la Déploration dans un paysage contemporain, emprunt de réalisme. Au ^{xvi}^e siècle, l'école flamande remplace les fonds d'or des tableaux aux coûts élevés par un paysage d'arrière-plan. Les sujets se trouvent insérés dans un décor familier, ici une ville et des collines bleutées, inspiré de l'environnement des peintres, en synchronie avec le monde qui les entoure. Peindre le paysage est prétexte à une surabondance de détails anecdotiques, comme les brins d'herbes dans le coin inférieur gauche - dont l'étude méticuleuse est digne d'un botaniste -, ou la ramure déployée au-dessus de la Vierge tel un dais. La branche qui se détache sur le fond du ciel exprime le sens de l'observation de l'artiste. Le feuillage détaillé restitue une image aussi vraie que possible qui permet de reconnaître l'essence de l'arbre. Pour les Flamands, le réalisme du paysage devient une exigence majeure : il n'est pas la simple reproduction objective de la réalité mais il porte une signification spirituelle.

La pratique d'englober dans l'espace restreint du tableau tout ce que l'homme voit de son environnement naturel est qualifiée de « paysage-monde » ou *Weltlandschaft* qui montre comme ici, une grande profondeur, composée en trois plans successifs : la scène religieuse, la végétation, l'horizon. L'exploration très soignée de la réalité est favorisée par l'invention de la peinture à l'huile qui permet la retouche sur un temps relativement long. La précision, la méticulosité, les transparences et les rehauts venant accrocher la lumière sont inaccessibles aux italiens travaillant *a tempera* et deviennent la marque de fabrique des Flamands.

S*aint Jean à Patmos*, huile sur toile de la deuxième moitié du XVII^e siècle, est une réplique d'**atelier** d'après une œuvre de **Charles Le Brun**, réalisée vers 1657-1658 et conservée au château de Versailles. Si la copie montre quelques dissemblances dans la composition avec l'original, le style de Le Brun y est parfaitement rendu. Il s'agirait de l'œuvre d'un de ses élèves, lequel a conservé et exploité toutes les caractéristiques qui ont fait la renommée de son maître.

La peinture fait la part belle au dessin, lequel vient toujours, chez l'artiste, circonscrire la couleur. Les contours précis des vêtements enferment les plages de demi-tons subtils des tissus au drapé souple. Les dégradés de teintes douces, plutôt claires, se fondent dans une lumière perlée, relativement diffuse. La touche est fine et lisse, sans usage de rehauts ou d'empâtements. Tout concourt à ce que la composition, rigoureusement construite, soit facilement lisible.

Fidèle à la tradition classique, Le Brun dépeint en fond l'île grecque du Dodécanèse, Patmos, avec un décor de montagnes rocailleuses. Dans cette œuvre, la représentation du paysage s'éloigne de la manière flamande, encore prépondérante en France quelques années auparavant. Contrairement au « paysage-monde », Le Brun montre une portion de nature très restreinte. Il réalise, généralement sur le vif, des croquis préparatoires des éléments du tableau - rochers, montagnes, troncs d'arbre - à partir desquels l'œuvre est ensuite composée à l'atelier. Les éléments réalistes sont donc réagencés pour produire une nature recréée, magnifiée, servant le propos de l'artiste et ses intentions esthétiques. Le Brun en rend une idée, une image concordant avec la description qui en est faite dans les textes antiques, sans souci de véracité.

Le paysage classique adopte un point de vue différent de celui des « paysages-mondes ». Ceux-ci situaient la ligne d'horizon très haut, pour rendre une profondeur de champ et décrire minutieusement les lointains. La peinture classique au contraire abaisse la ligne d'horizon, laissant dans les compositions la part belle au ciel. Celui-ci couvre presque les deux tiers dans la version originale et une bonne moitié du format dans la réplique dont le cadre s'est resserré autour du personnage, rognant les nuées dans la partie haute et le sol au premier plan. Ce ciel nuageux et tourmenté, particulièrement signifiant, matérialise la puissance divine qui se manifeste à saint Jean. C'est ce qu'exprime aussi la lumière chaude que l'on aperçoit soulignant le sommet sur la gauche, à l'arrière-plan, le ciel chargé faisant office d'allégorie du sentiment du personnage en quête de spiritualité.

La peinture classique prend l'exact contre-pied du « paysage-monde » en choisissant une vue volontairement limitée, sur le plan spatial et temporel. Les peintres choisissent de traduire un moment précis, en général l'instant critique, qui est l'apogée de la scène, telle cette pose tout en mouvement du personnage. Le tableau classique se veut une image fugitive, arrachée au temps, d'où l'attention portée à la représentation des conditions atmosphériques, de la lumière et à la grande place occupée par le ciel.

La nature, matériau et support de l'œuvre



© Phot. Raphaël Chipault

Atelier de Charles Le Brun. *Saint Jean à Patmos*, ca. 1680, huile sur toile.
Provient de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Dim. 87,5 x 99 cm.

Face aux œuvres >>>

huile sur toile nommée *Paysage* et sous-titrée sur le cadre *Vue de Saint-Cucufa*, représente un bois situé à l'ouest de Paris, dans la forêt domaniale de la Malmaison. Elle est signée **Léon Louis Antoine Tanzi** (1846-1913), peintre qui obtint plusieurs médailles et la Légion d'honneur pour la qualité de son travail. Le titre du tableau est sans équivoque : l'artiste cite précisément le lieu dépeint, annonçant son intention d'en proposer une représentation fidèle. Parfait exemple de peinture réaliste, la scène d'après nature est exécutée sur le vif. L'évolution des techniques joue un rôle prépondérant dans l'émergence de la peinture de plein air. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les artistes doivent - dans l'atelier - broyer les pigments manuellement au mortier, puis les incorporer à un liant en petite quantité pour en optimiser la conservation. L'invention des tubes en étain avec des couleurs prêtes à l'emploi révolutionne leur pratique. Les couleurs industrielles, disponibles dès 1840, permettent de peindre la nature de visu, sur le motif.



© Phot. Laurent Kruszyk, Région Île-de-France

Léon Louis Antoine Tanzi, *Paysage*, 1893, huile sur toile. Dim. 200 x 160 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

Et c'est une posture complètement novatrice que celle de Tanzi endossant son chevalet, sa palette et sa boîte de couleurs pour s'installer en plein champ devant son sujet. Dans la tradition académique, l'étude d'après nature ne constitue qu'une étape à la composition d'un paysage en atelier, où dominant la présence et l'action humaine. L'observation sensible de la nature est dévalorisée et le paysage reste un genre mineur, inféodé à des sujets historiques ou religieux. Ici, tout à l'inverse, le paysage est autonome. Il est un sujet en soi. Le lieu-dit que peint Tanzi n'a aucun intérêt historique et n'est pas légitimé par une scène mythologique. On pourrait objecter qu'il y a encore une présence humaine dans cette peinture : la femme debout, regardant dans la direction du peintre et lui souriant avec une certaine tendresse. Mais est-elle au cœur du tableau ? Sa silhouette gracile se confond avec celle, élancée, du tronc d'arbre contre lequel elle s'adosse et qui la prolonge. Ce personnage est relativement accessoire dans la composition, laquelle s'articule autour des deux verticales des arbres posés presque aux tiers du format, complétées par les deux horizontales que dessinent les berges, séparant cette fois la toile en tiers dans sa hauteur.

La jeune femme a une mise simple, son attitude spontanée témoigne de l'abandon de certains automatismes de la tradition picturale. Le paysage alentour le confirme : tout est ici représenté sans idéalisation. Tanzi cadre un morceau de nature ordinaire, peignant ce qu'il a sous les yeux – ce qu'accuse l'intrusion de la ronce au premier plan, mauvaise herbe jaillissant dans l'angle inférieur gauche et suggérant un hors-champ. Au centre du tableau, à la croisée des diagonales, la masse vibrante des feuillages se détache devant l'étendue d'eau parsemée de reflets chauds. C'est là le point d'orgue. Tanzi traduit les sensations simples et directes qu'il éprouve face à la nature : la douce chaleur de la lumière changeante jouant à la surface de l'eau, l'ombre plus fraîche des frondaisons tachetées d'éclats de soleil où se réfugie la jeune femme, la luxuriance de l'herbe grasse semée de fleurs des champs qui tapisse la rive, la terre meuble autour de la flaqua, souvenir de la dernière averse. Le paysage n'est plus une somme de symboles à décoder, il n'est plus à lire mais à vivre.



Tanzi fait partie de l'école de Barbizon, mouvement dont Jean-Baptiste Camille Corot est l'un des pionniers et qui réunit de célèbres adeptes du travail en plein air comme Jean-François Millet, Théodore Rousseau ou Gustave Courbet. Bien que leurs pratiques aient des différences de styles et d'intentions, tous, en réaction à l'industrialisation naissante, tirent leur inspiration de la nature.



Henri Mowen, *Paysage aux moutons ou vallée de la Gartempe*, 1907, huile sur toile.
Dépôt du département de la Seine en 1922. Dim. 200 x 161 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

Paysage aux moutons d'Henri Mouren traduit les mêmes préoccupations : comment saisir la réalité du paysage, en capturer la lumière et retranscrire l'émotion éprouvée face à un coin de nature. Henri Mouren appartient à l'école de Crozant, contemporaine de celle de Barbizon, nommée d'après un petit village de la vallée de la Creuse qui attire quelques centaines de peintres en quête de paysage au début du xx^e siècle.

Une fois encore, le titre énonce clairement l'intention de rendre compte du quotidien par le choix d'un sujet prosaïque. Le maigre troupeau paissant sur un lopin d'herbe rocailleux est bien petit dans le cadre, un peu esseulé dans le paysage aux lointains bleutés. Ce rapport de proportion le rend presque anecdotique, il n'est somme toute qu'un détail dans cette pastorale, un indice venant parfaire le sujet champêtre.

Henri Mouren peint la vallée de la Gartempe sans artifices, sa touche ne cherche en rien à lisser ou à unifier les choses. Elle est au contraire assez libre, donnant de la matière aux différents éléments qu'elle vient détailler. On peut noter la précision du dessin des arbustes au premier plan, de cet arbre imposant dont Mouren rend les feuilles à petits coups de pinceaux juxtaposés, le travaillant de très riches camaïeux de verts.

Cette gestuelle traduit aussi la rapidité d'exécution qu'impose la peinture sur le motif, confirmée par la lumière du tableau, si éloignée des atmosphères recrées en atelier. Ici l'ambiance est donnée par un ciel très présent, qui occupe près de la moitié supérieure de la toile. Un ciel pommelé, moutonneux, sans rien d'exceptionnel : ni effets de lever ou de coucher du soleil, ni rayons dardant d'entre les nuages, juste un climat quotidien, une clarté douce et ces larges plages d'ombres et de lumière sur le paysage qui accompagnent la course tranquille des nuages. Mouren cherche à saisir l'instant présent, une réalité fugace, aussi changeante que la fuite des nuages.

La nature que l'artiste peint est simple, agreste. La végétation est un véritable désordre. Les arbres présentent des silhouettes sinueuses et un fouillis de buissons envahit la pâture. La vallée aux rives escarpées semble difficile d'accès : on aperçoit juste une sente serpentant entre les arbustes, rien d'aménagé et aucune présence humaine. En contrebas, le méandre de la rivière aux eaux vives et limpides rend la représentation de Mouren touchante. L'ensemble bucolique n'est pas sans rappeler la mythique Arcadie, ce pays idyllique que les poètes antiques décrivent comme un lieu primitif peuplé de bergers où l'homme vit paisiblement, en harmonie avec la nature. Ce tableau traduit ainsi le sentiment qui pousse nombre de peintres à fuir les agglomérations pour rejoindre le havre des petites bourgades de campagne.

Paysages et *Paysage aux moutons* montrent une somme d'éléments qui vont influencer le groupe des impressionnistes et favoriser la grande révolution vers l'art moderne : la pratique du plein air bien sûr pour l'étude des changements de lumière, mais aussi l'abandon du sujet narratif et enfin le morcellement de la touche qui apparaît dans les feuillages, sur les reflets dansants des eaux.

Face aux œuvres >>>

Une magnifique **Scène allégorique** de **Charles Auguste Edelmann** propose un tout autre registre formel. La peinture murale aux proportions impressionnantes occupe un mur de l'actuelle salle des mariages de l'hôtel de ville de Pantin.

L'œuvre traite de l'Âge d'or, dont l'Arcadie est l'un des nombreux dérivés. Cet Âge mythologique est celui d'un passé prospère et d'un bonheur originel perdu. Il est décrit par Hésiode et Ovide comme le moment primordial où l'humanité vivait dans un printemps perpétuel, dans une nature généreuse où tout poussait sans travail, où les hommes formaient une communauté pacifique et ne connaissaient ni la maladie, ni les affres de la mort. Le thème est l'objet de multiples variantes dont une de tradition chrétienne : l'Eden, lieu de délices et de perfection dont Edelmann se saisit, lui qui fait partie du groupe des Nabis (prophète en hébreu).

Ce mouvement du début du xx^e siècle fondé par Maurice Denis réunit des artistes férus de littérature symbolique et de textes ésotériques, qui font de la peinture le lieu de leurs interrogations spirituelles.

Scène allégorique traduit ce mysticisme. Elle évoque le thème du « bois sacré », adopté par Gauguin et les peintres Nabis lors de leur séjour à Pont-Aven. Le bois, signifié par le bosquet central autour duquel s'articule la composition, renvoie à un lieu propice à la méditation. Ici aucun réalisme : en réaction à l'impressionnisme, jugé trop fidèle à la nature, les Nabis ont pour credo de débarrasser la peinture de toute contrainte imitative. Les arbres représentent des piliers reliant le monde matériel à une réalité supérieure. Entre les branches l'homme – le pèlerin – trace sa route en quête de spiritualité.



Charles Auguste Edelmann, *Scène allégorique*, 1924, huile sur toile marouflée.

Commande de la ville de Pantin en 1922 pour la salle des mariages de l'hôtel de ville. Dim. 900 x 150 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

La métaphore est empruntée aux *Correspondances*, poème de Charles Baudelaire, dans lequel il assimile la nature à un temple et la vie humaine à un chemin traversant, « une forêt de symboles ».

La vision mystique des Nabis se traduit par un style pictural novateur dont on retrouve ici les principales caractéristiques : une composition extrêmement synthétique et des formes stylisées. Les Nabis doivent beaucoup à la simplification des formes dans le travail de Gauguin. Comme lui, Edelman opte pour des couleurs subjectives : le fût central tire vers un jaune improbable, certaines carnations sont blanches comme la craie, les rochers se teintent de bleu, de mauve. Ces tons sont posés en aplats plutôt lisses, avec peu de matière même si le geste très doux reste visible – on sent plus qu'on ne voit la touche floue qui confère une texture veloutée à l'ensemble et rend la scène un peu plus irréelle.

Les aplats sont délimités par des cernes sombres, bleues ou bistres, qui cloisonnent chaque forme. Pas de modelés sur les troncs des arbres ou sur les vêtements, encore moins dans les feuillages, juste quelques lignes posant parfois une lumière synthétique sur les corps, comme sur le bras et la cuisse de la jeune femme accroupie, sur la gauche. La luminosité est égale et régulière sur l'ensemble du tableau sans ombres portées, ce qui en unifie encore la surface et en accuse la planéité. Par ces moyens, Edelman marque l'écart avec la peinture de plein air. Son intention n'est d'évidence pas d'imiter le monde extérieur mais de le transfigurer : son paysage est une re-création mentale.



Le lieu est peuplé de personnages dont les activités évoquent l'Arcadie : ils jouent de la musique ou dansent, un couple d'enfants lutte et à l'arrière-plan deux hommes nus montent à cru des chevaux blancs (référence à Gauguin et à son célèbre *Cheval blanc* inspiré des mythes tahitiens). Edelman dit une nature idéale, même s'il l'actualise – tout comme le faisaient les Flamands – la transposant à son époque grâce à l'ajout des quelques toits qui pointent à l'arrière-plan. Malgré cela, la scène reste parfaitement imaginaire et profondément mystique, car Edelman y symbolise l'humanité entière, représentant tous les âges de la vie, hommes et femmes, certains vêtus et d'autres nus, métaphores renvoyant à la civilisation et à l'état de nature.

L'artiste remplace l'image par le symbole, substitue à la représentation, l'interprétation d'une idée. Voilà l'ambition des Nabis, que l'on peut résumer par cette citation de Maurice Denis : « L'art est avant tout un moyen d'expression, une création de notre esprit dont la nature n'est que l'occasion ».

Dès la fin du ^{xix}^e siècle, le paysage est devenu un sujet de choix chez certains artistes – en témoigne le succès des romantiques, des impressionnistes, des fauves... La toile de **Michel Couchat**, nourrie de plusieurs influences majeures de l'art moderne, rend compte de quelques-unes de ces différentes pistes.

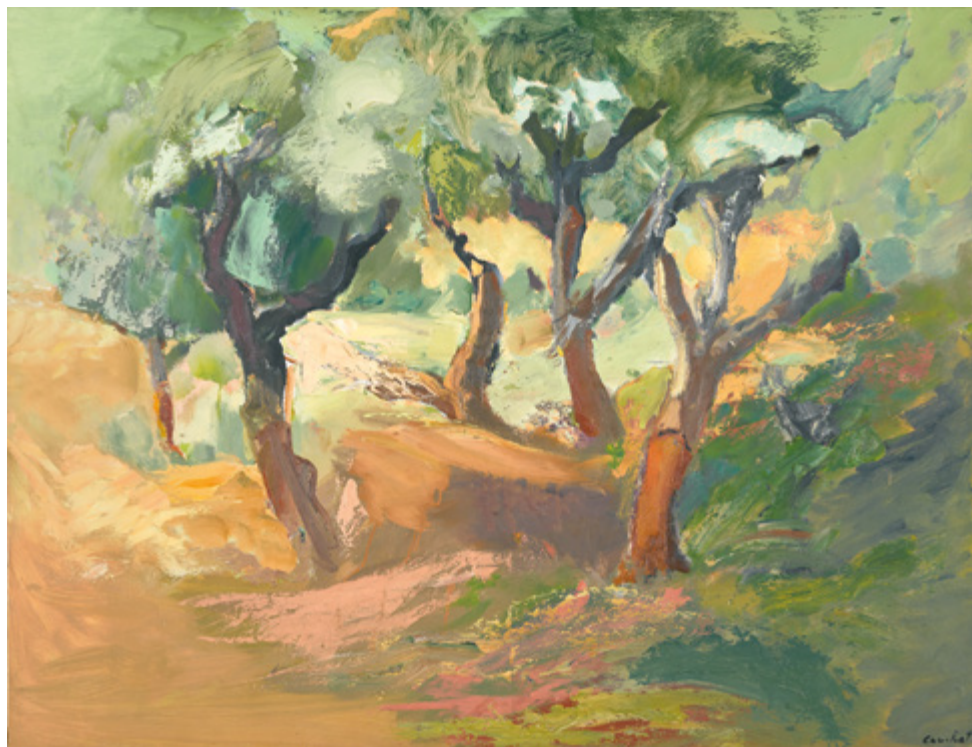
Cette huile sur toile *Sans titre* de 1994 montre bien que l'artiste peint sur le motif comme les peintres de Barbizon ou les impressionnistes, en s'attachant à rendre la lumière des lieux. Ici, malgré l'absence de titre – et donc d'indice quant à la localisation de ce paysage – on reconnaît sans peine l'éclat du soleil du midi. La pâte épaisse des ocres et des jaunes vibre et réchauffe tout le tableau. La matière très dense, étalée avec un geste vif, donne l'impression que la lumière s'est comme solidifiée : dans la partie centrale elle acquiert une telle consistance qu'elle vient recouvrir, dévorer les ramures des arbres. Michel Couchat avait une résidence secondaire à Fayence, dans le Var, et aimait rendre le pays alentour : ici les verts cendrés des feuillages, les nuances rouges des troncs évoquent les chênes et les oliviers de la région.

À une centaine de kilomètres à vol d'oiseau, ce paysage du midi est aussi celui de Cézanne, qui a tant de fois peint la montagne Sainte-Victoire et qui veut se défaire de l'impressionnisme par une accentuation de la structure des motifs. Il cherche à décomposer tous les objets en formes géométriques simples : triangle, cercle, cône, sphère, cylindre... Il prend ainsi de plus en plus de distance avec la représentation fidèle de la nature, portant sur le monde sensible un regard analytique qui préfigure l'apparition du cubisme, quelques mois seulement après sa mort.

On retrouve trace de cette approche géométrique du paysage chez Michel Couchat, dans sa façon de simplifier les troncs noueux et les branches en lignes largement brossées, ou de figurer les feuillages par des grandes masses quasi circulaires. Plus encore à la manière dont il rend les reliefs du terrain : il en traduit les pentes avec des séries de coups de brosses rapides orientés par plans. Le rendu est par endroit étonnamment schématique, notamment avec ce parallélépipède au centre de la peinture qui contraste avec les arrachées réalisées au couteau, au premier plan, qui évoquent davantage une texture végétale.

Michel Couchat est également marqué par le travail de Nicolas de Staël. Comme lui, il s'interroge sur la pertinence du clivage traditionnel entre abstraction et figuration. On le voit dans ce paysage volontairement épuré : les arbres y sont réduits à quelques lignes et l'espace y est construit non pas par un rendu perspectif mais à partir des différents plans de couleur. Ce qui prime ici n'est plus le visible en apparence reconnaissable, mais bien la peinture : la pâte, le geste, les couleurs. Michel Couchat a été qualifié par les critiques d'art de « paysagiste abstrait ». Cet oxymore définit parfaitement le tiraillement à l'œuvre dans son travail : plus question de transposer une portion de nature sur une surface plane, de « faire ressemblant », il s'agit de créer une image entièrement nouvelle qui a pour ambition de communiquer les émotions, les impressions, les sensations de l'artiste.

La nature, matériau et support de l'œuvre



© Phot. Raphaël Chipault

Michel Couchat, *Sans titre*, 1994, huile sur toile.
Achat à l'artiste en 1995. Dim. 116 x 89 cm.

La sculpture de **Janine Kortz**, qu'elle a choisi de nommer *Sans titre*, fait changer radicalement de perspective. Un volume abstrait, relativement minimal, impose la force expressive des matériaux naturels qui le composent. De sujet, de modèle, la nature est devenue matériau, elle fait maintenant partie de l'œuvre.

L'artiste utilise deux roches aux propriétés inverses : une variété de grès, pierre dure qui sert de base à l'ensemble et un calcaire, plutôt tendre. La façon dont Janine Kortz intervient sur chacune des deux roches accentue le contraste. Le grès, hormis le creux ménagé en son centre, est laissé relativement brut et on peut légitimement se demander dans quelle mesure il a été façonné par la sculptrice. Ce roc évoque une forme trouvée, comme si l'intervention artistique consistait juste en un déplacement. La pièce de calcaire montre au contraire une taille précise, minutieuse : les deux rectangles sont égaux, parallèles, lisses et paraissent très travaillés, confrontés à la masse rugueuse et quelque peu informe qui les porte.

Outre ces différences de finition, le jeu d'oppositions se nourrit d'un contraste de couleur entre le grès sombre et terreux et le calcaire lumineux, qui paraît plus précieux. La composition concourt à ennoblir cet élément : le bloc de calcaire enchâssé au sommet du grès, reposant sur lui, induit bien sa position « haute », rabaissant d'une certaine façon l'élément bas à la fonction de support. Cela n'est pas sans rappeler les jeux d'empilements que réalisait Brancusi, chez qui les éléments deviennent tour à tour pièce maîtresse ou simple socle selon qu'ils se retrouvent au sommet ou à la base de la pile, porteurs ou portés.

Janine Kortz met donc tout en œuvre pour que la rigueur géométrique du bloc de calcaire tranche avec le grès en partie laissé à l'état de nature. Ce geste de mise en forme partielle interroge : faut-il nécessairement produire une forme, réaliser un artefact pour faire œuvre ? Ne peut-on pas juste utiliser des matériaux trouvés dans la nature ? Nous ne sommes pas loin du Land Art et des questionnements que ce mouvement soulève entre ordre humain et chaos naturel.



© Phot. scan 3D Adrien Bavant

Janine Kortz, *Sans titre*, 1995,
sculpture, grès et calcaire.

Achat à l'artiste en 1995. Dim. 25 x 50 x 25 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

La photographie d'**Hervé Rabot** montre l'agrandissement d'un fragment d'écorce. Faire un gros plan très détaillé sur un élément a priori insignifiant permet de le transfigurer, et amène le regardeur à y imaginer autre chose. Le grain du cliché de *Chambre n°1* est particulièrement fin et le changement d'échelle propose des textures, des détails insoupçonnés et saisissants. Dès lors que l'on y prête attention, c'est soudain tout un monde qui semble contenu dans ce banal bout de nature.

En photographiant ce morceau d'écorce, Hervé Rabot est à l'affût des hasards. Son geste s'avère très proche du principe surréaliste de « dépaysement », consistant à isoler un élément pour susciter de nouvelles associations.

Le cadrage en gros plan rend compte d'une autre réalité du matériau naturel : l'écorce détachée du tronc est rongée par les vers, dont les galeries dessinent des motifs qui en marbrent toute la surface. La photographie ne saisit pas la nature idéale et immuable que les classiques dépeignaient, mais une nature en mouvement, travaillée de l'intérieur par l'usure.

Hervé Rabot capture cette nature irrémédiablement altérée par le temps destructeur. Il fige et donne à voir l'entropie à l'œuvre sur notre monde. Ce travail n'est toutefois pas empreint de nostalgie ; il ne procède pas de cette poétique de la ruine et de la déliquescence qui animait les œuvres romantiques. Hervé Rabot rend compte de la dégradation du matériau parce qu'il y découvre un imaginaire, un devenir, une énergie nouvelle. Dans ce microcosme qui se décompose, les vers s'en nourrissent et croissent, c'est tout un processus vital à l'œuvre qui génère de nouvelles formes.



© Phot. Raphaël Chipault

Hervé Rabot, *Chambre 5*, 1996,
tirage argentique de l'auteur sur papier baryté.
Achat en atelier en 1998. Dim. 43 x 52,5 cm.



Florent Chaboissier, *Porte à la Maât bleue, SD,*
vitrail, peinture sur verre, multi-média, papier... sur structure métallique soudée.
Achat à l'artiste en 1998. Dim. 65 x 75,7 cm.

La nature, matériau et support de l'œuvre

Nous retrouvons les formes de la nature en devenir et en constante évolution, dans la sculpture la *Porte à la Maât bleue*. Florent Chaboissier est maître verrier, mais la pièce ici présentée est bien une sculpture : un vitrail il est vrai, mais autonome, dégagé de toute architecture et pensé en ronde bosse – les points de vue différent véritablement selon la face que l'on envisage.

Cette pièce réunit une bien étrange collecte : des plumes d'oiseaux, des mues de serpents, des plantes séchées qui ont été débarrassées de leur humidité puis mises sous presse plusieurs mois, réduites ainsi à une épaisseur infime avant d'être glissées et serties entre les verres. Florent Chaboissier travaille des matériaux tout à fait inédits dans le vitrail. Il exploite les textures, les dessins, les couleurs de la matière vivante végétale, animale, pour échafauder tout un lexique de la transparence.

Le titre de l'œuvre mérite explication. Maât, déesse de la mythologie égyptienne, représente la perpétuité du cosmos : placée à la proue de la barque solaire, elle accompagne chaque jour le lever de l'astre, témoignant de la réussite et de la permanence de l'univers. L'attribut de Maât est la plume, utilisée à plusieurs reprises dans l'œuvre, notamment en belle place dans la rangée médiane où une plume bleue semble couronner la composition. La peau de la déesse est réputée être ocre jaune ; cela a sans doute influencé le choix des coloris, que ce soit pour les végétaux desséchés ou la structure cuivrée qui encadre l'ensemble.

Les différents échantillons que Florent Chaboissier a collectés dans la nature, puis conservés comme dans un herbier, constituent une sorte d'inventaire du vivant – la série de cases régulières n'est pas sans rappeler l'organisation des classifications que réalisaient les anciens botanistes. L'artiste considère le monde comme un réservoir de matériaux dans lequel il puise pour réaliser ces palettes sensorielles. Il fait ressortir les propriétés plastiques, graphiques, des matériaux naturels en leur imposant une organisation rigoureuse. Il travaille à l'encontre de la technique traditionnelle du vitrail, composant une œuvre provisoire, périssable à plus ou moins long terme. Le choix de matières premières instables permettant d'exprimer au plus juste l'inéluctable cours des choses...

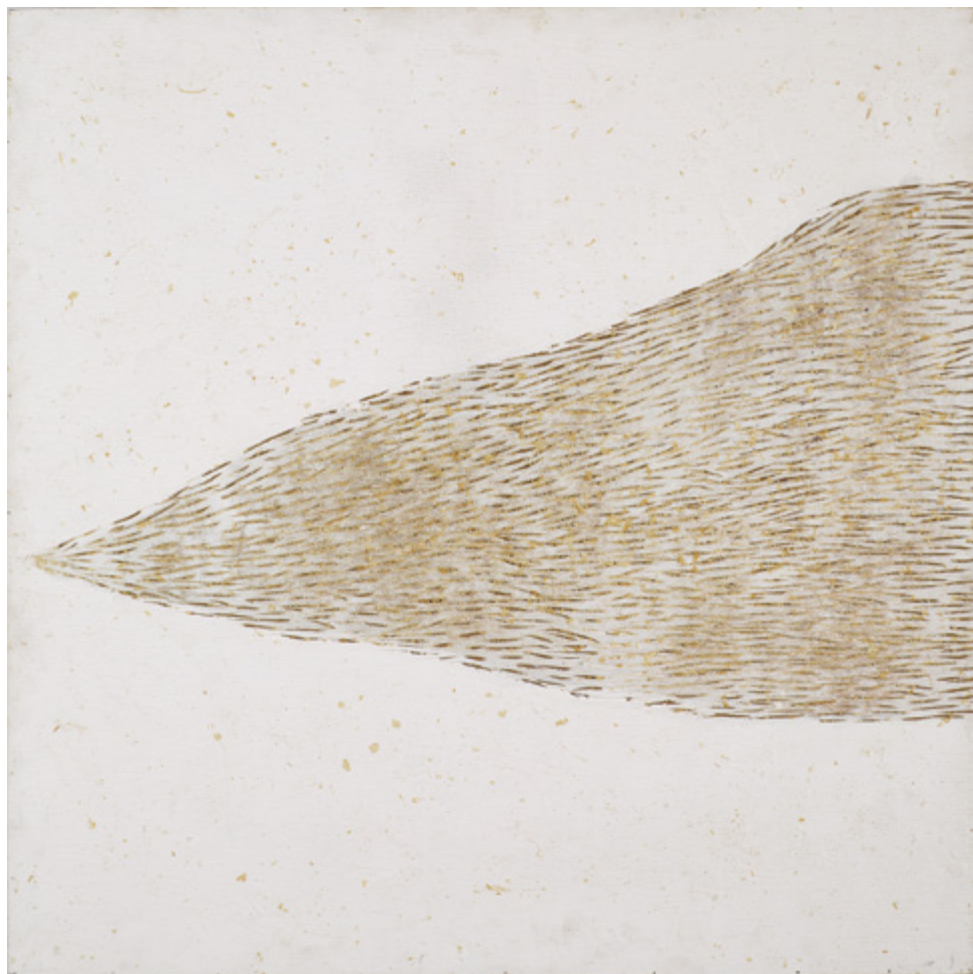
■ a peinture de **Marek Zielinski** titrée *Chlorofeelings* (mot-valise pouvant être traduit littéralement par de très poétiques sensations chlorophyllées) traite également de la fugacité du monde sensible. Marek Zielinski puise sa matière première dans la nature et, contrairement aux apparences, propose une œuvre quasi exclusivement végétale. Le titre livre l'indice : la peinture utilisée est fabriquée à partir de chlorophylle agglomérée grâce à un liant. Elle a aussi pour support un panneau de bois, matière produite par la photosynthèse, dont la chlorophylle permet la réaction photosynthétique. La chlorophylle serait ici, d'une certaine façon, à l'origine du support de l'œuvre.

Marek Zielinski utilise un pigment organique. En soi, rien d'exceptionnel : on connaît depuis la préhistoire le noir d'ivoire tiré des os et défenses carbonisées ; depuis l'Antiquité la pourpre extraite des coquillages ou le carmin qui provient des cochenilles et, plus près de nous, ce beau bleu issu des petites fleurs de pastel. Sauf qu'en choisissant le vert chlorophyllien, Marek Zielinski se sert d'une matière colorée qui, contrairement à celles sus-citées, ne montre pas une grande résistance au temps. Le vert chlorophylle est un composé peu stable que la lumière du soleil altère : il évolue et perd même relativement vite sa vivacité. Ainsi, cette peinture est éphémère. Elle est inféodée à la temporalité spécifique du pigment et comme un végétal elle est vouée à faner, à brunir, à passer.

Le motif que dessine Marek Zielinski dit cette inévitable transformation : les tirets forment un flux partant d'un point source à gauche du format, comme autant de cellules. Un flux s'élargissant, s'écoulant, traversant l'œuvre dans le sens de lecture pour aller encore s'épandre hors-champ. Ce lent écoulement dit bien la variation, l'altération que la décoloration du pigment va entraîner.

Il y a aussi dans *Chlorofeelings* une réflexion sur la nature de l'objet d'art. Le caractère éphémère décidé par l'artiste va à rebours des règles du marché de l'art, qui requiert des créations pérennes comme monnaie d'échange. L'œuvre, évolutive, instable, soulève un réel problème économique : elle déroge aux règles de la marchandisation de l'art. C'est tout le propos de mouvement comme le Land Art ou l'Arte Povera qui ont amené, entre autres par l'utilisation de matériaux naturels périssables, à reconsidérer cet usage strictement marchand des œuvres.

La nature, matériau et support de l'œuvre



© Phot. Raphaël Chipault

Marek Zielinski, *Chlorofeelings 2*, 2000, peinture à la colle sur bois.
Achat à l'artiste en 2000. Dim. 100 x 100 cm.

Ce dessin a pour titre : *BananaCornPineapple*, tout accroché, pour désigner l'étonnant et improbable croisement entre une banane, un épi de maïs et un ananas. **Jessica Lajard** est céramiste, mais sa pratique du dessin n'est pas en reste : cette composition joue habilement du contraste entre le traitement un peu minimal des deux extrémités de l'objet et son corps bien plus détaillé, comme de la grande plage de papier laissée vierge qui vient joliment faire contrepoint à cette foule de minutieux grains détournés un à un.

Banane/maïs/ananas, le crayon égrène cette suite parfaitement hétéroclite de motifs – par ailleurs tous identifiables – les imbriquant en un montage des plus rocambolesque. Comme les couleurs sont douces, printanières, le dessin plutôt gentiment naïf, l'œil vagabonde sans heurts au fil de ces juxtapositions hasardeuses, s'amusant de l'in vraisemblance des rencontres. Mais se demandant tout de même où cela mène...

On retrouve ici un peu l'esprit qui anima le travail des surréalistes, bien que d'une toute autre façon que dans le travail d'Hervé Rabot. Jessica Lajard aime comme eux ces jeux d'imageries libres, où l'étonnante banalité des éléments compilés manifeste soudain des glissements de formes, de sens, révélant un contenu explicitement érotique. Et elle s'en amuse. Comme ici, où elle exagère encore l'évidente charge symbolique de la banane avec un prolongement complètement démesuré qui se dresse en une posture d'un kitsch assumé. Touche finale des plus cocasse, le toupet de feuillage venant couronner l'ascension.

C'est le bouquet ! Jessica Lajard joue des signifiants pour nous amener à la fois vers une certaine sensualité et vers l'absurde. Avec ce montage hétéroclite, elle nous invite à l'interprétation – pour nous inciter, comme elle, à imaginer d'autres associations, d'autres fruits d'impossibles unions. Elle nous propose en fait très joyeusement de réinterroger notre quotidien, cette nature, ce monde qui nous entoure et qui demeure une inépuisable source de rêveries.

La nature, matériau et support de l'œuvre



© Jessica Lajard

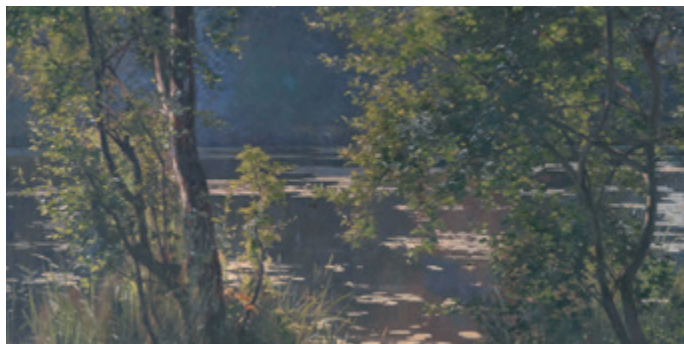
Jessica Lajard, *BananaCornPineapple*, 2012, crayon et peinture sur papier.
Achat à l'artiste en 2016. Dim. 20,5 x 29 cm.

Conférence

26 mai 2018

Marion Delage de Luget

Docteur
en philosophie de l'art



Conférence proposée par

la Ville de Pantin

et conçue par le pôle

Mémoire

& patrimoine

84-88 av. du Général-Leclerc

T 01 49 15 39 99

patrimoine.ville-pantin.fr

Le Fonds municipal d'art de Pantin est institué en 1987 avec la découverte de vingt et une peintures dans les ateliers de la ville. Ces œuvres, qui s'étendent du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, proviennent majoritairement de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce fonds est rapidement complété par des tableaux et des vitraux restés dans l'église, ainsi que par les décors et sculptures de l'hôtel de ville. Un travail d'inventaire permet de faire protéger douze œuvres au titre des Monuments historiques.

Par ailleurs, depuis 1991 la ville de Pantin acquiert chaque année des pièces contemporaines auprès d'artistes vivant, travaillant ou exposant à Pantin. Les échanges avec ces derniers favorisent aussi des dons.

Cette collection patrimoniale est profondément inscrite dans le territoire et constitue une mémoire du tissu artistique local. Alors que les œuvres anciennes reflètent le goût et le sentiment religieux d'un gros bourg à différentes époques, les œuvres contemporaines attestent de la richesse des pratiques artistiques pantinoises.

Prix : **2 €**

ISBN : **978-2-9516582-2-6**

ISSN : **2679-2923**