



Céret
musée
d'art
moderne

PAYSAGES

PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES A PARTIR DES ŒUVRES DE LA COLLECTION PERMANENTE

DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CERET

Alexandre Larguier / Enseignant de philosophie et d'histoire des arts / Missionné au service éducatif du musée de Céret



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

APERÇUS DU GENRE PAYSAGE

I) Aperçus du genre Paysage

I.1 : Le mot, sa signification

- Paysage est dérivé de *pays* avec le suffixe *-age*.
Quand il augmente une base nominale, ce suffixe désigne un "ensemble".
- Paysage : « étendue de pays que l'oeil peut embrasser »
Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey
- En peinture, le mot « paysage » désigne à la fois ce qui est représenté et le tableau même – la représentation.

I.2 : Le paysage : la constitution d'un genre

Avant d'aborder la question du paysage dans l'Art moderne, il convient d'indiquer quelques repères historiques.

—> **Le paysage comme décor**

Le paysage a longtemps été à l'arrière-plan. Comme partie de l'image plutôt que comme centre de la représentation. Ou comme décor si l'on préfère.

Dans *L'annonciation*, de Léonard de Vinci (huile et détrempe sur bois, 98 x 217, 1472-1475, Galerie des Offices, Florence), la chose est frappante : le paysage, à l'arrière plan, n'est qu'une partie de la composition. Il limite l'espace pour retenir l'attention au premier plan. Il est d'ailleurs d'aspect géométrique, comme une pure idéalité : une nature sortie de l'esprit.

—> **Le paysage comme motif**

C'est pourtant durant cette même période de la Renaissance que le paysage va progressivement commencer à être traité pour lui-même.

On peut penser, par exemple, aux aquarelles de Dürher.

Cf. *La tréfillerie sur la Pegnitz*, 1489-1490, Aquarelle et gouache sur parchemin, 28,6 x 42,6, KupferstichKabinett, Berlin.

Cette aquarelle passe pour le premier paysage autonome (traité comme sujet) dans l'aquarelle.



*L'annonciation de Léonard de Vinci / huile et détrempe sur bois
98 x 217cm / 1472-1475 / Galerie des Offices, Florence*



La tréfillerie sur la Pegnitz de Dürher, 1489-1490, Aquarelle et gouache sur parchemin, 28,6 x 42,6, KupferstichKabinett, Berlin.



APERÇUS DU GENRE PAYSAGE

—> Le paysage introduit par une scène

Quelques années plus tard, dans la Haute Renaissance, Giorgione peint *La tempête* (huile sur toile, 82 x 73, 1506-1508, Gallerie dell'Academia, Venise), qui passe pour le premier paysage à l'huile. S'il y a encore une scène représentée (Iason, Demeter, Ploutos), le paysage prend l'essentiel de l'espace de la toile.

Dans *Chasseurs dans la neige* (Brueghel, huile sur panneau, 117 x 162, 1565, Kunsthistorisches Museum, Vienne), les chasseurs, au premier plan, dans l'angle et vus de dos, guident le regard vers le paysage.

En plein classicisme, Claude Gellée, dit Le Lorrain, contribue à installer durablement le paysage comme genre. Dans ses toiles, le paysage est immensément grand au regard des scènes représentées qui subsistent. Tout se passe comme si les personnages représentés avaient pour fonction de médier le rapport au paysage : c'est par la figure humaine qu'on accède au paysage. Mais il y a aussi, sans nul doute, un travail d'échelle. Le paysage apparaît d'autant plus grand que la scène représentée occupe peu de place.

Cf. *Paysage avec fuite en Egypte*, huile sur toile, 71 x 98, 1635, Museum of art, Indianapolis.

—> Des paysages modernes avant l'heure

Dans un style qu'on peut qualifier de maniériste, en 1596-1600, El Greco propose une *Vue de Tolède* (huile, 121 x 106, Metropolitan museum of art) d'une modernité étonnante.

Entre classicisme et rococo, l'oeuvre proprement inclassable d'Alexander Cozens (1717/1786) est elle aussi étonnante de modernité. Non seulement le paysage est nettement assumé pour lui-même mais, de surcroît, les techniques utilisées et les procédés mis en œuvre sont novateurs et, par moments, frôlent l'abstraction (notamment les productions par tâches d'encre).

Cf. *A blot lake with boat*, surrounded by trees (1735-80), dessin, 16,2 x 21, Metropolitan Museum of Art, New-York.

« Composer des paysages par invention, ce n'est pas l'art d'imiter la nature individuelle... C'est former une représentation artificielle du paysage sur les prin-



Brueghel / Chasseurs dans la neige / huile sur panneau, 117 x 162, 1565,



Claude Gellée / Paysage avec fuite en Egypte / huile sur toile, 71 x 98, 1635, Indianapolis
Giorgione / La Tempête / huile sur toile / 82 x 73 1506-1508 / Venise





cipes généraux de la nature »

Propos rapporté de Cozens cité par Rhian Addison, in *The educators of trees : Alexander and John Robert Cozens*.

—> L'immensité, miroir de l'illimité en nous

Durant le romantisme, le paysage est souvent représenté en lien avec le sublime. Dans *la Critique de la faculté de juger*, Kant distingue le *beau* du *sublime*. Le premier est toujours une appréciation (un jugement) portée en rapport à une œuvre limitée (circonsrite, singulière), tandis que le second est l'illimité même.

« Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit »

Mais le sublime, même s'il peut être provoqué par quelque œuvre d'art, reste un sentiment lié à la pensée.

Dans le traitement romantique du paysage, notamment dans l'œuvre de Gaspard David Friedrich, le paysage semble une occasion d'engendrer le sentiment d'infini ; de renvoyer l'âme, par la médiation du paysage sublimé, à sa propre profondeur. Nous sommes bien loin du jugement de l'Académisme, qui tenait le paysage pour un genre inférieur, pour la raison qu'il était, contrairement à la figure humaine, dénué de spiritualité.

Cf. *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94,4 x 74,8, Kunsthalle de Hambourg.

—> Peintres paysagistes

Au cours du XIX^e siècle, le genre paysage est clairement installé, au point que de nombreux peintres en font leur genre de prédilection.

Ainsi, Barbizon (Seine et Marne) a accueilli nombre d'artistes paysagistes. Ceux-ci, très actifs entre 1820 et 1875, formèrent école. Dans l'école de Barbizon, le paysage est sujet à part entière : il n'est plus un genre inférieur. La peinture de certains peintres de l'école de Barbizon annonce l'impressionnisme.



A. Cozens *A blot lake with boat, surrounded by trees* (1735-80), 16,2 x 21 MOMA.



Gaspard David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818
Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1860, huile sur toile, 43,8x74,3, The Frick Collection, New-York.



Cf. Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1860, huile sur toile, 43,8 x 74,3, The Frick Collection, New-York.

1.3 : Le paysage dans l'Art moderne

Comment l'Art moderne traite-t-il le genre « paysage » ?

Si l'on s'accorde à situer l'avènement de l'Art moderne autour des années 1870, notamment à travers la peinture d'Edouard Manet, plusieurs éléments contextuels doivent être pris en compte pour comprendre ce qu'il advient du genre paysage dans la peinture moderne.

Premièrement, l'opposition à l'académisme, qui s'amorce avec Manet et qui se radicalisera ensuite au travers des avant-gardes successives, amène à repenser la notion même de genre. Si l'on entend par là quelque chose de convenu au plan esthétique, qui répond à des attentes normatives, alors le genre paysage n'est plus vraiment de mise. Aussi est-il déplacé d'affubler le mot paysage d'un article défini : « le » paysage, cela laisse à penser, en effet, qu'il existerait, dans la pratique artistique, un genre correspondant à une « chose en soi » – *le paysage*. Mieux vaut parler d'un paysage ; et employer de préférence le pluriel, *des paysages*.

De façon générale, l'Art moderne, quant à l'esprit, revisite les genres. Non qu'il faille à tout prix s'opposer mais, en tout cas, ne pas se limiter. Tel le poète Stéphane Mallarmé – dont Manet a fait un portrait – qui, dans *Crise de vers* (1897), se « réjouit » de la mort de Hugo (quelques dix années auparavant, en 1885), estimant qu'à présent qu'est mort celui qui incarne la poésie, au point qu'il la confisqua aux autres, cette dernière va enfin pouvoir se renouveler.

Le traitement du paysage dans l'Art moderne ne peut faire l'économie de cet esprit moderne.

Deuxièmement, la survenue de l'impressionnisme, à la fin du XIX siècle

(vers les années 1860 et, plus résolument, avec la toile de Monet *Impression, soleil levant*, en 1872) est également décisive dans l'évolution du traitement du paysage. Parce que les peintres se sont mis à peindre dehors (pouvant, depuis peu, transporter leurs « tubes » de peinture), à la recherche de motifs non claquemurés dans quelque atelier – à la recherche, sans doute aussi, de nouvelles sensations physiques et émotions intellectuelles. La peinture s'est alors confrontée à la lumière ainsi qu'au mouvement, expériences décisives pour la peinture des paysages.

Troisièmement, la photographie naissante (1839) a considérablement impacté la peinture. Elle l'a libérée du souci de la virtuosité réaliste ou, pour être plus précis, de la tentation de la duplication – ce à quoi le réalisme ne saurait se réduire. La peinture contemporaine, simultanément à l'essor de la photographie et, à travers elle, de la reproductibilité des images, s'est mise à frayer de nouveaux chemins vers le paysage. Enfin, au plan philosophique, il peut être intéressant de mobiliser deux courants pour questionner le paysage dans l'Art moderne. Même s'il faut prendre avec précaution cette incidence philosophique : chaque artiste, en effet, ayant son chemin propre, les influences attestées ou implicitement à l'œuvre sont si nombreuses qu'on ne peut les résumer à quelque courant philosophique plus « décisif » qu'un autre.

Le premier de ces courants est précisément important parce qu'il n'est pas un courant. C'est le « pas de côté » de la philosophie de Nietzsche (1844-1900). La figure de l'artiste occupe une place centrale dans la philosophie de Nietzsche. Ce dernier écrit : « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité » (*La volonté de puissance*). L'art comme alternative à la vérité, cela signifie que l'art rouvre quelque chose que l'intellect classique, soucieux de la seule vérité (qui n'est toujours qu'une valeur de l'Intellect), a obturé. L'artiste, c'est ce « fou », ce « bouffon » écrit Nietzsche (§107 du *Gai savoir*), qui relativise la prétention intellectuelle et permet « un grand rire sur soi ». La figure artistique relève de cette entreprise de « transvaluation totale » que



Nietzsche appelle de ses vœux. Il s'agit, par là, de se libérer de l'arbitraire des valeurs : bien et mal, vrai et faux, ne sont pas des réalités mais des évaluations intéressées qui appauvrissent le réel. La frontière entre réalité et fiction tombe : en tant que représentation dominante, telle idée de la réalité n'est pas moins fictive que la fiction dénigrée ; et la force de l'oeuvre d'art, contrairement au système scientifique, c'est qu'elle s'assume comme illusion, en quoi elle est une moindre illusion que la vérité qui prétend en être exempte. L'incidence de la pensée nietzschéenne est très nette, par exemple, dans l'oeuvre d'André Masson. Mais, de façon générale, cette philosophie féconde influence tout le XX siècle.

Par ailleurs, le XIX siècle, qui a vu naître le positivisme et, avec lui, une priorisation du donné, du factuel et du concret dans la démarche scientifique en général, provoque, au tout début du XX siècle, la riposte phénoménologique. Dans l'oeuvre de l'instigateur de cette nouvelle philosophie, Edmund Husserl (1859-1938), le rapport du sujet (percevant, pensant), à l'objet, est radicalement bouleversé. La phénoménologie se définit comme une science du phénomène. Le phénomène, littéralement ce qui se donne à voir, a longtemps été recouvert par des sciences qui faisaient l'économie de sa prise en charge : ainsi se sont constitués des savoirs coupés de leurs objets mêmes, ce que Husserl qualifie aussi d' « allant de soi ». Aussi Husserl en appelle-t-il, dans ses *Recherches logiques*, à un « retour aux choses mêmes ». Mais les choses mêmes ne sont pas des réalités subsistant hors de nous et qu'il nous suffirait de considérer pour les comprendre : elles sont indéfectiblement du donné et du construit. Husserl énonce le concept de « constitution » pour dire en quoi la conscience fait partiellement être un monde. En somme, il s'agit d'une réponse idéaliste au positivisme.

Le rapport au réel se trouve dès lors changé. L'homme n'est pas dans la réalité – qui lui préexisterait –, il est dans un monde (une façon de se rapporter au réel). En la matière, le mot même de perception est significatif : du latin *percipere*, verbe formé du préfixe per- signifiant « à travers » ou «

pendant » (une signification à la fois spatiale, ou locale, et temporelle), et *capere*, signifiant « prendre », l'acte de percevoir est indissolublement une sensation (une impression sensible ou un ensemble d'impressions) et une construction. Toute perception est donc pour partie une construction, un agencement. Au plan esthétique, l'artiste s'inspirant d'une chose réelle ne se contente pas d'être affecté passivement (par les sensations), il la constitue. L'impact de la phénoménologie sur un mouvement comme celui de l'expressionnisme, par exemple, est très net. Non que les expressionnistes aient lu et appliqué les principes de la phénoménologie mais qu'ils sont redevables d'un temps où la pensée opère ce tournant.

Plus généralement, l'apport phénoménologique appelle à repenser la représentation. Celle-ci ne saurait consister en un copiage d'une chose réelle (toute chose n'est toujours qu'objet, c'est-à-dire indéfectiblement liée au sujet qui s'y rapporte). Représenter, *re praesentare*, cela peut signifier répéter mais aussi rendre plus présent (faire être l'objet), le préfixe *re-* ayant aussi la fonction d'intensifier.

2) Esquisses d'un paysage moderne

La collection permanente du Musée d'Art moderne de Céret comprend de nombreux paysages. Cette richesse permet de réfléchir à la diversité du traitement du genre dans l'Art moderne.

Ci-après, 5 haltes sont proposées, chacune permettant d'appréhender un aspect du genre « paysage »

2.1 : Le paysage comme point de vue

La perception d'un ensemble suppose une mise à distance. Pas d'ensemble sans point de vue.



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

ESQUISSE D'UN PAYSAGE MODERNE

Le point de vue exprime une double limite : il se limite à celui qui l'adopte – et ne saurait donc valoir pour tous – et il limite ce sur quoi il porte. Tout n'est pas perçu ou ce qui est perçu l'est de façon élective – ce que suggère assez le cadre du tableau qui insularise l'ensemble qu'est le paysage.

Le point de vue est singulier – comme clos sur lui-même.

En insistant sur la relativité de la perception, le point de vue apparaît aussi comme une mise à distance. Traité comme une vue, le paysage atteste d'une coupure nette entre le sujet (le peintre, le spectateur) et son objet (tel paysage).

Dans le tableau *Place du Barri*, à Céret, la profondeur de champ induit l'idée d'éloignement. Le peintre est distant de ce qu'il perçoit et représente.

Cette distanciation crée un effet d'étrangeté : le peintre, par l'acte même de représenter s'extrait de la représentation.

Le ravin des Tins, au premier plan, symbolise cette coupure entre le peintre disposant à distance de l'ensemble auquel il se rapporte, et cet ensemble lui-même.

Cette distance confère au paysage une sorte d'autonomie. Autonomie, mais non objectivité : car bien qu'absent, le peintre est présent à ce qu'il représente. Parce qu'il représente tel qu'il perçoit, à sa façon, avec son regard.

Etranger à ce qu'il représente (comment pourrait-il en être autrement dès lors qu'il le représente et lui donne forme de tableau?), le peintre est à la fois présent au paysage : il l'anime, l'habite, le fait surgir par sa sensibilité et sa technique. En l'occurrence, et conformément à la sensibilité expressionniste, le paysage est empreint de subjectivité : les formes sont schématisées, surli-gnées, et d'autant plus singularisées qu'elles contrastent par leurs couleurs.



Pinkus Krémègne, Place du Barri à Céret, 1946, huile sur isorel, 52,7 x 72 cm

2.2 : Le paysage comme mosaïque

Par le regard (qui projette autant qu'il recueille), l'inaperçu investit le perçu. Ainsi, des éléments relevant de points de vue différents, non contigus dans la



réalité, peuvent se trouver combinés dans le paysage peint.

Dans le tableau *Paysage de Céret*, le paysage déborde alors le point de vue : il ne se réduit pas à une perspective mais en combine plusieurs. Un paysage pensé plutôt que perçu. Qui montre que le regard ne se contente pas de recueillir mais apporte, ajoute, crée un ensemble plus qu'il ne restitue un donné. Cette construction du paysage (qui est tout le contraire d'une duplication) se caractérise aussi par une réduction géométrique, principe inhérent au cubisme. On peut noter cependant qu'une profondeur subsiste, suggérée par des motifs différents répartis en trois plans : la ville – ou ce qui la symbolise – au premier plan, les immédiats alentours (champs cultivés) au deuxième plan et les montagnes en fond.

Construite, la représentation n'est cependant pas irréaliste. Peut-être même est-elle davantage réelle que la restitution d'un ensemble effectivement perçu dans la mesure où elle combine une pluralité d'esquisses qu'une seule acte perceptif ne pourrait jamais livrer simultanément – tout particulièrement dans le premier plan. Il est à noter que c'est le philosophe Husserl qui élabore cette théorie de la « variation des esquisses » dans la perception. Le sujet percevant, pour appréhender une chose en sa totalité, complète le donné effectif par d'autres esquisses non simultanément perçues. Le paysage ainsi représenté est davantage un témoignage de la constitution à l'œuvre dans toute perception que la restitution de quelque objet ou ensemble donné à voir. De façon générale, le vécu – ou, si l'on préfère, la vie de la conscience – est l'horizon sur fond duquel quelque chose est perçue. Le paysage n'est donc pas un perçu brut, sinon un même paysage se présenterait à tous de la même manière : il est d'emblée travaillé par un vécu. Pour désigner cette structuration du perçu par le vécu, le philosophe Husserl forge le concept de « structure d'horizon ».

2.3 : Le paysage hors-champ

Le paysage comme ensemble peut excéder ce qui est effectivement représenté. Le tout est présent dans la partie (représentée), la partie représentée fait signe vers un tout invisible.

Cette sorte de présence en creux peut être qualifiée de Hors-champ.



Herbin, Paysage de Céret, 1913, Huile sur toile, 94 x 91,5 cm



Vincent Bioulès, *Les platanes, le jour*, huile sur toile, 300 x 200 cm, 2005-2006

On associe d'ordinaire le paysage à un horizon lointain – nous laissant comme en arrière, en recul, situation nous permettant de l'appréhender comme un ensemble.

Ici pourtant, même si nous sommes dans une hyper-proximité, dans quelque chose même de l'ordre de la confiance, il y a bien un ensemble, et même une synthèse. L'ensemble, c'est l'association des différents motifs renvoyant au Midi et à la ville de Céret : les platanes et leurs fûts maculés de lumière, les éléments typiques de bâtis méridionnaux, la trouée de ciel bleu.

La synthèse, c'est une expérience paysagère ; la façon dont l'ensemble est appréhendé par le peintre, la tonalité ou la vibration qu'il donne au paysage. Ici, le point de vue est celui du marcheur, qui ne voit d'abord des hauts platanes que leurs fûts. L'espace de la toile, proprement saturé, ne dégage aucun horizon – si ce n'est une petite trouée de ciel bleu. Et pourtant, la lumière, partout présente, l'ensoleillement, font signe vers un hors-champ : on devine le ciel vaste et bleu, l'horizon généreusement ouvert. Mais ces perspectives sont présentes sans être représentées.

Ce paysage vu comme ensemble, c'est Céret. Mais vu comme synthèse, c'est un Céret. Le paysage est un agencement, c'est-à-dire une façon de lier entre eux divers éléments (qui seraient liés autrement par tel autre). Cet agencement n'est pas qu'une construction intellectuelle : il se nourrit sans doute d'émotions. Ainsi, dans *Les platanes, le jour*, l'intimité de l'allée, l'imprégnation sensible des motifs (comme passés par le tamis de la sensibilité du peintre) montrent que l'agencement dérive de l'étreinte d'un vécu.

2.4 : Le paysage comme témoignage d'un site

Le site, c'est l'endroit pensé à partir de lui-même. Le site subsiste en lui-même. Il est honoré en tant

que lieu typique, tenant sa force de sa beauté propre, de son irréductibilité.

Le site est objet de représentations multiples, chacune déployant un possible du site parmi d'autres – sans qu'il soit possible d'épuiser la richesse du site. Comme



Vincent Bioulès, *Les platanes, le jour*, huile sur toile,
300 x 200 cm, 2005-2006



une grande œuvre dont les interprétations successives dévoilent des possibles propres à l'œuvre elle-même.

Dans la collection de Céret, deux sites sont particulièrement honorés : le Couvent des Capucins et le Castellàs. En tant que site, le paysage acquiert une autonomie. Cela ne veut pas dire qu'il ne doit plus rien au peintre : mais ce dernier le déploie à partir de ses possibilités propres.

Le traitement que fait Masson du couvent des Capucins s'apparente au cubisme cézannien : les objets tendent à être réduits à leurs formes, dans une économie de détails. Masson s'intéresse à l'agencement, ce qui explique le surlignement : le trait est plus marqué sur les contours, comme pour mettre en évidence les lignes qui structurent les choses et composent le paysage.

Les masses du bâti rappellent celles de la montagne – et cela est particulièrement flagrant quand on prête attention aux lignes de toiture et aux arêtes de la montagne. Bien qu'un lieu proprement humain se détache du fond sauvage, les deux sont pris dans une même tessiture.

Cézanne aussi, par la palette des couleurs, notamment les divers tons de bleu et de vert. Contrairement à la phase analytique du cubisme, la réduction formelle n'attente pas à l'effet de réel : les motifs peints s'apparentent aux choses réelles, la profondeur est encore de mise, et même accentuée par la focale que crée la végétation au premier plan, qui ceint le couvent des Capucins. Masson était fasciné par le paysage cézannien : il y voyait, non pas les choses faites mais les choses en train de se faire. La réduction formelle ou, si l'on préfère, géométrique, est une évocation de la genèse des choses. Ce paysage atteste d'un surgissement – ce qui est une constante dans la peinture de Masson, qui se plaît à restituer la dynamique du paysage (non pas la forme « figée » qu'il revêt, mais ce qui le fait être). Le site du couvent des Capucins a fait l'objet de diverses représentations – comme le Castellàs. Cette diversité témoigne de la puissance du lieu en tant que site.



*André Masson, Le couvent des Capucins à Céret,
1919, huile sur toile, 92 x 73cm*



2.5 : Le paysage comme sujet

Le paysage devient sujet dès lors qu'on ne se rapporte plus à lui comme un objet. Le travail de représentation s'ingénie alors à faire être le paysage par et pour lui-même : le peintre n'en dispose pas mais c'est plutôt lui, le paysage, qui s'impose à lui – ou se confie.

Ce renouvellement du rapport aux choses minore l'importance autrefois dévolue à l'artiste. Celui-ci a longtemps été pensé comme celui qui « informe la matière » (comme s'il s'agissait de faire surgir quelque forme à partir de rien). Or, dans la modernité s'opère un retour aux choses. L'artiste sait écouter et, par là, rend les choses à « leur nudité première » (*Sous la verrière*, René Char).

L'un des stratagèmes pour laisser subsister le paysage consiste à placer un motif au premier plan – qui fait écran. En focalisant sur l'objet au premier plan, notre perception ne peut simultanément se rapporter à l'ensemble du fond comme à un objet (littéralement, l'objet désigne ce qui se trouve *là devant*, comme *jeté devant* nous, ce qui n'est que par l'entremise de notre perception ; ce que nous faisons être). Le fond subsiste alors comme par une force propre indépendante de notre perception : il s'avance vers nous plus que nous ne l'appréhendons. Il est sujet et non objet.



Louis Bausil, Pêchers en fleurs, huile sur toile, 54 x 65 cm



Cette œuvre rebute peut-être au premier abord : il y a quelque chose d'excès, le motif naturel répété, décliné, sature la représentation.

A bien la considérer, cette toile, très construite, dit beaucoup sur le paysage : Tâchant de restituer le fonctionnement même de l'appréhension visuelle, les motifs sont plus ou moins nets suivant qu'ils sont prioritairement ciblés par l'œil ou non. Ainsi, le vase et ses fleurs, plutôt nets, laissent place derrière eux à deux plans progressivement plus vaporeux. En fond, le Canigou semble s'unir au ciel.

Les trois plans disent chacun un certain rapport à la nature : la nature dont l'homme dispose pour son agrément (les fleurs dans le vase), la nature que l'homme travaille (le champ de pêcheurs), la nature sauvage, irréductible à l'homme.

Cette toile rappelle aussi, par l'usage du fondu notamment, qu'un paysage n'est jamais un, qu'il est toujours tissé ; investi par nos usages, habité par nos attentes et nos projections.

Ce premier plan investi par un motif-obstacle, qui permet au fond de subsister, qui force le regard à recueillir plutôt qu'à prendre (en laissant le fond subsister pour lui-même), est une constante chez Bausil comme on peut le voir dans le tableau *Blés en Cerdagne*.

Le paysage réduit à lui-même, c'est aussi un questionnement sur sa nature propre. Est-il ce que nous percevons de lui ? Sinon, comment en rendre compte ?

Il n'y a pas de paysage sans regard, pas de paysage non plus sans mouvement. Notre perception anime le paysage, fait naître sa profondeur par la synthèse des plans, fait surgir la lumière par la captation des contrastes.



Louis Bausil, *Deux vases devant un champ de pêcheurs*, huile sur toile, 58 x 98,5



Louis Bausil, *Blés en Cerdagne*, 1903, musée Hyacinthe-Rigaud, Perpignan



Dans *Les oliviers*, de Krémègne, on sent d'abord l'énergie du geste créateur et, par effet miroir, la force de la nature. C'est que la nature peut être envisagée dans les éléments naturels ou comme acte même de production de ces éléments.

Les lignes des frondaisons, très appuyées, se bouclent sur elles-mêmes, ce qui accentue l'impression d'énergie. On a l'effet d'un mouvement fait de compressions et d'explosions.

On perçoit dans le fond quelques bâtis : déséquilibrés, comme virevoltant, ils semblent eux-aussi pris dans le mouvement. Tourbillons de vent, ondulations de chaleur, vibrations de lumière, c'est tout un sud qui s'exprime ici. C'est aussi l'invisible, ce qui est dénué de corps propre, qui se donne à voir : lumière et mouvement.



Pinkus Krémègne, Les oliviers, 1980, huile sur toile, 65 x 80