

PAYMAGES, PRATIQUES & IMAGES DE PAYSAGES

MUSÉE ROBERT DUBOIS-CORNEAU À BRUNOY

CRÉATIONS
& PATRIMOINES

PAYMAGES, PRATIQUES & IMAGES DE PAYSAGES

MUSÉE ROBERT DUBOIS-CORNEAU À BRUNOY
20 SEPTEMBRE AU 20 DÉCEMBRE 2025

ARTHUR AILLAUD

ÉLISABETH AMBLARD

ART ORIENTÉ OBJET

(MARION LAVAL-JEANTET & BENOIT MANGIN)

ABIGAÏL FERREIRA-COMPAGNON

NICOLAS FLOC'H

MARINE JOATTON

JEAN LE GAC

JÉRÉMY LIRON

SANDRINE MORSILLO

ANTOINE PERROT

MICHEL VERJUX

DIANE WATTEAU

LONGJUN ZHANG

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Paymages, pratiques et images de paysages

Sandrine Morsillo & Antoine Perrot 5

LE PAYSAGE EN ÎLE-DE-FRANCE

Paysages et pratique du paysage en Île-de-France

Lydie Goeldner-Gianella 9

L'EXPOSITION

Arthur Aillaud, *Paysage : entre lieu de l'intime et nécessité politique*,
entretien avec Clément Davenel

18

Élisabeth Amblard, *Graver – imprimer – observer – donner à voir*

21

Art orienté Objet, (Marion Laval-Jeantet & Benoit Mangin), *Portraits de paysages en destruction*, entretien avec Salomé-Charlotte Camors

22

Abigaïl Ferreira-Compagnon, *Terres arides*

27

Nicolas Floc'h, *Paysages enfouis ; territoires oubliés*,
entretien avec A. Ferreira-Compagnon

28

Marine Joatton, *L'imagination, une langue maternelle ?*

32

Jean Le Gac, *Il y aurait donc quelque chose que seul l'œil du peintre décèlerait*

37

Jérémy Liron, *Un tableau comme une arène*, entretien avec Alexandra Să

39

Sandrine Morsillo, *Repeindre des cartes postales de paysage sur le mode mineur*

43

Antoine Perrot, *Faire paysage*

45

Michel Verjux, *Éclairer, c'est déjà exposer*, entretien avec Alexandre Herrou

46

Diane Watteau, « *Ich bin das Meer* »

50

Longjun Zhang, *Les paysages dans le paysage*, entretien avec Luci Garcia

55

LE SITE

Le musée Robert Dubois-Corneau à Brunoy et sa collection de paysages

Paysages au musée

Magali Botlan 59

BIOGRAPHIES DES ARTISTES ET AUTEUR.E.S

62

LA COLLECTION Créations & Patrimoines

64

CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

69



PAYMAGES, PRATIQUES ET IMAGES DE PAYSAGES

Paymages, ce néologisme formé des mots « pays » et « images », évoquant l'idée de paysages regardés à travers des images, a servi de fil conducteur à un colloque réunissant géographes et plasticiens en septembre 2024 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne¹.

Partant de l'idée qu'un « morceau de pays » ne devient « paysage » que par le regard que l'on porte sur lui, cette exposition présente des pratiques et représentations actuelles du paysage – à la fois en son sein et face à lui. Intégrée aux opérations **Créations & Patrimoines** de l'Institut ACTE², l'exposition s'appuie sur une sélection d'œuvres issues de la collection du Musée Dubois-Corneau à Brunoy. Le choix de ce lieu d'exposition s'inscrit pleinement dans une réflexion sur la notion de paysage : ancré dans la tradition de la peinture paysagère, le musée conserve un ensemble d'œuvres du XIX^e siècle. Il est par ailleurs idéalement situé au cœur du Val d'Yerres, un écrin de verdure à proximité immédiate de la forêt de Sénart. En effet, comme le souligne la géographe **Lydie Goeldner-Gianella** dans le texte qui suit, « en Île-de-France (...) en dépit d'un puissant étalement urbain, les espaces boisés n'ont pas diminué en 70 ans (...) et occupent toujours une surface importante. »

Les œuvres ici présentées invitent à réfléchir d'une part, aux paysages comme constructions mentales, rêvées, presque idéalisées car, comme le dit Bachelard, « avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique » et d'autre part, aux espaces en transformation en raison des impacts du changement climatique. En associant ces deux dimensions – les stéréotypes des « beaux paysages » et les marques laissées par le changement climatique – l'exposition propose un dialogue entre ce qui est perçu comme « naturel » et ce qui est désormais dégradé ou transformé par l'activité humaine. Cela amène à repenser la manière dont nous appréhendons notre environnement, en particulier à une époque où la crise climatique change notre rapport à la nature.

ART ET PAYSAGE

Depuis son émergence à la Renaissance, le paysage s'est inscrit de manière indissociable dans le développement de la peinture, dans la mesure où autant sa conceptualisation que sa perception relèvent de constructions culturelles. Cette évolution engage une réflexion sur les modalités d'interaction entre l'être humain et son environnement, à l'instar de la définition proposée par la Convention européenne du paysage, adoptée en 2000 à Florence, qui conçoit le paysage comme « une portion du territoire telle que perçue par les populations ». Dès lors, interroger ces représentations contemporaines revient à analyser

¹ Colloque *Paymages* organisé par Lydie Goeldner-Gianella, Sandrine Morsillo, Romain Courault et Antoine Perrot, Institut de Géographie, Université Paris 1, septembre 2024.

² L'Institut de recherche en art ACTE, Arts -Créations- Théories- Esthétique, de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. <https://institut-acte.panthéonsorbonne.fr>

(page de gauche) Mosaïque du sol du musée.

les dynamiques d'interrelation entre les facteurs naturels et humains qui participent en permanence à sa transformation. Ainsi, le paysage devient-il non seulement un miroir de nos perceptions culturelles, mais aussi un reflet des transformations que subit notre environnement au fil du temps.

L'exposition *Paymages pratiques et images des paysages* interroge donc la façon dont les artistes perçoivent le paysage aujourd'hui. Que nous disent-ils de ses mutations ? Sommes-nous en train de développer une conscience accrue du paysage ? Cette réflexion pourrait expliquer le renouveau de l'intérêt pour le paysage dans l'art, lié à une nouvelle manière de l'appréhender. C'est à travers trois thématiques que nous avons développé cette exposition : **Rêver et révéler le paysage, Plasticité du paysage et Du trouble dans le paysage.**

RÊVER ET RÉVÉLER LE PAYSAGE

Les paysages sont rêvés avant d'être réels, ou plus exactement les paysages rêvés révèlent le réel, ainsi **Marine Joatton**, explique-t-elle que ses « paysages imaginaires, comme les deux huiles sur bois qui sont présentées dans l'exposition, puisent leurs contours dans des souvenirs, des sensations, des rêves, et des œuvres admirées. Ils sont imaginés et pourtant, ils pourraient exister ». **Longjun Zhang** dit que pour lui « la première chose qui domine dans la peinture, c'est la sensation » [...] « Quand [il peint] un paysage, [il se] sent libre » d'inventer le lieu d'une intimité qui permet d'exister, autrement dit ses paysages sont des espaces imaginaires qui convoquent une présence réelle. C'est ainsi qu'**Élisabeth Amblard**, à travers les gestes techniques du graveur tels que percer, encre, ébarber, voit émerger des ombres qui ressemblent à des paysages et les affirment. **Michel Verjux** s'intéresse lui aussi à la révélation d'une « situation donnée », en projetant de la lumière dans l'espace réel pour « faire paysage ». On pourrait même dire qu'il expose des paysages dans le réel, car pour lui, « éclairer, c'est déjà exposer ».

PLASTICITÉ DU PAYSAGE

Antoine Perrot « fait paysage » à partir de pailles en carton. Disposées selon une organisation linéaire, ces objets rejouent l'aveuglement d'un plein soleil sur une mer calme. Selon ses propres termes, ce sont « des milliers de pailles [...] qui, mises bout à bout, créent des lignes infinies, qui clignotent aux points, blancs ou noirs, de leurs jonctions ». Ainsi se dessine un jeu optique entre la mer et les pailles, un jeu de regards aveugles devant l'étendue infinie et la patience des objets minuscules. C'est également à travers le point de vue et l'échelle qu'**Abigaïl Ferreira-Compagnon** attire notre regard. En plaçant au premier plan des végétaux devant un paysage déprimé, l'artiste semble évoquer un avenir inquiétant, où, sous l'effet du réchauffement climatique, seules des espèces adaptées à la sécheresse – comme les cactus – subsisteraient. « Faire paysage » nous invite donc à prendre conscience aussi bien de notre aveuglement devant notre environnement que des risques d'une uniformisation du paysage, où la diversité végétale laisserait place à une nature appauvrie et standardisée. Autre jeu du regard : Nicolas Floc'h révèle ce qu'il nomme des « paysages invisibles », issus des profondeurs. À travers des photographies prises sous l'eau, il élargit la conception plastique du paysage et propose ainsi de nouveaux

imaginaires qui invitent à une immersion sensorielle et établissent un dialogue subtil entre paysages marins et paysages terrestres.

DU TROUBLE DANS LE PAYSAGE

Il faut ici être attentif à ce qui se passe dans le paysage. Ainsi, **Sandrine Morsillo** recouvre-t-elle de peinture des cartes postales de paysage, perturbant leur perspective idéalisée et remettant en question la notion même de « beauté » qui leur est traditionnellement associée. Par ces interventions picturales, elle ouvre à d'autres lectures visuelles en confrontant ces paysages à des éléments qui renvoient à des phénomènes climatiques – montée des eaux, ciels d'orage, feux de forêt ou encore avalanches. **Jérémy Liron**, lui, réalise des peintures de paysages marqués par des éléments architecturaux. Dans ses œuvres, le paysage semble enfermé ou structuré par l'architecture, comme s'il était piégé dans une construction mentale. Ses toiles présentent souvent des terrasses, des murets, ou d'autres formes géométriques qui cadrent l'espace et organisent la vue. De ces compositions rigides émerge une ligne d'horizon où se dessinent le ciel et la mer, parfois des arbres, donnant à voir un paysage **contraint**, presque méditatif.

Pour **Arthur Aillaud**, la peinture de paysage résonne profondément avec les préoccupations intellectuelles et politiques de notre époque. Le fait que les photographies qui servent de base à ses œuvres représentent des espaces mis en vente n'est pas anodin : cela met en lumière une forme de tension. Notre monde est structuré par des lois, des règlements, des propriétés privées et des espaces publics, des dimensions sociales et politiques, dont notre regard est inévitablement imprégné. Loin d'être une vue paisible ou naturelle, le paysage devient le témoin d'une histoire souvent marquée par la violence de l'appropriation du territoire par les humains.

Dans sa vidéo, **Diane Watteau** renverse l'image de la mer, transformant ce paysage mouvant en une représentation inquiétante et menaçante. Par ce geste artistique, la mer se trouve enfermée dans une image monstrueuse, figée dans un mouvement contraire à son élan naturel. Le duo **Art Orienté Objet**, composé de **Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin**, réalise des photographies esthétiques de paysages en destruction. Ces images saisissent l'instant précis où l'anomalie surgit dans le paysage – comme le floutage d'un arbre en train de tomber – « capturant ainsi un moment de rupture ». L'œuvre *Résilience* illustre cette démarche avec une forêt brutalement abattue. Elle dévoile un paysage dénudé, marqué par une intensité dramatique évidente, où le spectacle de la destruction prend une dimension à la fois théâtrale et saisissante.

Enfin, c'est finalement Le *Peintre paysagiste* alias **Jean Le Gac** qui a ouvert la voie à cette distance critique sur l'art et le paysage. Depuis plus de 40 ans, il crée une œuvre qui repose sur un personnage appelé « le Peintre », un *alter ego* fictif de l'artiste. À travers ce personnage, il raconte des histoires qui mêlent autobiographie et imagination avec différents médiums (peinture, photo, cinéma, texte et installation). Le paysage en constitue le cadre. Et, ce *Peintre paysagiste* qui traverse différentes aventures, possède un regard aigu, capable de repérer, dans les moindres détails, une occasion de vivre une expérience et de réfléchir à son geste créatif.

Les textes qui suivent restituent les propos des artistes ayant échangé avec des doctorants également plasticiens tandis que certains textes ont été écrits par les artistes eux-mêmes. **Magali Botlan**, attachée de conservation, présente quant à elle le musée ainsi que quelques œuvres de la collection consacrées au paysage du Val d'Yerres.

Sandrine Morsillo & Antoine Perrot
Co-commissaires avec **Magali Botlan**



Alice Dubois peignant dans les champs, 1900.

PAYSAGES ET PRATIQUE DU PAYSAGE EN ÎLE-DE-FRANCE

Peut-on parler de paysage en Île-de-France, région la plus urbanisée de France proportionnellement à sa taille, et si oui, peut-on évoquer d'autres paysages que les plus urbanisés ou les plus iconiques (Paris *intra-muros*, forêt de Fontainebleau, Parc de Versailles, openfield de Beauce...) ? La réponse est oui, car la région en comprend une large palette : les atlas départementaux et régional de paysages dénombrent 179 unités paysagères et « *l'agglomération parisienne, auparavant considérée comme une nappe indifférenciée, avec des paysages banalisés en raison de l'étalement urbain, est aujourd'hui redécouverte dans sa diversité de paysages* »¹. La pratique du paysage y semble alors possible et ne se limiterait pas à admirer Paris depuis la Tour Eiffel. Ce paysage francilien qu'on peut observer dans sa diversité est entendu, ici, comme une portion de territoire telle que perçue par la population². Enfin, c'est l'Île-de-France hors de Paris *intra-muros* qui sera prioritairement abordée dans cette introduction.

LES PAYSAGES EN ÎLE-DE-FRANCE : UNE GRANDE DIVERSITÉ, MALGRÉ UNE URBANISATION CONTINUE DEPUIS LE XIX^E SIÈCLE

Les paysages franciliens ont connu une très forte urbanisation et plus généralement artificialisation depuis les débuts de la révolution industrielle, au XIX^e siècle. Plus récemment, entre 1949 et 2017³, les espaces artificialisés ont encore été multipliés par trois, couvrant de 9% à 26% des espaces franciliens, en raison d'un desserrement continu de la population et des activités secondaires et tertiaires du centre de l'agglomération. Ainsi, si Paris *intra-muros* comptait encore 40% de la population régionale en 1949, elle en abrite moins de la moitié 70 ans plus tard (18%). Les espaces urbanisés ont commencé par s'étendre autour de Paris, notamment dans sa banlieue proche, et le long des axes hydrologiques (Seine, Marne, canal de l'Ourcq) et des axes de transport ferroviaires et routiers – moteurs classiques de la première extension de l'urbanisation à partir du XIX^e siècle, en lien avec l'industrialisation. Cet étalement urbain – « *pendant longtemps l'ennemi des paysages franciliens* »⁴ – s'est encore accru après la guerre, en particulier jusqu'au début des années 1980, en raison d'un besoin croissant en logements et d'une poursuite du desserrement des activités, industrielles et tertiaires. Cela s'est traduit par une extension de l'habitat individuel (bien que de grands programmes de logements collectifs aient également été mis en place, en particulier dans les décennies 1960-70), d'espaces dédiés

¹ Thibault C. (dir.), 2022, *L'environnement en Île-de-France*. Édition 2022, 132 p.

² Convention européenne du Paysage, 2000.

³ Adam M., Cormier T., Gobled L., 2020, « Décryptage de 70 ans d'occupation du sol en Île-de-France », Note rapide, 838, 6 p.

⁴ Thibault C. (dir.), *op.cit.*

au transport surtout routier et d'espaces nouvellement dédiés au tourisme et aux loisirs. Néanmoins l'étalement a été partiellement contenu grâce à une succession de documents d'urbanisme régionaux⁵, permettant par exemple la concentration de l'urbanisation en villes nouvelles. Dans la décennie 2010, ce sont les espaces dédiés à l'habitat et aux activités qui ont continué à s'étendre, aux dépens, toujours, des espaces agricoles. Ceux-ci sont ainsi passés d'une couverture de 64% de la région, en 1949, à 50% en 2021⁶. En effet, en dépit de ce puissant étalement urbain, les espaces boisés n'ont pas diminué en 70 ans (25% en 1949 contre 24% en 2017) et occupent toujours une surface importante, équivalente aujourd'hui à celle des espaces artificialisés⁷. Cette conservation de la forêt s'explique par la mise en place précoce de protections fortes, bien supérieures à celle des paysages agricoles : sur les plus de 5500 km² protégés aujourd'hui, 1,1% le sont par des protections réglementaires fortes (notamment en forêt), 5,2% par des protections foncières potentiellement fortes (forêts domaniales, régime forestier...) et 18% par des protections contractuelles (tel Natura 2000 dans les grandes forêts)⁸.



Les forêts franciliennes, majoritairement composées de feuillus, sont souvent sillonnées de sentiers et de routes – héritages d'une ancienne pratique de la chasse –, qui artificialisent les paysages naturels, mais facilitent simultanément leur accessibilité.

Il convient aussi de distinguer ces espaces par rapport à leur distance au centre de Paris, par exemple en comparant les 10 premiers kilomètres à une portion située entre 20 et 30 km en zone périurbaine ou au-delà de 60 km en milieu rural⁹. Si la forêt présente la même superficie dans les deux couronnes, les zones agricoles y comptent double plus on s'éloigne. À l'inverse, les espaces dédiés à l'habitat collectif, aux activités, équipements et

⁵ Adam M. et al., *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Thibault C. (dir.), *op.cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

transports diminuent très fortement entre le centre et les 20 à 30 premiers kilomètres, voire disparaissent au-delà de 60 km. Loin d'être uniformes, les 179 unités paysagères peuvent aussi s'apprécier à travers leur composition¹⁰ : au-delà des 11% de paysages de vallées urbaines (« grandes » pour la Seine, la Marne et l'Oise, ou petites et moyennes) et 6% d'autres paysages urbains (plaine, butte ou plateau), on compte également 15% de vallées rurales de différentes ampleurs, 43% de paysages cultivés (plaines ou plateaux), 18% de paysages boisés (plateaux, grands massifs et buttes) et 7% de versants ou collines. Cette décomposition en grandes unités révèle une attention aux formes de relief. Bien que les altitudes demeurent faibles (de 90 m autour de Paris à 130 m environ aux confins de la région), les dénivellations peuvent être marquées et bien visibles dans le paysage francilien.



Depuis le belvédère du château de Saint-Germain, la vue (ici panoramique) sur le paysage de l'ouest parisien est caractéristique du paysage francilien - un ensemble de vallées et de plateaux, de zones plus ou moins densément urbanisées mais simultanément boisées.

CETTE DIVERSITÉ PAYSAGÈRE EST-ELLE PERCEPTIBLE POUR LES FRANCILIENS ?

Au-delà des images de paysages franciliens aisément accessibles dans les Atlas de paysages ou les Observatoires Photographiques des Paysages¹¹ ou encore dans les musées régionaux, les paysages s'apprécient d'une part de façon mobile, lorsque le Francilien est installé dans une voiture, un train ou un RER... Mais il peut aussi les apprécier plus lentement, en pratiquant la marche ou le vélo, notamment dans les Parcs Naturels Régionaux (Vexin français, Oise Pays de France, Haute Vallée de Chevreuse, Gâtinais français) – espaces où la protection de la nature et des paysages et le développement local se conjuguent et qui comprenaient en 2021 plus de 90 000 ha classés en sites d'intérêt paysager¹².

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il en existe pour les Hauts-de-Seine, la Haute-Vallée de Chevreuse, Montreuil, et la banlieue de Paris (Quesney D. & Fol J., 2023, *Observer les paysages. 30 ans d'Observatoires Photographiques des Paysages*, J.-P. Huguet éditeur).

¹² Thibault C. (dir.), *op.cit.* Un cinquième PNR est à l'étude en Brie.

Au sein de ces espaces ruraux comme ailleurs dans la région, les hauteurs peuvent de surcroît servir de belvédères : rebords de quatre plateaux (Vexin, Plaine de France, Brie et Beauce) et sommets de buttes. En 2021, 430 belvédères avaient été dénombrés dans la région, dont plus d'un tiers était aménagé pour l'observation paysagère parfois sur de grandes distances. Il conviendrait d'en augmenter le nombre au-delà du cœur de l'agglomération où ils prédominent jusqu'à une distance de 20 à 30 km¹³, même si une partie des paysages franciliens est déjà irrémédiablement occultée à la vue par de hauts bâtiments ou équipements. Enfin, les cours d'eau et notamment les grandes vallées facilitent aussi la pratique paysagère, pour la visibilité transversale voire longitudinale qu'ils permettent depuis leurs berges ou leurs ponts : 1200 km de berges s'égrènent ainsi le long des Seine, Marne, Oise et Yonne. Parmi elles, seuls 11% sont totalement artificialisées et 62% encore naturelles¹⁴.



Le canal du Loing, en contact avec la Seine, a été construit au début du XVIII^e siècle à des fins de navigation. Il sert surtout aujourd'hui d'espace de promenade, à pied, à vélo ou en bateau, dans une nature semi-aménagée.

La marche et le vélo, déjà bien représentés en Île-de-France, sont en essor, bien qu'il demeure des espaces publics encore difficiles d'accès ou d'utilisation et que le réseau cyclable ne soit ni continu, ni très présent au-delà du cœur de l'agglomération. Si le linéaire cyclable comptait 7550 km en 2021 après une forte croissance récente, il conserve des marges de progression notamment dans les zones de grandes coupures (cours d'eau, voies de transport...). Enfin, la marche est en moyenne davantage pratiquée en Île-de-France qu'en France, tant pour des déplacements quotidiens que comme sport. À l'instar du vélo, la marche permet la pratique du paysage, mais pour quels bénéfices ?

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

DE L'INTÉRÊT DE LA DÉAMBULATION PAYSAGÈRE

Peut-on apprécier le paysage, le pratiquer, par la déambulation ? Certains géographes explorant l'eau sous toutes ses formes à Paris en sont convaincus : « *la meilleure façon d'explorer la ville est de le faire à hauteur d'homme, c'est-à-dire en marchant ou en pédalant* »¹⁵. D'ailleurs, le célèbre géographe P. Vidal de La Blache arpentait déjà l'Île-de-France au tournant des années 1890, en géographe « *de plein vent* » et non « *de cabinet* »¹⁶, appréciant l'observation *in situ* et « *l'élégance des paysages* » franciliens¹⁷ : son carnet n°13 indique qu'il avait alors parcouru à pied, en s'appuyant sur le réseau existant de chemins de fer, plus de 200 communes de la région¹⁸. « Faire [ainsi] du terrain », souvent à pied, continue de constituer l'un des modes d'apprentissage de la géographie¹⁹. Certains géographes comme S. Robert ou A. Sauter²⁰ sont même allés jusqu'à concevoir des cartes dynamiques de la visibilité paysagère, montrant l'évolution de cette visibilité et de ce qui est vu, au fil d'un itinéraire.

Mais le « *promeneur géographe* » qu'était Vidal de La Blache « *recueill[ait] en même temps qu'il ressent[ait]* »²¹ ; il « *présent[ait] une pensée en mouvement [...] reposant tout autant sur la rigueur de ses observations que sur ses goûts et sensations* ». Agissant comme un être sentant et pas uniquement comme un professionnel, son observation était sensible et pas simplement méthodique et descriptive. Le géographe H. Davodeau est d'ailleurs convaincu que le « *goût de l'arpentage qui anime les amateurs et professionnels du paysage, (nous le) partageons en définitive tous si l'on considère que le sentiment du paysage participe d'une façon parmi d'autres d'être au monde, quel que soit notre cadre de vie* »²². En cela, toutefois, notre perception des paysages dans lesquels nous déambulons peut différer de l'un à l'autre, chacun recevant à sa façon des perceptions face au paysage et étant marqué par sa propre histoire et ses propres filtres. Lors d'une randonnée inhabituelle à travers les Kerguelen, F. Garde a bien ressenti que cette pratique paysagère était autant une observation qu'une expérience individuelle intérieure : « *Quoique progressant l'un derrière l'autre, nous n'avons pas fait le même voyage (...), nous ne traversons pas les mêmes paysages* »²³.

¹⁵ Théodat J.M. & Goeldner-Gianella L., 2024, *Balades parisiennes au gré de l'eau*, Cicéron Éditions.

¹⁶ Robic M.-C., 2016, « Géographe de plein vent, Géographe de cabinet », *Hypergeo*, <https://hypergeo.eu/spip.php?article682>

¹⁷ Labinal G., 2021, « Dans les pas de Paul Vidal de La Blache, en Île-de-France. Une étude du carnet de terrain n°13 : entre itinérance sensible et excursion méthodique, le laboratoire d'une pensée savante », *L'Espace géographique*, 1-2/67-81.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Zrinscak G., « Enseigner le terrain en géographie », *L'Information géographique*, 2010/1.

²⁰ Robert S., 2007, « Le paysage visible de la Promenade des Anglais à Nice : essai d'une représentation cartographique dynamique », *Mappemonde*, 86. Sauter A., 2011, Évaluation du paysage et politiques publiques : application à l'agglomération de Montbéliard et à la commune de Morez (Franche-Comté), Doctorat de Géographie, Université de Franche-Comté.

²¹ Labinal G., *op.cit.*

²² Davodeau H., 2023, *Pour le Paysage. Manifeste pour une didactique au service du territoire*, Métis Presses.

²³ Garde F., 2018, *Marcher à Kerguelen*, Gallimard.

Alors qu’apporte cette déambulation paysagère, au-delà des variations de perception qu’elle induit ? Bénéfique à divers titres, elle permet d’abord une meilleure appréhension – voire compréhension pour les plus attentifs ou les plus informés – du monde qui nous entoure, de notre cadre de vie, bien que le paysage ne dise pas tout, que sa compréhension ne soit pas globalement possible et puisse parfois s’avérer trompeuse. En outre, une traversée du paysage va aussi nous permettre d’être littéralement « *traversé par lui* », du fait du ressenti polysensoriel (sons, odeurs...) et pas seulement visuel qu’il nous offre²⁴. Il est ainsi préférable de s’immerger dans le paysage plutôt que de le regarder sur des images, et même de s’y déplacer plutôt que de l’observer de façon statique, de façon à profiter plus pleinement de cette expérience sensible et immersive.

En définitive, bien qu’une pratique plurielle et immersive des paysages soit déjà possible en Île-de-France, il serait bon que davantage d’équipements et aménagements puissent la favoriser plus encore.

Lydie Goeldner-Gianella

Géographe de l’environnement

Laboratoire de Géographie Physique-Université Paris 1

L’EXPOSITION

²⁴ Davodeau H., *op.cit.*



ARTHUR AILLAUD

PAYSAGE : ENTRE LIEU DE L'INTIME ET NÉCESSITÉ POLITIQUE

Propos recueillis par Clément Davenel, mars 2025.

L'artiste a débuté une nouvelle série de tableaux en commençant, comme il le faisait déjà auparavant, par choisir des photographies glanées sur le web. Mais, plus spécifiquement ici, ce sont des images extraites d'annonces immobilières pour des terrains ou maisons à vendre en Grèce qui constituent l'origine de ses nouvelles compositions. La Grèce est le pays où enfant Arthur Aillaud passait ses vacances en famille et l'anecdote est loin d'être insignifiante puisque l'artiste signale un attachement fort et intime à ces lieux qu'il désire aujourd'hui peindre et questionner. Cette quête du souvenir se raccorde fondamentalement à d'autres préoccupations esthétiques et politiques qui sont d'après Arthur Aillaud aujourd'hui constitutives de la peinture de paysage.

Clément Davenel : Dans votre série de peintures consacrée aux archéologues (2019-2020), il était déjà question de la mesure de l'espace, du découpage des sols en quadrillage, seulement le cadrage très resserré de vos peintures sur les gestes et les corps empêchait mon sens de percevoir la finalité de ces opérations. Ces nouvelles peintures prolongent ces questionnements sur les délimitations d'une portion d'espace de manière différente : il n'y a pas un unique espace donné à voir, mais une multiplicité d'espaces interconnectés, avec non pas un point de fuite, mais plusieurs directions possibles pour l'œil du regardeur. Représenter cette pluralité d'espaces hétérogènes interdépendants et non un territoire visuellement unifié est-il selon vous constitutif du paysage contemporain ?

Arthur Aillaud : Le fait que les photographies à l'origine de mes peintures soient celles d'espaces à vendre n'est pas anodin. Car même si j'aborde ces paysages d'abord de façon affective, ils n'en sont pas moins politiques. Notre monde à nous humains est fait de lois, de plans, de propriétés privées, d'espaces communs, etc..., et les questions que cela soulève m'intéressent beaucoup. C'est là que je trouve la peinture de paysage en phase avec les enjeux intellectuels et politiques de notre temps. Nous, peintres, par le regard que nous portons aujourd'hui sur le paysage, avons forcément les pieds là-dedans. On ne pourrait plus qualifier le paysage comme on le faisait il y a encore peu de temps. Le paysage est le lieu de l'Histoire. Il n'existe pas une carte ou un plan cadastral qui ne soit pas la représentation de rapports de force mais l'histoire violente de l'appropriation du monde par les humains n'est pas la seule réalité de ce monde où nous cohabitons avec une infinité d'autres êtres vivants. C'est de cela dont nous prenons conscience. Au début de son essai/poème, Eureka, Edgar Allan Poe parle d'un homme, posté au sommet de l'Etna qui pour « embrasser l'Univers dans un seul coup d'œil » n'aurait d'autre choix que de pirouetter rapidement sur son talon pour se saisir du panorama et de la « diversité du tableau ». Un rêve de peintre.

CD : En termes de gestes picturaux, votre peinture connaît une évolution depuis une quinzaine d'années : vous avez quitté les grands pans peints au rouleau pour affirmer de plus en plus des gestes manuels. Comment échappez-vous au lyrisme, aux effets trop démonstratifs et comment parvenez-vous ainsi à garder une certaine distance entre les motifs choisis et votre sensibilité ?

AA : L'évolution dans la manière de peindre est lente et progressive. On ne s'en rend compte qu'en se retournant sur les tableaux plus anciens. J'ai eu une attirance à certaines époques pour des peintures plus abstraites, plus composées, plus symboliques aussi peut-être. Le temps avançant, je suis plus intéressé par les relations entre les choses telles qu'elles sont. Le geste lui est le signe de ma présence. Une façon assumée de ne pas disparaître ou se cacher derrière les images. Quand l'on voit ces nouvelles peintures, il y a une continuité dans ma démarche, mais en effet, l'évolution la plus importante est peut-être celle d'une plus grande variation d'écriture. Je suis plus attentif aujourd'hui à évoquer la texture d'un béton banché, avec juste quelques traits de pinceau, vis-à-vis d'un arbre qui ne sera pas tout à fait peint de la même façon. La variété des écritures compte beaucoup pour moi. Je peins assez vite, quel que soit le format. Disons que « ça rumine » pas mal avant et ensuite je réalise le tout rapidement.

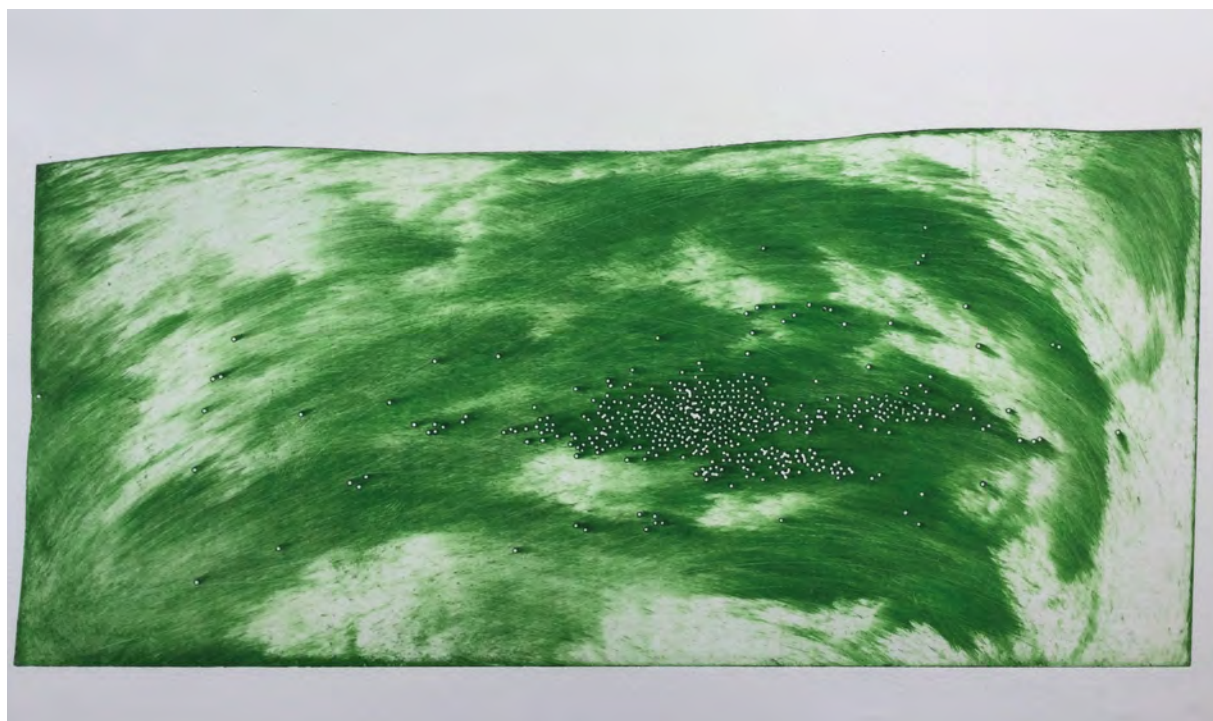
CD : L'anthropologue Philippe Descola (et d'autres par la suite) a démontré que les représentations de la peinture occidentale comme expérience d'un goût esthétique avaient historiquement contribué à l'émergence de la pensée naturaliste, c'est-à-dire d'une conception idéologique marquant une dichotomie très forte entre l'idée d'une Nature en tant que paysage d'un côté et celle de la Culture en tant qu'activité humaine de l'autre (chaque notion n'existant qu'en dehors de l'autre). La pensée naturaliste aboutirait à la crise de l'anthropocène que nous connaissons aujourd'hui, comment alors les peintres peuvent-ils s'interroger et peindre à partir de cet état de fait ?

AA : On pourrait dire qu'il y a chez les peintres, du fait de la relation empathique qu'ils entretiennent avec les choses qu'ils représentent, une touche d'Animisme. Aujourd'hui, où l'on place les relations d'interdépendances au cœur du monde vivant, la peinture a cela d'amusant qu'elle en fait comme une expérience parallèle. Si je mets une touche de rouge là, elle pourra se retrouver en lien direct avec ce qui se passe à l'autre bout du tableau. Le peintre, qu'il soit abstrait ou figuratif, est naturellement concerné par le fait que tout dépende de tout, un tableau est une sorte d'écosystème, si l'on peut dire. Si s'ajoute à cela le paysage comme sujet de représentation, au sens de l'image, on démultiplie les enjeux de l'œuvre. Il y a dès lors une même perspective entre manière de peindre et sujet représenté, et je trouve qu'il y a là un projet qui peut devenir très beau. C'est peut-être ce qui fait que la peinture de paysage est à un moment de son histoire où elle devient plus que jamais pertinente.

Page précédente : Sans titre, huile sur toile, 130 x 162 cm, 2024.



Blue I, gaufrage et encrage sélectif à partir d'une même plaque gravée. Format papier : H. 500 mm, L. 700 mm, Format image : H. 292 mm, L. 615 mm. Papier : Velin blanc d'Arches - 270g - Date : 2019.



Green II, gaufrage et encrage sélectif à partir d'une même plaque gravée. Format papier : H. 500 mm, L. 700 mm, Format image : H. 292 mm, L. 615 mm. Papier : Velin blanc d'Arches - 270g - Date : 2019.

ÉLISABETH AMBLARD

GRAVER – IMPRIMER – OBSERVER – DONNER À VOIR

« On ne perçoit pas une image sans en quelque sorte l'imaginer, faute de quoi on n'a plus affaire qu'à une simple chose, toile ou feuille de papier. »

Patrick Vauday, La Peinture et l'image – Y a-t-il une peinture sans image, Nantes, Pleins Feux, 2002, p.19.

Une multitude de fois – plus de trois-cent-cinquante-trois – pointer la mèche dans la plaque de zinc

Forêt de perceuse

Autant de trous

Petits points vides ajourant le métal - taille de profondeur maximale

Aux copeaux résiduels, offensifs et coupants

Puis ébarber longuement. Voici le temps du faire premier.

Transformée, potentiellement devenue matrice, la plaque de zinc perforée est à l'origine d'un second moment de l'expérience de création

Celui des impressions, de l'estampe

Ne pas se priver de donner à voir (au spectateur) le temps, assez long, de l'encrage qui, par le dépôt de l'encre, verte ou bleue, puis l'essuyage, révélera, dans un futur immédiat la gravure. Mouvement corporel engagé

Ainsi saisir et conserver les gestes habituellement lissés de l'application et du retrait de la matière colorée

Donnant une forme unique et non reproductible de manualité à l'œuvre

Relevant alors du monotype car n'existe qu'à un seul exemplaire – un geste ne sachant être identique (et n'ayant même rien à y gagner)

Et pourtant être multiple car douze estampes sont imprimées, issues de cette même matrice gravée, percée, encrée, essuyée, autant d'expériences

Chacune, occasion de mettre à jour une possibilité de couleur. Réel subjectile

Mais plus encore, prenant un peu de recul. La feuille de papier oscille, met son « faire » en retrait et tend à devenir image.

Là s'opère une bascule, manifestant la réalité temporelle de l'expérience du regard « imageant »

Prime alors une vue bleue ou verte, balayée, plongeante, vision aérienne, satellitaire

Flottille en pleine mer, troupeau de petits animaux blancs dans les pâtures, ou constellation

La concentration d'encre retenue par les barbes denses devient, naturellement, leurs ombres projetées les pointant plus évidemment.

Alors formée, rétinienne et mentale, l'image, imaginée, de paysages.

ART ORIENTÉ OBJET

(MARION LAVAL-JEANTET & BENOIT MANGIN)

PORTRAITS DE PAYSAGES EN DESTRUCTION

Marion Laval-Jeantet entretien avec Salomé-Charlotte Camors

Avec, entre autres, les photographies intitulées Réserve artistique (1993), Sommet (2002), L'éco-combattant (2003) ou Suburban Canopy (2010-2020), la forêt est un thème récurrent du travail d'Art Orienté Objet. Quelle est la genèse de cet intérêt pour les milieux forestiers ?

Nous avons vu en 1993, la forêt de la Tillaie près de laquelle nous habitons, passée en coupe rase. C'était une forêt mise en *réserve artistique* depuis que les artistes de l'école de Barbizon s'étaient mobilisés en 1853 pour sauvegarder 10 % des forêts françaises dans l'idée qu'elles puissent rester intouchées afin que les peintres aient une vraie vision du paysage naturel. Un siècle plus tard, l'état français a estimé que cette loi était caduque et, ce qui est incroyable, c'est que je ne pense pas qu'il y ait jamais eu la moindre décision de l'Assemblée nationale sur la question. Le gouvernement à travers l'ONF a simplement décidé la fin des réserves artistiques d'une manière péremptoire sans intervention politique du peuple. À la suite de cela, nous avons dans les années 90 fait du *Tree-sitting* avec des associations de défense de l'environnement, nous avons un passif assez long qui nous a conduit de l'atelier vers des lieux de militance.

Des forêts françaises, votre intérêt pour les milieux forestiers vous a conduit aux forêts de l'Est camerounais où ont été prises les photographies exposées aujourd'hui. Quel a été le contexte de création de ces œuvres ?

Ce que nous savons de l'état de l'environnement est en général biaisé par les personnes qui le décrivent et, nous nous sommes dit, avec Benoît, que si nous n'allions pas au cœur de la déforestation, nous ne comprendrions pas vraiment ce qu'il se passait et à quel point c'était dramatique. Pour voir la déforestation africaine il nous a fallu trouver un travail en Afrique, car les touristes n'ont pas le droit de se rendre dans les zones de déforestation. Nous avons organisé une épopée assez insensée où Benoît s'est fait embaucher par les affaires étrangères pour devenir membre du personnel diplomatique, de telle sorte que nous puissions accéder aux zones de déforestation. Pour nous la question était d'essayer d'avoir un ressenti réel de quelque chose qui était une information diffusée à distance.

Pouvez-vous nous parler de La Chute et de Résilience ?

Nous avons produit lors de ce projet un ensemble de photographies très important dont seulement quatre ont été tirées aujourd'hui. Ce sont des photos très scénographiées car, comme tout photographe, je mets du temps à trouver celle qui va convenir. Dans *La Chute*,

je souhaitais capturer le moment où l'anomalie apparaît dans l'image : le floutage de l'arbre qui tombe, la chute d'un géant de 500 ans. Ce qui n'apparaît pas à l'image, c'est la chute de tout un écosystème que l'on détruit en favorisant le développement d'insectes xylophages qui vont nuire aux arbres vivants et la propagation de virus et bactéries par la faune qui s'échappe des arbres abattus. *Résilience* quant à elle présente une forêt coupée à vif et traduit le côté spectaculaire et scénographique d'une forêt dépouillée, évidemment très dramatique. Comme si vous aviez une tragédie grecque qui se présentait devant vous. Malgré cela j'ai choisi de l'appeler *Résilience* car, parmi les quelques sujets encore debout, certains repousseront et, si l'Homme ne revenait pas, peut être ce paysage se réparerait-il tout seul.

Vous nous avez dit que « Ce que nous savons de l'état de l'environnement est en général biaisé par les personnes qui décrivent cet état de l'environnement », que transmettez-vous avec ces œuvres ?

Même localement il est très difficile de se déplacer sur les zones d'abattage, la violence y règne, et le « principe de précaution » de l'interdiction arrange bien les personnes impliquées dans la destruction. Il ne faut jamais oublier que l'art est avant tout le témoin de son époque, et finalement quand on prend des photos aujourd'hui, on est dans cette logique du témoignage, qui est un ressort majeur de l'idée d'Histoire. Quand on fait ce genre de photo, on participe à une histoire qui décrit la responsabilité humaine dans sa propre destruction, c'est souvent mal perçu car c'est une conscience insupportable, comme celle de Marguerite Duras face à Hiroshima. On ne peut pas « dire Hiroshima », c'est une horreur indicible, et d'une certaine manière, faire des photographies esthétiques de paysages en destruction, c'est dire aussi une horreur indicible.



Plutôt que tout, photographie argentique, 120 x 180 cm, 2011.

Page suivante :

Résilience, photographie argentique, 125 x 180, 2009.



ABIGAÏL FERREIRA-COMPAGNON

TERRES ARIDES



Les Tournesols, fusain sur papier, 70 x 100 cm, 2023.



Cactaceae, fusain et pastels à l'huile sur papier, 70 x 100cm, 2025.

L'image de paysage ne peut être définie au singulier. Face à une même scène, l'interprétation est toujours subjective et multiple. Ainsi, il n'existe pas de « paysage » absolu : chaque paysage est toujours « le mien ». Mon travail commence par l'expérience personnelle du paysage, une déambulation où je capture à travers la photographie non seulement les vastes espaces, mais aussi les détails qui les composent. Ensuite par le dessin, je m'efforce d'extraire certains éléments de la nature de leur contexte paysager immédiat. Ce dernier devient alors flou, distant et parfois disparaît presque totalement, dissociant nature et environnement.

Faire le choix du focus me permet de mettre en évidence le lien étroit entre les êtres vivants et le vivant.

À l'heure où le réchauffement climatique s'intensifie, ne risque-t-on pas de se retrouver dans un monde où les paysages désertiques seraient devenus la norme, où la végétation se résumerait à des cactus ? Assistera-t-on à une uniformisation du paysage ?

Les *Cactaceae*, en particulier, possèdent la capacité exceptionnelle de s'adapter pour survivre dans des conditions de chaleur extrême. Certaines espèces produisent des fruits comestibles, tandis que d'autres sont dotées de propriétés médicinales. En outre, elles peuvent être utilisées pour la création de matériaux ou de teintures, tout en jouant un rôle crucial dans l'équilibre de l'écosystème.

Les formes végétales que je représente, notamment celles des cactus, peuvent s'apparenter à des corps, à des organes. Dans cette série, le noir et blanc du fusain dialogue avec la couleur du pastel à l'huile, afin d'interroger la notion de frontière ; entre passé et présent, entre climat tempéré et aride, entre réalité et fiction. Mon paysage intime se dessine ici, un voyage au cœur de ma double culture, des serres parisiennes aux cactus des Îles Canaries.

NICOLAS FLOC'H

PAYSAGES ENFOUIS ; TERRITOIRES OUBLIÉS

Nicolas Floc'h entretien avec Abigaïl Ferreira-Compagnon

Marin et artiste, avec palmes et appareil photographique, Nicolas Floc'h longe le trait de côte et capture les paysages subaquatiques. Les frontières du regard sont bousculées pour pénétrer dans des paysages non documentés. Dans ce travail sur les enjeux de la représentation, où le non-représenté est révélé, il est aussi question d'interroger nos actes et leurs incidences sur la planète. À la fois social et écologique, « l'être de l'humain est géographique¹ » d'après Augustin Berque, ce couplage forme ce qu'il nomme l'écoumène². Voir, c'est aussi comprendre ; en étudiant les changements globaux de notre environnement et leurs impacts principalement sur les écosystèmes marins et leurs habitats mais également leurs connexions aux environnements terrestres, ce travail artistique nous invite à repenser nos relations avec le monde vivant et à intégrer ce qui reste invisible dans notre compréhension du paysage.

Le paysage n'est pas seulement celui que nous appréhendons les deux pieds sur terre, il se trouve aussi sous l'eau. Les grandes étendues de terre s'y prolongent, il n'y a pas de rupture entre les deux espaces. Pour Nicolas Floc'h, « **dans l'eau, les interactions permanentes avec ce qui nous entoure sont perçues de manière d'autant plus évidente que l'on est immergé, l'on est dedans. Le paysage n'est pas « en » moi cependant c'est certain que je fais partie du paysage, il n'y a pas de séparation. On est pris dans ce flux, notre chair et nos os sont composés d'eau, de sels minéraux. Dans l'eau de manière évidente, il y a une interconnexion permanente avec ce qui nous entoure.** »

Émergent alors des profondeurs ces « paysages invisibles ». Dans ses réalisations, qui se déploient aussi bien en vidéo, en photographie, en sculpture qu'en performance, l'artiste étend la notion de paysage. *In visu et in situ*, il va développer de nouveaux imaginaires et nous déplacer dans une exposition que l'on pourrait qualifier de « géographie du sensible ». Bousculé, on s'interroge sur le lieu où l'on se trouve, ces paysages sous-marins font écho aux paysages terrestres. Déplacé dans des territoires inconnus, notre œil se trouve confronté à ces espaces manquants, car comme l'explique l'artiste : « **ces espaces ont toujours été en arrière-plan, un non-sujet. Les représentations de l'océan sont peu questionnées. L'océan est vu comme un aquarium. Les représentations sont bien souvent stéréotypées, comme une crainte de faire apparaître une perception du vide, foisonnant de vie invisible, de l'étendue marine. Pourtant cela fait soixante ans que l'on a le matériel technique qui nous permet de photographier des paysages sous-marins.** »

¹ Augustin Berque, Écoumène, *Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987, p. 7.

² Espace habitable de la surface terrestre.

À travers ses explorations artistiques et scientifiques, Nicolas Floc'h révèle des lieux enfouis qui échappent à notre regard, mais qui façonnent pourtant notre planète. En effet, il l'explique : « **la terre va interagir avec les mers et les océans : chaque territoire à sa signature, son identité. À travers la succession de ces teintes, on lit l'interaction géologique du vivant et du non-vivant, comme une fresque de l'Histoire de la Terre.** » Temps suspendus, lieux mystérieux, Nicolas Floc'h invite le spectateur à habiter ce paysage méconnu et à prendre conscience que le paysage est, mais n'est pas toujours visible. Comme il le dit : « **Ce que l'on ne voit pas n'existe pas, il faut le percevoir pour le faire "être" en le rendant visible par la vue et intelligible par la connaissance.** »

Engagé, le travail de Nicolas Floc'h se trouve être à la fois témoin du passé, du présent et annonciateur d'un futur écologiquement préoccupant.

La couleur de l'eau-La Loire-Le Pellerin-2021-© Nicolas floc'h _ ADAGP 2025.

Page suivante :
Paysages productifs, Initium Maris, Aber Wrac'h, © Nicolas floc'h _ ADAGP 2019.



MARINE JOATTON

L'IMAGINATION, UNE LANGUE MATERNELLE ?

« Il y a les paysages enchantés de la nature extérieure : arbres, rivières, vents, soleil sur les eaux. Et il y a les paysages enchantés de l'imagination, du monde intérieur : maison large et ouverte, soleil profond, prairies d'un vert infini. »

Nicolas Dieterlé, *Journal* 1999, in Diérèse, N° 59/60, Printemps/été 2013.

« Marine Joatton n'invente rien : elle se souvient. Et c'est à cette condition qu'elle peut s'étonner elle-même. » Ainsi écrivait Pierre Wat dans le catalogue de mon exposition *Faire ventre de tout* à l'Espace d'Art Camille Lambert à Juvisy en 2011.

« Je pars en peinture » comme je pars en chemin, sans modèle, sans direction fixée à l'avance ; une première forme apparaît, croît et se construit par touches. Il en va ainsi des personnages, des saynètes, des fleurs et plus récemment, des paysages. Je ne sais jamais ce qui va advenir. Bien sûr, j'ai l'idée que ce sera un paysage plutôt qu'un portrait, mais je ne sais pas quel paysage intérieur !

Ce n'est que très récemment, trois ans pour les portraits et l'année dernière pour les paysages que j'ai peint sur le motif, pour « voir ».

J'ai peint des portraits de mes proches, d'abord à la gouache, puis dessinés au fusain.

J'ai peint la vue de Belle-Île où je viens depuis que je suis née.

J'ai alors pu constater l'existence de deux écritures distinctes, l'une imaginaire, la langue maternelle, et l'autre, sur le motif, la langue paternelle.

Langue paternelle, car mon père était aquarelliste à Belle-Île et peignait sur le motif. La représentation de la réalité était son apanage, j'ai cherché à m'en démarquer par tous les moyens. Me suis-je « réfugiée » pour autant dans la langue maternelle, la langue des songes et des contes, la langue des idéaux ? En fait, le travail sur le motif vient nourrir, préciser et consolider les représentations imaginaires. C'est un va-et-vient constant et fécond.

Selon Clément Rosset, reprenant Shakespeare, « la perception du réel et la représentation imaginaire sont taillées dans la même toile » (*Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*). « C'est toujours du même réel qu'il s'agit, mais se produisant sur une scène inhabituelle qui figure une sorte d'espace protégé : à entendre par là non un lieu d'échappatoire au réel, mais au contraire un endroit où le réel se trouve comme préservé, mis à l'abri de ce qu'il y a de constitutionnellement fragile dans la réalité même. Domaine privilégié, en réserve du réel, qui est par exemple celui de l'art ou de l'imaginaire enfantin. »

Ainsi, mes paysages imaginaires, comme les deux huiles sur bois qui sont présentées dans cette exposition, puisent leurs contours dans des souvenirs, des sensations, des rêves, et des œuvres admirées. Ils sont imaginés et pourtant, ils pourraient exister. On pourrait qualifier la manière de « réalisme onirique ».



Printemps, huile sur panneau de bois, 54 x 65 cm, 2024.

Page suivante :

L'arbre pourpre, huile sur panneau de bois, 54 x 65 cm, 2024.





Dans le dos du peintre, empreinte pigmentaire sur bâche, 200 x 300 cm, 2012.

JEAN LE GAC

IL Y AURAIT DONC QUELQUE CHOSE QUE SEUL L'ŒIL DU PEINTRE DÉCÈLERAIT

Par un après-midi ensoleillé, un peintre apparut dans notre région minière, un sale trou selon certains. Aucun pittoresque local ne justifiait sa venue. Ce fut furtif. On ne le revit jamais. On ne sut pas son nom. Tous l'oublièrent sauf l'enfant.

Différent du monde des ouvriers qui m'entourait je fus subjugué par son attirail. Son chevalet de campagne vernissé, sa palette, sa boîte de couleurs apparurent comme de beaux jouets neufs à celui qui en manquait tant en ces premières années de guerre.

Le confondant avec un photographe je le regardais faire par-dessus son épaule – j'avais déjà vu mes jeunes oncles faire des photos quand ils allaient le dimanche nager à la rivière ou jouer aux boules à l'auberge.

Je ne pus comprendre pourquoi son tableau ne ressemblait pas au paysage que je connaissais.

J'en gardais l'impression forte d'un mystère lequel, devenu artiste à mon tour, ne me quitta plus. Dans le paysage le plus prosaïque, le plus indifférent il y aurait donc quelque chose que seul l'œil du peintre décèlerait.

Plus tard, comprenant mon erreur, ma naïveté, je ne pus résister au désir de la reproduire. L'erreur est créative. Voyez les impressionnistes voulant la lumière du plein-air, la cherchant dans les opaques boues colorées de leurs tubes de peinture.

Au cours des années j'ai beaucoup développé cette sensation. Faire revenir le fantôme du peintre dans le paysage m'a procuré une constante source de plaisir. Mon fantasme m'a même convaincu que sa seule présence pouvait créer l'inattendu. Sur une plage déserte du Portugal vous agitez des pinceaux et un avion surgit de l'horizon. Tout à sa peinture le paisible paysagiste ignore une mariée vilainement déflorée dans le pré. De même il peut épauler un fusil de gros calibre pour répondre à la dramaturgie du paysage.

JÉRÉMY LIRON

LE TABLEAU COMME UNE ARÈNE

Entretien avec Alexandra Să

Jérémy Liron présente dans le cadre de cette exposition deux petits tableaux réalisés en 2025, qu'il a titrés *Paysage Gris* et *Paysage Hélion*.

L'artiste qui explore volontiers différents formats, de grands tableaux à de plus petits, propose ici deux formats de 40 x 50 cm.

Ces paysages mettent en relation de manières différentes, un binôme composé d'un contexte et d'un élément qui semble être extrait de la peinture d'un autre. La question du double et de la séparation est fréquente dans son travail. Elle se manifeste par un jeu de continuité/rupture d'une image coupée en deux, séparée par un cadre ou non, ou par un jeu de fragment/séquence de deux images juxtaposées.

Ils sont à la fois singuliers et en continuité du reste de son travail par le style des touches, les sujets. Le fait d'inclure une image dans une autre a déjà été exploré il y a une dizaine d'années. Pour Jérémy Liron, « **c'est un ressort, très présent dans l'histoire de l'art qui (l)'intéresse** ».

Il y revient ici, à travers ces deux petites toiles en cours dans l'atelier, motivé par le titre de l'exposition *Paymages, pratiques et images de paysages* qui mêlent image et peinture/ image et paysage, et, selon lui « **se prêtent donc bien à convoquer ce genre de jeu avec l'image** ». Pour *Paysage Hélion*, tableau très horizontal, il intègre à un paysage architecturé une sorte de piège mental : une terrasse composée de plusieurs murets au premier plan, surmontée d'une ligne d'horizon, un ciel et la mer et une forme qui surgit frontalement, ramassée sur elle-même légèrement sur la gauche entre deux murets, composée d'éléments qui pourraient définir un homme du milieu du XX^e siècle à travers deux chapeaux, un pantalon gris, un parapluie.

La construction par ses lignes épurées n'est pas sans évoquer la *Cité Radieuse* de Le Corbusier, ou encore la terrasse de la *Villa Malaparte* visible dans le film de Jean-Luc Godard, *Le Mépris*. La composition, quasiment abstraite - murets et ouverture sur un paysage de mer - joue avec la forme anthropomorphique, prétexte à une figuration reconnaissable. La figure s'intègre à l'ensemble, par le même style de touche et l'échelle, et nous ramène au titre, *Paysage Hélion*.

On se demande d'ailleurs si cette figure ne serait pas extraite d'un des tableaux d'Hélion ? En effet, « **Jean Hélion fait partie de mon Panthéon personnel** » dit l'artiste, « **il m'intéresse pour ces passages entre abstraction et figuration du quotidien. [...]** Cette frontalité revient dans sa peinture à plusieurs reprises, de différentes manières, en lien,



Paysage Gris, huile sur toile, 40 x 50 cm, 2025.

avec un écho très net à la composition de la *Vénus d'Urbino* ». Le corps, au premier plan, traverse tout, un pan de mur coupe net la partie gauche et une ouverture fictive de l'autre côté vient fermer la scène. Le motif agit comme un élément repoussoir, « il vient se coller très près, entraver la vue, et s'opposer à une profondeur fictive, ce qui m'intéresse beaucoup », dit-il.

La seconde proposition renvoie au peintre Juan Gris, le fragment à droite est extrait d'un tableau qui existe mais Jérémie Liron explique qu'il a « ajusté ses teintes, sa texture et sa gamme de couleurs, pour entrer en dialogue avec la partie paysage à droite ». La texture est différente dans le travail des deux artistes, empâtements très épais chez Gris, plus fluide chez Liron. Elle est travaillée ici entre les deux, il y a peu de matière.

Paysage Gris se compose de deux parties verticales qui perturbent la perception, on ne sait plus ce qu'il faut regarder : à gauche un détail abstrait, gris, violet, beige, traité en gros plan ; à droite, un paysage qui se referme sur lui-même : un bout de ciel, une côte rocheuse surmontée d'une pinède évoquant un paysage du Sud, et la mer au premier plan, traitée par touches assez expressionnistes pour créer les reflets de l'eau.

Le peintre « [s]'autorise à tester des gestes, des touches impressionnistes ». Quel effet cela produit-il en 2025 que d'intégrer une esthétique, une touche impressionniste ? La profondeur spatiale à droite se perçoit de manière organique, l'œil rentre par la tache violette et circule dans les entrelacs des motifs ; à gauche, les différents plans dirigent le regard vers la profondeur des replis des arbres. Ainsi sont juxtaposées deux focales, deux sensations qui tendent l'espace ou la perception.

Par endroits, sur les bords notamment, une autre couche de peinture apparaît.

Les bords racontent-ils autre chose ? « À la bordure du tableau, à la surface, c'est là où le travail est très intense » dit-il, « presque la partie la plus importante, là où l'image vient mourir, c'est comme un rivage, mourir sur sa matière même ». Tous les tableaux commencent par une couleur uniforme, qui apparaît sur les bords, en liseré, et souvent aussi en réserve, à l'intérieur de l'image, la sensation d'épaisseur vient de ces strates, par transparence : « je pense être un peintre assez sensuel, sensible aux textures, aux matières » précise-t-il.

Les images photographiques servent de point de départ, elles sont imprimées, et sont réinterprétées directement. Tout ne va pas être laborieusement peint et ne sera pas hyperréaliste car, comme l'artiste le souligne, « tout se rejoue de manière très empirique », ce qui l'amène à dire, à la manière des Américains, qu'il « considère le tableau comme une arène ».



Paysage Hélien, huile sur toile, 40 x 50 cm, 2025.



SANDRINE MORSILLO

REPEINDRE DES CARTES POSTALES DE PAYSAGE SUR LE MODE MINEUR

Je peins ou plutôt j'applique de la peinture sur des cartes postales représentant des paysages. Je me focalise sur une couleur, un ciel, de l'eau pour questionner ces paysages et en détourner l'ambiance ou le motif. J'y greffe un détail, y mêle d'autres matières colorées. Je les retouche, les recouvre de peinture, ou plus précisément, ajoute au doigt ou à l'aide d'un pinceau de larges touches ou des taches qui modifient en partie les points de vue choisis avec soin par l'auteur de la photographie.

Ainsi, ces reprises picturales ouvrent-elles à d'autres regards, cela, en confrontant les paysages à des manifestations climatiques ou à ce qui leur ressemble : montée des eaux, ciels de tempête, feux de forêt, avalanches...

Ces recouvrements picturaux altèrent la représentation de la traditionnelle carte postale de paysage. Il faut mentionner que le « paysage de carte postale » est ainsi dénommé parce que sa « beauté » ou son point de vue, ressemblerait plus à un décor qu'à la réalité. Du point de vue au simple cadrage, l'image de carte postale opère comme une forme-image paysagère normative, véhiculant une représentation stéréotypée du territoire. Elle donne à voir des lieux que nous ne connaissons pas nécessairement, mais que nous croyons connaître ou reconnaître en raison de leur conformité à des codes visuels partagés. En tant que construction d'un « point de vue idéal », elle participe à la fabrication d'un imaginaire paysager préconstruit, auquel elle confère une apparence d'évidence. C'est précisément ce régime de visibilité que j'interroge par une intervention picturale minimale : en appliquant quelques coups de pinceau sur ces images imprimées je cherche à déstabiliser le regard, à perturber la lecture univoque du paysage, et à mettre en question les implicites esthétiques qui sous-tendent la notion même de « paysage de carte postale ».

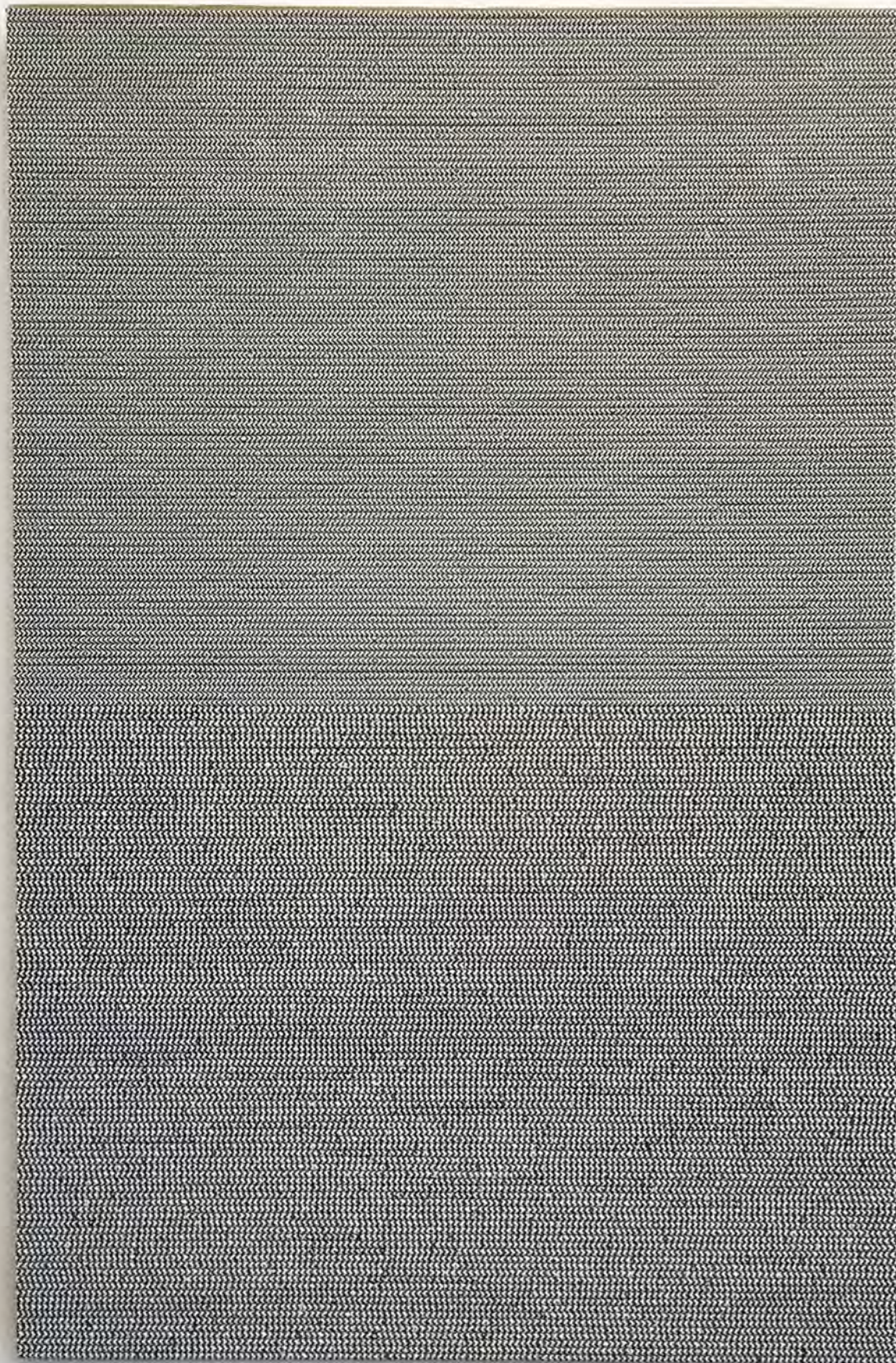
Avec la carte postale, nous sommes loin et hors d'une réalité immersive du paysage, nous ne pouvons le ressentir, car la carte postale est une image qui nous tient à distance par ses dimensions réduites et par le fait qu'elle joue précisément sur la distance de sa provenance, un lointain où nous ne nous trouvons pas.

De l'immersion du spectateur dans la peinture, lors de l'exposition intitulée *Format/paysage, marcher dans la peinture* au musée départemental des Peintres de Barbizon en 2012¹ qui s'ouvrait sur des tableaux de paysage et leur espace d'exposition comme lieu paysagé, j'en suis venue progressivement à réduire le support à peindre et à parasiter le point de vue idéal du paysage pour questionner ses mutations climatiques.

N'est-ce pas là une autre façon de poser, *transposer*, un regard sur le paysage ?

¹ Sandrine Morsillo, *Format/Paysage, marcher dans la peinture*, revue Semaine n° 294, revue hebdomadaire pour l'art contemporain, 10.12, éd. Analogues, 2012.

Souvenirs de paysage, acrylique sur cartes postales, format 10x15, 2024-2025.



ANTOINE PERROT

FAIRE PAYSAGE

« Les objets nus montrent leur fine arête étincellent d'un coup »
Jean Follain, Territoires

À distance du paysage classique ou de toute peinture où notre regard reconnaît un paysage ou la reconstitution d'une scène paysagère, « faire paysage », c'est se tourner vers les choses. Les choses qui résistent, qui marient le solide et le concret, la surprise et l'éphémère, le singulier et l'universel, la présence. C'est là aussi où les choses savent perdre leurs formes, s'assouplir, se diluer et s'apparenter à d'autres formes. Et parmi les milliers d'artefacts produits de mains d'homme, ce sont les choses insignifiantes, communes, oubliés du regard, qui ouvrent à la rencontre et aux possibilités de partage. Car elles se laissent traverser et s'éveillent autres. Elles s'avancent au devant de nous dans d'autres apparences. Elles peuvent s'éveiller, par exemple, dans des paysages qui deviennent nôtres, car, seuls, ils n'ont pas à se justifier – personne n'a jamais demandé à la peinture de paysages de s'habiller de justifications théoriques, contrairement aux autres genres de peinture.

Ainsi la mer. Une mer d'huile, calme plat. Une mer étincelante quand le soleil de midi frappe les petites rides, souvent invisibles, qui se forment sur l'eau. Des points blancs et des points noirs éparpillés sur un plan, la mer. Le regard aveuglé par des phosphènes voit gris ; le regard déboussolé recherche un point de fixation face à un plan gris ponctué de minuscules incidents blancs ou noirs. Gris, pas tout à fait monochrome, traversé au milieu par une ligne d'horizon ; pas tout à fait stable, entraîné par l'oscillation de lignes qui dessinent des zigzags ; pas tout à fait reconnaissable, partagé entre deux regards, l'un qui voit une peinture, l'autre qui s'étonne de ce qui fait peinture. Mer d'un côté, pailles de l'autre.

Ainsi des pailles. Au début, des pailles, pailles à boire, pailles en carton avec un décor de lignes en zigzag, un objet sans valeur et banal. Des pailles assemblées, plus exactement juxtaposées, combinées dans une répétition entêtante. Des milliers de pailles ou fragments de pailles qui, mis bout à bout, créent des lignes infinies, qui clignent aux points, blancs ou noirs, de leurs jonctions. Et la répétition, cette répétition du geste qui assemble les pailles, trouve son efficacité dans un renversement. Le geste répété crée un intervalle temporel qui échappe aux règles quotidiennes. Il éloigne du monde pour le voir réapparaître sous une forme inattendue. Il permet de la même façon de se soustraire à soi-même pour se laisser traverser par ce qui vient au devant de nous et partager une discrète entrée au monde. S'effacer pour mieux accueillir le monde, c'est « faire paysage ».

Ainsi des pailles, des gestes simples, un paysage sans fin, la mer.

Paysage (mer), 123 x 80 cm, pailles, 2020.

MICHEL VERJUX

ÉCLAIRER, C'EST DÉJÀ EXPOSER

Entretien avec Alexandre Herrou

Alexandre Herrou : *Michel Verjux, depuis les années 1980, vous développez votre œuvre autour de la lumière et de son principe révélateur...*

Michel Verjux : J'ai l'habitude de dire qu'éclairer c'est déjà exposer : que ce soit dans la vie ordinaire ou bien dans les arts visuels et plastiques. Pour voir quelque chose, il faut le regarder certes, mais il faut d'abord que cette chose soit exposée sous un peu de lumière. Je m'en tiens, le plus possible, à cette conception selon laquelle un minimum de clarté, de simplicité et de nécessité suffit à montrer, à donner à regarder, et peut-être à donner à voir ce quelque chose. Exposer, c'est poser au dehors, disposer au regard de l'autre, mettre une chose ou émettre un signe « au milieu » de nous : les montrer publiquement...

A. H. : *Comment abordez-vous l'obscurité dans ces éclairages ? S'agit-il d'un « hors-champ » ou plutôt du fondement même de ce qui est exposé ?*

M. V. : Le « hors-champ », à propos d'un espace éclairé par une ou plusieurs projections, c'est ce qui se situe en dehors de cet espace investi par la lumière projetée — puisque c'est, ici, le lieu qui fait cadre. Dans le cas de mon travail artistique, ce n'est pas le pourtour d'une projection qui constitue le cadre de l'œuvre, mais le volume spatial qui a été délimité dans l'espace à investir. D'une manière générale, tout éclairage produit à la fois une part de lumière et une part d'ombre ; il y a même d'autres phénomènes optico-physiologiques qui nous apparaissent — donc pas seulement de la lumière en soi. Il est impossible de faire autrement... Et ce n'est pas un problème. Ce qui importe, c'est la vue d'ensemble, l'idée de représentation synoptique — d'« *übersichtliche Darstellung* » pour utiliser l'expression de Wittgenstein — que nous pouvons obtenir à partir du croisement de différents éclairages, de différentes perspectives. Si, d'une manière un peu trop religieuse selon moi, nous focalisons sur un seul éclairage, une unique projection, un angle de vue exclusif, nous ne pouvons pas vraiment voir — et comprendre — quoi que ce soit de pertinent du monde qui nous environne.

A. H. : *Vos éclairages d'architecture entretiennent-ils un lien avec une forme de paysage ?*

M. V. : Je me pose d'abord des questions qui concernent le milieu dans lequel nous trouvons, mais aussi le milieu en tant que centre d'une configuration géométrique, voire le centre de la cible, quand nous visons quelque chose de précis. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est de révéler quelque chose d'une situation donnée. Le fait d'intervenir dans l'espace réel (intérieur ou extérieur) avec de la lumière projetée, ici ou là, cela fait « paysage »... Il est important de parvenir à nous repérer dans un milieu, un environnement, un paysage ;

comme il est tout aussi important de savoir nous situer dans un « espace des possibles », pour citer Bourdieu, quand on intervient dans un champ d'activité. Les œuvres d'art, aussi sensibles et fragiles soient-elles, peuvent non seulement susciter, mais encore modéliser toutes sortes de questions, potentielles ou réelles.

A. H. : *Dans cette relation qui invite le regardeur à une forme de questionnement, voire d'enquête sur les ensembles de références – contextuelles, culturelles, etc. qui ont pu former sa manière de percevoir, peut-on considérer que l'éclairage opère une fonction indicielle ? Rejoignez-vous en cela ce que Rosalind Krauss identifie comme « paradigme indiciel » dans l'art contemporain ?*

M. V. : Cette notion de « paradigme indiciel » est intéressante, comme basculement par rapport à un paradigme précédent. Mais, en opposant l'indice à l'icône, Rosalind Krauss choisit une approche dualiste qui reste, selon moi, limitée. Je préfère en revenir à Peirce (que j'ai lu bien avant elle) qui établit un grand nombre de tri-distinctions, à propos de nos façons d'appréhender les signes, avec toutes les interrelations qu'elles entretiennent entre elles. Ainsi, la distinction entre « tone », « token » et « type » (quand nous appréhendons le signe en lui-même), ou bien celle entre « terme », « proposition » et « argumentation » (quand nous appréhendons le signe par rapport à l'interprétation que nous en faisons). Et bien entendu, cette tripartition entre les fonctions que nous faisons remplir à un signe quand nous l'utilisons dans la relation qu'il entretient avec ce à quoi il réfère : les fonctions iconiques, indicielles et symboliques. Avant la question d'un éventuel paradigme, il y a celle plus primordiale des fonctions, des rôles que nous faisons remplir aux choses, celle de ce que nous faisons véritablement faire aux signes que nous échangeons.

Page suivante :

Isabelle Lartault et Michel Verjux, *Tout le reste est dans l'ombre*. Intervention visuelle et sonore, Nuit Blanche et Nuit Electro - Tour Montparnasse et terrasse, Paris, octobre 2010.



TOIT RESTE





LONGJUN ZHANG

LES PAYSAGES DANS LE PAYSAGE

À partir d'un entretien avec Luci Garcia

La peinture de Longjun Zhang se dévoile au spectateur avec une sensuelle et presque tentatrice paradoxalité. Notre regard semble toujours y tenir une place double, au croisement entre l'intrusion et l'invitation. Des corps masculins anonymes, sublimant des postures quotidiennes, révèlent toute la sensualité de leur picturalité sous le trait d'un pinceau énergique. La matière de la peinture s'incarne dans les chairs nues, saisissant la subtilité de peaux qui, pourtant, ne nous sont pas accessibles.

«**Toucher avec les yeux**», voilà le kinesthésique appel des peintures de Longjun Zhang. Ses paysages, pourtant, nuancent cette invitation en conviant le spectateur à une expérience qui touche à une intimité toute autre.

Pour Longjun Zhang, peindre un paysage c'est «**construire un endroit où il n'y a personne à part moi, dans lequel je peux me cacher**» : pour l'artiste, donc, donner à voir le lieu d'une intimité intérieure, un lieu presque secret que pourtant, il choisit de nous dévoiler à travers ses œuvres.

«**Les figures**, exprime l'artiste lors de notre rencontre, **nécessitent plus de contraintes pour construire l'image**». Pour les paysages, où le coup de pinceau est plus spontané, la matière moins lisse sculpte les reliefs d'une géologie picturale qui entre en écho avec le motif lui-même. En ce sens, l'artiste propose de nombreux formats pour ses tableaux de paysage, et ils s'appréhendent d'une façon bien différente. En effet, les grands formats proposent une matérialité plus lisse, des touches plus larges et voluptueuses, là où les petits formats, sur lesquels Zhang travaille la matière au doigt ou au couteau, révèlent une matière picturale forte, organique et éloquente. Des paysages dans le paysage, somme toute.

Longjun Zhang considère ses paysages comme «**des espaces de liberté**» dans lesquels il peut laisser libre cours à une émotion picturale brute, panoramas d'une intériorité frémissante qui transforme les couleurs, le temps, les motifs de la série au fil de ses tremblements. Comme il le précise, «**chaque tableau de paysage est imaginaire, et se construit au fur et à mesure, sans travail préparatoire**» (...) «**Pour moi, la première chose qui domine dans la peinture, c'est la sensation**» ajoute-t-il. «**Quand je peins un paysage, je me sens libre**».

Dans la peinture de paysage de Longjun Zhang, ce sont en fait trois visions qui se mélangent : le paysage intérieur de l'artiste, qui traduit le ressenti subjectif d'un moment, et que l'artiste réalise en improvisant ; le paysage que l'on voit lorsqu'on est loin de la toile, et

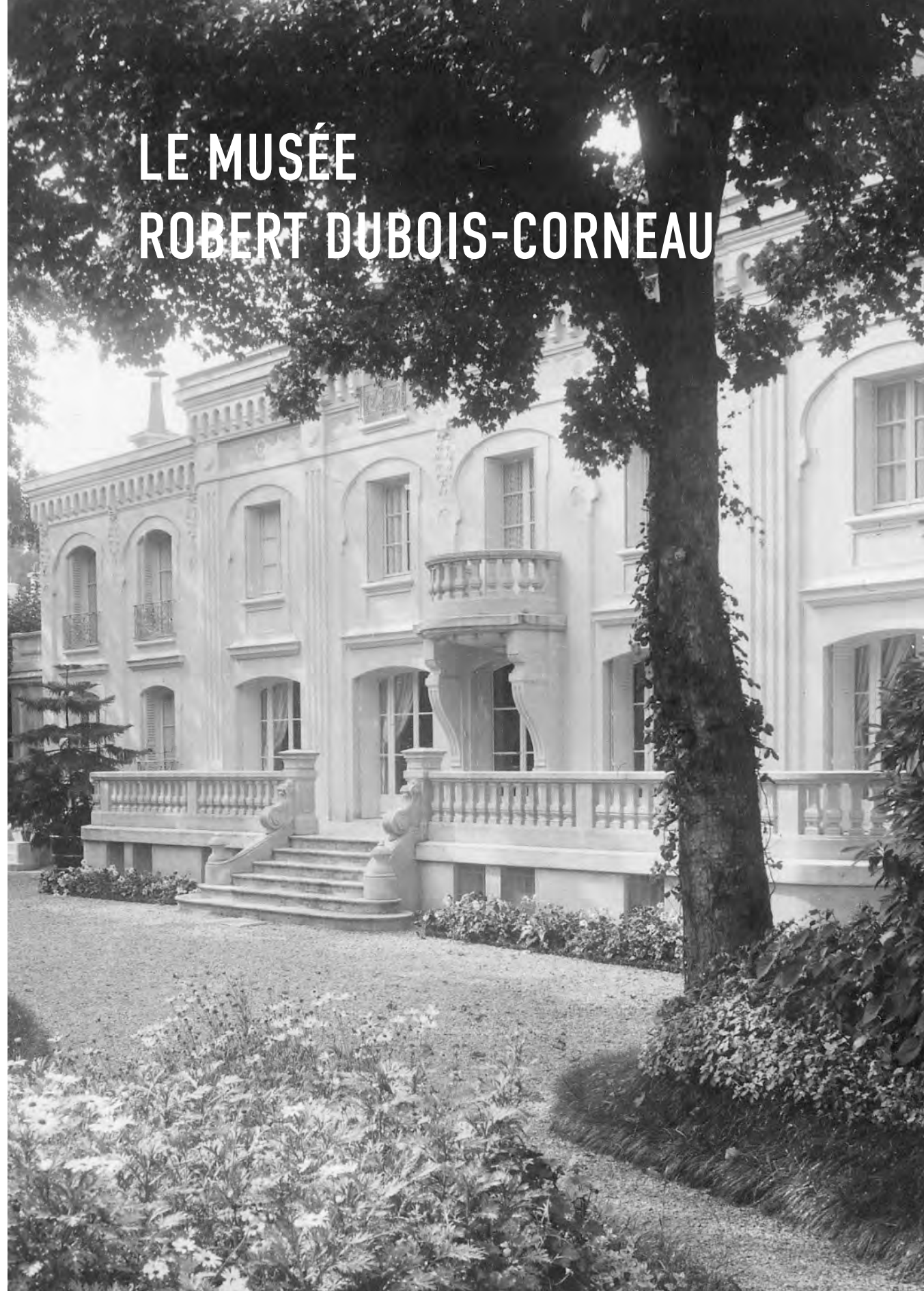
Sans titre, Huile sur toile, 92 x 73cm, 2025.

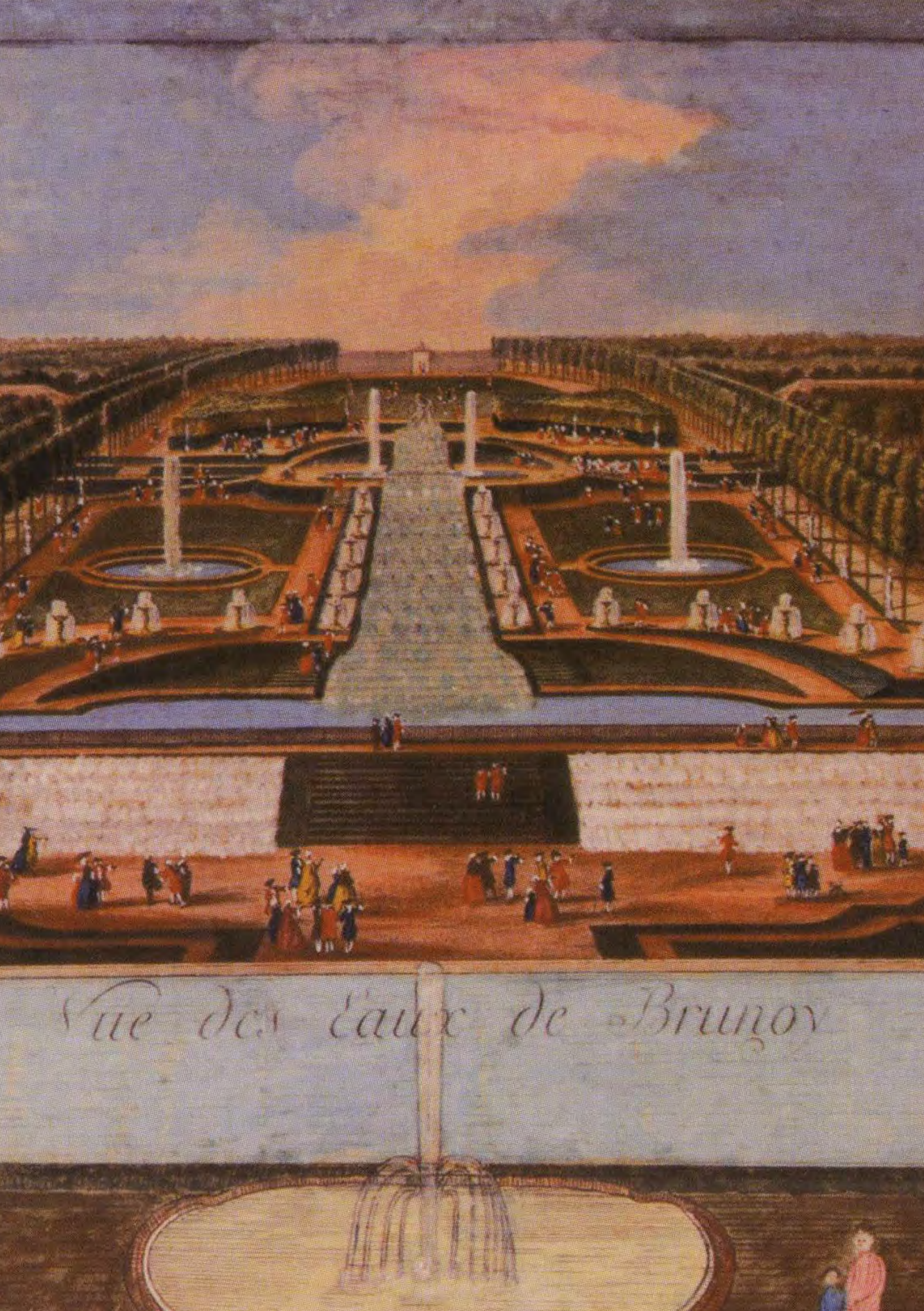
dans lequel on devine des éléments figuratifs ; enfin celui que l'on imagine lorsque, notre visage tout près du tableau, nous percevons finalement des fragments abstraits de matière en volume. Il faut bouger soi-même pour saisir toute l'envergure de ces tableaux, mettre en place un mouvement dans l'espace comme une randonnée artistique. Les paysages de Longjun Zhang s'expérimentent à la façon d'une danse sensuelle, d'avant en arrière : un va-et-vient sensible.



Sans titre, Huile sur toile, 80 x 80 cm, 2025.

LE MUSÉE ROBERT DUBOIS-CORNEAU





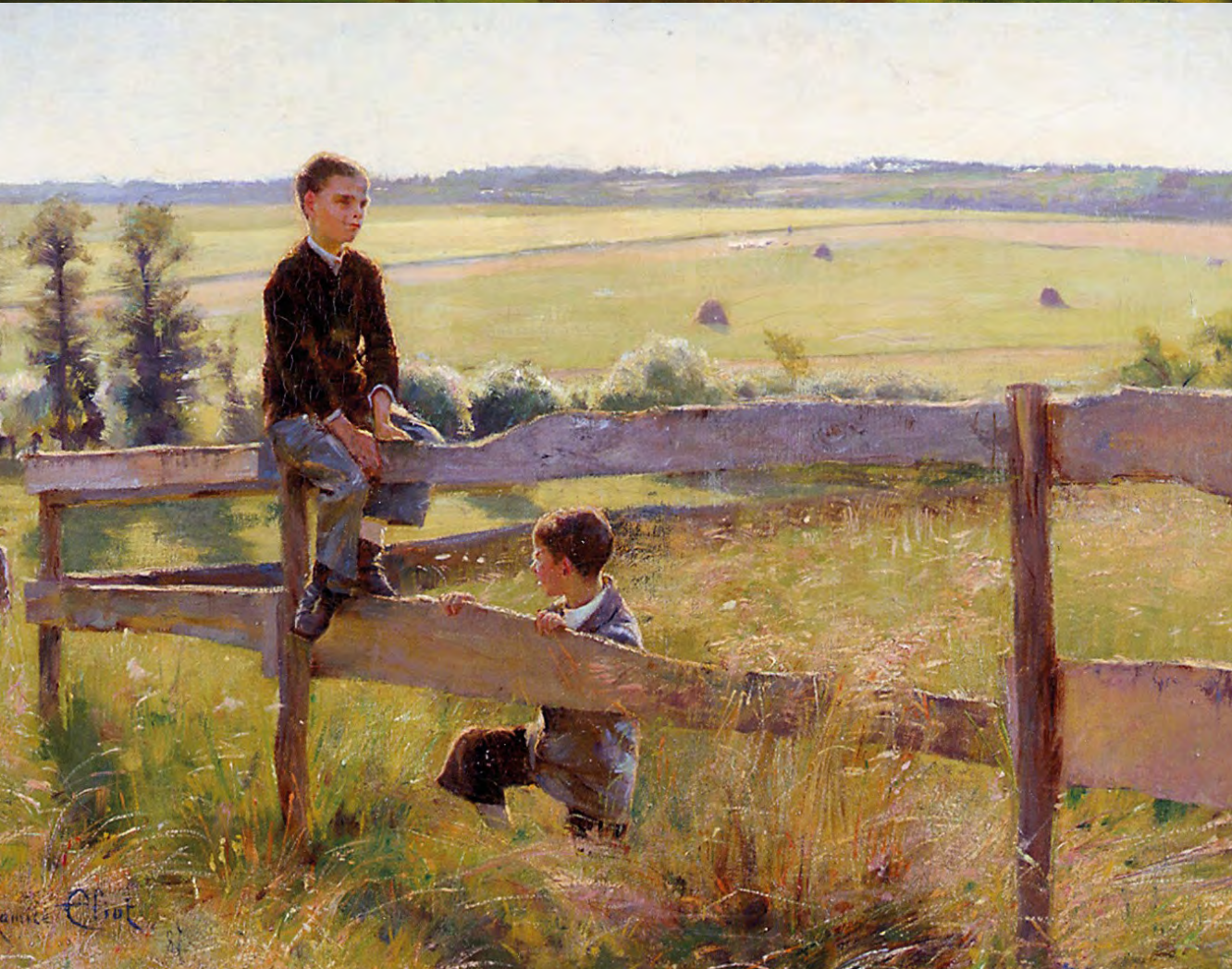
PAYSAGES AU MUSÉE

Le musée de Brunoy, plaisante villa architecturée ornée d'éléments assez inhabituels dans le paysage de la villégiature du val d'Yerres – arcs outrepassés, corniche à modillons, pilastres – est un petit écran doté sur l'arrière d'un jardin arboré. Cette maison fut la demeure de Robert Dubois-Corneau (1876-1951), historien et collectionneur, et de sa sœur Alice (1875-1945), peintre amateur. Luguée à la ville, leur collection d'œuvres et de documents relatifs à l'histoire du territoire environnant, et plus largement à celle de la Brie française, forme le premier fonds du musée, autour duquel se sont greffées depuis plus de quarante ans les acquisitions opérées au gré des ventes aux enchères ou grâce à la générosité d'artistes et de donateurs.

Parmi ces collections, des paysages.

Des tableaux, en premier lieu. Œuvres d'artistes, objets décoratifs, conçus pour orner les murs d'une maison et réjouir l'œil du commanditaire ou de l'ami à qui on les offre, ces toiles gardent au musée leur valeur esthétique, et c'est d'abord avec un regard contemplatif que le visiteur les aborde. On se promène sous les couverts ombragés de l'Yerres avec Numance Bouel, on ressent la chaleur de fin d'été d'un paysage de meules dans un champ moissonné avec Alice Dubois, on découvre la modernité d'un viaduc de chemin de fer caché derrière un écran d'arbres chez Maurice Eliot, on aborde le vieux village par le pont Perronet animé de paysans au travail. Ces tableaux ont parfois « du style », une certaine touche impressionniste dans ce pastel de Jeanne Eliot, un rien de naturalisme dans cette vue de la plaine d'Épinay, une parenté avec l'école de Barbizon dans ces jeux d'ombres et ces reflets sur la rivière, mais même sans pedigree, ils s'apprécient.

Or puisqu'ils sont là, accrochés aux cimaises, et pour l'éternité car désormais portés à l'inventaire du musée, la tentation est grande de les rendre utiles, et on cherche à les faire parler, à leur faire raconter l'histoire. Figés dans le temps qui les a vus naître, ils apportent leur témoignage sur leur époque, sur notre passé. Que disent ces pendants de Karl Kuwasseg, *Le Pont Perronet* et *La chasse au canard*, une pittoresque scène de village et un morceau de bravoure de la peinture de feuillages, d'un temps où vivaient là paysans industriels et propriétaires de grandes demeures, jouissant des loisirs de la campagne ? *La vallée du Réveillon*, d'Achille Varin, ce sont de grandes prairies et des alignements d'arbres là où depuis la fin des années soixante s'élève la résidence « des Provinciales » (quartier « des Hautes Mardelles », à Brunoy). La *Scène champêtre* de Maurice Eliot, c'est un paysan qui mène son attelage de bœufs à travers les champs qui deviennent le « Grand Ensemble Val d'Yerres » à Épinay-sous-Sénart à partir de 1963 (900 habitants alors, 15 000 en 1975). Historiques par destination, les paysages peints du musée se font documents à l'instar des



milliers de cartes postales, photos, gravures et même maquettes, conservés en réserve ou exposés, qui donnent à observer l'évolution de nos paysages. Un foisonnement d'archives, bien connues ou encore inexploitées, qui révèlent pourtant en creux les lacunes de cette précieuse documentation. Pour les époques éloignées, le paysage souvent ne peut s'appréhender que dans la dimension du plan, plan terrier définissant les limites des terres seigneuriales, plan cadastral et plan lié à la levée de l'impôt, plan de géomètre pour déterminer un bornage. La carte postale, outil remarquable de la connaissance des paysages, est un phénomène très marqué dans le temps, et si elle donne à voir par albums entiers ce qu'étaient en partie nos villes d'aujourd'hui il y a 120 ans, elle laisse de côté tous les quartiers apparus récemment.

À quoi pensaient nos ancêtres, qui ne se doutaient pas qu'au XXI^e siècle conservateurs, historiens, chercheurs, visiteurs, regretteraient parfois de ne pas disposer de vues anciennes des paysages d'aujourd'hui. C'est ce manque qui a suscité le projet *Mémoire(s) d'Avenir(s)* 2020-2024, une commande de photographies pour documenter « l'évolution architecturale paysagère et urbaine de Brunoy sur vingt ans » (André Canas). Les photographies, exposées au rythme des campagnes biennales, sont ensuite conservées au musée. Paysages de notre présent, elles sont destinées ainsi à servir pour l'avenir, lorsqu'elles représenteront des objets du passé.

Magali Botlan, chargée de conservation du patrimoine
Musée Robert Dubois-Corneau



Pages précédentes :
Les eaux de Brunoy, gravure de P. P. Choffard d'après un dessin de H. F. Gravelot, 1763.
Maurice Eliot, *Le viaduc*, pastel, 1884.
Maurice Eliot, *Jeunes garçons à la barrière*, huile sur toile, 1884.
Karl Joseph Kuwasseg, *Le pont de Perronet*, huile sur toile, vers 1840.
Page suivante :
Félix Bracquemond, *En forêt de Sénart*, aquarelle sur papier, 1881.
Numance Bouel, *Le moulin de Brunoy*, pointe sèche, 1879.

BIOGRAPHIES DES ARTISTES ET AUTEUR.E.S

ARTHUR AILLAUD est peintre, il vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie La Forest Divonne (Paris et Bruxelles) et la galerie Béa-Ba (Marseille).

Site : <https://www.galerielaforestdivonne.com/fr/artiste/arthur-aillaud-2/>

ÉLISABETH AMBLARD est artiste et maître de conférences en Arts et Sciences de l'art à l'Université Paris 1, membre de l'axe *Plasticités* de l'Institut ACTE. Engagée dans des questions processuelles, elle concentre principalement ses recherches sur l'interrogation des modes opératoires qui génèrent les œuvres intégrant une réflexion sur les matérialités contemporaines et les gestes à l'œuvre. Une polarité essentielle de son travail s'organise aussi autour des articulations art contemporain/nature. Site : <http://www.elisabethamblard.com/>

MAGALI BOTLAN est attachée de conservation du patrimoine. Elle a dirigé le musée du jouet de Moirans-en-Montagne (Jura) et a accompagné le chantier des collections et la rénovation du bâtiment. Depuis 2011 elle est responsable du musée Robert Dubois-Corneau de Brunoy. Avec son équipe, elle veille à la conservation du fonds d'œuvres et de documents témoignant de l'histoire de la vallée de l'Yerres. Les expositions patrimoniales lui permettent de mettre ces objets à la disposition du public, en alternance avec des expositions invitant des artistes en activité pour témoigner du dynamisme de la création contemporaine, donner à voir et à penser. Site : <https://www.brunoy.fr/>

SALOMÉ-CHARLOTTE CAMORS est artiste plasticienne et membre fondatrice du collectif toulousain Artlinker. Elle est titulaire d'un master en science de gestion (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), d'une licence en anthropologie-ethnologie (Toulouse Jean Jaurès), d'un master recherche en pratiques plastiques contemporaines (Montpellier Paul Valéry) et poursuit depuis 2022 un doctorat en arts plastiques sous la direction de Marion Laval-Jeantet (ED APESA). Son travail de recherche porte sur les paysages et écologies en Pyrénées ariégeoise, et plus spécifiquement sur les relations entre image, perception et construction de notre environnement. Site : <https://www.sc-camors.com/>

CLÉMENT DAVENEL est peintre et actuellement doctorant à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne sous la direction de Sandrine Morsillo. Sa thèse s'intitule *Tableau, le fond comme fondement : ses constituants, sa spatialisation et ses entours* et questionne le *tableau* à la fois comme forme connue et archétypale de l'œuvre d'art, comme objet spatialisé dans les espaces dédiés à l'art contemporain, et enfin comme dispositif réceptif à toute chose d'abord extérieure au champ de l'art et munie d'un contenu singulier. Site : <https://www.instagram.com/clementdavenel.ras/>

ABIGAÏL FERREIRA-COMPAGNON est artiste plasticienne et professeure agrégée en Arts Plastiques. Elle est diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy, titulaire

d'un master de recherche en Arts Plastiques et Création Contemporaine (Université Paris 1). Elle poursuit depuis 2024 un doctorat en Arts Plastiques sous la codirection de Sandrine Morsillo à l'Université Paris 1- Institut ACTE et de Marie Escorne à l'Université de Bordeaux, intitulé : *La représentation à l'échelle du paysage : points de vue et fragmentation du regard*.

Site : <https://www.abigailferreiracompanion.com/>

NICOLAS FLOC'H est artiste plasticien et photographe, son travail se situe à la croisée des arts et des sciences. Marin et plongeur, il vit et travaille entre Paris et la Bretagne ; il enseigne à l'EESAB de Rennes. Son travail plastique et documentaire lié aux changements globaux représente les espaces invisibles comme les paysages sous-marins. Ses dernières expositions ont eu lieu aux *Rencontres de la photographie* à Arles, au Domaine de Chaumont-sur-Loire, au *Kennedy Center* à Washington. Site : <https://www.nicolasfloch.net/>

LUCI GARCIA est docteure de l'université Paris 1. Son travail porte sur les représentations de la mort et l'expression du deuil dans le dessin en *non finito*. Également plasticienne, sa production de dessin explore elle aussi ces thématiques en se basant sur des images d'archives judiciaires et personnelles. Site : <https://www.instagram.com/ikr451/>

LYDIE GOELDNER-GIANELLA est professeure en géographie de l'environnement à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre du Laboratoire de Géographie Physique (UMR 8591). Ses enseignements portent notamment sur le Paysage, en Licence et en Master, tant à l'université qu'à l'École Nationale de Paysage de Versailles. Une partie de ses recherches concerne les perceptions et les évolutions des paysages littoraux face aux risques naturels et au changement climatique, dans les territoires français métropolitains comme ultra-marins.

Site : <https://www.pantheonsorbonne.fr/page-perso/lydie.goeldner-gianella%40>

ALEXANDRE HERROU est peintre et dessinateur et doctorant sous la direction de Michel Verjux. Sa recherche, dont la problématique de la copie est un axe central, nous interpelle sur les notions de savoir-faire et de patrimoine artistique et nous interroge sur ce qui peut relever de la création aujourd'hui. Revendiquant l'anachronisme de sa pratique, il envisage l'héritage visuel classique dans une forme de matérialité propre à susciter une réflexion sur l'objet d'art et sa transformation en signe artistique.

Site : https://www.instagram.com/alexandre_herrou/?hl=fr

MARINE JOATTON vit et travaille à Paris et à Belle-île-en-mer. Elle est représentée par les galeries Réjane Louin (Locquirec), Françoise Besson (Lyon) et Placido (Paris). Ses dernières expositions personnelles sont : *Le Domaine Perdu* en 2024 à la Galerie Françoise Besson (Lyon), *Le village* en 2023 à la Galerie Placido (Paris), *Je me lève avant les fleurs* en 2021 à la Galerie Françoise Besson ; *Un air de famille* en 2016, exposition monographique au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint Etienne. Site : <http://www.joatton.com/>

MARION LAVAL-JEANTET est artiste au sein du duo **Art Orienté Objet**, Professeure des Universités à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, chercheuse en art, en ethnopsychiatrie et en bio-anthropologie ; elle est rattachée au laboratoire de recherche Institut ACTE de l'Université Paris 1. Ses travaux portent sur la représentation artistique du vivant, en particulier des

problèmes écologiques et de la disparition des espèces endémiques sauvages depuis 1991. Elle a publié récemment *Microbiota, créer et soigner*, Les Presses du Réel ; *No man's land. L'homme a-t-il encore sa place ?* CQFD ; *Bioart et éthique*, CQFD. Elle a conçu avec son partenaire **BENOIT MANGIN** les monographies *Zoosphères* et *Je suis contre* présentées respectivement au château de Chamarande, en 2022, et à la Galerie des Filles du Calvaire à Paris, en 2023. Site : <https://artorienteeobjet.wordpress.com/>

JEAN LE GAC, peintre français né en 1936, fait partie des artistes des années soixante-dix qui ont changé les catégories admises : il utilise les murs d'exposition comme les pages d'un grand livre illustré et ouvert. Se présentant comme un artiste romanesque, il a introduit, pense-t-il, le temps de l'imparfait, il était une fois, et le terme fiction dans les arts plastiques, apparu plus tard en littérature sous le vocable « autofiction ». Mais, à la différence du livre, il réalise pour son personnage « le Peintre » les œuvres qu'il expose et commente. Il a exposé à la *Biennale Internationale d'Art* de Venise (Pavillon français, 1972, Pavillon International 1976, Pavillon International 1980) et à la *Documenta de Kassel* (*Documenta V* 1972 section « Mythologies individuelles », *Documenta VI* 1977 section « Photographie »). Site : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/cR5G4b>

JÉRÉMY LIRON est né en 1980 à Marseille. Il vit et travaille à Lyon. Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris et agrégé en Arts Plastiques, ses œuvres sont aujourd'hui présentes dans de nombreuses collections privées et publiques, parmi lesquelles le Musée Paul Dini, l'Hôtel des Arts de Toulon, la Fondation Colas, la Fondation Salomon, la collection de la Société Générale, le Frac Auvergne ainsi que plusieurs artothèques en France. Il est représenté par la galerie Isabelle Gounod, et collabore avec les galeries Eric Linard et Ceysson & Bénétière. Site : <https://www.lironjeremy.com/>

SANDRINE MORSILLO est professeure en Arts plastiques et Sciences de l'art à l'université Paris 1, chercheuse à l'Institut ACTE, artiste et commissaire d'exposition. Sa recherche théorique et pratique porte sur les questions de l'exposition et du paysage. Elle dirige la collection Créations & Patrimoines éditée par l'Institut ACTE ; elle codirige avec Antoine Perrot la collection *Ce que disent les peintres*, dont le dernier ouvrage s'intitule *Peindre et dépeindre le paysage*. Elle a conçu au musée des peintres de Barbizon une exposition intitulée : *Format/ paysage : marcher dans la peinture*. Site : <https://www.sandrinemorsillo.com/>

ANTOINE PERROT artiste et chercheur associé de l'Institut ACTE, Université Paris 1. Il est représenté par la galerie Lahumière (Paris) et la galerie Réjane Louin (Locquirec). Il codirige avec Sandrine Morsillo la collection *Ce que disent les peintres*, dont le dernier livre s'intitule : *Peindre et dépeindre le paysage*. Site : <https://antoineperrot.net/>

ALEXANDRA SĂ est doctorante en Création-recherche à l'université Paris 1. Artiste, son travail se déploie dans une relation à l'architecture, aux usages des lieux et des formes, en un geste qui persiste et se déploie d'une expérience à l'autre, d'une sculpture à un dessin. Elle a participé à de nombreuses expositions et résidences en France et à l'étranger et collabore en scénographie à des projets chorégraphiques. Elle a publié aux éditions *Analogues*, un

catalogue sur son travail. Par ailleurs, elle est maîtresse de conférences associée à l'École d'Architecture de Paris la Villette. Site : <https://www.alexandrasa.fr/>

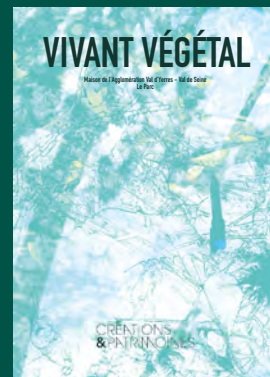
MICHEL VERJUX élabore depuis 1983 un travail à partir de projections de lumière révélant les espaces investis. Influencé, entre autres, par les philosophes Charles S. Peirce et Ludwig Wittgenstein, il concentre son travail sur l'acte d'éclairer, un acte conçu comme un signe, chaque œuvre pouvant être considérée comme un « dispositif synoptique » à travers lequel le regardeur est engagé dans une réflexion sur sa propre perception. Ses installations, déployées internationalement, mobilisent conjointement des interrogations formelles, esthétiques, poétiques, historiques et politiques. Site : https://www.instagram.com/michel_verjux/?hl=fr

DIANE WATTEAU, Artiste, Commissaire indépendante, Agrégée et Maître de conférences en Arts plastiques (École des arts de la Sorbonne, Paris 1), co-responsable de l'axe *Plasticités* (Institut ACTE Paris 1), Critique d'art (AICA), Adjointe à la rédaction de *Savoirs et Clinique*, *Revue de Psychanalyse* (ALEPH, éres). Actualité : *Dégenrez-moi ! Enjeux artistiques, psychanalytiques et politiques* (dir. ouvrage, éres, 2025). Site : <https://shs.cairn.info/publications-de-diane-watteau--3052?lang=fr>

LONGJUN ZHANG, artiste, né en 1989 en Chine, vit et travaille à Aubervilliers et à Saint-Julien-du-Sault. Son travail est présenté régulièrement par la galerie Réjane Louin, Locquirec. Il a participé à de nombreuses expositions à la galerie du Haut-Pavé (Paris), Nopoto (Paris), Estivales, Festival d'art contemporain du Grand Paris (Sceaux), et a été en résidence à l'H du Siècle, Valenciennes. Site : www.longjunzhang.com

LA COLLECTION CRÉATIONS & PATRIMOINES

L'Institut ACTE, laboratoire de recherche en Art, Création, Théorie et Esthétique de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, se distingue par une approche qui allie production artistique et réflexion théorique dans divers domaines : arts plastiques, cinéma, design et arts-médias, esthétique et études culturelles. C'est dans ce cadre qu'ont été initiées les opérations *Créations & Patrimoines*, qui instaurent un dialogue entre art contemporain et lieux patrimoniaux à travers des expositions. Conçues par les chercheurs de l'Institut ACTE, en partenariat avec des institutions liées à des monuments historiques, des musées — qu'ils soient d'art, de société ou d'histoire —, ces expositions s'articulent autour de thématiques en lien étroit avec les sites qui les accueillent. Depuis 2013, neuf expositions ont été réalisées, chacune accompagnée d'un livre-catalogue qui en constitue la trace et prolonge la réflexion.



CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

Directrice de la collection Créations & Patrimoines :
Sandrine Morsillo, Institut Acte, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Directeur de la publication :
Christophe Viart, Directeur de l'Institut Acte, Arts-Créations-Théorie-Esthétiques,
Université Paris 1

Commissariat de l'exposition :
Sandrine Morsillo, Antoine Perrot et Magali Botlan

Photographies des œuvres :
©Bertrand Michau pour les photos de Marine Joatton, ©Cyrille Cauvet pour Jérémy Liron
©Arthur Aillaud, Elisabeth Amblard, Art Orienté Objet (M.Laval-Jeantet & B.Mangin),
Abigaïl Ferreira-Compagnon, Nicolas Floc'h, Jean Le Gac, Sandrine Morsillo, Antoine Perrot,
Isabelle, Lartault & Michel Verjux, Diane Watteau, Longjun Zhang

Comité de lecture :
Élisabeth Amblard, Abigaïl Ferreira-Compagnon et Diane Watteau

Création graphique et maquette :
Alice de La Chapelle

Remerciements :
Cette publication est réalisée à l'occasion de l'exposition *Paymages, pratiques et images de paysages* au musée Dubois-Corneau de Brunoy du 20 septembre au 20 décembre 2025. Elle bénéficie du soutien de la commission recherche du Conseil académique de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Que soient également remerciés :
M. Bruno Gallier, Maire de Brunoy, Vice-président de la Communauté d'agglomération Val d'Yerres Val de Seine.
Mme Marie-Hélène Euvrard, Adjointe chargée de la Culture, de l'Événementiel, de la Vie associative et de la mobilisation citoyenne.
Le personnel du musée Robert Dubois-Corneau.

Co-édition de L'Institut ACTE EA 7539 Sorbonne
47 rue des bergers 75015 Paris
collection Créations & Patrimoines
et le Musée Robert Dubois-Corneau, Brunoy

Achevé d'imprimé en Juin 2025
sur les presses de LABALLERY
Allée Louis Blériot, 58500 Clamecy

ISBN : 978-2-9547481-9-1

ARTHUR AILLAUD
ÉLISABETH AMBLARD
ART ORIENTÉ OBJET
(MARION LAVAL-JEANTET & BENOIT MANGIN)
ABIGAÏL FERREIRA-COMPAGNON
NICOLAS FLOC'H
MARINE JOATTON
JEAN LE GAC
JÉRÉMY LIRON
SANDRINE MORSILLO
ANTOINE PERROT
MICHEL VERJUX
DIANE WATTEAU
LONGJUN ZHANG

L'exposition *Paymages* — fusion de « pays » et d'« images » — désigne des paysages appréhendés au prisme de pratiques comme la peinture, la photographie, l'installation et la vidéo. Ainsi, au musée Robert Dubois-Corneau de Brunoy, des œuvres contemporaines dialoguent-elles avec des représentations paysagères du XIX^e siècle issues de la collection.

Cette exposition questionne, d'une part, la représentation du paysage comme création mentale, fruit d'une élaboration, d'une idéalisation, d'une fiction ou encore d'une image forgée par l'imaginaire collectif de la « peinture de paysage » et d'autre part, elle met en lumière des territoires en mutation ; altérés ou rendus vulnérables.

En mêlant les stéréotypes du « beau paysage » et les traces visibles de l'intervention humaine sur la nature, l'exposition propose une réflexion critique de notre regard sur l'environnement. Elle nous invite à repenser notre lien au paysage, à ce qu'il évoque en nous et à la façon dont il façonne notre relation à la nature, en particulier dans un contexte de crise climatique. Dès lors, elle ouvre des perspectives pour appréhender et comprendre le monde qui nous entoure.

Commissariat : Sandrine Morsillo et Antoine Perrot (Chercheurs à l'Institut ACTE-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) en collaboration avec Magali Botlan (chargée de conservation au Musée Robert Dubois-Corneau, Brunoy).

ISBN 978-2-9547481-9-1

Photo de couverture :
Arthur Aillaud, *Sans titre*, huile sur toile, 130 x 162 cm, 2024.

