

Exposition AU-DELA DES ÉTOILES (Le paysage mystique de Monet à Kandinsky)

au Musée d'Orsay

(du 14-03-2017 au 25-06-2017)

(un rappel en photos –présentées suivant la scénographie de l'exposition- de la totalité – sauf oubli- des œuvres présentées lors de cette exposition).

Dossier de presse

Le paysage est peu débattu dans le milieu du symbolisme alors que l'impressionnisme s'était emparé du sujet pour inventer une nouvelle peinture du sensible. Pourtant, c'est par sa représentation que des artistes vont exprimer leurs interrogations spirituelles. Face à la pensée positiviste, donnant la primauté à l'expérimentation, et devant un monde en pleine mutation, les artistes, touchés par une sorte d'idéalisme, en viennent à s'interroger sur leurs origines, leur culture religieuse, le rapport de l'homme à la nature. Cette dernière devient le lieu du questionnement intérieur, conduisant vers l'expérience mystique. Répandu à la fin du XIXe siècle, le mysticisme est un phénomène lié à toutes les religions et les croyances, permettant d'approcher les mystères de l'existence dans l'unité avec la nature. Cette exposition se propose d'analyser comment le mysticisme a influencé la peinture de paysage à l'aube du XXème siècle jusqu'à favoriser la naissance de l'abstraction.

Les sections de l'exposition dévoilent des œuvres d'artistes de cultures variées interrogeant la transcendance et l'immanence de la nature. Sous-tendue par l'expérience plastique de Monet, la première section met le spectateur en situation face à l'œuvre d'art, source de contemplation. Mais nombreux sont les artistes qui partent du motif du paysage pour traduire leur quête mystique. Ainsi les Nabis et le thème du bois sacré, propice à la méditation. La seconde section approfondit la notion du divin dans la nature à travers des œuvres des courants synthétiste, symboliste et divisionniste. L'iconographie puise dans les registres chrétiens et panthéistes. La peinture vive et singulière des artistes canadiens des années 1910-1930, dans la troisième section, relate l'histoire picturale du grand Nord influencée par les espaces naturels scandinaves. Le paysage, c'est aussi la nuit réelle ou intérieure, dans la quatrième section, nuit lumineuse, comme chez Van Gogh, mélancolique ou dramatique lorsque le mal s'invite. A l'inverse, le peintre mystique Dulac ouvre la voie de l'universel. La dernière section aborde ce qui dépasse l'homme et le conduit vers l'au-delà des étoiles : le cosmos et sa lumière intersidérale.

Ce parcours se veut l'expression de ce que Kandinsky nomme « les chercheurs de l'intérieur dans l'extérieur ».

*Commissariat : Guy Cogeval, président des musées d'Orsay et de l'Orangerie
Katharine Lochnan, Senior Curator, International Exhibitions, Art Gallery of Ontario
Beatrice Avanzi et Isabelle Morin Loutrel, conservateurs au musée d'Orsay*

Remarque : il y a beaucoup de peintures d'artistes canadiens (groupe des 7 : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_des_sept_\(peinture\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_des_sept_(peinture))) pour une raison simple, l'exposition du musée d'Orsay était présentée avant au Canada mais sous une autre scénographie.

Parcours de l'exposition

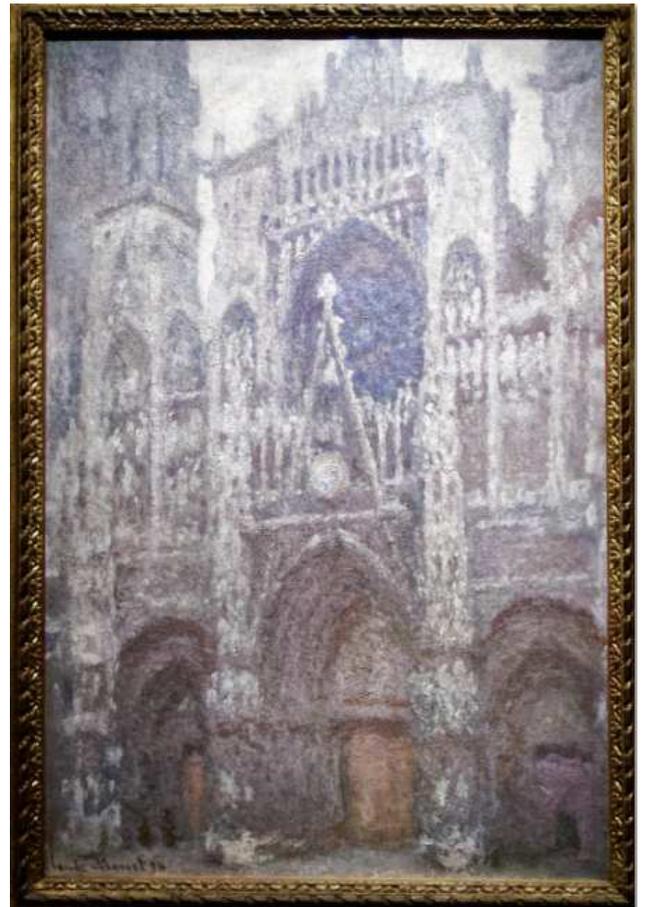
Contemplation

Monet, Van Gogh ou encore Klimt ont produit des œuvres suscitant chez le spectateur un sentiment de transcendance, alors que l'objet tend à s'effacer au profit des couleurs. Les séries de Monet sont un exemple de la capacité d'une œuvre à provoquer la contemplation : les meules, par exemple, peuvent être vues comme une métaphore de la vie, dont la lumière change selon la période.

Evelyn Underhill, philosophe anglaise catholique, et Wassily Kandinsky notamment ont témoigné de cette puissance émotionnelle des Meules de Monet dans leurs écrits (respectivement *Mysticism*, en 1911, et *Regards sur le passé et autres textes*, en 1913). De même, Clémenceau voyait dans les Peupliers un « poème panthéiste ». Henri Le Sidaner, à l'instar de la plupart de ces artistes, ne revendiqua aucune spiritualité particulière : son *Jardin blanc au crépuscule* exprime avant tout la recherche de tranquillité qui caractérisait cette « sorte de mystique qui n'a pas la foi », comme l'appelait le romancier Gabriel Mourey. Odilon Redon avec *Arbres sur un fond jaune* interpelle aussi la sensibilité du regardeur par un décor onirique. La recherche formelle de ces artistes va ouvrir la voie de l'abstraction que théorise Kandinsky dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*, 1911-1912. Celle-ci, par ses formes et ses couleurs dans lesquelles l'objet disparaît, est en effet propice à une forme de promenade contemplative, permettant au spectateur « de s'oublier lui-même ».



CLAUDE MONET (1840-1926)
La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, Harmonie bleue et or, 1893
Huile sur toile, 107 x 73,5 cm
Paris, musée d'Orsay,



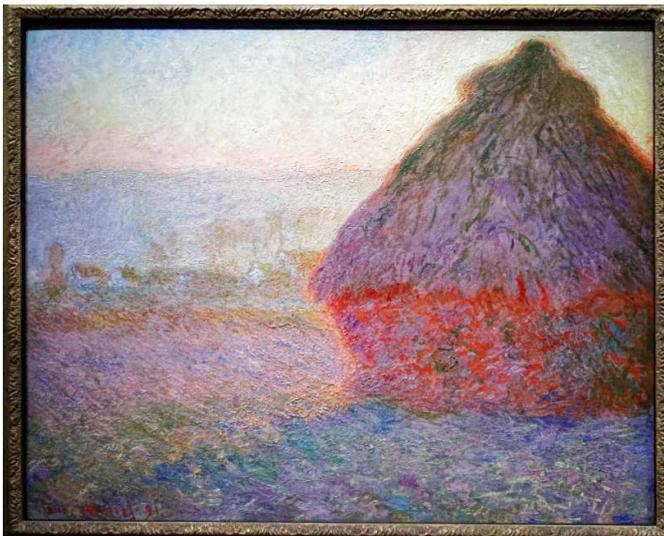
CLAUDE MONET
, La Cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal, Harmonie bleue, 1893
huile sur toile, 91 x 63 cm
Paris, musée d'Orsay



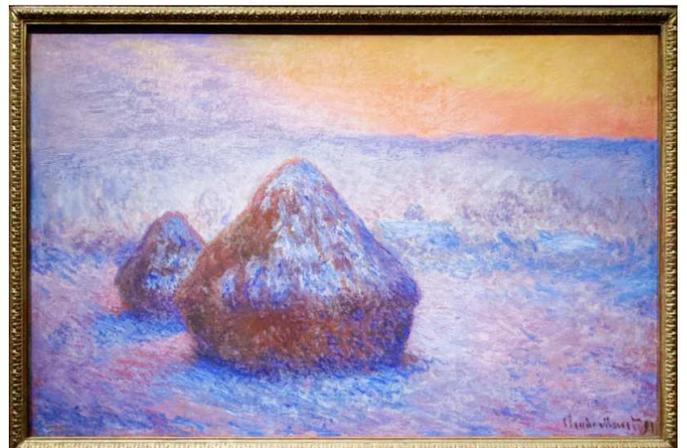
CLAUDE MONET
La Cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris,
Harmonie grise, 1892
huile sur toile, 100,2 × 65,4 cm
Paris, musée d'Orsay



CLAUDE MONET
La Cathédrale de Rouen. Le portail vu de face,
Harmonie brune, 1892
huile sur toile, 107 × 74 cm
Paris, musée d'Orsay



CLAUDE MONET
Meule, soleil couchant, 1891
huile sur toile, 73,3 × 92,7 cm
Boston, Museum of Fine Arts



CLAUDE MONET
Meules, effet de neige, soleil couchant, 1890-1891
huile sur toile, 65,3 × 100,4 cm
Chicago, Art Institute of Chicago,



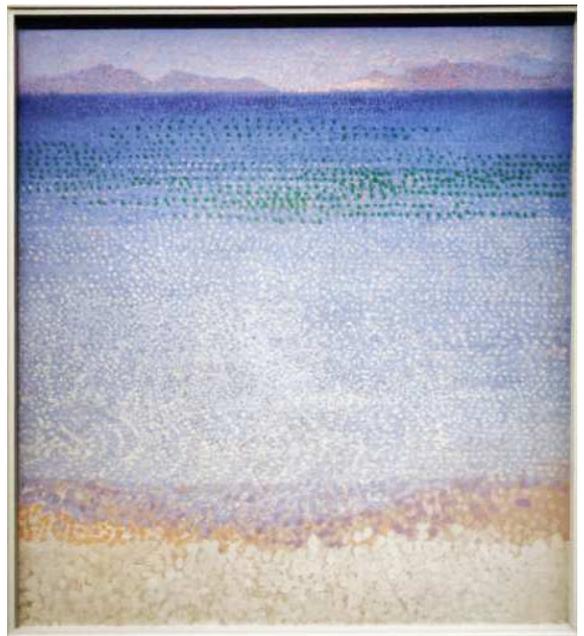
CLAUDE MONET
Effet de vent, série des Peupliers, 1891
huile sur toile, 100 × 74 cm
Paris, musée d'Orsay



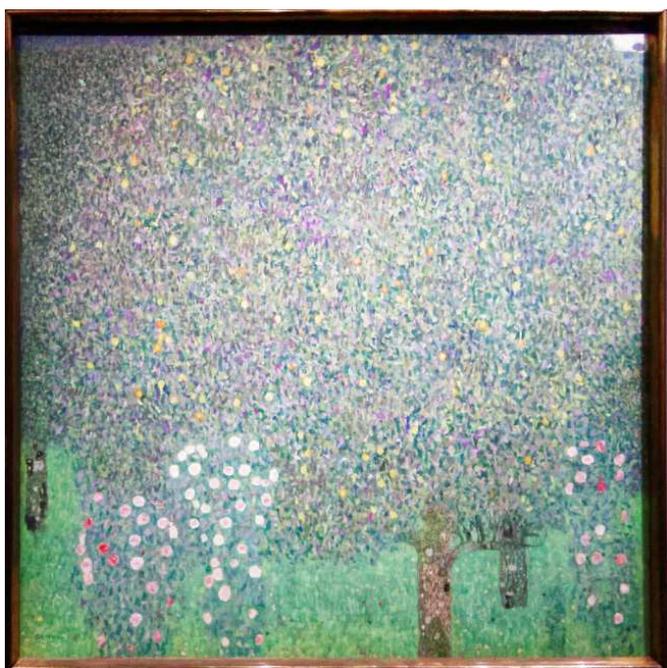
CLAUDE MONET
Peupliers, 1891
huile sur toile 93 × 74,1 cm
Philadelphie, Museum of Art



VINCENT VAN GOGH (1853-1890)
Les Oliviers, 1889
huile sur toile, 72,6 × 91,4 cm
New York, The Museum of Modern Art



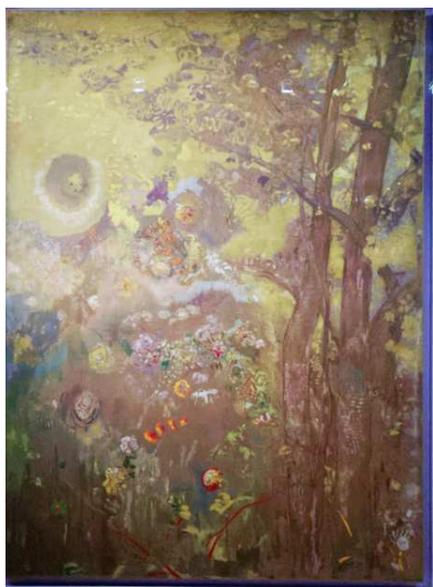
HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)
Les Îles d'Or, 1891-1892
huile sur toile, 59,5 × 54 cm
Paris, musée d'Orsay



GUSTAV KLIMT (1862-1918)
Rosiers sous les arbres vers 1905
huile sur toile, 110,2 × 110,2 cm
Paris, musée d'Orsay



détails



ODILON REDON (1840 -1916)
Arbres sur un fond jaune (Elément d'une
décoration pour Robert de Domecy), 1901
Huile, détrempe, fusain et pastel sur toile, 247,5 ×
173 cm
Paris, musée d'Orsay



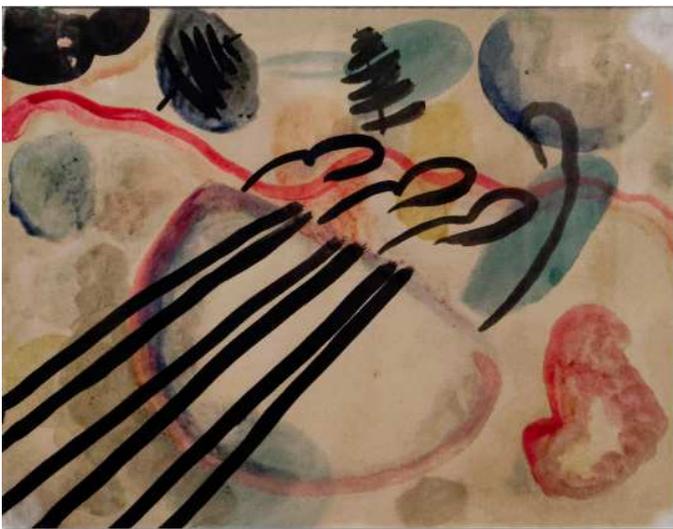
HENRI LE SIDANER (1862-1939)
Le Jardin blanc au crépuscule, 1912
huile sur toile, 77 × 119 cm
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique



WASSILY KANDINSKY (1866-1944)
 Accord réciproque, 1942
 huile et Ripolin sur toile, 114 x 146 cm
 Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art
 moderne



CLAUDE MONET
 Nymphéas, 1916-1919
 huile sur toile, 204 x 200 cm
 Paris, musée d'Orsay



WASSILY KANDINSKY (1866-1944)
 Étude pour Improvisation 26 (Rudern) (Les
 Avirons), 1911-1912
 aquarelle et encre de Chine sur papier, 25
 x 32 cm, Paris
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne



CLAUDE MONET
 Nymphéas, reflets de saule, 1916-1919
 huile sur toile, 131 x 155 cm
 Paris, musée Marmottan Monet



PIET MONDRIAN
AMERSFOORT 1872 – NEW YORK 1944

Pommier, version pointilliste
1908-1909

Huile sur panneau composite.

DALLAS : DALLAS MUSEUM OF ART,
FOUNDATION FOR THE ARTS COLLECTION
DON DE THE JAMES H. AND LILLIAN CLARK
FOUNDATION

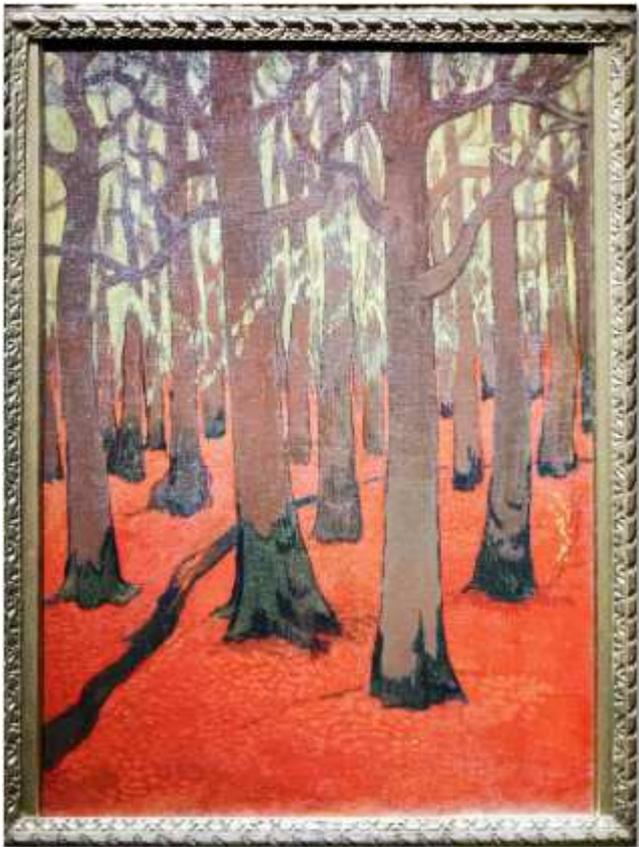
Avec Kandinsky, Mondrian est un des fondateurs de l'art abstrait. Son œuvre est marquée par une profonde démarche spirituelle. Elevé dans un milieu calviniste, en 1909 il se tourne vers la théosophie, adhérant à la société fondée par Helena Blavatsky en 1875. Celle-ci prône l'idée d'une vérité universelle basée sur un ordre cosmique au-delà du visible. En accord avec ces croyances, l'artiste vise à une représentation transcendante de la nature, basée sur l'épuration radicale des moyens picturaux, jusqu'aux séries des rectangles sur trame orthogonale, où toute trace du visible est abandonnée au profit d'un ordre supérieur. *Pommier, version pointilliste* se situe au début de cette recherche : le sujet est encore identifiable mais la couleur quasi irréaliste paraît s'affranchir de l'objet.

Bois sacrés

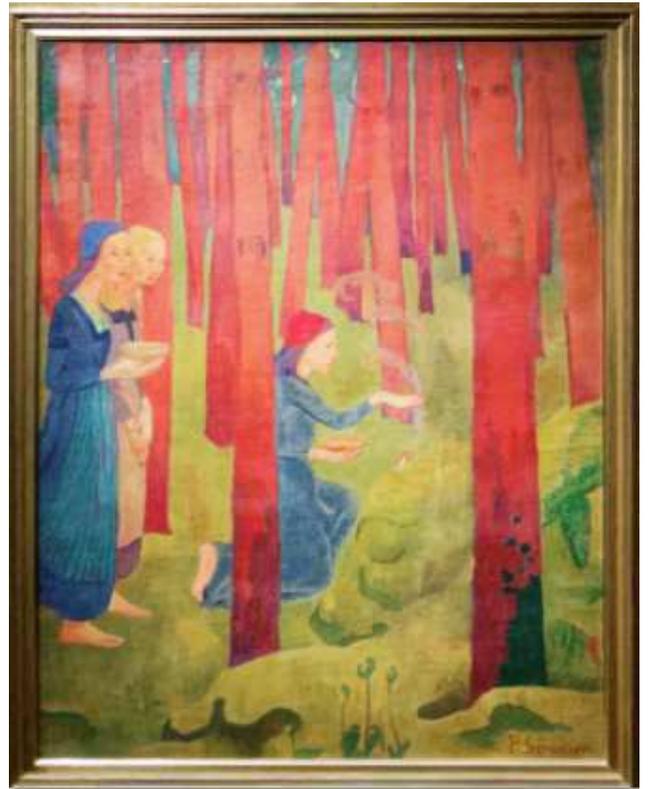
Le thème du « bois sacré », adopté par Paul Gauguin et les peintres Nabis lors de leurs séjours à Pont-Aven, est l'un des exemples les plus significatifs d'une interprétation symboliste, profondément spirituelle, du paysage. Celle-ci trouve ses origines dans le poème « Correspondances » de Charles Baudelaire, qui assimile la nature à un temple et la vie humaine à un chemin à travers « une forêt de symboles ». Les arbres sont ainsi vus comme des piliers qui relient le monde matériel à une réalité supérieure. L'homme-pèlerin y parcourt son chemin en quête d'une spiritualité qui se reflète dans la nature. Investi par l'invisible et le surnaturel, le bois peut également devenir le lieu où se manifestent des visions religieuses, comme dans *La Lutte de Jacob avec l'Ange* de Maurice Denis.

La vision mystique des Nabis trouve résonance en un style fortement novateur : la composition synthétique, les formes à plat et les couleurs vives et irréelles, sont les vecteurs d'une « vision de l'âme » proche de l'abstraction.

*« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. »
Charles Baudelaire, Correspondances, 1857*



GEORGES LACOMBE (1868-1916)
La Forêt au sol rouge, 1891
huile sur toile, 71,3 × 50,5 cm
Quimper, musée des Beaux-Arts



PAUL SÉRUSIER (1864-1927)
L'Incantation ou Le Bois sacré, 1891
huile sur toile, 91,5 × 72 cm
Quimper, musée des Beaux-Arts



MAURICE DENIS
GRANVILLE 1870 - PARIS 1943

Paysage aux arbres verts
dit aussi **La Procession**
sous les Arbres
1893

Huile sur toile

PARIS, MUSÉE D'ORSAY
ACQUIS PAR L'ÉTAT À TITRE DE DATION
EN PAIEMENT DE DROITS DE SUCCESSION
POUR LES MUSÉES NATIONAUX, 2001

Dans *Paysages aux arbres verts* la forêt de Kerduel près de Loctudy (où aurait vécu le roi Arthur) est le lieu d'une vision aux accents oniriques. Une jeune fille s'éloigne d'une procession de communiantes pour aller à la rencontre d'un ange dont la sépare un muret. La scène est une allégorie du chemin de la vie : la « figure d'âme » qui se détache est l'élue qui a trouvé sa voie vers la vocation. Le tableau reflète les principes de l'esthétique des Nabis à l'époque de leur séjour en Bretagne : les formes synthétiques et les couleurs en aplats, irréelles, sont utilisées pour exprimer la valeur symbolique de la représentation.



ÉMILE BERNARD

LILLE 1868 – PARIS 1941

Madeleine au Bois d'Amour 1888

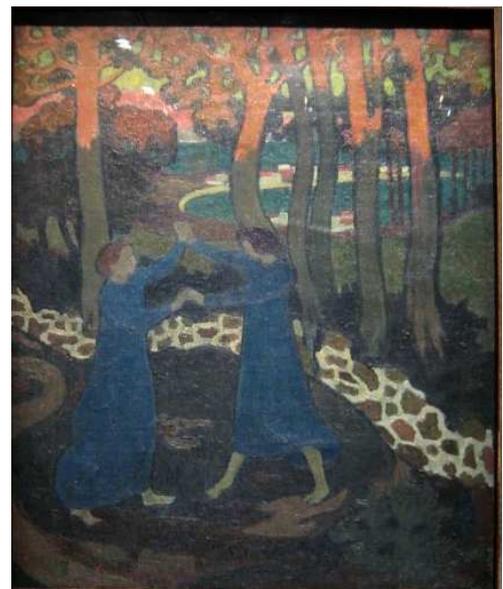
Huile sur toile

PARIS, MUSÉE D'ORSAY

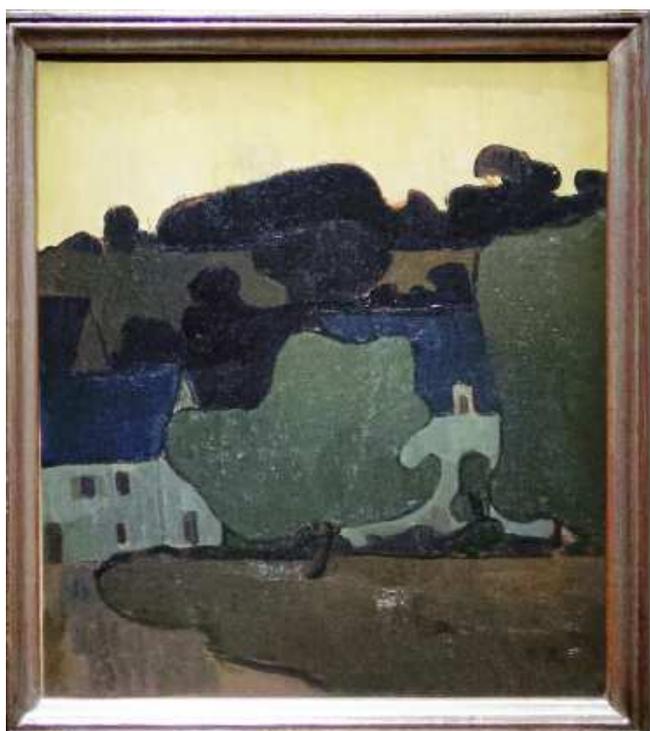
Émile Bernard représente sa sœur Madeleine dans le Bois d'Amour à l'orée du village de Pont-Aven, où il peignait à cette époque aux côtés de Paul Gauguin. Ce dernier, qui séjournait en Bretagne depuis 1886, était tombé amoureux de la jeune fille. Chefs de file de la nouvelle école « synthétiste » des Nabis, les deux artistes expérimentent une peinture par masse et par aplats de couleurs (souvent irréelles) afin de s'éloigner du naturalisme. Ce choix stylistique contribue à transformer le portrait en une vision aux accents mystiques : Madeleine apparaît plongée dans une rêverie, presque un moment d'oubli de soi, en union profonde avec la nature dont elle écoute les voix mystérieuses.



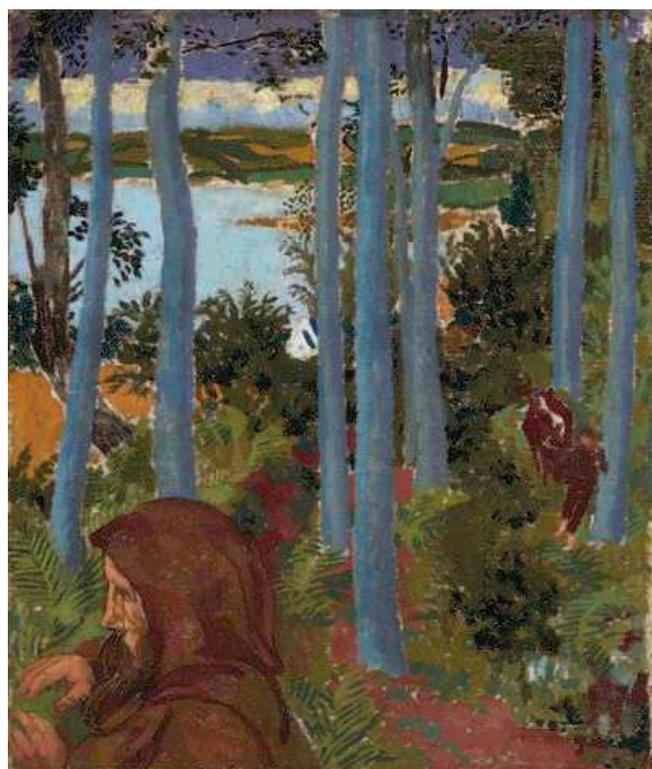
MAURICE DENIS (1870-1943)
La Dormeuse au Bois Magique, 1892
huile sur toile, 43 × 53 cm
collection particulière



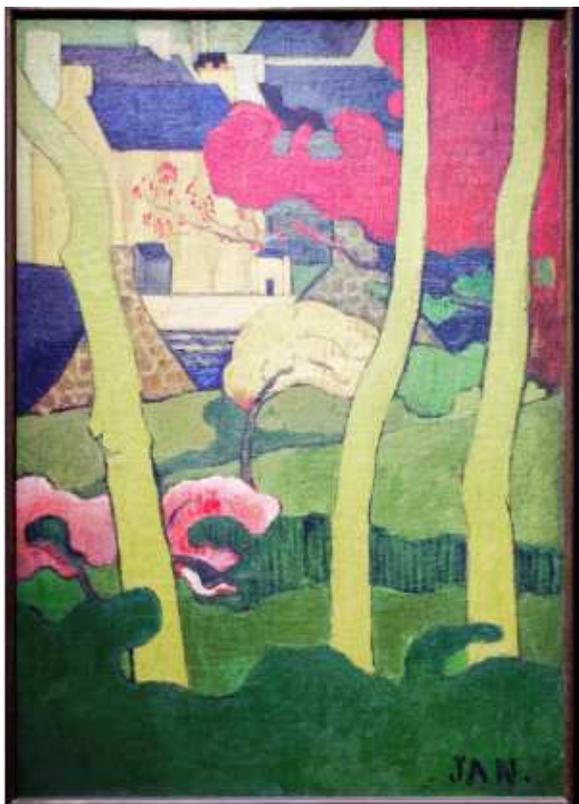
MAURICE DENIS (1870-1943)
La Lutte de Jacob avec l'Ange, 1893
huile sur toile, 48 × 36 cm
collection particulière



MOGENS BALLIN (1871-1914)
Paysage breton, vers 1891
huile sur papier, 38 × 32 cm
Saint-Germain-en-Laye, musée départemental
Maurice-Denis



MAURICE DENIS (1870-1943)
Homme au capuchon dans un paysage, 1903,
huile sur toile, 63,6 × 53,5 cm
Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada



JAN VERKADE
ZAANDAM 1868 - BEURON 1946

Paysage décoratif
1891-1892

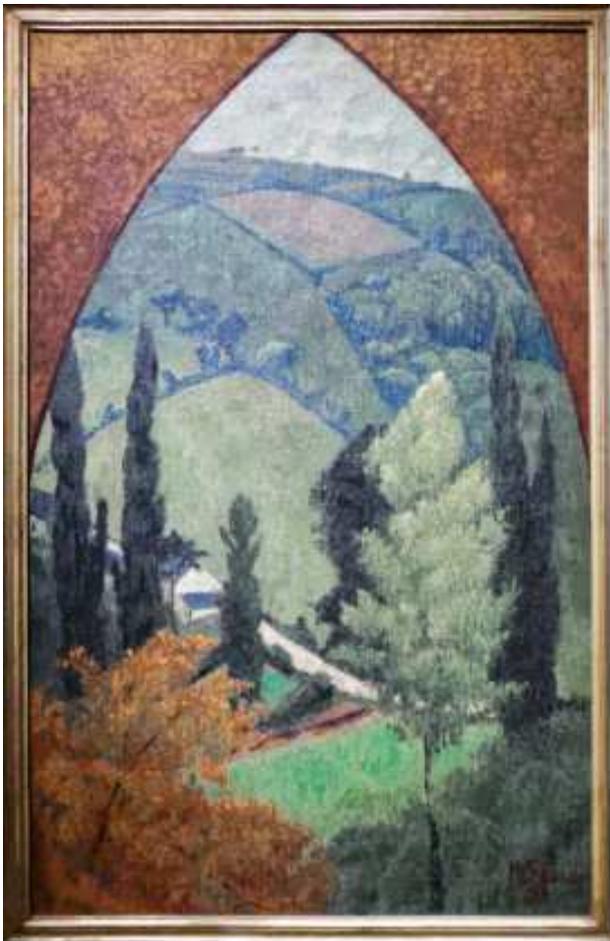
Huile sur toile marouflée sur bois

COLLECTION PARTICULIÈRE

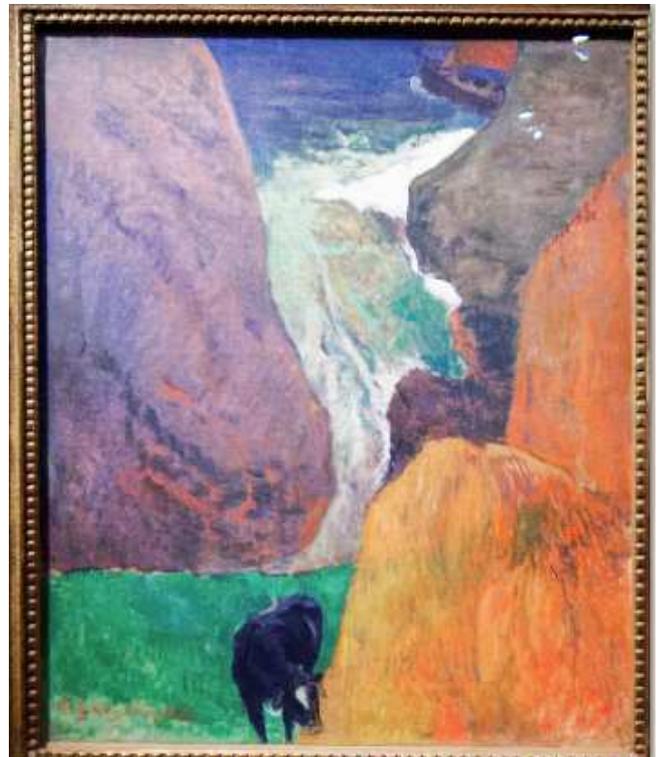
Ce paysage représente la ferme de Kersolé, au Pouldu. Une version existe sur panneau de bois (Stockholm, musée national) mais leur histoire commune reste à écrire. Le traitement synthétique des formes, l'absence de ciel, les aplats appuyés des couleurs en font une œuvre caractéristique du séjour du peintre en Bretagne, en compagnie de Sérusier, Ballin et Bernard. Férés de religion et de théosophie, ces jeunes artistes, sous l'influence picturale de Gauguin, ne cessaient d'interroger le sens de leur vie. Fascinés par la campagne bretonne, ressentie comme « primitive », ils y trouvaient la traduction de leur quête spirituelle. Verkade se convertit au catholicisme en 1892 puis intègra la communauté bénédictine de Beuron (Allemagne) en 1894.

Le Divin dans la nature

La quête spirituelle touche l'artiste de la fin du XIXe siècle avec une résonance différente selon son éducation religieuse, la culture de son pays ou encore ses réseaux d'influences. A la recherche de temps primitifs supposés plus authentiques ou d'un idéalisme venant contrer la réalité positiviste du moment, les peintres ont vu dans le paysage le moyen de traduire l'interrogation de l'homme par rapport à la Création. Tandis que des artistes accaparent les métaphores chrétiennes en les inscrivant dans le paysage local (le champ chez Van Gogh, le village chez Gauguin) pour exprimer leur questionnement intérieur, d'autres, tel Odilon Redon, traduisent leur recherche personnelle dans le paysage imaginaire et onirique. Différemment, les divisionnistes, tel que Segantini ou Pellizza da Volpedo, laissent le paysage s'exprimer pour évoquer le divin dans l'ensemble de la création. Cette vision panthéiste qui souligne l'immensité de la nature par rapport à la petitesse de l'homme est souvent exprimée par des allégories qui trouvent leur place dans le paysage. Les symbolistes, comme Pierre Puvis de Chavannes, ont favorisé l'étude de la nature en tant que « paysage de l'âme » où la notion de divin peut entrer en accord avec le cadre naturel.



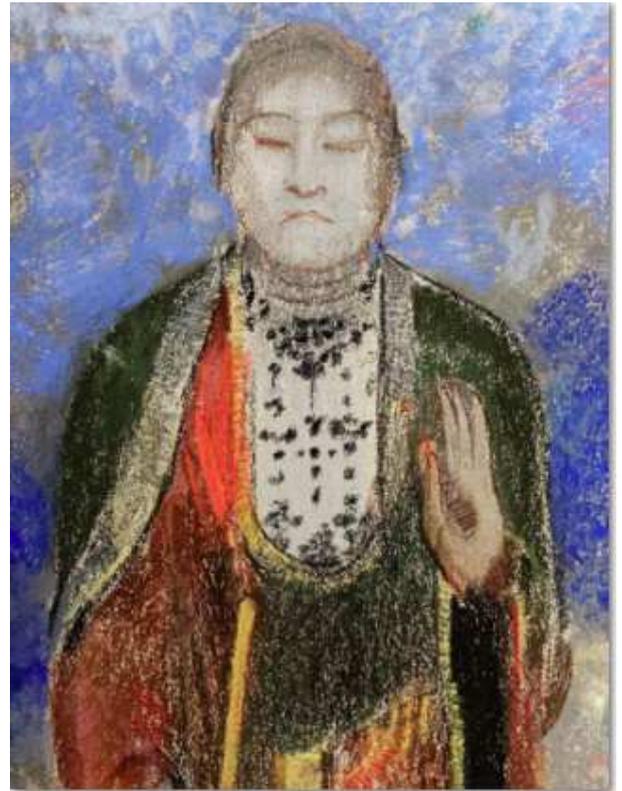
PAUL SÉRUSIER (1864-1927)
Paysage ogival, 1921
huile sur toile, 106 x 65,8 cm
Quimper, musée des Beaux-Arts



PAUL GAUGUIN (1848-1903)
Au-dessus de l'abîme dit aussi Marine avec vache
ou Au bord du gouffre, 1888
huile sur toile, 72,5 x 61 cm
Paris, musée d'Orsay



ODILON REDON (1840 -1916)
Paul Gauguin, entre 1903 et 1905
huile sur toile, 65 × 54 cm
Paris, musée d'Orsay



Cf ci-dessous



ODILON REDON

BORDEAUX 1840 – PARIS 1916

Le Bouddha

1906-1907

Pastel sur papier

PARIS, MUSÉE D'ORSAY

L'imagination de Redon ainsi que son goût pour l'occultisme en font un artiste qui se situe entre la peinture symboliste et la peinture purement onirique. Ici, la présence du Bouddha (faisant le geste de l'absence de crainte), debout sur un sentier et tenant une canne évoquant la marche du pèlerin, au pied d'un arbre et la tête surmontée de formes jaunes évoquant le scintillement du soleil, font de cette œuvre un emblème de la quête intérieure. La référence à la philosophie orientale n'est qu'un prétexte de la part du peintre pour traduire la sensibilité humaine au sacré. La nature joue un rôle complémentaire à la dimension religieuse du sujet, traitée de manière mi-réaliste mi-rêvée.



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898)
 Le Rêve, 1883
 huile sur bois, 82 × 102 cm
 Paris, musée d'Orsay



GIOVANNI SEGANTINI (1858-1899)
 L'Amour aux sources de la vie (L'Amore alla fonte
 della vita), 1896
 huile sur toile, 72 × 100 cm
 Milan, Galleria d'Arte Moderna

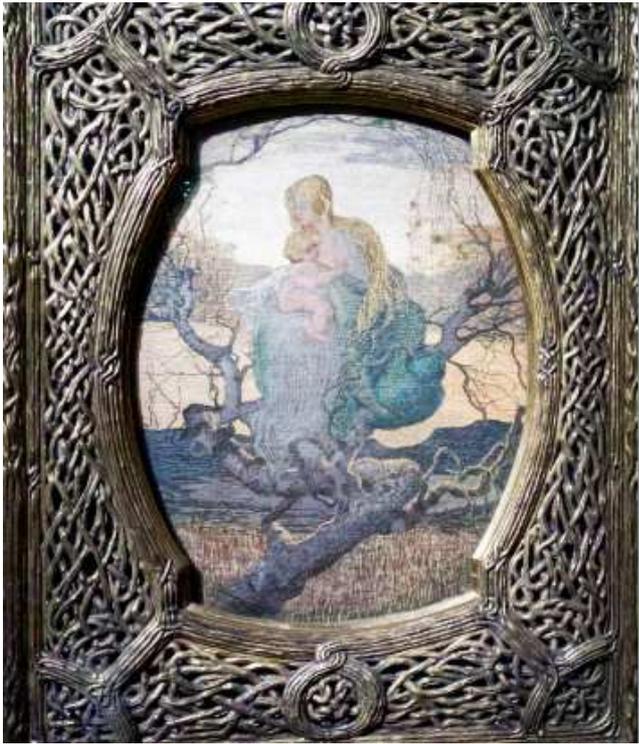




GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO (1868-1907) *Le Miroir de la vie* (Et ce que fait l'une, les autres le font aussi), (Lo specchio della vita (E cio che l'una fa, e l'altre fanno)), 1895-1898
huile sur toile, 132 × 291 cm

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea





GIOVANNI SEGANTINI
ARCO 1858 – PONTRESINA 1899

**L'Ange de la vie
(L'Angelo della vita)**
1894-1895

Aquarelle, poudre d'or et d'argent,
fusain et huile sur papier

BUDAPEST, MUSEUM OF FINE ARTS

Protagoniste du Symbolisme européen, Segantini exprime sa croyance en la nature en tant que lieu de l'immanence du divin et symbole de valeurs universelles telles que la vie, l'amour, la mort. La recherche d'une lumière pure et cristalline, traduite sur la toile par l'emploi de la technique divisionniste, est cohérente avec cette vision spirituelle, qui l'amène à rechercher l'altitude pour en saisir l'atmosphère limpide. Jusqu'à sa mort à Saint-Moritz en 1899. Un arbre aux branches dépouillées devient ici le lieu d'une vision mystique inspirée par l'iconographie chrétienne de la Vierge et l'Enfant. Assise sur l'arbre comme sur un trône, la Vierge est le symbole de l'amour maternel comme source de vie. Le sentiment de spiritualité émanant de l'œuvre est intensifié par l'utilisation de touches dorées parmi les touches de couleurs pures.



ANGELO MORBELLI (1853-1919)

La Première Messe à Burano (La prima messa a Burano), 1910

huile sur toile, 71 × 101 cm

Turin, Fondazione Guido ed Ettore De Fornari





EDVARD MUNCH

LØTEN 1863 – OSLO 1944

La Danse sur le rivage (Dans på stranden)

1899-1900

Huile sur toile

PRAGUE, NÁRODNÍ GALERIE

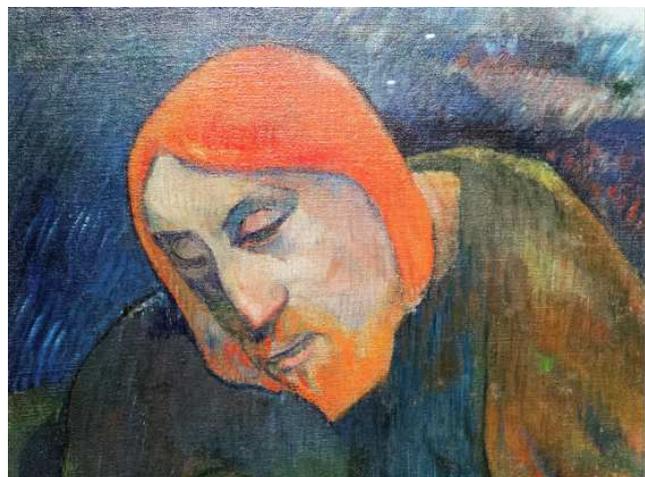
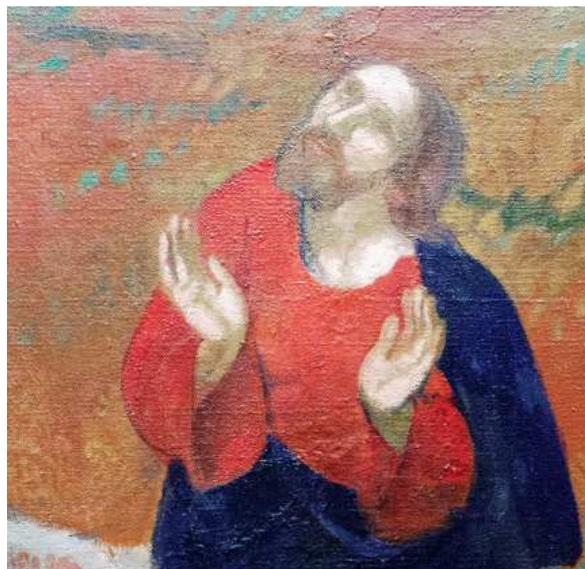
À partir de 1893, Munch travaille une série de toiles qu'il intitule « Frise de la vie ». C'est le cycle de la vie et de l'amour entre les hommes et les femmes. Leur point commun est la narration. Ici, le paysage forme un contexte à la fois symbolique et bucolique, propice à l'amour. Deux jeunes filles aux couleurs claires (l'innocence) sont regardées par deux figures en noir (symbolisant la mort ou la douleur) tandis qu'un autre personnage est en rouge (symbole de la passion). Le jeu des reflets de la lune dans l'eau et la plage colorée créent une harmonie entre la nature et les personnages; le titre signale un moment de vie heureux.



PAUL SÉRUSIER (1864-1927)
L'Adieu a Gauguin, 1906
huile sur toile, 65 × 92 cm
Quimper, musée des Beaux-Arts



MAURICE DENIS (1870-1943)
La Solitude du Christ, 1918
huile sur toile, 88 × 136 cm
collection particulière



PAUL GAUGUIN

PARIS 1848 - ATUONA 1903

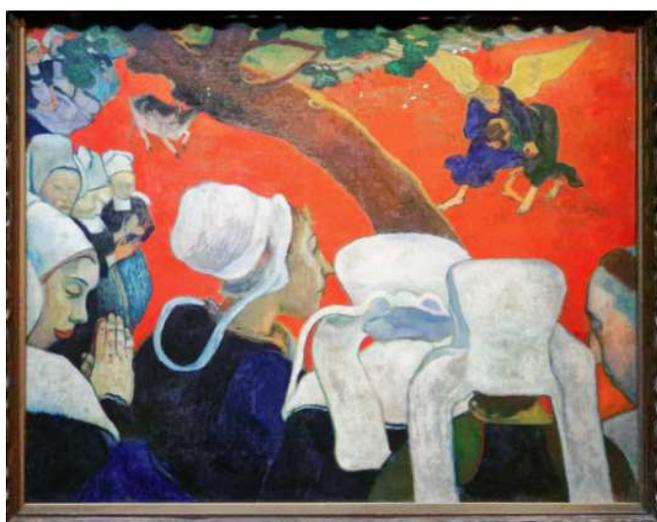
Le Christ au Jardin des Oliviers

1889

Huile sur toile

WEST PALM BEACH, FLORIDE,
NORTON MUSEUM OF ART
DON D'ELIZABETH C. NORTON

À partir de l'été 1886, Gauguin séjourne à plusieurs reprises en Bretagne, pour chercher « le sauvage, le primitif », ainsi que la spiritualité pure de ces lieux, éloignés de la vie corrompue de la capitale. Peint à la fin de l'été 1889, ce tableau représente le sommet de la quête spirituelle de l'artiste, mais aussi l'expression de sa souffrance en tant que peintre « incompris » : Gauguin s'identifie au Christ au jardin des Oliviers, seul et accablé après avoir été trahi. « C'est mon portrait [...] mais cela veut représenter aussi l'écrasement d'un idéal, une douleur aussi divine que humaine... » avouera-t-il. Le synthétisme de l'image, qui fait ressortir le rouge vif de la barbe et des cheveux (une allusion possible à l'amitié troublée de Gauguin avec Van Gogh) en souligne la valeur symbolique.



PAUL GAUGUIN

PARIS 1848 – ATUONA 1903

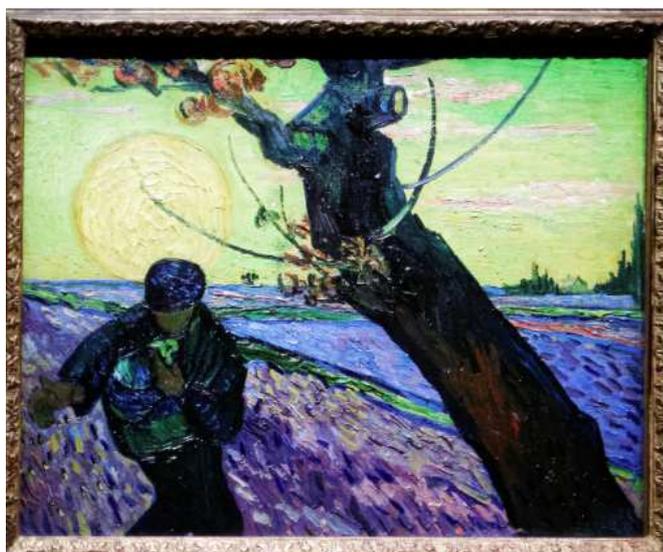
La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob et de l'Ange

1888

Huile sur toile

ÉDIMBOURG, NATIONAL GALLERIES OF
SCOTLAND, SCOTTISH NATIONAL GALLERY

« [...] L'art est une abstraction : tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître, créer ». Gauguin s'exprime ainsi peu avant la réalisation du *Sermon*, qu'il aurait aimé voir installé dans l'église de Pont-Aven. En 1893, l'œuvre est saluée par le critique Albert Aurier qui en fait l'icône du symbolisme. À lecture multiple, elle nous plonge dans le paysage mental de Gauguin avec une scène réaliste, des bretonnes en extase à la sortie de la messe, et une scène biblique en situation, le tout dans un « paysage, non nature et disproportionné ». Mais qui lutte avec qui ? C'est la première œuvre religieuse de Gauguin, en recherche de grâce.



VINCENT VAN GOGH

GROOT ZUNDEERT 1853 –
AUVERS-SUR-OISE 1890

Le Semeur

1888

Huile sur toile

AMSTERDAM, VAN GOGH MUSEUM
(VINCENT VAN GOGH FOUNDATION)

Le Semeur est un sujet récurrent dans l'œuvre de Van Gogh. Lié à l'univers rural cher à l'artiste, il acquiert en même temps une valeur symbolique. Van Gogh utilise à cet effet le pouvoir d'évocation de la couleur, qui lui permet de s'éloigner du réalisme anecdotique. Le grand soleil jaune qui éclaire la représentation apparaît comme un halo qui donne une signification mystique à l'image : le paysan peut être ainsi vu comme « un messie, un semeur de vérité », selon les mots d'Albert Aurier. Le significat de l'image est évoqué par Van Gogh même dans une lettre à Émile Bernard : « Je ne te cache pas que je ne déteste pas la campagne – y ayant été élevé, des bouffées de souvenirs d'autrefois, des aspirations vers cet infini dont le Semeur, la gerbe sont les symboles, m'enchantent encore comme autrefois ».

L'idée du Nord

Dans les contrées d'Europe du Nord, des artistes comme Willumsem, Strindberg ou Fjaestad utilisèrent la nature comme moyen d'expression pour traduire leurs questionnements d'ordre mystique. Un peu plus tard, au Canada, de jeunes peintres découvrent les artistes scandinaves lors d'une exposition à Buffalo, en 1913. Ils réalisent combien leur façon de traiter les grands espaces sauvages est proche de leurs propres aspirations. Ils créeront en 1920 le Groupe des Sept (Harris, MacDonald, Lismer, Varley, Carmichael, Johnston, Jackson, sans Tom Thomson mort prématurément) et joueront un rôle important dans la définition, pour la première fois au Canada, d'un style de représentation des paysages d'Amérique du Nord. Attirés par les lieux isolés, intemporels, vides de toute présence humaine, ils conçoivent les paysages comme des images symboliques, non exemptes de revendications identitaires. Ils interrogent le rapport de l'homme à la nature, en y incluant une dimension sacrée. Plusieurs membres du groupe étaient, de fait, attirés par la théosophie, discipline développée aux Etats-Unis par Hélène Blavatsky. Cette quête spirituelle se retrouve chez Emily Carr, originaire de Colombie-Britannique, proche de Harris et passionnée par les cultures primitives. Ses peintures de sites naturels amérindiens en font une artiste militante, questionnant sans cesse son identité au regard de la culture du grand Nord. Œuvrant bien après 1918, Harris et Carr vont évoluer vers un style formel proche de l'abstraction.



FREDERICK H. VARLEY (1881-1969)
La Fenêtre ouverte (The
Open Window), 1932
huile sur toile, 102,3 x 87 cm
Toronto, Hart House Art Collection, Université de
Toronto



EMILY CARR (1871-1945)
Mer et Ciel (Sea and Sky), 1933
huile sur papier, 57,4 x 88 cm
Victoria, The Royal British Columbia Museum



EMILY CARR

VICTORIA 1871 – VICTORIA 1945

Ciel (Sky)

1935-1936

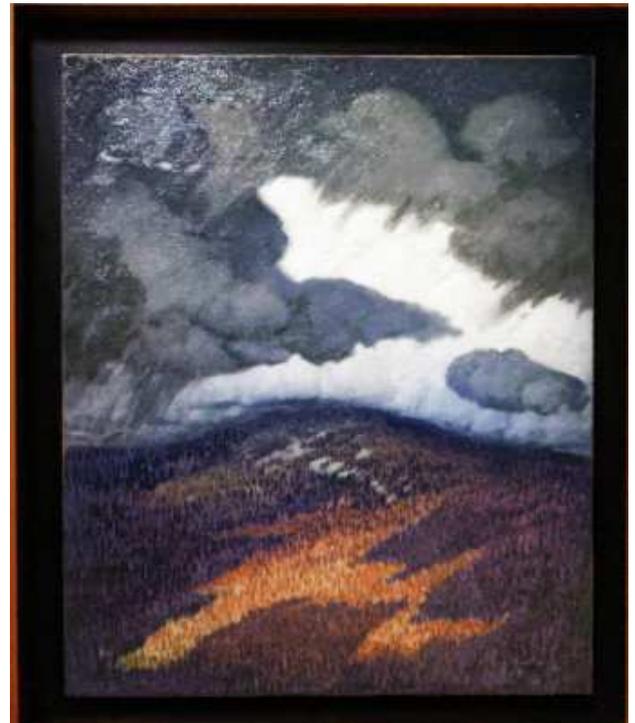
Huile sur papier vélin

OTTAWA, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DU CANADA, ACQUIS EN 1937

C'est tardivement que l'artiste canadienne se concentre sur l'idée d'unité du mouvement, notion développée par Van Gogh et qu'elle reprend à son compte au moment où elle se retrouve à peindre au bord de l'océan. Considérant les éléments comme une expression de Dieu, elle saisit les effets atmosphériques par le moyen de l'huile diluée sur du papier. Elle touchera ainsi l'immanence de la nature, ressentie comme un chant divin : « Oh, être suffisamment sereine pour entendre, pour voir, pour connaître la gloire du ciel, de la terre et de la mer ! ». Cette expérience est l'aboutissement d'une vie de découvertes picturales en Europe, d'un compagnonnage artistique avec Lawren Harris et d'une foi chrétienne ravivée.



EMILY CARR (1871-1945)
En Haut (Overhead), 1935-1936
huile sur papier, 61 × 91 cm
Vancouver, Art Gallery Emily Carr Trust



MARSDEN HARTLEY (1877-1943)
Nuages orageux, Maine
(Storm Clouds, Maine), 1906-1907
huile sur toile, 76,2 × 63,5 cm
Minneapolis, Walker Art Centre



FREDERICK H. VARLEY
 Le Nuage. La montagne rouge (The Cloud, Red Mountain), 1927-1928
 huile sur toile, 87 × 102,2 cm
 Toronto, Art Gallery



FERDINAND HODLER (1853-1918)
 Le Mont Niesen (Der Niesen von Heustrich aus),
 1910
 huile sur toile, 80 × 91 cm
 Aarau, Aargauer Kunsthau



LAWREN STEWART HARRIS (1885-1970)
 Paysage décoratif (Decorative Landscape), 1917
 huile sur toile, 122,5 × 131,7 cm
 Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada



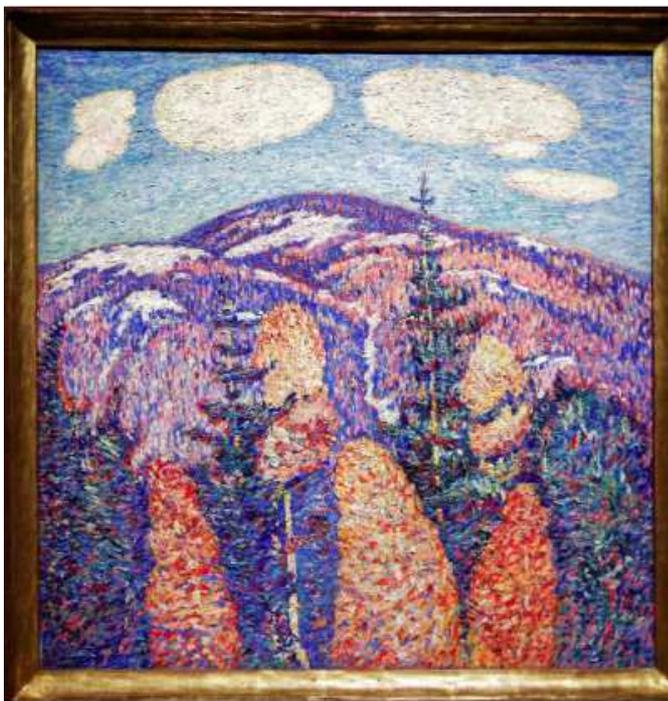
GUSTAF FJÆSTAD
STOCKHOLM 1868 – ARVIKA 1948

**Clair de lune en hiver
(Vintermånsken)**
1895

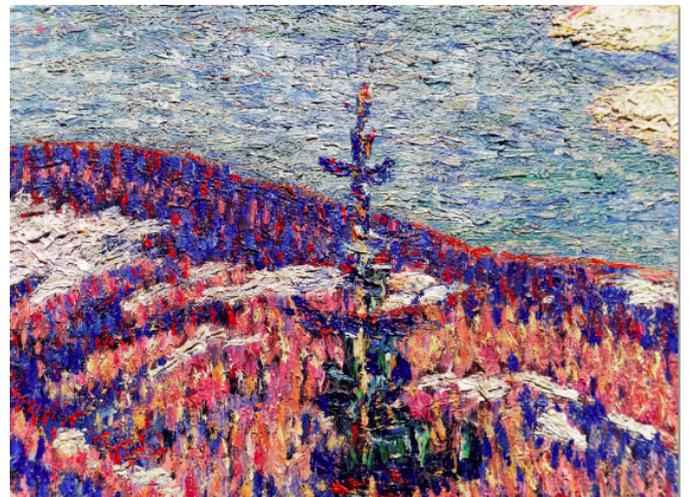
Huile sur toile

STOCKHOLM, NATIONALMUSEUM

L'artiste paysagiste suédois faisait partie des exposants de l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo en 1913 lorsque les membres du futur Groupe des sept visitèrent cette exposition dévolue aux paysages scandinaves. Harris, en particulier, fut marqué par les scènes d'hiver et s'en inspira précisément entre 1914 et 1918. À *Winter Moonlight* de 1895 il répond par *Winter Woods* en 1915 (AGO, Ottawa) avec la même atmosphère de quiétude que procurent les arbres enneigés et que l'on trouve aussi chez l'artiste finlandais Gallen-Kallela. Fjæstad l'inspire encore dans *Decorative Landscape*, 1917 [ci-contre], dont il adapte la technique pointilliste en la transcendant par l'utilisation de couleurs éclatantes et parfaitement antinaturalistes.



MARSDEN HARTLEY (1877-1943)
Cosmos, 1908-1909
huile sur toile, 76,2 × 76,5 cm
Columbus, Museum of Art





AUGUST STRINDBERG
STOCKHOLM 1849 – STOCKHOLM 1912

Vague VI (recto),
Vague VIII (verso)
(Vågen VI (recto),
Vågen VIII (verso))
1901-1902
Huile sur carton

STOCKHOLM, NORDISKA MUSEET

Attiré par la vie insulaire, le suédois August Strindberg n'a peint que des paysages, en refusant les conventions de son temps. Ceux-ci lui offrirent la possibilité de traduire son attachement envers la nature, seul lieu de vérité, selon lui, auquel peut se mesurer l'homme en recherche. L'artiste fut tenté par la vie monacale, après une vie affective à plusieurs reprises brisée. La fusion de l'eau et de l'air l'intéresse, ainsi que le travail de la matière. Pour cela, il utilise le couteau et parfois les doigts afin de maîtriser au mieux l'agencement des tons et des couleurs. La série des Vagues fait écho au roman *Au bord de la vaste mer* qu'il publia en 1890. Leur puissance provient de l'agitation des masses, ordonnées néanmoins, comme sur une partition musicale.



AUGUST STRINDBERG (1849-1912)
Vague VIII (verso) (Vagen VIII (verso)), 1901-1902
huile sur carton, 100 x 70 cm
Stockholm, Nordiska museet



FREDERICK H. VARLEY (1881-1969)
Tôt le matin. La montagne du Sphinx (Early
Morning, Sphinx Mountain), vers 1928,
huile sur toile, 119,4 x 139,8 cm
Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection



**JENS FERDINAND
WILLUMSEN**
COPENHAGUE 1863 – CANNES 1958

Jotunheim
1892-1893

Huile sur toile, acajou,
zinc peint et émail sur cuivre

FREDERIKSSUND,
J. F. WILLUMSENS MUSEUM

Willumsen se distingue par son originalité et sa longue vie, passée principalement hors de son pays. Il aimait s'essayer aux différentes techniques artistiques autres que la peinture. Les montagnes de Jotunheim se trouvent en Norvège, lieu sauvage où se retira quelque temps l'artiste, en 1892. Il y fit des esquisses puis réalisa la toile à Paris. Il ajouta des reliefs figurés en zinc peints ainsi que la chaîne montagneuse sommitale, en émail et feuilles d'or sur cuivre. Le but de l'artiste était de donner à la nature du Nord un sens existentiel. Les personnages de gauche cherchent à trouver le lien entre l'infiniment petit et l'infiniment grand tandis que ceux de droite cherchent un sens à leur vie. La référence aux œuvres sur bois de Gauguin est explicite.





LAWREN STEWART HARRIS

BRANTFORD 1885 – VANCOUVER 1970

Isolation Peak

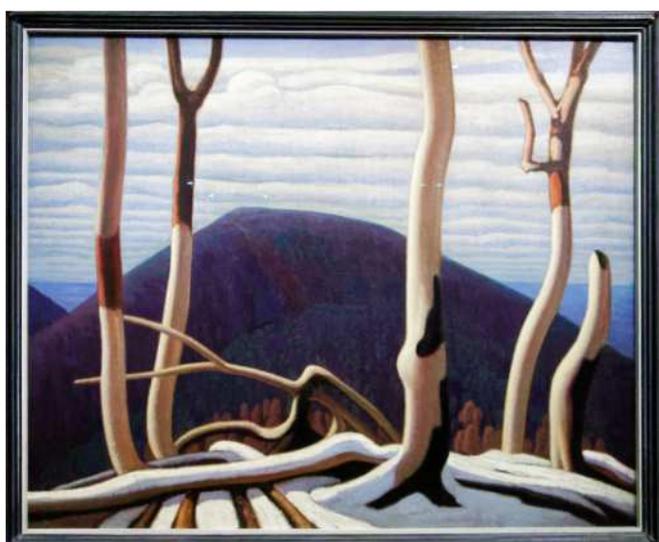
Vers 1929

Huile sur toile

TORONTO, HART HOUSE ART COLLECTION, UNIVERSITÉ DE TORONTO, ACQUIS PAR THE ART COMMITTEE AVEC THE HAROLD AND MURRAY WRONG MEMORIAL FUND, 1946

Œuvre majeure de Harris, ce tableau constitue l'icône de la représentation de la nature nord-américaine des années 1920-1930. Il dépeint le Mont des Poilus, situé dans le parc national de Yoho en Colombie-Britannique. L'artiste part d'un site célèbre pour exprimer, grâce à des moyens de plus en plus épurés et stylisés, l'essence du nord ou « idée du nord ».

Nourri de théosophie et de transcendantalisme, Harris partagea avec Emily Carr le souci de trouver une conciliation entre quête spirituelle et appropriation identitaire. Ses recherches plastiques, tendant vers l'abstraction, le situent



LAWREN STEWART HARRIS

BRANTFORD 1885 – VANCOUVER 1970

Au-dessus du lac Supérieur (Above Lake Superior)

Vers 1922

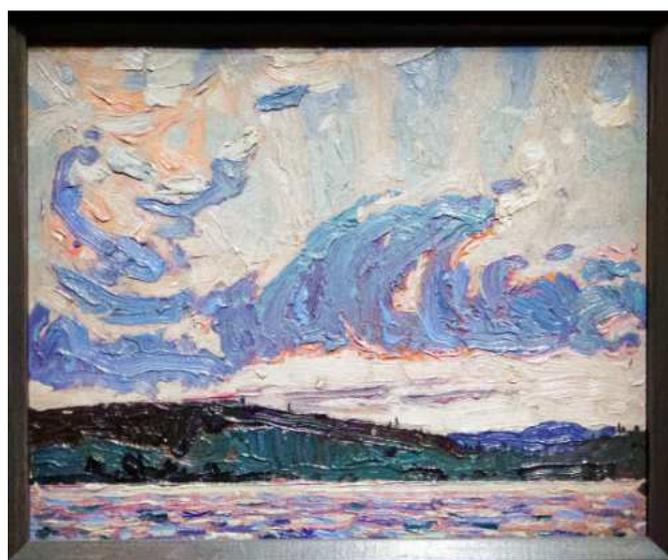
Huile sur toile

TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO DON DU REUBEN AND KATE LEONARD CANADIAN FUND, 1929

Harris fut un constant explorateur des formes et des couleurs et le leader officiel du Groupe des Sept. Son engagement pour la définition d'une peinture représentative de la nation Canada, à travers une nature porteuse de sens, le conduisit à s'intéresser au traitement du paysage en tant que symbole identitaire. En recherche spirituelle, proche de la théosophie, il tenta de concilier ses aspirations personnelles et les attentes artistiques de son pays. Le Lac supérieur, le plus vaste des Grands Lacs d'Amérique du nord, devint son lieu de prédilection pour capturer les formes massives des nuages, les ciels profonds, les pics géométriques et la lumière blanche illuminant le tout.



TOM THOMSON (1877-1917)
Parc Algonquin (Algonquin Park), 1915, huile sur
panneau composite, 21,7 x 26,7 cm
Owen Sound, collection de la Tom Thomson Art
Gallery



TOM THOMSON (1877-1917)
Matin (Morning), 1915
huile sur panneau composite, 21,7 x 26,8 cm
Owen Sound, collection de la Tom Thomson
Gallery,



EMILY CARR (1871-1945)
Forêt, Colombie-Britannique (Forest, British
Columbia), 1931-1932
Huile sur toile, 130 x 86,8 cm
Vancouver, Art Gallery Emily Carr Trust



EMILY CARR (1871-1945)
Arbres dans le ciel (Trees in the Sky), 1939
huile sur toile, 111,6 x 68,7 cm
Toronto, Art Gallery of Ontario



EMILY CARR
VICTORIA 1871 – VICTORIA 1945

Église amérindienne (Indian Church)

1929

Huile sur toile

TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO
LEGS DE CHARLES S. BAND, TORONTO, 1970

La Colombie-Britannique, riche en ressources naturelles, fut le théâtre d'une colonisation importante au XIX^e et XX^e siècle obligeant les amérindiens à lutter pour conserver leurs traditions. Cette histoire a touché profondément Emily Carr, portée par un questionnement religieux fort. Après des voyages en Europe, elle souhaita se consacrer à sa région d'origine. La plénitude des paysages forestiers la séduit, le vert intense des arbres, leur grande hauteur lui donne la possibilité de traiter les formes comme des masses géométriques et de travailler l'illusion spatiale. L'église amérindienne et son cimetière – au lieu-dit *Friendly Cove* –, seule allusion à la présence humaine, concilie son appétence pour la foi chrétienne et son respect pour la nature sauvage.



TOM THOMSON

CLAREMONT 1877 –
ALGONQUIN PROVINCIAL PARK 1917

Le Vent d'ouest (The West Wind)

1916-1917

Huile sur toile

TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO
DON DU CANADIAN CLUB OF TORONTO,
1926

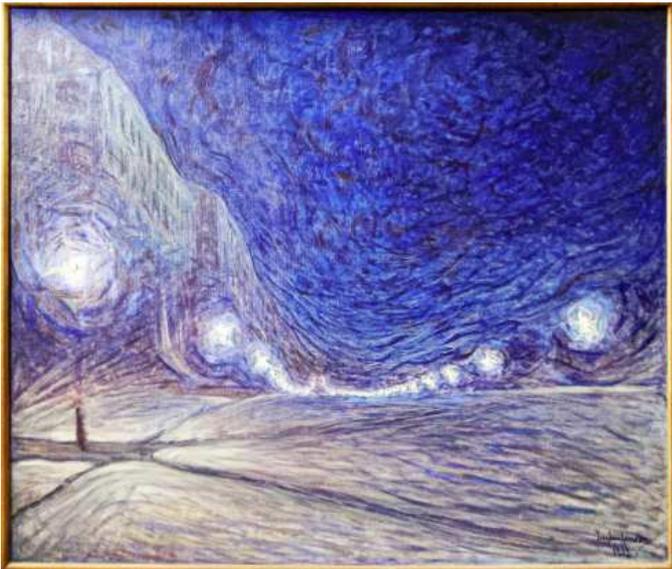
Mort trop tôt – et tragiquement, en se noyant dans le Canoe Lake – pour appartenir au Groupe des Sept constitué en 1920, Thomson est néanmoins considéré depuis l'origine comme en faisant partie. Il se passionna pour la nature des lacs et des forêts de l'Algonquin Park situé au nord de Toronto, lieu très prisé pour la villégiature. L'œuvre *The West Wind* y fut réalisée sur place sous forme d'esquisse avant d'être peinte en atelier. Elle est célèbre pour sa force symbolique et équivaut à la représentation de « l'esprit canadien ». Le pin est sans doute inventé, car peu courant alors dans ce lieu, il est parfois interprété comme la métaphore du peintre souffrant pour ses confrères partis à la guerre.

La Nuit

Temps du rêve et du mystère, la nuit a toujours séduit les artistes. La génération des symbolistes s'est notamment inspirée des atmosphères nocturnes pour donner lieu à des interprétations à plusieurs degrés. La nuit n'est pas seulement la nuit réelle, sujet de maintes études de lumière, mais aussi la nuit « de l'âme », chargée de significations spirituelles, symbole de mort, silence, solitude, mais aussi lieu de la transcendance et moyen possible d'union avec le Divin.

Précurseur de ces visions, James Abbott McNeill Whistler, représentant du mouvement « Esthétique » anglais, se rendait en barque sur la Tamise pour peindre ensuite, dans son atelier, ses Nocturnes transfigurant le paysage en une transcription d'états d'âmes. Chez Van Gogh, comme chez le scandinave Eugène Jansson, la contemplation de la voûte céleste pendant la nuit associe l'étude des effets de lumière à une quête intérieure à forte connotation spirituelle. Tout sentiment d'espoir semble disparaître lorsque les ténèbres deviennent un symbole de désolation ou de mort, comme dans les visions mélancoliques de Bruges peintes par Fernand Khnopff. Henri Le Sidaner s'est également inspiré du thème des « villes mortes » à Bruges mais aussi à Venise, représentée dans le silence du crépuscule.

Dans L'Aveugle d'Ejnar Nielsen le paysage dépouillé et le sentier sinueux font écho à un état d'aveuglement à la fois physique et spirituel, proche d'une nuit « intérieure ».



EUGÈNE JANSSON (1862-1915)
Hornsgatan, la nuit (Horsnagtan
Nattetid), 1902
huile sur toile, 152 × 182 cm
Stockholm, Nationalmuseum



HENRI LE SIDANER (1862-1939)
Clair de lune, Bruges, 1900
huile sur toile, 77,2 × 52,8 cm
Vancouver, Art Gallery



VINCENT VAN GOGH
La Nuit étoilée, 1888
huile sur toile, 73 x 92 cm
Paris, musée d'Orsay

VINCENT VAN GOGH

GROOTE ZUNDERT 1857 -
AUVERS-SUR-OISE 1890

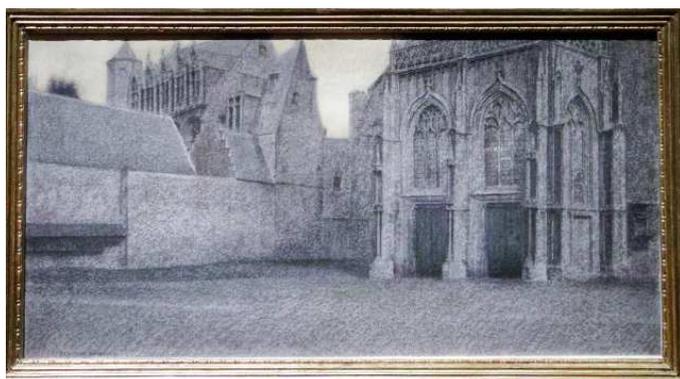
La Nuit étoilée

1888

Huile sur toile

PARIS, MUSÉE D'ORSAY
DONATION DE M. ET MME ROBERT
KAYN-SRIBER, EN SOUVENIR DE
M. ET MME FERNAND MOCH, 1975

*La représentation des effets de nuit lante
Van Gogh dès son arrivée à Arles, en février 1888.
En septembre, il écrit à sa sœur : « Souvent,
il me semble que la nuit est encore plus richement
colorée que le jour ». En ce même mois, il peint
cette vue du village éblouissant de couleurs
dans l'obscurité. La nuit étoilée n'est pourtant
pas seulement une étude de lumière : elle est
le reflet d'une âme en incessante quête spirituelle,
confrontée à l'immensité insaisissable de la voûte
céleste. « J'ai un besoin terrible de - dirai-je le mot
- de religion - alors je vais la nuit dehors pour
garder les étoiles - avec il avait à son frère
Théo. La présence d'un couple d'amoureux au bord
de la table renforce le sentiment d'interrogation
et d'espoir qui imprègne le tableau.*



FERNAND KHNOPFF

TERMONDE 1858 - BRUXELLES 1921

À Bruges, un portail Vers 1904

Graphite et pastel sur papier

NEW YORK, THE HEARN FAMILY TRUST

Né à Bruges, Fernand Khnopff représente sa ville natale en s'inspirant d'un roman écrit par son ami Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892). L'ancienne capitale de la Flandre catholique, riche et florissante au Moyen Âge, était devenue une « ville morte » : au XVI^e siècle le Zwin, un bras de la Mer du Nord, s'était ensablé, privant la ville de son accès maritime. Celle-ci avait alors perdu son primat économique et ses canaux pollués étaient devenus source de maladies. Khnopff, frappé par le silence et la mélancolie de ses rues vides et de ses eaux stagnantes, refusera toujours d'y retourner à l'âge adulte. En 1904, il peint d'après des photographies une série de vues monochromes, décolorées, qui transfigurent Bruges en une métaphore de solitude et de mort.



FERNAND KHNOPFF (1858-1921)
Des souvenirs de la Flandre. Un canal, 1904
graphite, fusain et pastel sur papier
25 x 41,5 cm
New York, The Hearn Family Trust



WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES (1867-1935)
Nocturne au Parc royal de Bruxelles, 1897
pastel, 65 x 50 cm
Paris, musée d'Orsay



TOM THOMSON (1877-1917)
Aurores boréales (Northern Lights), vers 1915
huile sur carton, 16,4 x 25,2 cm
Owen Sound, collection de la Tom Thomson Art
Gallery



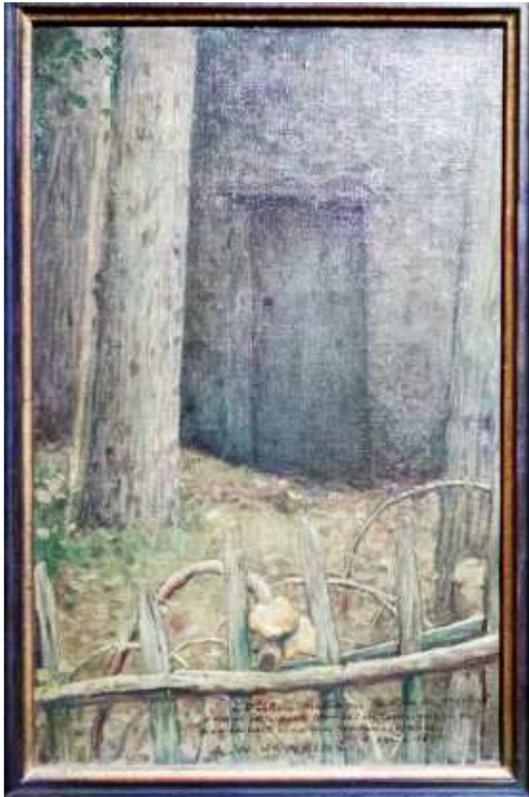
GRACE HENRY (1868-1953)
Soir, Achill (Evening, Achill), 1912
Huile sur toile, 58,5 x 49,5 cm
Dublin, City Gallery



EUGÈNE JANSSON (1862-1915)
L'Aube sur le Riddarfjärden (Gryning över
Riddarfjärden), 1899
Huile sur toile, 150 × 201 cm
Stockholm, Prins Eugens Waldamarsudde
Museum



JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER (1834-
1903)
Nocturne en bleu et argent – Les lumières de
Cremorne (Nocturne: Blue and Silver – Cremorne
Lights), 1872
Huile sur toile, 50,2 × 74,3 cm
Londres, Tate Legs de M. Arthur Studd



LOUIS WELDEN HAWKINS (1849-1910)
La Porte fermée, 1896
huile sur toile, 46 × 29 cm, Vulaines-sur-Seine,
Département de la Seine-et-Marne,
collection du musée départemental Stéphane-
Mallarme



EJNAR NIELSEN (1872-1956)
L'Aveugle (Den Blinde. Gjern), 1896-1898
huile et or sur toile, 131,5 × 79,2 cm
Copenhague, The Hirschsprungs Collection



HENRI LE SIDANER
PORT-LOUIS 1862 – VERSAILLES 1939

**La Place Saint-Marc
au crépuscule**
1907

Huile sur toile

VANCOUVER, VANCOUVER ART GALLERY,
FOUNDER'S FUND

« Cet artiste parvient à faire sentir le silence », écrivait Émile Verhaeren à propos d'Henri Le Sidaner. Marcel Proust admirait également ses œuvres, qu'il cite dans *À la recherche du temps perdu*. Proche des postimpressionnistes, mais lié aussi aux écrivains symbolistes tels Rodenbach et Maeterlinck, Le Sidaner a peint des villes ou des jardins dépourvus de toute présence humaine, devenant lieux de solitude et de mystère. Il privilégiait les compositions géométriques et la lumière du crépuscule. Comme Khnopff, il s'est intéressé aux « villes mortes ». Après une série consacrée à Bruges, il se rend à Venise : dans *La Place Saint-Marc au crépuscule*, la basilique byzantine semble se dissoudre dans l'obscurité.

Charles-Marie Dulac

Charles-Dulac fut peintre décorateur avant de se réaliser dans le paysage. Atteint d'une maladie incurable liée à l'utilisation de la céruse, se sachant condamné, il opère une conversion catholique radicale qui le conduit vers un engagement dans la communauté franciscaine. Sa vocation est désormais de représenter le sacré de la nature dans l'esprit de Saint François. En 1894, il consacre son travail à un cycle de lithographies, *Le cantique des créatures*, qui fera écrire trois ans plus tard à l'écrivain J.-K. Huysmans un texte élogieux, plaçant Dulac parmi les artistes les plus novateurs en matière d'art sacré. Plusieurs séjours de Dulac à Assise donnent naissance à des huiles où les effets de lumière sur les monts environnants ou bien le jeu de l'air dans les nuages au-dessus du Tibre, traduisent le sentiment de transcendance ressenti par l'artiste. Ces paysages se regardent ensemble, comme des variations d'un même thème : celui du lien entre l'homme, la création et Dieu.



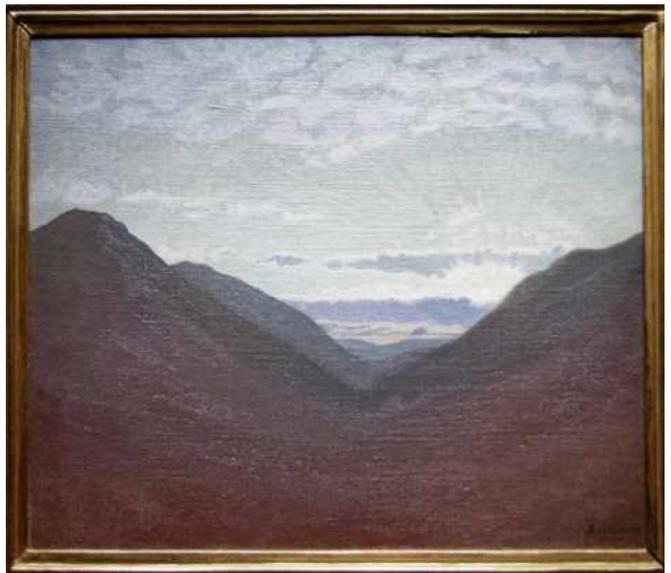
CHARLES-MARIE DULAC (1966-1998)
Soleil levant a Assise, 1897
huile sur toile, 33,5 × 46 cm
Paris, collection Lucile Audouy



CHARLES-MARIE DULAC (1966-1998)
Soleil couchant a Assise, 1897
huile sur toile, 33,5 × 46 cm
Paris, collection Lucile Audouy



CHARLES-MARIE DULAC (1966-1998)
La Vallée du Tibre a Assise, 1898
huile sur toile, 41 × 46 cm
Paris, collection Lucile Audouy



CHARLES-MARIE DULAC (1865-1898)
Assise (Rayons de soleil a Assise), 1897
huile sur toile, 38 × 46 cm
Paris, collection Lucile Audouy



CHARLES-MARIE DULAC, Rivière à l'aube à Assise, 1897, huile sur toile, 33,5 x 46 cm
Paris, collection Lucile Audouy

Paysages dévastés

La nuit intérieure de l'homme que constitue le mal, retentit douloureusement au début du XXe siècle suite au drame de la première guerre mondiale. Le Canada n'est pas épargné par les pertes d'hommes colossales de ce conflit et de ce fait, des membres du futur Groupe des Sept sont engagés comme peintres de guerre dans le « Canadian War Memorials Program » destiné à la mémoire des disparus. Varley et Jackson peignent des paysages désolés, blessés, traduisant leurs interrogations : le sacrifice en valait-il peine ? De ces paysages aux tonalités tantôt monochromes, tantôt vives, des artistes en font des compositions d'une force mystique –dans sa définition première de « sens caché »- frôlant l'abstraction (Vallotton) ou le fantastique (Nash). L'homme, acteur et victime, n'en est pas moins présent : rôdeur chez Chagall, ou spectre de sa propre destruction chez Varley. Un peu plus tôt, le symboliste Degouve de Nuncques dépeignait la « mort-paysage » que Schiele illustra dans un environnement glaçant.



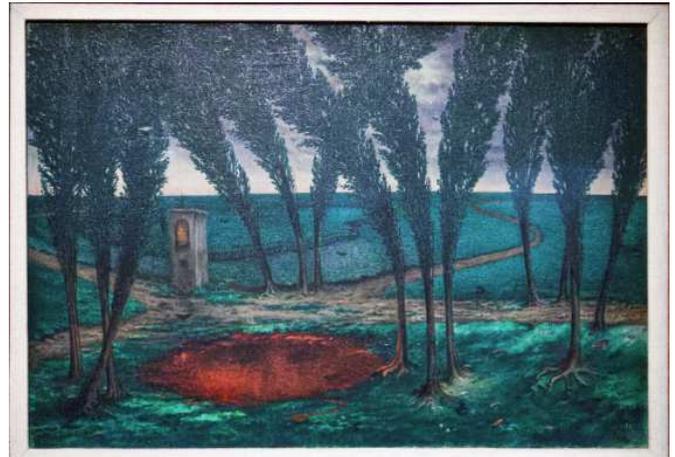
PAUL NASH (1889-1946)
Néant (Void), 1918
huile sur toile, 71,4 x 91,7 cm
Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada



A. Y. JACKSON (1882-1974)
Un bosquet. Soir (A Copse, Evening), 1918,
huile sur toile, 86,9 x 122,2 cm
Ottawa, Canadian
Museum of History, Canadian War Museum



A. Y. JACKSON (1882-1974)
Attaque au gaz, Liévin (Gas Attack, Liévin),
1918
huile sur toile, 63,6 × 77 cm
Ottawa, Canadian Museum of History

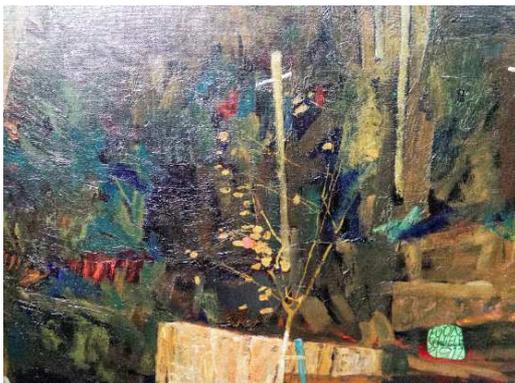


WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES (1867-1935)
La Mare de sang, 1894
huile sur toile, 44 × 64 cm
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique



FREDERICK H. VARLEY (1881-1969)
Chambre à gaz à Seaford (Gas Chamber at
Seaford), 1918
huile sur toile, 111,7 × 142,7 cm
Ottawa, Canadian Museum of History, Canadian
War Museum





EGON SCHIELE

TULLN AN DER DONAU 1890 – VIENNE 1918

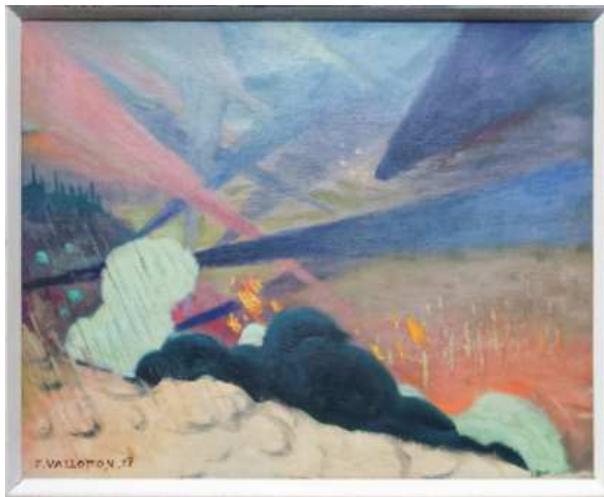
Paysage aux corbeaux (Rabenlandschaft)

1911

Huile sur bois

VIENNE, LEOPOLD MUSEUM

La scène de *Paysage aux corbeaux* de l'Autrichien Egon Schiele fait penser symboliquement à la nuit obscure de l'âme. Le style dur et torturé de l'artiste atteint une déformation expressionniste non seulement de la figure humaine, mais aussi du paysage. Des croix grêles se découpent sur le fond d'un ensemble instable de constructions et d'éléments naturels. L'iconographie semble faire écho aux vers d'Arthur Rimbaud, *Les Corbeaux* (1871), inspirés par la défaite de la guerre franco-prussienne: « Seigneur, quand froide est la prairie, / quand dans les hameaux abattus, / les longs angélus se sont tus... / sur la nature défleurie / faites s'abattre des grands cieux / les chers corbeaux délicieux [...] ».



FÉLIX VALLOTTON (1865-1925)

Verdun, esquisse, 1917
huile sur toile, 32,5 x 41 cm
Paris, musée d'Orsay



MARC CHAGALL

LIOZNA 1887 – SAINT-PAUL-DE-VENTE 1985

Au-dessus de Vitebsk 1914

Huile sur papier marouflé sur toile

TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO
DON DE SAM AND AYALA ZACKS, 1970

Originaire de Vitebsk, en Russie, Chagall restera nostalgique de sa ville natale dont il conserve de forts souvenirs familiaux. Il avait quitté son pays pour Paris en mai 1911 avec la volonté de s'émanciper de son milieu d'origine juive et de laisser s'épanouir sa vocation de peintre. De retour à Vitebsk en 1914, pour une courte période mais que la déclaration de guerre va prolonger, il peint ce tableau triste qui symbolise le passage de l'artiste au-dessus de sa ville alors que le monde est en guerre. Le regret, mêlé à la joie du souvenir, fait de cette œuvre une évocation de la fragilité de l'homme (en déraciné volant) face aux événements qui le dépassent. Chagall introduit comme à son habitude un brin de fantaisie permettant une lecture au second degré de l'œuvre.



PAUL NASH

LONDRES 1889 – BOSCOMBE 1946

Châtaigniers d'eau (Chestnut Waters) 1923, retravaillé en 1938

Huile sur toile

OTTAWA,
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA
DON DE LA MASSEY COLLECTION
OF ENGLISH PAINTING, 1946

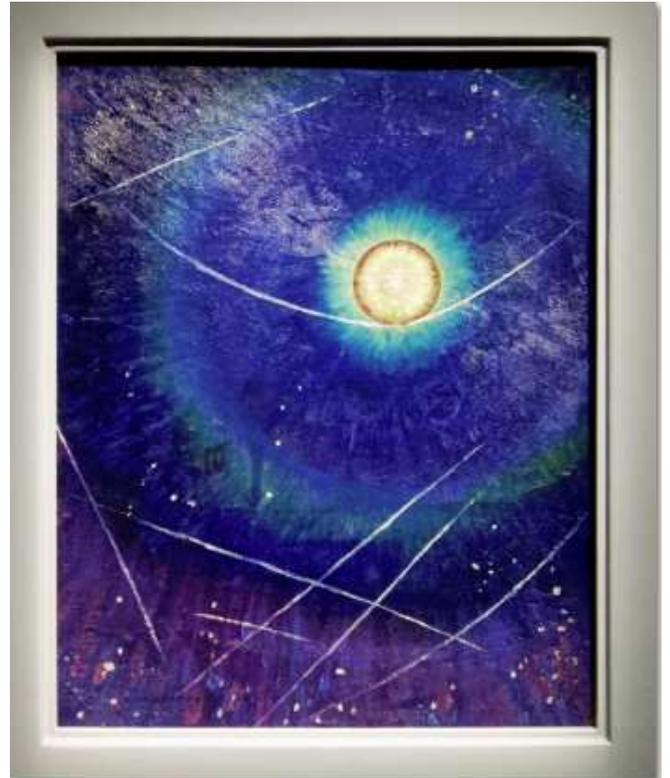
Durant la première guerre mondiale, le gouvernement anglais avait créé une instance regroupant des artistes chargés de dépeindre la guerre, qui fut relayée ensuite par l'« Imperial War Museum ». Nash en fit partie en 1917, après avoir exercé dans le régiment britannique « The Artists Rifles » dès 1914. Son goût pour le paysage et son intérêt pour l'abstraction lui permirent de développer un style reconnaissable et de produire les peintures de guerre parmi les plus marquantes. Les formes y deviennent de plus en plus géométriques tandis que la composition interroge les lois de la gravité. Chestnut Waters bouleverse par sa puissance symbolique tout en nous situant dans la veine déstructurée de l'art de Cézanne.

Cosmos

La science et le spiritisme se rejoignent quand il s'agit d'appréhender l'Univers, autre paysage mystique. Influencés par des vulgarisateurs scientifiques comme le fut, en Europe, l'astronome et écrivain Camille Flammarion, les peintres explorèrent l'espace en tant que lieu de l'imaginaire universel. En Amérique, Arthur Dove et Georgia O'Keeffe approfondissent leur recherche, à la fois spirituelle et stylistique, en travaillant les nuages jusqu'à l'abstraction avec des couleurs évoquant l'espace intersidéral. Munch fait exploser le soleil comme la dernière étoile illuminant la terre avant de se fondre au cosmos. Pour Maurice Chabas, proche d'écrivains spirites comme Léon Bloy ou Edouard Schuré, célèbre pour son ouvrage *Les grands initiés* publié en 1889, l'Univers est bien le lieu de l'esprit, où errent les âmes des défunts. Hilma af Klint, passionnée d'occultisme, dessinait après avoir eu des expériences de spiritisme. Retable nous projette dans l'incandescence du soleil cosmologique. De manière plus rationnelle, l'artiste tchèque Wenzel Hablik revisite sa passion pour les cristaux au profit de la représentation d'un Univers ordonné, architecturé, quoique flamboyant, dans *Nuit étoilée*. Cette ronde de l'espace est reprise par Augusto Giacometti avec le même thème. La nuit étoilée ne pourrait s'expliquer sans l'intervention d'une main que représente magistralement George Watts avec *Le Semeur de l'Univers*, en 1902, qui nous transporte, -dans un mouvement symboliste- dans le tournoiement de la Création pour nous faire toucher l'au-delà des étoiles.



ARTHUR GARFIELD DOVE (1880-1946)
 La Lune et moi (Me and the Moon), 1937, émulsion
 de cire sur toile, 45,72 × 66,05 cm
 Washington, The Phillips Collection



JAMES « JOCK » MACDONALD (1897-1960)
 Forme éthérée (Ethereic Form), 1934
 huile sur contreplaque, 38 × 30 cm
 Vancouver, Art Gallery



MAURICE CHABAS (1862-1947)
Espace et matière, 1909
huile sur toile, 151 × 120 cm
collection Jean-Francois Grenon



THEO VAN DOESBURG (1883-1931)
Corps causal de l'adepte, 1915
huile sur toile, 32 × 32 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne



GEORGIA O'KEEFFE
SUN PRAIRIE 1887 - SANTA FE 1986

Croix noire aux étoiles, bleu
(Black Cross with
Stars and Blue)

1929

Huile sur toile

COLLECTION PARTICULIÈRE

Protagoniste du modernisme américain, Georgia O'Keeffe rencontre en 1916 le photographe Alfred Stieglitz et fait partie du cercle d'avant-garde qu'il crée autour de la Galerie 291. En 1914, il publie des extraits de « Du spirituel dans l'art » de Kandinsky. L'ouvrage aura une grande influence pour orienter les artistes américains vers une forme d'abstraction empreinte de croyances transcendentalistes. Depuis 1929, O'Keeffe séjourne au Nouveau-Mexique : le paysage désertique lui inspire des œuvres oniriques, aux couleurs vives et aux formes simplifiées. La croix qu'elle aperçoit pendant ses promenades nocturnes se découpe ici sur fond de ciel étoilé et d'une montagne, figurant le questionnement de l'artiste, de foi catholique, face au cosmos.



AUGUSTO GIACOMETTI (1877-1947)
Nuit étoilée (Sternenhimmel), 1917,
huile sur toile, 86 cm (diamètre)
Coire, Bundner Kunstmuseum



EDVARD MUNCH (1863-1944)
Le Soleil (Solen), 1910-1913
huile sur toile, 162 × 205 cm
Oslo, Munch Museum



GEORGE FREDERICK WATTS (1817-1904)
Le Semeur d'univers (The Sower of the Systems),
1902
huile sur toile, 122,6 × 91,4 cm
Toronto, Art Gallery of Ontario



WENZEL HABLIK (1881-1934)
Nuit étoilée (Sternenhimmel Versuch), 1909,
huile sur toile, 200 × 200 cm
Itzehoe, Wenzel Hablik Museum,



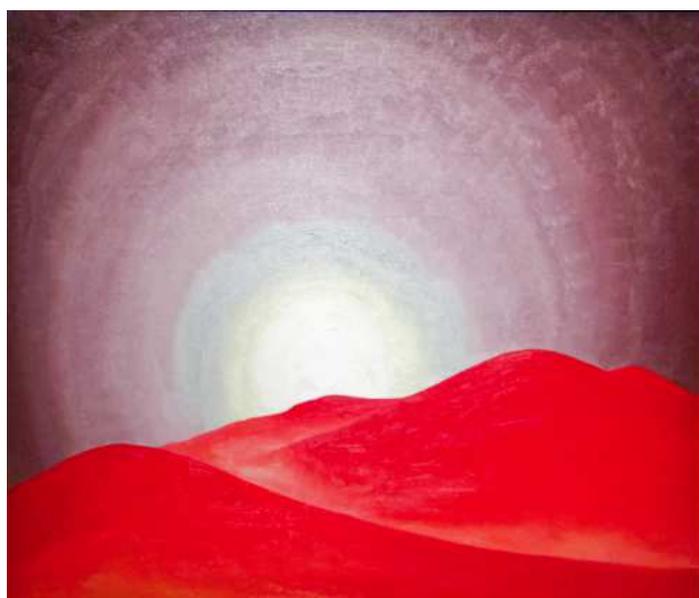
WENZEL HABLİK
MOST 1881 – ITZEHOE 1934

**Le Château de cristal
en mer
(Kristallschloss im Meer)**
1914

Huile sur toile

PRAGUE, NÁRODNÍ GALERIE

D'origine tchèque, Hablik vécut toute sa vie d'adulte en Allemagne. Formé à l'architecture et aux arts appliqués à Vienne, il pratiqua aussi la peinture. Avec sa femme, Elizabeth Lindemann, il travailla comme designer dans l'esprit de la « Gesamtkunstwerk » ou œuvre d'art totale. Il participa à la « Gläserne Kette », créée par Bruno Taut, autour de l'idée de la « Chaîne de verre ». En effet, enfant, Hablik fut fasciné par les cristaux. Il ne cessa par la suite de faire référence au verre ou au cristal pour représenter des formes proches du château médiéval. Celui-ci symbolise l'intérieur de soi, l'âme. Cette stupéfiante œuvre est présentée pour la première fois en France. Elle aborde le thème de l'univers sous l'angle du cosmos ordonné.

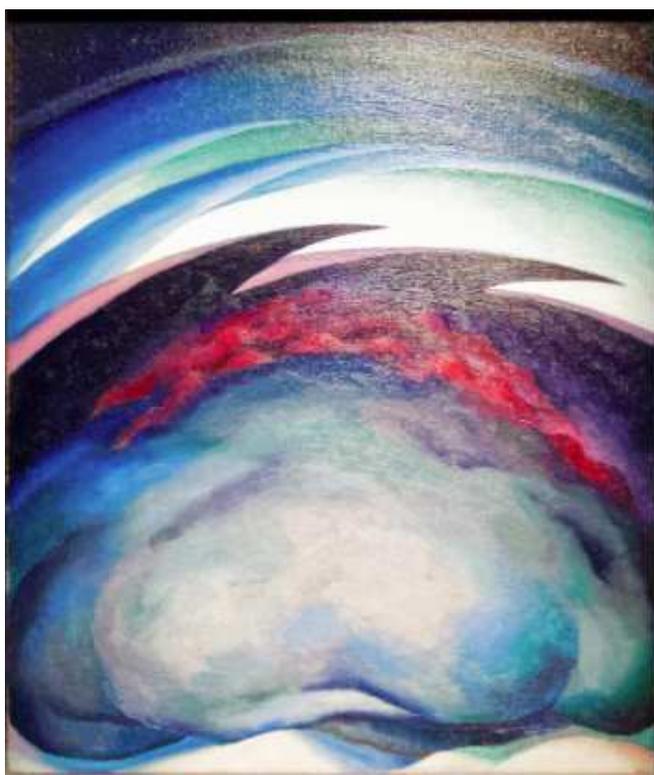


GEORGIA O'KEEFFE (1887-1986)
Collines rouges, lac George (Red Hills, Lake George), 1927

Huile sur toile, 68,5 × 81,2 cm
Washington, The Phillips Collection



ARTHUR GARFIELD DOVE (1880-1946)
La Lune et moi (Me and the Moon), 1937
émulsion de cire sur toile, 45,72 × 66,05 cm
Washington, The Phillips Collection



ARTHUR GARFIELD DOVE

CANANDAIGUA 1880 – HUNTINGTON 1946

Lever de soleil (Sunrise) 1924

Huile sur panneau de contreplaqué

MILWAUKEE, ART MUSEUM
DON DE MME EDWARD R. WEHR

Comme Georgia O'Keeffe, Arthur Dove fait partie du cercle d'artistes liés à Alfred Stieglitz. Il est un des pionniers de l'abstraction américaine. Pendant son séjour en France (1907-1909) il est influencé par les fauves et les cubistes. Il connaît également les théories de Kandinsky, mais il demeure convaincu que la nature doit rester le point de départ du peintre. Il élabore ainsi un langage fondé sur des formes simplifiées qui transfigurent la nature en image d'énergie et de spiritualité. Influencé par le transcendantalisme de Walt Whitman, il a souvent peint des tableaux inspirés par la voûte céleste. Dans *Lever du soleil*, une série de bandes aux couleurs éclatantes nous introduit aux mystères du cosmos et du renouveau de la vie.



HILMA AF KLINT

SOLNA 1862 – DJURSHOLM 1944

Groupe X, n° 3, Retable (Group X, n° 3, Altarpiece) 1915

Huile et feuille de métal sur toile

STOCKHOLM,
HILMA AF KLINT FOUNDATION

Hilma af Klint est montrée pour la première fois en 1986 lors de l'exposition « The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985 » aux États-Unis. L'artiste avait souhaité que son œuvre ne fût dévoilée qu'au plus tôt vingt ans après sa mort, pour s'assurer d'être comprise. Fervente de spiritisme et de théosophie, puis d'anthroposophie par le biais du philosophe Rudolf Steiner, elle n'abandonna pas sa culture chrétienne pour autant. Par des séances médiumniques, elle créa des œuvres abstraites au symbolisme ésotérique. Cette inspiration venue d'ailleurs en fait une « passeuse d'abstraction » et l'inscrit au rang des avant-gardes abstraites au même titre qu'un Kandinsky ou un Mondrian. Ce retable fait partie d'un triptyque monumental.