

Université de Montréal

**Peter Krausz : *Et In Arcadia ego***

Par Lydia O'Connor Messier

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

Avril 2019  
© Lydia O'Connor Messier, 2019  
Université de Montréal  
Faculté des Études Supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Peter Krausz : *Et In Arcadia ego*

Présenté par :  
Lydia O'Connor Messier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Denis Ribouillault** président-rapporteur

**Louise Vigneault** directrice de recherche

**Suzanne Paquet** membre du jury

## Résumé

Peter Krausz est connu pour être un artiste engagé abordant essentiellement le rapport entre l'être humain et la nature. Depuis les années 1970, le discours de sa production artistique repose sur la critique des enjeux politiques frontaliers et territoriaux. Constituée de 28 œuvres, sa plus récente série *Et in Arcadia ego* (2014-2017) est représentée selon un langage formel similaire au corpus antérieur de l'artiste s'inscrivant cependant dans une approche différente du paysage. Dans le cas d'étude, comment l'absence de figures humaines et de repères spatiaux temporels suscite une réflexion sur la relation avec le paysage chez le spectateur ?

Les tableaux de peintures et les pastels sur papier sont composés de manière à valoriser le paysage méditerranéen sous ses aspects pastoraux les plus idylliques. L'idéalisation se manifeste également dans le titre de la série, alors que celui-ci renvoie explicitement au mythe de l'Arcadie. Pendant l'Antiquité, les poètes nourrissent les légendes de cette région grecque où la nature est abondante et le printemps est éternel. Peter Krausz réactualise ce mythe en empruntant un titre au tableau *Et in Arcadia ego* (1638) de Nicolas Poussin. La présente recherche s'interroge ainsi sur le sens de la locution communément traduite par « En Arcadie, Moi, la Mort, j'existe » dans la mesure où la série de Peter Krausz appartient à un tout autre contexte de production et historique.

Les recherches de ce mémoire sont véhiculées par la conception du paysage en tant que construction culturelle, développée par la philosophe Anne Cauquelin. Le concept nous permet d'établir le lien historiographique entre les recueils de poèmes antiques, les peintures classiques du 17<sup>e</sup> siècle et l'œuvre de Krausz. La vision de la nature de l'artiste sera présentée sous les angles d'une mémoire collective façonnée, puis d'un regard singulier sur le paysage actuel. Nous entendons ainsi démontrer comment la série *Et in Arcadia ego* est efficace pour réfléchir sur le contexte de dégradation environnemental propre au 21<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés :** Peter Krausz ; *Et in Arcadia ego* ; Memento Mori ; paysage pastoral ; construction culturelle.

## Abstract

Peter Krausz is known as a socially conscious artist essentially concerned with the relationship between the human being and nature. Since the 1970s, the discourse of his artistic production has revolved around a critique of territorial and border issues. While represented in a formal language very like that of his prior body of work, the 28 works comprising his most recent series, *Et in Arcadia ego* (2014-2017), involve a different approach to landscape. How does the absence now of a human figure and of spatio-temporal markers prompt a reflection in spectators on their relationship with the landscape?

The compositions in these egg *tempera* paintings and pastels on paper highlight the pastoral and idyllic aspects of the Mediterranean landscape, an idealization also evinced in the series title, which explicitly refers to the myth of Arcadia. In Antiquity, poets nourished legends about this Greek realm of bounteous nature and eternal spring. Krausz reactualizes the myth by borrowing from the title of Nicolas Poussin's painting *Et in Arcadia ego* (1638). The present research examines the meaning of the phrase, usually translated as "I, Death, exist in Arcadia" taking into consideration that Krausz's series belongs to an entirely different historical period and context of production.

Research for this thesis is informed by the concept of landscape as cultural construct developed by philosopher Anne Cauquelin. This concept allows me to establish the historiographic link between the collections of Classical poetry, classicist painting of the 17th century, and the work of Krausz. The artist's vision of nature will be presented from the perspectives of a fashioned collective memory, and from a singular view of the contemporary landscape. I intend to demonstrate how the *Et in Arcadia ego* series effectively enables a reflection on the 21st century's own context of environmental deterioration.

**Keywords** : Peter Krausz ; *Et in Arcadia ego* ; Memento Mori ; pastoral landscape ; cultural construction.

## Table des matières

Résumé.....	III
Abstract.....	IV
Table des matières.....	V
Liste des figures .....	VI-VII
Dédicace.....	VIII
Remerciements.....	IX
Introduction.....	10
<b>Chapitre 1. Paysage idéal .....</b>	<b>33</b>
1.1 Pastorale paysanne, pastorale galante.....	34
1.2 Analyse de la forme .....	35
1.3 La figure humaine .....	45
1.4 Processus de création .....	51
1.5 Éducation familiale .....	60
<b>Chapitre 2. Paysage arcadien.....</b>	<b>67</b>
2.1 Mythe de l'Arcadie .....	68
2.2 Décalage entre l'histoire et le mythe arcadien.....	68
2.3 Idéalisation par les effets de lumière .....	77
2.4 Espace vernaculaire .....	85
2.5 Symbolique de la lumière .....	87
<b>Chapitre 3. Paysage moral.....</b>	<b>92</b>
3.1 La nostalgie au présent .....	93
3.2 Paysage moralisateur ?.....	96
3.3 Exaltation des terres italiennes.....	99
3.4 <i>Memento mori</i> .....	112
3.5 Éthique environnementale .....	114
Conclusion .....	118
Bibliographie.....	124

## Liste des figures

**Figure 1.** Peter Krausz, exposition *Série Berlin*, 1988.

**Figure 2.** Peter Krausz, *De Natura (Humana) no 1*, 1992, *a fresco* sur panneau, 204 x 92 cm.

**Figure 3.** Peter Krausz, *De Natura (Humana)*, 1992, 7 photographies (couleur et plomb), 107 x 147 cm.

**Figure 4.** Peter Krausz, *(No) Man's Land (L'Ile d'Aphrodite) no 7*, 2009, *a secco* sur panneau, 246 x 124 cm.

**Figure 5.** Peter Krausz, *Carriera no 3*, 2016, huile sur toile, 66 x 66 cm.

**Figure 6.** Peter Krausz, *Paysage idyllique*, 1988, huile sur photographie, cuivre, 147 x 229 cm.

**Figure 7.** Peter Krausz, *13 août 1961*, 1988, huile sur bois, goudron, 285 x 244 cm.

**Figure 8.** Peter Krausz, *Ciel de plomb (El Greco)*, 1992-2004, huile sur plomb, 30 plaques de 30 x 40 cm (244 x 153 cm).

**Figure 9.** Peter Krausz, *Paysage-Barbare*, 1985, technique mixte, 48 x 60 cm.

**Figure 10.** Peter Krausz, *Même vaisseau, même ouragan, même abîme*, 1986, technique mixte, 108 x 72 cm.

**Figure 11.** Peter Krausz, *Night Train*, 1990, technique mixte, 10 x 14 cm.

**Figure 12.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 9*, 2015, *a secco* sur panneau, 51 x 51 cm.

**Figure 13.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 10*, 2015, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.

**Figure 14.** Piero della Francesca, *Ritratto di Battista Sforza*, 1466, *tempera* sur panneau, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi. (Détail de l'œuvre)

**Figure 15.** Piero della Francesca, *Trionfo di Battista Sforza*, 1466, *tempera* sur panneau, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi. (Détail de l'œuvre)

**Figure 16.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 18*, 2016, *a secco* sur papier, 17 x 28 cm.

**Figure 17.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 15*, 2016, *a secco* sur panneau, 51 x 51 cm.

**Figure 18.** Peter Krausz, *Temporale no 12*, 2014, *a secco* sur panneau, 30 x 30 cm.

**Figure 19.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 8*, 2015, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.

**Figure 20.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 2*, 2014, *a secco* sur panneau, 122 x 122 cm.

**Figure 21.** Peter Krausz, *Tour de garde*, 1988, huile sur toile, 183 x 508 cm. (15 panneaux)

**Figure 22.** Peter Krausz, *Eaux Frontalières*, 1988, huile et pigment sur toile, gravure sur bois, 213 x 213 cm. (Diptyque)

**Figure 23.** Peter Krausz, *Eaux Frontalières*, 1988, huile et pigment sur toile, 213 x 213 cm. (Détail de l'œuvre)

**Figure 24.** Peter Krausz, *Archipelago – Station*, 1987, technique mixte, 140 x 84 cm (Installation). Peter Krausz, *Miserere*, 1987, huile, plomb sur toile, 274 x 183 cm (Fresque).

**Figure 25.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 19*, 2016, *a secco* sur papier préparé, 33 x 59 cm.

**Figure 26.** Exemple de travail de jonction à partir des photographies de Peter Krausz.

**Figure 27.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 5*, 2015, *a secco* sur panneau, 51 x 51 cm.

**Figure 28.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 17*, 2016, *a secco* sur papier, 17 x 28 cm.

**Figure 29.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 14*, 2016, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.

**Figure 30.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 3*, 2014, *a secco* sur panneau, 122 x 122 cm.

**Figure 31.** Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 11*, 2015, *a secco* sur panneau, 92 x 204 cm.

**Figure 32.** Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)*, 1638, huile sur toile, 85 x 121 cm, Musée du Louvre.

**Figure 33.** Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)*, 1630, huile sur toile, 101 x 82 cm, Chatsworth Collection.

**Figure 34.** Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1623, huile sur toile, 89.1 x 78 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.

À mon frère, Anthony

## Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Louise Vigneault pour m'avoir accompagné dans l'écriture de ce mémoire. Sans ses conseils éclairants, cette aventure n'aurait pu être constructive autant sur le plan de la rigueur scientifique que de la discipline personnelle. Je remercie la Professeure Suzanne Paquet pour la suggestion d'ouvrages pertinents. Je remercie chaleureusement le Professeur Denis Ribouillault pour sa générosité et son appui constant. D'autre part, je tiens à remercier le bibliothécaire patrimonial Normand Trudel pour les discussions engagées sur l'histoire. Ce mémoire est également dédié à ma famille, Carole O'Connor, Pierre Messier et Claudia O'Connor Messier, qui a contribué à mon épanouissement et à ma persévérance en tant que femme. Merci à Valérie Costanzo, Sarah Dumaresq, Marie-Hélène Bohémier et Candice Houtekier pour leur amour de la recherche, leur sensibilité envers l'art et leur amitié. Je remercie également infiniment Peter Krausz pour sa disponibilité tout au long de mes démarches de rédaction et tout spécialement pour avoir cru en moi. De façon générale, je remercie toutes les personnes qui ont fait de cette maîtrise une aventure stimulante : François LeTourneux, Bénédicte Ramade, Joëlle Vari, Sophie et Esther Paquette. Et finalement, le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

## INTRODUCTION

## Présentation du sujet

En 2016, Peter Krausz présente sa plus récente série, *Et in Arcadia ego* (2014-2017), au sein de la Galerie de Bellefeuille lors de l'exposition « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 ». Elle est constituée de 28 œuvres dont l'ensemble est composé de tableaux préparés *a secco* à la *tempera* et de trois pastels sur papier. Elle met en scène des paysages bucoliques qui se caractérisent par des vallées florissantes d'arbres, des champs sillonnés et des hautes montagnes dont les tonalités chromatiques ne sont pas sans rappeler les paysages pastoraux de l'Antiquité romaine. Tout d'abord, abstraction faite d'une sélection dyade pour le contraste de complémentaire, un clair-obscur s'impose de manière plus importante créant une atmosphère ambivalente. D'une part, le traitement à la fois minutieux et rigoureux des éléments de la nature est d'une modulation de couleurs dont les valeurs de tons sont diversifiées, quoiqu'elles présentent un registre semblable. La clarté du jaune se mêle au violet ténébreux, la pénombre au bleu outremer se heurte à la lueur orangée alors que le *terra di siena* s'amalgame au vert cobalt. D'autre part, les nuances claires et sombres sont manifestes par les effets sur les éléments construisant le paysage. Cette dualité révèle des effets de subtilités lumineuses réfléchissant sur l'olivier que le spectateur distingue de la vigne. Ensuite, la majorité des tableaux sont de formats carrés ne montrant que des fragments des oliveraies et des vignobles. Les rectangulaires offrent quant à eux des vues panoramiques.

Dans l'ensemble, les compositions sont consacrées à l'espace terrestre, puisque le ciel apparaît dans moins de 7 œuvres. Trois seulement représentent des nuages, tandis que les autres sont plus abstraits par l'aplat de couleur rose clair en guise d'horizon. Enfin, l'œil serpente les chemins entre les vallons et les vallées qui se tressent jusqu'aux montagnes en arrière-plan. Ces composantes, en plus des pâturages de blés et des arbrisseaux, sont les seuls acteurs du paysage puisqu'aucun personnage ou animal n'apparaît dans les tableaux. De fait, les œuvres évoquent l'idéal des campagnes méditerranéennes, et plus précisément celles du sud de l'Italie et de l'Espagne alors que, paradoxalement, leur titre renvoie à l'Arcadie dont l'ancrage territorial est au centre de la péninsule de la Grèce.

Il s'avère que Peter Krausz s'inspire de photographies et de dessins croqués sur place lors de ses fréquentes visites en Sicile et en Andalousie. Leur géographie physique montagneuse marquée par une ardente activité volcanique est en quelque sorte un prétexte pour représenter la beauté d'une nature idéalisée dont l'image paradigmatique est l'Arcadie pour l'artiste. Au sein du catalogue d'exposition « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 » (2015) mettant en vedette la série à l'étude, il exprime son intention de création :

J'ai toujours pensé que *Et in Arcadia Ego* se réfère au paysage pastoral d'une Antiquité idéalisée. Cette locution a pris une tout autre signification en regardant les deux toiles de Poussin avec le même titre. Il s'agit là des *memento mori* avec le sens de — Moi — (la Mort), je suis aussi présente en Arcadie. J'ai décidé de garder ce titre pour la série, car même si souvent utilisé, il exprime bien cette ambivalence de mes sentiments envers notre relation avec la nature<sup>1</sup>.

L'artiste révèle, ici, que le titre de sa série est une idée venue, postérieure à la production, suite à la lecture d'un article consacré aux toiles de Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie* (1630-1638)<sup>2</sup>. Ayant reçu des leçons en histoire de l'art lors de sa formation en peinture murale à l'Université nationale d'art de Bucarest<sup>3</sup>, Peter Krausz est familier avec l'idée de l'Arcadie qui se définit par un lieu de « félicité universelle » où les dieux incarnent la nature. À l'encontre de l'origine du mythe fondé dans la théogonie d'Hésiode, l'article sur Poussin abordait justement la remise en question de ce bonheur éternel en terre arcadienne que suscitent les symboles de la mort — le crâne en première version et le tombeau en seconde version. Rappelons brièvement la thèse panofskienne sur ces tableaux. Dès lors que s'absente le crâne dans le second tableau de Poussin, la locution gravée sur l'épithaphe porte un nouveau sens : le « ego » de *Et in Arcadia ego* ne réfère plus à la Mort elle-même, mais au défunt berger dans le tombeau<sup>4</sup>. La traduction adéquate se conjuguerait ainsi au

---

<sup>1</sup> Peter Krausz. 2015. *Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015*. Montréal: Galerie de Bellefeuille, p. 3.

<sup>2</sup> Entrevue du 19.02.17. L'article en question serait tiré de l'ouvrage de Panofsky Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard.

<sup>3</sup> Entre 1942 et 1948, l'Université était nommée École Supérieure d'Art de Bucarest (*Școala Superioară de Arte din București*) et entre 1948 et 1990 Institut d'Art Plastique « Nicolae Grigorescu » (*de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu »*).

<sup>4</sup> L'association de Daphnis au défunt dans le tombeau est une interprétation que fait également Sannazzaro dans son poème *Arcadia*. Philippe-Joseph Salazar. 1997. « Poussin, ou peindre la littérature », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature. p. 53-64.

passé, c'est-à-dire « En Arcadie, moi aussi j'ai vécu » ou « En Arcadie, moi aussi j'ai existé ». La présence de la mort dans le paradis sur terre s'avère ainsi moins moralisatrice que lorsque le crâne était présent, puisque ce symbole réfère explicitement à la notion de *Memento mori* qui, à l'exemple de la tradition picturale des *Vanitas*, réduit la mort à une fatalité et à une finitude humaine. L'analyse iconologique de Panofsky sur la seconde œuvre de Poussin démontrerait donc que les bergers s'offrent à une méditation contemplative sur la mortalité.

En entrevue, Peter Krausz affirme que le titre de sa série est une référence directe aux tableaux de Poussin représentant parfaitement le sujet de la mort dans l'univers pastoral. Selon lui, l'Arcadie incarne l'idéalisation de la nature<sup>5</sup>, d'un âge d'or et d'un printemps éternel renvoyant, par conséquent, au cycle des saisons. De quelle manière la locution *Et in Arcadia ego* rappelle au spectateur que le cycle de la nature concerne le cycle de la vie ? Si le sujet de la mort est évoqué par les objets que sont le crâne ou le tombeau dans les tableaux de Poussin, comment interpréter le sens de la mort dans ceux de Krausz si aucun de ces éléments n'apparaît dans ses paysages ?

Le thème de l'Arcadie est revisité par Krausz conscient de la connotation qu'il a acquise au cours des derniers siècles. À travers l'histoire de l'art, l'Arcadie rêvée est associée au *kitsch*. Le « paysage heureux » est un « domaine fertile » où cette notion vient perturber l'idée du beau<sup>6</sup>. Fabien Petiot rapproche l'Arcadie au *kitsch* en soulignant leur caractère nostalgique alors qu'ils sont tous deux « alimentée [és] par une nature originelle stéréotypée et par une image de l'Antiquité qui s'apparente au cliché ». L'auteur ajoute que le paysage arcadien est dans l'art des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles fréquemment représenté, car il agit comme la nostalgie d'un monde meilleur dans des situations de crise. Il est possible que ce motif récurrent soit réemprunté par Krausz pour les mêmes raisons, ce que nous tâcherons de cerner au second chapitre de ce mémoire.

---

<sup>5</sup> Entrevue du 11.09.17.

<sup>6</sup> Fabien Petiot. 2009. « De l'Arcadie à ses dérivés de carte postale : le paysage kitsch », *Les mésaventures de Vénus*. Paris : publication de la Sorbonne, p. 101-115.

Il nomme la série à l'étude *Et in Arcadia ego*, bien que la locution soit encore aujourd'hui surutilisée, affirme-t-il, lorsqu'il livre son intention de création<sup>7</sup>. La surcharge des représentations des paysages arcadiens a causé une perte de valeur au sujet même. Le siècle dernier est caractérisé par un phénomène touristique générant une production de cartes postales dont les images de paysage comportent des codes esthétiques similaires au paysage en peinture. Le tourisme qui nourrit l'avidité d'immortaliser les souvenirs de voyage aurait ainsi participé à la circulation de l'image arcadienne en tant que paysage idéal<sup>8</sup>.

### État de la question

Dans la mesure où *Et in Arcadia ego* appartient au monde pictural, bien qu'elle repose sur toute une littérature antique, il est intéressant de mettre en relation les peintures de Poussin et de Krausz, puisque leurs caractéristiques communes rencontrent les éléments clés du paysage pastoral. Ce dernier fournit principalement une ambiance feutrée et une nature abondante où les ombres portées des arbres servent de lieu de repos aux bergers. Seul un élément des œuvres de la série ne coïncide pas avec cette description : la nature est dépourvue de présence humaine et animale. À vrai dire, elle est évoquée par les traces représentant leur passage dans les chemins menant aux montagnes. Les sillons dans les champs signifient, quant à eux, l'activité agricole, comme le souligne l'artiste : « L'homme est présent plutôt par les traces de son labeur, cette infinitésimale transformation de la nature depuis des millénaires. Les traces, les sillons avec leur géométrisation ou leur abstraction, créent un dialogue très satisfaisant du point de vue visuel avec les parties "informes" de la nature — les forêts, les montagnes »<sup>9</sup>.

Certaines publications attestent la curiosité des critiques d'art s'interrogeant sur les empreintes dans les paysages de Peter Krausz. Car si la série à l'étude est la seule à

---

<sup>7</sup> Peter Krausz. 2015. *Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015*. Montréal: Galerie de Bellefeuille, p. 3.

<sup>8</sup> Fabien Petiot. 2009. « De l'Arcadie à ses dérivés de carte postale : le paysage kitsch », *Les mésaventures de Vénus*. Paris : publication de la Sorbonne, p. 111.

<sup>9</sup> Peter Krausz, Avram Horia, Florence Chantoury-Lacombe. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz, p. 3.

expliciter le thème de l’Arcadie, l’artiste parsème des traces dans ses paysages idéalisés depuis la fin des années 1980. Les documents recensés — articles de revue et de journal, catalogues d’exposition, puis documentaires — sur la production de l’artiste sont peu nombreux. Ils n’offrent jusqu’à présent aucun discours scientifique et nous semblent manquer de recherche rigoureuse. En fait, la problématique concerne le type de publication contraignant les auteurs à un court temps pour étudier la production artistique de Peter Krausz. Si la légitimité des données recueillies est remise en question, ce n’est pas parce que la plupart des auteurs sont des critiques et non des historiens de l’art. Les documents recensés nous sont peu éclairant, car les auteurs insistent sur la qualité esthétique des œuvres du peintre au détriment du sens.

La littérature consacrée à *Et in Arcadia ego* est moindre que celle portant sur les autres séries de la production de l’artiste. À vrai dire, le seul document existant sur les œuvres est le catalogue d’exposition « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 » (2015), dans lequel il exprime clairement son intention de création. Le rapport de l’être humain avec la nature est le sujet fondamental de sa série. Ce discours ne constitue cependant pas la particularité de la série, puisqu’il est abordé dans plusieurs autres projets antérieurs de l’artiste, notamment la *Série Berlin* et *Archipelago-Station* (1987) abordant également le paysage. Ceux-ci sont fréquemment cités dans les articles en raison du propos politique qu’ils incarnent<sup>10</sup>. Jean-Jacques Roumanes, Victoria Leblanc et Horea Avram sont parmi ceux qui ont rapproché les événements tragiques de ces séries à un épisode précis de la vie de l’artiste. En 1969, Peter Krausz ainsi que sa famille immédiate doivent fuir la Roumanie sous le régime communiste totalitaire. Parmi les critiques, James D. Campbell et Denyse Fortin ont perçu dans cet arrachement à la terre natale un besoin pour l’artiste d’exprimer l’importance du territoire.

Bien que sa production paysagère aborde des sujets douloureux témoignant d’injustices humaines outre son expérience personnelle, plusieurs de ses œuvres seraient en effet autobiographiques. Dans le cas de *Suite Roumaine* (1994-1995), il est possible

---

<sup>10</sup> Le propos concerne respectivement le mur de Berlin et le Goulag en Sibérie.

d'associer l'événement à ce retour à la terre, sachant qu'à l'époque, Krausz n'était pas retourné dans son pays depuis vingt-cinq ans. *Kolyma II* (1987) et *Traces-mémoire* (1992) sont les exemples les plus éloquents : la première dénonce la condition des hommes dans les camps de travaux forcés à Kolyma, un goulag en Sibérie ; la seconde critique l'antisémitisme persistant en France depuis l'an 535. En entrevue, Peter Krausz nous apprend que son père a été soumis aux camps de travaux en Roumanie due à ses origines juives<sup>11</sup>. L'histoire de son père ainsi que les tragédies qu'ont subies les Juifs l'auraient particulièrement affecté :

Mon expérience est plutôt nourrie par l'histoire de mes parents : de la période de la guerre que mon père a passée dans un camp de travail forcé et du désenchantement graduel après la mort de Staline, déchéance des idéaux, accentuée après la régression en Hongrie en 1956 et l'invasion des troupes du pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie en 1968<sup>12</sup>.

Les critiques avaient donc plusieurs raisons d'associer la production de Krausz à des données biographiques. Mais, comme il a été dit, l'ensemble de ses œuvres évoque davantage la mémoire collective qu'individuelle. À l'exemple de *Série Berlin* (1988, fig. 1), *De Natura (Humana)* (1992, fig. 2-3), *(No) Man's Land* (2008-2010, fig. 4), ainsi que *Carriera* (2016, fig. 5), ces séries soutiennent un discours sur l'identité territoriale qui sensibilise au-delà des frontières nationales par les inquiétantes répercussions de ces événements<sup>13</sup>. Respectivement, la première aborde le mur de Berlin et est réalisée un an avant sa véritable destruction, la seconde les paysages et les camps d'extermination (une allusion aux chambres à gaz), la troisième le « nekri zoni » séparant les territoires grec et turc de Chypre, puis la quatrième les mines abandonnées en Espagne.

---

<sup>11</sup> Entrevue du 30.01.18.

<sup>12</sup> En note de bas de page : « Après la mort de Staline en 1953, plusieurs mouvements populaires de libération contre les régimes communistes ont éclaté : en Hongrie en 1956 (écrasé rapidement par les chars soviétiques), et en 1968 à Prague. L'Armée Rouge et les troupes du Pacte de Varsovie envahissent la Tchécoslovaquie en août 1968, (sauf l'armée roumaine) et noient dans le sang les rêves du « Printemps de Prague ». Peter Krausz, Avram Horia, Florence Chantoury-Lacombe. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz, p. 4.

<sup>13</sup> *(No) Man's Land* (2008-2010) étant peut-être la série de paysage la plus connue de sa production. Elle a été le sujet principal du documentaire *(No) Man's Land* de Doina Harap, de l'exposition à la Maison de la Culture Côte-des-Neiges et à la Galerie de Bellefeuille, aussi réalisée en 2010.



Figure 1. Peter Krausz, exposition « La Série Berlin », 1988.



Figure 2. Peter Krausz, *De Natura (Humana) no 1*, 1992, a fresco sur panneau, 204 x 92 cm.



Figure 3. Peter Krausz, *De Natura (Humana)*, 1992, 7 photographies (couleur et plomb),  
107 x 147 cm.



Figure 4. Peter Krausz, *(No) Man's Land (L'Ile d'Aphrodite) no 7*, 2009, a secco sur  
panneau, 246 x 124 cm.



Figure 5. Peter Krausz, *Carriera no 3*, 2016, huile sur toile, 66 x 66 cm.

Le contenu politique des œuvres de Krausz n'a pas empêché ses commentateurs de porter une attention vive à leur qualité esthétique. Dans leur écrit, nous remarquons que la place accordée au langage plastique n'a malheureusement pas surpassé l'analyse iconologique. Leur considération pour l'artiste a rendu justice à son talent de peintre, mais à travers l'emploi de qualificatifs inadéquats qui ne permettraient d'apprécier la portée de son œuvre. En décrivant *Chant de la terre no 1* (2003), Jocelyne Fortin caractérise l'œuvre de « sublime », « romantique », « métaphysique » et « divin [e] », prompte à la contemplation<sup>14</sup>. James D. Campbell perçoit dans *Landscape and Memory* (1990-1998), des paysages « pittoresques », la « beauté vibrante et terrible de la nature », une lumière « érotique » suggérant un « sentiment de mélancolie »<sup>15</sup>. Semblablement, Jacques-Bernard Roumanes distingue ces mêmes paysages de la production antérieure de Krausz. Ils sont

---

<sup>14</sup> Jocelyne Fortin. 2004. *Le paysage selon Peter Krausz*. Rimouski, Québec: Musée régional de Rimouski, p. 24.

<sup>15</sup> James D. Campbell. 1997. *Peter Krausz : Landscape and memory, entre chien et loup*. Montréal : Galerie de Bellefeuille, p. 5-6.

pour l'auteur « des paradis retrouvés », des paysages « nouveaux » ou encore des « résurrections en peinture »<sup>16</sup>. Par ailleurs, dans un article pour la revue *Vie des Arts*, Jacques-Bernard Roumanes insiste sur la figure de l'artiste en lui octroyant un costume plutôt « mystérieux » :

Vous entrez dans l'atelier sombre d'un peintre lui-même réputé sombre, voire énigmatique. Vous êtes chez Peter Krausz. Dans un espace aveugle hanté d'objets bizarres, sans aucune fenêtre, aux murs décolorés, vaguement gris, au plafond effacé. Vous marchez sur un sol de plomb. Non, vous n'entrez pas dans un atelier, vous traversez le miroir d'une vie<sup>17</sup>.

C'est ainsi qu'en accolant une surabondance d'adjectifs aux œuvres, les auteurs ont dirigé l'interprétation des spectateurs vers une admiration romantique du sujet en plus de mystifier la figure de l'artiste. Dans le cadre de ce mémoire, il importe de se concentrer davantage sur les œuvres que sur la « personnalité » de l'artiste pour établir une analyse judicieuse de notre série à l'étude. Néanmoins, cela ne signifie pas que nous n'accorderons pas d'importance à la biographie de Peter Krausz. Elle renferme quant à nous des données essentielles pour la compréhension de sa démarche artistique ainsi que des œuvres elles-mêmes.

De surcroît, la surutilisation d'adjectifs employés par les critiques a renforcé l'amalgame entre la notion de kitsch et les tableaux de campagnes idéalisés de la série. L'écriture des documents de revues d'art, de journaux et de catalogues d'exposition qui ont comme maxime la vulgarisation n'a, dans ces cas, guère orienté notre réflexion sur les œuvres vers une interprétation perspicace des paysages. Les qualificatifs choisis par les critiques sont associés à des codes esthétiques (classique, pittoresque, romantique et sublime) soumis à ce qu'Alain Corbin nomme un système d'appréciation<sup>18</sup>. Outre le respect de l'historicité des termes, les auteurs mettent en jeu non pas seulement leur crédibilité, mais le sérieux de la démarche de l'artiste. À notre avis, la volonté de définir le « style » de l'artiste a entravé l'approfondissement d'une analyse. En raison de cette lacune

---

<sup>16</sup> Jacques-Bernard Roumanes. 1995. « Peter Krausz ou la mémoire des lieux : Un jour, quand nous serons des paysages », *La Société La Vie des Arts*, vol. 39, no 158, p. 17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>18</sup> Alain Corbin. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, p. 104.

envers la compréhension de la production artistique de Peter Krausz, notre mémoire présentera une analyse iconographique et iconologique.

Parmi les documents, les seules données significatives retenues concernent les traces représentant la présence d'être humain, un élément récidivant dans les séries de paysages de l'artiste. Denise Roy s'interroge sur le caractère ambivalent des traces qui se présentent à la fois révélées et voilées<sup>19</sup>. Jocelyne Fortin voit dans les routes, les bocages et les champs cultivés la présence humaine. Paule Lemieux, qui a recours à la correspondance avec l'artiste, le questionne justement à ce propos : « Pourquoi les paysages des dernières années sont-ils dépourvus de présence humaine ? ». Krausz lui répond :

On peut commencer à parler de paysage seulement à partir du moment où la figure humaine disparaît. J'ai évacué la figure humaine ainsi que tout signe (maisons, voitures, fils électriques, barrières, etc.) qui place le paysage dans un contexte spécifique de temps et de lieu, tout simplement parce que je m'intéresse à un lieu universel, à l'archétype du paysage. Même si l'homme n'apparaît pas littéralement dans mes compositions, ses traces sillonnent et modèlent le paysage. Mes œuvres sont en quelque sorte des paysages vides, mais habités...<sup>20</sup>.

L'absence de représentation de personnages est donc pour Krausz une manière de créer un paysage archétypal : « J'ai choisi délibérément de ne pas montrer l'homme parce que ce qui m'intéresse c'est le paysage en tant qu'archétype qu'on ne peut pas placer dans un temps ou un espace bien précis »<sup>21</sup>. L'artiste remarque qu'il est véritablement décontextualisé, temporellement et spatialement, lorsque le ciel est également évacué. Lors d'un entretien concernant la série *(No) Man's Land*, Horea Avram lui demande : « Pourquoi as-tu éliminé complètement le ciel dans tes paysages ». Question à laquelle il répond : « Pas de ciel, donc pas de ligne d'horizon et pas d'ancrage dans un espace infini ».

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 32-34.

<sup>20</sup> Jocelyne Fortin. 2004. *Le paysage selon Peter Krausz*. Rimouski, Québec: Musée régional de Rimouski, p. 30.

<sup>21</sup> Peter Krausz, Horea Avram, Florence Chantoury-Lacombe. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz, p. 3.

Il poursuit :

Ça me permet d'abstractiser la nature, de faire voyager le regard du spectateur par des moyens visuels propres au peintre, de choisir l'atmosphère et l'éclairage, les endroits plus flous et ceux extrêmement travaillés pour attirer le regard, etc. Depuis longtemps, en regardant les paysages (de mon père et plus tard les œuvres des musées), je bloque — avec ma main devant les yeux — le ciel, trop littéral à mon goût, pour concentrer et intensifier le regard. Le ciel dilue...<sup>22</sup>.

Notons que la production de Krausz s'oriente vers le genre du paysage uniquement vers les années 1990. Notre observation de ses oeuvres suivant cette décennie montre que le ciel est un élément qui réapparaît seulement autour de 2011 à quelques exceptions près<sup>23</sup>. Par moment, le ciel fait partie intégrante du tableau (*Paysage idyllique*, 1988, fig. 6), participe à la mise en scène (*13 août 1961*, 1988, fig. 7) ou est le sujet même de l'œuvre (*Ciel de plomb*, 1996, fig. 8). Nous verrons au premier chapitre les moyens qu'entreprend l'artiste avant 2010 pour saisir leur fonctionnement. Le rapport de l'être humain envers la nature sera ainsi interprété adéquatement dans sa plus récente production.



Figure 6. Peter Krausz, *Paysage idyllique*, 1988, huile sur photographie, cuivre, 147 x 229 cm.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>23</sup> *Landscape and memory* (1990-1996) intègre parfois le ciel, de la même manière que la série à l'étude, mais plus significativement dans la série *Survol* (2011-2014). Des œuvres de cette dernière étaient par ailleurs installées auprès de *Et in Arcadia ego* lors de l'exposition « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 ».

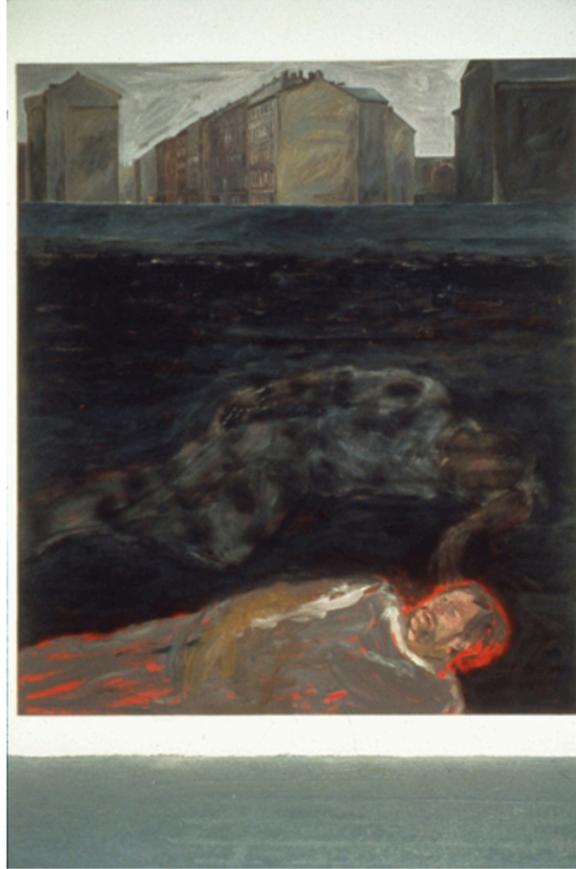


Figure 7. Peter Krausz, *13 août 1961*, 1988, huile sur bois, goudron, 285 x 244 cm.



Figure 8. Peter Krausz, *Ciel de plomb (El Greco)*, 1992-2004, huile sur plomb, 30 plaques de 30 x 40 cm (244 x 153 cm).

## Hypothèse

L'objectif de notre mémoire consiste à éclaircir ce rapport au paysage que questionne Krausz :

Je travaille depuis une vingtaine d'années avec le paysage en tant que genre et j'essaye de comprendre et de questionner cette relation millénaire, tellement complexe entre l'homme et la nature. Cette relation est dans un état de plus en plus critique, de crise même de divorce. On s'éloigne de plus en plus de « l'eucosmie », l'état de bonheur atteint lorsque l'on est en équilibre avec la nature<sup>24</sup>.

Il n'est pas fortuit que des tableaux réalisés à partir d'un médium aussi ancien que leur sujet antique — la détrempe à l'œuf — représentent des campagnes bucoliques dénuées de repères spatiaux et temporels. Notre hypothèse est que l'artiste fait appel à certaines stratégies pour confronter notre idée du paysage avec l'état actuel de celui-ci. Selon nous, en invoquant le mythe de l'Arcadie, le titre de l'œuvre le réactualise pour questionner la représentation du paysage, et plus spécifiquement la réalité environnementale, dans une ère préoccupée par la pollution et les changements climatiques. Peter Krausz emprunte aux tableaux de Nicolas Poussin un titre qui était à l'époque voué à moraliser le spectateur. La méditation sur la mort, qui était alliée aux toiles de Poussin, concerne-t-elle également les œuvres de Peter Krausz ? La *caducità* — soit la finitude de toutes choses vivantes — sera convoquée à plusieurs reprises afin de questionner la corrélation entre l'idée de la mort et le cycle des saisons auxquels l'être humain et la nature sont voués. Nous entendons ainsi vérifier s'il subsiste au sein des paysages *Et in Arcadia ego* le même message critique que dans les œuvres de Poussin, à l'approche de crises environnementales annoncées.

---

<sup>24</sup> Peter Krausz, Horea Avram, Florence Chantoury-Lacombe. *Op. Cit.*, p. 3.

## Cadre théorique

Pour intégrer *Et in Arcadia ego* dans son contexte de production et de politique, notre cadre théorique repose sur un concept développé par Anne Cauquelin, soit le paysage culturel. Attendu que le processus de création de Peter Krausz repose sur le dispositif photographique et le dessin pour composer ces tableaux, ce concept révèle plusieurs problématiques essentielles de la série auxquelles nous désirons nous attarder. Dans son ouvrage, *L'invention du paysage* (2010), l'auteure soutient que le paysage est une « fabrique culturelle ». Il est un équivalent de la nature, car celle-ci reste hors de portée : « elle est une idée qui n'apparaît que vêtue ». Cauquelin explique que notre sensibilité au paysage nous fait croire que la nature nous est donnée avant la culture. En réalité, le paysage est une image artificielle à l'aspect d'une image naturelle. Lors de notre lecture des tableaux de la série, nous devons faire un travail de double conscientisation, car l'image possède une perspective tout comme notre œil. La peinture et le regard ne peuvent ni voir ni faire voir l'ensemble de la nature. En représentation ou en réalité, elle n'est toujours qu'un fragment. La philosophe défend l'idée que « nous “faisons” du paysage » et que « nous sommes rhétoriciens sans le savoir » en nous appuyant sur le fait que nous ayons conditionné notre vision de la nature en paysage<sup>25</sup>.

À l'origine, le paysage appartient au domaine des arts, et c'est dans cette optique que la confusion entre la nature et sa représentation est de l'ordre de « l'opération socioculturelle ». La nature que nous croyons percevoir est l'ensemble de la reproduction de « peintures, sculptures, photographies [qui] composent des paysages métissés, hybrides »<sup>26</sup>. Ainsi, si l'œil regarde toujours sa propre fabrique culturelle, les peintures de Krausz exprimeraient autant sa vision de la nature que l'historicité du paysage idéal. Son travail de composition dévoilerait toute une mémoire collective sur le paysage. L'image (œuvre) et la réalité (nature) sont deux choses bien distinctes, et cela est d'autant plus vrai à notre époque à l'essor des changements environnementaux que subit la terre depuis la

---

<sup>25</sup> Anne Cauquelin. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, p. XII.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. XII.

période industrielle. Pour Cauquelin, notre idée du « beau paysage » ne concorde plus avec l'état actuel de l'environnement :

Par une sorte de glissement, dû en partie à l'inquiétude face aux pollutions, aux responsabilités de type « santé publique », une pratique d'assainissement en est venue à recourir à l'idée d'harmonie naturelle, par laquelle se définissait naguère le « beau paysage »<sup>27</sup>.

La réflexion de la philosophe sur ce sujet a été parallèlement entamée dans les années 1980 par des spécialistes des sciences humaines, pour qui le décalage entre « la réalité présente et les archétypes de paysage ruraux »<sup>28</sup> annonce une véritable crise du paysage. Aux yeux de Jacques Cloarec, ce concept n'aborde que la question de la représentation. Il souligne que « les critères conventionnels de la lecture esthétique du paysage, précédant le 20<sup>e</sup> siècle, ne conviennent plus pour la lecture des paysages contemporains »<sup>29</sup>. La compréhension de Cloarec s'apparente donc à celle de Cauquelin sur la question du phénomène, tandis que cette dernière établit une relation de cause à effet par l'état catastrophique de l'environnement qui réanime aujourd'hui l'idée d'un paysage harmonieux<sup>30</sup>.

Dans une perspective historiographique, les écrits de Cauquelin concordent avec les interrogations des spécialistes sur la crise du paysage, d'une part, et les premières œuvres sur le paysage de Peter Krausz, d'autre part. La définition du paysage comme construction culturelle convient assurément à la manière dont l'artiste compose ses tableaux. Il en est ainsi cependant seulement si le concept est entendu dans sa totalité. L'œuvre est constituée d'une multitude de regards à laquelle on accorde également un caractère original. James D. Campbell avait rapproché les théories barthésiennes et les paysages de Krausz en vue d'expliquer l'importance de ses modèles artistiques. Les peintres Goya et Velasquez auraient exercé à son avis une influence notable sur sa facture.

---

<sup>27</sup> Anne Cauquelin. *Op. Cit.*, p. VII.

<sup>28</sup> Françoise Dubost. 1991. « La problématique du paysage. État des lieux », *Études rurales : De l'agricole au paysage*, no 121-124, p. 219.

<sup>29</sup> Jacques Cloarec, Gérard Collomb, Bernard Kalaora. 1989. « Préface: Crise du paysage ? », *Ethnologie Française*, tome 19, no 3, p. 197-200.

<sup>30</sup> Anne Cauquelin. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, p. VIII.

Notamment, Campbell décèle dans le paysage dénué de *Perro hundido* (1823) réalisé par Goya, une œuvre muette et mélancolique semblable aux sites meurtris de Krausz alors qu'ils recensent des souvenirs d'horreurs<sup>31</sup>. Au-delà de cette interprétation, le rapprochement entre la pensée de Roland Barthes et les œuvres de Krausz est révélateur, car il permet d'éclairer la notion d'originalité dans son art. Il explique sur celle-ci :

Cet entrelacement trouve une métaphore juste dans ce qui a été appelé suggestivement « intertextualité » discours post-structuraliste car il s'étend de la méthodologie de travail de Krausz à l'activité synthétique qui a lieu avant même que la main de l'Artiste ne touche le papier ou la toile. Les contenus multiples et irréductibles du vécu du peintre se cristallisent avant que l'acte créatif ait lieu. La créativité de Krausz se nourrit d'un éclectisme qui cherche des influences et des fragments issus des niveaux les plus hétérogènes et décousus de sa propre expérience; ses œuvres sont extraordinairement entrecroisées de souvenirs divers, références et échos qui les enrichissent plutôt que d'en distraire<sup>32</sup>.

Campbell réfère à une théorie émise par Barthes, développée dans *La mort de l'auteur* (1968). Le philosophe ne consent aucune originalité à l'écrivain, défendant le fait qu'il ne rassemble que ce qui a déjà été écrit. Barthes s'inscrit dans les théories constructivistes négligeant fortement la singularité de l'artiste. Le regard de celui-ci ne peut être que le produit d'une opération culturelle. Celui de Peter Krausz est certes constitué par de multiples connaissances, mais se complexifie par son expérience personnelle. D'avis contraire à ce qu'affirme Barthes, l'artiste a la capacité d'exprimer à travers son art un monde selon une vision singulière tout en embrassant les idées qui ont façonné son esprit. De plus, c'est grâce à l'étude des dites influences qu'il est possible de mieux saisir les assimilations faites entre elles, voire l'essentiel absorbé par l'artiste. En cela, notre analyse de la série se concentrera sur la transmission d'un savoir et d'un regard commun, sans négliger la manière dont Peter Krausz redéfinit ses modèles artistiques et son expérience *in situ* avec le paysage. L'importance accordée à cette dimension plus intime nous met sur la piste que les lieux choisis pour représenter ses paysages sont peut-être associés à des souvenirs, comme cela était le cas dans sa production antérieure. Autrement dit, le

---

<sup>31</sup> James D. Campbell, Peter Krausz. 1989. *Peter Krausz: sites, 1984-1989*. Oshawa, Ontario: Robert McLaughlin Gallery, p. 58.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 58.

« paysage façonné »<sup>33</sup> nous permet d'investiguer les sources artistiques qui ont véritablement influencé notre artiste de près ou de loin.

Au fil de ce mémoire, nous tenterons d'expliquer en quoi la série résulte d'une « génération de regards » que l'artiste a su dépeindre selon sa propre vision du paysage. Plus précisément, nous questionnerons le choix des territoires andalous et siciliens pour représenter un monde idéal. En quoi ces régions sont significatives ? Ce choix découle-t-il d'un sentiment d'appartenance ? De surcroît, nous nous pencherons sur l'efficacité de la représentation d'une Arcadie antique dans un contexte contemporain. L'absence de figures humaines et de référents spatiaux temporels dans les tableaux révèle paradoxalement une dimension éthique, à laquelle le spectateur n'est pas insensible. Certains auteurs montrent que sans ces éléments caractérisant à l'habitude le paysage pastoral, les œuvres de Peter Krausz acquièrent un caractère d'inquiétante étrangeté (*unheimliche*)<sup>34</sup>.

Au sein du catalogue de l'exposition *Sites 1984-1989* (1989), James D. Campbell compare son art de type contemporain à l'esthétique symboliste. *Paysage idyllique* (1988, fig. 6), *Paysage-Barbare* (1985, fig. 9) et *Même vaisseau, même ouragan, même abîme* (1986, fig. 10) sont pour lui des « paysages-rêves » ou « paysages-remémorés » qui abordent le mystère, car l'artiste explore le subconscient<sup>35</sup>. Denyse Roy, qui se prononce sur *Night Train* (1990, fig. 11), perçoit aussi le rêve et l'idée de la nature, mais où subsiste une sensation de torpeur<sup>36</sup>. Campbell et Roy se penchent sur des exemples différents et notent pourtant cette même inquiétante étrangeté. Dans le cas de notre étude, celle-ci se manifeste surtout dans le contraste de lumière. *Et in Arcadia ego no 9* (fig. 12) suggère justement une intensification des parties sombres de la composition produisant ainsi une ambiance davantage lugubre que joyeuse. Selon notre observation, le clair-obscur est un des signes perturbant la conception d'une campagne idéale. Comment expliquer cette

---

<sup>33</sup> Concept élaboré par Suzanne Paquet. 2011. *Le paysage façonné : Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec : Presses de l'Université de Laval.

<sup>34</sup> Émotion perturbante, à la fois étrange et familière.

<sup>35</sup> James D. Campbell, Peter Krausz. 1989. *Peter Krausz: sites, 1984-1989*. Oshawa, Ontario: Robert McLaughlin Gallery, p. 9.

<sup>36</sup> Denyse Roy. Peter Krausz. 1999. *Peter Krausz: les paysages*. Joliette, Québec: Musée d'art de Joliette, p. 6.

perturbation dans les œuvres de Krausz, alors que des peintures de paysage conventionnel qui offre ce même contraste ne produisent pas le même effet ? L'absence de personnages dans un monde idéal est-il un autre signe notable pour caractériser la série *Et in Arcadia ego* d'étrange et mystérieuse ?

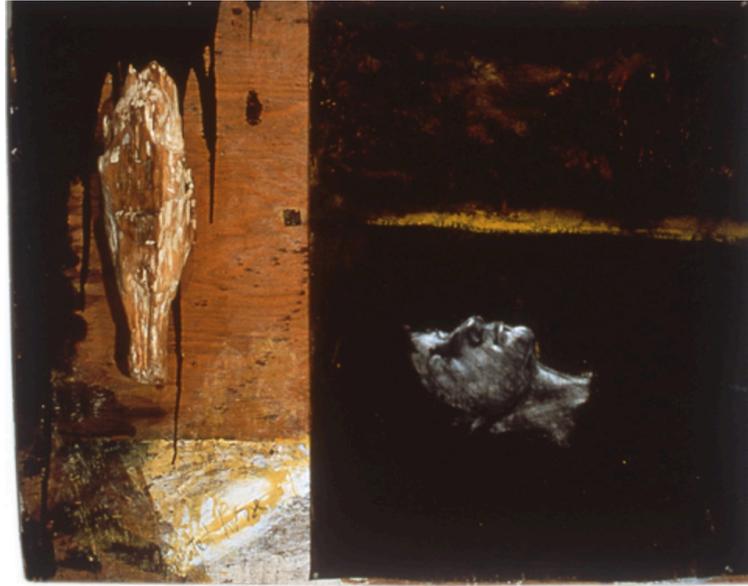


Figure 9. Peter Krausz, *Paysage-Barbare*, 1985, technique mixte, 48 x 60 cm.

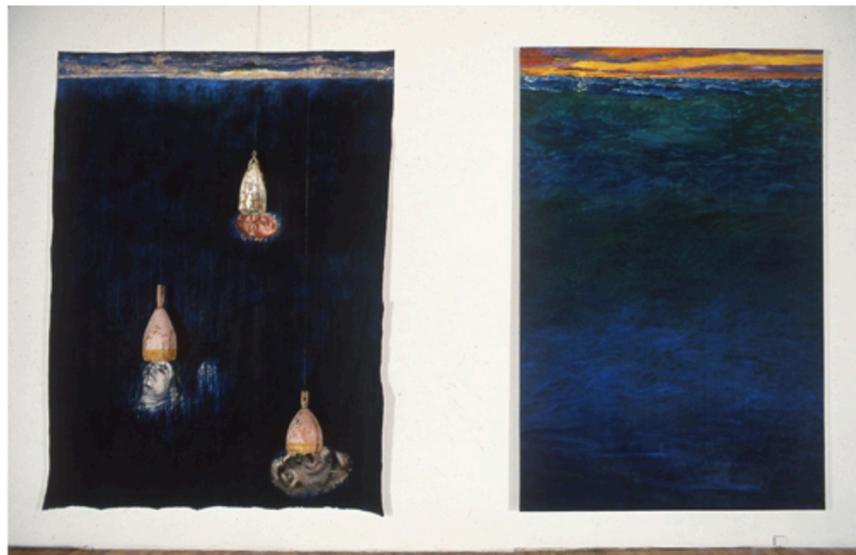


Figure 10. Peter Krausz, *Même vaisseau, même ouragan, même abîme*, 1986, technique mixte, 108 x 72 cm.



Figure 11. Peter Krausz, *Night Train*, 1990, technique mixte, 10 x 14 cm.



Figure 12. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 9*, 2015, a secco sur panneau, 51 x 51 cm.

## Méthodologie

Attendu qu'il n'y a pas d'écrits scientifiques produits jusqu'à maintenant sur l'art de Peter Krausz, et par conséquent, sur sa plus récente série *Et in Arcadia ego*, à notre avis, la méthodologie adéquate pour ce mémoire repose principalement sur les entretiens menés auprès de l'artiste<sup>37</sup>. Peter Krausz a été interrogé sur la production de la série à l'étude, sa démarche artistique et plus largement sur sa vision de la nature et les enjeux du paysage actuel. Nous nous sommes également appuyées sur les archives photographiques de l'entièreté de sa production afin d'analyser le traitement formel des œuvres pour mieux comprendre les choix plastiques de notre étude de cas. En outre, ce sont les recueils de poèmes (*Idylles* et *Bucoliques*) qui ont fourni les pistes de réflexion quant à la manière de représenter le paysage idéal selon le regard contemporain de Krausz.

## Présentation des chapitres

Le premier chapitre de ce mémoire entend rappeler les éléments définissant la tradition picturale du paysage afin de voir comment les tableaux de la série *Et in Arcadie ego* s'y retrouvent. En récupérant les conventionnelles « figures artificielles » de la rhétorique visuelle identifiées par Cauquelin, nous serons en mesure de mieux saisir le rôle de l'ensemble du langage plastique des œuvres. De plus, nous aurons recours à certaines données biographiques ainsi qu'au processus et à la démarche artistique de Peter Krausz pour expliciter ce qui l'a incité à représenter le paysage idéalisé.

Notre intérêt au second chapitre se concentre sur l'iconographie des tableaux en regard de ceux de Nicolas Poussin. Nous analyserons la manière donc Krausz essentialise les symboles de la mort afin d'interpréter le sens de la locution. Et puisque le peintre classique aurait représenté un passage des *Bucoliques*, nous nous attarderons également au recueil de Virgile. Si l'artiste n'a pas illustré son poème, des ressemblances notables coexistent dans la description des paysages arcadiens. À notre avis, il est significatif que le

---

<sup>37</sup> Tous les entretiens étaient de type semi-dirigé et se sont déroulés en 2016 (mai, août), 2017 (novembre, mars) et 2018 (avril).

mythe de l’Arcadie soit réactualisé au 21<sup>e</sup> siècle. La locution néo-latine que Krausz emprunte à Poussin pour le titre de la série poursuit une tradition morale qui se doit d’être analysée consciencieusement en rapport avec la construction des œuvres de notre étude de cas.

Au troisième chapitre, nous serons ainsi en mesure de déterminer comment la mort subsiste dans les œuvres de la série et de quelle manière invite-t-elle le spectateur à réfléchir sur sa relation avec le paysage actuel. Afin de cerner la complexité du sentiment d’appartenance à la terre espagnole et italienne de Krausz, nous interrogerons ce rapport qu’ont entretenu également Virgile et Poussin. Les contextes de production permettront ainsi de mettre en lumière celui de l’artiste qui se caractérise par les débats sur l’éthique environnementale.

## CHAPITRE 1. LE PAYSAGE IDÉAL

## 1.1 Pastorale paysanne, pastorale galante

Les campagnes méditerranéennes de la série *Et in Arcadia ego* sont à l'image de la tradition pastorale au 17<sup>e</sup> siècle. La tranquillité atmosphérique italienne, les collines molles aux tonalités chromatiques chaudes, ainsi que l'abondance des espèces végétales — évoquées par les champs de blé sillonnés et la diversité des arbres — sont des éléments propres à l'univers bucolique, tel que le représentaient les peintres Annibale Carracci, Claude Lorrain et Nicolas Poussin. Les tableaux de ces derniers répondent au canon esthétique de l'époque de type « galant » auquel s'opposait la gente ecclésiastique, canon qui était au début du siècle déjà en vogue auprès de l'aristocratie et de la bourgeoisie d'affaires<sup>38</sup>. Alain Mérot donne pour exemple le tableau de Giorgione, *Venere dormiente* (1510), dont la sensualité était contestée<sup>39</sup>. Le mécénat imbriqué entre la politique et la religion revendiquait une pastorale paysanne axée sur la contemplation et la méditation, loin des pulsions amoureuses. Il s'avère qu'un discours semblable était établi bien avant que la religion catholique s'approprie le paysage pastoral païen. Moins d'un an avant Jésus-Christ, le style galant était méprisé pour incitation à la sensualité et à l'érotisme par plusieurs poètes du genre bucolique, notamment Lucrèce pour qui les excès de la « passion humaine » sont à dénoncer. Hélène Casanova-Robin explique que c'est au sein de cercles épicuriens à Naples que les poètes-philosophes se réunissaient afin d'être à l'écart de la ville, et par conséquent, à l'écart des passions<sup>40</sup>. Quoi qu'il en soit, la pastorale paysanne devient un sujet de prédilection pour les poètes et les peintres désirant exprimer la joie d'être en harmonie avec la nature.

Dans ce contexte, Peter Krausz aurait-il cherché à reproduire les codes du paysage classique, où se serait-il approprié le sujet à d'autres fins ? Nous penchons pour la seconde option, car aucune des deux orientations de la peinture paysagère évoquées plus haut ne semble correspondre à ses tableaux. Cette typologie semble être appropriée lorsque les personnages répondent aux principes de convenance et d'ordonnance.

---

<sup>38</sup> Sur le débat entre le paysage galant et paysan, voir Alain Mérot. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris : Gallimard, p. 203-209.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>40</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. XIV.

Or, les paysages de Krausz ne représentent pas de figure humaine, ce qui oriente notre lecture autrement. Les peintures du 17<sup>e</sup> siècle ne sont cependant pas écartées de notre analyse. Celles de Nicolas Poussin — *Les bergers d'Arcadie* (1630-38) — nous concernent plus spécifiquement en raison de l'influence sur Peter Krausz pour établir le titre de la série à l'étude. Ensuite, elles répondent à un canon esthétique à l'image de l'Antiquité nous permettant de mettre en perspective la peinture actuelle de paysage de Krausz. Le langage plastique des œuvres de notre peintre se distingue de quatre caractéristiques formelles des conventions académiques de la tradition figurative pastorale. En analysant la perspective, le cadrage, la tonalité chromatique ainsi que l'horizon de *Et in Arcadia ego*, nous serons en mesure de déterminer les éléments sur lesquels l'artiste attire l'attention du spectateur et, par conséquent, interpréter le message contemporain de la série.

## 1.2 Analyse de la forme

L'artiste invite le spectateur dans son univers paysager dont l'organisation de l'espace des tableaux ne répond pas à l'illusion d'un espace tridimensionnel. Avant d'analyser ces logiques d'espace, voyons comment la rhétorique visuelle fonctionne dans la peinture de paysage traditionnel. Aux yeux d'Anne Cauquelin, cette dernière est pensée selon un ensemble de règles et de procédés en vue de confondre le sujet représenté de la nature. Plus précisément, le peintre recourt à des caractéristiques formelles — que nomme l'auteure « figures d'artifice » — servant à créer l'illusion d'un contact direct avec la nature. Dans l'article *Le paysage n'est pas un lieu* (1989), Cauquelin détermine ces figures par les plans, l'unité d'ensemble (la tonalité), les éléments de la nature (signe ou jeu de transport), le cadrage et la perspective<sup>41</sup>. Dans autre ouvrage, *L'invention du paysage* (2000), l'auteure insiste sur trois figures pour montrer comment elles jouent un rôle important en peinture. La perspective donne une impression de profondeur et le cadrage suggère une continuation au-delà du véritable cadre pour que « le paysage se construise dans le cadre d'une fenêtre ouverte sur le monde »<sup>42</sup>. L'autre figure d'artifice considérable

---

<sup>41</sup> Anne Cauquelin. 1989. « Le paysage n'est pas un lieu », *Paysages sur commande: Les 4 saisons du paysage : colloque 16-17 mars 1990*. Rennes: Centre culturel Le Triangle, p. 92-96.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 94.

est d'ordre métaphorique, alors que les éléments de la nature sont soumis à un transfert symbolique : l'eau, le feu, la terre et le ciel renvoient à des symboles religieux et mythologiques. Cauquelin entend ce rapport métonymique tel un « jeu de transport », car il associe le champ de blé à la campagne, ou encore l'arbre de laurier à l'immortalité. Autrement dit, la construction du tableau de paysage est artificiellement ordonnée en vue d'obtenir un produit identique à la nature.

Le paysage classique se veut une unité d'espace qui puisse répondre à la cohérence du monde. Dans le cas de la série *Et in Arcadia ego*, le rôle de chacune des caractéristiques formelles est mis au profit d'une œuvre permettant, de l'œil à l'esprit, le passage entre le paysage et la nature. Pour ce faire, Peter Krausz emploie toutefois d'autres moyens que ceux identifiés par Cauquelin. Il n'est pas évident de deviner si la série est réalisée selon une rhétorique visuelle classicisante. Le doute s'installe dès lors que l'on s'attarde aux caractéristiques essentielles à l'illusion dont le traitement est ambivalent. La perspective linéaire est ambiguë : le cadrage délimite et déborde, les couleurs forment des contrastes de complémentaires et de clair-obscur, puis l'horizon correspond davantage au concept d'horizon vertical de la philosophe de l'art Céline Flécheux<sup>43</sup>.

En premier lieu, la rhétorique visuelle conformément appliquée a pour effet sur le spectateur de lui donner la certitude que le paysage représenté est la véritable nature. Si la logique d'espace n'est pas respectée, la perspective linéaire ne peut « faire voir » la totalité du paysage, soutient Cauquelin<sup>44</sup>. *Et in Arcadia ego no 10* (fig. 13) offre des perspectives divergentes où le point de fuite principal se situe en avant-plan, à la droite de la composition, marquée par la fin d'une friche de couleur orange cadmium. Les lignes de fuite qui convergent vers ce point se frappent à une autre logique d'espace en arrière-plan qui n'est guère plus évidente à cerner. Il semble que plus d'un type de perspective opère dans l'œuvre : celle linéaire au premier plan se heurte à l'entremêlement des cantons au second plan alors que ni l'une ni l'autre n'offre véritablement de profondeur au paysage.

---

<sup>43</sup> Céline Flécheux. 2009. *L'horizon : des traités de perspective au land art*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

<sup>44</sup> Anne Cauquelin. *Op.cit.*, p. 60.

En plus de la perspective, l'étendue du paysage est obtenue grâce au travail de différence d'échelle ainsi que de la gradation de couleur. À bien observer, sur la colline au premier plan, les arbres près du chemin sur la première colline se distinguent de ceux au loin, alors que ces derniers ont cinq fois moins leur taille. D'autre part, l'obscurité des champs en avant-plan et celle des montagnes en dernier plan crée une profondeur d'espace uniquement, car, au centre, les cantons sont de tonalité plus claire. La logique de l'espace dans l'œuvre de Krausz est donc un amalgame de moyens artificiels que sont la perspective, le jeu chromatique et de dimensions entre les objets.

La technique appelée par les Flamands au 15<sup>e</sup> siècle « espace ambiance »<sup>45</sup> se définit par la formation de volume des formes grâce au jeu d'effets de lumière et de couleur. Se distinguant de la perspective italienne, la flamande positionne l'horizon en hauteur en vue d'obtenir une profondeur de champ. Dans le cas de l'œuvre ci-analysée, la logique d'espace n'est pas assurée par l'horizon, mais par un travail de tonalité chromatique, permettant une distanciation entre les éléments représentés au premier plan du second plan, pour peu qu'elle soit réaliste. Aux yeux de Cauquelin, les couleurs sont responsables de l'unité d'ensemble<sup>46</sup>, avis avec lequel nous sommes d'accord, car elles produisent en effet l'ambiance du tableau. Au sein de chacun de ceux de la série, l'organisation de l'espace ainsi que le choix des tonalités chromatiques conçoivent une atmosphère qui n'est pas sans rappeler les arrière-plans des portraits flamands et italiens des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. À nos yeux, l'un des exemples les plus notables est la *maniera* de Piero della Francesca, et plus spécifiquement le *Dittico dei Duchi in Urbino* peint vers 1466. Semblablement à cette œuvre, l'atmosphère est aussi feutrée que dans *Et in Arcadia ego no 10* (fig. 13). C'est entre autres grâce à l'utilisation des pigments de type *terra di siena*, jaune de Naples et vert de cobalt que la peinture offre de riches nuances au territoire composé d'hectares bien délimités et de collines qui se tressent jusqu'aux montagnes saillantes. La ressemblance est aussi dans le motif des arbres si l'on compare le portrait de la duchesse (fig. 14) et la face

---

<sup>45</sup> Paul Philippot. 1994. *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XVe-XVIe siècles*. Paris: Flammarion, p. 16.

<sup>46</sup> Anne Cauquelin. 1989. « Le paysage n'est pas un lieu », *Paysages sur commande: Les 4 saisons du paysage : colloque 16-17 mars 1990*. Rennes: Centre culturel Le Triangle, p. 95.

postérieure du même tableau (fig. 15) à *Et in Arcadia ego no 18* (fig. 16)<sup>47</sup>. De fait, l'analogie provient surtout du sujet représenté, c'est-à-dire le paysage italien dont la terre est parsemée des mêmes variétés végétales, en Toscane dans le cas de Piero della Francesca et en Sicile dans celui de Peter Krausz.

Les deux peintres ont pour des raisons évidentes en commun un langage formel, mais partagent pour d'autres raisons une vision du territoire. En positionnant de profil le Duc et la Duchesse, Piero della Francesca fait référence aux médailles sur lesquelles étaient représentés les empereurs dans l'Antiquité. L'artiste les inscrit de plus dans une perspective créant l'impression qu'ils sont juchés sur le balcon d'une des tours de leur *Palazzo*. Le paysage en arrière-plan fait directement référence aux terres conquises par Montefeltro dont le pouvoir s'étale sur plusieurs provinces (Urbino, Pesaro, Rimini, Napoli et Roma). Quant aux œuvres de Peter Krausz, elles présentent la relation de la nature et de l'être humain dépourvu de son rôle en société. En ne les représentant pas, l'artiste donne au spectateur l'occasion de poser un regard nouveau sur ce que le paysage signifie non pas en tant que territoire politisé, mais en tant que nature.

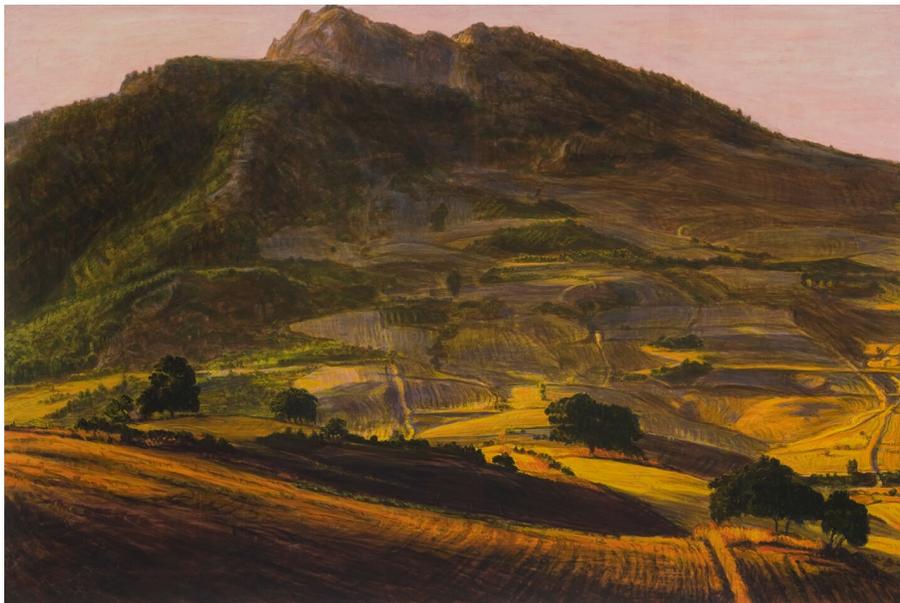


Figure 13. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 10*, 2015, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.

---

<sup>47</sup> Le motif est perceptible dans les tableaux *San Gerolamo e un devoto* (1450), *Resurrezione* (1450), *Natività* (1470) et *Il Battesimo di Gesù* (1450).



Figure 14. Piero della Francesca, *Ritratto di Battista Sforza*, 1466, *tempera sur panneau*, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi. (Détail de l'œuvre)



Figure 15. Piero della Francesca, *Trionfo di Battista Sforza*, 1466, *tempera sur panneau*, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi. (Détail de l'œuvre)



Figure 16. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 18*, 2016, *a secco* sur papier, 17 x 28 cm.

En ce qui concerne *Et in Arcadia ego no 18* (fig. 16), la perspective ne suggère que partiellement une profondeur d'espace paradoxalement au cadrage qui subordonne les limites du tableau. En se rapportant à Panofsky, Cauquelin souligne que, dans la tradition picturale, le cadre donne l'impression d'une continuité au-delà du tableau : « Le paysage se construit dans le cadre d'une fenêtre ouverte sur le monde »<sup>48</sup>. Le cadre, qui concentre le regard à ne voir qu'une partie du paysage valant pour sa totalité, n'est convaincant que dans la moitié des cas de la série de Peter Krausz. Il crée une illusion seulement lorsqu'il s'agit de format rectangulaire, au contraire du format carré<sup>49</sup>. Les œuvres de ce format<sup>50</sup> présentent plusieurs éléments de la nature, eux-mêmes fragmentés. Dans *Et in Arcadia ego no 15* (fig. 17), on ne sait si la bribe de l'olivier, à l'extrême gauche, est intégrée ou rejetée du cadrage. Dans l'ensemble de la série, nous constatons que ce n'est pas tant le format qui crée ce paradoxe que la composition. De fait, lorsque les éléments sont entièrement représentés à l'intérieur du cadre, nécessairement l'impression est celle d'une vue absolue sur le paysage.

<sup>48</sup> Anne Cauquelin. *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>49</sup> 14 œuvres sont carrés et 11 œuvres sont rectangulaires. Deux autres de formats aussi rectangulaires (*Et in Arcadia ego no 25* et *no 26*) sont considérées dans le cas de l'analyse du cadrage comme des tableaux carrés, car elles sont composées de la même manière.

<sup>50</sup> *Et in Arcadia ego no 2, no 3, no 4, no 5, no 6, no 7, no 9, no 12, no 15, no 20, no 22, no 23* et *no 2*.

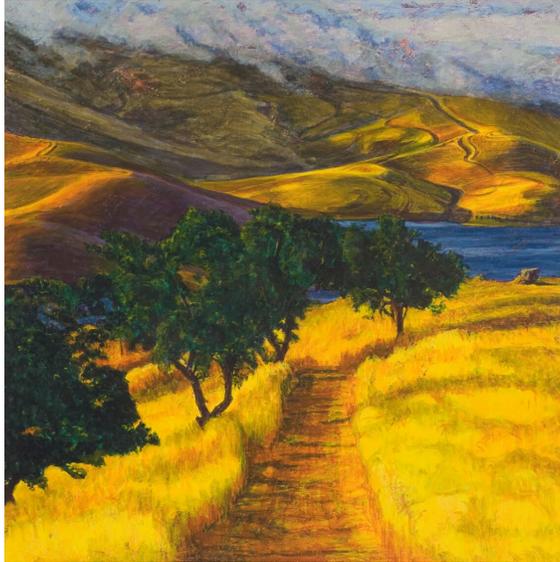


Figure 17. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 15*, 2016, a secco sur panneau, 51 x 51 cm.

En deuxième lieu, les œuvres se différencient dans leur composition par le traitement de l'horizon. Sur l'ensemble de la série, seulement 11 arrière-plans sont alloués à l'horizon, tel que nous le conceptualisons. Céline Flécheux désigne un nouveau type pour le monde occidental qu'elle nomme horizon vertical. Dans l'ouvrage *L'horizon : des traités de perspective au land art* (2009), elle soutient l'idée que la ligne d'horizon comprise comme la limite de la portée du champ visuel est une conception fortement occidentale. En comparaison avec l'art asiatique ancien, l'horizon est pensé « hors de sa configuration horizontale »<sup>51</sup>. Les paysages chinois, en particulier, ne présentent aucune structure d'horizon. L'espace s'organise dans une certaine logique « soumise à une force qui n'est pas horizontale » instaurée par la montagne. Le paysage possède tout de même, quelle que soit sa direction, un horizon aux yeux des Occidentaux. La montagne est en cela l'élément constitutif de l'horizon vertical. Notons par ailleurs que, selon le bouddhisme et la pensée taoïste, l'humain s'identifie à la montagne par sa position verticale et intermédiaire entre le ciel et la terre<sup>52</sup>. Motif principal du paysage, il établit un lieu d'harmonie, de recueillement, de contemplation et d'élévation de l'esprit<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Céline Flécheux. 2009. *L'horizon : des traités de perspective au land art*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 251.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 175.

Dans le même ouvrage, Flécheux soutient que l'horizon vertical positionne l'individu dans le paysage et non face à lui, contrairement à la perspective<sup>54</sup>. Son regard voyage dans le tableau sans véritablement se poser à un endroit fixe, tandis que la composition pensée selon un point de fuite tient le spectateur à distance du tableau. C'est toutefois en se référant aux lignes convergeant à ce point, voire en se positionnant là où la logique d'espace a été élaborée, que se produit l'impression d'être à l'intérieur du paysage. Les peintres de la Renaissance italienne ont démontré à travers plusieurs techniques perspectivistes (linéaire, aérienne, serpentine, curviligne) qu'une surface plane construite selon des opérations mathématiques persuade le spectateur de cette illusion optique. Ainsi s'entremêlent les deux conceptions de l'horizon dans les paysages de montagne de la série *Et in Arcadia ego*. L'horizon vertical s'impose de manière plus importante dans la série. Sans point de vue fixe, le regard du spectateur a par conséquent tendance à errer, voire à s'égarer.

Il importe de mentionner que la montagne est un motif déjà présent dans les paysages de la production antérieure de Peter Krausz, au contraire de la ligne d'horizon. Jusqu'à présent, cette dernière n'avait jamais fait partie de ses œuvres. La fascination du peintre se manifeste de manière plus importante pour le territoire que pour le ciel, à l'exception de la série *Temporale* (2013-2014, fig. 18) dédiée aux phénomènes météorologiques. Des brouillards sont, d'ailleurs, représentés de manière semblable dans *Et in Arcadia ego no 8 et no 15* (fig. 19 et fig. 17). Au regard du concept de Flécheux, ce dernier tableau comportant une ligne d'horizon, bien délimitée au-dessus des montagnes, ne répond pas à la cohérence élaborée dans les autres plans. Autrement dit, l'espace voué au ciel par la représentation des nuages détient sa propre logique. L'effet vaporeux de la technique classique de *sfumato* que requiert la perspective aérienne est, ici, substitué par un aplatissement de couleur. La texture du plan central (léchée) et du plan supérieur (brossée) produit une dissonance qui apparaît également entre ce dernier et le plan inférieur, alors que les coups de pinceau sont brossés d'une autre façon. *Et in Arcadia ego no 8* comporte quant à elle un *sfumato* très peu subtil dont l'opposition subsiste dans un contraste chromatique entre le rose clair du ciel et le vert obscur des montagnes.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 266.

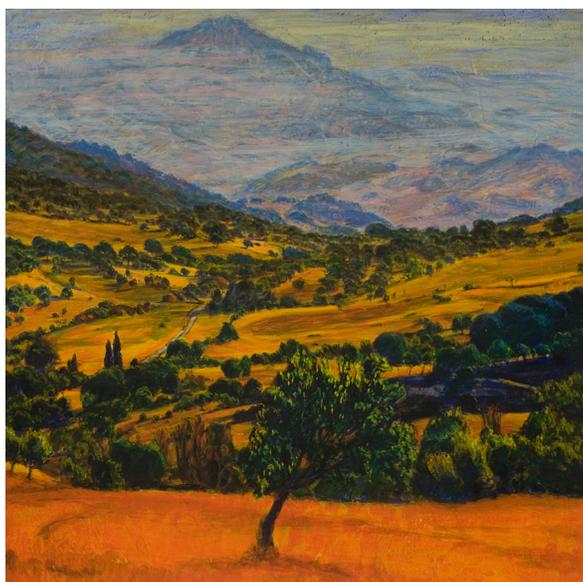


Figure 18. Peter Krausz, *Temporale no 12*, 2014, *a secco* sur panneau, 30 x 30 cm.

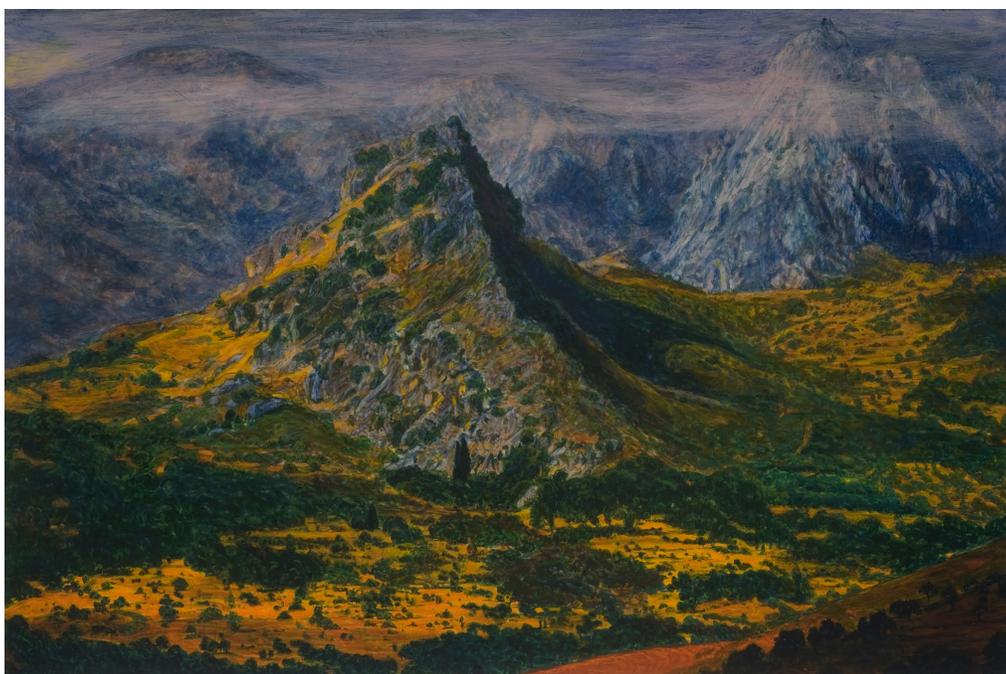


Figure 19. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 8*, 2015, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.

En troisième lieu, nous remarquons que la perspective et le cadrage occupent le rôle majeur de la structure de l'espace dans les tableaux ne représentant pas de montagne. La perspective débute en avant-plan dans le cas de *Et in Arcadia ego no 2* (fig. 20). Le point de fuite se situe précisément au creux des deux coteaux représentés au tiers de la toile.

Notre regard suit le rythme des vallons qui s'entrecroisent, se bute à l'intersection des coteaux et se poursuit vers les plaines. Cette dernière partie semble appartenir à une autre perspective, car elle ne concorde plus avec le point de fuite qui traverse les vallons. Notre désir de percevoir le paysage comme une unité spatiale est dérangé par cet illogisme causant un sentiment de vertige. En plus de la tension entre le flou et la précision des éléments représentés, le chevauchement des plans sans réelle profondeur crée un rabattement vers l'avant. Par conséquent, notre œil est rapidement ramené à la matérialité du tableau. Le regardeur est du coup attentif à la surface texturée et la prédominance du dessin.



Figure 20. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 2*, 2014, *a secco* sur panneau, 122 x 122 cm.

En somme, la rhétorique visuelle à laquelle se réfère Anne Cauquelin pour expliquer l'illusion d'un contact direct avec « une vérité du monde de la nature »<sup>55</sup> ne

---

<sup>55</sup> Anne Cauquelin. 1989. « Le paysage n'est pas un lieu », *Paysages sur commande: Les 4 saisons du paysage : colloque 16-17 mars 1990*. Rennes: Centre culturel Le Triangle, p. 24.

concorde que partiellement avec les œuvres *Et in Arcadia ego*. L'inscription du paysage dans le tableau n'est qu'à moitié convaincante en raison de l'écart envers l'application conventionnelle des « figures d'artifice ». La multiplicité des perspectives n'est plus ce dispositif qui agit à lui seul telle une rhétorique. Le cadrage inscrit invraisemblablement les objets dans l'espace du tableau. L'horizon, lorsqu'est présent, est suggéré selon la conception occidentale ou orientale. Les tonalités chromatiques sont quant à elles pensées selon des contrastes de couleurs. Les caractéristiques formelles sont tout compte fait pensées en dualité, de sorte que le paysage se présente à nous, assurant le passage entre le paysage et la nature, entre la représentation et le matériau<sup>56</sup>.

### 1.3 La figure humaine

L'autre aspect distingue des œuvres de la série à l'étude par rapport à la tradition picturale pastorale mentionnée plus tôt est l'absence de figures humaines. Les conventions picturales de l'époque étaient établies selon la description de la nature dans les recueils de genres bucoliques de l'Antiquité. Bien que Théocrite soit le fondateur du genre<sup>57</sup>, ce sont les poèmes de Virgile qui auraient inspiré les peintres classiques, et ce, pour des raisons de décorum. Son style idéaliste aurait davantage plu à la bourgeoisie ecclésiastique pour qui la campagne était un lieu à l'image du paradis terrestre<sup>58</sup>. Au sein des spécialistes de la littérature antique, un débat subsiste entre ceux qui défendent la divergence entre le style réaliste de Théocrite et celui idéaliste de Virgile, et ceux qui tentent de déconstruire cette idée préconçue. Nous verrons plus tard en quoi cette querelle a un sens dans notre analyse des paysages de Krausz.

Pour l'instant, retenons que Virgile exploite sous des influences hellénistiques le thème de l'otium amoureux des bergers dans les *Bucoliques* (37 av. J.-C.). Son deuxième recueil, *Les Géorgiques* (30 av. J.-C.) appartient également au genre pastoral, toutefois

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>57</sup> Selon Catherine Cusset, Théocrite ne peut être le fondateur du genre idyllique, car ce dernier est en devenir à l'époque du poète. Les genres idyllique et bucolique se différenciant l'un de l'autre ont probablement été confondus pour une raison de traduction. Catherine Cusset. 1998. *Les romanciers du plaisir: essai*. Paris: Honoré Champion, p. 24. Sur ce sujet, voir également Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris: Les Belles Lettres, p. XVII.

<sup>58</sup> Alain Mérot. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris: Gallimard, p. 182.

voué au travail d'agriculture. Son troisième recueil, *L'Eneide* (19 av. J.-C.) qui aborde la fondation de Rome s'écarte aussi de notre sujet centré sur le paysage de la vie pastorale. À vrai dire, nous considérons uniquement le premier recueil de Virgile en raison d'une églogue en particulier faisant écho à la toile de Poussin. *Les Bergers d'Arcadie* s'avère être l'influence directe de Peter Krausz pour le titre de sa série, affirme-t-il lors d'un entretien. Panofsky livre quant à lui de solides arguments qui ne sont jusqu'à présent pas contestés par les critiques, selon lesquels l'iconographie du tableau de Poussin aurait pour source textuelle le 5<sup>e</sup> poème des *Bucoliques*. Nous verrons plus en détail en quoi consiste son raisonnement, mais pour l'instant voyons ce qui caractérise le paysage que campe Virgile dès la première églogue. Le poète esthétise la vie champêtre en décrivant un univers végétal ne faisant qu'un avec les chevriers : « Nous avons pour ces gens semé tout notre bien ! Ente à présent les poires, Mélibée ! range en ordre les vignes ! Allez, mes chèvres, heureux troupeau jadis, allez ! [...] J'ai des fruits doux, des châtaignes moelleuses et abondances de lait caillé pressé »<sup>59</sup>.

Casanova-Robin nous fait remarquer qu'un animisme règne au sein de la nature sylvestre, tel un « mouvement naturel que partagent bêtes et hommes »<sup>60</sup>. Sans étonnement, en poésie, la nature tient une place dans le paysage pastoral aussi essentielle que celle de l'humain. Cela nous amène ainsi à nous questionner sur la suppression de ce dernier dans les œuvres de Peter Krausz. Dans les années 1970 et 1980, les personnages attestent l'expression d'un être opprimé. La photographie *De Natura (Humana)* sur laquelle nous avons attiré l'attention plus tôt est un des cas significatifs de la représentation de la figure dépossédée de dignité humaine. Dans d'autres cas, elle est figurée morte, au sens propre du terme. *Série Berlin* est éloquente à ce sujet, car les œuvres résultent d'une documentation effectuée vers 1987, alors que Peter Krausz visitait un musée à Checkpoint Charlie. L'image *Série Berlin* (fig. 1) est montrée au côté de *Tour de garde* (1988, fig. 21), *13 août 1961* (1988, fig. 7) installée au fond de la pièce de la Galerie J. Yahouda Meir, lors de l'exposition, en 1988. Elle représente au centre de sa composition le mur de Berlin, visité par l'artiste un an avant sa destruction en 1987. Elle remémore également la date à

---

<sup>59</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. 7.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. XXXII.

laquelle le mur a été érigé, alors que le gouvernement communiste était au pouvoir. Dans la pièce adjacente de l'exposition se trouve le diptyque *Eaux Frontalières* (fig. 23-24). L'œuvre de gauche est couverte de pigment rouge représentant un homme mourant dans les bras d'un autre. Des gardes allemands sont subtilement dessinés en arrière-plan afin d'évoquer l'autorité oppressante. Alors que les personnages de cette peinture sont anonymes, celui de la gravure à droite est le portrait d'un homme anonyme<sup>61</sup>. *Eaux Frontalières* signifie à nos yeux la tragédie d'un peuple juif contraint à fuir leur pays pour survivre.



Figure 21. Peter Krausz, *Tour de garde*, 1988, huile sur toile, 183 x 508 cm. (15 panneaux)

---

<sup>61</sup> Le portrait est en vérité celui de Tiberius Krausz. Pendant les années 1980, Peter Krausz effectue des recherches au Mauermuseum (Museum Haus Checkpoint Charlie, Musée du Mur), à Berlin. La photographie qu'il récupère pour représenter l'œuvre est celle d'un portrait d'un jeune homme ayant été capturé et tué par l'Armée allemande de l'est.



Figure 22. Peter Krausz, *Eaux Frontalières*, 1988, huile et pigment sur toile, gravure sur bois, 213 x 213 cm. (Diptyque)



Figure 23. Peter Krausz, *Eaux Frontalières*, 1988, huile et pigment sur toile, 213 x 213 cm. (Détail de l'œuvre)

Pour démontrer la prédominance de la souffrance humaine dans l'art de Peter Krausz, le cas notable est celui exposé au Centre international d'art contemporain de Montréal, en 1987. *Archipelago — Station* (1987, fig. 24) est une installation de billots de bois carbonisés disposés sur un diable au sol. En arrière-plan, une fresque moderne aux techniques mixtes, *Miserere* (fig. 24), est le dessin d'un personnage occupant l'espace de deux murs complets. L'iconographie de ces œuvres réfère, d'une part, à l'histoire racontée dans la préface du recueil de textes *Kolyma*, qui relate des histoires réellement vécues par son auteur, Varlam Chalamov, dans le camp de concentration en Sibérie, vers 1930. L'histoire des détenus veut que :

Peu de temps après la guerre, dit-on, quelque part au fond de la taïga, non loin de l'océan, de nombreux détenus, pleins de désespoir, se coupèrent les mains à la hache pour se débarrasser d'un travail inhumain on met les doigts et les mains coupés entre les pièces de bois, dans les chargements d'un excellent bois de construction, cercles de fil de fer et destinés à l'exportation<sup>62</sup>.

Il est possible de penser que le dessin se réfère à ce même extrait, puisque la position tordue de l'homme indique un moment d'agonie et que ses mains sont mises en évidence. En vérité, l'iconographie de *Miserere* relate un autre passage du recueil. Chalamov décrit au chapitre *prêt-bail* que les corps ensevelis sous la neige dévalaient les collines au dégel au printemps :

La montagne était dénudée et transformée en une gigantesque scène de théâtre ou allait se jouer un mystère du camp. La tombe, la fosse commune des détenus — une grande fosse en pierre bourrée jusqu'en surface de cadavres non décomposés —, avait commencé à s'écrouler des 1938. Les corps se mirent à glisser sur le flanc de la montagne en révélant le secret de Kolyma. (...) il n'y avait pas de four à gaz à Kolyma. Et les cadavres attendaient dans le roc, dans le permafrost. (...) Ces tombes, ces grandes fosses en pierre, étaient pleines à ras de bord de Cadavres, des cadavres non décomposés, des squelettes nus revêtus de peau, d'une peau sale, grattée jusqu'au sang, dévorée par les poux<sup>63</sup>.

Dans le cas de *(De) Natura Humana* et de *Série Berlin*, le personnage représente une victime d'une tragédie humaine. Notons que l'histoire des Allemands qui ont tenté d'échapper au régime totalitaire rencontre celle de l'artiste qui a subi la même situation en

---

<sup>62</sup> Varlam Tikhonovitch Chalamov, Andreï Donatovitch Siniavski. 1980. *Kolyma*. Paris: F. Maspero, p. 5.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 301.

1969. Outre cette analogie intéressante pour les références autobiographiques dans le travail de Peter Krausz, il nous importait de mettre l'accent sur les diverses manières dont l'être humain a été représenté avant que le paysage devienne son sujet de prédilection. Le constat étant que les représentations de personnages explicitent le sujet de la mort, alors qu'il se fait plus implicite dans le paysage sans être humain. En comparaison avec le paysage arcadien classique, le personnage ne porte que le costume du berger en guise de métaphore de l'être humain en paix avec la nature. Or, pour le même type de représentation, mais dans un contexte historique tout à fait différent, est-il possible que pour Krausz le personnage soit superflu ? La trace est-elle suffisante pour interpeller le spectateur, alors que son intention pour la série est d'interroger la relation de l'humain envers la nature ? La trace laisse planer le doute quant à sa signification dans un paysage idéalisé, cependant produit dans une période de dégradation environnementale. Son ambiguïté subsiste dans le fait qu'elle valorise la nature sans contester la présence humaine.



Figure 24. Peter Krausz, *Archipelago – Station*, 1987, technique mixte, 140 x 84 cm (Installation). Peter Krausz, *Miserere*, 1987, huile, plomb sur toile, 274 x 183 cm (Fresque).

Alain Mérot nous explique qu'au cours de l'histoire de la peinture en Occident, la trace possède deux symboliques prégnantes, soit le chemin de la vérité ou la maîtrise par l'homme du monde terrestre. Ce n'est qu'à l'époque moderne que le chemin se désacralise<sup>64</sup>. Désormais, la trace « dénote un rapport à l'espace et au temps ». Elle fournit un repère à l'œil, assure la liaison entre les plans et rend tangible l'espace en profondeur<sup>65</sup>. Nous savons que Peter Krausz n'adhère à aucune religion, mais cela ne signifie pas pour autant que son art échappe aux interprétations spirituelles ou encore aux symboliques courantes. En empruntant des codes à la peinture de paysage classique, ses œuvres sont confrontées aux conventions du canon artistique. Cependant, l'intrigue revient à la non-conformité à ces codes et au contexte de production qui se bute à l'image actuelle du paysage. Pour l'artiste, la trace témoigne de l'histoire de l'humain. Ce dernier a contribué au façonnement du beau paysage, mais aussi à sa destruction.

De fait, la symbolique des chemins est essentiellement culturelle. En l'absence de figures humaines, les traces acquièrent une fonction davantage métaphorique dont le sens se tient au milieu d'une vision personnelle et commune du paysage. Cette réflexion s'engouffre dans une impasse, car des éléments clés sur la production des œuvres manquent encore. Nous nous attardons donc dès maintenant au processus de création et à la démarche de l'artiste. En plus de l'analyse préiconographique, ceux-ci renferment des données tout aussi révélatrices pour expliciter son rapport avec le paysage et du coup la signification des traces.

#### **1.4 Processus de création**

Le processus artistique de Peter Krausz s'est défini au fil du temps par ses voyages pendant lesquels il a prêté une attention particulière à la géographie physique des paysages. Depuis la fin de la décennie 1960, l'artiste visite les pays méditerranéens où il a l'occasion de documenter le paysage dont les sources visuelles proviennent du sud de l'Italie et de l'Espagne dans le cas de la série *Et in Arcadia ego*. En entrevue, il nous confie que les

---

<sup>64</sup> Alain Mérot. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris: Gallimard, p. 152.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 152.

terres au sud de ces pays se distinguent de leur centre. Par exemple, la Toscane qu'il avait l'habitude de visiter se caractérise par des collines qui ne lui offrent désormais plus de défi artistique. La Sicile au contraire est plus complexe à représenter, notamment dû à ses montagnes accidentées, son sol aride et ses variétés végétales. Le territoire géographique du sud de l'Italie alimenterait la complexité de la technique de la *tempera*. Désormais, la composition des œuvres est mise en œuvre en vue d'une organisation spatiale harmonieuse, mais surtout dynamique, comme l'explique l'artiste : « Revenir à la peinture et au paysage — un paysage documenté, avec une grande attention aux détails, — me donnait l'impression de m'ouvrir à de nouveaux défis et m'offrait le sentiment d'organiser, de structurer un monde de plus en plus chaotique »<sup>66</sup>. Pour ce faire, il se pose sur une colline en fin d'après-midi pour esquisser ses premiers croquis jusqu'à ce qu'advienne le crépuscule. Par la suite, il prend des clichés photographiques afin de déterminer d'autres points de vue qui lui semblent intéressants pour capter les subtilités des effets de lumière. De retour à l'atelier à Montréal, Krausz sélectionne quelques-uns de ses dessins et ses photographies qu'il rassemble pour créer une composition unique, tel un paysage composite. Pour la série, des images ont été sectionnées sur la longueur et la largeur.



Figure 25. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 19*, 2016, *a secco* sur papier préparé, 33 x 59 cm

---

<sup>66</sup> Peter Krausz, Horea Avram, Florence Chantoury-Lacombe. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz, p. 3.

*Et in Arcadia ego no 19* (fig. 25) présente au premier plan un traitement pictural abstrait. Une forte diagonale représente un champ brossé par le pinceau de manière à créer l'agitation des brindilles de blé au vent. Le traitement se fait plus figuratif dès les plans suivants où d'autres diagonales s'entrecoupent par des champs garnis d'oliviers travaillés avec précision. Là où la lentille de l'appareil a dirigé son focus est donc au deux tiers de la composition. Dans la logique photographique les éléments en avant-plan apparaissent flous et ceux en arrière-plan détaillés. Il réside toutefois une incohérence dans la luminosité de ces éléments représentés, puisqu'elle est répartie de manière égale sur la superficie, à l'exception du centre droit où l'obscurité respecte l'ombre portée de l'arbre. Cette flagrante disparité nous confirme deux choses : le jeu de collage et l'utilisation d'un autre médium.

Peter Krausz s'exerce aussi au dessin pour documenter le paysage lors de ses voyages. L'encre, le fusain noir, la sanguine et le brou de noix sont des médiums qui lui fournissent une meilleure compréhension synergique des formes et des effets de lumière sur les objets que l'appareil photographique. À sa différence, le dessin renvoie certainement mieux l'artiste à un rapport intime avec la nature. Il est une technique de représentation qui requiert une gymnastique intellectuelle. Le processus de compréhension qui ne s'entame qu'après un temps nécessaire d'observation équivaut à l'élévation de l'esprit. Semblablement à ce que le *disegno* signifiait pour les académiciens florentins du 17<sup>e</sup> siècle, le dessin est un terme à double sens dès lors que l'on considère qu'il est une manière pour démontrer ses habiletés pratiques et rhétoriques. Il faut dire que cela ne diminue en rien la complexité du travail photographique. L'appareil est analogue au dessin dans la mesure où il requiert de l'expérience ainsi que d'excellentes connaissances pour réussir un cliché.

L'une des particularités du dispositif qu'exploite l'artiste est la distanciation de son regard avec le sujet. Car ce n'est qu'après avoir repéré la position idéale de la vue panoramique qu'il peut délimiter un cadrage et isoler les éléments de la nature en un seul fragment. En fait, Krausz parcourt le paysage en voiture à la recherche d'un lieu propice pour s'adonner à la création photographique. Il est par la suite en mesure de choisir la lentille et le focus adéquat pour un parfait cliché. La position déterminée est identifiable

dans plusieurs œuvres que l'on devine depuis le sommet d'une colline. Le cadrage, qui est dépendant de la mesure maximale de la lentille, n'est pas nécessairement le format des tableaux de la série. En vérité, à la suite de la sélection des images, l'artiste effectue un travail de découpage et de jonction en atelier (fig. 26). Il détermine le format final uniquement après avoir fait des ébauches et des essais, puisqu'il a recours à ses esquisses également croquées *in situ*. Cela dit, il parvient à donner l'illusion que les éléments de la nature sont rassemblés en un seul coup d'œil qu'importe le format des tableaux. Néanmoins, la fonction rhétorique vouée à la perspective et au cadrage échoue, car ces caractéristiques ne sont pas conformes à la technique classique. De plus, l'illusion se montre factice dès lors que l'on apprend que des éléments sont ajoutés et retirés. Tout compte fait, ce sont aux modifications qu'apporte Krausz aux images configurées par le dispositif photographique que nous accordons un intérêt dans son processus de création. Les compositions finales découlent des décisions esthétiques servant à capturer l'essence du paysage, puisqu'une fois en atelier, il parvient à lui redonner souffle.



Figure 26. Exemple de travail de jonction à partir des photographies par Peter Krausz.

D'après l'analyse menée auprès des œuvres de la série, il s'avère que l'artiste cherche à confondre le spectateur entre la réalité et l'idéalité du paysage. Les moyens empruntés pour créer une rhétorique visuelle ne sont cependant pas identiques à ceux des peintres

classiques. Alors que ces derniers voient l'incontestabilité de la peinture à reproduire la nature selon la notion *mimesis*, l'appareil photographique transforme la perception du paysage des contemporains. Semblables aux peintures de type photoréaliste en vogue aux États-Unis dans les années 1970, celles de notre artiste fournissent l'effet d'une reproduction photographique. Elles fournissent la même délimitation de l'espace et offrent une proximité avec la nature. Celle-ci est d'ailleurs obtenue grâce à l'expression, à la fois abstraite et détaillée, palpable du dessin imitant la mise au point photographique. Les théories modernes établissent que l'image photographique est une preuve irrécusable ou une pièce à conviction pouvant révéler en quelque sorte que la vérité qui perdure assidûment en art actuel. Susan Sontag explique que « l'image peut déformer, mais elle permet toujours de penser qu'il existe, ou qu'il a existé, quelque chose d'analogue à ce qui se voit sur le cliché »<sup>67</sup>. Les théories postmodernes avancent en contrepartie ces artifices :

Malgré l'impression de véracité dont les photographies sont porteuses, et qui en fait à la fois l'intérêt, l'autorité et l'attrait, les rapports troubles et ambigus qui sont ceux de l'art et de la vérité n'épargnent pas les travaux du photographe. Même s'ils sont particulièrement soucieux de donner de la réalité une image exacte, les photographes demeurent soumis aux impératifs implicites de leurs goûts personnels et de leur conscience<sup>68</sup>.

La pensée de Sontag sur la photographie est analogue à celle du paysage d'Anne Cauquelin. La représentation a cette capacité de refléter l'idée du paysage, mais révèle tout compte fait une perception particulière à l'artiste. Selon Cauquelin, il existe un parallèle révélateur entre la foi et l'image : « Croyant sortir de nous-mêmes par une extase providentielle, nous entrons tout bonnement dans l'admiration pour notre propre façon de voir »<sup>69</sup>. L'utilisation du dispositif par Krausz est, tel que mentionné plus tôt, un outil à des fins de cadrage, mais aussi un médium servant à capter « l'instant ». En 2015, l'artiste expose à la Galerie McClure des épreuves de ses nombreux voyages accumulées depuis 1970. L'installation valorisait le médium en tant qu'œuvre d'art, enchérissait le statut multidisciplinaire de sa démarche, mais s'efforçait surtout de porter le discours sur la mémoire qu'enferment ses archives abondantes. En entretien avec la directrice de la galerie, Victoria Leblanc, il

---

<sup>67</sup> Susan Sontag, 1979. *La photographie*. Paris: Seuil, p. 14.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>69</sup> Anne Cauquelin, 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, p. 9.

exprime en quoi le cliché est une forme d'archive à double sens, car le sujet et la matérialité de la photo sont manifestes du passage du temps<sup>70</sup>. Il spécifie en quoi le dispositif rend bien sa vision intimiste et empathique d'histoires desquelles il est témoin. Leblanc souligne à ce propos l'aspect voyeuriste qu'exploite Krausz : « Je me sens réellement comme un voyeur parfois [...] Les gens ne posent pas. C'est un moment qui est capturé. Et c'est vrai que plusieurs de ces images sont mystérieuses tout comme l'existence de ces gens solitaires et cela me tient beaucoup à cœur »<sup>71</sup>. En ce sens, Susan Sontag a donc raison de soutenir que la photographie est un « moyen pratique d'inscrire dans la réalité l'apport de leur expérience »<sup>72</sup>.

Toutefois, cet appareil est guidé par une intention provenant de l'artiste. Sontag rappelle l'évidence que « les photographies, incapables de rien expliquer par elle-même, sont toutes des invites à la déduction, à la spéculation, aux fantaisies de l'imagination »<sup>73</sup>. Elle ajoute qu'elles ont la capacité de susciter l'empathie sous ses formes les plus discrètes : « La fonction utilitaire de la photographie se rattache ainsi étroitement à deux principes, en réalité contradictoires : l'incitation du désir et l'éveil de la conscience. Les images qui vont mobiliser la réflexion consciente sont toujours rattachées à une situation historique donnée ; et elles auront d'autant moins d'efficacité qu'elles seront d'un ordre plus général »<sup>74</sup>. Le point étant que « la photographie est devenue un des principaux moyens d'accès à une expérience des choses qui donne l'impression de la participation »<sup>75</sup>. Ainsi, l'aspect réaliste des peintures de Krausz provient de la photographie, lequel permet de stimuler l'interpellation du spectateur.

Tout d'abord, l'interpellation s'opère à partir du point de vue qui situe le spectateur exactement où le cliché a initialement été pris par l'artiste, qu'il reproduit ensuite grâce à la technique perspectiviste que nous avons soulignée plus tôt. La position de l'artiste est

---

<sup>70</sup> Victoria Leblanc, Sandra Paikowsky, Peter Krausz. 2015. *Peter Krausz : photographies, 1969-2015* = *Peter Krausz : photographs : 1969-2015*. Montréal : Galerie McClure, p. 16-17.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>72</sup> Susan Sontag. 1979. *La photographie*. Paris: Seuil, p. 19.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 20.

facilement identifiable lorsque les œuvres présentent en avant-plan une colline. Particulièrement à l'extrême droite des tableaux *Et in Arcadia ego no 5* (fig. 26), *Et in Arcadia ego no 8* (fig. 18), et *Et in Arcadia ego no 17* (fig. 27), de connivence avec la composition, la perspective produit une inclinaison et situe le regardeur dans le paysage approximativement où était localisé Krausz. Ses œuvres nous rappellent qu'il n'existe pas qu'un, mais une multitude de paysages. Les perspectives des tableaux sont en quelque sorte les diverses perceptions que l'être humain a portées sur le paysage. Autrement dit, ce sont ces « générations de regards » qui ont formé celui de Krausz, qui partage à son tour sa conception du paysage.



Figure 27. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 5*, 2015, a secco sur panneau, 51 x 51 cm.



Figure 28. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 17*, 2016, *a secco* sur papier, 17 x 28 cm.

Ensuite, l'interpellation est provoquée depuis les connaissances relatives à la culture du spectateur. Sontag rapproche les valeurs véhiculées à travers celles-ci et définit par le fait même la photographie correspondant de très près à celle de Cauquelin qui atteste l'artificialité du paysage :

Une connaissance du monde qui se fonde sur la photographie est en elle-même limitée, en ce sens que, tout en aiguillant la conscience, elle n'est en fin de compte ni une connaissance morale ni un savoir politique. Ce que les images fixes sont susceptibles de nous apprendre sera toujours mélangé d'affectivité, qu'il s'agisse en l'occurrence de pulsions humanitaires ou de sentiments cyniques. Nous aurons toujours affaire, en ce cas, à [...] un simulacre de savoir, une apparence de sagesse [...] <sup>76</sup>.

Dans le même ordre d'idée, Roland Barthes définit l'image photographique qui, prise dans son sens phénoménologique, tend à faire voir « quelque chose » <sup>77</sup>. Barthes la conçoit tel un certificat de présence. L'appareil fournit le moyen de « retenir une intentionnalité pénétrée de désir, de répulsion, de nostalgie, d'euphorie » <sup>78</sup>. L'effet produit sur le spectateur est comparé à la confrontation d'un croyant à une relique. Anne Cauquelin entretient la même vision du paysage. La réalité a été contaminée par des simulacres imposés par la

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>77</sup> Roland Barthes. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, p. 40.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 41.

technologie<sup>79</sup>. Il existe une opposition entre les représentations du paysage d'aujourd'hui et d'autrefois, à l'exemple de la photographie et de la peinture. Néanmoins, ils offrent analogiquement cet « aller de soi » qui est « cette vérité qui s'offre à nos sens et sur laquelle se fonde notre croyance la plus inébranlable : la vue »<sup>80</sup>.

Dans son ouvrage, Cauquelin aborde le statut d'image qu'elle entend par « la question de la validité d'une représentation mimétique »<sup>81</sup>. L'image, en l'occurrence le tableau de paysage de Krausz, répond à deux formes sensibles : visible et invisible<sup>82</sup>. La première assume son rapport de figuration avec la nature, alors que la seconde le refuse. La forme invisible repose sur la notion de la mimesis et emprunte tous les moyens rhétoriques pour créer une représentation identique à la nature. Les paysages de Krausz n'ont toutefois pas été pensés en tant que simulacres. L'artiste produit une image à partir de techniques propres au langage pictural rhétorique pour effectuer un renversement de forme sensible. Sans prétendre copier la nature, il embrasse ses formes, ses traits et ses lignes afin de créer une œuvre répondant à sa vision esthétique de la nature. Si les paysages de Krausz s'affirment en tant qu'image artificielle, car leurs compositions sont imaginaires, ils ne perdent néanmoins pas leur pouvoir de séduction et de persuasion rhétorique sur le spectateur, puisque ces mêmes compositions sont tirées de réelles images.

À la suite du travail de composition, la réalisation technique du tableau est un travail de longue durée, confie l'artiste<sup>83</sup>. Sur ses panneaux de bois est enduit un médium constitué d'un mélange de poudre de marbre, de carbonate de calcium (craie) et de gel acrylique. L'artiste applique la *tempera* seulement une fois que la surface plâtrée est sèche. À la différence de la fresque dont la surface doit demeurer humide, la technique de la détrempe à l'œuf requiert un travail rapide de manière générale. Elle est considérée comme l'une des

---

<sup>79</sup> Anne Cauquelin. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: Gallimard, p. XII.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>82</sup> L'auteure donne l'exemple des croyances envers les représentations opposant les iconodoules et les iconoclastes. Respectivement, les uns créent des images « semblables à » la nature tandis que pour les autres, elles sont « produites pour » la nature. Cauquelin cherche à démontrer que pour les iconoclastes, l'originalité d'une œuvre ne prétend pas substituer l'essence invisible qu'est Dieu, au contraire des iconodoules. L'image assume et reconnaît que son essence soit différente de celle de Dieu.

<sup>83</sup> Doïna Harap. 2009. *Peter Krausz (No) Man's land*. [DVD], 53 min: son., coul.

plus exigeantes parmi les médiums picturaux. La tempera demande cela dit des connaissances et une expérience aigüe, puisque c'est à mesure que les minces couches de peinture se superposent que s'acquiert le véritable résultat chromatique désiré. Aussi, au contraire de la peinture à l'huile qui sèche lentement, elle ne permet aucune correction après coup. Pour Krausz, la richesse de la détrempe à l'œuf consiste en la juxtaposition de centaines de minces couches de peinture. Les subtilités entre instaurations et gradations de couleur préservent en tout temps la brillance des pigments. À ce propos, plusieurs soulignent le génie de l'artiste à manipuler le médium, notamment Jocelyne Fortin qui écrit : « La maîtrise de cette technique donne lieu à des nuances d'une grande délicatesse [...] Peter Krausz raffindra avec persévérance l'art de la tempera et en deviendra un véritable virtuose »<sup>84</sup>.

Enfin, l'amalgame des médiums duquel sont issus les tableaux apporte un rendement riche au langage formel. L'artiste exploite les propriétés de la photographie et du dessin et s'exerce à rendre de manière imprécise ou en détail les éléments du paysage. Le traitement étant l'impression réaliste et idéaliste permet donc au spectateur de s'aventurer dans un monde imaginaire, duquel il revient tranquillement à la matérialité bien concrète de l'œuvre.

## 1.5 Éducation artistique

Le talent du peintre est dû aux années de travail et d'expérience à manipuler la peinture. Ses connaissances ont été acquises lors de ses études en art, mais ont été appréhendées plus tôt au foyer familial. Krausz reçoit une formation en peinture murale entre 1964 et 1969, à l'institut des beaux-arts de Bucarest. Son apprentissage s'effectue auprès de renommés muralistes, tel que Stefan Szonyi<sup>85</sup>. Krausz se lie d'amitié avec ce professeur en raison de la fréquentation du même institut, mais également parce qu'il est

---

<sup>84</sup> Jocelyne Fortin. 2004. *Le paysage selon Peter Krausz*. Rimouski, Québec: Musée régional de Rimouski, p. 19.

<sup>85</sup> En 2016, les œuvres de Stefan Szonyi font l'objet d'un catalogue raisonné : *Stefan Szonyi 1913-1967*. L'idée d'inventorier sa production vient de la commémoration de son décès, cinquante ans après sa disparition.

un ami de son père. Par ailleurs, Szonyi est celui qui découvre le talent de Tiberiu Krausz, alors qu'il dessinait des portraits dans le même camp de travail vers 1942. Subséquemment à cet épisode, il recommande au père de suivre les cours de l'institut. Après la Deuxième Guerre mondiale, Tiberiu Krausz entame effectivement une formation en dessin et peinture classique, à la suite de quoi il devient professeur de ce département. Le talent de Peter Krausz peut ainsi être comparé à celui de son père. Chose certaine, son amour pour l'art a influencé la pratique artistique de son fils.

Tiberiu Krausz est connu en Europe de l'Est pour être un artiste engagé dans le mouvement du réalisme sociale duquel Stefan Szonyi fait également partie. Le réalisme socialiste est un courant artistique d'origine littéraire dont le motif principal est de dépeindre la réalité sociale de la classe populaire. Il devient la doctrine du syndicat de l'Union des écrivains soviétiques en 1934, établie en Roumanie. Cette même année, le syndicat prend la responsabilité de l'édition de la revue *Znamia* qui publie, encore aujourd'hui, des nouvelles politiques<sup>86</sup>. Cette nouvelle forme de propagande se transpose rapidement dans les arts visuels des pays où la montée du communisme est importante, mais ne s'implante en Roumanie qu'en 1944<sup>87</sup>. Les artistes voient dans le réalisme socialiste la possibilité d'exprimer et de défendre les principes de bases du communisme. L'adhésion à ce courant véhicule une réaction directe contre la montée du fascisme déjà imposée par la monarchie lors de la Deuxième Guerre mondiale. À la fin du conflit, la Russie impose son régime dans la majeure partie des pays de l'Europe de l'Est. Le communisme répond à la vision d'un peuple entendu et compris dans son principe et sa valeur. Les scènes de genre représentent la réalité sociale de la classe populaire, militaire et ouvrière, jusqu'à ce que l'État devienne totalitaire, moment que les historiens nomment le désenchantement<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> ZNAMLIT. 2018. *Site internet de la revue Znamlit*, [En ligne], <http://znamlit.ru/>. Consulté le 17.04.18.

<sup>87</sup> Lucia Dragomir. 2003. « L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie », *Sociétés & Représentations*, no 15, p. 307.

<sup>88</sup> Patrick Cingolani. 1995. « Le désenchantement de la question sociale », *Lien social et Politiques*, no 34, p. 23-29.

Suite à la mort de Staline en 1953, l'État roumain se fait répressif et les artistes doivent se soumettre à un certain style : le réalisme socialiste. Cet art de propagande devient un véritable outil qui encourage la promotion de l'idéologie communiste. À l'époque, la privatisation des galeries était rare, l'État étant le principal mécène. Il se donnait par conséquent le droit d'exiger des critères lors des commandes d'œuvres à l'Union des artistes, organisme duquel Thomas Krausz faisait partie. Dans la perspective actuelle, les œuvres produites dans ce contexte témoignent d'un temps où régnait la suprématie, et donc l'injustice. Au Musée d'art national de Bucarest, beaucoup de ces tableaux issus des collections permanentes sont rangés dans les réserves. Il est intéressant de noter que leur statut polémique change au moment où les œuvres sont réinstallées sur les murs de l'institution, cette fois au Musée d'art national de la Roumanie. En 2016, la commissaire Monica Enache organise l'exposition « *Plastica oficiala romaneasca intre 1948 si 1965, Arta pentru popor?* »<sup>89</sup>. Le catalogue place en première page l'huile sur toile *13 Décembre 1918* (1960), réalisée par Tiberiu Krausz. L'œuvre représente le peuple roumain en manifestation. Cette scène représente une véritable manifestation organisée par l'État, à laquelle les citoyens étaient dans l'obligation de se présenter.

Dans le cadre d'une autre exposition sur le même thème, le commissaire Florin Tudor explique, dans le catalogue d'exposition *Réalisme Socialiste* (2006), la situation de ceux qui faisaient partie de l'Union des artistes de la Roumanie : « Certains peintres se prêtaient aux compromis pour l'argent, d'autres par conviction et d'autres encore pour remercier le parti communiste après avoir obtenu certains bénéfices, par exemple la location d'un atelier »<sup>90</sup>. Nul ne sait quels étaient les motifs de T. Krausz. Quoi qu'il en soit, cette mention permet seulement de cerner le contexte dans lequel le père a produit ce type de tableau.

Peter Krausz reçoit de son père et de sa mère une éducation riche en diversité artistique, provenant de la sphère picturale, musicale et littéraire. Judith Noémie était

---

<sup>89</sup> Traduction française : Les beaux-arts officiels roumains entre 1948 et 1965, l'art pour le peuple?

<sup>90</sup> Mirel Bran. 2005. « Le musée d'art contemporain de Bucarest expose l'art réaliste de l'époque Ceausescu », *Le monde*. [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/09/le-musee-d-art-contemporain-de-bucarest-expose-l-art-realiste-de-l-epoque-ceausescu\\_637374\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/09/le-musee-d-art-contemporain-de-bucarest-expose-l-art-realiste-de-l-epoque-ceausescu_637374_3246.html). Consulté le 24.04.18.

journaliste, critique d'art et conservatrice à la Galerie Nationale de Bucarest, poste qu'elle obtient à la fin de ses études en histoire de l'art. Krausz retient d'elle son amour pour la littérature et l'opéra<sup>91</sup>, puis de son père Tiberiu Krausz, sa passion pour la photographie argentique et son admiration pour l'art de Diego Velásquez, son peintre favori. Ses tableaux sont certainement les premiers que le fils apprend à reproduire. À l'institut, l'apprentissage des techniques murales consistait, entre autres, à la copie et l'interprétation d'œuvres. Celles-ci étaient centrées sur l'art italien des périodes entre le gothique tardif et la renaissance, donc les maîtres siennois (Sassetta, Fra Angelico) et Piero della Francesca, pour qui Krausz a une affection toute particulière. Les documents recensés sur la production de notre artiste ne montrent aucun rapprochement entre lui et Velásquez. Nul n'a constaté la réciprocité du contraste de clair-obscur si évidente dans leurs tableaux.

Le peintre espagnol connu pour être un admirateur de *Caravaggio* a, de fait, influencé notre artiste à représenter des paysages où réside une tension entre la lumière et l'obscurité. Au sein des paysages de Krausz, cette atmosphère ambivalente tend vers une composition harmonieuse. À notre avis, le travail *in situ* lors du crépuscule n'est pas l'unique raison pour laquelle le contraste est aussi palpable dans ses paysages. Pour la majorité, le contraste est exagéré et coïncide, sans étonnement, avec les caractéristiques constitutives du paysage arcadien. Ceci dit, notons que les similitudes entre son travail, celui de Velásquez et de Piero della Francesca ne proviennent pas d'inspiration directe pour la réalisation de la série à l'étude<sup>92</sup>.

Les entretiens menés auprès de l'artiste nous révèlent donc que son éducation artistique est façonnée par les intérêts des membres de sa famille<sup>93</sup>, des personnes qu'il a

---

<sup>91</sup> Plusieurs titres des tableaux de paysages de Peter Krausz témoignent de ses connaissances dans ces domaines, tels que ceux de *Série Canti* (1999-2000) et *El canto della tierra* (2001-03). La première série contient près de trente-cinq œuvres dont les titres sont des extraits de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, tirés de la deuxième et de la dernière partie du livre : le purgatoire et le paradis. La seconde série a pour titre celui que donne également Gustav Mahler à sa neuvième symphonie : *Das lied von der erde*.

<sup>92</sup> Au contraire de la série *Vue de Tolède* (1991) qui est un clin d'œil à la toile *View of Toledo* (1600) d'El Greco.

<sup>93</sup> Les arrière-grands-parents maternels auraient également exercé implicitement une influence artistique sur notre artiste. Lors d'un entretien, celui-ci nous apprend qu'ils l'auraient surtout sensibilisé à la beauté de la nature. Peter Krausz naît en 1946 en Roumanie, à Braşov, une ville en région transylvanienne et grandit à leurs côtés les deux premières années de sa vie avant d'habiter avec ses parents dans la grande ville de

rencontrées sur son chemin académique et les artistes pour qui il a une admiration sincère. L'information pertinente en relation avec la série à l'étude est que de manière générale le paysage lui permet d'articuler les thèmes de l'harmonie de la nature, des saisons, du cycle de la vie et de la mort. *Et in Arcadia ego* succède à ces réflexions et, par conséquent à sa série *Chant de la terre*, nous apprend Krausz. La passion de la mère pour l'opéra et la littérature transmise à l'artiste se manifeste dans ses œuvres selon le rapport de l'être humain à la nature. Voyons comment il s'articule d'abord dans la série et ensuite dans *Et in Arcadia ego*. *Chant de la terre* comprend 39 paysages et présente d'autres versions réalisées avant 2004<sup>94</sup>. La *Série Canti* (1999-2002) contient 44 œuvres. *El Canto della Tierra* (2002) en contient à elle seule 53, toute produite la même année.

À première vue, les titres en langues latines et le sujet du paysage sont des raisons valables pour expliquer l'analogie entre ces séries. Pourtant, leur iconographie renvoie à des sources textuelles tout à fait divergentes. D'une part, *Série Canti* se décline en diverses citations qui se penchent sur les métaphores de la nature et ses couleurs, puisées dans la *Divina Comedia* (1306) de Dante. D'autres parts, *El Canto della Tierra* et *Chant de la terre* ont la même référence musicale au titre donné à la neuvième symphonie de Gustav Mahler, un compositeur qu'appréciait particulièrement Judith Noémie. Le titre *Das lied von der erde* est une référence à la *La flûte chinoise*, un recueil de poèmes chinois qui aborde la beauté de la nature. Nous rapportons cette information, car l'œuvre de Mahler est connue pour l'avoir réconcilié avec le monde, alors que pour Henri-Louis de la Grange, elle est aussi plus largement une méditation sur la mort<sup>95</sup>. D'après son analyse de la pièce d'une durée d'une heure, Isabelle Werck interprète le *lied*<sup>96</sup> de manière spirituelle :

---

Bucarest. Pendant son jeune âge, il retourne les visiter à la campagne tous les hivers et les étés. Ils lui transmettent des connaissances sur les choses simples de la nature, que ce soit sur les plantes, les animaux ou le savoir-faire en général.

<sup>94</sup> Lorsque l'on s'attarde aux titres de la production entière de Peter Krausz, cela rappelle l'intérêt de l'artiste pour les autres cultures sachant qu'il parle 5 langues.

<sup>95</sup> Ce poème est parvenu à Mahler grâce à la traduction en allemand par Hans Bethge, un recueil que lui offre à la fin de l'été 1907 son ami Theobald Pollack. Maison de la radio. 2015. *Gustav Mahler. le chant, la terre et le ciel*. Entrevue avec Christian Wasselin. 2015. *Gustav Mahler. le chant, la terre et le ciel*, [En ligne] <http://www.maisondelaradio.fr/article/mahler-le-chant-la-terre-et-le-ciel#sthash.h9iVHspK.dpuf>. Consulté le 02.05.17.

<sup>96</sup> 1. Chanson à boire de la douleur de la terre 2. Le solitaire en automne 3. De la jeunesse 4. De la beauté 5. L'homme ivre au printemps 6. L'adieu.

Ce Chant est le testament du compositeur sur son sentiment de la Nature. Presque toutes les paroles qu'il a ajoutées concernent l'eau, le soleil, la brise, le ciel et les fleurs. Il n'a jamais perçu dans cette Nature autant de mobilité, de mouvements cycliques, d'ambivalence. Cet ouvrage appartient aux moments intermédiaires, où le caractère transitoire des choses nous paraît d'autant plus évident ; les demi-saisons, les heures souvent crépusculaires<sup>97</sup>.

Le troisième *lied* aborde le thème de l'éternité joué par le violon : « les dernières mesures renverraient à l'eau, à une manière ophélienne de se laisser flotter sur le dernier accord, motif de la terre harmonisée, se reflète une intense espérance »<sup>98</sup>. Chaque élan de l'opéra serait destiné à l'échec sauf le dernier. Toujours selon Werck, *L'adieu* se dessine telle « une poésie nocturne où la Nature et la conscience humaine se regardent face à face »<sup>99</sup>. Au piano, le do mineur est la tonalité de la mort et donne par conséquent la « sensation palpable de fatalité »<sup>100</sup>. Voici les paroles chantées de ce 6<sup>e</sup> *lied* :

Le soleil plonge derrière les montagnes.  
Sur les vallées tombent le soir  
Et ses ombres pleines de fraîcheur.  
O vois ! Comme une barque d'argent flotte  
La lune sur la mer bleue du ciel.  
Je sens une tendre brise souffler  
Derrière les pins sombres !  
Le ruisseau chante à voix plus haute dans l'ombre,  
Les fleurs pâlissent dans la lueur du crépuscule.  
La terre respire pleinement dans le repos et le sommeil.  
Tous les désirs sont désormais changés en rêves,  
Les gens fatigués rentrent chez eux,  
Pour trouver un bonheur oublié dans le sommeil  
Et apprendre à nouveau la jeunesse !  
Les oiseaux sont blottis, silencieux, sur leurs branches.  
Le monde s'endort... Il souffle une brise fraîche à l'ombre de mes pins.  
Je suis là, attendant mon ami ;  
Je l'attends pour un dernier adieu.  
J'ai tant envie, ami, à tes côtés  
De partager la beauté de ce soir.

---

<sup>97</sup> Isabelle Werck. 2010. *Gustav Mahler*. Paris: Bleu nuit, p. 124.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 127.

Où es-tu ? Tu m'as laissé seul si longtemps !  
J'erre ici et là, avec mon luth,  
Sur des sentiers riches d'une herbe douce.  
O beauté ! O monde à jamais ivre d'amour et de vie !  
Il descendit de cheval et lui tendit le breuvage de l'adieu.  
Il lui demanda où il irait  
Et aussi pourquoi cela devait être.  
Il parla, sa voix était voilée :  
Toi, mon ami, Sur cette terre, le bonheur ne m'a pas été donné !  
Où je vais ? Je vais, j'erre dans les montagnes.  
Je cherche le repos pour mon cœur solitaire.  
Je vais vers mon pays, mon refuge.  
Jamais je n'errerais plus au loin.  
Calme est mon cœur et il attend son heure.  
Partout, la terre bien-aimée  
Fleurit au printemps et verdit à nouveau !  
Partout et éternellement, les lointains bleuissent de lumière !  
Éternellement... éternellement...<sup>101</sup>.

L'analyse sensible de la musicologue met en évidence ce qu'a pu sentir Peter Krausz lors de l'écoute de la symphonie. Le titre choisi pour ses séries était, en fait, une référence à une œuvre faisant l'éloge de la nature<sup>102</sup>. Ce que nous découvrons de cette inspiration est l'analogie entre la manière de peindre les paysages de Krausz, de composer l'opéra de Mahler et même le texte du poème chinois. En s'inspirant de l'opéra pour représenter ses paysages de *El Canto della Tierra* et *Chant de la terre*, l'artiste ne savait peut-être pas combien les paroles de l'opéra font aussi écho au recueil de poésie de Virgile qui serait la source pour illustrer l'Arcadie chez Nicolas Poussin. La mise en comparaison de ces deux poèmes ne fera pas l'objet de notre prochain chapitre, car nous désirons garder notre angle de recherche sur la série *Et in Arcadia ego*. L'objectif était de faire la démonstration de l'influence qu'a eue l'éducation familiale et institutionnelle sur notre artiste et par conséquent sur la série. L'analyse préiconographique a quant à elle révélé que le langage plastique s'affranchit des techniques conventionnelles de la tradition pastorale correspondant à la vision de Krausz pour représenter l'Arcadie. Le contraste de clair-obscur et l'absence de la figure humaine jouant un rôle déterminant alors qu'il importe dorénavant de s'attarder à l'iconographie de la série, car celle-ci renvoie aux textes sources qu'illustrent les peintures de paysages dont s'inspire Peter Krausz.

---

<sup>101</sup> Kulturica. 2017. *Le chant de la terre*. [En ligne] <http://kulturica.com/k/musique/le-chant-de-la-terre-texte/>. Consulté le 02.05.17.

<sup>102</sup> Entretien 28.11.17.

## CHAPITRE 2. PAYSAGE ARCADIEN

## 2.1 Mythe de l'Arcadie

Nos recherches axées sur le paysage arcadien divulguent des similitudes entre les œuvres de Peter Krausz, celles de la poésie antique et de la peinture pastorale. Il demande encore à être établi, mais le rapport entre l'être humain et la nature se révèle peu à peu comme le sujet essentiel de la série. Maintenant que nous connaissons mieux son travail, notre intérêt se dirige vers le sujet même de la série : l'Arcadie. D'une part, pour la notoriété et la popularité de leurs poèmes concernant le paysage arcadien, nous recourons aux poètes de l'Antiquité : Hésiode, Théocrite et Virgile<sup>103</sup>. D'autre part, nous retenons pour les mêmes raisons les toiles intitulées *Et in Arcadia ego* de Poussin (1630-38). En plus d'avoir engendré toute une euphorie autour de la locution dans le monde pictural et de posséder un titre identique à la série à l'étude, elles sont les sources d'inspirations directes pour son titre. Nous envisageons identifier les éléments qui ont constitué la tradition arcadienne à l'intérieur de la poésie élégiaque et la peinture pastorale pour les mettre en relation avec la série afin de montrer ce qui a inspiré l'artiste. Des clés de lecture nous seront fournies sur le sens de la mort en Arcadie afin de réfléchir sur leur manifestation dans les paysages de Krausz et s'il existe une corrélation avec les traces dans ceux-ci. À présent, voyons brièvement comment s'est construit le mythe de l'Arcadie et son idéalisation à travers l'histoire.

## 2.2 Décalage entre l'histoire et le mythe arcadien

L'Arcadie a une histoire géographique à distinguer de celle mythologique, puisqu'elle a davantage été façonnée par ses légendes. Rappelons qu'elle est une région grecque située au centre de la péninsule du Péloponnèse. Les documents anciens qui nous proviennent de Polybe et de Pétrarque<sup>104</sup> décrivent le pays dont la terre est peu fertile et singulière par son relief montagneux : « pauvre, aride, rocailleuse, dénuée de tous les

---

<sup>103</sup> Les Bucoliques sont devenues la source de toute une utopie poétique où s'abreuve, depuis la Renaissance, l'imaginaire occidental, écrit Berchet. Jean-Claude Berchet. 1986. « *Et in Arcadia ego !* Romantisme », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 85.

<sup>104</sup> Si les textes de Virgile nous sont parvenus, c'est grâce à Pétrarque qui les rassemble et restaure. Le manuscrit *Le Virgile de Pétrarque* (14<sup>e</sup> siècle) est aujourd'hui exposé à la *Pinacoteca Ambrosiana di Milano*.

agrément de la vie et fournissant à grand-peine de quoi nourrir quelques chèvres efflanquées»<sup>105</sup>. Selon les cartes du géographe Barbié du Bocage, des chaînes de montagnes font véritablement l'enceinte de la région. Pausanias caractérise également le lieu par ses montagnes — géographe à qui l'on attribue les recherches topographiques des plus minutieuses<sup>106</sup>.

Au 19<sup>e</sup> siècle, les savants étaient fiers de suivre les pas de Pausanias, note Françoise Duvignaud. Publié en 1805, l'ouvrage *Voyage en Morée* du diplomate François Pouqueville rend compte de ses recherches effectuées en Grèce. Françoise Duvignaud mentionne que le mandat de Pouqueville était de livrer une image fidèle du pays et de sa culture sans montrer l'emprise turque. Toutefois, la description qu'en fait le diplomate n'est pas glorieuse. Outre dépeindre les différentes espèces végétales, il s'attarde au manque d'hygiène des habitants lors des repas et l'omniprésence des cultes païens, tels que les légendes bien détaillées sur les insalubrités des étangs à l'origine de la lèpre<sup>107</sup>. Les Britanniques Edward Dodwell (archéologue) et Charles Robert Cockerell (architecte) se rendent en Grèce pour le même motif que Pouqueville, mais s'en tiennent à n'émettre que les mythes seraient en fait profondément ancrés dans la culture grecque<sup>108</sup>. Le diplomate français avait remarqué pour sa part la crainte des loups — et les sangliers — des « randonneurs », non loin du Mont Lycée<sup>109</sup>. Cela coïncide sur le plan historique avec les mythes contés par Ovide dans ses *Métamorphoses* et Apollodore le Mythographe dans *Bibliothèque* : Lycaon fils du premier prince d'Arcadie provoque la colère de Jupiter qui le transforme en loup. Héraclès doit réussir le quatrième des douze travaux ordonnés par Eurysthée qui consiste à chasser le sanglier de l'Érymanthe.

---

<sup>105</sup> Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. 286.

<sup>106</sup> Les études de terrain au 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles ne certifient toutefois pas l'emplacement exact des sites, nommés dans Pausanias et coll. 1998. *Description de la Grèce: L'Arcadie*. Paris: Les Belles Lettres.

<sup>107</sup> François Pouqueville. 1805. *Voyage en Morée*. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74882r>. Consulté le 18.07.18.

<sup>108</sup> Françoise Duvignaud. 1994. *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*. Paris : L'Harmattan, p. 182-83.

<sup>109</sup> Duvignaud cite Lycaon alors qu'il s'agirait de la montagne Lycée. Ces deux termes ne sont toutefois pas mentionnés dans l'ouvrage de Pouqueville. Duvignaud aurait-elle forcée le lien entre les loups et le Mont Lycée? Voir *Ibid.*, p. 185. L'ouvrage *Voyage en Morée* (1805) de François Pouqueville.

Suite aux publications des auteurs, les moyens déployés pour découvrir l'emplacement de l'Arcadie se font plus vigoureux. Pour Duvignaud, cette quête d'exactitude des chercheurs est à remettre en question : « Comment un savoir scientifique peut-il se construire en cherchant les points d'impact de mentalités imaginaires, superposées depuis l'Antiquité ? »<sup>110</sup>. L'auteure en vient à conclure que « la fabulation poétique de l'Arcadie idyllique passe par la géographie, en la dépassant, en l'ignorant surtout »<sup>111</sup>. Les ouvrages scientifiques du 18<sup>e</sup> siècle témoignent ainsi de la prépondérance de la mythologie chez ces cultures occidentales pour décrire le paysage et les cultes arcadiens.

L'association entre l'Arcadie et l'image idyllique qui constitue l'idée du paysage idéal pour Krausz a raison d'être, car à l'inverse des descriptions péjoratives ci-mentionnées, une version imaginaire s'est ancrée de manière plus importante dans la mémoire occidentale. L'idée d'un monde parfait universel est établie par le poète Virgile<sup>112</sup>. Au sein des *Bucoliques* et des *Géorgiques*<sup>113</sup>, le poète campe l'idée d'un lieu où il fait bon vivre. Les bergers et les bergères sont au repos, jouent de la musique et chantent dans le cadre de concours conviviaux. Cette version s'oppose de manière frappante à celle d'Ovide lorsqu'il caractérise le pays par ses montagnes glacées, ses forêts ombreuses et ses campagnes fertiles<sup>114</sup>. Cet épisode précède, par ailleurs, celle des feux répandus sur l'Univers provoqués par la chute de Phaéon. Ovide raconte que le premier lieu que fait verdoyer Jupiter est sa « chère Arcadie »<sup>115</sup>. Cette terre est par conséquent la première à connaître la Renaissance. Un printemps annoncé à la quatrième Bucolique que rappelle Virgile :

Muses siciliennes, chantons un peu plus haut ! :  
Vergers et petits myrtes à tous n'agrément pas.  
Si nous chantons les bois, les bois soient dignes du consul !  
Voici venir l'âge ultime de la prophétie cuméenne,  
Le grand ordre des siècles tout entier renaît.  
Voici venir la Vierge encore, revient le règne de Saturne,

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>112</sup> Jean Claude Berchet. 1986. « *Et in Arcadia ego !* Romantisme », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 85-104.

<sup>113</sup> *Bucoliques* (39-37 av. J.-C.), *Géorgiques* (37-30 av. J.-C.).

<sup>114</sup> Ovide, Jean-Pierre Néraudeau. 1992. *Les métamorphoses*. Paris: Gallimard, I, 689, p. 67.

<sup>115</sup> *Ibid.*, II, 395, p. 86.

Voici qu'une génération nouvelle est envoyée du haut du ciel  
Toi, seulement, à la naissance de l'enfant par qui, pour la première fois, la race de  
fer cessera et par l'orbe entier se lèvera une race d'or [...] <sup>116</sup>.

Nous le savons, le mythe de l'Arcadie est fondé sur la *Théogonie* d'Hésiode, un lieu où les dieux incarnent la nature. Derrière chacun des éléments se trouve une divinité métamorphosée, constate Emmanuel Bury : « Les sources d'eau, les arbres et les roches sont des nymphes, des dryades et des oréades » <sup>117</sup>. Chez Virgile, la providence guide et surveille les pâtres. Après Lyacon et Arcas, Pan devient le dieu par excellence du pays. Flûtiste mi-homme mi-bouc, il est décrit par Ovide comme le protecteur des bouviers, de leurs troupeaux et dieu de la musique <sup>118</sup>. Ses origines montrent cependant un aspect obscur. Fils d'Hermès, Pan hérite d'un double caractère de « messager et mensonger, protecteur de la vie et de la mort » <sup>119</sup> qui se transpose dans le mythe arcadien. Cette dualité se montre dans la nature chez Hérodote et Ovide ; elle est tantôt féconde, tantôt mortelle. Simon Schama identifie quant à lui une nature domestique et sauvage : « l'hirsute et la lisse, la sombre et la claire, le séjour des loisirs bucoliques et le domaine de la panique primitive » <sup>120</sup>.

La dichotomie perçue par Schama provient d'une conception classique émise auparavant par Arthur O. Lovejoy et George Boas. Selon ces historiens, un primitivisme réside dans la nature sous forme de dualité : « *To express the distinction between these two types of cultural primitivism no terms as yet exist; we shall call them "soft" and "hard" primitivism* » <sup>121</sup>. Lovejoy et Boas défendent l'idée que la vie idéale quant au primitivisme doux ne concerne pas uniquement le passé, mais aussi un mode de vie civilisé : « *in extant savage peoples, living replicas of the character and life of the civilized man's ancestors* » <sup>122</sup>. En accord avec les historiens, Panofsky perçoit dans le primitivisme doux

---

<sup>116</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. 93.

<sup>117</sup> Emmanuel Bury. 1997. « Le mythe arcadien », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature, p. 210.

<sup>118</sup> Ovide, Jean-Pierre Néraudau. 1992. *Les métamorphoses*. Paris : Gallimard, p. 75, p. 185.

<sup>119</sup> Emmanuel Bury. *Op. cit.*, p. 209.

<sup>120</sup> Simon Schama. 1999. *Le paysage et la mémoire*. Paris : Éditions du Seuil, p. 585.

<sup>121</sup> Arthur O. Lovejoy, George Boas. 1965. *Primitivism and related ideas in antiquity*. New York: Octagon Books, p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

« une vie libérée de ses vices », tandis que le primitivisme sauvage encourage « une vie dépouillée de ses vertus »<sup>123</sup>. À l'égard de ces arguments, Virgile prônerait donc le primitivisme doux. Il nous est cependant moins évident d'en affirmer de même pour Krausz. Si l'on ne s'en tient qu'au contraste de lumière, l'obscurité dépeinte concorde davantage à la sauvagerie, c'est-à-dire à l'espace du paysage intouché. Les parties sombres renverraient-elles donc à ce lien étroit, sur lequel les auteurs attirent l'attention, soit l'état (physique) de la nature et l'attitude de l'être humain à son endroit ? À notre avis, l'interprétation de ce contraste ne peut se référer à une hypothèse aussi tranchée, car le primitivisme sauvage n'a pas toujours été perçu comme un mode de vie incivil ou à l'encontre de certaines vertus.

En Arcadie, le sauvage et la bestialité<sup>124</sup> sont des traits particuliers du peuple et de leur mœurs. Philippe Borgeaud écrit que le peuple arcadien est dit « sauvage » parce qu'il est issu d'un peuple ancien : « Dans la tradition archaïque, la sauvagerie arcadienne ne fait pas horreur, mais évoque la fécondité de la nature. Dans la nature sauvage se trouve la préservation du monde »<sup>125</sup>. En accord avec Borgeaud, Schama ajoute que la bestialité est aussi associée au plaisir des sens qui définit le *locus amoenus*, soit le séjour des délices. Le traitement de la lumière des paysages de Peter Krausz symboliserait donc non pas la dualité, mais l'unicité de deux conceptions de la nature en un lieu ancien. Selon Hélène Casanova-Robin, le *locus amoenus* serait la source du paysage bucolique chez Virgile, qu'elle décrit tel un espace clos, ombragé et porteur de significations. *Locus amoenus* est un terme fort probablement emprunté à Hésiode dans les *Travaux et les jours* :

Si tu le veux, je vais, en quelques mots,  
te dire encore une autre fable.  
Et toi, sois attentif à mon récit.  
Dans l'histoire des hommes périssables,  
la première créée fut une race d'or,  
œuvre des Immortels, habitants de l'Olympe.  
C'était le temps du règne de Cronos,

---

<sup>123</sup> Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. 281.

<sup>124</sup> L'historien nous apprend que Pan copule avec les chèvres et que son père (Hermès) lui apprend la masturbation. Simon Schama. 1999. *Le paysage et la mémoire*. Paris : Éditions du Seuil, p. 595.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 596.

Et les hommes vivaient comme des dieux,  
 Le cœur libre d'inquiétude,  
 À l'abri de la peine et des misères  
 Et sans être accablés par la tristesse vieillesse,  
 Mais toujours vigoureux de bras et de jarrets,  
 Ils prenaient leur plaisir dans les festins,  
 comme affranchis de tous les maux,  
 et, mourant, ils semblaient succomber au sommeil.  
 Tous les biens appartenaient :  
 le sol fécond produisait de lui-même une récolte généreuse,  
 et eux, paisibles, bienveillants,  
 vivaient dans l'abondance de leurs troupeaux et de leurs champs...  
 Le sol a recouvert tous ceux de cette race  
 et depuis lors ils sont, par le vouloir de Zeus,  
 des génies bienfaisants qui veillent sur les hommes<sup>126</sup>.

Ce premier passage du mythe des races met de l'avant ce que les Grecs campent au sein de la pastorale : un « lieu amène » qu'exploiteront les Italiens. Nous le verrons sous peu, les peintres, résidant à Rome plus particulièrement, rendent hommage aux paysages bucoliques idéalisés par Virgile. Il existe d'innombrables exemples dans le recueil de ce dernier qui renvoient aux éléments types du *locus amoenus* que les peintres représentent dans leur tableau. À vrai dire, dès la première églogue la beauté de la nature est mise en scène. Le pâtre Tytire est allongé sous un hêtre chantant sa Rome à Mélibée. À son tour, ce dernier lui chante : « Vieillard fortuné ! Là, sur les bords connus de tes fleuves, près des fontaines sacrées, tu respiras le frais et l'ombre ». Pour mettre en contexte leur dialogue, Mélibée se voit forcé de quitter sa patrie alors que le plus chanceux Tytire conserve son emplacement à Rome. Mélibée chante : « Non, je n'ai pas d'envie, de l'étonnement plutôt. Partout, dans la campagne entière, il y a tant et tant de troubles ! »<sup>127</sup>. Ici, la perception amère du pâtre ne s'accorde pas au *locus amoenus*, mais plutôt au *locus terribilis*.

À vrai dire, Virgile ne décrit pas constamment une Arcadie sous un soleil doré. Alors que Lovejoy et Boas avaient caractérisé la dualité qui réside dans la nature par le primitivisme doux et dur, un autre dualisme s'instaure au sein de la poésie bucolique : la

<sup>126</sup> Hésiode, Lucien Dallinges. 2005. *La Théogonie et Les travaux et les jours*. Vevey: Éditions de l'Aire, p. 73, p. 60-150.

<sup>127</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. 3.

nature idéale et la nature réelle. Un débat perdure au sein des spécialistes littéraires cherchant à valoriser les poètes selon leur style d'écriture. Présenter la nature sous des aspects idéalisés ou réalistes interpelleraient différemment le lecteur. Ce sont justement ces deux styles de poésie qui résident au sein des œuvres de Peter Krausz. Retenons pour l'instant qu'au-delà des parties plus sombres des bucoliques de Virgile, une version idéalisée est valorisée au fil des siècles, au détriment d'une version plus réaliste. Comment se fait-il que l'histoire ait retenu la perfection d'une image arcadienne, alors que le recueil qui en fait l'éloge incarne autant une forme agreste que rustique ? Les hommes de lettres, tels que Morel, Mérot et Bury sont parmi ceux à avoir tenté de déconstruire l'idéalisme pastoral en soutenant que l'effroi, l'horreur et la mort font partie intégrale de la nature arcadienne. Ceci étant dit, avant de s'attarder à la manière dont l'idée d'un monde arcadien imaginaire et merveilleux a persisté dans l'histoire, voyons comment Peter Krausz s'est approprié les éléments types du paysage arcadien.

L'image arcadienne est double dans les textes historiques et mythologiques comme dans les paysages de Krausz. Ceux-ci attestent d'une atmosphère de sérénité et de menace qui se manifeste par les contrastes de couleurs, puis par l'opposition entre la verticalité de la montagne et l'horizontalité du champ. *Et in Arcadia ego no 14* (fig. 28) montre au centre de son paysage une montagne violacée au sommet pointu. À la gauche du premier tiers du tableau, un fragment d'une autre montagne bleutée est assombri à un point tel que l'on ne peut distinguer la formation rocheuse des arbres. Cette description s'apparente à celle d'Ovide dont les montagnes arcadiennes sont habitées par les loups et les sangliers. À l'opposé, dans le tableau de l'artiste, le premier tiers montre le soleil plombant sur les champs de teintes jaune orangé. Au deuxième, les arbres ombragés de la montagne violacée se reflètent sur les champs au troisième tiers. Cette description ressemble, ici, davantage à celle des paysages bucoliques de Virgile. Selon Krausz, les ombres des arbres peuvent représenter l'idée de repos, au-delà d'un travail d'observation des effets de lumière lors du crépuscule. Ainsi, l'atmosphère de quiétude et d'inquiétude dans ses œuvres se manifeste essentiellement par le contraste de clair-obscur et de complémentaires.

De surcroît, si l'on s'en tient à Schama, qui rapprochait l'idée du « lieu amène » et du « lieu terrible » à la nature domestique et sauvage, il est possible d'associer cette même opposition à la verticalité des montagnes et à l'horizontalité des champs. La terre aride de la montagne et la richesse agricole des champs divisent en un même paysage une nature intouchée et travaillée. En cela, les tableaux de la série ne montrent pas un univers uniquement dangereux ou idyllique. L'ambivalence qui y réside ne nous apparaît plus comme une dualité, mais comme une complémentarité. Un peu à la manière dont s'expliquent les contrastes chromatiques, les antithèses dans la nature sont fondamentalement réciproques. À l'intérieur d'*Et in Arcadia ego 3* (fig. 29), au premier tiers du tableau, le jaune insaturé au degré très foncé et le tiers supérieur au violet très clair se heurtent à une résistance due à leur différence de valeur de gris. Le sauvage et le domestique coexistent au sein d'un espace où la nature n'est tout compte fait pas exploitée par l'être humain. L'abondance et l'insuffisance végétale se répartissent l'espace du tableau. La série à l'étude montre donc un univers fragmentairement terrifiant, représenté sous ses aspects les plus idéaux.



Figure 29. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 14*, 2016, *a secco* sur panneau, 61 x 92 cm.



Figure 30. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 3*, 2014, *a secco* sur panneau, 122 x 122 cm.



Figure 31. Peter Krausz, *Et in Arcadia ego no 11*, 2015, *a secco* sur panneau, 92 x 204 cm.

## 2.3 Idéalisations

Dans les œuvres à l'étude, la perfection du paysage se remarque essentiellement par le rendement de la lueur atmosphérique, phénomène observé « entre chien et loup »<sup>128</sup>. À l'exemple du tableau *Et in Arcadia ego no 11* (fig. 30), une impression de brouillard ou de nuages de type altostratus est perceptible entre les montagnes en arrière-plan. Ici, l'illusion de profondeur n'est rendue que par le jeu de volumes dans les montagnes, puisque le ciel est représenté par un aplat de couleur rose clair. Cela dit, ce n'est pas par l'usage de l'appareil photographique si l'artiste a pu obtenir ces subtilités. De jour en montagne, la lumière est surexposée et difficile à capter depuis l'appareil. Bien que sa diffusion au crépuscule soit mieux perceptible par le dispositif photographique, c'est l'œil qui a la capacité de percevoir ce voile lumineux. Ainsi, lorsque le ciel s'assombrit, l'artiste peut observer le phénomène atmosphérique pour le reproduire en dessin. L'ambiance feutrée méditerranéenne est par la suite perfectionnée en atelier au moyen de ses connaissances en techniques picturales pour réaliser l'œuvre finale.

La série *Et in Arcadia ego* est pensée en tant que lieux universels et intemporels. Une ambiance ambivalente tend cependant vers l'idéalisation d'un paysage pastoral. L'illusion d'un espace infini et intemporel dans les paysages arcadiens de Peter Krausz, et particulièrement dans l'œuvre *Et in Arcadia ego no 11* (fig. 30), n'est pas obtenue par la perspective telle qu'employée par les peintres du Quattrocento. L'embellissement se manifeste en fait par les effets de lumière et le rejet des références spatio-temporelles. Le peintre considère que, pour atteindre l'esthétique par excellence, toute figure humaine ou animale — de même que tout élément architectural, aquatique ou céleste — doit être rejetée. En retirant ces repères d'espace et de temps, le paysage intégrerait le domaine de l'universel : « J'ai choisi délibérément de ne pas montrer l'homme parce que ce qui m'intéresse, c'est le paysage en tant qu'archétype qu'on ne peut pas placer dans un temps ou un espace bien précis »<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Expression souvent empruntée par l'artiste qui signifie que lorsqu'il y a crépuscule, l'être humain ne peut différencier le chien du loup. L'expression signifie donc le crépuscule.

<sup>129</sup> Peter Krausz, Horea Avram, Florence Chantoury-Lacombe. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz, p. 3.

Si ce moyen qu'entreprend l'artiste s'oppose à celui des peintres classiques, c'est en partie parce que le paysage idéal de l'époque doit comprendre tous les éléments clés de la pastorale, entre autres, l'ombre portée donnée par l'arbre sous lequel se trouve le pâtre, non loin de son troupeau. L'ombrage est en fait l'un des éléments les plus significatifs du lieu bucolique, d'après Hélène Casanova-Robin<sup>130</sup>. En bref, l'ambivalence que l'on accorde au traitement des effets de lumière chez Krausz est un amalgame de ce que l'obscurité a signifié au cours de l'histoire mythologique arcadienne : un lieu menaçant et un lieu de repos. L'inquiétante étrangeté pointée par les critiques de l'artiste dans les séries de sa production antérieure ne concorde ainsi pas à celle à l'étude, puisqu'elle est mise au service d'une ambiance bienveillante.

Dans l'objectif de mieux saisir le sens du clair-obscur dans le cas de la série, il importe de se référer aux grands de la peinture de paysage classique, car ils ont en commun avec Peter Krausz le désir d'idéalisation du paysage en plus du traitement de la lumière. L'iconographie de certains de leurs tableaux renvoie explicitement aux *Bucoliques* de Virgile, à l'encontre de Krausz. En fait, pour intituler sa série, notre artiste s'est inspiré des *Bergers d'Arcadie* (1638, fig. 32) de Nicolas Poussin, plus précisément la version du Louvre. Dans cette œuvre, les espaces sombres symbolisent non seulement un lieu terrifiant, mais la présence de la mort. Cette présence est annoncée, bien évidemment par le titre, mais de manière plus pragmatique, Poussin l'évoque par la représentation du tombeau, situé au centre de la composition. Par ailleurs, le tombeau est l'unique référence à la mort alors que, dans la première version, le crâne (symbole par excellence de la mort) est placé sur l'objet en question.

Chez Poussin, ces signes funèbres ont été rejetés depuis la composition qu'avait campée Guercino près de cinq ans auparavant dans *Et in Arcadia ego* (1623, fig. 34), qui lui aussi avait intégré la mouche, la souris et l'oiseau. Dans cette toile, l'insecte et les animaux sont représentés dans une quasi totale obscurité, tandis que l'ultime symbole de

---

<sup>130</sup> L'orme et le coudrier sont, par ailleurs, les arbres emblématiques du *topos* encadré par des bordures végétales ou des arbustes. Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. XXXIX.

la mort est représenté dans l'une des sources lumineuses principales du tableau. Le crâne est abruptement mis en valeur par le trait du coup de pinceau de couleur vert clair qui se distingue de la noirceur de la ligne contour du côté droit du crâne qui, elle, se fond dans l'arrière-plan. Par contre, l'objet représenté dans la première version de Poussin est, lui, à « demi-caché » dans l'ombre. Sa seconde version ne contient pas quant à elle de crâne, de même que les paysages de Peter Krausz. En fait, aucun symbole de la mort n'est représenté dans ses œuvres. Le seul indice de sa présence, autre que leur titre, est l'atmosphère menaçante que soulève l'obscurité du contraste de lumière. Qui plus est, au contraire des tableaux de Guercino et de Poussin, aucun personnage ne figure dans ceux de Krausz, ce qui complexifie notre analyse d'interprétation.



Figure 32. Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)*, 1638, huile sur toile, 85 x 121 cm, Musée du Louvre.



Figure 33. Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)*, 1630, huile sur toile, 101 x 82 cm, Chatsworth Collection.



Figure 34. Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1623, huile sur toile, 89.1 x 78 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.

L'humain au sein des paysages offre de manière générale une piste de réflexion afin d'accéder au sens du tableau. Pour Berchet, l'expression des bergers est interprétée par un bouleversement à la découverte du crâne dans le tableau de Guercino (fig. 34). Le tableau du Louvre (fig. 32) de Poussin « tempère la violence » de la scène tandis que celui de Chatsworth (fig. 33) conserve sa « valeur didactique ». Dans celui-ci, les bergers ont une attitude sereine face à la découverte du tombeau funèbre<sup>131</sup>. Notre lecture des toiles est, néanmoins, quelque peu différente de celle de Berchet. Dans celle de Guercino, les personnages nous apparaissent plus calmes que ce qui a été interprété. Panofsky et Berchet discernent une scène dramatique où les bergers s'arrêtent brusquement devant la tombe dont le crâne est l'élément de surprise<sup>132</sup>. Peut-être s'agit-il du contraste entre l'esthétique sordide de l'objet et l'expression sage, presque angélique du berger de gauche, encore que le geste des personnages indique une position stable et très peu effrayée. L'effet de surprise est plus clairement exprimé dans la première œuvre de Poussin. Le poids des jambes des personnages bercés vers l'avant du tombeau — en déséquilibre causé par la pente du monticule — rend mieux l'étonnement. Les historiens de l'art sont unanimes sur le cas de la seconde œuvre de Poussin : les bergers ont un comportement silencieux prompt à la « contemplation pensive » depuis la position de leur membre et leur expression faciale. Or, comment interpréter, dans la série à l'étude, le sens de la mort et de la trace sans ces indices indispensables que fournit la peinture pastorale arcadienne ?

Retracer la place du personnage dans la peinture de paysage nous paraît primordial pour mieux saisir sa disparition dans les œuvres à l'étude. Notons que la pastorale n'alloue pas toujours une place majeure aux personnages. L'exemple des tableaux de Claude Gellée, dit le Lorrain, est parmi ceux qui n'accordent qu'une faible partie de leur composition au berger. Ils mettent par conséquent la nature en valeur. Cette figure importante de la tradition classique, voire le plus grand peintre de paysage en Occident considéré par Gombrich, participe à faire du paysage l'une des images les plus délectables à contempler. Le Lorrain rend à la nature sa grandeur par la petitesse des figures.

---

<sup>131</sup> Jean Claude Berchet. 1986. « *Et in Arcadia ego !* Romantisme », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 85.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 85. Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. 294.

De plus, les compositions imaginaires intègrent des bâtiments propres à l'architecture romaine et des monuments en ruines sont scrupuleusement représentés afin de rappeler leur fondement antique. Cette intégration pourrait s'avérer paradoxale dans la mesure où ses tableaux sont estimés comme des paysages universels alors qu'ils comportent des symboles propres à une ville et à son histoire. Au 17<sup>e</sup> siècle en Italie, la Rome antique et le paysage sont fréquemment idéalisés. Alain Mérot est d'avis que l'universalisme se traduit chez le Lorrain en équilibre harmonieux de la nature. Il le désigne, de même que Nicolas Poussin, comme le peintre de l'« action de repos ». L'expression se veut un sentiment de bien-être, d'un moment suspendu où l'être humain est en accord avec la nature<sup>133</sup>. L'idée d'un temps arrêté est l'occasion pour le spectateur de contempler un tableau de paysage en son sens dévotionnel<sup>134</sup>. Les références à l'Antiquité sont donc valables pour créer l'illusion du temps immuable.

En comparaison avec son homologue français, Nicolas Poussin parvient à valoriser la nature au même titre que les personnages dans *Les Bergers d'Arcadie* de 1638 considérant la proportion qui leur sont accordés. Ces derniers retiennent cependant davantage notre attention. L'« action de repos » décrite par Mérot est, ici, troublée. L'expression des visages et des corps des bergers indique un doute dans leur esprit que l'harmonie a été bousculée. L'on perçoit dans le regard interrogé de la figure admonitrice — vêtue d'une toge rouge — le besoin d'une explication réclamée à la figure féminine, suite à sa lecture de l'inscription sur le tombeau. Le philosophe Vincent Delecroix remarque que notre déchiffrement du tableau se fait de gauche à droite. Le regard du spectateur accompagne les échanges que se font entre eux les bergers et aboutit à la figure féminine. Si les regards se maintiennent jusqu'à elle, c'est qu'elle est la clé de l'énigme du tableau : « la signification de cette ultime figure, c'est justement d'être le sens lui-même »<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Alain Mérot. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris : Gallimard, p. 185.

<sup>134</sup> Pour en connaître davantage sur la fonction dévotionnelle du tableau de paysage à l'époque moderne en Italie, lire Denis Ribouillault. 2011. « Labeur et Rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'Âge baroque », *Le paysage sacré : le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*. Firenze : L.S. Olschki, Coll. « Giardini e paesaggio », p. 233-282.

<sup>135</sup> Vincent Delecroix. 2015. *Poussin. Une journée en Arcadie*. Paris: Flammarion, p. 151.

Pour Delecroix, le sens profond de la locution demeure indéchiffrable sans toutefois menacer « l'ordre et la stabilité de la représentation, du monde même »<sup>136</sup>. Cette inaccessibilité qui est le moteur de l'enquête de plusieurs historiens de l'art est une réponse en soi pour le philosophe. Le sens de la locution n'est pas dans les mots, mais dans le tableau même de Poussin. Il est dans la déclinaison de la lumière et l'horizon qui s'éloigne à mesure que l'on s'approche, souligne Delecroix : « Il y a des lumières déclinées, de biais, on les croit mélancoliques, mais en réalité c'est seulement qu'elles laissent le sens indécis, flottant, mais non informe, et souvent qu'elles le rendent indissociable d'une affection, d'un sentiment, le faisant alors plus diffus encore »<sup>137</sup>. En d'autres termes, la figure humaine détiendrait le sens de la mort en Arcadie, celui-ci diffusé dans la lumière. Cette dernière participe donc en tant que caractéristique formelle fondamentale à l'invitation d'une méditation sur la mort et la finitude humaine.

Si les bergers détiennent une place aussi importante dans le tableau de Poussin, c'est en raison de la locution néo-latine gravée sur le sépulcre s'adressant directement à eux. Les traductions à son endroit sont multiples<sup>138</sup>. Alors que le titre de ses œuvres et celle de Guercino est fréquemment défini par « Même en Arcadie, moi, la Mort, je règne », la traduction juste pour Panofsky du titre de l'œuvre, *Et in Arcadia ego* du Louvre, serait « Moi aussi je suis né/j'ai vécu, en Arcadie ». La Mort se manifeste au présent et n'a pas la même forme que dans le tableau de Guercino et celui de 1638 de Poussin. Le temps de verbe est cette inexactitude qui déforme notre compréhension de la locution. Suivant la logique de l'historien de l'art, en représentant le crâne sur un simple socle, Guercino participe à promulguer l'objet comme symbole ultime personnifiant la mort. Poussin le récupère en modifiant cependant le socle en monument funéraire, en 1630, pour finalement confiner le symbole de la mort à l'intérieur du tombeau, en 1638. C'est au sein de cette œuvre que le temps de verbe se modifie du présent au passé : « Moi aussi, en Arcadie (je suis mort ; mais aussi : j'ai vécu, j'ai aimé, j'ai joué) »<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>138</sup> Les traductions les plus connues sont « Moi aussi, j'existe en Arcadie », « En Arcadie, moi, la Mort j'ai vécu / j'ai existé », « Moi, je suis aussi en Arcadie », etc.

<sup>139</sup> Jean Claude Berchet. 1986. « *Et in Arcadia ego !* Romantisme », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 86.

Dans tous les cas, la locution s'adresse à celui qui la lit, cest-à-dire aux bergers et d'une certaine manière au regardeur. Plusieurs historiens ont développé l'hypothèse que Nicolas Poussin s'adresserait à lui-même le message de la locution des œuvres qu'il réalisait<sup>140</sup>. Tandis que pour Berchet, l'« ego » est destiné à tous ceux qui prononce *Et in Arcadia ego* : « nous sommes des bergers et cette notre mortalité que nous rencontrons »<sup>141</sup>. Aux yeux de Berchet, le paysage arcadien n'accueille plus les images funèbres que pour les conjurer en les intégrant dans une mise en scène épicurienne. Avec le temps, le sens d'*Et in Arcadia ego* se détache de sa signification primitive<sup>142</sup>. Berchet et Panofsky en viennent finalement à la même conclusion : pour qui la Mort ne cherche plus à mettre en garde les bergers, elle les emmène vers une réflexion profonde sur la condition humaine.

Ainsi, la locution obtient un sens au sein d'un paysage en présence de bergers. Elle leur rappelle que, comme le feuillage caduc, l'humain est soumis aux lois de la nature. Le cycle de la vie et de la mort est intrinsèquement attaché à celui des saisons. Et pourtant, les œuvres de Peter Krausz parviennent autant à aborder le thème de la *caducità*<sup>143</sup> sans la représentation de la figure humaine. En ne représentant que le paysage, Krausz tourne en fait notre regard vers l'importance du temps et de la nature. Dans ses œuvres, le message que porte *Et in Arcadia ego* parvient à se transmettre efficacement sans personnage. Celui-ci est remplacé par la trace qui est finalement l'élément qui sollicite le plus le spectateur. Elle est le signe du passage de l'humain sur la terre. Dans les tableaux de Guercino et Poussin, le spectateur peut s'imaginer à la place des personnages, tandis que dans les paysages de Krausz, l'invitation est de remettre en question notre rapport avec la nature.

---

<sup>140</sup> Voir les thèses de Jean Claude Berchet. *Ibid.*, p. 86.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>142</sup> Selon Panofsky, il est probable que la locution pour le titre du tableau soit une idée proposée par le mécène de Guercino, le cardinal Giulio Rospigliosi. Le thème iconographique, classé parmi les manifestations spirituelles contre-réformistes satisfait le futur pape Clemente IX, alors qu'il déplace le « ego » à la fin de la formule pour le replacer au centre du sujet. *Ibid.*, p. 87.

<sup>143</sup> Terme italien signifiant l'interprétation caduque de tout ce qui est vivant.

## 2.4 Espace vernaculaire

Les paysages de Peter Krausz sont synonymes d'un monde idéal. Pourtant la série *Et in Arcadia ego* démontre qu'au-delà de ses aspects idylliques, des caractéristiques se rapprochent des peintures classiques qualifiées de vernaculaires. L'absence de figures humaines et l'attention accordée aux éléments de la nature ne sont pas sans rappeler les peintures de Rembrandt, l'initiateur de la transformation du paysage universel vers un paysage vernaculaire, selon Alain Mérot<sup>144</sup>. L'historien raconte que la pastorale subit un changement autour de 1650. Le peintre met de l'avant les éléments propres à sa culture néerlandaise ou, du moins, qui évoquent le terroir de sa patrie<sup>145</sup> par la représentation de maisons typiquement hollandaises de l'époque, de moulins, de calèches, etc. Dès lors que l'on s'attarde au naturalisme du caractère de ses personnages, l'idéalisation est également rejetée, remarque Mérot. Au contraire d'un lieu hors du temps, le vernaculaire chercherait à le définir. John Brinckerhoff Jackson écrit à ce sujet :

Une culture vernaculaire impliquerait un mode de vie régi par la tradition et la coutume, tout à fait éloigné du vaste monde de la politique et de la loi ; mode de vie où l'identité ne provenait pas de la possession permanente de la terre, mais de l'appartenance à un groupe ou à une grande famille<sup>146</sup>.

Alain Mérot indique que le paysage idéalisé est réintroduit par la génération suivante, malgré les tentatives des peintres à valoriser le territoire. Les paysages de Krausz sont en quelque sorte un amalgame de ces styles. Ils ne peuvent donc pas être définis uniquement comme idéalistes ou réalistes, ou universalistes ou vernaculaires. Ses œuvres se révèlent une fois de plus telle une construction culturelle. Les distinctions entre l'idéal et le réel, de même qu'entre l'universalisme et le vernaculaire, existent depuis l'Antiquité. La confrontation entre les textes de Théocrite et Virgile est d'ailleurs une querelle qui divise les littéraires depuis plusieurs siècles. La comparaison la plus commune est celle que soumet Hélène Casanova-Robin, soit l'opposition de l'idéalisme du poète latin au réalisme du poète grec.

---

<sup>144</sup> Alain Mérot. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris : Gallimard, p. 203.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 266.

De son côté, la spécialiste de Théocrite, Françoise Frazier, refuse que l'on attribue l'univers fabuleux et l'aspect original de son poète à un ton réaliste. En fait, là où les littéraires perçoivent ce ton proviendrait du caractère véridique<sup>147</sup> des personnages, de la simplicité des descriptions, puis des détails tirés d'une expérience familière<sup>148</sup>. Pour Frazier, c'est de cette façon que le poète parvient à recréer une atmosphère réaliste. Cette dimension éthique et existentielle de la poésie théocricienne provenant de la philosophie aristotélicienne se dissimule sous des airs plus réalistes qu'idéaux. Tout compte fait, Frazier cherche à déconstruire l'association résolue au genre pastoral réaliste ; effectivement, l'ensemble des idylles décrit, au même titre que les bucoliques, un « idéal de vie fondé sur l'harmonie entre les hommes et le cosmos »<sup>149</sup>. Pareillement, pour Graham Zanker, le réalisme du poète grec est cette expérience sensible, intellectuelle et émotionnelle à laquelle la poésie est censée nous amener. Les « effets du réel » se manifestent alors chez le lecteur par des sensations d'une expérience commune<sup>150</sup>. Le spécialiste en poésie alexandrine soutient que le réalisme hellénistique fonctionne tout comme un artifice littéraire alors qu'il manie avec détails concrets les récits mythologiques afin de les rendre vraisemblables<sup>151</sup>. Selon Frazier, l'hypothèse de Zanker est que le « microcosme figé temporellement » que crée Théocrite dans son œuvre est « une sorte d'univers apprivoisé » dont les philosophes de l'époque s'efforcent eux-mêmes de maîtriser les sensations<sup>152</sup>. Ainsi, du même avis que Zanker, Frazier tente une interprétation des intentions du poète :

[Théocrite] n'essaie pas non plus de faire surgir une réalité inaperçue à travers les métaphores [...] ou les figures mythologiques, dont il ferait un instrument de déchiffrement du monde qui pourrait dire la structure numineuse de l'univers, ou une langue universelle qui permettrait au poète d'exprimer son expérience personnelle en lui donnant valeur générale, ce que pourront faire les Latins<sup>153</sup>.

---

<sup>147</sup> Le terme naïf est aussi souvent employé.

<sup>148</sup> Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Traduit par Philippe-Ernest Legrand. Paris : Les Belles Lettres, p. XV-XXIX.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. XV.

<sup>151</sup> Graham Zanker. 1987. *Realism in alexandrian poetry*. London: Croom Helm, p. 201.

<sup>152</sup> Ce moment d'intemporalité est fréquemment observé lorsque les bergers cessent le travail pour chanter un instant. Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres, p. XV.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. XXXIX.

Ce monde appartient à un imaginaire que l'auteure nomme une « bulle poétique »<sup>154</sup> à l'image d'un « espace poétique apparemment ancrée dans le réel [est] en réalité totalement en suspension »<sup>155</sup>. L'univers décrit ressemble par le fait même à ce que Peter Krausz cherche à représenter dans ses paysages. Nous l'avons vu plus tôt, évacuer toutes références culturelles et réduire l'espace réservé au ciel font partie des moyens entrepris pour créer un lieu intemporel et universel. Ce lieu imaginaire n'est pas « hors temps » ou « hors lieu », mais se rapporte à tout un chacun, ce qui n'est pas propre à une culture, un territoire ou une époque donnée. L'idylle de Théocrite rencontre, ici, le paysage imaginaire de Krausz à la jonction d'un monde réel et idéal.

## 2.5 Symbolique de la lumière

Dans les *Bucoliques*, la cinquième églogue<sup>156</sup> est révélatrice de la volonté de son poète à représenter un monde parfait, car il a recours à la même tactique que Peter Krausz, c'est-à-dire d'unir l'obscurité et la luminosité. L'équilibre se retrouve par la même occasion dans la répartition des églogues, puisque la cinquième est le poème central du recueil. Il est d'autant plus important pour nous d'y porter intérêt, puisqu'il serait la source iconographique du tableau se trouvant au Louvre. Rappelons que la série à l'étude ne s'appuie sur aucune iconographie textuelle et que le titre donné est une référence artistique à la peinture de Poussin. Néanmoins, Virgile aborde sa cinquième églogue coïncidant avec celle de Peter Krausz en peinture. À notre avis, rapprocher le traitement des effets de lumière de ses œuvres permettra de saisir mieux son rôle fondamental. Nous avons jusqu'à présent montré que la diffusion de la lumière invite le spectateur à méditer sur la mort. Un regard sur la vision de Virgile consolide ce rôle que l'on attribue à la lumière.

Nous avons noté lors de l'analyse au premier chapitre que l'obscurité dans les œuvres de *Et in Arcadia ego* sert à mettre en valeur la clarté des éléments de la nature. La lumière dans la cinquième bucolique sert quant à elle à livrer un propos d'ordre spirituel.

---

<sup>154</sup> Le terme « bulle » est emprunté à Jean Sirinelli. 1995. *Les enfants d'Alexandre: la littérature et la pensée grecques (334 av. J.-C. - 529 ap. J.-C.)*. Paris: Fayard, p. 132.

<sup>155</sup> Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres, p. XXXIII.

<sup>156</sup> Synonyme pour poème.

En première partie, Mopsus chante la mort du héros Daphnis<sup>157</sup>, et en seconde, Ménéalque chante sa résurrection et son apothéose. Hélène Casanova-Robin répartit le diptyque funèbre en cinq temps :

- 1-19 : le cadre initial de la rencontre
- 20-44 : le chant de Mopsus
- 45-55 : interlude (Retour au dialogue)
- 56-80 : chant de Ménéalque
- 81-90 : dialogue final et l'échange de dons

Le cœur des *Bucoliques* est le passage de la mort à l'immortalité du protagoniste. La littéraire interprète de manière juste la mise en scène comme une cérémonie ; une glorification où Daphnis devient un objet de culte officiel<sup>158</sup>. Selon Pierre Grimal, il aurait été un berger divinisé en raison de sa beauté et de ses talents<sup>159</sup>. En ce sens, Casanova-Robin perçoit en cette figure une annonce divine indissociable du mode alexandrin qui au temps de la République romaine est fusionnée avec celle de César. Outre cette association, Daphnis permet « d'instaurer une ère de félicité universelle par sa divinisation » dans la nature<sup>160</sup>. En effet, la glorification du personnage concorde avec la transformation de la nature. Au tout début du poème, le berger se situe dans un monde d'abondance : vignes, grappes de raisin, taureaux, moissons riches<sup>161</sup>. Bien que les œuvres de Krausz soient sans vertu religieuse, la cohérence entre la forme et le sujet s'y reflète également. Le clair-obscur répartit les valeurs de tons dans une gamme rarement dans l'opacité. L'artiste préfère les insaturations, ce qui met à l'honneur la pureté des couleurs.

Ce souci de concordance est nommé souci de tempérance chez Virgile. Le début et la fin du poème conviennent à cette modération, excepté l'unique moment où l'environnement harmonieux change lorsqu'est annoncée la mort de Daphnis. Ce prompt changement « suscite une végétation hostile et stérile » : « folle avoine, poussent l'ivraie

---

<sup>157</sup> Virgile emprunte le personnage de Daphnis à Théocrite en s'inspirant de son chant funèbre en l'honneur d'Adonis de Bion dans l'*Idylle* de Théocrite.

<sup>158</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. 124.

<sup>159</sup> Pierre Grimal. 2012. *Virgile ou la Seconde naissance de Rome*. Paris: Flammarion, p. 79.

<sup>160</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. *Op. Cit.*, p. XXXII.

<sup>161</sup> Casanova-Robin note que l'harmonie du thème s'exprime dans les rimes par la succession « a » : retia, otia, laetita, sidera, carmina. *Ibid.*, p. 58 et p. 129.

stérile, lèvent le chardon et le paliure aux épines acérées »<sup>162</sup>. Désormais, le lieu bucolique est ancré dans le rituel funèbre « témoignant de la pérennité de ce monde malgré la détérioration ponctuelle qui s'est révélée ici »<sup>163</sup>. La lumière émerge de l'obscurité uniquement lorsque Ménéalque chante. D'ailleurs, selon Casanova-Robin, c'est à ce moment précis que se dessine un printemps : « le contraste entre tout ce qui connote la mort et le deuil, assortis de couleurs sombres dans le poème de Mopsus et la luminosité qui se dégage du chant de Ménéalque, accompagnant l'expression du renouveau »<sup>164</sup>.

Par ailleurs, cette saison consolide dans la mythologie grecque à l'image d'une végétation luxuriante éternelle de la même manière que la religion catholique dépeint le paradis terrestre. Le jardin d'Éden duquel ont été chassés Adam et Ève est connoté d'une leçon de morale. Dans l'Ancien Testament, l'Éternel Dieu demande s'ils avaient mangé le fruit défendu. La femme répond qu'elle a été séduite par le serpent. Le serpent est maudit ; la femme est condamnée à enfanter dans la souffrance et Adam à souffrir pour se nourrir tous les jours de sa vie, à suer pour manger son pain jusqu'à ce qu'il retourne à la terre. C'est ainsi que tous deux devinrent avisés du bien et du mal, soumis à ne plus vivre éternellement<sup>165</sup>.

La corrélation entre l'Arcadie et le Jardin d'Éden est qu'ils nourrissent l'idée d'un lieu idéal où la nature est abondante, mais dont la réalité survient dès lors que les bergers commettent le vice. Adam et Ève ne comprendront la disposition au mal à laquelle l'Éternel Dieu les met en garde que lorsqu'ils connaîtront le sentiment de la tentation. L'éternité à laquelle les bergers avaient été promis prendra fin uniquement lorsqu'ils seront surpris par la Mort leur rappelant leur condition humaine. Dans les œuvres de Peter Krausz et Virgile amalgament l'idée de l'Arcadie que le mythe recèle des sources pour expliquer combien le cycle de la nature est fondamentalement relié au cycle de la vie et de la mort. L'épisode de Daphnis suivi de son apothéose « s'achève sur l'inscription dans l'éternité ». Casanova-Robin conclut que l'ensemble des *Bucoliques*, et particulièrement la cinquième églogue,

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>165</sup> La Sainte Bible. 1975. « La tentation et la chute », *Genèse*. Guelph, Ontario, p. 3-4.

« a pour fil directeur au long de l'œuvre une thématique divine, voire messianique, capable d'exalter les liens originels entre le chant et la nature »<sup>166</sup>.

Au regard de l'églogue analysée, la série *Et in Arcadia ego* nous apparaît comme étant traitée de manière semblable à l'œuvre de Virgile. Dans les deux cas, le contraste de la lumière n'est pas abordé en dualité, mais en complémentarité. Il s'agit d'une question de perception. Ici, le caractère binaire ne présuppose pas et se fonde encore moins sur la dualité. Un angle d'observation est celui du poème composé en deux parties opposant le deuil à l'apothéose. Dans les tableaux, il s'agit de la représentation d'un paysage sous une lumière claire se heurtant à une lumière sombre. Le second angle d'observation distingue ces contrastes comme une caractéristique qui, sans séparer entièrement les éléments, les assemble. Le contraste est le résultat réciproque d'un ensemble de fragments. L'apothéose n'advient que s'il y a décadence, de même que la clarté qui surgit s'il y a crépuscule<sup>167</sup>. De fait, le dualisme présumé dans l'épisode de Daphnis dispose un « mode de résolution » tant que les paysages de Krausz dépeignent des contrastes de lumière et de couleurs compatibles. En ce sens, la *felicità* est possible uniquement parce que l'obscurité et la mort font partie intégrante de la nature. Casanova-Robin en arrive également à la conclusion que « la divinisation de Daphnis participe ainsi d'une action fondatrice et nécessaire à l'harmonie universelle, comme à la cohérence étroite entre l'homme et la nature »<sup>168</sup>.

Nonobstant l'efficacité du personnage à personnifier l'allégorie, pour Krausz ce n'est que lorsqu'il n'y est pas que le paysage s'idéalise. Son exclusion n'est cependant pas totale, puisque les traces incarnent la mémoire de son passage dans l'histoire. Ainsi, est-ce que dissimuler sa présence par ces signes est une tentative de réintégrer l'humain dans le paysage ? Le traitement de la lumière, telle une métaphore de complicité entre tous les éléments de la nature, éclairerait-il l'empreinte de l'être humain signifiant une possible

---

<sup>166</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>167</sup> Goethe expliquait que si l'œil regarde une surface blanche très éclairée, il sera aveuglé pendant un certain temps, incapable de discerner des objets modérément éclairés. Si le cas inverse advient, la rétine se trouve dans des états simultanément opposés. L'œil a donc besoin d'une certaine nuance pour capter les subtilités lumineuses : « La plus grande clarté, à condition qu'elle ne soit pas aveuglante, agit à côté de l'obscurité complète. Nous percevons simultanément toute la gamme du clair-obscur ainsi que toutes les nuances de couleurs ». Johann Wolfgang von Goethe. 2006. *Traité des couleurs*. Paris: Triades, p. 98-99.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 132.

relation de connivence avec le paysage ? L'artiste insiste dans un entretien que nous devrions davantage songer à l'« eucosmie »<sup>169</sup>, une notion abstraite qui se veut une totale harmonie avec la nature de laquelle nous nous serions éloignés les derniers siècles. Comme plusieurs historiens, le peintre pointe la révolution industrielle qui n'a fait qu'empirer l'état de la nature dû à l'ubris<sup>170</sup> de l'homme. Suzanne Paquet, qui étudie de près le dispositif photographique comme emblème technologique, montre bien le parallèle entre le désir de conquérir le monde de l'homme et la destruction de la nature qui en résulte<sup>171</sup>. L'ère industrielle pour laquelle Philippe Descola a également une profonde affliction est liée à l'ère de la machinerie : « L'histoire n'est plus à faire de cette sensibilité nouvelle qui, en pleine industrialisation, découvre un antidote au désenchantement du monde dans une nature sauvage rédemptrice et déjà menacée »<sup>172</sup>. L'ambition de construire un monde meilleur s'est transformée en avarice que déplorait tantôt Hésiode et que déplorent encore aujourd'hui les environnementalistes. *Et in Arcadia ego* convoiterait donc une vision du passé qui, sans être une utopie, ouvre une sorte d'introspection sur ce sujet à tous ses regardeurs. L'analyse de la série poursuit la réflexion sur le sens de la mort et s'efforce d'éclaircir comment elle s'ancre dans le contexte de production qui se doit d'être inscrite dans son histoire culturelle. À cette étape du mémoire, il est nécessaire de cerner les débats actuels ainsi que les événements à l'égard des préoccupations environnementales de l'artiste.

---

<sup>169</sup> Terme semble-t-il employé par l'Empereur Marc-Aurèle.

<sup>170</sup> Cupidité.

<sup>171</sup> « Certains sites, les zones dévastées par l'extraction des matières premières puis désaffectées, portent les traces de la frénésie industrielle prédominante pendant plus d'un siècle. Une frénésie causée par les besoins grandissants de matières premières, par la production à grande échelle de biens de consommation et la construction de voies pour leur transport. Ces territoires sont les séquelles de la conquête de la mobilité ». Suzanne Paquet. 2009. *Le paysage façonné: Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 5.

<sup>172</sup> Philippe Descola. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, p. 89.

## CHAPITRE 3 : PAYSAGE ÉTHIQUE

### 3.1 La nostalgie au présent

Au regard des œuvres de Guercino et de Poussin, le sens de la mort dans les paysages de Krausz nous apparaît plus clair. En puisant la source iconographique du tableau de Poussin, nous étés en mesure de proposer une interprétation à l'égard de *Et in Arcadia ego*. Le sens de la mort à travers les symboles et les personnages se transmet autrement dans les œuvres de notre artiste que dans la tradition classique. L'analyse de la clarté et de l'obscurité ont montré comment ses effets renferment symboliquement la vie et de la mort. La *caducità*<sup>173</sup> à laquelle est aussi soumise la nature est une fatalité qui heurte le berger comme le spectateur. Cette prise de conscience l'amène à réfléchir sur le sens même de la vie. Cette révélation se prolonge naturellement sur sa manière de percevoir et d'être avec le paysage. Ses principes moraux sont dès lors ébranlés afin de reconsidérer le monde sous un nouvel angle.

Nous ne pensons pas que Nicolas Poussin a simplement rejeté ces symboles dans sa seconde version des *Bergers d'Arcadie* uniquement au profit d'une composition épurée répondant au principe de convenance qu'imposait la rhétorique classique de l'époque<sup>174</sup>. Sans équivoque, les symboles étaient pensés selon une composition prompte à susciter une réflexion philosophique sur la nature chez les bergers. Dans le cas de la série, la figure humaine, l'animal et l'architecture ne sont pas proscrits de l'organisation spatiale simplement pour valoriser les éléments de la nature. L'emplacement de l'obscurité, pensé selon une attention aigüe en vue d'une composition esthétique, atteste véritablement l'essentialisation des symboles de la mort. Ici, la réflexion s'adresse directement au spectateur et plus précisément à ses valeurs morales. *Et in Arcadia ego* perpétuerait donc ce que la tradition figurative et littéraire avait mis en place pour finalement s'inscrire dans un discours que l'on pourrait nommer l'éthique humaine et l'éthique de la nature.

---

<sup>173</sup> La définition de la notion a un sens plus philosophique en italien qu'en français. L'esser caduco, qualità delle cose che son destinate a cadere o a perire. Treccani. 2019. *Definizione della parola caducità*. [En ligne] <http://www.treccani.it/vocabolario/caducita/>. Consulté le 20.02.19. Caduc : qui décline, qui s'affaiblit; vieux, cassé. CNRTL. 2019. *Définition de caduc*. [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/caduc>. Consulté le 20.02.19.

<sup>174</sup> Alain Mérot. 2004. *Les conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, p. 20.

À la lumière de ce que nous connaissons sur la tradition pastorale, il est nécessaire à ce moment du mémoire d'identifier les aspects fondamentaux qui ont persisté au courant de l'histoire de l'art. À la suite de quoi, nous serons à même de saisir comment ils s'inscrivent dans une époque caractérisée par les dégradations environnementales, soit le contexte de production de Peter Krausz. Les peintres classiques ont mis de l'avant une Arcadie représentant un lieu magnifié, un paradis terrestre, un âge d'or laissé en Antiquité. Et, l'idée d'un paradis perdu concorde encore aujourd'hui avec le sentiment d'un paysage idéal disparu. À nos yeux, l'Arcadie est une image symbolique efficace pour faire appel à une conscientisation morale de l'environnement.

Dans l'article *Préface : Crise du paysage ?*, Jacques Cloarec s'interroge sur la crise du paysage et en vient à démontrer que les critères conventionnels de la lecture esthétique du paysage précédant le 20<sup>e</sup> siècle ne conviennent plus à la lecture des paysages contemporains. Il se questionne sur une possible analyse de ces « non-paysages », alors qu'ils n'ont pas encore été légitimés. *A priori*, lorsque l'on pense au paysage légitime, nous pensons à la nostalgie d'un paradis perdu. Perdu à cause du désordre des évolutions industrielles, des transformations des campagnes, des déprises agricoles et des espaces dévastés<sup>175</sup>. Sur ce sujet, nombreux sont les littéraires rapprochant l'idée arcadienne du sentiment nostalgique<sup>176</sup>. Parmi eux figure notamment Raoul Girardet pour qui l'Arcadie répond au culte du naturel, des origines et de l'innocence<sup>177</sup>. Le mythe cultive l'idée d'un état de nature parfait qui serait pour les sociétés d'aujourd'hui perdu. D'avis semblable, Fabien Petiot conjugue l'Arcadie au kitsch pour souligner leur caractère nostalgique commun : « Le Kitsch comme l'Arcadie sont tous deux tournés vers une nostalgie, alimentée par une nature originelle stéréotypée et par une image de l'Antiquité qui s'apparente au cliché. Le paysage arcadien est une représentation récurrente dans l'art des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles : il a pour source la nostalgie d'un monde meilleur, dans des situations de crise<sup>178</sup> ». Cet état d'esprit dans lequel se montraient disposées les générations précédentes

---

<sup>175</sup> Jacques Cloarec, Gérard Collomb, Bernard Kalaora. 1989. « Préface: Crise du paysage ? », *Ethnologie Française*, tome 19, no 3, p. 197-200.

<sup>176</sup> Raoul Girardet. 1986. *Mythes et mythologies politiques*. Paris: Éditions du Seuil, p. 112-119.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>178</sup> Fabien Petiot. 2009. « De l'Arcadie à ses dérivés de carte postale : le paysage kitsch », *Mésaventures de Vénus*, no 226, p. 103.

face au paysage idyllique se définit effectivement par la nostalgie. Ce terme est cependant, pour Glenn Albrecht, non pertinent pour décrire notre sentiment à l'égard du contexte actuel de destruction planétaire.

À l'égard des changements climatiques et de leurs impacts psychologiques sur l'être humain, la nostalgie n'est plus adéquate pour exprimer ce que ressent l'être humain envers les paysages qui se délabrent sous ses yeux. Le concept *solastalgia*, élaboré par Albrecht, serait en mesure de mieux définir notre détresse face à l'état catastrophique de la planète<sup>179</sup>. Pour le philosophe de l'environnement, *solastalgia* signifie « être privé de l'essence même de son environnement » pour cause de « la perte lente, mais chronique des paramètres familiers liés à l'environnement d'un individu »<sup>180</sup>. Comme nous le savons, les transformations majeures dans l'environnement ont été marquées par l'industrialisation au 19<sup>e</sup> siècle. Mais ce n'est que vers les années 1980 que les spécialistes des sciences humaines — historiens de l'art, géographes et anthropologues — affirment une réelle crise du paysage. Sur ce point, Françoise Dubost atteste que la transformation a parallèlement menacé l'imagerie populaire et pourrait même mener les paysages de Millet et de Monet à disparaître<sup>181</sup>. L'affirmation de Dubost concorde toujours avec les circonstances entre 2014 et 2017, puisque les changements environnementaux sont, d'ores et déjà, ce qui détermine le contexte de production de la série de Peter Krausz.

En actualisant le mythe de l'Arcadie par la représentation d'archétype rural, l'artiste émet le constat de cette flagrante différence entre le paysage d'hier et d'aujourd'hui. En présence de son art, le spectateur se retrouve face à un univers sensible. Une conscientisation de l'état de l'environnement émerge finalement des sentiments de contemplations et de *solastalgia* entremêlés. Cette prise de conscience n'est cependant pas

---

<sup>179</sup> Glenn Albrecht. 2005. *Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity*. PAN: Philosophy Activism Nature, p. 41-55.

<sup>180</sup> The conservation. 2012. *Souffrez-vous de « solastalgia »? Le nouveau mal-être humain, à l'aube des changements climatiques*, [En ligne] <https://theconversation.com/the-age-of-solastalgia-8337>. Consulté le 7.11.18.

<sup>181</sup> Françoise Dubost. 1991. « La problématique du paysage. État des lieux », *Études rurales : De l'agricole au paysage*, no 121-124, p. 219.

sans conséquence, car elle sous-entend un ton critique. Il contraint à revoir sa conduite et, plus précisément, à réévaluer son comportement envers l'environnement.

### 3.2 Paysage moralisateur?

Si l'historien Raoul Girardet associe l'Arcadie au culte de la nature, c'est plus précisément à l'Éden céleste qu'il fait référence, car tous deux répondent à ce rêve d'état naturel, « d'harmonieuse allégresse, de parfaite insertion de l'homme dans l'univers, quête de pureté »<sup>182</sup>. Dans un autre ordre d'idée, cette comparaison est un des indices explicatifs de la provenance morale de *Et in Arcadia ego*. En d'autres mots, il existe une corrélation entre Dieu l'Éternel punissant Adam et Ève pour avoir cueilli le fruit défendu et la Mort avertissant les bergers de s'enchanter de l'abondance de la végétation. Le paysage à l'Antiquité de Krausz représentant l'idéal de la nature à l'état pur n'est pas dépeint sous le signe de la locution néo-latine sans raison. Cette dernière apporte un sens fort significatif au paysage dans les conditions de production de l'artiste alors que le véritable paysage possède des caractéristiques à l'opposé de l'idéal naturel. En réalité, l'archétype arcadien de Krausz amène le spectateur à confronter la représentation figée dans l'histoire au paysage subissant actuellement des transformations. Bien que les peintures de l'artiste ne soient pas directement liées aux événements responsables de la destruction environnementale du dernier siècle, c'est face à ces oeuvres que le spectateur prend conscience d'avoir participé au « désordre des paysages classiques », à travers une lignée de générations. Cette expression employée par Jacques Cloarec souligne significativement la « brutale désorganisation » affectant le « regard paysagiste » dont les conséquences s'amplifient d'abord dans les campagnes<sup>183</sup>. La vision de ces espaces champêtres en pleine dégradation amène donc le spectateur à remettre en question son propre rapport éthique envers son environnement. L'embellissement du paysage est pour l'artiste une manière de mieux comprendre les enjeux réels de la nature. Cette tentative de circonscrire les problèmes reliés à son contexte historique est une concordance entre ses oeuvres et de Virgile. *Les Bucoliques* est un recueil fournissant d'innombrables faits historiques et

---

<sup>182</sup> Raoul Girardet. 1986. *Mythes et mythologies politiques*. Paris: Éditions du Seuil, p. 106-110.

<sup>183</sup> Jacques Cloarec, Gérard Collomb, Bernard Kalaora. 1989. « Préface: Crise du paysage ? », *Ethnologie Française*, tome 19, no 3, p. 198.

politiques. Souvenons-nous des années qui ont précédé l'an avant Jésus-Christ à Rome, soit la guerre civile entre Augustin et Marc-Antoine. L'univers arcadien contemplatif qu'évoque le poète s'oppose véritablement — selon notre point de vue éthique du paysage — à la destruction de la nature. Les conditions de production de Krausz sont dissemblables sur bien des points à celles de Virgile. La contemplation à laquelle nous dispose leur œuvre subsiste, cependant, dans la beauté physique des tableaux pour, ensuite, s'élever à la méditation du sujet représenté. Il s'agit là d'une invitation sensiblement connexe à ce qu'interprétait Panofsky dans *Les Bergers d'Arcadie*. Suite à son analyse iconologique du tableau du Louvre, les bergers sont perçus selon une attitude de méditation et « de recueillement de souvenir » auprès du sépulcre<sup>184</sup>.

Notre regard se penche une fois de plus sur la toile de Poussin, qui nous permet d'imaginer que, sans les symboles de la mort, les bergers auraient poursuivi paisiblement leur activité en campagne sylvestre. Ce n'est que lorsqu'ils aperçoivent l'épithaphe du sépulcre que la promesse d'éternité est ébranlée. Les bergers sont assujettis à une profonde réflexion sur la signification de la mort, soit la *caducità*. Cette notion se définit tantôt par la fugacité de l'espérance de vie, tantôt par la labilité de la beauté des choses. Elle remet dorénavant en cause leur manière d'être et de se conduire avec la nature. À cet égard, comment se fait-il que la mort apparaisse dans le paysage pastoral, si ce genre entend *a priori* la maxime philosophique visant à célébrer l'amour et le chant.

Rappelons qu'après la découverte des épigrammes hellénistiques, une véritable infatuation pour la poésie lyrique grecque est suscitée auprès des poètes latins. En retrait de la ville, des érudits adeptes de la philosophie épicurienne — dont Virgile — formaient des cercles pour le plaisir de cogiter autour des maximes considérant « une méditation profonde sur la question du genre de vie à adopter si l'on souhaite tendre vers la sagesse »<sup>185</sup>. Dans le même sens, Philippe Chométy et Claudine Poulouin défendent que la

---

<sup>184</sup> Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. 298.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. XXI.

pastorale ait cette capacité d'intégrer une approche philosophique de la vie<sup>186</sup>. Sans présumer des intentions de Guercino et Poussin, il nous paraît légitime de penser que l'insertion de la mort dans le paysage arcadien provient d'un raisonnement comparant la vie pastorale à l'origine et de celle de leur époque. Les intentions de Peter Krausz concernant la série à l'étude renvoient similairement à cette observation qu'il explicite dans le catalogue d'exposition, mettant à l'honneur la série :

J'ai toujours pensé que *Et in Arcadia Ego* se réfère au paysage pastoral d'une Antiquité idéalisée. Cette locution a pris une toute autre signification en regardant les deux toiles de Poussin avec le même titre. Il s'agit là des *memento mori* avec le sens de — Moi — (la Mort), je suis aussi présente en Arcadie. J'ai décidé de garder ce titre pour la série, car même si souvent utilisé, il exprime bien cette ambivalence de mes sentiments envers notre relation avec la nature<sup>187</sup>.

Jusqu'à présent, nous avons tenté de montrer en quoi le titre de la série *Et in Arcadia ego* raisonnait avec le mythe, malgré le fait que le titre ait été donné à la suite de la réalisation. Un lien étroit s'est concrétisé entre elles, la toile de Poussin (œuvre d'inspiration directe pour le titre) et la cinquième églogue de Virgile (source littéraire de cette dernière). L'analyse préiconographique des œuvres de Peter Krausz nous a orientés vers des pistes de réflexion afin de mieux saisir ses choix, à l'exemple de l'absence de figure humaine. Nous avons conclu que si le spectateur est interpellé par le paysage, c'est grâce aux traces, qu'il s'imagine comme laissé par son propre passage. Ces traces l'invitent à se promener dans la peinture, mais le ramènent à la réalité du paysage actuel. Le retour à la réalité que suggère la Mort dans le titre concorde donc avec le sens donné au paysage de l'artiste. La locution et les traces ont ainsi un rôle crucial de conscientiser le spectateur, à le confronter à ses principes moraux concernant l'environnement.

Si ceci est vrai pour les séries mettant la campagne à l'honneur de l'artiste depuis 1990, il l'est d'autant plus pour celle à l'étude : ses paysages réinstaurent l'idée du travail de la terre valorisant l'activité d'agriculture dénuée de surexploitation. Ayant influencé considérablement l'écriture de Théocrite et Virgile, *Les travaux et les jours* est évocateur

---

<sup>186</sup> Philippe Chométy et Claudine Poulouin. 2013. « Le siècle pastoral », *Pour un siècle pastoral*, Revue Fontenelle. Mont Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 9-10.

<sup>187</sup> Peter Krausz, Galerie de Bellefeuille. 2015. « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 », Montréal, p. 3.

du regard porté sur la vie pastorale toutes époques confondues. Dans ce poème est valorisé le travail entrepris par un agriculteur symbolisant la justice. Au tout début, Hésiode déplore l'*acedia*<sup>188</sup> à travers la haine des dieux envers les fainéants : « les dieux et les mortels s'indignent contre celui qui vit dans la fainéantise »<sup>189</sup>. En insistant sur la paresse au travail, il met l'emphase sur la dignité acquise à la suite du labeur, car « c'est le travail qui donne aux hommes la richesse et l'abondance des troupeaux »<sup>190</sup>. Le poème souligne que c'est en ayant le cœur à l'ouvrage que l'être humain jouit de ses récoltes : « Ainsi passe l'année et ses travaux pour qui respecte et suit le rythme de la terre »<sup>191</sup>. Notre intérêt pour ce poème grec réside dans la valorisation du travail s'opposant à la démesure. L'histoire montre que cette dernière a bouleversé le cycle des saisons. Une forme de jugement moral sous-entendu dans ce poème pastoral fait écho à notre situation actuelle, et plus précisément, au fondement de la pensée environnementaliste du 21<sup>e</sup> siècle.

### 3.3 Exaltation des terres italiennes

Avant d'expliquer comment la pensée environnementaliste teinte les œuvres de Krausz, nous désirons émettre des similitudes entre les poètes bucoliques et les peintres classiques. Notre regard, qui s'était posé sur leur œuvre, se pose désormais sur leur contexte même de production. L'objectif étant de montrer comment le mythe de l'Arcadie parvient à ébranler, à travers *Et in Arcadia ego*, l'éthique environnementale du spectateur. Si la locution tend à raisonner sur la condition humaine à l'origine, elle s'élargit vers des réflexions beaucoup plus grandes au fil de l'histoire. Notre interprétation de la série s'ancre dorénavant dans une conscientisation sur l'état du paysage actuel.

Les entretiens menés auprès de Peter Krausz ont également signifié son rapport au territoire espagnol et italien d'ordre identitaire. Un lieu identitaire en est un d'ancrage où se crée un lien social se construisant dans la durée et faisant émerger le sentiment

---

<sup>188</sup> Négligence, paresse.

<sup>189</sup> Hesiodus, Yves Gerhard. 2005. *La théogonie : Les travaux et les jours*. Vevey: Ed. de l'Aire, p. 83.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 100.

d'appartenance à un lieu<sup>192</sup>. Si le respect de la terre est d'une importance fondamentale aux yeux de Krausz, il y a lieu de se questionner sur les sources visuelles choisies pour représenter le pays idéal grec. Rappelons que pour représenter l'Arcadie, les images retenues proviennent d'Italie et d'Espagne. Outre son admiration pour leur esthétique géographique, est-il possible que l'artiste ait développé un rapport intime avec ces lieux ? Théocrite, Virgile et Nicolas Poussin ont également entretenu une relation avec le territoire italien. Elle s'exprime à travers leur œuvre de manière parfois explicite, parfois implicite. L'étude biographique et du cadre historique de ces artistes révèle des données identifiables dans leur œuvre établissant l'importance du territoire italien dans leur quête d'idéalisation arcadienne. Tout d'abord, il importe de s'attarder individuellement à leur contexte de production pour expliquer ce partage du sensible. Nous serons par la suite en mesure de rapprocher les œuvres ayant contribué à une histoire du sensible<sup>193</sup> se reflétant dans *Et in Arcadia ego*. La série sera enfin mise en lumière tant que témoin d'un attachement à la terre selon le regard singulier de son artiste.

## **Théocrite**

Suite à la lecture d'ouvrages critiques sur les poèmes de Théocrite et de Virgile, nous nous sommes intéressée à leur contexte d'écriture. Cet exercice nous a permis d'établir des liens étroits entre les leurs et celui de Peter Krausz. À vrai dire, leurs contextes historiques et politiques sont représentés dans leur art, chacun à leur manière, à travers une Arcadie qui ne renvoie guère à son territoire originaire. Un passage dans les *Idylles* décrit le décor vu par les pâtres comportant des spécificités géographiques propres à la Grèce, que le poète situe cependant en Sicile :

---

<sup>192</sup> En géographie sociale, les chercheurs mettent de l'avant que territoire et identité sont en interrelation, notamment par le biais de la culture. Voir l'article suivant pour les définitions de territoire, identité collective et culture. Edwige Garnier. 2006. « Les Pieds-Noirs : un "régionalisme" ambigu », *Chez nous: territoires et identités dans les mondes contemporains*. Paris, Éditions de la Villette, p. 230.

<sup>193</sup> Dans son ouvrage *Le partage du sensible*, Jacques Rancière établit qu'il existe un partage du sensible lorsque l'on cesse de penser le langage, les perceptions et les cultures en division. Le partage est une forme d'inclusion qui rassemble l'expérience sensible de la vie. Jacques Rancière. 2000. *Le partage du sensible*. La Fabrique Éditions.

Pan, ô Pan, que tu sois sur le haut mont Lycée,  
Ou que tu battes le grand Ménale, viens en Sicile,  
et laisse la cime d'Hélikè et le tertre escarpé  
du Lyaconide, que les dieux même admirent<sup>194</sup>.

Selon les biographes de Théocrite, il est possible de penser que le pays idyllique est dépeint en Sicile en raison de sa natalité<sup>195</sup>. Sur ce sujet, Françoise Frazier a pour avis que les littéraires ont accordé trop souvent une valeur biographique aux *Idylles*, alors que les documents relatifs à son auteur sont pauvres. Comme nous l'avons expliqué au premier chapitre, les recherches de la spécialiste consacrées au poète ne sont pas axées sur la véracité des références historiques dans le recueil<sup>196</sup>. Bien que l'exaltation des terres italiennes ne soit pas toujours aussi explicite tout au long du poème que la citation ci-dessus, la précision de la description des plantes, des arbres et des fruits pour montrer l'ancrage de l'Arcadie en terre sicilienne est suffisante pour Hélène Casanova-Robin.

Ceci dit, si l'on accorde une valeur biographique au recueil, la région Etna est citée dans la première idylle. Dans *Le berger Thyrsis, le chevrier*, les Thalysies qui sont une festivité annonçant le printemps par le vent et l'abondance végétale sont mises à l'honneur. Elle est la plus célèbre et commentée des idylles. Le lieu de la célébration est fréquemment identifié à l'île de Cos (Kos) en raison de son lieu culte d'origine. Selon P.L.X. Gin, ce point est encore à débattre, car le poème de Théocrite la transpose en Sicile<sup>197</sup>. L'avis de Gin rejoint celle de Frazier indiquant que le cours d'eau qui arrose Himère est probablement sur la côte nord de la Sicile. De même, Emmanuel Bury pense que le poète

---

<sup>194</sup> Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres, p. 29.

<sup>195</sup> Les historiens s'entendent sur la date de sa naissance entre 310-305 av. J.-C. et de sa mort vers 250. Les documents n'attestent toujours pas son lieu de naissance, bien que Syracuse en Sicile soit le plus souvent mentionné. De plus, on a pu retracer sa présence en Alexandrie et à Cos (Kos). Frazier rapporte que cette dernière jouit d'un grand rayonnement culturel par les développements de la médecine et de la philologie. D'ailleurs, ce serait probablement au cours d'un séjour sur cette petite île grecque que le poète aurait rencontré les médecins Nicias de Milet et Érasistrate de Céos. Théocrite aurait également été le précepteur du prédécesseur d'Alexandre le Grand Ptolémée II Philadelphe, né à Cos 308 av. J.-C. Tous ces éléments attestent que le poète fait partie d'une certaine noblesse.

<sup>196</sup> Nonobstant les liens établis entre les données biographiques et les recherches, Frazier tente plutôt de montrer que l'étiquette réaliste qui lui est apposée, s'opposant à celle idéaliste de Virgile, provient d'une intention à « organiser » des sensations, des « effets du réel » par soucis de vraisemblance.

<sup>197</sup> Lycidas chante l'amour du bouvier pour Xénéa avant qu'advienne le *locus uberrimus* : « et Tityre tout près chantera comment un jour de Xénéa s'éprit Daphnis le bouvier, et comment la montagne tout alentour était en peine, comment les chênes le pleuraient, qui poussent au fond des rives de l'Himéras. Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres, p. 158-159.

« fait chanter sa Sicile natale en s’inspirant des mythes qui incarnent le mieux l’enracinement à la terre et l’attachement à la patrie »<sup>198</sup>. Par ailleurs, Peter Krausz préfère également le territoire sicilien pour représenter l’Arcadie. Son estime pour l’art italien et sa « pratique du lieu » en Toscane, à Rome et à Etna<sup>199</sup> ont certainement exercé une influence sur sa perception générale du paysage italien.

À l’évidence, le poète valorise la terre italienne, entre autres, car il la cite plus souvent que la terre grecque au sein *des Idylles*. L’intérêt du poète envers la culture sicilienne ne concorde pas avec celui de ses condisciples vivant dans le même contexte politique hellénistique. Dans *Realism in Alexandrian Poetry* (1987), Zanker conjugue l’expatriation de leur pays d’origine et le besoin des poètes de retrouver leurs racines grecques. À ses yeux, c’est justement à cette « crise d’identité culturelle » que s’explique la tendance au réalisme des poètes. L’univers de Théocrite est pourtant aussi de l’ordre de l’imaginaire, bien qu’il soit associé à un style réaliste<sup>200</sup>. Le poète helléniste qui serait né à l’île de Syracuse en Sicile ne se distancerait donc pas de ses racines. Les *Idylles* ne serviraient cependant pas non plus au prétexte d’ancrage territorial, car comme Frazier vise à rendre clair : il s’agit plutôt de l’élévation d’un topos vers un monde universel.

## Virgile

Le cas de Virgile est plus évident à démontrer, car nous possédons des données biographiques mieux documentées. Nous avons des raisons de croire que les descriptions des paysages bucoliques sont inspirées de Naples, Rome et de son lieu natal. Le poète aurait visité la Grèce uniquement vers la fin de sa vie, un voyage écourté suite à des problèmes

---

<sup>198</sup> Emmanuel Bury. 2016. « Le mythe arcadien », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature, p. 211.

<sup>199</sup> Nous faisons ici référence à ses études d’icônes siennoises effectuées aux Beaux-Arts, ses études de paysages entre Firenze et Grosseto, et ses vacances annuelles à Etna.

<sup>200</sup> Lors de l’idylle *Les chanteurs bucoliques* suivant les *Thalysies*, Théocrite met en scène un concours entre le Daphnis et Ménalque dont la description du paysage sylvestre s’enracine dans ce qui est de l’ordre de l’invention imaginaire. Frazier interprète les paroles du bouvier chantant au côté de chevrier comme suit : « le plaisir du souvenir ou de la sensation rêvée, émerge un monde clos, comme le coffre où il fut enfermé, de sensation heureuses, tactiles, olfactives, musicales, ignorant toute peine, un monde aussi en suspension, qui associe curieusement plénitude et distance, autrement dit un monde imaginaire ». Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres, p. 148.

de santé<sup>201</sup>. L'Arcadie n'est donc pas à l'image de sa géographie originaire. Originaire de la Gaule cisalpine, non loin de l'actuelle *Mantova*, Virgile vit à Rome la majeure partie de sa vie<sup>202</sup>. Autour de -43, il se rend à Naples où il rejoint un cercle d'épicuriens - dont le grand philosophe Lucrèce. Hélène Casanova-Robin suppose que cette rencontre entre érudits à l'écart de la ville de Rome est une manière de se replier de la vie politique, à la recherche d'une quiétude et d'une harmonie avec la nature<sup>203</sup>. Emmanuel Bury affirme que des oppositions s'instaurent dans le monde du poète entre son idéalisation de l'âge d'or et son inscription dans l'histoire, tel un contraste entre l'imaginaire séculaire et l'historique de la Rome augustéenne<sup>204</sup>. Un parallèle intéressant est à établir entre l'inscription du territoire italien et l'idéalisation de l'Arcadie. Casanova-Robin explique que Virgile se trouve à cette frontière en ce sens que les bucoliques cherchent à répondre au rêve d'un espace de paix et d'harmonie, tout en représentant des éléments propres aux territoires grec et italien<sup>205</sup>.

Alors que Théocrite contribue à fonder l'autonomie du mythe en transférant le modèle arcadien vers d'autres terres, Virgile « cristallise la rêverie pastorale » autour de l'univers arcadien sans affaiblir le mythe, car c'est en repositionnant l'Arcadie en Grèce qu'il le renforce. C'est ainsi qu'il résisterait à la « métamorphose italienne » selon Alain Mérot<sup>206</sup>. Les paysages de Virgile ont davantage de similitudes avec la géographie italienne. Son recueil ne montre cependant pas de résistance à l'ancrage territorial grec. Les lieux se confondent. Le poète fait de l'Arcadie un lieu paradigmatique pour représenter le genre pastoral dont la période historique était tout à fait favorable à la rêverie. Le contexte d'écriture des *Bucoliques* n'a pas produit une œuvre en dénégation envers la

---

<sup>201</sup> Après l'écriture de l'*Eneide*, Virgile se rend de l'autre côté de la Méditerranée. Suite à des complications due à une certaine hyperthermie, le poète revient rapidement en Italie, où il meurt en Sicile, à Brindes, vers -19.

<sup>202</sup> Virgile reçoit une formation d'orateur probablement par Epidius, le même rhéteur qui aurait instruit le petit Octave. Il se rend rapidement à Rome préférant se consacrer à l'écriture.

<sup>203</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. VIII.

<sup>204</sup> Emmanuel Bury. 2016. « Le mythe arcadien », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature, p. 212.

<sup>205</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. *Op. Cit.*, p. VIII.

<sup>205</sup> Virgile, Claude Michel Cluny. 2007. *Bucoliques, Géorgiques*. Paris : Différence, p. XXXV.

<sup>206</sup> Emmanuel Bury. 2016. « Le mythe arcadien », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature, p. 211.

bataille entre Marc-Antoine et Auguste. Il a plutôt permis de répondre au rêve « d'un espace de paix et d'harmonie, imprégné d'épicurisme »<sup>207</sup>.

En revanche, le paysage n'est pas uniquement dépeint sous les idéaux du *locus amoenus*. Dès la première églogue, le poète met en scène le pâtre Tytire sous un hêtre chantant sa Rome à Mélibé. À son tour, ce dernier lui chante : « Vieillard fortuné ! Là, sur les bords connus de tes fleuves, près des fontaines sacrées, tu respiras le frais et l'ombre ». Mélibé est forcé de quitter sa patrie : « Non, je n'ai pas d'envie, de l'étonnement plutôt. Partout, dans la campagne entière, il y a tant et tant de troubles ! »<sup>208</sup>. Virgile fait chanter la même Rome d'un point de vue du *locus terribilis*. Si Tytire décrit un paysage lumineux et sombre pour Mélibé, ce n'est cependant que pour mieux valoriser l'idéal arcadien. Il est possible de comparer cette opposition au contraste de clair-obscur qu'emploie Krausz dans ses œuvres. Les effets lumineux ne sont plus brillants que parce que l'obscurité les contourne.

Cela dit, selon les littéraires, cette églogue est une situation vécue par le poète transposée à travers celle du personnage Mélibé. En réalité, il s'agit de la confiscation des terres cisalpines octroyées aux vétérans<sup>209</sup>. Les possessions territoriales du village près de *Mantova* de Virgile lui auraient véritablement été retirées. Il est dit qu'Octave lui aurait par la suite rendu ses biens<sup>210</sup>, ce qui expliquerait la glorification de Tytire envers son empereur, en l'occurrence Auguste<sup>211</sup>. Ce dernier est à l'époque une figure d'espoir pour le peuple romain. Casanova-Robin aperçoit dans ce premier chant les prémices de l'idéologie augustéenne qui représente un espoir pour les générations meurtries par les

---

<sup>207</sup> Pour en connaître davantage sur le contexte politique de Virgile, voir Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. XXXV.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>209</sup> Suite à la bataille de Philippes en -42.

<sup>210</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. *Op. Cit.*, p. XXI.

<sup>211</sup> Selon la lecture de Boyancé, Virgile se transpose aussi dans le personnage de Mélibé, alors qu'il a, à peu de chose près, subi la situation. Voir Pierre Boyancé. 1972. « Lectures virgiliennes », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, no 31, p. 495-502. Les allusions à ce dernier se font à maintes reprises tout au long du recueil. Au quatrième chant, *La cité des abeilles*, un mécène est louangé par l'abondante végétation : « Don du ciel, j'en arrive au miel aérien. Allons... De ce côté regarde aussi, mécène ! Je dis d'humbles sujets l'admirable spectacle : La vaillance des chefs, les mœurs de tout un peuple [...] ». Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. VIII. Virgile, Claude Michel Cluny. 2007. *Bucoliques, Géorgiques*. Paris : Différence, vol 1-4, p. 223.

guerres<sup>212</sup>. Ainsi, il est possible d'interpréter les *Bucoliques* comme une forme de propagande. Cependant, au-delà d'intentions prêtées à une volonté idéologique, le recueil est à nos yeux une œuvre fictive qui entretient un rapport intime entre la vie de son artiste et son histoire.

## Nicolas Poussin

Les éléments retenus sur le rapport de Nicolas Poussin avec l'Italie renvoient à son amour pour Rome, où il vit une grande partie de sa vie. Ceci dit, notre intérêt s'est aussi dirigé vers la vision du peintre en ce qui a trait au paysage. Les historiens de l'art qui se sont prononcés sur son art pointent la notion d'originalité qui s'avère fort semblable à notre manière d'interpréter les œuvres de Peter Krausz. Avant de nous y attarder, voyons d'abord le contexte historique du peintre classique.

Le peintre natif de la Normandie, Nicolas Poussin, est connu pour être un admirateur de la campagne romaine. Il s'y serait installé vers 1624, où il obtient des commandes auprès de nobles mécènes, tel que Giulio Rospigliosi (futur pape Clemente IX)<sup>213</sup>. Ses biographes soutiennent que Rome est pour lui le lieu suprême de prédilection<sup>214</sup>. Blunt, Bellori et Thuillier rendent tous compte du rapport spirituel avec le paysage romain. Ses croyances catholiques et sa philosophie stoïcienne<sup>215</sup> qu'il entretient avec la nature teintent symboliquement les éléments constitutifs de ses représentations de paysage<sup>216</sup>. Cette philosophie cherche à redéfinir la morale afin d'atteindre une « tranquillité d'esprit ». Dans cette pensée, Vincent Delecroix soutient que le 17<sup>e</sup> siècle est « très préoccupé de la mort et du salut, l'exténuation de toute chose et du vertige, de ce qui

---

<sup>212</sup> Virgile, Hélène Casanova-Robin. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres, p. X.

<sup>213</sup> Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat. 1994. *Nicolas Poussin, 1594-1665*. Paris: Réunion des musées nationaux.

<sup>214</sup> Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. IV.

<sup>215</sup> Pour Pierre Gaudibert, le stoïcisme qui se répand en Europe dès les années 1560, et plus particulièrement en France, se veut une réponse aux préoccupations spirituelles, c'est-à-dire une consolation envers le désespoir des guerres de religion.

<sup>216</sup> Pierre Francastel. 1964. « Poussin et l'homme historique », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 19<sup>e</sup> année, no 1, p. 5.

par miracle pourrait assurer l'éternité »<sup>217</sup>. Du même avis, Pierre Francastel ajoute qu'outre les problèmes caractérisant la politique de son époque, les œuvres de Poussin sont plutôt le reflet de ses réflexions sur la vie que celui d'une expression culturelle. À ce propos, l'historien de l'art s'insurge contre l'association entre la *maniera* du peintre et de ces prédécesseurs de Bologne — Annibale Carracci, Domenico Zampieri, Francesco Albani — comme s'il était dépourvu d'originalité : « Si Poussin est grand, ce n'est aucunement parce qu'il a décanté l'expérience culturelle et plastique des ateliers bolonais ; c'est parce qu'il est des dix peintres qui ont créé un maniement original de la couleur »<sup>218</sup>.

Au même titre que l'on accorde une originalité singulière à Peter Krausz, Francastel accorde une créativité inégalable à Poussin. Pour lui, ce dernier est le créateur du paysage composé. Il insiste sur le fait que le peintre n'est en rien « un assembleur d'éléments, ce qui suppose l'existence d'une fixité des rapports homme-nature à travers l'histoire »<sup>219</sup>. De fait, le changement de style dont témoignent les *Bergers d'Arcadie* montre son refus radical du spectaculaire qui caractérise pourtant bien le style baroque<sup>220</sup>. Alors que ce style correspond aux attentes de la Réforme catholique, Panofsky avance que le style classique répond mieux au climat calme à la suite de la Contre-Réforme<sup>221</sup>. L'exposition « Nature et idéal » au Grand Palais à Paris (mettant en vedette les tableaux de Poussin, Carracci et le Lorrain) attire l'attention sur l'une des trois approches du paysage au 17<sup>e</sup> siècle, soit le paysage imaginaire. Ce dernier est caractéristique de la nouvelle génération des peintres du genre à Rome vers la fin des années 1610, selon l'historien de l'art Jan Blanc. Cette approche se discerne du paysage historique et pittoresque par « la synthèse des recherches

---

<sup>217</sup> Vincent Delecroix. 2015. *Poussin. Une journée en Arcadie*. Paris: Flammarion, p. 148.

<sup>218</sup> Pierre Francastel. 1964. « Poussin et l'homme historique », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 19<sup>e</sup> année, no 1, p. 10.

<sup>219</sup> Il ajoute : « L'œuvre d'art n'est pas plus une somme d'éléments qu'une visualisation d'objets reconnus comme tels dans un univers anthropomorphique ». Pour Francastel, il est arbitraire d'établir une identité entre le style de Poussin et celui des peintres classiques plus spécifiquement de Raffaello. *Ibid.*, p. 4.

<sup>220</sup> Vincent Delecroix. 2015. *Poussin. Une journée en Arcadie*. Paris: Flammarion. L'entrevue que mènent Pascale Lismonde et Josette Colin auprès de Pierre Rosenberg abordait justement ce virement de style consciencieux de Poussin à l'égard de son homologue Gian Lorenzo Bernini. Pascale Lismonde, Josette Colin. 1994. *Une Vie, une œuvre : Nicolas Poussin ou le mystère du classicisme*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=2iHdWQmWRoY>. Consulté le 22.01.19.

<sup>221</sup> Erwin Panofsky. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, p. 286.

poétiques et plastiques de leurs prédécesseurs»<sup>222</sup>. Selon Blanc, les prédécesseurs en question sont souvent d'origine nordique. Toutefois, les sources dans les tableaux sont typiquement italiennes, notamment les motifs de ruines romaines. Poussin et Krausz investissent donc dans leur tableau *Et in Arcadia ego* l'intérêt commun de représenter des archétypes réels et fictifs italiens aux influences formées d'un amalgame de diverses cultures.

Une autre hypothèse rapproche la toile de Poussin à des aspects transculturels alors que les personnages ne s'inscriraient pas dans la campagne romaine, mais dans une région de la France. Beaucoup d'anecdotes façonnent les légendes dans ce tableau, notamment l'affaire Rennes le château, appelée ainsi suite à la localisation de trois montagnes (Blanchefort, Cardou, Rennes) concordant avec celles de l'arrière-plan, à la droite de la représentation. Ces montagnes seraient visibles depuis le château de Rennes où se trouve le tombeau d'Arques auquel est associé celui de la peinture.

Cette hypothèse, très peu véridique en raison des recherches non scientifiques, est fort intéressante, car elle perpétue le mystère qui entoure le tableau et son peintre. Des études sont couramment publiées sur la relation qu'entretenait Poussin avec le paysage. Ses spécialistes se livrent à des interprétations à travers l'iconographie de ses tableaux et ses carnets personnels, entre autres, pour déterminer ses croyances spirituelles<sup>223</sup>. Qu'il s'agisse de philosophie néo-stoïcienne ou de religion catholique, Poussin nourrissait un sentiment d'appartenance avec le territoire romain. Néanmoins, l'aura que confère la légende au tableau lui apporte une visibilité dont jouit l'économie touristique des régions<sup>224</sup>, mais consolide surtout l'idée d'un paysage idéal que le peintre ancre dans l'imaginaire arcadien.

---

<sup>222</sup> Jan Blanc. 2014. « Le naturel, oui, mais quelle nature ? La question du pittoresque dans les arts britanniques du XVIIIe siècle », *Dal Naturale – L'art d'après nature d'Alberti à Lessing : Le « d'après Nature » de Nicolas Poussin à Gotthold Ephraim Lessing*. Marseille, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, p. 26-31.

<sup>223</sup> Jacques Thuillier. 2011. « Poussin et Dieu », *Nicolas Poussin 1594-1665: Galeries nationales du Grand Palais 27 septembre 1994-2 janvier 1995*. Paris: Réunion des musées nationaux, p. 29.

<sup>224</sup> Une autre légende notable est celle qui réside dans les jardins de Shugborough Hall, à Staffordshire dans un comté au centre de l'Angleterre. Un relief inverse identique au tableau de Poussin est gravé dans un monument funéraire renfermerait une énigme. Voir Duncan Fishwick. 2009. « Un code secret à Shugborough Hall ? », *Journal des savants*, no 1, p. 153-168.

L'hypothèse de l'affaire Rennes le château ne semble pas avoir convaincu les plus récents biographes de Nicolas Poussin qui sont jusqu'alors en accord avec Stéphane Guégan affirmant que ses paysages témoignent de sa vie quotidienne à Rome. Le paysage français n'est cependant pas investigué de près comme source visuelle pour ses œuvres. Les historiens de l'art portent un intérêt plus grand au sujet de l'influence de la campagne romaine sur son art. Guégan fait remarquer que Poussin « lui-même ne détestait pas kilométrer dans la campagne romaine, sa journée finie ou son carnet en main. Les dessins issus de ces promenades presque quotidiennes ont la fraîcheur du motif, saisi sans apprêt »<sup>225</sup>. Le peintre se ressourçait donc de son environnement journalier. Par ailleurs, Guégan soutient qu'il est impératif de distinguer que Poussin s'inspirait seulement de sa villégiature sans jamais la copier. Sur ce même propos, Pierre Francastel pour qui « analyser son art en fonction des règles d'une activité artistique et technique fait de lui un artiste, un tant soit peu, original » est un angle d'analyse que nous empruntons pour réfléchir sur le sens donné au paysage de *Et in Arcadia ego* de Peter Krausz.

Rappelons que pour Anne Cauquelin c'est l'ensemble des regards qui parvient à créer l'idée du paysage :

C'est du moins un tel apprentissage de la réalité du monde à travers les expériences de ceux qui nous entourent et en légitiment pour nous la présence, que j'avais tenté de décrire dans *L'invention du paysage*. Montrant, parallèlement, combien ce tissu de certitudes est à la fois fragile et résistant [...] cette sorte d'éducation permanente des manières de voir et de sentir, c'est-à-dire de prévoir et de lier les éléments d'un « donné » (qui jamais ne reste à l'état de donné, mais est toujours déjà traité) qui tend vers la constitution de ce tissu lisse, d'une grande solidité et certitude qu'on appelle « réalité » ou « nature »<sup>226</sup>.

L'articulation entre le regardeur et le paysage correspond à la thèse défendue par Roland Barthes dans son essai critique *La mort de l'auteur* (1968). Le philosophe entend par ce titre qu'au moment où un récit est raconté, l'auteur (l'artiste) laisse place à l'écriture (la peinture), c'est-à-dire le moyen de s'exprimer : « sa voix perd son origine » et « l'auteur entre dans sa propre mort »<sup>227</sup>. Il critique le fait que depuis les temps modernes (qu'il situe

---

<sup>225</sup> Stéphane Guégan, Claude Pommereau. 2015. « Poussin et Dieu ». Paris : Musée du Louvre, p. 61.

<sup>226</sup> Anne Cauquelin. 2010. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, p. XI.

<sup>227</sup> Roland Barthes. 1968. « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, p. 63.

à l'aube de l'idéologie capitaliste), nous avons tendance à comprendre les œuvres par le génie de l'auteur. Identifier les caractéristiques de sa personne et de ses goûts serait un moyen de confiance ou de révélation. Barthes rejette l'idée d'originalité. Il insiste sur le fait que le récit n'est jamais mis en œuvre par une seule personne : « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »<sup>228</sup>. En contrepartie, en apprendre davantage sur l'artiste et ses goûts est une manière de comprendre ou du moins d'appréhender son expérience avec le paysage. Barthes souligne cependant un point important à retenir : celui qu'un tableau de peinture est constitué de plusieurs points de vue comme le récit est un amalgame de plusieurs citations.

Dans un même ordre d'idées, le philosophe de Tim Ingold appréhende la vie humaine en tant que changement perpétuel, dans son livre *Être au monde, quelle expérience commune ?* (2014). En débat avec l'anthropologue Philippe Descola, Ingold expose l'idée selon laquelle le développement de la vie individuelle et sociale est un enchevêtrement de fils sans destination contrôlée<sup>229</sup>, concept qu'il nomme le tissage de lignes, défini dans son essai plus connu *Lines : a brief history* (2007). Michel Lussault spécifie que Ingold « préfère insister sur le fait que rien n'est jamais donné, que notre humanité ne nous vient pas toute faite (« ready made »), mais que la vie humaine se construit et s'invente plutôt continuellement en raison même du mouvement qu'elle provoque et qui la constitue »<sup>230</sup>. Si Cauquelin, Barthes et Ingold ne partagent pas les mêmes sujets d'étude, ils ont en commun la volonté de définir la dimension constructiviste des œuvres et d'en comprendre la dynamique. Cette mise en parallèle de leur pensée nous permet de saisir la complexité des perceptions régies par les connaissances de l'artiste. Nous nous distançons toutefois de la thèse constructiviste dans la mesure où il importe de ne pas négliger l'expérience du paysage propre à l'artiste.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>229</sup> Terme emprunté à Lussault dans Philippe Descola, Tim Ingold. 2014. *Être au monde. Quelle expérience commune*. Lyon: PU Lyon, p. 21.

<sup>230</sup> Tim Ingold. 2007. *Lines : a brief history*. London ; New York : Routledge, p. 2.

## Appartenance à la terre

Le rapport identitaire de Peter Krausz avec le territoire espagnol et italien a probablement été développé depuis l'arrachement à sa terre natale. En 1969, Peter Krausz et ses parents fuient la Roumanie par la Hongrie, s'acheminent en Autriche, en Tchécoslovaquie, puis se rendent en Italie. La famille reste à Rome environ six mois, le temps d'obtenir les visas pour émigrer au Canada. Depuis, Krausz retourne en Italie presque toutes les années, entre autres, en Sicile pour y visiter des amis de longue date. Mathis Stock souligne qu'abandonner un lieu auquel l'être humain était attaché est une forme de déracinement et que le « réenracinement » se conçoit par la suite à travers une qualité de vie qui s'acquiert grâce aux relations humaines<sup>231</sup>. Dans son article *Construire l'identité par la pratique des lieux* (2006), le géographe établit que le lieu unique d'ancrage n'existe pas<sup>232</sup>. Il est donc possible d'interpréter l'idée que Krausz ait développé un sentiment d'appartenance pour la Sicile au point de rendre un hommage à la beauté de sa nature en la comparant à l'Arcadie idéale.

L'Espagne qui participe à l'idéalisation de l'Arcadie dans la série à l'étude est également un pays significatif pour notre artiste<sup>233</sup>. Ses premières visites parcourues étaient dans le nord sur les traces de ses origines juives paternelles<sup>234</sup>. Sa fascination plus spécifique pour l'Andalousie est palpable dans les milliers de photographies et de dessins documentant la flagrante transformation territoriale. Peter Krausz constate un phénomène d'exploitation agraire, devenu mondial au cours du dernier siècle. Sur place, il remarque que l'extrême sud de la région, dit le jardin de l'Espagne, couvre une superficie d'environ quarante millions d'hectares où les aliments sont cultivés en serre. Le souci écologique est négligé dès lors que l'on comptabilise les tonnes de déchets. Les producteurs n'ont d'autres moyens que l'évacuation, l'enfouissement et l'incinération dus à l'insuffisance d'usines de

---

<sup>231</sup> Mathis Stock. 2006. « Construire l'identité par la pratique des lieux », *Chez nous: territoires et identités dans les mondes contemporains*. Paris, Éditions de la Villette, p. 150.

<sup>232</sup> Démonstration faite en se référant à une étude de cas (Brighton & Hove et Garmisch-Partenkirchen).

<sup>233</sup> Par ailleurs, sa série *Vue de Tolède* (1991) témoigne de son admiration pour la ville et, par conséquent, pour le peintre El Greco, connu pour ses représentations du même lieu.

<sup>234</sup> En entrevue, Peter Krausz décrit plus en détail ce voyage où il s'intéresse effectivement au passage de ses ancêtres en Espagne alors qu'il constate l'état des milieux devenus défavorisés.

recyclage et de décharge. Sans vouloir s'attarder sur la situation dépourvue d'humanité des immigrants clandestins constituant la majorité de la main-d'œuvre, mentionnons que la condition des logements est tout aussi déplorable par leur insalubrité et l'inaccessibilité à l'eau potable<sup>235</sup>. Ce constat consternant auquel Peter Krausz n'est pas insensible est l'exemple parfait illustrant la contradiction entre le paysage idéal antique et l'actuel état du territoire andalou.

La similitude entre Théocrite, Virgile, Poussin et Krausz est l'ancrage pragmatique et symbolique au territoire italien. Qu'il s'agisse de la Sicile, de Naples ou de Rome, leur œuvre témoigne du potentiel de ressourcement qui émerge des lieux habités pour dépeindre l'imaginaire arcadien. L'art de Virgile et Poussin doit être abordé dans une perspective historique, considérant les problèmes propres à leur conscience d'homme, tout comme l'est notre intention envers Peter Krausz et sa série dans ce présent mémoire. Leur contexte de production est également similaire dans la mesure où sont ébranlés les valeurs et le lien conceptuel de l'être humain avec la terre. Concernant Poussin et Krausz, leur conception de la nature est fortement similaire. Selon les propos de Stéphane Guégan et Claude Pommereau, chez Poussin, il faut parler de nature et non de paysage : « C'est la nature avec ses cycles, ses saisons. Il y a chez lui une véritable réflexion sur la nature, sur la présence de l'homme dans la nature. [...] L'homme est situé dans le paysage tantôt en conquérant, tantôt en victime, comme soumis ou absorbé par des forces qui le dépassent »<sup>236</sup>. Pour Peter Krausz, la nature est également comprise en tant que phénomène cyclique. Sa série *Landscape and Memory* réalisée entre 1990 et 1998 aborde justement le passage des

---

<sup>235</sup> Si leurs papiers ne sont pas conformes au permis de travail, ils ne reçoivent ni contrat officiel ni couverture sociale. De fait, leur employeur s'autorise à leur verser une paye n'équivalant pas au salaire minimum. Actuellement, les syndicats ouvriers traditionnels espagnols délaissent la main-d'œuvre. Cette dernière reçoit toutefois un soutien par le centre social Nijar SOC (Obreros del Campo). Les choix des producteurs quant à la condition de travail de leur employés ne sont aucunement justifiables sur le plan social et humain. Aussi cherchent-ils à rendre légitime leur décision par les enjeux financiers auxquels ils font face. L'endettement est dû, entre autres, à l'augmentation des coûts de production et à la désalinisation de l'eau. Le dirigeant du Syndicat des travailleurs ruraux d'Andalousie, Federico Pacheco, affirme d'ailleurs que c'est spécifiquement la pression du capital financier qui mène les entreprises locales à augmenter le degré d'exploitation du travail et des ressources naturelles. AGRISODU. 2019. *La production agricole*. [En ligne] <http://www.agrisodu.ch/content/view/19/102/lang,french/>. Consulté le 24.04.19. EDUTERRE. 2019. *Techniques de désalinisation*. [En ligne] [http://eduterre.ens-lyon.fr/ressources/scenario1/planetebleue/techniques\\_desalinisation](http://eduterre.ens-lyon.fr/ressources/scenario1/planetebleue/techniques_desalinisation). Consulté le 24.04.19.

<sup>236</sup> Stéphane Guégan, Claude Pommereau. 2015. « Poussin et Dieu ». Paris : Musée du Louvre p. 54.

saisons ainsi que le cycle de la vie et de la mort. Le projet se veut une conscientisation du rapport qu'entretient l'humain avec le paysage, tel que l'élabore Simon Schama dans son ouvrage portant le même titre<sup>237</sup>. Le thème et la locution de la série à l'étude sont d'autant plus propices à remettre en question le « dialogue de l'homme actuel avec la nature » - sujet auquel s'interrogeait Poussin lui-même et que percevait Diderot dans *Les Bergers d'Arcadie* (1638)<sup>238</sup>. Pierre Francastel conçoit l'art de Poussin tel l'expression de sa perception du monde :

Un dialogue que sa technique de la couleur-forme matérialise avec une inimitable perfection, non pour nous ramener à la lettre d'un récit, mais pour nous suggérer les réactions profondes de l'individu face à un monde naturel à travers lequel il fait retour moins sur le passé global de l'espèce que sur ses méditations personnelles. Comme chez Molière, on trouve chez Poussin cette amertume du sage stoïque substituant la sagesse de la raison au mythe de l'âge d'or et des paradis<sup>239</sup>.

Le titre de la série de Krausz s'avère ainsi éloquent pour évoquer l'imaginaire d'un paysage idéal qu'entretient le mythe de l'Arcadie. Pour autant que *Et in Arcadia ego* soit fondamentalement ancré dans une profonde méditation sur la manière dont l'être humain conçoit sa relation avec la nature. De surcroît, la série amène le spectateur vers des réflexions coïncidant avec les idées véhiculées par le concept du paysage. Les œuvres se dévoilent par conséquent comme de véritables constructions culturelles.

### **3.4 Memento Mori**

La locution dans le titre de la série à l'étude a pour fonction de jeter significativement un pont entre les poètes et les peintres qui participent à l'historicité du paysage arcadien. Au sein du catalogue d'exposition mettant en vedette *Et in Arcadia ego*, Peter Krausz rapproche, comme beaucoup d'autres, les formules *Et in Arcadia ego* et *Memento mori*. Cette dernière est une maxime provenant de la Rome antique au ton moralisateur propre à la peinture chrétienne médiévale communément traduite par « souviens-toi que tu vas mourir ». À la Renaissance, la locution reprend vigueur auprès

---

<sup>237</sup> Simon Schama. 1995. *Landscape and memory*. London: Harper Collins Publishers.

<sup>238</sup> Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat. 1994. *Nicolas Poussin 1594-1665: Galeries nationales du Grand Palais 27 septembre 1994-2 janvier 1995*. Paris: Réunion des musées nationaux.

<sup>239</sup> Pierre Francastel. 1964. « Poussin et l'homme historique », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 19<sup>e</sup> année, no 1, p. 13.

des peintres qui se plaisent à représenter des natures mortes ou des tableaux d'autres genres dans lesquels apparaissent des symboles de la mort. À maintes reprises, les œuvres dites *Vanitas* ont été confondues au cours de l'histoire en raison du symbole de la mort qu'est le crâne qu'elles partagent dans la tradition figurative<sup>240</sup>. Bien que la série *Et in Arcadia ego* n'appartienne pas au genre de la nature morte, la locution formule un doute quant à sa signification encore aujourd'hui associée au *Memento mori*. Pour Jean-Claude Berchet, les significations des deux locutions latines se confondent au fil du temps effectuant un « glissement de sens dans la compréhension du mythe arcadien : on passe du memento mori au carpe diem »<sup>241</sup>. Benjamin Delmotte précise que *Et in Arcadia ego* montre « moins la puissance dévastatrice de la mort (avec la surenchère dans le fantastique ou l'horreur qui accompagne souvent ce type de représentation) que la fragilité de l'existence terrestre et de ses valeurs, qui apparaît par contraste avec la certitude de la mort »<sup>242</sup>.

En vérité, les deux locutions sont essentiellement disposées à une confrontation morale par la simultanéité des sentiments opposés. La nuance est non négligeable : l'une envisage la mort telle une leçon morale conséquente d'un comportement induit par l'Église, tandis que l'autre songe de manière philosophique et morale à ce que la mort représente. *Memento mori* entraîne un sentiment d'inquiétude face à la mort, alors que *Et in Arcadia ego* suggère la bienveillance face à celle-ci. De fait, le rapprochement que fait Krausz entre elles met en évidence cette ambivalence. Sachant que l'artiste est non croyant, est-il possible que *Et in Arcadia ego* puisse conserver un ton critique tout en se distançant du sens religieux initial qu'avaient campé le panthéisme et le christianisme<sup>243</sup>? Si tel est le cas, « Moi, la Mort, j'existe même en Arcadie » ne maintiendrait que son message initial de mise en garde s'adressant au lecteur.

La série *Et in Arcadia ego* remet en question l'harmonie entre l'être humain et la nature. Elle ouvre un dialogue aboutissant à la conclusion de la fatalité de la condition

---

<sup>240</sup> À l'exemple de l'anamorphose que Hans Holbein le jeune a su immiscer avec virtuosité dans le célèbre *Double Portrait de Jean de Dinteville et Georges de Selve* (1533).

<sup>241</sup> Jean-Claude Berchet. 1986. « *Et in Arcadia ego ! Romantisme* », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 86.

<sup>242</sup> Benjamin Delmotte. 2010. *Esthétique de l'angoisse: le memento mori comme thème esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 14-15.

<sup>243</sup> Peter Krausz est plus précisément athée.

humaine et de la nature. Le ton morale, évoqué par la signification du titre, l'absence de personnage et le clair-obscur, montre bien comment tous ces éléments rencontrent cette notion *della caducità*. Cette métaphore sous-entendue doit cependant faire sens en ce qui concerne le contraste entre l'idéalisation de l'Antiquité et l'état du paysage actuel. À notre avis, les œuvres de Peter Krausz enfilent le costume de la Mort, le temps de nous inviter à contempler la nature sublime et de nous conscientiser à sa fragilité. Le spectateur est frappé d'effroi et comblé de bonheur à l'égard de sa grandeur et de sa beauté. L'être humain n'y apparaît pas, car il est accusé de destruction de sa nature. Son absence est donc interprétée comme le rétablissement éventuel de la paix. Le signe de sa présence se dissimule cependant parmi les traces que laissent les sillons dans les champs et les moyens de transport dans les chemins. N'étant pas complètement effacée du décor, sa présence n'est pas interprétée comme menaçante. Elle est plutôt perçue comme une tentative de réconciliation. Selon nous, l'artiste ne rejette pas complètement l'humain dans ses paysages pour la raison qu'il est fondamental de maintenir un regard critique envers nous-mêmes, sous forme de responsabilisation envers l'environnement.

### 3.5 L'éthique environnementale

Depuis la crise du paysage, le concept de paysage est entièrement redéfini alors que ses significations sont insuffisantes pour traiter des questions d'environnement et d'écologie<sup>244</sup>. Les artistes en art actuel engagés au discours critique sur le paysage provoquent des débats parmi les spécialistes. En ce qui concerne Peter Krausz, il est un artiste engagé, bien qu'il ne soit pas activiste. Sa production antérieure a longtemps défendu les droits humains et dénoncé les situations géopolitiques. *Et in Arcadia ego* aborde le propos de manière plus subtile ; il traite sans équivoque de la condition environnementale. Les images qui ont servi à la composition des paysages sont peut-être à l'échelle de l'Espagne et de l'Italie, mais reflètent une situation planétaire. Nous avons tenté de le démontrer tout au long du mémoire, la série est façonnée par un esprit dont les références à l'histoire de l'art ont eu lieu d'être examinées. Le parallèle entre les œuvres et

---

<sup>244</sup> Jacques Cloarec, Gérard Collomb, Bernard Kalaora. 1989. « Préface: Crise du paysage ? », *Ethnologie Française*, tome 19, no 3, p. 197-200.

les contextes de production de Théocrite, Virgile et Poussin nous ont permis de mettre en lumière que les turbulences historiques engendrent le désir de produire un monde imaginaire, qu'il soit réaliste ou idéal, universel ou vernaculaire. Sans chercher à s'y évader, la construction d'un paysage permet à l'artiste de se refamiliariser pour se réapproprier ses lieux d'ancrage.

Dans l'objectif d'éclaircir le phénomène de la détérioration globale de l'environnement qui définit le contexte historique de Peter Krausz, nous recourons aux spécialistes de la politique environnementale François Blais et Marcel Filion. Un article paru en 2001 dévoile leur bilan des diverses pensées écologistes contemporaines en regard de la relation entre l'humain et la nature. Leurs travaux présentent les critères fondamentaux des quatre approches de l'éthique environnementale : écothéologie, écologie profonde ou *deep ecology*, écocentrisme et éthique biocentriste. Les spécialistes de l'écologie politique (discipline normative) reprochent à ceux de l'éthique environnementale d'appuyer leur théorie sur des idées religieuses, métaphysiques, égalitaristes et naturalistes. Ils déplorent leur tendance holistique et leur aveuglement face à la pluralité des membres d'une société libre et diversifiée devenue laïque. Certains iront jusqu'à comparer leur pensée extrémiste aux régimes totalitaires<sup>245</sup>. L'incohérence théorique de la *deep ecology* — défenseur de la valeur intrinsèque de toutes espèces, humaines et non humaines — est un reproche adressé aux autres approches : l'impossible et l'inapplicable attribution d'un même statut particulier à toutes les espèces de la biosphère, soit les humains, les animaux et les plantes<sup>246</sup>. Le principal philosophe fondateur de l'écologie profonde, Paul Taylor, rétorque à ce type d'argument que son échelle de priorité répond aux principes égalitaires. Elle est une référence pour discerner les intérêts

---

<sup>245</sup> « L'idéal de l'écologie profonde serait un monde où les époques perdues et les horizons lointains auraient la présence sur le présent. Nul hasard, dès lors, si elle ne cesse d'hésiter entre les motifs romantiques de la révolution conservatrice, et ceux, « progressistes », de la révolution capitaliste. Dans les deux cas, c'est la même hantise d'en finir avec l'humanisme qui s'affirme de façon parfois névrotique, au point que l'on peut dire de l'écologie profonde qu'elle plonge certaines de ses racines dans le nazisme et pousse des branches jusque dans les sphères les plus extrêmes du gauchisme naturel ». Luc Ferry. 2002. *Le nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme*. Paris : Grasset, p. 180.

<sup>246</sup> Blais et Filion expliquent notamment l'impasse de l'État face à la construction des routes : « Est-il toujours possible de respecter le principe égalitariste entre les espèces à ce moment? François Blais, Marcel Filion. 2001. « De l'éthique environnementale à l'écologie politique Apories et limites de l'éthique environnementale », *Société de philosophie du Québec*, vol 28, no 2, p. 270.

les plus importants, quelle que soit l'espèce. L'écologie politique se distingue donc de l'éthique environnementale en raison des critères non pas fondés sur la valeur propre des espèces, mais sur la justice qui régit la liberté de tout un chacun.

Les acteurs de l'écologie profonde accordent un statut supérieur au pouvoir de réflexion que les humains détiennent en tant qu'agents moraux. Ils insistent toutefois sur le fait que leur intérêt ne passe pas avant la nature<sup>247</sup>. Blais et Filion créent un pont entre l'écologie et la politique à l'aide de cette vertu qu'est la justice. Ils s'appuient sur les travaux de Peter Wenz pour expliquer que la justice est une déterminante de l'environnement, puisque la qualité de vie d'un citoyen dépend de ce dernier. La crise est plus visible que jamais. Or, avant le 20<sup>e</sup> siècle, les philosophes n'auraient pas senti l'urgence de se préoccuper de l'état de l'environnement<sup>248</sup>. À la lumière de cette lecture, il est clair que la défense de l'environnement s'est hissée comme un enjeu principal en politique. Le statut et la valeur des espèces n'apparaissent dès lors plus comme un critère essentiel pour déterminer la priorité morale. La justice seulement saurait être considérable pour une politique éthique. Blais et Filion insistent sur le rôle de l'être humain de sensibiliser le plus grand nombre de membres de la société quant à l'intégration des valeurs et du respect envers la nature.

Tout nous indique que *Et in Arcadia ego* est une leçon de morale adressée au spectateur en tant qu'être humain, mais aussi comme citoyen de ce monde. Le discours de la série se veut une réflexion profonde et pertinente envers l'environnement. Dans les années 1980, les historiens, les philosophes et les géographes ont tenté de redéfinir le paysage, affirmant que la réalité paysagère ne concorde désormais plus avec les peintures pastorales de Poussin, de Carracci ou du Lorrain. Conscient de ce constat, Krausz fournit des clés de lecture pour distinguer la représentation paradigmatique de la réalité physique. Le langage formel de ses œuvres ne respecte pas entièrement les caractéristiques du canon artistique classique. Il renverse notre lecture aveuglée par la rhétorique visuelle qui, comme nous l'avons démontré au premier chapitre, se bute à la matérialité des tableaux. Ce va-et-

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 275.

vient (entre représentation et réalité) avec lequel joue l'artiste renvoie exactement à ce sur quoi Anne Cauquelin insiste : « il est difficile pour nous de prendre conscience que le paysage ne préexiste pas notre conscience et qu'il n'est pas donné avant la culture »<sup>249</sup>. C'est donc un effort constant que doit déployer le spectateur pour se rappeler que face au tableau de paysage de la série à l'étude, il est aussi face à sa propre construction culturelle.

En somme, le langage formel de la série a servi à dépeindre la vision du monde de l'artiste, selon ses références culturelles et ses convictions éthiques. *Et in Arcadia ego* a été l'opportunité pour lui de travailler autrement le thème du paysage. Pour Anne Cauquelin, le paysage est une représentation fondamentalement historique : « elle est scène pour un drame ou pour l'évocation d'un mythe »<sup>250</sup>. Dans cette optique, les œuvres de Peter Krausz présentent un lieu imaginaire à l'instar du mythe arcadien, le temps de confronter efficacement notre réalité environnementale aux idéaux qu'entretiennent les nostalgiques. Ce sentiment de mélancolie à l'égard de l'Arcadie antique n'aurait toutefois pas toujours été ainsi. Selon Françoise Duvignaud, une vision utopiste s'imprègne du thème dans les arts dès lors qu'apparaît le christianisme : « les thèmes de l'Arcadie, de l'utopie et l'âge d'or sont projetés vers le futur par ce messianisme de l'Avenir [...]. De là, l'Arcadie devient une métaphore de l'harmonie ! »<sup>251</sup>. Alors que la science et la philosophie ont désacralisé la poésie au 19<sup>e</sup> siècle, l'Arcadie ne sert plus que de métaphore : « Paul Verlaine appelle la fureur de vivre, la fascination politique d'un avenir qui réaliserait la réconciliation de l'homme avec la nature et avec lui-même »<sup>252</sup>. Ainsi, *Et in Arcadia ego* offrirait un instant d'espoir au spectateur d'une possible relation respectueuse avec la nature, alors que son sentiment de *solastalgia* en appellerait à l'urgence d'agir. En somme, ces œuvres sont un espace pour s'émanciper et pour méditer sur la responsabilité de l'être humain à l'égard du paysage en tant que « lieu de mémoire »<sup>253</sup> qui se doit d'être préservé pour les générations futures.

---

<sup>249</sup> Anne Cauquelin. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, p. 11.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>251</sup> Françoise Duvignaud. 1994. *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*. Paris : L'Harmattan, p. 206.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>253</sup> Terme emprunté à Pierre Nora. 1984. « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*, vol 1, Paris: Gallimard, p. XXV-XXXIV.

## CONCLUSION

*Et in Arcadia ego* a été étudié dans l'intention de mettre en lumière la peinture de paysage en tant que construction culturelle. Ce concept a offert un véritable véhicule pour réfléchir au sens de la locution. Rappelons que le titre de la série a été désigné uniquement à la fin de la production. Au cours des années 2014 et 2017, Peter Krausz entame le projet de cette série désirant représenter le paysage sous ses aspects les plus idéaux. L'artiste aurait visité la région grecque en 1977, l'instant de se rendre au Mont Athos depuis Patras. Il affectionne cependant davantage l'Espagne et l'Italie pour dépeindre le portrait de l'Arcadie. Jusqu'à ce jour, il a une prédilection pour ces pays méditerranéens. Ils demeurent les destinations les plus fréquentées dues à ses vacances annuelles en Sicile et en Andalousie.

L'analyse iconologique a été révélatrice dans la mesure où le contexte de production de Krausz se reflète dans ses œuvres. Son rapport au territoire méditerranéen ne cesse de se construire depuis les années 1970. La série à l'étude témoigne d'ailleurs de ce sentiment d'appartenance à la terre. L'exaltation des terres andalouses reflète son admiration pour un lieu habité par ses ancêtres et exprime sa sensibilité quant à sa « pratique du lieu ». Les paysages de Krausz s'ancrent dans le réel par sa pratique et se qualifient par conséquent d'identitaires, s'en déracinant cependant par la représentation du mythe qui se déplace de culture en culture. La « pratique du lieu » de ces terres méditerranéennes a consolidé la tension entre réel et imaginaire. Autrement dit, la transcendance du mythe arcadien s'effectue au travers de tout un imaginaire collectif tout en se cristallisant au sein de son œuvre.

Par ailleurs, l'idéalisation de l'Arcadie pour Krausz s'est éclairée dès lors que nous nous sommes attardés à l'historiographie de la poésie bucolique et de la tradition pastorale picturale. Des éléments fondamentaux du mythe de l'Arcadie persistent encore aujourd'hui : le contraste de clair-obscur, le motif de la montagne et l'atmosphère idyllique constituent les éléments clés du paysage arcadien se retrouvant dans les œuvres. Les bergers et les symboles de la mort qui recèlent dans l'univers bucolique de Virgile et de Poussin ne se retrouvent cependant pas dans les œuvres en question. Suite à une analyse

approfondie du langage formel et iconographique, la série de Krausz s'avère incarner le mythe de l'Arcadie sous une version essentialiste, soit sans figures humaines ou animales.

Notre intérêt s'est dirigé plus spécifiquement sur les effets de lumière dans le paysage. Le contraste de clair-obscur s'est dessiné comme un élément symbolique ayant la capacité d'unifier les formes plutôt que de le diviser. La différence entre la clarté et l'obscurité signifiait tantôt un idéal, tantôt le réel du paysage comme si sa conception reposait sur une dualité immuable. Les œuvres de l'artiste empruntent des traits propres à la tradition picturale et poétique pour montrer la nature sous un angle universel, ce qui ne lui interdit pas de se reconnaître dans un lieu vernaculaire. En vérité, le spectateur se retrouve au sein d'un espace où se confronte le sentiment de félicité à la morale. La véritable dualité de la série ne se trouve pas dans les tableaux mêmes, mais dans leur comparaison aux paysages actuels. Le spectateur est invité, à d'abord, rêver à un monde à l'image de l'âge d'or, et ensuite, pour prendre conscience de la réalité paysagère à l'ère des dégradations environnementales du 21<sup>e</sup> siècle.

L'amalgame des photographies et des dessins croqués *in situ* a été comparé au collage, puisqu'il s'agit d'une forme de construction pensée selon des éléments hétérogènes visant à les rapprocher au sein d'une composition. L'analyse préiconographique a, par ailleurs, été guidée par le concept de paysage développé par Anne Cauquelin. Celui-ci a considérablement orienté notre réflexion tout au long du mémoire afin de démontrer la manière dont les œuvres ont été façonnées. Elles sont le résultat d'une observation *in situ*, puis du processus de création *in visu*. Autrement dit, le concept en tant que fabrique a permis de signifier en quoi *Et in Arcadia ego* est le résultat de la compréhension du monde de Krausz depuis un riche héritage culturel.

Nous avons néanmoins défendu en quoi l'apport de l'expérience sensible et singulière de l'artiste à l'égard du paysage est essentiel pour construire son idée du paysage. Nous avons ainsi entendu chacune des œuvres de la série telle une équation de l'authenticité du regard de Krausz et de tout l'ensemble de son héritage culturel. Les données biographiques relatives à son éducation artistique et son processus de création démontrent donc son originalité et son habileté à manier un des sujets les plus traités au cours de l'histoire de l'art.

En empruntant des codes à la peinture pastorale classique et le titre de la peinture iconique de Poussin, Krausz réactualise non seulement une légende, mais également la signification de la locution *Et in Arcadia ego*. La traduction s'interprète autrement de nos jours alors que la Mort atteste sa présence dans un lieu à l'antithèse de celui proclamé abondant et éternel en Antiquité. Semblable à la « jouissance imaginaire »<sup>254</sup> que procure la description des paysages de Théocrite dans les *Idylles*, les tableaux de la série procurent un sentiment d'épanouissement. Néanmoins, ceux-ci ne peuvent que s'opposer à la réalité environnementale actuelle. Les espaces choisis par l'artiste contrastent significativement avec ce lieu idéal, puisqu'ils déguisent entre autres des kilomètres d'hectare recouvert de plastique. Le contexte historique de l'artiste est celui d'un siècle dont les idéologies sont portées par des remises en question du concept de paysage. La documentation photographique de Krausz effectuée au sein des territoires méditerranéens témoigne de changement important irréversible et fatal pour les générations futures. Ces données pertinentes sur les transformations du paysage ne sont toutefois pas partagées dans ses œuvres, puisqu'elles en font l'abnégation de la réalité.

---

<sup>254</sup> Théocrite, Françoise Frazier. 2009. *Théocrite : Idylles*. Traduit par Philippe-Ernest Legrand. Paris : Les Belles Lettres, p. XXXIX.

Le discours engagé de la production artistique de Peter Krausz se perpétue tout compte fait dans la série *Et in Arcadia ego*. Le propos se fait plus subtil qu'il pouvait l'être notamment dans *(No) Man's Land* (2010, fig. 4). L'efficacité de la critique de l'environnement en pleine dégradation consiste en l'abnégation de cette réalité. Ceci dit, de la même manière que Virgile contourne le réel pour aborder les conflits belliqueux à Rome, Krausz laisse des traces au spectateur, telle une énigme à déchiffrer. S'intéresser au contexte historique du poète bucolique et à son œuvre a d'ailleurs permis de mieux saisir les moyens que notre artiste a déployés pour aborder la situation environnementale actuelle. De surcroît, les recherches sur Théocrite et Poussin ont consolidé la vision de la nature que Krausz partage avec ces derniers. Leur représentation pastorale est mise au service d'une réflexion commune sur le sujet de la mort ; à la méditation sur le sens de la vie ; à la contemplation de la nature.

En somme, le fondement de la série repose sur une réflexion critique. La locution et le sujet du paysage sont voués à une méditation philosophique à l'égard du spectateur. La notion de la *caducità* régit le « berger d'aujourd'hui » à repenser son éthique environnementale. Face au tableau, il expérimente une immersion dans l'idéal, puis un retour au réel. *Et in Arcadia ego* n'est cependant pas assujetti à un message moralisateur, car elle ouvre un espace vers une redéfinition du rapport de l'être humain avec la nature. À vrai dire, à l'envers de la réactualisation de la tradition des paysages « à la Gellé et à la Collot »<sup>255</sup> qui encouragerait la nostalgie du passé et ne procéderait en rien à l'acceptation des paysages actuels, l'interprétation de Krausz ne s'inscrit pas dans un rejet systématique du réel. Au contraire, la démarche de l'artiste consent à composer avec ce sentiment de *solastalgia*. En fait, l'imaginaire arcadien éveille la possibilité de la mort du paysage conséquent du triste constat que nous ayons détruit nos paysages<sup>256</sup>.

Dans le cadre de ce mémoire, les recherches au sujet de la série *Et in Arcadia ego* ont été axées sur les paysages. Notre angle d'analyse a tenté de démontrer que, suite à une

---

<sup>255</sup> Alain Corbin. 2008. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, p. 112-113.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 112.

observation aiguë, les éléments du langage formel ont aiguillé considérablement nos questions d'ordre iconographique. Si nous croyons qu'il était primordial de s'intéresser d'abord aux œuvres, la relation que celles-ci ont entretenue avec d'autres exposées lors de « Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015 » ont aussi retenues notre attention. Au sein de la Galerie de Bellefeuille, la scénographie valorise trois dessins installés dans la dernière pièce du fond de l'espace tripartite. Celui du centre représente un paysage tandis que les deux autres sont les portraits des parents de l'artiste. Notons que les œuvres ont été réalisées dans la même période où la mère et le père sont décédés (2010-2013). La particularité des dessins est le traitement pierreux de la peau et des vêtements à la formation rocheuse. Le dessin du centre comporte l'un des sommets des montagnes anthropomorphisées. Le rapport de l'être humain avec la nature fait écho à la série, car elle semble s'ancrer dans une expérience davantage intime entre l'artiste et le paysage. Dans un nouvel angle d'approche, le concept d'identité territoriale serait également à considérer selon l'articulation des œuvres dans la mise en espace de l'exposition.

## Bibliographie

ALBRECHT, Glenn. 2005. *Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity*. PAN: Philosophy Activism Nature, p. 41-55.

BARTHES, Roland. 1969. « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, p. 63-69.

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma.

BERCHET, Jean-Claude. 1986. « *Et in Arcadia ego !* Romantisme », *Premiers combats du siècle*, no 51, p. 85-104.

BERQUE, Augustin. 2013. *Le rural, le sauvage et l'urbain*. Séminaires à l'Université de Corse, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=jqQ90ATU5ZI>. Consulté le 15.01.17.

BERQUE, Augustin et coll. 2014. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon.

BESSE, Jean-Marc. 2009. *Le goût du monde: exercices de paysage*. Arles: Actes Sud.

BERTRAND, Georges. 2017. « Le paysage entre la Nature et la Société », *La théorie du paysage*, p. 88-108.

BLAIS, François, FILION, Marcel. 2001. « De l'éthique environnementale à l'écologie politique Apories et limites de l'éthique environnementale », *Société de philosophie du Québec*, vol 28, no 2, p. 255-280.

BLANC, Jan. 2014. *Dal Naturale – L'art d'après nature d'Alberti à Lessing : Le « d'après Nature » de Nicolas Poussin à Gotthold Ephraim Lessing*. Marseille, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

BOYANCÉ, Pierre. 1972. « Lectures virgiliennes », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, no 31, p. 495-502.

BRAN, Mirel. 2005. « Le musée d'art contemporain de Bucarest expose l'art réaliste de l'époque Ceausescu », *Le monde*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/09/le-musee-d-art-contemporain-de-bucarest-expose-l-art-realiste-de-l-epoque-ceausescu\\_637374\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/09/le-musee-d-art-contemporain-de-bucarest-expose-l-art-realiste-de-l-epoque-ceausescu_637374_3246.html). Consulté le 24.04.18.

BRINCKERHOFF JACKSON, John, BESSE, Jean-Marc et TIBERGHIEU, Gilles A. 2003. *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles: Actes Sud.

BRUNON, Hervé. 2006. « Articuler pratiques et représentations paysagères en histoire de l'art : recherches récentes sur l'Italie à la Renaissance », *Paysage et environnement : de la reconstitution du passé aux modèles prospectifs*. Chilhac : France. p. 383-391.

BRUNON, Hervé. 2006. « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, p. 261-290.

BURY, Emmanuel. 1997. « Le mythe arcadien », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature.

CAUQUELIN, Anne. 1989. « Le paysage n'est pas un lieu », *Paysages sur commande: Les 4 saisons du paysage : colloque 16-17 mars 1990*. Rennes: Centre culturel Le Triangle, p. 92-96.

CAUQUELIN, Anne. 2000. *L'invention du paysage*. Paris: PUF.

CAMPBELL, James D. 1997. *Peter Krausz: Landscape and memory, entre chien et loup*. Montréal : Galerie de Bellefeuille.

CAMPBELL, James D, KRAUSZ, Peter. 1989. *Peter Krausz: sites, 1984-1989*. Oshawa, Ontario: Robert McLaughlin Gallery.

CHALAMOV, Varlam Tikhonovitch, DONATOVITCH SINIAVSKI, Andreï. 1980. *Kolyma*. Paris: F. Maspero.

CHOMÉTY, Philippe, POULOUIN, Claudine. 2013. « Le siècle pastoral », *Pour un siècle pastoral, Revue Fontenelle*. Mont Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 7-13.

CINGOLANI, Patrick. 1995. « Le désenchantement de la question sociale », *Lien social et Politiques*, no 34, p. 23-29.

CLOAREC, Jacques, COLLOMB, Gérard, KALAORA, Bernard. 1989. « Préface: Crise du paysage ? », *Ethnologie Française*, tome 19, no 3, p. 197-200.

CNRTL. 2019. *Définition de caduc*, [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/caduc>. Consulté le 20.02.19.

COLLOT, Michel. 2011. *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud.

CORBIN, Alain, LEBRUN, Jean. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel.

CUSSET, Catherine. 1998. *Les romanciers du plaisir: essai*. Paris: Honoré Champion.

DAGOGNET, François et coll. 1982. *Mort du paysage?: Philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*. Seyssel: Champ Vallon.

DAUVOIS, Nathalie. 2013. « Modes, Styles, formes et voix. L'Églogue en France à la Renaissance un laboratoire poétique », *Pour un siècle pastoral, Revue Fontenelle*. Mont Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p.41-57.

DEBARBIEUX, Bernard. 1995. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique*, tome 24, no 2, p. 97-112.

DELECROIX, Vincent. 2015. *Poussin. Une journée en Arcadie*. Paris: Flammarion.

DELMOTTE, Benjamin. 2010. *Esthétique de l'angoisse: le memento mori comme thème esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

DESCOLA, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

DESCOLA, Philippe, INGOLD, Tim. 2014. *Être au monde. Quelle expérience commune*. Lyon: PU Lyon.

DRAGOMIR, Lucia. 2003. « L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie », *Sociétés & Représentations*, no 15, p. 307-324.

DUBOST, Françoise. 1991. « La problématique du paysage. État des lieux », *Études rurales : De l'agricole au paysage*, no 121-124, p. 219.

DUVIGNAUD, Françoise. 1994. *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*. Paris: L'Harmattan.

FERRY, Luc. 2002. *Le nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme*. Paris : Grasset.

FISHWICK, Duncan. 2009. « Un code secret à Shugborough Hall ? », *Journal des savants*, no 1, p. 153-168.

FLÉCHEUX, Céline. 2009. *L'horizon : des traités de perspective au land art*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

FORTIN, Jocelyne. 2004. *Le paysage selon Peter Krausz*. Rimouski, Québec: Musée régional de Rimouski.

FRANCASTEL, Pierre. 1964. « Poussin et l'homme historique », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 19<sup>e</sup> année, no 1, p. 1-18.

GARNIER, Edwige. 2006. « Les Pieds-Noirs : un "régionalisme" ambigu », *Chez nous: territoires et identités dans les mondes contemporains*. Paris : Éditions de la Villette.

- GIRARDET, Raoul. 1986. *Mythes et mythologies politiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 2006. *Traité des couleurs*. Paris: Triades.
- GRIMAL, Pierre 2012. *Virgile ou la Seconde naissance de Rome*. Paris: Flammarion.
- GUÉDAN, Stéphane, POMMEREAU, Claude. 2015. « Poussin et Dieu ». Paris : Musée du Louvre.
- GUERRINI, Roberto. 2007. « Il ballo della vita umana al suono del tempo: una morale poesia di Poussin », *Musica E Storia / Fondazione Ugo E Olga Levi*, p. 115-145.
- HAQUETTE, Jean-Louise. 2013. « Les séductions de l'Arcadie », *Pour un siècle pastoral*, Revue Fontenelle. Mont Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 7-13.
- HARAP, Doïna. 2009. *Peter Krausz (No) Man's land*. [DVD], 53 min : son., coul.
- HÉSIODE, DALLINGES, Lucien. 2005. *La Théogonie et Les travaux et les jours*. Vevey: Éditions de l'Aire.
- HESIODUS, GERHARD, Yves. 2005. *La théogonie : Les travaux et les jours*. Vevey: Ed. de l'Aire.
- INGOLD, Tim. 2007. *Lines : a brief history*. London ; New York : Routledge.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta. 2014. « La géographie de l'art: historiographie, questions, et perspectives », *Géoesthétique*. Paris, France: B42. p. 145-153.
- KRAUSZ, Peter. 2015. *Peter Krausz : Dessins et Peintures 2010-2015*. Montréal: Galerie de Bellefeuille.
- KRAUSZ, Peter, AVRAM, Horea, CHANTOURY-LACOMBE, Florence. 2010. *(No) man's land*. Montréal: P. Krausz.
- KULTURICA. 2017. *Le chant de la terre*. [En ligne] <http://kulturica.com/k/musique/le-chant-de-la-terre-texte/>. Consulté le 02.05.17.
- LA SAINTE BIBLE. 1975. « La tentation et la chute », *Genèse*. Guelph, Ontario, p. 3-4.
- LEBLANC, Victoria, Sandra Paikowsky, Peter Krausz. 2015. *Peter Krausz : photographs, 1969-2015 = Peter Krausz : photographs, 1969-2015*. Montréal : Galerie McClure.

LISMONDE, Pascale, COLIN, Josette. 1994. *Une Vie, une œuvre : Nicolas Poussin ou le mystère du classicisme*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=2iHdWQmWRoY>. Consulté le 22.01.19.

LOVEJOY, Arthur O., BOAS, George. 1965. *Primitivism and related ideas in antiquity*. New York: Octagon Books.

MÉROT, Alain. 2004. *Les conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

MÉROT, Alain. 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris: Gallimard.

MICOUD, Andrée. 1997. « L'écologie et le mythe de la vie », *La Crise environnementale*, Paris: Institut national de la recherche agronomique, p. 17-29.

MOREL, Renée. 1997. « Et in pictura ego ou le tombeau de Poussin », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature. p. 39-52.

NORA, Pierre. 1984. « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol 1, p. XXV-XXXIV.

OST, François. 1997. « La crise écologique: vers un nouveau paradigme? Contribution d'un juriste à la pensée du lien et de la limite », *La Crise environnementale*, Paris: Institut national de la recherche agronomique, p. 39-55.

OVIDE, NÉRAUDAU, Jean-Pierre. 1992. *Les métamorphoses*. Paris: Gallimard, I, 689-747, p.67-69.

PAQUET, Suzanne. 2011. *Le paysage façonné: Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

PAQUOT, Thierry. 2016. *Le paysage*. Paris: La Découverte.

PANOFSKY, Erwin. 1955. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard.

PAUSANIAS et coll. 1998. *Description de la Grèce: L'Arcadie*. Paris: Les Belles Lettres.

PETIOT, Fabien. 2009. « De l'Arcadie à ses dérives de carte postale : le paysage kitsch », *Les mésaventures de Vénus*. Paris : publication de la Sorbonne.

POUQUEVILLE, François. 1805. *Voyage en Morée*, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74882r>. Consulté le 18.07.18.

PHILIPPOT, Paul. 1994. *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XVe-XVIe siècles*. Paris: Flammarion.

RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. La Fabrique Éditions.

RIBOUILLAULT, Denis. 2011. « Labeur et Rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'Âge baroque », *Le paysage sacré : le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*. Firenze: L.S. Olschki, Coll. « Giardini e paesaggio ».

ROGER, Alain. 2008. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.

ROSENBERG, Pierre, Louis-Antoine Prat. 1994. *Nicolas Poussin, 1594-1665*. Paris: Réunion des musées nationaux.

ROUMANES, Jacques-Bernard. 1995. « Peter Krausz ou la mémoire des lieux : Un jour, quand nous serons des paysages », *La Société La Vie des Arts*, vol. 39, no 158, p. 16-19.

ROY, Denyse, KRAUSZ, Peter. 1999. *Peter Krausz: les paysages*. Joliette, Québec: Musée d'art de Joliette.

SALAZAR, Philippe-Joseph. 1997. « Poussin, ou peindre la littérature », *Et in Arcadia ego : actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society*. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature. p. 53-64

SANGUIN, André-Louis. 1984. « Le paysage politique : quelques considérations sur un concept résurgent », *Espace géographique*, no 1, p. 23-32.

SCHAMA, Simon. 1999. *Le paysage et la mémoire*. Paris : Éditions du Seuil.

SGARD, Anne. 2011. *Le partage du paysage*. France: Université de Grenoble.

SIRINELLI, Jean. 1995. *Les enfants d'Alexandre: la littérature et la pensée grecques (334 av. J.-C. - 529 ap. J.-C.)*. Paris: Fayard.

SONTAG, Susan. 1979. *La photographie*. Paris: Seuil.

STOCK, Mathis. 2006. « Construire l'identité par la pratique des lieux », *Chez nous: territoires et identités dans les mondes contemporains*. Paris, Éditions de la Villette, p. 142-159.

THE CONSERVATION. 2012. *Souffrez-vous de « solastalgia » ? Le nouveau mal-être humain, à l'aube des changements climatiques*, [En ligne] <https://theconversation.com/the-age-of-solastalgia-8337>. Consulté le 7.11.18.

THÉOCRITE, FRAZIER, Françoise. 2009. *Théocrite : Idylles*. Paris : Les Belles Lettres.

THUILLIER, Jacques. 2011. « Poussin et Dieu », *Nicolas Poussin 1594-1665: Galeries nationales du Grand Palais 27 septembre 1994-2 janvier 1995*. Paris: Réunion des musées nationaux, p. 29-35.

TRECCANI. 2019. *Definizione della parola caducità*,  
[En ligne] <http://www.treccani.it/vocabolario/caducita/>. Consulté le 20.02.19.

VERDIER, Nicolas. 2009. « La mémoire des lieux: entre espaces de l’histoire et territoires de la géographie », *Ádám Takács, Mémoire, Contre mémoire, Pratique historique, Equinter*, p. 103-122.

VIRGILE, CASANOVA-ROBIN, Hélène. 2014. *Bucoliques*. Paris : Les Belles Lettres.

VIRGILE, CLUNY, Claude Michel. 2007. *Bucoliques, Géorgiques*. Paris : Différence.

WASSELIN, Christian. 2015. *Malher, le chant, la terre et le ciel*,  
[En ligne] <http://www.maisondelaradio.fr/article/mahler-le-chant-la-terre-et-le-ciel#sthash.h9iVHspK.dpuf>. Consulté le 02.05.17.

WERCK, Isabelle. 2010. *Gustav Mahler*. Paris: Bleu nuit.

ZANKER, Graham. 1987. *Realism in alexandrian poetry*. London: Croom Helm.

ZNAMLIT. 2018. *Site internet de la revue Znamlit*, [En ligne], <http://zamlit.ru/>. Consulté le 17.04.18.