

# Le Vent

« Cela qui ne peut être peint »

25 juin - 2 octobre 2022

Le vent comme l'air est invisible. Pourtant, on le sent, on l'entend. Il façonne le paysage, l'anime, se joue des objets et des personnes tout en se dérochant au regard. « Le vent par lui-même n'est pas visible » disait Léonard de Vinci, qui ajoutait : « On voit dans l'air, non le mouvement du vent, mais celui des choses qu'il emporte et qui seules y sont visibles. »

Donner forme à l'invisible, voilà le défi immémorial auquel le vent a confronté les hommes. Comment le représenter ? Comment le signifier, le décrire ? C'est aux solutions que les artistes ont apportées à ce paradoxe d'un vent invisible mais néanmoins bien réel, vécu et éprouvé, que cette exposition est consacrée. En embrassant un large champ chronologique qui débute au IV<sup>e</sup> siècle av. JC et se poursuit jusqu'à nos jours, en mettant en perspective des œuvres de natures et d'époques différentes, d'artistes aux langages et propos éloignés, une histoire se dessine que nous avons eu envie de raconter.

Les réponses apportées par les artistes évoluent au fil du temps. Elles reflètent en creux l'état des connaissances du phénomène météorologique (celui-ci n'est bien compris qu'à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), mais aussi les croyances, les conventions qui régissent la peinture, le statut du genre du paysage, les modes opératoires adoptés par les artistes... Elles sont par ailleurs intimement corrélées aux possibilités techniques des médiums.

Durant l'Antiquité, les vents s'incarnent en des divinités dont les grands textes classiques chantent les exploits. La personnification apparaît donc comme une première solution, dont la fortune se prolonge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais dès lors qu'à la Renaissance il est établi que le vent ne peut être représenté que par les effets qu'il produit, les artistes et théoriciens s'attachent à dresser des énumérations d'événements qui les caractérisent ou les accompagnent. Ces observations, partagées sous forme d'écrits ou de traités, ont pour effet de codifier pour plusieurs siècles la représentation du vent. Ce n'est qu'à la faveur d'une sensibilité nouvelle à l'égard de la nature, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, que les pratiques évoluent. En sortant de leurs ateliers pour peindre sur le motif, en plein air (en plein vent...), les artistes représentent une nature non plus idéalisée, mais observée avec curiosité, éprouvée physiquement et ils nous donnent à partager les émotions et les sensations qu'ils en retirent. Le vent devient au XIX<sup>e</sup> siècle un vrai sujet et les artistes trouveront alors des moyens plastiques inédits pour transcrire, sur la toile, le papier, la photographie, le verre...les formes mouvantes de ce phénomène, jusqu'à ce que le cinéma, en 1895, vienne apporter la solution technique à l'impossibilité de le représenter. Commence alors une autre histoire, tant il est vrai que le vent, élément majeur de notre univers, continue de s'imposer comme un éternel sujet d'étonnement et de fascination.

Si les œuvres réunies ici sont traversées par des souffles, l'architecture-même du musée, avec son ouverture vers le paysage maritime, invite le regard à se porter sur le spectacle qu'il nous offre, sans cesse renouvelé par l'effet de la brise ou du grand frais. À l'extérieur encore, un parterre végétal éphémère, composé de plantes anémophiles, ces amoureuses du vent qui se reproduisent grâce à lui, accueille le visiteur. Celui-ci trouvera dans le parcours de l'exposition des œuvres en écho à ce « petit pré où le vent se joue ».

Commissaires de l'exposition :

Annette Haudiquet, conservatrice en chef du Patrimoine, directrice du MuMa

Jacqueline Salmon, photographe  
Jean-Christian Fleury, critique d'art et commissaire d'expositions

Scénographie : Anne Gratadour

Traductions : Emma Lingwood

## Incarner le vent

Très tôt, les hommes ont essayé d'interpréter les phénomènes météorologiques qui conditionnaient et rythmaient une partie de leur existence. Pendant très longtemps, on a cru que ceux-ci étaient la manifestation de la volonté des Dieux.

Vers 340 av JC, le philosophe grec Aristote écrit un traité intitulé *Météorologiques* dans lequel il tente de donner des explications à certains phénomènes comme le vent. Au sein de l'air parcouru de forces invisibles et instables, deux vents sont identifiés – ceux du nord et du sud – puis quatre, aux quatre points cardinaux, puis huit. Ce sont eux qui apparaissent sous la forme de personnages ailés, chacun avec un attribut, sur les reliefs de la Tour des vents érigée sur l'agora à Athènes au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère.

Les vents « incarnés » prennent donc forme humaine ou animale. On leur attribue des aventures fantastiques. Dans l'Antiquité, ils prennent les traits de Borée, Zéphyr, Éole, et leurs amours, leurs intrigues, ou leurs colères viennent nourrir les grands textes classiques d'Homère, de Virgile ou d'Ovide...

Borée enlevant la princesse athénienne Orythie devient ainsi un sujet prisé dont la fortune se prolonge jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (François-André Vincent). Zéphyr apparaît sous les traits d'un homme ailé soufflant un vent favorable qui doit permettre à Ulysse de poursuivre son voyage (Theodoor van Thulden), ou chassant la pluie (Hendrick Goltzius). Mais c'est par un habile subterfuge que Gérard l'évoque sans le montrer, en peignant Flore, la déesse des fleurs, toute frémissante de ses caresses printanières. Éole, le dieu des vents est, quant à lui, représenté tour à tour bienveillant (il confie à Ulysse l'outre contenant les vents, à la condition de ne pas l'ouvrir sous peine de malheurs à venir), autoritaire avec sa cohorte de vents (Cornelis II Bloemaert), ou châtiant la flotte d'Énée. « Cette populace de titans » comme Victor Hugo surnomma le vent, fut « le socle de cet imaginaire des vents qui compensa durant des siècles l'impuissance à les expliquer » écrit l'historien Alain Corbin.

## La Tour des vents à Athènes

Commençant leur carrière comme artistes peintres, James Stuart (Londres, 1713-1788) et Nicholas Revett (Framlingham, 1720 – Londres, 1804) se rencontrent à Rome en 1742. Défendant l'idée que l'architecture devrait s'inspirer de l'architecture grecque antique, Stuart entreprend avec Revett de lever des fonds pour effectuer un relevé précis des antiquités grecques en Attique. Prévoyant d'effectuer un relevé d'Athènes dès 1748, les deux hommes ne s'y rendent qu'en 1751. Entretemps, Richard Dalton a visité la ville et publié ses *Vingt et une gravures des antiquités d'Athènes* (1751). Seul volume publié du vivant de Stuart et Revett, le premier opus, d'une série de quatre, de l'ouvrage *Les Antiquités d'Athènes*, est finalement publié en 1762, après que Le Roy a publié *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758). Stuart ne retourna jamais à Athènes, mais Revett fit des dessins dans la ville en 1765-1766 lors d'un voyage en Ionie pour la Société des Dilettanti, qui met

finalement ces dessins à la disposition de Stuart pour le deuxième volume de *The Antiquities of Athens*, qui paraît en 1789, un an après la mort de Stuart.

La Tour des vents fait l'objet du chapitre 3 du premier volume des *Antiquités d'Athènes*. Construite au 1er siècle avant notre ère, la Tour des vents est une horloge hydraulique située sur l'Agora romaine d'Athènes. Également connue sous le nom d'horloge d'Andronicos, elle tient son nom de l'astronome macédonien Andronicus Cyrrestès qui, selon Vitruve, en est à l'origine. Cette construction octogonale en marbre de 12m de hauteur et de 8,40m de diamètre est redécouverte vers 1837 après avoir été enfouie durant des décennies. Une frise composée de huit panneaux porte les représentations des huit dieux du vent orientés dans la direction d'où chacun souffle : au nord, Borée ; au nord-est, Caecias ; Apéliote à l'est ; Euros au sud-est, Notos, le vent du sud, Lips, du sud-ouest ; Zéphyr, de l'ouest et enfin Sciron : vent du nord-ouest, représenté sous la forme d'un homme barbu semant des cendres incandescentes d'un vase de bronze, pour signifier le début de l'hiver. S'il était communément admis que l'architecture romaine trouvait sa source dans la Grèce antique, les quatre volumes de Stuart et Revett ont contribué à orienter le regard des architectes vers la Grèce plutôt que vers Rome. Pionnier de l'architecture néo-grecque en Europe, James Stuart s'inspire lui-même directement de l'architecture de la tour des vents pour construire un pavillon dans le jardin de Mount Stewart (Irlande).

## Dürer, Les Quatre anges retenant les quatre vents de la Terre, planche de L'Apocalypse

Inconsistant, imprévisible, puissant jusqu'à la violence, le vent a souvent été identifié par les anciens à la colère divine. C'est aussi le plus fréquemment le cas dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Reprenant la classification de quatre vents principaux, Albrecht Dürer, grave sur bois, pour son Apocalypse, éditée en 1497-1498 à Nuremberg, une planche intitulée *Les Quatre anges retenant les quatre vents de la Terre*. On y voit quatre anges longilignes maniant des épées et tenant à distance quatre vents célestes représentés sous la forme de zéphyrus hirsutes, aux joues gonflées, cependant qu'un cinquième ange marque le front des élus et qu'un sixième porte la Sainte Croix dans les airs. Dürer condense ici plusieurs moments des visions de l'Apocalypse : « Après quoi je vis quatre Anges debout aux quatre coins de la terre pour qu'il ne soufflât point de vent, ni sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre. Puis je vis un autre Ange monter de l'Orient, portant le sceau du Dieu vivant ; il cria d'une voix puissante aux quatre Anges auxquels il fut donné de malmener la terre et la mer : "Attendez, pour malmener la terre et la mer et les arbres, que nous ayons marqué au front les serviteurs de notre Dieu » (Apocalypse, 7, 1-4).

### « Comment peindre le vent »

Plinie l'Ancien, dans le livre XXXV de sa vaste *Histoire naturelle* écrite au 1er siècle ap. JC, rapporte que le peintre grec Apelle (IVe av. JC) avait surpassé tous ses semblables, en réussissant à peindre le tonnerre, la foudre et les éclairs, c'est-à-dire « cela qui ne peut être peint » ! Cet exemple est commenté par la plupart des auteurs de traités artistiques de la Renaissance qui posent ainsi la question de la « figurabilité » des éléments déchaînés et des plus mobiles de la nature.

Au début du XVIe siècle, Léonard de Vinci consacre plusieurs textes fondamentaux à l'air, à la tempête, au vent, au vol des oiseaux... « Comment peindre le vent », « Comment figurer la tempête » ne sont pas des questions mais de courts essais qui énoncent des conseils pratiques destinés aux peintres. Ces traités vont fixer pour trois siècles au moins les codes de la représentation du vent.

Ceux-ci sont déclinés de manière thématique et descriptive : le souffle n'est perceptible que par ses effets. La végétation – les arbres en particulier –, la fureur des vagues, l'inclinaison des mâts des bateaux, les vêtements des personnages et leur corps en lutte, tout ce qui est flexible vient dès lors signifier la présence invisible du vent.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'attrait pour la peinture de paysage s'affirme, nourri par les théories esthétiques du pittoresque et du sublime développées en Angleterre notamment par William Gilpin et Edmund Burke. Le vent déchaîné et le spectacle des effets dévastateurs qu'il cause produisent cette « sensation d'horreur délicate » qui caractérise le sublime. Même si l'étude sur le motif est encouragée et pratiquée (Pierre-Henri de Valenciennes), les scènes de tempête et d'ouragan sont toutes peintes dans le confort de l'atelier.

## Léonard de Vinci : « Comment figurer une tempête »

« Si tu veux figurer correctement une tempête, observe et place correctement ses effets, quand le vent soufflant à la surface de la mer et de la terre, déplace et emporte avec lui les choses qui ne sont pas attachées à la masse universelle. Et pour bien figurer cette tempête, tu feras en premier les nuages brisés, rompus, emportés par le vent, accompagnés par la poussière de sable soulevée des lits maritimes par la puissance du vent furieux, épars dans l'air et en compagnie d'une multitude d'autres choses légères ; [tu feras] les arbres et l'herbe pliés à terre comme s'ils paraissaient vouloir suivre le cours des vents, avec des branches tordues hors de leur position naturelle, et avec des feuilles dépouillées et déchiquetées. [Que] les hommes qui se trouvent là, en partie tombés et renversés dans les vêtements et la poussière soient presque méconnaissables, et que ceux qui restent debout soient derrière un arbre, accrochés à lui pour que le vent ne les emporte pas ; d'autres avec les mains sur les yeux à cause de la poussière, inclinés vers le sol, les vêtements et les cheveux soulevés par le cours du vent. [Que] la mer agitée et tempétueuse soit pleine d'écume rebelle entre les grandes vagues ; [que] le vent soulève dans l'air assailli de l'écume plus subtile pareil à un brouillard dense et enveloppant. [Pour] les navires qui s'y trouvent, qu'on fasse certains avec la voile déchirée et les lambeaux de celle-ci flottant dans l'air avec des cordes rompues, d'autres avec des mâts brisés tombés en travers du navire qui se rompt dans les ondes tempétueuses, certains hommes en train de crier s'accrochant à l'épave du navire. Tu feras les nuages chassés par les vents impétueux, battus sur les plus hautes cimes des montagnes, [tu feras] pour ceux-là des tourbillons enveloppants similaires à ceux de l'onde qui percute des écueils ; l'atmosphère effrayante à cause des ténèbres obscures dues à la poussière, au brouillard et aux nuages épais. »

Léonard de Vinci, *Come si de' figurare una fortuna*, 1492, manuscrit A, Institut de France, Paris, f°101r.  
Traduction de Pascale Dubus

## L'arbre ou Le Chêne et le roseau

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture de paysage s'impose comme un genre à part entière. Le paysage cesse progressivement d'exister comme seul cadre d'une action puisée dans l'histoire religieuse, mythologique et humaine pour devenir un sujet digne d'intérêt, regardé et représenté pour ce qu'il est : une campagne, un bord de mer, une lisière de forêt, une montagne...

Dans cette nouvelle approche, fruit d'une sensibilité accrue pour la nature, les différents éléments du paysage sont observés avec attention. Considéré dès le XVII<sup>e</sup> siècle comme « l'un des plus grands ornements du paysage » (Roger de Piles), l'arbre fait l'objet d'une attention toute particulière. Les traités de peinture lui consacrent une place importante, et fourmillent de conseils pour les jeunes

artistes. Ce sujet semble à ce point fondamental dans l'enseignement artistique qu'il fera l'objet d'une épreuve spéciale du concours pour le Grand Prix de paysage historique créé en 1816. Si cet examen se passait « en loge », il ne devait pas moins être nourri d'un long apprentissage d'exercices sur le motif, comme le recommandait Pierre-Henri de Valenciennes, auteur d'un traité publié en 1800. Selon lui, ces études devaient soutenir la mémoire de l'artiste au moment où il entreprendrait son tableau.

L'exemple des paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> accompagne ces jeunes peintres. En 1855, Charles-François Daubigny grave une œuvre particulièrement appréciée de Ruisdael, *Le Buisson*, conservée au musée du Louvre. L'hommage à ce maître ancien assure également une diffusion de l'image dont Van Gogh avait en 1875 une planche accrochée dans sa chambre.

Le vent qui agite les arbres de cette œuvre rappelle que les deux éléments sont très souvent associés. Le vent insuffle le mouvement, dynamise la composition, mais l'arbre qui ploie sous les assauts de la bourrasque est à l'image de l'homme aux prises à des forces contraires et à son destin (Victor Hugo). Le vent se fait moralisateur à l'occasion, comme dans la fable de La Fontaine, *Le Chêne et le roseau* (Jules Coignet), où l'orgueilleuse résistance du chêne est brisée tandis que l'humilité du roseau lui permet de tenir bon.

L'*Ouragan* d'Émile Breton (1863) s'inscrit encore dans une veine réaliste, qui puise ses sources dans la représentation de la forêt des peintres de Barbizon. Mais les *Peupliers* de Claude Monet (1891) rompent définitivement avec cette tradition. Les arbres ne sont plus un élément pittoresque ou une créature anthropomorphisée, mais le biais par lequel l'artiste exprime les sensations résultant de son expérience directe de la nature.

## Le vent de la mer

La peinture de « marine » est par excellence, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, le genre qui donne au vent son plus beau rôle ! Les calmes plats sont rares, car moins « photogéniques » que les scènes animées par le vent. Celui-ci sera favorable, gonflant les voiles et poussant les navires à commercer ou à partir à la découverte de nouveaux continents (Ludolf Backhuysen, *Marine*). Mais il pourra se faire tempétueux, ouragan fracassant les bateaux sur les récifs, entraînant naufrages, tentatives pathétiques de sauvetage (Jacob Adriaensz Bellevois, *Tempête près d'une côte rocheuse*), dont les survivants auront à cœur de manifester leur reconnaissance au Ciel dans des ex-voto « houleurs » légendés de manière précise (François-Geffroy Roux).

Joseph Mallord William Turner est l'héritier de cette tradition, qui n'hésite pas, tel un Ulysse moderne à se faire attacher au mât d'un navire pour observer la tempête qu'il représente peu après dans une grande toile exposée en 1842 à la Royal Academy de Londres. La nature, animée de flux incessants, exerce sur lui une profonde fascination, or le vent est l'élément qui met en mouvement le monde. Les témoignages de ses contemporains confirment le goût du peintre pour les phénomènes atmosphériques violents. À la fin de sa vie, ses paysages deviendront d'amples vortex où les éléments se mêlent et se confondent, où les formes se dissolvent pour ne devenir que mouvement, souffle vital, énergie pure (Turner, *Marine*).

En exil sur l'île anglo-normande de Guernesey, Victor Hugo vit en prise directe avec l'océan. La description de ce bout de terre perdu au milieu de l'immensité marine, battu par les vents est au cœur de son roman *Les travailleurs de la mer*, écrit en 1866 et des lavis sombres qu'il exécute pour l'illustrer. Au fait des connaissances récemment établies sur les phénomènes de la houle, Hugo en livre, dans ses écrits comme dans ses dessins, des évocations sublimes. Ici « les vents courent, volent,

s'abattent, finissent, recommencent, planent, sifflent, mugissent, rient ; frénétiques, lascifs, effrénés, prenant leurs aises sur la vague irascible [...], ils pétrissent, comme des millions de mains, la souplesse de l'eau immense... ».

Rendant hommage à cette œuvre monumentale, le peintre Julius Baltazar et l'écrivain Michel Butor, signent à quatre mains une série de dix-sept planches conjuguant dessin et écriture. Ce faisant, ils réaffirment ici la difficulté de dire le vent par le seul langage poétique ou plastique, proposant d'y remédier en les associant dans une œuvre hybride, puissante, doublement évocatrice.

## Les vents de Victor Hugo

Dans *Les travailleurs de la mer* (1866), son roman écrit en exil sur l'île de Guernesey, Victor Hugo fait du vent un personnage central. L'énumération extraordinaire qu'il esquisse des innombrables souffles qui règnent de par le monde résonne en écho aux premiers essais de classification de l'Antiquité. La tâche est immense, puisque, dit-il : « Le vent classé par directions, c'est l'incalculable, classé par espèces, c'est l'infini »

«... Tous les rums sont là ; le vent du Gulf Stream qui dégorge tant de brume sur Terre-Neuve, le vent du Pérou, région à ciel muet où jamais l'homme n'a entendu tonner, le vent de la Nouvelle-Écosse où vole le grand Auk, Alca impennis, au bec rayé, les tourbillons de fer des mers de Chine, le vent de Mozambique qui malmène les pangaies et les jonques, le vent électrique du Japon dénoncé par le gong, le vent d'Afrique qui habite entre la montagne de la Table et la montagne du Diable et qui se déchaîne de là, le vent de l'équateur qui passe par-dessus les vents alizés et qui trace une parabole dont le sommet est toujours à l'ouest, le vent plutonien qui sort des cratères et qui est le redoutable souffle de la flamme, l'étrange vent propre au volcan Awu qui fait toujours surgir un nuage olivâtre du nord, la mousson de Java, contre laquelle sont construites ces casemates qu'on nomme maisons d'ouragan, la bise à embranchements que les Anglais appellent bush, buisson, les grains arqués du détroit de Malacca observés par Hosburg, le puissant vent du sud-ouest, nommé Pampero au Chili et Rebojo à Buenos-Ayres, qui emporte le condor en pleine mer et le sauve de la fosse où l'attend, sous une peau de bœuf fraîchement écorché, le sauvage couché sur le dos et bandant son grand arc avec ses pieds, le vent chimique qui, selon Lemery, fait dans la nuée des pierres de tonnerre, l'harmattan des cafres, le chasse-neige polaire, qui s'attelle aux banquises et traîne les glaces éternelles, le vent du golfe de Bengale qui va jusqu'à Nijni-Novogorod saccager le triangle de baraques de bois où se tient la foire d'Asie, le vent des Cordillères, agitateur des grandes vagues et des grandes forêts, le vent des archipels d'Australie où les chasseurs de miel dénichent les ruches sauvages cachées sous les aisselles des branches de l'eucalyptus géant, le sirocco, le mistral, le hurricane, les vents de sécheresse, les vents d'inondation, les diluviens, les torrides, ceux qui jettent dans les rues de Gênes la poussière des plaines du Brésil... »

## Vent contraire

L'évocation de la figure humaine dans le vent puise dans un vaste répertoire de situations. Traditionnellement intégrées dans les scènes de tempêtes, aux périodes classique et romantique, pour en accentuer le pathos, provoquer l'effroi en jouant sur la compassion qu'inspire un drame humain, ces figures voient au cours du XIXe siècle leur rôle évoluer vers des registres plus complexes. Le vent hostile se fait métaphorique avec *Le Voyageur* d'Ernest Meissonnier. Représentant un officier de l'Empire à cheval, cette sculpture a été interprétée par le passé comme une illustration d'un épisode de la retraite de Russie. Quelle que soit l'identité du personnage, le sculpteur livre là une

magistrale représentation d'un homme et d'un cheval affrontant un vent contraire, image de la dureté du destin, et peut-être de la défaite.

La violence du météore est traitée de manière plus ambiguë chez Goya ou Steinlen. La prostituée ou la petite employée chargée de livraison subissent à leur corps défendant les assauts d'un vent qui semble souffler dans le seul but de leur compliquer la vie.

Mais le vent devient joyeusement transgressif pour nombre d'artistes, en premier lieu pour des caricaturistes comme Isabey ou Daumier ou encore le jeune Jacques Henri Lartigue. Il est ce fantôme qui s'amuse des choses et des gens, recherchant la complicité du spectateur ; celui qui fait flotter les écharpes des jolies femmes et se courber les promeneurs accrochés à leur chapeau. C'est cette force invisible, qui souffle -parfois en tempête - décoiffe, soulève les robes.

Chez Buster Keaton, l'ouragan porte à son paroxysme la violence et la drôlerie de la situation. Ballotté comme un fétu de paille dans le cyclone, « Junior » révèle son héroïsme dans une longue scène désopilante. Mais ce vent contraire est celui qui rendra possible la fin heureuse : l'union des deux amoureux.

## Images du monde flottant

À la faveur d'échanges commerciaux et culturels qui se développent à l'ère Meiji (à partir de 1868) entre le Japon, l'Europe et l'Amérique, les Occidentaux découvrent l'art japonais. Les marchands jouent un rôle majeur dans la diffusion des œuvres extrême-orientales, fournissant les premiers collectionneurs parmi lesquels des artistes. Expositions et publications contribuent à la reconnaissance de cet art. Les estampes japonaises notamment font l'objet d'un engouement extraordinaire.

L'estampe de paysage, prépondérante au XIXe siècle, portée à un haut degré de perfection par Katsushika Hokusai et Utagawa Hiroshige, suscitent un intérêt tout particulier auprès des impressionnistes, puis des néo-impressionnistes et des nabis. Dépasant la simple recherche d'exotisme, les peintres occidentaux se révèlent particulièrement sensibles au soin que ces deux graveurs accordent à la nature, aux effets atmosphériques, aux changements des saisons et aux phénomènes climatiques. L'attention poétique portée à la lumière, le souci de fixer les impressions fugitives ou les moments de la vie quotidienne, trouvent un écho à leurs propres recherches. Le soin porté à suggérer le ressenti physique des éléments météorologiques, suggéré par ces silhouettes courbées sous la pluie, se hâtant sous l'orage, vêtements plaqués par le vent, contribue à donner une dimension sensorielle et émotionnelle aux météores. Dans *Shono : l'averse*, Hiroshige excelle à transcrire la violence de la tornade, les rafales du vent qui ploient les arbres, avec d'autant plus de justesse qu'il place au premier plan les figures des voyageurs surpris, résistant de toutes leurs forces à l'impétuosité asphyxiante de l'orage. L'humour n'est pas absent de ces scènes de la vie de tous les jours au fil du temps qu'il fait. Hokusai et Hiroshige lancent leurs petites silhouettes à la poursuite de leurs chapeaux envolés ; Suzuki Harunobu soulève dans les airs sa *Femme à l'ombrelle* avec une tendre ironie.

Ces estampes ont sans aucun doute contribué à renouveler en France l'iconographie traditionnellement attachée aux météores, en introduisant une dimension « domestique » du vent, un vent de tous les jours représenté dans ses manifestations les plus prosaïques, comme celui qui agite le linge mis à sécher sur le fil (Suzuki Haronabu, *L'Averse*).

## Jeff Wall / Katsushika Hokusai : Un Soudain Coup de vent

En 1993, l'artiste canadien Jeff Wall exécute un grand tableau photographique intitulé *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) d'après la gravure sur bois de Katsushika Hokusai, *Le Coup de vent dans les rizières d'Eijiri dans la province de Suruga*, provenant de sa célèbre série des « Trente-six vues du mont Fuji » exécutée au début des années 1830.

En 2022, Jeff Wall réalise avec l'éditeur TBW un multiple de cette œuvre conservée à la Tate Gallery de Londres, sous une forme nouvelle : l'image originale est reconstituée dans son format initial par un ensemble de 98 feuilles libres accrochées par le haut pour laisser l'air circuler, en écho au vent qui soulève et emporte les papiers dans l'estampe. Le dispositif est présenté pour la première fois au Havre, en regard de la gravure d'Hokusai qui l'a inspirée.

Là où la série du graveur japonais exaltait la beauté du paysage, illustrant le lien profond de l'homme avec la nature, l'interprétation contemporaine qu'en fait Jeff Wall présente un environnement dégradé. Deux arbres maladifs, un canal rectiligne qui ne mène nulle part, des terres nues hérissées de poteaux télégraphiques, balisées de piquets, ont remplacé les rizières savamment étagées autour desquelles sinuait un chemin ; la silhouette lointaine d'une ville industrielle a pris la place du mont sacré Fuji ; et si des passants sont toujours aux prises avec la rafale, ce ne sont plus des paysans vêtus de leurs habits traditionnels d'un bleu profond, mais des citadins en tenue de ville sans couleurs, réduits à tourner sur eux-mêmes.

L'espace, ici, est en fait une construction à partir d'éléments hétérogènes appartenant à des lieux différents. « Pour moi, déclare Jeff Wall, cette expérience de deux endroits, de deux mondes, en un instant, est la forme essentielle de l'expérience de la modernité. C'est une expérience de dissociation, d'aliénation ». Et c'est le vent qui en est comme l'élément de liaison (Gilles A. Tiberghien).

## Frémissements du monde

La pratique du plein air qui se développe à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle est recommandée par les professeurs et les théoriciens comme un exercice indispensable à la formation des peintres. La fréquentation de la nature est nécessaire pour exercer le regard, transcrire les éléments du paysage, « saisir la nature sur le fait » (Pierre-Henri de Valenciennes), en autant de d'études destinées à enrichir plus tard le travail en atelier.

Sur le terrain, les artistes font l'expérience d'un environnement de travail soumis aux aléas du climat (soleil, vent, saisons...) et aux fluctuations auxquelles ceux-ci soumettent le paysage (lumière d'orage, couleurs après la pluie, mouvement des arbres sous l'effet du vent...). Lorsque l'intérêt pour ces phénomènes changeants se développe et que le paysage est enfin reconnu comme un genre à part entière, les artistes commencent à leur consacrer, non plus des études, mais des œuvres abouties. Dans ce catalogue des nouveaux motifs, le vent tient une place particulière. Délesté de sa charge symbolique (colère divine, vulnérabilité de l'homme), le vent est rendu à sa simple essence : un mouvement de l'air à la dynamique infiniment variable : le vent léger qui bruisse dans les peupliers de Monet, disperse les fumées des brûlis (Rivière), fait voler les rideaux (Philippe Favier) ou celui, plus vif, qui gonfle la voile d'un bateau de pêche (Sorolla) ou renverse les parasols sur la plage (Etcheverry)...



Ce travail sur le motif précipite un changement radical dans le traitement pictural du vent, puisque l'artiste est alors amené à le représenter au moment même où il l'éprouve physiquement. Cette simultanéité de l'acte créateur et de l'événement météorologique ouvre le champ à de nouvelles expérimentations. Le vent est mouvement. Dès lors, comment restituer le temps en une image cadrée, fixe ? non pas un temps arrêté, comme suspendu, mais plutôt une durée ?

Les artistes auront à trouver des équivalences plastiques pour restituer un peu de ce vent ressenti. Pour les uns, la touche est le moyen d'y parvenir : une touche rapide, effleurée, enchevêtrée, courte, en virgule, comme chez Monet (*Effet de vent, La Prairie fleurie*), pour saisir le flux de l'air, ses brusqueries, ses revirements... Une touche qui s'empâte, se débride chez Kees van Dongen (*La Vigne*), ou se fait hachures griffées chez Boudin (*La Pointe du Raz*). Mais encore, une touche fluide, brossée rapidement, dans le frais, qui brouille les contours, estompe les formes (Boudin, *Grand Ciel d'orage sur la plage de Trouville*) créant ainsi un flou bruissant d'énergie (Auguste Renoir, *Baie de Salerne*).

Pour autant, d'autres artistes choisiront de dissocier le temps de l'expérience et celui de la création. Ainsi, Félix Vallotton, Henri Rivière ou Louis Anquetin, préféreront travailler à l'atelier et puiser dans le vocabulaire formel des maîtres japonais de l'estampe les moyens synthétiques de dire le vent (ligne ondulante, cadrage qui suggère un hors champ et donc le mouvement).

En 1895, la naissance du cinéma paraît devoir régler définitivement la question de l'impossibilité de représenter le vent...

## Le Repas de bébé

Louis LUMIERE (Besançon, 1864 – Bandol, 1948)  
1895, 41''

À la toute fin de l'année 1895, les premiers spectateurs parisiens du Cinématographe Lumière assistent à la projection de plusieurs films dont *Le Repas de bébé*. On y voit Auguste Lumière en bourgeois et homme d'affaires accompli savourer un moment d'intimité domestique avec sa femme et son petit enfant dans le jardin de sa villa lyonnaise. La stupeur gagne le public. Quelque chose d'inattendu survient, qui vole la vedette aux personnages : le vent s'invite, soulève la collerette du bébé et fait danser les plantes et les arbustes au second plan. Pour la première fois le vent se donne à voir dans son mouvement et sa durée.

« Le vent, dès lors qu'il s'invite dans l'image cinématographique, semble en exprimer la substance, au point que l'on pourrait être tenté de dire que le cinéma est le vent, que l'un et l'autre ont en partage d'être du mouvement absolu, qui vient mouvoir pour un moment les objets qu'il entoure, effleure, traverse » (Benjamin Thomas).

## Mesurer le vent

Les besoins de la navigation amènent très tôt les hommes à tenter de rendre le vent plus prévisible, à défaut de pouvoir le maîtriser.

La rose des vents, indispensable à l'orientation, est utilisée par les Phéniciens sous forme d'une étoile à quatre branches situant les points cardinaux. À partir du Moyen Âge, une rose des vents à 8 branches est utilisée par les marins dans toute la Méditerranée. La division des huit vents principaux en huit demi-vents puis en huit quarts de vents aboutira à la rose des vents divisée en trente-deux

“points”. C’est une rose de ce type que dessine le cartographe hollandais Johannes Janssonius en 1652, agrémentée, selon une tradition décorative séculaire, de trente-deux angelots aux joues gonflées et aux cheveux ébouriffés, personnifiant les vents.

Au XIXe siècle, la connaissance du vent s’affine. Les progrès de la météorologie en font un élément explicable, mesurable et modélisable. Les girouettes, les manches à air, les anémomètres permettent d’évaluer sa direction, sa force, sa régularité. Ces éléments seront soigneusement consignés dans des cartes de plus en plus complètes. Le comportement des mouvements de l’air face aux obstacles fait l’objet d’études grâce à des maquettes, qu’on visualise dans des boîtes à fumée (Etienne-Jules Marey). Les stations-météo se multiplient. On tente d’apprivoiser le vent, de mettre sa force à profit. Si la voile et les moulins existent depuis des siècles, des éoliennes produisant de l’électricité apparaissent dès le début du XXe siècle.

S’inspirant de ces démarches scientifiques, de leurs codes, ou des instruments de mesure, des artistes proposent des œuvres qui puisent dans cette histoire, parfois pour mieux la détourner. Ainsi, Gilbert Garcin s’amuse-t-il du sens symbolique de la girouette qui incarne ici la versatilité de l’homme. Jacqueline Salmon recourt, elle, aux techniques de notation utilisées par les météorologues. Dans ses Cartes des vents, elle tente de piéger l’insaisissable dans le réseau de flèches dessinées à l’encre de Chine sur des photographies de nuages, révélant ainsi la force et la direction des différents courants aériens. Plus loin, Corinne Mercadier revisite les expériences de Marey et Jean Arp invente une cartographie toute personnelle du vent.

## Le rêve de l’oiseau

L’observation du vent et de la manière dont les oiseaux se jouaient des courants aériens a éveillé chez les hommes un désir fou : celui de voler. La progressive compréhension des phénomènes météorologiques a autorisé l’espoir de ne plus uniquement avoir à subir le vent, mais plutôt de pouvoir composer avec lui, et même de s’autoriser un « pas de deux » avec cet élément si imprévisible.

L’imagination des hommes s’est révélée infiniment riche dès lors qu’ils ont commencé à inventer des machines à voler. S’inspirant du mythe d’Icare à qui son père, Dédale, avait fabriqué des ailes pour s’échapper du labyrinthe où le Minotaure le vouait à une mort atroce, les premières idées d’appareillage consistèrent à doter les hommes d’ailes. Francisco de Goya et Victor Hugo reprennent à leur compte cette chimère en affublant leurs personnages d’ailes de chauve-souris ou d’oiseau. Le zoomorphisme des fantastiques machines à voler s’accroît chez Bresse qui invente un poisson aérostatique s’élevant dans les airs de Plasencia en Espagne. C’est à la même époque, cependant, qu’ont lieu les premiers essais de vol en ballon, ouvrant la voie à la conquête de l’air.

Le 19 septembre 1783, devant le roi à Versailles, le ballon des frères Montgolfier s’envole avec comme passagers un mouton, un canard et un coq. Un mois plus tard, l’expérience est renouvelée avec à bord le scientifique Pilâtre de Rozier. L’année suivante, Jean-Pierre Blanchard prend place dans un ballon gonflé à l’hydrogène qui l’emmène du Champs de Mars à la rue de Sèvres. Mais sa renommée internationale lui viendra avec la traversée de la Manche effectuée en 2h 25mn le 7 janvier 1785. S’ensuit une fantastique éclosion d’inventions.

Entre véritables prototypes et pures fantaisies, les œuvres et objets réunis ici touchent par leur dimension poétique, éveillant en nous quelque chose du goût enfantin pour l’irrationnel, le fantastique, le gratuit. Les ballons de baudruche en forme de cochon, de cheval (Atelier d’Henri Lachambre) voisinent avec la crinoline-ballon d’Honoré Daumier, mais aussi avec la maquette du

premier hélicoptère de Ponton d'Amécourt photographié par Nadar, le prototype du dirigeable conçu par Alberto Santos Dumont, ou encore le cerf-volant météorologique du Pr Graham Bell. L'épopée devient concrète avec les images des vols qui se multiplient au début du XXe siècle. Si Nadar fixe l'image de Santos Dumont dans son atelier aux commandes de la structure de son dirigeable (dans une mise en scène qui évoque un paysage désertique), Jacques Henri Lartigue enregistre avec enthousiasme les nombreuses expériences de vol que sa famille, passionnée d'aéronautique, entreprend à cette époque.

Le vent devient parfois complice...

## Un vent contemporain

Au problème que pose la figuration du vent, le cinéma, en 1895, puis plus récemment la vidéo, ont apporté une solution proprement révolutionnaire en permettant de restituer, dans une image cadrée et en deux dimensions, le mouvement et le temps. La vidéo comme le cinéma expérimental ou l'image numérique proposeront une rupture plus radicale encore, en s'affranchissant d'une narration à laquelle le cinéma reste le plus souvent attaché.

Dans les œuvres de Manuela Marques et de Caroline Duchatelet présentées ici, les mouvements de feuillages agités par le vent et se reflétant sur une surface d'eau, ou ceux des nuages enveloppant une montagne nue sont longuement enregistrés. Mais si Manuela Marques capte le temps réel (« un moment choisi dans un flux »), et le son du vent, Caroline Duchatelet travaille cette matière temps enregistrée au montage, la contractant avant de la redéployer dans un continuum silencieux, troublant de véracité.

L'image animée n'est venue en rien épuiser le désir de vent et l'aspiration à en traduire les puissances expressives. Au contraire. Chacun des artistes présentés ici trouve une manière qui lui est propre de relever le défi de l'invisible, en explorant en toute liberté les possibilités de son médium, l'histoire de la représentation ou sa propre perception sensorielle et émotive.

Interrogeant cette histoire, certains revisitent des œuvres devenues iconiques : ainsi Corinne Mercadier les expériences d'Etienne-Jules Marey, Jeff Wall l'estampe de Katsushika Hokusai, Julius Baltazar et Michel Butor les lavis et le texte de Victor Hugo. Plus indirectement, ce sont les mêmes motifs « anémophiles » (on appellerait ainsi les choses qui aiment le vent) privilégiés par les « maîtres anciens » pour leur potentiel évocateur ou poétique que l'on retrouve ici, dessinés, photographiés, sculptés, peints : arbres (Alexandre Hollan, Eric Bourret...), herbes (Gloria Friedmann, Gilbert Garcin), vagues (Véronique Ellena), nuages (Jacqueline Salmon), figures dans le vent (Corinne Mercadier) ...

Au rang des modes opératoires qui mettent en jeu des processus inédits, notons la démarche d'artistes qui font du vent l'acteur de sa représentation. Si Jean-Baptiste Née laisse la poussière de vent (mais aussi la bruine, la neige) se déposer en subtils sédiments sur les dessins qu'il exécute en montagne, Bernard Moninot va plus loin en limitant son rôle d'artiste à concevoir le dispositif qui permettra à l'œuvre d'exister. Ainsi dispose-t-il de petites boîtes rondes transparentes (des boîtes de Petri) couvertes de noir de fumée suspendues au-dessus d'herbes hautes. La brindille agitée par le souffle de l'air laisse alors son empreinte griffée sur la surface noircie, une sorte de signature ou d'autoportrait du vent dont l'artiste saisit la multitude de formes depuis 1999, dans une série qu'il a baptisée *Mémoire de vent*.