

_Paysage et sacré

L'HOMME FACE A LA NATURE : DU SPIRITUEL DANS LES REPRÉSENTATIONS DU PAYSAGE

Le paysage, à partir du romantisme, devient le lieu privilégié du questionnement sur le visible et le sensible, un moyen de traduire l'interrogation du rapport de l'homme à la Création. Cette vision s'enrichit des apports du folklore, des cultures extraeuropéennes et des réflexions philosophiques du début du siècle.

ENTRÉE

REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES DU SACRÉ

PROBLÉMATIQUE

COMMENT LE PAYSAGE TRADUIT-IL LE SENS DU DIVIN ET DE LA TRANSCENDANCE ? QUELLES SONT LES MANIFESTATIONS DU SACRÉ DANS LE PAYSAGE ?

VOCABULAIRE

Ésoterisme : l'enseignement réservé aux initiés

Occultisme : l'occultisme désigne l'ensemble des arts occultes (alchimie, astrologie, magie) touchant aux secrets de la nature, à ce qui est non visible

Mysticisme : attitude religieuse fondée sur le sentiment et l'intuition davantage que sur la connaissance rationnelle

Spiritualité : la qualité de ce qui est de l'ordre de l'esprit (considéré comme un principe indépendant), de ce qui concerne l'esprit ou dont l'origine n'est pas matérielle

Transcendance : le caractère de ce qui est transcendant, c'est-à-dire qui est au-delà du perceptible et des possibilités de l'intelligible

Mysticisme : l'attitude philosophique ou religieuse fondée davantage sur le sentiment et l'intuition que sur la connaissance rationnelle, et qui a pour objet l'union intime et directe entre l'homme et la divinité ; un **mystique** est la personne qui adhère à des croyances surnaturelles, qui possède une foi religieuse intuitive et par extérieur qui s'adonne à des pratiques de dévotion intense

Théosophie : la croyance en un socle commun des religions dans une vision synchrétique



1/ PAYSAGE, NATURE ET SACRÉ DANS LES COLLECTIONS DES MUSÉES DE STRASBOURG

Plusieurs œuvres peuvent être à l'origine d'un questionnement sur la représentation et la perception de la nature en lien avec le sacré.

_L'HORTUS CONCLUSUS

un jardin symbolique, attribut de la virginité : l'hortus conclusus

1. *Vierge au jardin*, Souabe ou Rhin supérieur, fin du XV^e siècle, huile sur panneau de sapin, 45 x 36 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

L'iconographie de la Vierge à l'Enfant dans le jardin du Paradis est apparue dans les arts figurés au début du XV^e siècle et a connu une fortune considérable auprès des peintres de l'école rhénane. Les fleurs qui tapissent le gazon, roses, oeillets et pâquerettes, la clôture sont symboliques et liées à l'iconographie de la Vierge.



2.

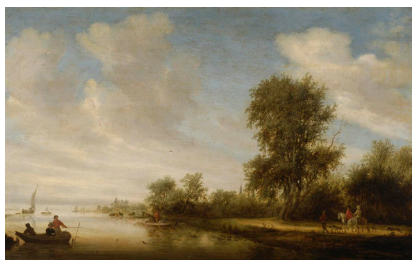
_PAYSAGE FUNÉRAIRE

un paysage mythologique, métaphore du passage vers l'au-delà
Véronèse, *Céphale et Procris*, vers 1580, huile sur toile, 162 x 190 cm, Strasbourg, musée des Beaux-Arts

La manifestation du sacré surgit du questionnement sur la vie après la mort, certains paysages en sont l'expression. La mort rode ici. La forêt, paysage fermé et sombre, le ciel couchant forment un paysage crépusculaire et éveillent une incertitude. Procris livide, couchée et touchée par la lance, meurt mais rassurée par la fidélité de Céphale son mari. **Véronèse** a situé l'événement au soleil couchant ce qui crée la tonalité chromatique de l'ensemble mais surtout lui donne une inflexion funéraire. Les feuillages apportent de la tristesse et expliquent la tragique méprise de Céphale. Le lointain évoque des compagnons de chasse et déjà un ailleurs, celui où part Procris. Veronèse a tenté de rendre le masque de la mort.

_LA NATURE CRÉATION DIVINE

un paysage pittoresque et généreux, témoignage de l'abondance divine
3. Salomon van Ruysdael, *Paysage fluvial*, 1642, huile sur bois, 52 x 83 cm, Strasbourg, musée des Beaux-Arts

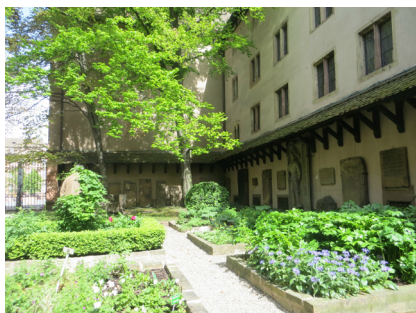


3.

Les peintres hollandais sont des topographes qui nous donnent à voir des sites en privilégiant la vraisemblance locale. Ils s'intéressent aussi au passage du temps, aux effets d'atmosphère et aux éléments météorologiques. Leur imagination est visionnaire et traduit un sentiment de paix, un accord définitif entre l'homme et la nature. Dans la religion protestante, la nature est la création de Dieu, le paysage devient l'objet d'une méditation morale, le lieu d'une correspondance possible entre peinture et poésie divine du monde. C'est une vision idyllique qui est proposée ici, un paysage de vaste étendue d'eau, calme et harmonieux, où règne une atmosphère de sérénité. Ruysdael exploite ici la couleur et lui donne un sens lyrique de douceur. L'équilibre entre les lignes horizontales et les verticales, la longue diagonale de la berge qui traverse la peinture traduisent dans la composition l'équilibre trouvé entre Dieu et les hommes.

_DES PLANTES AUX SIGNIFICATIONS RELIGIEUSES

4. un jardin reconstitué, aux plantes médicinales symboliques



4.

Inspiré des jardins médiévaux, ce jardinet élaboré en **1937**, par **Hans Haug**, conservateur du musée de l'Œuvre Notre-Dame, présente une collection de plantes anciennes sous forme de neuf carrés (plantes d'agrément, plantes médicinales, plantes ménagères et épicières). La constitution d'un fichier des significations symboliques et religieuses et des utilisations médiévales des fleurs a été entreprises ici. Le conservateur justifiait ainsi la création de ce courtill : « (...) *Sa plantation devait être faite dans l'esprit du Moyen Âge chrétien, scolastique, chevaleresque et courtois. La science médicale et les croyances populaires devaient être évoquées par le choix des plantes (...)* On s'est contenté de quelques échantillons, tels la sauge, la menthe, la mélisse, la camomille, l'absinthe, la valériane, la digitale, l'ellébore, le sceau de Salomon, enfin le mantelet de la Vierge.»

2/PAYSAGES ROMANTIQUES

Le paysage acquiert dans la peinture romantique liberté et dynamisme et traduit surtout le sentiment et les états d'âme de l'homme. Dans un dialogue avec le cosmos, l'être humain se confronte à sa petitesse. Le paysage prend alors une dimension quasi-religieuse et la peinture de paysage a une fonction cathartique et symbolique. Les tableaux présentent souvent des schémas de composition identiques, caractéristiques du paysage romantique allemand : des formes simples qui s'équilibrent et une forte unité due à la lumière diffuse.



5.

_PAYSAGES DE RELIEF MAJESTUEUX ET SUBLIMES

5. FRIEDRICH, *Paysage du Reisenbirge*, 1810-1811, huile sur toile, Moscou, Musée Pouchkine

La figure humaine est absente de ce paysage majestueux si ce n'est de façon indirecte par la présence du clocher. Les masses se détachent clairement et les formes sont épurées, aucun objet ne venant distraire le regard et la pensée. La montagne n'en est que plus imposante. L'homme saisit sa véritable mesure dans cette disproportion et éprouve le sentiment du sublime. L'éclairage focalisé sur la vallée contribue à dramatiser la scène.

_PAYSAGES NOCTURNES

6. FRIEDRICH, *Vue sur Arcona au lever de la lune*, vers 1805-1806, crayon et sépia, 60,9 x 100 cm, Vienne, Albertina Graphische Sammlung

6.

Au-delà des rochers du premier plan s'ouvre la vue sur la pointe de la falaise de **Rügen, Arcona**, et le clair de lune. La lumière reflétée dans l'ondoiement des vagues, les formations nuageuses dans le ciel et la tonalité générale de l'atmosphère obtenue par le pigment sépia font de cette œuvre un véritable tableau de paysage. Dans la lumière du fond apparaît la colline sacrée, vestige de l'ancienne forteresse et du sanctuaire de la divinité slave **Swantevit**. La colline n'est plus seulement un point du paysage, elle fait partie de ce lointain mystérieux dans lequel l'éloigne le clair de lune. Le paysage lie sacré et mythe national.

7. FRIEDRICH, *L'abbaye dans la chênaie*, 1809-1810, huile sur toile, 110,4 x 171 cm, Berlin, Staatliche Museen

7.

La composition oppose la partie supérieure, au-dessus de l'abbaye, où le ciel s'éclaire. et la zone terrestre sombre plongée dans le brouillard, où s'avance le cortège funèbre des moines courbés sous leur capuche devant le monastère.

8. FRIEDRICH, *Homme et femmes contemplant la lune*, 1824, huile sur toile, 0,34 x 0,44 cm, Berlin, Nationalgalerie

8.

Deux jeunes femmes se donnant le bras et un homme sont assis au sommet d'un gros rocher sur le rivage. Perdus dans leurs pensées, ils contemplent le lever de la lune sur la mer. **Friedrich** tente de faire réapparaître par une nécessité intérieure la corrélation entre l'homme, la nature et Dieu.

9. FRIEDRICH, *Bord de mer au clair de Lune*, 1818, huile sur toile, 0,22 x 0,30 cm, Paris, Musée du Louvre

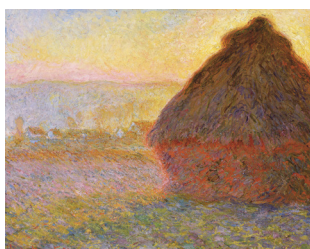
9.

Peint à **Dresde** au lendemain d'un séjour sur la côte **Baltique**, à la fin d'août 1818, ce paysage est porteur d'un message religieux comme si souvent chez **Friedrich** : au monde d'ici-bas répond l'immensité du ciel en signe de l'au-delà. Les dérisoires petits voiliers évoquent la vie terrestre des hommes rentrant tels des marins au port, terme obligé de leur voyage sur terre. La lune à la lumière étrange fait allusion au Christ sauveur de l'humanité. Le paysage s'avère porteur d'un véritable message religieux auquel participent tous les éléments de la composition. Les différents motifs naturalistes peints par **Friedrich** sont autant de signes, symboles d'une révélation divine. L'homme, placé face à la nature, se trouve alors confronté à sa condition et à son devenir. La lumière presque surnaturelle de la partie supérieure renvoie à l'au-delà tandis que la condition humaine est représentée par les frêles silhouettes des voiliers rentrant au port, soumis au vent et perdus dans l'immensité de l'horizon. La mort est également présente avec le voilier échoué sur la grève qui donne à l'œuvre sa véritable dimension en faisant le rappel douloureux d'une mort toujours imminente.

3/PAYSAGES EPHEMERES ET FUGITIFS

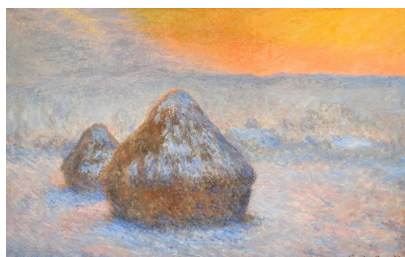
_ PAYSAGES CONTEMPLATIFS IMPRESSIONNISTES : LES SERIES DE MONET

Pourquoi analyser une peinture sous l'angle de la spiritualité alors que l'artiste est agnostique, ami de **Clemenceau**, ardent défenseur de la séparation de l'Eglise et de l'Etat ? **Monet** n'est pour autant pas étranger au sacré : grand collectionneur d'estampes japonaises, il s'intéresse en effet au bouddhisme.

Monet, *Les Meules*, 1890-1891, huile sur toile : 10. *Meule, soleil couchant*, 1891, Boston, Museum of Fine Art et 11. *Meules, effet de neige, soleil couchant*, Chicago, Art Institute of Chicago

10.

L'iconographie des *Meules* appartient à la tradition chrétienne des semailles et des moissons. C'est un motif et sujet qui a été représenté à de nombreuses reprises par les artistes réalistes, notamment **Millet**, où la réflexion spirituelle était déjà présente, en lien ou non avec des épisodes bibliques. Ici, **Monet** élimine les figures pour traduire les mutations de la lumière selon les heures de la journée. Les meules, peuvent être vues comme une métaphore de la vie, dont la lumière change selon la période. **Kandinsky** a notamment témoigné de cette puissance émotionnelle des *Meules* de Monet.



11.

Monet, *Les Peupliers*, 1891 : 12. *Effet de vent, série des Peupliers*, huile sur toile, 1 x 0, 74 m, Paris, musée d'Orsay et 13. *Peupliers*, huile sur toile, 0, 92 x 0, 73 cm, Philadelphie, Museum of Art

Monet peint une série autour du motif de la rangée d'arbres plantés à intervalles



12.



13.



14.



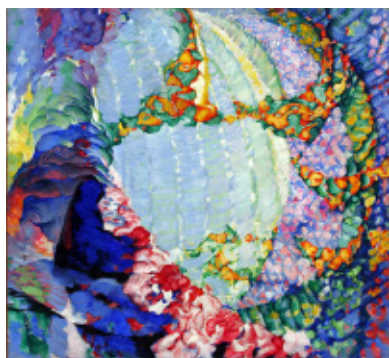
15.



16.



17.



18.

réguliers sur les berges de l'**Epte**, près de sa maison de **Giverny**, un motif typiquement français. L'arbre qui fait le lien entre la terre et le ciel, qui plonge le regard vers le haut, provoque des sensations de ravissement ou d'extase. **Monet** utilise une palette de bleu et d'or, deux couleurs considérées par les symbolistes comme les plus spirituelles. Sa façon de simplifier les formes, de multiplier les points de vue sont directement empruntés à la culture de l'*ukiyo-e* et c'est aussi une manière de traduire le monde en privilégiant la sensibilité. De même, **Clémenceau** voyait dans *les Peupliers* un « poème panthéiste ».

Monet, Les cathédrales : 14. La cathédrale de Rouen. le portail, soleil matinal. Harmonie bleue, 1893, huile sur toile, 0,92 x 0,63 cm, Paris, Musée d'Orsay et 15. La cathédrale de Rouen. le portail, temps gris. Harmonie grise, huile sur toile, 1893, 1,002 x 0,65 m, Paris, Musée d'Orsay

Monet réalise une trentaine de toiles représentant la cathédrale de **Rouen**, édifice incarnant la quintessence du christianisme et symbole de l'Eglise. Ses cathédrales deviennent des livres des heures, représentées à différentes saisons, à différents moments de la journée.

Monet, Les Nymphéas, 1895-1926 : 16. Nymphéas bleus, entre 1916 et 1919, huile sur toile, 200 x 200 cm, Paris, Musée d'Orsay

Monet achète un marécage près de **Giverny** et commence à créer en **1885** son jardin. Il y passe des heures dans un état de contemplation, un état mystique qu'il compare à une transe hypnotique, un état de fusion avec la nature. *Les Nymphéas*, ce sont 250 oeuvres qui traduisent son amour pour son jardin d'eau mais aussi les estampes japonaises et son intérêt pour le bouddhisme zen. Ses emprunts à l'art japonais des jardins sont manifestes à travers l'aménagement de l'étang, la passerelle qui enjambe cette vaste étendue d'eau fleurie rappelle les ponts japonais si présents dans les estampes japonaises : elle illustre combien le peintre partageait la vision des grands maîtres de l'*ukiyo-e* et combien il était familier avec leur "monde flottant". Le lotus est par ailleurs la fleur associée au bouddhisme.

_PAYSAGES FRAGILES DE L'UKIYO-E : LE MONT FUGI D'HOKUSAI

Conjuguant réalisme et spiritualité, observation directe et interprétation tout empreinte de shintoïsme et de bouddhisme, **Hokusai** porte à sa perfection l'art du paysage dans l'estampe *ukiyo-e*. Partant de l'observation de la nature, de la faune et de la flore, il en exprime la permanence et l'état d'éternel recommencement, en même temps que le caractère fragile et éphémère, esquissant ainsi, les impressions fugitives et changeantes d'un « monde flottant et mouvant » (*ukiyo*).

17. Hokusai, Les Trente-six vues du mont Fuji, 2ème vue, vers 1829, 1833, série de 46 planches, 24,8 x 36,9 cm, Paris, BNF

Adoptant une vision quasi-mystique, Hokusai perçoit le **mont Fuji** comme la manifestation d'une énergie spirituelle. La montagne, constante du paysage japonais, joue un rôle déterminant dans l'estampe de paysage et dans cette quête de l'universel et de la permanence, au-delà des perceptions changeantes de la nature. Les *sansui-ga* (« images de montagne et d'eau »), thème d'origine chinoise, sont particulièrement nombreuses. **Le mont Fuji** constitue, par l'extrême dépouillement et les proportions de la composition, un objectif qu'on ne saurait atteindre, un idéal de pureté, suscitant un choc émotionnel, voire spirituel chez celui qui le regarde.

III/ PAYSAGES COSMIQUES ET ABSTRAITS

À l'aube du XX^{ème} siècle, la quête symboliste des origines du monde contamine les arts plastiques. Certains artistes cherchent alors à représenter les commencements de la vie selon des problématiques botaniques, en recourant à des formes abstraites. À quelques années d'intervalle, un monde en continuelle métamorphose apparaît ainsi chez **František Kupka**, **Vassily Kandinsky** et **Hilma af Klint**, appliqués chacun à transcrire dans des formes organiques ou géométriques des processus de germination, d'éclosion, de croissance.

_KUPKA OU LE JARDIN COMME METAPHORE DE LA CREATION

František Kupka est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands pionniers de l'art abstrait avec **Vassily Kandinsky**, **Kasimir Malevitch** et **Piet Mondrian**. Il s'intéresse à l'astronomie, à la chimie, à l'histoire naturelle, à la philosophie mais également

au spiritisme (il posséderait des dons de médium) et s'engage dans la théosophie. Il est aussi fasciné par l'imagerie scientifique (microscope, télescope, rayon X) et suit des cours de physiologie et de biologie à la **Sorbonne**. Afin de purifier sa perception du monde, il pratique dans le jardin de son pavillon de **Puteaux** à proximité de **Paris**, une gymnastique naturiste quotidienne, tout en s'adonnant à un régime végétarien. Son jardin devient une matrice où observer les processus qui vont animer leurs propres œuvres : interactions, métamorphoses, facultés à migrer et s'acclimater, alternance des phases d'hivernation et de germination.

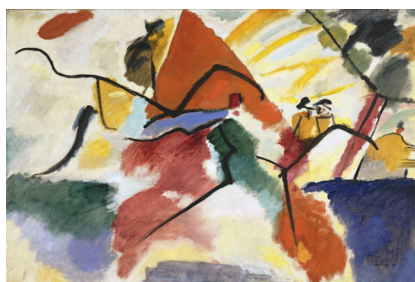
À partir de **1911**, il rompt avec la figuration. Les œuvres de la période **1911-1925** reflètent son intérêt pour la nature et le monde organique qu'il traduit par des formes géométriques au symbolisme cosmique et spirituel.

18. Kupka, *Printemps cosmique I*, 1913-1914, huile sur toile, Prague, Narodni Galerie

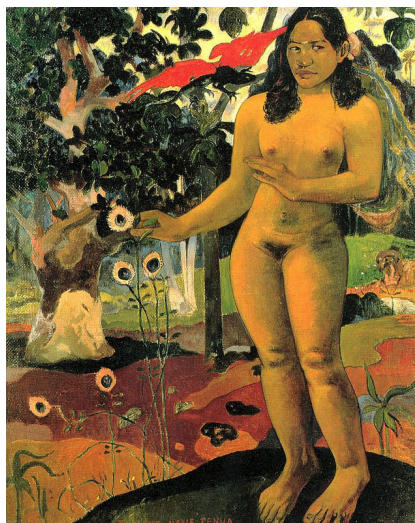
Avec son cycle de plusieurs toiles et gravures intitulé *Printemps cosmique*, **František Kupka** développe une abstraction organique et géométrique pour transcrire le commencement de la vie et les métamorphoses de la matière. Dans la composition du tableau, le motif de tournoiement suggère la gravitation planétaire, les formes végétales et biologiques évoquées par l'explosion de lumière et de couleur traduisent, elles, la floraison, la germination et les processus de croissance annoncés par la venue du printemps.

_ LES VOIES DE L'ABSTRACTION CHEZ KANDINSKY : VIVRE LA NATURE

Une des voies de l'abstraction est celle de la contemplation de la nature et de l'immensité du cosmos, celle d'une relation fusionnelle avec les éléments si complète que l'homme oublie son individualité. **Kandinsky**, peintre et théoricien, dans son traité, *Du Spirituel dans l'art*, publié en **1911**, médite sur les rapports entre forme et couleur, peinture et musique, tentant de définir leur valeur expressive. Au bleu mystique et froid s'opposent le jaune chaud et agressif, le vert paisible, les différents silences des blancs et des noirs, la passion du rouge, qu'il met en relation avec ronds et triangles, lignes ouvertes ou fermées. Le spirituel est du ressort de la peinture qui agit directement sur les sens et sur l'émotion. « *Créer une œuvre c'est créer un monde.* » Ce monde n'est pas à l'image du réel mais est une création pure, ne répondant qu'à « *la nécessité interne au tableau* », écrit-il. L'artiste souligne qu'il ne faut pas se borner à voir la nature mais la vivre.



19.



20.

19. Kandinsky, *Impression V (Parc)*, 1911, Huile sur toile, 106 x 157,5 cm, Paris, MNAM

Délaissant l'attrait pour le motif, **Kandinsky** s'éloigne de la réalité apparente de ses premiers paysages par un travail sur la couleur qui acquiert une fonction propre ainsi que par le choix de cadrages singuliers, désirant traduire non pas la précision des éléments mais une atmosphère. Avec *Impression V (Parc)*, il franchit le pas supplémentaire qui l'amène à l'abstraction. Le titre descriptif a disparu et mis entre parenthèse, l'artiste appelle désormais ses tableaux du mot général d'*Improvisation*, *Impression* ou de *Composition*. Ici, le double titre perturbe la lecture entièrement abstraite de l'œuvre par une allusion vague à un jardin qui autorise à reconnaître des silhouettes humaines dans le paysage. Mais en réalité dans cette toile, qui est une des premières œuvres abstraites, tout se joue dans les oppositions des rouges, des bleus et des jaunes, dans le mouvement et la fluctuation des formes emportées par un trait de pinceau rapide et dramatisé par la force des noirs.

IV/ PAYSAGES SYMBOLISTES

Tandis que des artistes accaparent les métaphores chrétiennes en les inscrivant dans le paysage local (le champ chez **Van Gogh**, le village chez **Gauguin**) pour exprimer leur questionnement intérieur, d'autres, traduisent leur recherche personnelle dans le paysage en privilégiant l'imagination, le rêve et non plus sur la perception immédiate.

_ LE SPIRITUEL DANS UN PARADIS RETROUVÉ

Comment retrouver l'harmonie perdue entre l'homme et la nature, au temps de l'industrialisation et des conquêtes coloniales ? **Gauguin** partage l'idéalisme d'un retour aux origines, un retour aux temps primitifs supposés plus authentiques. Sa peinture peut se lire comme un enchantement ou un ré-enchantement du monde qui sacralise la nature et les paysages associés. S'il s'intéresse aux croyances religieuses maories dès son arrivée à **Tahiti**, **Gauguin** constate avec déception que la colonisation s'est



21.

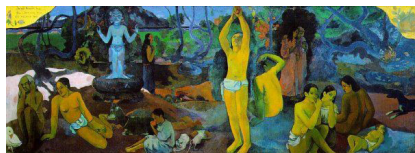
évertuée à les éradiquer. Les monuments ont été détruits et les rituels sont interdits. Il ne peut pas recueillir les grands mythes par tradition orale, la plupart étant déjà oubliés. La religion qu'il propose de restituer aux Tahitiens en peignant et en sculptant leurs divinités est une réélaboration originale à partir d'éléments disparates, empruntés à sa lecture, au bouddhisme mais aussi au christianisme.

20. Gauguin, *Te Nave Nave Fenua (Terre délicieuse)*, 1892, huile sur toile, 91 x 72 cm, Kurashiki, Ohara Museum of Art

Cette tradition chrétienne affleure dans un certain nombre d'œuvres. *Te Nave Nave Fenua (Terre délicieuse)* par exemple, évoque l'Eve chrétienne figurée dans un Eden polynésien. Sa nudité innocente voisine avec une nature idyllique. Le petit démon qui volète auprès de sa tête vient lui suggérer la tentation. Si la pomme du péché originel est remplacée par des fleurs étranges qui prennent l'aspect de plumes de paon, le corps de la jeune tahitienne et son geste sont inspirés de la frise du temple bouddhiste de **Borobudur** (sur l'île de Java).

21. Gauguin, *Tii à la coquille ou Idole à la coquille*, 1892, bois de toa, coquille de *meleagris margaritifera*, dent pharyngienne de poisson-perroquet, 34,4 x 14,8 x 18,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

Cette divinité imaginée par **Gauguin** lors de son premier voyage à Tahiti rappelle le dieu créateur **Ta aroa**. Il est assis en tailleur à la manière d'un bouddha, encadré de deux personnages semblant danser.



22.

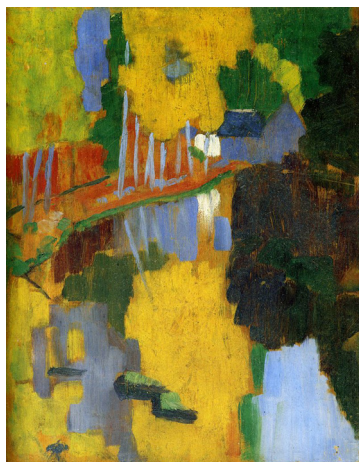
22. *D'où venons-nous, que sommes-nous où allons-nous ?* 1897, huile sur toile, 139 x 375 cm, Boston

La complexité de cette toile, l'artiste puise dans de multiples sources, condensé de ses voyages **Bretagne, Tahiti, Egypte, Marquises, Grèce, Inde, Java**, les références qui se mêlent, se superposent l'une à l'autre, sont à l'origine d'un discours autoréférentiel, au moyen emprunts et citation à ses propres œuvres.

LE BOIS SACRÉ DES NABIS

Le thème du «bois sacré», adopté par **Paul Gauguin** et les peintres **Nabis** lors de leurs séjours à **Pont-Aven**, est l'un des exemples les plus significatifs d'une interprétation symboliste, profondément spirituelle, du paysage. Celle-ci trouve ses origines dans le poème «*Correspondances*» de **Charles Baudelaire**, qui assimile la nature à un temple et la vie humaine à un chemin à travers «une forêt de symboles».

Les peintres **Nabis** - le nom provient du mot hébreu signifiant prophète- sont un groupe d'artistes, constitué en **1888**, composé de **Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Maurice Denis**, dont le fonctionnement est proche d'une société secrète. Férés de littérature symbolique et de textes ésotériques, ils se rassemblent tous les mois autour de dîners pendant lesquels ils échangent et définissent une nouvelle peinture.



23.

23. Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay

Très vite, **Paul Sérusier** devient une figure emblématique du groupe qui reconnaît dans ce tableau, le manifeste de l'esthétique qu'ils entendent développer. Peint sur les conseils de Paul Gauguin lors de son séjour à **Pont-Aven** («*Comment voyez-vous ces arbres [...] ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur [...]*»). Ce paysage présente en effet toutes les caractéristiques majeures de la peinture des **Nabis** : formes synthétiques cernées d'un contour bleu de Prusse ou noir ; planéité de la surface ; intensité des couleurs.

24. Paul Sérusier, *L'Incantation ou le bois sacré*, 1891, huile sur toile, 91,5 x 72 cm Quimper, Musée des Beaux-Arts

Cette œuvre, essentielle dans la riche production picturale de **Sérusier**, affirme l'attirance que l'artiste a toujours éprouvée envers le rituel des cultes. Alors qu'il séjourne au **Huelgoat** où s'étend une forêt épaisse prospérant au milieu de roches étranges, **Sérusier** n'a pas manqué d'être attentif aux nombreuses légendes bretonnes qui décrivent de tels sous-bois. Nous assistons à une étrange célébration où trois femmes semblent se livrer à une forme de vénération devant un « feu sacré ». Deux d'entre elles portent des coupes mais, en définitive, nous ignorons tout de la symbolique de leurs gestes et attitudes. Au demeurant, le caractère étrange de cette scène est fortement accentué par le caractère zoomorphique de la roche qui porte la flamme. Sur un plan formel, **Sérusier** fait montre d'une absolue maîtrise en rythmant l'espace grâce aux nombreux fûts verticaux des arbres coupés avant leurs premières ramures. L'influence du **Japon** est ici prégnante. Enfin, de nombreux détails, tels les étranges fougères turgescentes du premier plan, relèvent d'un vocabulaire décoratif propre à de nombreux artistes « fin de siècle ». Le bois sacré est le théâtre d'une révélation et d'une communication mystérieuse des personnages avec la nature et avec des puissances surnaturelles.



24.



25.

25. Maurice Denis, *Le bois sacré*, 1897, huile sur toile, 156,3 x 178,5 cm, Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

Maurice Denis utilise la symbolique des arbres, des piliers qui relient le monde matériel à une réalité supérieure. Investi par l'invisible et le surnaturel, le bois peut également devenir le lieu où se manifestent des visions religieuses. Les moyens plastiques au service du sacré sont fortement novateurs : la composition synthétique, les formes à plat et les couleurs vives et irréelles, sont les vecteurs d'une «vision de l'âme» proche de l'abstraction.

_VAN GOGH : EFFETS DE NUIT ET SYMBOLES

Temps du rêve, du sommeil, du mystère, la nuit a toujours séduit les artistes. La nuit n'est pas seulement la nuit réelle, sujet de maintes études de lumière, mais aussi la nuit «de l'âme», chargée de significations spirituelles, symbole de mort, de silence, de solitude. Les différentes versions de la *Nuit étoilée* reposent sur un principe fondamental du symbolisme : l'aspiration à une unité originelle perdue entre le spirituel et le matériel. Van Gogh, ses lettres en témoignent à de nombreuses reprises, ne se satisfait pas d'un art qui se contente de retranscrire des phénomènes visibles, que ce soit des phénomènes sociaux ou des phénomènes physiques et optiques, comme le font le naturalisme et l'impressionnisme. A contre-courant du rationalisme scientifique qui ne cesse de fractionner, analyser, diviser le visible en éléments de plus en plus petits pour en percer le mécanisme, les symbolistes se consacrent à la synthèse, à la recherche d'un tout qui n'est pas représentable, mais que l'on peut évoquer par l'intermédiaire de symboles, de couleurs ou d'une technique artistique.



26.

26. Van Gogh, *La nuit étoilée*, 1888, huile sur toile, 72,5 x 92 cm, Paris, Orsay

Van Gogh dans cette vue du Rhône transcrit magnifiquement les couleurs qu'il percevait dans l'obscurité, bleu et contrastes : bleu de Prusse, outremer ou de cobalt. Les lumières à gaz de la ville brillent d'un orange intense et se reflètent dans l'eau. Les étoiles scintillent comme des pierres précieuses. la présence d'un couple d'amoureux au bas de la toile donne une tonalité seraine à l'atmosphère.



27.

27. Van Gogh, *Ciel étoilé*, 1889, 73 x 92 cm, New York, MOMA

Van Gogh peint une autre version du même sujet où s'exprime toute la violence de sa psychologie troublée. Un violent effort de déformation de la réalité, de "basculer" et d'excès exprime ce côté "expressionniste" de Van Gogh et la rupture qu'il représente dans l'histoire de l'art. Les arbres prennent la forme de flammes alors que le ciel et les étoiles tourbillonnent dans une vision cosmique. Ces mouvements tourmentés du ciel, loin d'être seulement l'expression de la simple subjectivité répondraient aussi à une stratégie : redonner au ciel, symbole du divin, une force, du "sublime". Il s'agit de valoriser la foi face aux "fausses lumières" de la ville moderne.

Devant les versions de *Nuit étoilée*, on comprend tout de suite qu'il ne s'agit pas de phénomènes météorologiques, mais qu'il s'agit d'un paysage spirituel, d'une réflexion sur le sens de la vie humaine par rapport aux forces de la nature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

_1986, Los Angeles, County Museum of Art, *The Spiritual in Art-Abstract Painting*,

Une analyse sur le rôle de la spiritualité dans l'éclosion de l'Art abstrait.

Un résumé : http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1987_num_78_1_347678_t1_0095_0000_008

_2008, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou, *Traces du sacré*

Une analyse de la fin du 19^{ème} à nos jours sur les liens entre l'art et le sacré, l'aspiration spirituelle qui anime la quête de l'art moderne et contemporain

Une présentation de l'exposition : <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

_2011, Strasbourg, MAMCS, *L'Europe des esprits et la fascination pour l'occulte, 1750-1950*

Une analyse de l'emprise de l'occulte et la permanence de la tradition ésotérique chez les artistes, penseurs, écrivains et savants, dans toute l'Europe

Le dossier de presse : https://www.unistra.fr/uploads/media/DP-EDE-Fr_bd.pdf

_2017, Paris, musée d'Orsay, *Paysages mystiques de Monet à Kandinsky*

Une analyse sur l'influence du mysticisme dans la peinture de paysage à l'aube du XX^e siècle, influence qui favorise la naissance de l'abstraction.

_2017, Metz, Centre Pompidou, *Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie*

Une analyse comparative sur le processus de création et les forces de germination et d'éclosion à l'œuvre dans un jardin

Un dossier de presse : https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_jardin-infini.pdf

_2017, *Gauguin. Alchimiste*, Paris, Grand Palais

L'analyse du processus de création de Gauguin sous l'angle de l'alchimie

Un dossier pédagogique : <http://www.grandpalais.fr/fr/article/gauguin-le-dossier-pedagogique>

SOURCES

Les analyses de certaines œuvres sont des synthèses issues des sites du

_Musée du Louvre : <https://www.louvre.fr/>

_Musée d'Orsay : <https://www.orsay.fr/>