



Musée des Beaux-Arts de Caen

Parcours « *La peinture de paysage* »



Dossier réalisé par le service des publics,
le service éducatif (Karine Guihard et Fabienne Lincet) du musée des Beaux-Arts de Caen
et les conseillers pédagogiques départementaux en arts visuels (Anne-Marie Quérueu et Pierre Gallo)

TABLE DES MATIÈRES

1. Le paysage : un tableau, un mot, des réalités	p. 3
2. Histoire de la peinture de paysage : quelques repères	p. 4
3. Comment lire une peinture de paysage ?	p. 11
4. Parcours commenté dans les collections du musée	p. 17
5. Autres peintures de paysage dans les collections	p. 30
6. Repère : la représentation picturale de la côte normande	p. 34
7. Pistes en arts visuels pour le 1 ^{er} degré	p. 35
8. Pistes pour le 2 nd degré	p. 37
8.1 Pistes en lettres	p. 37
8.2 Pistes en géographie	p. 41
9. Bibliographie / webographie	p. 42

1. LE PAYSAGE : UN TABLEAU, UN MOT, DES RÉALITÉS

Définitions

Le mot *paysage* désigne à la fois une réalité extérieure à l'observateur **et** la représentation que l'homme en donne, notamment à travers la peinture.

Le mot désigne donc, d'une part, la partie de pays, l'étendue de terre que la nature présente à l'observateur (synonymes : *site*, *vue*) ; d'autre part, la figuration picturale ou graphique d'une étendue de pays où la nature tient le premier rôle et où les figures et les constructions sont secondaires.

Au sens figuré, on parle également de *paysage musical* ou même *mental*.

- **Acte I : le paysage dans un tableau**

En Occident, on considère que la peinture de paysage est apparue vers **1420 en Flandre**, par le système de la *veduta*, fenêtre intérieure au tableau qui cernait une part d'environnement et l'isolait de la scène religieuse du premier plan. On trouve notamment cette forme de paysage peint chez Robert Campin et Jan van Eyck.

- **Acte II : naissance du mot**

Le mot apparaît après, à la fin du XV^e siècle, en Flandre (*landskap*), en Angleterre (*landscape*), en Allemagne (*landschaft*), en Italie (*paesaggio*) et en France (*paysage*). Dans toutes ces langues, il désigne non seulement **l'environnement**, mais aussi sa **représentation par l'homme** (en peinture, par exemple).

- **Acte III : émancipation d'un genre**

On parle de peinture de paysage lorsque le site figuré occupe une place prépondérante dans l'espace du tableau et constitue le **sujet principal de l'œuvre**, et non pas simplement son cadre ou son décor. Or ceci advient pour la première fois en Occident dans la peinture des Pays-Bas au XVII^e siècle, avec des artistes tels que Jan van Goyen ou la famille van Ruisdael et en Italie avec les Carrache.

2. HISTOIRE DE LA PEINTURE DE PAYSAGE : QUELQUES REPÈRES

Moyen-âge

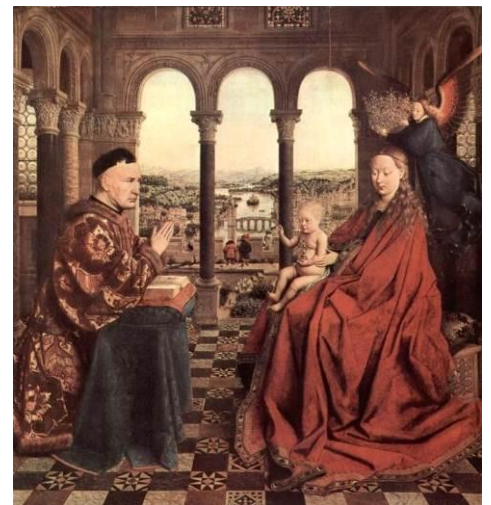
Les paysages ne sont pas absents de la peinture antique ou médiévale, mais ils ne sont pas le sujet principal des œuvres. Dans la peinture du moyen-âge, le paysage est simplement un décor au service de la scène principale, le plus souvent religieuse. La représentation de la nature y est peu réaliste, sans profondeur, sa fonction étant essentiellement décorative ou symbolique. Quelques brins d'herbe stylisés évoquent les prairies, quelques arbres figurent une forêt ; végétaux, rochers, montagnes sont traités comme de simples signes ayant pour fonction d'évoquer le paysage, et non celle de représenter fidèlement un paysage perçu.

XV^e-XVI^e siècles

La veduta

Si le paysage n'est pas encore le sujet principal des œuvres, il gagne cependant en précision et en réalisme et prend une certaine autonomie dans le tableau grâce au procédé de la *veduta*, fenêtre ouverte sur l'environnement extérieur.

Ainsi, dans *la Vierge au chancelier Rollin* de **Jan van Eyck**, la scène religieuse ouvre sur un paysage panoramique aperçu à travers la baie du second plan. Traité avec précision, il n'est cependant pas l'image fidèle d'un paysage identifiable, mais plutôt une vue composée à partir de plusieurs paysages observés.



Jan van Eyck (1390-1441), *La Vierge du chancelier Rolin*, vers 1435, musée du Louvre

Paysages du monde

Joachim Patinir (1480-1524), peintre d'Anvers, marque une nouvelle étape dans l'évolution du paysage, en offrant des vues panoramiques et en posant les prémisses de la perspective aérienne.

Le sujet principal est encore religieux, mais les figures sont vues de loin, selon un point de vue très large qui donne presque autant de valeur à l'environnement qu'à la scène biblique. La vue est plongeante et la ligne d'horizon est située très haut dans le tableau. Une des caractéristiques de ces paysages est de représenter tous les détails avec la même netteté, quel que soit leur éloignement. Tout est vu avec la même acuité, sans prise en compte de la distance. On remarque également l'alternance des plans couleurs pour construire la profondeur de champ : brun pour le premier plan, vert pour le deuxième plan, bleu pour les lointains. On a appelé ce type de vue panoramique et exhaustive « *paysage du monde* ».



Joachim Patinir (1485-1524), *Paysage avec le repos pendant la Fuite en Egypte*, Zagreb, Gallerie Strossmayer

XVII^e siècle

Paysages hollandais

Le paysage naît véritablement comme **genre pictural** au XVII^e siècle dans la **peinture hollandaise**. Le calvinisme des Provinces-Unies, par son rejet de l'iconographie religieuse, favorise le développement des autres genres picturaux tels que la nature morte, les vanités, les scènes de genre et les paysages. L'activité commerciale favorise le développement d'une bourgeoisie d'affaires, à la recherche de vues familières pour décorer ses intérieurs. Le paysage devient alors un sujet à part entière, représenté pour lui-même, indépendamment de toute référence mythologique ou religieuse. L'angle est restreint, la ligne d'horizon s'abaisse au niveau du regard humain, ce qui donne au ciel une place de choix, la lumière est traitée avec précision, évoquant une saison particulière. L'environnement ordinaire est le sujet du tableau, les figures et l'architecture sont reléguées au second plan. L'âge d'or du paysage est représenté par Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema, Rembrandt et Johannes Vermeer. *Le Buisson* de Jacob Van Ruisdael inspirera beaucoup les paysagistes français du XIX^e siècle, qui viendront le copier au Louvre. Le site choisi est banal, mais l'éclairage contrasté, ainsi que le ciel et l'arbre tourmentés, confèrent à la scène une intensité hors du commun.



Jacob van Ruisdael (1628/1629-1682), *Le Buisson*, vers 1649, musée du Louvre

Paysages héroïques : le classicisme

Cependant, dans la hiérarchie des genres picturaux telle qu'elle est établie par André Félibien en 1667 dans sa préface aux *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, le paysage reste un genre mineur : la peinture allégorique et la peinture d'histoire occupent les places les plus élevées, puis viennent le portrait, la peinture animalière, puis le paysage et enfin la nature morte. En Italie et en France, le paysage reste tributaire des **sujets religieux et mythologiques** auquel il sert de cadre. Il n'acquiert de valeur que **reconstruit par l'imagination** de l'artiste et ennobli par la présence de l'homme et du sacré.

En France, **Nicolas Poussin** est considéré comme le maître du paysage héroïque. *L'Été* fait partie d'une suite de quatre toiles représentant les saisons peintes par Poussin entre 1660 et 1664 pour le duc de Richelieu. Chaque saison est associée à une scène biblique de *l'Ancien Testament* et à un moment de la journée : le printemps lie la renaissance de la nature à Adam et Ève dans un paysage du matin. L'été marqué par les moissons présente l'histoire de Ruth et Booz : Ruth, pauvre servante moabite, obtient de Booz l'autorisation de glaner dans ses champs. Elle enfanta Obed, grand-père de David, ancêtre du Christ. Le soleil au zénith et la scène de la moisson sont porteurs des promesses du christianisme.



Nicolas Poussin (1594-1665), *L'été ou Ruth et Booz*, 1660-1664, musée du Louvre

XVIII^e siècle

Pastorales et scènes galantes

Avec la **Régence**, la cour aspire à la légèreté, en opposition à l'étiquette et au classicisme imposés par Louis XIV. Lignes courbes rappelant les volutes des végétaux, teintes claires, compositions asymétriques et scènes galantes envahissent les tableaux. Les paysages s'inspirent des **pastorales** littéraires, comme *L'Astrée*, un roman d'Honoré d'Urfé publié de 1607 à 1627, qui relate les amours mouvementées des bergers Astrée et Céladon, ou des livrets d'opéras.

C'est le cas de cette fête galante de Watteau, morceau de réception du peintre à l'Académie royale : dans l'Antiquité, l'île grecque de Cythère était considérée comme un lieu probable de la naissance d'Aphrodite, déesse de l'Amour. Peut-être inspiré de certains opéras du XVII^e siècle ou des *Trois Cousines*, comédie de Dancourt créée en 1700, ce tableau montre l'itinéraire d'un couple vers l'île de l'Amour. La nature sert ici de cadre à une **scène galante inspirée de la littérature**. La facture vibrante de la touche, la beauté du coloris, ainsi que le paysage de l'arrière-plan sont marqués

par l'influence des paysages de Rubens.



Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, musée du Louvre

Fin XVIII^e - début XIX^e siècle : réalisme néoclassique

À la fin du siècle, des peintres réunis autour de **Pierre-Henri de Valenciennes** reviennent à des paysages composés selon les règles du classicisme. Animés par un souci grandissant de réalisme, ces artistes s'appuient sur un **travail préparatoire en plein air**.

Cette vue du palais de Nemi exécutée en Italie traduit avec fraîcheur la lumière méridionale et les subtils **effets atmosphériques**. Cette étude sur papier devait servir à l'artiste pour des compositions plus ambitieuses présentées au Salon de peinture et de sculpture qui avait lieu tous les ans au Louvre. Sous l'influence de Pierre-Henri de Valenciennes, un **concours du paysage historique est créé en 1816**, sorte de compromis entre souci de réalisme et tradition du paysage composé : il s'agit de peindre un tableau de paysage conçu à partir d'un sujet d'histoire, mais appuyé sur des **études faites d'après nature**. L'œuvre finale, réalisée en atelier, devait néanmoins être fidèle à la nature et présenter des arbres et des sols fidèles à l'observation. Ce concours prit fin en 1863, date de la réforme des beaux-arts et du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.



Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Le Palais de Nemi*, huile sur papier exécutée d'après nature, 1780, musée du Louvre

XIX^e siècle : l'apogée du paysage

Le paysage comme miroir de l'âme : le romantisme

Le paysage acquiert dans la peinture romantique plus de liberté et de dynamisme, mais il traduit surtout le sentiment et les états d'âme de l'homme (Turner, Friedrich). Dans un **dialogue avec le cosmos**, l'être humain se confronte à sa petitesse. Le paysage prend alors une dimension quasi-religieuse et la peinture de paysage a une **fonction cathartique** et symbolique.

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

Caspar David Friedrich (1774-1840), *Paysage du Riesenbirge*, 1810-11, Moscou, musée Pouchkine



L'Ailleurs rêvé ou visité : l'orientalisme

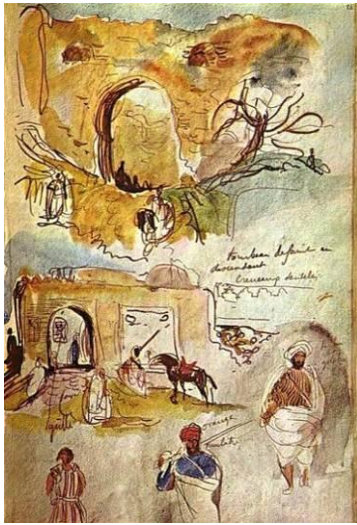
L'Orient et l'orientalisme étaient déjà présents aux XVII^e et XVIII^e siècles, notamment avec la mode des « turqueries » déjà présentes dans les œuvres de Molière, mais ils imprègnent toute la société et les goûts à partir de 1830. Plusieurs événements politiques contribuent à diffuser cette mode :

- La **campagne d'Égypte de Bonaparte**, qui débarque à Aboukir en 1798 accompagné de savants et d'artistes qui font des relevés de sites et de monuments. Le **baron Vivant-Denon**, dont le musée de Caen possède un portrait peint par Robert Lefevre, est du voyage. Cette occupation française en Égypte ne durera que trois ans, mais alimentera la mode de l'« **égyptomanie** ».
- La **guerre d'indépendance des patriotes grecs** contre l'empire ottoman a également mobilisé l'Europe. Commencée en 1821, cette guerre de libération nationale entraîne de nombreux massacres et émeut certains artistes, dont **Delacroix**, qui lui consacre notamment son tableau *Scènes des massacres de Scio* en 1824 (musée du Louvre). Finalement, les états russe, anglais et français interviendront pour obtenir l'indépendance de la Grèce (1829-30).
- Enfin, à partir de **1830** commence la **colonisation de l'Algérie** par les français, qui renforce la curiosité pour les paysages et coutumes d'Afrique du nord. Par la suite, l'ouverture du **canal de Suez** en 1869, ainsi que le développement des moyens de transports, favorisent les voyages et les échanges et alimentent pour longtemps l'orientalisme.



Eugène Delacroix (1798-1863), *Scènes des massacres de Scio*, 1824, musée du Louvre

L'art se fait l'écho de cet intérêt pour l'Orient, notamment dans l'œuvre de Delacroix ou de Gustave Guillaumet.



Eugène Delacroix, *Album du Maroc*, 1832, musée du Louvre



Gustave Guillaumet (1840-1887), *Le Sahara*, 1867, musée d'Orsay

Des paysages « libérés de l'histoire » : l'école de Barbizon

C'est par l'école de Barbizon, puis dans le mouvement impressionniste que le paysage est érigé en genre majeur de la peinture. Les trente premières années du XIX^e siècle représentent un tournant pour la peinture de paysage : les artistes français peuvent aller au musée du Louvre étudier les paysages hollandais, notamment *Le Buisson* de Ruisdael, œuvre emblématique pour toute la génération de 1830. Les français découvrent aussi le naturel et les effets atmosphériques des paysages de John Constable et Richard Bonington aux Salons de 1822 et 1824.

Un groupe de jeunes artistes réunis autour de Théodore Rousseau cherche à peindre de « **purs** » **paysages, libérés de l'histoire**. Ceux que l'on va appeler l'« école de Barbizon » (Corot, Rousseau, D'Aligny, Troyon, Nanteuil, Millet, Huet...) pratiquent l'étude d'après nature dans **la forêt de Fontainebleau**. Ils offrent à leur clientèle citadine l'image d'une **nature préservée et harmonieuse**, témoin d'un âge d'or bien éloigné de l'urbanisation et de l'industrie de leur époque.



Théodore Rousseau (1812-1867), *Les Chênes d'Apremont*, 1852, musée d'Orsay

Saisir l'instant : l'impressionnisme

C'est la saisie de l'**impression instantanée** et l'attention aux **conditions atmosphériques** qui deviennent le sujet des œuvres impressionnistes. L'affectivité, les souvenirs et les effets de composition disparaissent au profit de la simple perception de l'instant. L'artiste impressionniste veut n'être qu'« un œil ». Le paysage, vide d'objets et parfois de toutes figures, se prête le mieux à cette captation de l'impression sensible. Ce courant a profité de l'invention de la **peinture en tubes** en 1849 qui facilite le transport des couleurs et permet aux artistes de travailler sur le motif, de façon plus rapide, pour saisir au mieux l'impression fugitive et les infinis changements du temps et de la lumière. Les gestes du peintre et les traces du pinceau restent visibles, la touche est épaisse, ce qui donne aux tableaux un caractère inachevé qui fait scandale. Si la composition est rejetée, le cadrage, lui, est travaillé et novateur, restreint le plus souvent, sous l'influence conjointe de la photographie et des estampes japonaises, alors très en vogue. Les tableaux impressionnistes offrent des vues incomplètes, mais denses et saturées de couleurs et de lumière, imposant littéralement le paysage aux sens.



Claude Monet (1840-1926), *Train dans la campagne*, vers 1870, musée d'Orsay



Claude Monet, *Impression soleil levant*, 1872, Paris, musée Marmottan

Les paysages impressionnistes montrent les nouveaux lieux de villégiature et de loisirs – berges des fleuves aux environs de Paris, guinguettes, côtes normandes –, mais aussi les villes, l'industrie et les transports modernes.

À cet égard, le *Train dans la campagne* de Monet est un des premiers tableaux représentatifs de ces nouveaux choix. La ville y dialogue avec la campagne, traversée par le passage du train, encore à demi caché par un rideau d'arbres. La nature n'y apparaît plus comme l'écrin des nymphes, mais comme le lieu de promenade des citadins.

De même, *Impression, soleil levant* ne gomme pas les grues et cheminées de l'avant-port du Havre et affirme encore plus clairement que le vrai sujet du tableau est la rencontre de la lumière et de la brume sur l'eau. La peinture de Monet y est rapide comme une ébauche et les touches colorées sont posées, indépendantes, à la surface de l'eau, laissant à l'œil du spectateur le soin d'assembler le tout en un paysage.

XX^e siècle : les mille et un visages du paysage

Loin de prétendre balayer toute la diversité de la représentation du paysage au XX^e siècle, nous ne donnerons dans ces lignes que ce nous avons jugé utile pour aborder les collections récentes du musée des Beaux-Arts de Caen. Ces pistes de lecture établissent quelques filiations à titre de repères.

Au-delà de l'impressionnisme... vers l'abstraction

À la fin du XIX^e siècle, la peinture de paysage évolue vers une **synthétisation**, que ce soit par la couleur, avec les néo-impressionnistes et les Fauves, ou par la simplification des formes et des volumes, avec les recherches des peintres cubistes ou de Mondrian.

L'œuvre de **Cézanne**, par d'autres moyens, est à la recherche d'une **synthèse de lieux et de moments différents** susceptible de traduire l'essentiel. Ses paysages mettent au jour la **structure profonde d'un site**, la permanence d'un lieu et annoncent les recherches des peintres **cubistes**.

Allant encore plus loin dans la géométrisation des formes, **Mondrian** reprendra le thème des paysages urbains. La ville américaine, ses avenues à angle droit et ses lumières sont signifiées dans *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) par le rythme donné aux petits carrés de couleurs élémentaires.

Monet, dans la série des ***Nymphéas*** commencée en **1895**, s'était lui-même engagé dans une voie qui annonçait la disparition de l'objet et évoluait vers une forme d'abstraction : grands formats, espace non hiérarchisé, technique du « all over », les fondements de l'expressionnisme abstrait sont posés dans ses dernières œuvres. Les recherches formelles de l'école de New York dans les années 1950, de **Jackson Pollock** à **Joan Mitchell**, peuvent s'inscrire dans cette filiation.

Mais aussi résurgence de la figuration...

Quoique très présente au XX^e siècle, l'abstraction ne domine pas entièrement la peinture contemporaine comme en témoigne l'œuvre de Vincent Bioulès (né en 1938) *Le Débarquement à Cythère* (1997 – 1999) présentée salle 24 du musée des Beaux-Arts de Caen.

3. COMMENT LIRE UNE PEINTURE DE PAYSAGE ?

Lire un livre, écouter de la musique, regarder un film ou un spectacle sont autant d'activités qui se déroulent dans le temps. En revanche, la peinture s'impose en apparence instantanément à l'œil du spectateur. Pourtant, la lecture d'un tableau demande également que l'œil s'éduque et que le regard du spectateur parcoure l'espace créé par le peintre. La peinture de paysage n'est pas immédiate. Les paysages ne sont pas des morceaux du monde collés sur la toile, le regard et le pinceau de l'artiste ne se contentent pas d'enregistrer le réel. Les questions qui suivent se proposent de guider le voyage à l'intérieur des œuvres et permettent de rassembler des indices pour mieux comprendre l'œuvre, la comparer à d'autres, la situer dans le temps et l'espace.

Quel est le format ?

- Le tableau est-il de petit, de moyen ou de grand format ?

→ Le format est un premier indice pour savoir si l'œuvre a été réalisée en atelier ou en plein air, s'il s'agit d'un travail préparatoire ou d'une œuvre terminée. Attention, certaines œuvres ont été découpées ou agrandies pour s'adapter à un nouveau décor par exemple, il faut rester prudent.

Remarques sur le format

La quasi-totalité de la peinture occidentale de paysage adopte un **format rectangulaire horizontal**, qui correspond à la vision d'ensemble que requiert la contemplation d'un paysage.

C'est d'ailleurs ce qui explique qu'on parle de « format paysage » pour les mises en pages horizontales et de « format portrait » pour le format vertical (effectivement adapté à la peinture de portrait)...

Tant que les paysages étaient peints en atelier, leurs formats étaient généralement grands, à l'exception toutefois des paysages hollandais, d'un format souvent plus modeste, adapté à la taille des intérieurs bourgeois auxquels ils étaient destinés. À partir du moment où les toiles ont été peintes en plein air, les peintres ont adopté des formats réduits, de façon à transporter facilement les toiles sur le motif.

Qu'est-ce qui est représenté ?

- Quel type de paysage est représenté dans cette œuvre ? Mer / campagne / montagne / ville ?
- Est-il sauvage ou habité et aménagé par l'homme ?
Des **êtres humains** sont-ils présents ? Quelle est leur taille ? Qui sont-ils ? Que font-ils (travail / loisirs / méditation, rêverie...) ? Peut-on identifier une scène issue de la Bible ou de la mythologie ?
Ce paysage comporte-t-il des éléments d'architecture ? Des **ruines** ?
- Peut-on identifier la saison représentée ? le moment de la journée ?
Les éléments permanents du paysage sont-ils plus ou moins nombreux que les éléments éphémères (brume, arc-en-ciel, orage, lumière...) ? Des animaux sont-ils représentés dans la scène ? Sont-ils réels ? Imaginaires ?

→ Les réponses à ces questions permettront de cerner le véritable **sujet** du tableau : est-ce le paysage lui-même ou une scène religieuse, mythologique ou sociale ?

Des ruines à la mode

Elles sont fréquentes dans la peinture de paysage : au XVII^e siècle, elles évoquent les paysages romains et les vestiges antiques contemplés par les artistes lors du **voyage à Rome** qui fait alors partie de leur formation. Elles participent également de la mode des **Pastorales**, récits évoquant les amours de bergers dans une Arcadie antique légendaire, qui se poursuivra au XVIII^e siècle.

Enfin, la fin du XVIII^e et les romantiques du XIX^e siècle y verront plutôt sujet à méditation et à nostalgie face aux bouleversements de la société. Elles deviennent alors expression d'un mal-être.

Quel est le cadrage et le point de vue ?

Cadrage

- S'agit-il d'une **vue d'ensemble** (vue large) ou d'un **cadrage serré**, qui délimite une partie réduite du paysage ?
- Des éléments (arbres, collines, grottes, édifices...) encadrent-ils la scène ?
- Ces éléments d'encadrement sont-ils coupés ? Quelle suite du paysage ou quels éléments non-vus suggèrent-ils (analyse du « hors-champ ») ?



Henri-Joseph Harpignies, *Chasse à courre*, 1870 [salle 18]



Pieter Brueghel le Jeune, *Le Paiement de la dîme*, fin XVI^e siècle [salle 2]

Cadrage serré

Point de vue : hauteur d'homme (arbre en gros plan)

Cadrage large, vue panoramique

Point de vue : vue plongeante (ligne d'horizon haute)

— délimitation des plans du tableau

— lignes de force de la composition

Point de vue

- Quel est le point de vue adopté par l'artiste sur la scène représentée ? Est-il au-dessus ou au même niveau qu'elle ?

Surveiller l'horizon ...

Pour repérer le point de vue adopté sur la scène, un des repères les plus simples est la **ligne d'horizon**, qui correspond à la hauteur des yeux du spectateur (et du peintre) : une ligne d'horizon haut placée signifie que le spectateur est placé au-dessus (vue plongeante sur le paysage) ; tandis qu'un horizon au premier tiers du tableau correspond à peu près à un observateur situé au même niveau que ce qu'il regarde. La vue surplombante est typique des paysages panoramiques tels que ceux peints par Joachim Patinir ou encore par Bruegel ; tandis que les vues à hauteur d'homme caractérisent les paysages hollandais du XVII^e siècle (Ruisdael, van Goyen....)

→ Ces observations peuvent renseigner sur la période de création de l'œuvre (cf. 2. Histoire de la peinture de paysage : quelques repères).

Comment les éléments de la scène sont-ils organisés ?

La **composition** correspond à la manière dont le tableau est organisé : ses différents plans, ses parties, les relations établies entre ses différents éléments. C'est sur cette structure que va s'appuyer le regard du spectateur pour parcourir l'espace de l'œuvre.

- Quels sont les **différents plans** du tableau ?
 - 1^{er} plan : ce que l'on voit en première ligne
 - 2nd : scène intermédiaire
 - Arrière-plan ou lointains : ce que l'on aperçoit à l'horizon...
- Quelles sont les **grandes parties** du tableau (groupements d'objets, de personnages, de végétaux, parties vides....)
- Quels éléments unissent les différentes parties, les plans, les personnages ? Quels éléments séparent les lieux représentés ?

Les regards entre les personnages peuvent servir de liens, mais aussi des chemins, des rivières, une série de personnages alors qu'un édifice, un relief, un arbre peuvent séparer...

→ En observant le tableau et les formes qui le composent, on voit se dessiner des **lignes de force** (diagonales, verticales, horizontales, lignes courbes ou serpentine... cf. schémas sur les tableaux de Brueghel et de Ruysdael...) qui orientent le regard et indiquent comment l'artiste a voulu que le spectateur découvre l'espace peint, hiérarchisant ainsi les différents éléments représentés.

Comment est donnée l'impression de profondeur ?

Deux techniques sont utilisées par les peintres, la perspective linéaire et la perspective atmosphérique, souvent combinées l'une à l'autre pour une plus grande efficacité. Quelques indices permettent facilement de les repérer.

- **La perspective linéaire (ou géométrique) :** cette perspective inventée en Italie à la Renaissance crée l'illusion de la profondeur en utilisant deux procédés :
 - **Taille des objets et personnages :** les éléments proches sont représentés plus grands que les éléments éloignés.
 - **Point et lignes de fuite :** le tableau est construit selon un point de fuite situé à l'horizon (souvent au centre du tableau), vers lequel convergent toutes les lignes qui structurent l'œuvre (les objets, personnages et surtout les éléments d'architecture sont généralement « posés » sur ces lignes de fuite).

Cette perspective est rigoureuse et efficace, mais elle rencontre deux limites : tout d'abord, elle a besoin pour se construire d'éléments « solides » dont la présence ne se justifie pas toujours ; ensuite, elle représente difficilement les grandes distances et l'infini, dans la mesure où leur éloignement rend tout objet invisible.

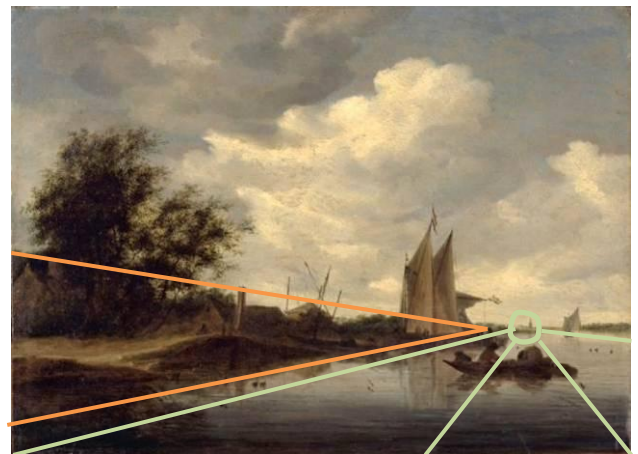
- **La perspective atmosphérique :** ce système de perspective utilise les couleurs, ainsi que la netteté et le flou, pour signifier la profondeur de l'espace. Il peut constituer le système principal de perspective ou compléter la perspective linéaire, notamment pour la représentation des lointains.
 - **Couleurs :** celles-ci sont utilisées de façon à suggérer l'espace, soit selon un système précis de « **plans-couleurs** » (premier plan en brun, second plan en vert, arrière-plan en bleu), soit plus simplement par une **gradation des tons**, du plus foncé et du plus dense pour le premier plan au plus clair et lumineux pour les lointains.
 - **Netteté / flou :** généralement, les éléments principaux de la scène sont nets et occupent le premier ou second plan, tandis que les éléments très éloignés sont **estompés** et flous, comme ils le seraient pour notre œil dans la réalité perçue.

__lignes de force

__lignes et point de fuite (= perspective linéaire)

Plans-couleurs :

- 1^{er} plan : brun foncé
 - second plan : bleu sombre s'éclaircissant
 - horizon : blanc-gris
- (= perspective atmosphérique)



Salomon van Ruysdael, *Paysage maritime*, 1661 [salle 8]

Quelles sont les couleurs ?

Outre leur rôle dans la construction de la perspective, les couleurs remplacent parfois le cerne sombre du contour et contribuent à distinguer les formes des objets dans l'espace du tableau.

Elles peuvent également participer à l'expression et aux sentiments présents dans le paysage.

- Quels sont les couleurs dominantes du tableau ?
- Y a-t-il des contrastes ou plutôt des camaïeux ? Où se situent-ils ?

→ Le traitement des couleurs permet de renforcer une ambiance, d'exprimer une impression ou un sentiment. En outre, le travail de la couleur est un des moyens permettant de repérer une école ou un mouvement artistique.



Les couleurs vives posées par touches très visibles sculptent les formes (voir les feuillages et troncs d'arbres, ainsi que le relief au sol) et créent une atmosphère de bonheur. Ce traitement de la couleur est caractéristique des artistes fauves.

Henri Lebasque, *Nu couché dans un paysage*, 1911-1912 [salle 19]

Comment est la lumière ?

- Quelles sont les zones les plus éclairées ? Quelles sont les zones d'ombre ?
- D'où provient la lumière ? À quel moment de la journée a lieu la scène ?
- La lumière est-elle répartie dans toute la scène ou contrastée ?

→ Comme pour les couleurs, la mise en scène de la lumière est une manière de créer une atmosphère. Celle-ci peut être théâtrale ou dramatique, tourmentée ou au contraire paisible, même en l'absence de tout personnage. Le traitement de la lumière est aussi un bon indice pour identifier une période ou un mouvement artistique. Il peut également révéler si le tableau est une œuvre d'atelier ou de plein-air.

Dans ce paysage de Gustave Doré, la lumière ennoblit le paysage, renforçant son caractère grandiose.

__ lignes de force et délimitations des plans-couleurs

__ lumière (source et partie éclairée du tableau)



Gustave Doré, *Paysage d'Ecosse*, 1881 [salle 18]

Remarques sur la peinture en extérieur

La lumière extérieure est plus diffuse et a tendance à gommer en partie les contours et à estomper les formes. De plus, ombres, reflets, brumes modifient les coloris et les formes apparentes des objets et des lieux à l'infini. Les couleurs vues en extérieur sont plus claires et presque « écrasées » par la lumière du jour.

Ainsi, le type de lumière et de couleurs, la netteté ou le flou des formes, peuvent donner des indices sur le lieu où a été peinte l'œuvre.

Quelle est la manière de peindre ?

- Les traces du pinceau sont-elles apparentes ou la surface est-elle lisse ? L'artiste peint-il par aplats de couleurs (teintes plates appliquées de façon uniforme) ou par petites touches (légèrement séparées les unes des autres, comme c'est le cas notamment dans l'impressionnisme) ?
- La manière de peindre est-elle homogène sur toute la surface de la toile ou y-a-t-il des différences de traitement entre le 1^{er} et l'arrière-plan ?
- La matière est-elle épaisse ou très diluée ?
- Observer un détail par exemple la manière de peindre les arbres : comment sont-ils représentés ? De façon réaliste ou très stylisée ? Comment sont peintes les feuilles des arbres ? Sont-elles détaillées ou traitées comme une masse ?

→ La manière de peindre peut renseigner sur la période de réalisation. Schématiquement, une facture lisse est plutôt caractéristique d'une œuvre antérieure au XIX^e siècle mais il y a des exceptions !

Le cartel pour vérifier

La lecture du cartel pourra infirmer ou confirmer les hypothèses élaborées au fil de l'observation.

- Le nom du peintre, ses dates et lieux de naissance et de mort, la date de l'œuvre

→ Ces éléments permettent de situer de manière presque certaine l'œuvre dans le temps et l'espace. Cependant, la recherche en histoire de l'art fait constamment évoluer la connaissance des œuvres et il arrive que des tableaux changent d'attribution ou de siècle (dans le cas d'une copie par exemple).

- Le titre de l'œuvre

→ Bien que le titre de la plupart des œuvres anciennes a été donné a posteriori, il correspond souvent au sujet principal du tableau et permet d'identifier le lieu représenté (réel ou imaginaire).

- Les matériaux et les techniques employés pour la réaliser (bois, toile, carton, papier, peinture à l'œuf, à l'huile, fusain...)

→ Ce point peut confirmer si l'œuvre a été réalisée en atelier ou en plein air, s'il s'agit d'un travail préparatoire ou d'une œuvre terminée.

4. PARCOURS COMMENTÉ DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE

XVI^e siècle



LE PERUGIN (Citta della Pieve, vers 1448 - Fontignano, 1523)

Saint Jérôme dans le désert

Vers 1499-1502

[salle 1]

Tempera sur bois de peuplier

H. 0,893 x l. 0,725

Sujet

Le thème de saint Jérôme pénitent dans le désert a souvent inspiré Pérugin et son entourage. Né vers 340-50 aux confins de la Dalmatie, **saint Jérôme** est un érudit, traducteur de la Bible et ascète célèbre. Après des études à Rome, il se convertit à l'âge de 26 ans puis part pour la Terre Sainte. Il vit en ermite à Chalcis de Syrie, au sud-ouest d'Antioche. Il devient ensuite le secrétaire du pape Damase I^{er}, qui lui demande de traduire *l'Ancien Testament* en latin (qui constituera une partie de la *Vulgate*). Il quitte Rome à la mort du pape et retourne en Terre Sainte où il fonde un monastère à Bethléem. Il consacre ses dernières années à traduire l'Ancien Testament. Il meurt en 420 à Bethléem.

Le Pérugin représente saint Jérôme selon l'iconographie traditionnelle, avec ses attributs : le **lion** que, selon la légende, il aurait métamorphosé en doux compagnon, le **chapeau rouge de cardinal** (titre qui lui est attribué par la tradition) et la **Pierre** qu'il tient à la main droite et dont il se frappe la poitrine en marque de pénitence devant l'image du Christ. Il est agenouillé devant une croix et lève les yeux vers le Christ.

Composition

Le cadrage est relativement serré et coupe à droite une grotte qui sert sans doute d'abri au saint, à gauche une colline. Ces deux reliefs encadrent la scène. La composition du tableau est rythmée verticalement par **trois éléments** : au centre l'arbre auquel est accroché le chapeau de cardinal, à gauche le crucifix, à droite saint Jérôme agenouillé et les rochers du second plan. Au sol, l'arbre, saint Jérôme et la croix forment un triangle qui symbolise l'union sacrée des saints, de l'Eglise (le chapeau de cardinal) et du Christ. On distingue **trois plans**, qui hiérarchisent l'espace et les êtres : sur le devant de la scène, l'espace sacré, présentant le face-à-face du saint et du Christ ; le second plan, occupé par la caverne, le lion et

l'arbre, définit un espace naturel intermédiaire, domestiqué par l'homme ; l'arrière-plan enfin, espace de la nature sauvage et inhabitée. On peut ici remarquer l'utilisation des couleurs pour souligner cette hiérarchie et les éléments sacrés : le blanc de la tunique de saint Jérôme et le rouge du chapeau de cardinal contrastent avec le reste de la scène, traité en dégradés de bruns, de verts et de bleus.

Perspective

En ce qui concerne la représentation de la profondeur, on peut noter deux systèmes à l'œuvre : la partie droite du tableau construit par l'alignement du saint, de l'arbre central et des trois collines de l'arrière-plan une sorte de ligne de fuite qui oriente le regard vers l'infini selon une **perspective linéaire**. Mais on remarque aussi une **perspective atmosphérique** constituée d'une gradation des coloris (bruns-verts plus foncés aux premier et second plans, vert tendre et bleuté pour les lointains), ainsi que d'une limite entre le ciel et la terre estompée à l'horizon.

Un paysage symbolique

La scène est représentée dans un paysage qui n'a pas grand-chose à voir avec un désert tel que nous l'entendons aujourd'hui, mais qui figure simplement un lieu de solitude. La représentation de la végétation est schématique : quelques touffes d'herbes et de fleurs isolées apparaissent au premier plan, ainsi que de rares arbustes sur les rochers, « **signes** » de **végétation** orientant l'esprit du spectateur plus que représentations fidèles de la nature observée. Ce trait rappelle les représentations médiévales de la nature où celle-ci est souvent évoquée par de simples indices, qui jouent le rôle de signes efficaces et non de miroirs fidèles. Peut-être la rareté des végétaux se veut-elle le signe du désert... Ceci rappelle en tout cas que le sujet principal n'est pas ici le paysage, mais bien la scène religieuse.



Pieter BRUEGHEL (Bruxelles, 1564 - Anvers, 1638)

Le Paiement de la dîme ou Le Dénombrement de Bethléem

D'après Bruegel l'Ancien

[salle 2]

Huile sur bois

H. 1,1 x l. 1,6

Sujet

La scène est inspirée de *l'Évangile selon saint Luc* (II, 1-5), rapportant le **premier recensement** ordonné par l'empereur Auguste : chacun devant aller se faire enregistrer dans sa ville d'origine, Joseph partit ainsi avec Marie pour le village de Bethléem en Judée. C'est pendant ce séjour que naquit Jésus. Au thème du dénombrement, le tableau associe celui du **paiement de la dîme**, évoqué dans *La Légende dorée*, composée vers 1265 par Jacques de Voragine : selon cette version, à l'occasion du recensement, l'empereur aurait levé un impôt et demandé à chaque homme de se reconnaître sujet romain.

Le peintre s'est un peu éloigné de ses sources : il présente la scène dans un village brabançon envahi par la glace et la neige. La Vierge, reconnaissable à son grand manteau bleu, porte déjà l'enfant Jésus. Le groupe de soldats que l'on découvre dans la partie supérieure droite du tableau annonce le massacre des innocents ordonné par le roi Hérode, en même temps que le dénombrement. Le tableau semble ainsi évoquer l'épisode suivant de **la fuite en Égypte**, où sur le conseil d'un ange, Marie et Joseph partent se réfugier en Égypte pour protéger Jésus de la colère d'Hérode.

Le tableau illustre un épisode de la Bible, mais le peintre l'a déplacé dans le **pays brabant de son époque**, ce qui contribue à lui donner une **dimension profane** et autorise plusieurs lectures. En dépit de l'épisode religieux, on peut être surtout sensible à la description de la vie d'un village ordinaire, en particulier le paiement de la dîme par les contribuables massés devant l'auberge, placardée aux armes de Charles Quint, mais aussi l'égorgeage du cochon, les parties de boule de neige, les charpentiers qui dressent un échafaudage, etc. Presque tous les motifs sont empruntés à l'enluminure, mais tout est ici amplifié et rendu vivant par une observation précise du réel. Par exemple, le motif de l'égorgeage du cochon fait partie des scènes couramment utilisées pour illustrer les travaux du mois de décembre dans les calendriers.

Couleurs

La palette est constituée de camaïeux de gris et de bruns rehaussés d'accents colorés plus vifs (rouge, bleu) qui font contraste sur une teinte assez homogène.

Composition et perspective

Cette **vue plongeante** de la scène ne nous permet pas de suivre des lignes de fuite. Le spectateur est confronté à de multiples lignes de force qui l'obligent à parcourir la totalité du tableau. Par exemple, si la Vierge avec son grand manteau bleu se trouve sur un axe vertical au tiers droit du tableau, ce sont les quatre chariots qui en occupent le centre, inscrits dans un triangle inversé dont la base correspond au haut du tableau et le sommet au point médian du bas du tableau. De plus, **beaucoup d'éléments** contribuent à nier toute profondeur au tableau, à en redresser le plan, à lui donner une surface relativement uniformisée : une ligne d'horizon placée très haut et un ciel de la même couleur que le paysage, la lumière homogène de l'hiver, la répartition des personnages régulière sur la surface du tableau, la précision identique des détails, qu'ils soient proches ou lointains.

Paysage du monde

Ce type de paysage panoramique a également été développé par **Joachim Patinir** et l'allemand **Albrecht Altdorfer** au XVI^e siècle. De façon comparable, les personnages religieux n'y occupent plus la première place, mais sont inclus dans des vues panoramiques qu'on a appelées « **paysages du monde** ». A travers ces images, il s'agit en quelque sorte d'offrir au spectateur le monde en résumé, avec tout ce qu'on peut y observer. Il s'agit de paysages à **demi-naturels**, dans la mesure où leur perspective prend des libertés avec l'observation : netteté des détails éloignés du spectateur, point de vue surplombant et total reposant sur un redressement artificiel du plan.

XVII^e siècle : le paysage hollandais



Salomon VAN RUYSDAEL (Naarden, après 1600 - Haarlem, 1670)

Paysage maritime

1661

[salle 8]

Huile sur bois.

H. 0,363 x l. 0,495

Sujet

Le tableau présente une vue de fleuve ou d'estuaire, avec une barque de pêche et des bateaux à voiles sur une eau calme. On aperçoit quelques canards, des maisons légèrement cachées par des arbres sur la rive et au loin à droite, un clocher. Il s'agit d'une scène tranquille, saisie dans la vie quotidienne de gens simples. Un pêcheur est assis dans sa barque et on devine quelques silhouettes dans le bateau à voile du second plan. Un arbre forme une masse qui obscurcit tout le côté gauche. Chose remarquable, la ligne d'horizon se situe environ dans le premier tiers du tableau, et le ciel, chargé de nuages clairs, occupe les deux autres tiers. Ce point de vue correspond à celui du spectateur, ce qui est confirmé par le cadrage, audacieux lui aussi : les maisons à gauche, de même que la rive de droite, sont coupées, renforçant l'impression d'une vue partielle.

Composition

Elle suit la répartition des éléments : l'eau est au premier plan, la terre occupe le second plan, s'épaississant sur la gauche ; l'air enfin occupe les deux tiers supérieurs du paysage, les nuages chargés d'humidité jouant le rôle d'intermédiaires entre le fleuve et le ciel. La rive de gauche, la plus visible, forme un triangle sombre qui structure l'ensemble. Le regard est dirigé de cette rive à la barque de pêcheurs, de celle-ci aux bateaux à voiles, puis du voilier au clocher lointain.

Perspective

L'alternance entre zones sombres et zones lumineuses est un procédé classique utilisé pour donner de la profondeur au tableau. Ici, toute la scène semble émerger en quelque sorte de la bande sombre du premier plan, que l'œil ne remarque guère au premier abord. Tout le reste du fleuve est traité en coloris clairs qui servent de miroir au paysage. Seule cette base obscure indique à l'œil qu'« il y a du fond », comme on a coutume de le dire. De la même façon, c'est de cette bande ténébreuse que semblent « naître » les couleurs du tableau, qui, quoique discrètes, ressortent par contraste.

Couleurs et lumière

La lumière est concentrée dans le ciel et l'eau du second plan. Seule une petite parcelle de terre est éclairée sur la rive gauche, le reste étant dans l'ombre. Les coloris tendent à la monochromie, selon une tendance de la peinture hollandaise de paysage pendant le deuxième quart du XVII^e siècle. Les camaïeux de bruns et de gris-bleutés dominent. Seul le blanc des nuages illumine la scène.

Le paysage pour lui-même

Tout prétexte religieux a disparu pour faire place à une nature présentée pour elle-même, non plus en une vue panoramique et spectaculaire, mais selon l'angle restreint du champ de vision de l'homme. Les artistes hollandais travaillent à partir de **croquis réalisés en plein air**, puis **repris en atelier**. Seul le plaisir de la perception paraît justifier la scène. On a souvent opposé cette approche hollandaise aux paysages de la peinture classique : ceux-ci présentent en effet une nature idéalisée, qui sert de cadre à des scènes mythologiques ou religieuses. La nature y a certes une forte présence, mais elle est constamment « corrigée par l'art ». C'est seulement à cette condition qu'elle peut atteindre la beauté idéale recherchée par l'art classique.

La peinture hollandaise, elle, présente des vues partielles d'une nature non transformée ; mais surtout, ces vues sont **reliées à un instant particulier**, une heure de la journée, une saison. Les peintres s'attachent à montrer le temps qu'il fait, la lumière fugitive du moment présent, des **effets atmosphériques** singuliers. Il ne s'agit plus d'un paysage « général » reconstruit en gommant les caractéristiques singulières de l'instant où il a été saisi par l'artiste.

L'importance donnée aux éléments trouve aussi ses racines dans **l'histoire des Provinces-Unies**. Elles ont en effet conquis sur la mer une grande partie de leurs territoires et ont établi leur prospérité grâce au commerce international. L'eau est donc omniprésente dans les esprits et la bourgeoisie aime conserver dans ses intérieurs l'image de cette prospérité, que ce soit à travers les natures mortes ou les paysages. Ces tableaux ont donc une fonction patriotique, celle de donner des Provinces-Unies l'image d'une **Arcadie moderne**.

XVII^e siècle : le paysage héroïque classique



Gaspard DUGHET (Rome, 1615 – Rome, 1675)

Paysage du Latium avec bergers, troupeaux et château

Vers 1660 ?

[salle 10]

Huile sur toile

H. 0,775 x l. 1,235

L'artiste

Né de parents français, Gaspard Dughet a vécu toute sa vie en Italie. Après le mariage de sa sœur aînée avec Nicolas Poussin en 1630, il fut formé dans l'atelier de celui-ci, ce qui lui a valu son surnom de Gaspre Poussin. Sa réputation fut immense, de même que son influence sur le XVIII^e siècle, notamment sur les peintres néo-classiques.

Sujet

Un paysage superbe sert de cadre à une scène de pastorale, accompagnée d'une figure religieuse. En effet, on aperçoit au premier plan à droite un pèlerin assis devant une grotte, son bâton et sa gourde posés à côté de lui. Au second plan bavardent deux bergers, l'un d'eux allongé nonchalamment sur l'herbe. Peut-être rêve-t-il, pendant que son interlocuteur lui parle. Des chèvres paissent un peu plus loin, tandis qu'un promeneur marche sur le chemin. Enfin, un personnage plus énigmatique apparaît plus loin, diminué par la distance mais visible par la couleur rouge de son vêtement et sa position quasiment centrale dans le tableau. Il apparaît comme un témoin important et mystérieux qui confère à la scène un caractère énigmatique.

Composition

Elle est extrêmement élaborée, comme dans tous les paysages classiques. La scène est solidement encadrée par des végétaux à gauche, des rochers et de forts reliefs à droite. Entre les deux s'ouvre une étroite percée vers l'horizon, traitée selon une perspective atmosphérique. La colline de droite est surmontée d'un village et d'une tour fortifiée qui accentuent la forme géométrique triangulaire du relief qui domine la rivière. L'ensemble est très structuré : les diagonales du chemin et de la rivière sont parallèles et renforcées par la pente surplombante de la colline à l'extrême droite ; d'autres diagonales moins marquées viennent les croiser, suivant la pente du talus où se tiennent les bergers, puis celles des collines situées plus loin.

Il faut noter le jeu des regards, qui fait le lien entre les différentes parties du tableau et orientent l'œil du spectateur : le pèlerin du premier plan est tourné vers les bergers, dont l'un regarde le promeneur, qui se dirige vers

la rivière. Notre œil se dirige ensuite sur le troupeau éclairé par une lumière vive, puis vers le personnage central situé sur l'autre rive.

Perspective

La diagonale formée par la succession des collines forme une ligne de fuite assez nette, qui conduit le regard à l'horizon. La profondeur est suggérée également par l'alternance de plans clairs et foncés, de coloris différents : brun sombre au premier plan, puis vert acide et lumineux au second plan, bleu sombre de la rivière (qui relie les deux berges de terre), suivi de pentes plus claires des collines et enfin des reliefs bleutés et flous de l'horizon.

Couleurs et lumière

Outre leur fonction dans la perspective, on peut remarquer la subtilité des coloris, en particulier des dégradés de verts et de bleus, ainsi que la qualité de la lumière diffuse qui baigne l'ensemble de la scène et contribue à lui donner calme, sérénité et poésie. L'influence de Claude Lorrain se fait sentir dans l'utilisation élaborée de la lumière en plans étagés. Le rouge et le blanc des vêtements servent également à attirer notre attention sur les personnages qui servent de repères dans le parcours aménagé par le peintre dans l'espace du tableau.

Un paysage classique

Ce tableau de Dughet est un bel exemple de paysage classique et de maîtrise de la composition. On peut également y admirer le traitement des feuillages, tout en finesse et précision, ainsi que la qualité de la lumière. L'atmosphère y est sereine et contemplative, ce qui là encore rejoint les ambitions de l'art classique. Enfin, s'il s'agit bel et bien d'un paysage, celui-ci « raconte une histoire », sans doute même plusieurs, si l'on prend en compte les bergers, le pèlerin, le promeneur et le mystérieux spectateur du fond. Une des caractéristiques de l'œuvre est précisément cette indépendance apparente des personnages, qui constituent plusieurs centres d'intérêt à l'intérieur du tableau.

Dans la même salle, le paysage de son disciple Bloemen reprend la même structure.

XVIII^e siècle : *Pastorales*



François BOUCHER (Paris, 1703 - Paris, 1770)

Pastorale ou *Jeune berger dans un paysage*

Entre 1739 et 1745

[salle 16]

Huile sur toile

H. 0,89 x l. 1,21

Sujet

Le titre de *Pastorale* renvoie à un référent important en peinture et en littérature depuis le XVI^e siècle : l'évocation d'un **monde champêtre et idéalisé** évoquant l'Arcadie antique et les amours de bergers poètes. La scène présente en effet un jeune berger qui semble rêver ou méditer, entouré de quelques moutons couchés à ses pieds. Le personnage du berger mérite une attention particulière. C'est d'évidence un berger d'opérette, dont les vêtements renvoient davantage à un costume (richesse des coloris, finesse des bas de soie, fins souliers avec rubans...) qu'à une tenue de travail. Outre le thème littéraire de la pastorale, la scène trouve également sa source dans un lieu de promenade réel, cher à Boucher et à d'autres artistes, situé à Arcueil, non loin de Paris, le parc du prince de Guise, laissé à l'abandon après la mort de celui-ci. Boucher et d'autres venaient y dessiner d'après nature.

Composition

Au premier plan se trouve une bordure constituée d'éléments végétaux sombres. Elle suit un tracé sinueux dans sa partie supérieure. À noter que les végétaux sont des fantaisies botaniques. Le deuxième plan est formé par les deux parties latérales du tableau qui se répondent. Il s'agit d'un sous-bois au sol irrégulier.

La **partie gauche** est plus dense et marquée par la main de l'homme : s'y mêlent la végétation, un grand vase à l'antique, un sphinx et un bas-relief sculpté avec trois *putti* (bébés joufflus). Ils répondent au goût des commanditaires pour l'Antique et la ruine, et témoignent de la vogue pour l'art des jardins à l'anglaise au XVIII^e siècle. À l'extrémité de cet ensemble se trouve le berger qui, par son attitude, guide le regard vers le fond du tableau. Il attire d'abord l'attention sur lui (personnage unique, couleur vive de la cape, position à la limite de deux espaces), puis par son regard, dirige l'attention du spectateur vers le sous-bois et le ciel du fond. La **partie droite** est plus naturelle, plus sauvage. Les cimes des arbres conduisent elles aussi à

l'arrière-plan par leurs formes arrondies qui les relient aux nuages. La **partie centrale** du tableau est occupée par le ciel et la source de lumière, qui forment une spirale qui paraît embraser la nature alentour et éclairent le berger.

On retrouve dans cette *Pastorale* les courbes et le dynamisme de la composition chers au style **Rocaille** dominant sous le règne de Louis XV : végétaux, nuages et éléments sculptés forment un système de courbes et de contre-courbes qui font littéralement tourner le tableau. En opposition à la rigueur classique, le style Rocaille réintroduit le naturel dans l'art en privilégiant profusion, courbes et asymétrie.

Couleurs et lumière

Mis à part les tons sombres du premier plan et de l'encadrement de la scène, les couleurs du tableau sont tendres, notamment celles du ciel et du berger. Ces coloris sont typiques du style rocaille et de la légèreté à laquelle la cour aspirait après le règne de Louis XIV.

Un paysage-miroir

Ce tableau montrant un homme seul, rêveur, au sein d'un paysage empreint de nostalgie n'a pas encore la gravité de la contemplation « romantique » de la nature, mais elle la préfigure. L'expression du personnage reste invisible, puisqu'il **tourne le dos au spectateur** (ce procédé sera radicalisé par le romantique Gaspar David Friedrich, dont les figures apparaissent presque toujours de dos, simples « passerelles » par lesquelles le spectateur est mené vers l'infini). C'est plutôt le paysage lui-même qui est à la fois le support de la méditation et le **miroir des sentiments** : support en ce qu'il suscite la rêverie et la réflexion, miroir en ce qu'il reflète aussi l'intériorité du personnage à travers les éléments qui le composent. Ici, les rappels d'une antiquité mythique, les vestiges d'un passé révolu, l'écrin végétal et l'embrasement du ciel suggèrent les pensées du berger. L'homme et le paysage sont dans un rapport de communication, comme ils le seront également dans l'art romantique de façon plus dramatique.

XIX^e siècle : l'orientalisme

Jean-Charles LANGLOIS (Beaumont-en-Auge, 1789 - Paris, 1870)

L'île de Gézireh, le port de Boulaq et la ville du Caire

1850



[salle 19]

Huile sur papier marouflé
sur toile
H.0,18 x l.0,62

Ce format tout en longueur indique qu'il s'agit vraisemblablement d'une étude préparatoire pour le troisième panneau du panorama réalisé par Langlois sur la bataille napoléonienne des pyramides, intitulé *Le village d'Imbada et le Caire* (lieu où s'est déroulée la bataille). Ce petit tableau préparait l'arrière-plan du panorama.

L'artiste

Langlois commence par une carrière militaire. Colonel dans la Grande Armée, fidèle à Napoléon, il participe à plusieurs campagnes. Après la chute de l'empereur, il s'intéresse à la peinture et devient l'élève de Girodet, de Géricault et d'Horace Vernet. Il se fait un nom en tant que peintre de batailles, puis se spécialise dans la peinture de panoramas. Sorte d'ancêtre du cinéma, le panorama donne l'illusion de la réalité en offrant aux spectateurs une vue à 360° couvrant les parois d'une rotonde dont ils occupent le centre. Il prend sa retraite de l'armée en 1849 et part en voyage en Égypte afin de réaliser des études pour un panorama sur la bataille des pyramides. Il y rencontre Maxime Du Camp (écrivain et photographe) et Flaubert.

Sujet

Le spectateur se situe sur la rive ouest du Nil à la hauteur d'Imbada qui fut le théâtre des combats ; il découvre en face le faubourg de Boulaq, la ville du Caire et à droite, l'île de Gézireh. Langlois choisit de représenter la ville du Caire, non telle qu'il l'a vue en 1850, mais telle qu'elle devait être en 1798, selon les informations dont il disposait. Ainsi la mosquée Méhémet Ali n'apparaît pas et le vieux palais de la citadelle détruit en 1824 se fond dans des vapeurs de chaleur (à droite au fond).

Composition

Le tableau est composé de plans horizontaux : au premier plan, le Nil et une felouque traditionnelle ; au second plan à droite, l'île de Gezireh avec son palais blanc ; au troisième plan une felouque (barque) traditionnelle, juste devant la ville du Caire, dans laquelle on aperçoit le dôme de la mosquée de Sinan Pacha au centre et, au fond à gauche, la ville des Fatimides avec ses minarets. Au fond apparaît une montagne qui domine la ville (trop élevée par rapport à la réalité) et le ciel, qui occupe un peu plus de la moitié du tableau. Les seuls éléments verticaux sont les mats des bateaux et les minarets qui semblent leur répondre.

Lumière, couleurs et effets atmosphériques

L'intensité des coloris se concentre au premier plan. Au second plan, la lumière semble écraser la ville et « diluer » les couleurs, qui se réduisent à un camaïeu minimaliste de beiges orangés. Seul le blanc des monuments fait surgir des formes de ce plan presque monochrome. Les éléments sont traités avec un soin particulier et contribuent à rendre cette vue crédible : l'eau, ses reflets, la brume de chaleur, les rouges de la terre, la poussière de terre ou de sable à l'horizon... Par tous ces aspects, la scène évoque efficacement un paysage saisi en extérieur.

Un paysage entre rêve et réalité

Cependant, malgré le réalisme des effets atmosphériques, ce paysage présente davantage une **Égypte imaginée et reconstituée** à partir d'une documentation que réellement observée. Cette quête est d'autant plus intéressante qu'elle correspond à un voyage sur les traces du personnage de Napoléon, personnage lui-même mythifié, dont le colonel Langlois était un fervent admirateur. Cet Orient rêvé est donc aussi un retour nostalgique vers un passé personnel tout autant que national...

XIX^e siècle : le romantisme



Gustave DORÉ (Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)

Paysage d'Écosse

1881

[salle 18]

Huile sur toile

H. 0,92 x l. 165

L'artiste

Artiste précoce et autodidacte, Gustave Doré a pratiqué avec passion le dessin, la gravure, l'aquarelle, la peinture et même la sculpture. S'il rencontre un succès international avec ses **illustrations** (*La Divine comédie*, les *Contes de Perrault*, la *Bible*, *Don Quichotte*, *Gargantua...*), il peine à se faire reconnaître au Salon. À partir de 1850, il y envoie pourtant régulièrement des peintures aux sujets très variés (scènes militaires, historiques ou religieuses, paysages). C'est à Londres que sa peinture est la mieux reçue, particulièrement les **grands formats**, et elle est exposée de manière permanente à la *Doré Gallery* de 1869 à 1892. Très marqué par la guerre de 1870 puis par le décès de sa mère en 1881, il consacre la fin de sa vie aux sujets bibliques et aux paysages.

Sujet

En avril **1873**, Gustave Doré est **invité en Écosse** par le colonel Teesdal, écuyer du prince de Galles, pour pêcher. L'artiste troque rapidement la canne à pêche pour le carnet de croquis tant il est « enthousiasmé par ce beau paysage romantique ». Ce voyage marque un tournant important dans son œuvre. D'une part, il y expérimente pour la première fois l'**aquarelle pure** à la manière des grands aquarellistes anglais (Bonington, Cotman, Turner...). D'autre part, très inspiré par la nature écossaise, Doré multiplie les **paysages**, jusqu'alors peu nombreux : « Désormais, quand je peindrai des paysages, je crois que cinq sur six seront des réminiscences des Highlands, d'Aberdeenshire, de Braemar, de Balmoral ou de Ballater ». Effectivement, tous les croquis et les souvenirs qu'il gardera de ces voyages écossais, irrigueront sa peinture jusqu'à sa mort comme l'atteste ce tableau **peint en atelier** en 1881.

Composition

Ce grand format allongé, bien adapté à la vision panoramique, est entièrement occupé par la **nature qui s'offre en spectacle** selon une organisation simple et efficace. Le premier et le second plan sont constitués de deux triangles imbriqués dont les masses sombres jouent le rôle classique de repoussoir et donnent de la profondeur au paysage. Au loin, on devine la présence d'un lac et de

hautes montagnes dont les cimes se perdent dans d'épais nuages. Cette **vue plongeante**, sans horizon, nous immerge complètement dans la nature, elle nous enveloppe et nous enferme presque. Seule une trouée lumineuse nous offre une échappatoire.

Couleurs et lumière

Déchirant le ciel gris, une éclaircie vient illuminer le flanc des montagnes et se réfléchir dans la surface immobile du lac. **L'étrange luminosité de ce ciel d'orage** colore la lande d'un camaïeu de verts acides et donne des reflets presque métalliques aux rochers tandis que l'étendue d'eau prend l'éclat froid d'un miroir. La **touche renforce ces effets** : des empâtements de matière picturale très sensibles (rochers, frange des nuages...) transcrivent l'éclat de la lumière qui s'accroche sur les moindres reliefs. Le **contraste** entre premiers plans sombres et minutieusement décrits et l'arrière-plan clair et évanescant, nimbé de lumière et de vapeur d'eau, compose une atmosphère quasi fantastique.

Un paysage romantique tardif

En Écosse, Gustave Doré a trouvé son paysage idéal. Sauvage et tourmenté, brumeux et mystérieux, il coïncide parfaitement avec son **imaginaire**. Quelques détails suffisent (lumière d'orage, ciel bas, vaches minuscules) pour lui donner un **caractère grandiose** presque surnaturel. Alors qu'au même moment les impressionnistes cherchent à capter les effets changeants de la lumière, Doré exprime dans ce paysage une **vision lyrique** de la nature, héritière du **romantisme**. La montagne, « cathédrale de la terre » selon John Ruskin, est en effet un motif apprécié des peintres romantiques. Lieu de rencontre entre l'homme, la nature et Dieu, elle rappelle la fragilité des êtres et invite à une **méditation religieuse et philosophique** sur le sens de la vie. Ses sites majestueux et terribles sont en outre propices à l'évocation du **sublime**, ce sentiment de plaisir et de peur mêlé qui envahit l'homme face au spectacle de la nature. Ce tableau, un des derniers paysages de l'artiste, témoigne de l'œuvre singulière de Gustave Doré, fidèle à l'esthétique romantique tout au long de sa carrière.

XIX^e siècle : le réalisme



Gustave COURBET (Strasbourg, 1819 – La Tour-de-Peilz (Suisse), 1877)

La Mer

1872

[salle 18]

Huile sur toile

H. 0,38 x l. 0,46

L'artiste

Courbet est considéré comme le chef de file du courant réaliste. Peintre reconnu, socialiste et fervent républicain, il soutient l'action de la Commune de Paris déclenchée le 18 mars 1871 lorsque les Parisiens refusent de rendre les armes après le siège de Paris. Après deux mois d'existence et une « semaine sanglante » de répression, la Commune est écrasée par le gouvernement de la III^{ème} République (28 mai 1871) et les communards réprimés. Gustave Courbet est arrêté le 7 juin 1871, jugé et condamné à six mois d'emprisonnement et 500 francs d'amende, pour, entre autres, « usurpation de fonction et complicité de destruction de monuments ». On lui reproche en effet sa participation à la destruction de la colonne Vendôme. Il purge sa peine à Paris, à Versailles et à Neuilly. C'est là, dans la clinique du docteur Duval, qu'il peint en 1872 *La Mer*, une des deux marines commandées par le docteur Jacquette, un collectionneur de Caen, en guise de soutien moral et politique envers Courbet dont il partage les convictions.

Sujet

Il s'agit d'un « paysage de mer », appellation que Courbet préférerait à celle de « marine » à la connotation trop liée au pittoresque. Ce paysage de mer est désert, presque désolé. Seules la passerelle, la barque et une trace blanche sur la gauche du tableau (la voile d'un bateau ?), suggèrent une présence humaine.

Ce tableau a été peint de mémoire, pendant sa captivité. Le dernier séjour de Courbet sur la côte normande remonte alors à 1869 à Étretat, séjour pendant lequel il avait peint vingt paysages de mer. Le peintre évite dans ce tableau toute référence à ce site pourtant très pittoresque. Champfleury écrivait des paysages de mer de Courbet : « Qui, parmi les maîtres modernes, a su donner une idée plus poétique des plages désertes, de la mer, du spectacle des nuages, sans surprises ni faux pittoresque ? »

Composition

Le tableau est composé de trois bandes horizontales : la plage (en triangle, au premier plan), la mer (une mince bande au second plan) et le ciel, lequel occupe les trois-quarts du tableau. La profondeur du tableau est renforcée par la passerelle de bois.

Cette composition qui accorde au ciel une très forte prééminence est surprenante pour un tableau intitulé *La Mer* mais on peut la rapprocher d'autres marines normandes de Courbet comme *Mer calme* peint à Étretat en 1869. Ces œuvres reprennent un principe de composition déjà présent dans les marines méditerranéennes, celui de la frontalité et

d'un horizon très bas qui ménage un espace immense pour le ciel nuageux. On voit ainsi que ce tableau est dans la continuité de son travail des années 1860 et renvoie au même univers pictural, à un paysage autant mental que géographique.

Lumière, couleurs

Au premier plan, la palette est dominée par des bruns et des ocres qui figurent les ombres et les lumières qui modulent les volumes de la plage. Au second plan, les bleus de la mer sont animés par les frisottis blancs de l'écume. Le ciel qu'on aperçoit à travers la trouée des nuages est d'un bleu clair pur et assez vif mais plutôt rose au niveau de la ligne d'horizon, ce qui fait que celle-ci est assez nettement marquée par le contraste des couleurs.

Les traces de brosse légères formant les nuages donnent l'impression que la couverture nuageuse est en train de se désagréger rapidement. Elles contrastent avec la facture de la mer et de la plage, réalisée au couteau à palette. Les paysages de mer constituent le genre dans lequel Courbet a le plus mis l'accent sur la matérialité de l'acte de peindre.

Une peinture par le souvenir

Courbet était un familier du travail de mémoire et peu préoccupé par la peinture de plein air contrairement aux impressionnistes mais, mi-juillet 1871, alors emprisonné à Mazas, il écrit à Auguste Bachelin « Vous me parlez de peinture, de poésie. Hélas, c'est bien loin de moi, je ne me rappelle plus avoir été peintre. Adieu la mer et les grands ciels ». *La Mer* fait cependant partie des sept marines de la « liste des tableaux faits pendant la captivité ». On peut y lire la nostalgie de paysages aimés, des grands espaces et de la liberté de la part d'un homme emprisonné. Baudelaire, contemporain de Courbet, écrivait dans *Mon cœur mis à nu* : « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ». Dans *La Mer*, le ciel, loin d'être « bas et lourd » comme dans le « Spleen » de Baudelaire, suggère bien, autant que la mer, l'idée de l'immensité et du mouvement par son horizon lumineux et ses nuages floconneux et mobiles. La barque et la voile à l'horizon invitent au départ.

Plus que la représentation réaliste d'une côte normande, c'est un souvenir, l'idée même de la mer en Normandie que peint ici Gustave Courbet, son essence, débarrassée de toute anecdote, de tout pittoresque. La composition de ce paysage, la simplification des formes en trois bandes chromatiques rapprochent cette œuvre d'une certaine abstraction.

XIX^e siècle : l'impressionnisme



Eugène BOUDIN (Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)

Pâturage à Fervaques

1874

[salle 20]

Huile sur toile
H. 0,40 x l. 0,55

L'artiste

Eugène Boudin tenait un magasin de papeterie au Havre et exposait des tableaux d'artistes qui travaillaient dans la région quand, encouragé par Jean-François Millet, il se mit à peindre d'après nature en 1845. En 1851, grâce à une bourse d'étude octroyée par la ville du Havre, il s'inscrit comme **élève-copiste au Louvre**. Les artistes flamands et hollandais marquent durablement la formation de cet **autodidacte** qui est aussi venu à Caen copier *L'Intérieur d'office* de Snyder et *Une Poule et ses poussins* de Hondecoeter. Des grands paysagistes hollandais, il retient le monde plat sous les nuées, l'horizon baissé, les reflets dans les nappes d'eau, la lumière filtrée. Entre Paris et Le Havre, Trouville, Honfleur et la Bretagne, il complète son observation des maîtres par un **travail acharné sur le motif** qui marque fortement Monet lors de leur rencontre au Havre en 1858.

Peintre de plein air, du ciel, de la mer et de l'atmosphère, **Boudin est l'un des premiers à vouloir fixer les aspects changeants de la nature.**

Sujet

Boudin aime explorer et peindre les **environs d'Honfleur**, sa ville natale. Soucieux de capter les infimes variations météorologiques, il peint de nombreuses versions des **vaches paissant dans les pâturages de Fervaques**, petit village qui offre au peintre le versant terrestre du littoral normand. Reprenant un **motif animalier cher aux Hollandais** (cf. Paulus Potter (1625-1654), Albert Cuyp (1620-1691)), il réalise cette vue champêtre, dans laquelle les animaux sont rendus avec un grand sens de l'observation, l'année même de sa participation à la Première Exposition des impressionnistes en 1874.

Composition

Boudin **partage sa composition par tiers** : un tiers pour la terre et les deux tiers pour le ciel. La transition se fait par l'implantation des arbres et l'imprégnation des verts sur le ciel nuageux. On y voit au premier plan un troupeau de vaches qui pâturent. Un massif d'arbres à droite et une barrière à gauche délimitent le plan médian. Au lointain le champ de vision s'arrête à la ligne d'horizon avec, sur la gauche, quelques arbres qui se détachent sur le ciel.

Couleurs et lumière

Les couleurs sont particulièrement travaillées. Le peintre recherche le **contraste visuel**. Il accentue les couleurs afin de mettre en valeur les animaux. Les verts, les noirs, les marrons clairs renvoient aux **multiples nuances de gris du ciel** mêlant les reflets verts du pâturage. La puissance de la couleur verte de l'herbage « déteint » sur le ciel. La **traduction picturale de l'impression rétinienne** s'opère sur la toile et permet de traduire la beauté lumineuse, envoûtante et fugitive des ciels normands. Le peintre affirme ainsi le rôle de la sensation, de la vision, comme base de l'expérience. Il recherche à travers les couleurs la traduction de la lumière, l'élément le plus éphémère.

Boudin, précurseur de l'impressionnisme

À l'époque où le romantisme montre des signes d'essoufflement et où le réalisme s'affirme, le jeune Boudin choisit une autre voie et explore le paysage, marqué par les Hollandais du XVII^e siècle. Outre son influence décisive sur Claude Monet, il joue un rôle majeur dans l'élaboration d'une nouvelle façon de voir et de représenter ce sujet qui annonce la révolution impressionniste.

À la suite de nombreux peintres comme Corot, et l'école de Barbizon, Boudin peint très tôt sur le motif, c'est-à-dire, **en plein air** devant le modèle. Pour l'artiste, « tout ce qui est peint directement sur place a toujours une force, une puissance, une vivacité de touche qu'on ne retrouve plus dans l'atelier ». Par ailleurs, soucieux de rendre l'atmosphère d'un lieu avant tout par sa **lumière** particulière, il confère à ses ciels une légèreté et une luminosité nouvelles. Il observe qu'en bordure de mer, la lumière dilue les couleurs, mais aussi et surtout qu'elle dissout les structures. Dans ses aquarelles de plages, les **couleurs translucides débordent les formes**. Boudin met ainsi à mal le fondement de l'art académique, à savoir la primauté des contours. D'autre part il néglige une invention unanimement respectée depuis la Renaissance, la perspective qu'il juge artificielle. Il construit des **compositions par strates horizontales** qui se fondent les unes dans les autres au moyen de dégradés lumineux d'une extrême délicatesse. Il rend l'impression de grouillement grâce à une **multitude de touches** papillotantes et, dès 1863, **néglige le modelé**. Les impressionnistes lui sont en partie redevables de la conquête de la lumière naturelle

XIX^e siècle : l'impressionnisme



Claude MONET (Paris, 1840 – Giverny, 1926)

Étretat, la Manneporte, reflets sur l'eau

1885

[salle 20]

Huile sur toile

H. 0,65 x l. 0,81

Dépôt du musée d'Orsay

L'artiste

Claude Monet passe son enfance au Havre où il connaît ses premiers succès comme caricaturiste. Encouragé par **Eugène Boudin** qui lui fait découvrir la **peinture de plein air**, Monet se tourne vers la peinture et part poursuivre sa formation à Paris. Il y rencontre Pissarro, Renoir, Sisley et Bazille qui l'accompagnent sur le motif en forêt de Fontainebleau. Lassés de voir leurs œuvres refusées au Salon officiel, ils organisent en **1874** une exposition indépendante dans l'atelier du photographe Nadar. Monet y présente *Impression, soleil levant* qui déclenche les critiques. Souhaitant par un bon mot discréditer la manifestation, le journaliste Louis Leroy intitule son article « **Exposition des Impressionnistes** ». À partir de cette date, Monet fait figure de chef de file de cette nouvelle peinture. Durant sa longue et prolifique carrière, Monet n'aura de cesse d'**explorer les infimes variations de la lumière** qu'il traque avec autant de passion sur des figures que sur des motifs maritimes, champêtres ou urbains.

Sujet

Monet séjourne à Étretat chaque année entre 1883 et 1886. Fasciné par le caractère spectaculaire et dramatique des falaises, il représente le petit port et les hautes parois crayeuses plus de 80 fois, observant tous les points de vue possibles. La station balnéaire est alors très à la mode, et a déjà été peinte bien des fois depuis les années 1830. Sa représentation est un défi pour Monet, surtout après les célèbres vagues de Gustave Courbet. L'artiste cherche donc de nouvelles approches en dehors du village et choisit un motif plus rarement représenté : la Manneporte, plus éloignée et difficilement accessible. En 1885, il en peint six versions différentes.

Composition

La Manneporte apparaît rarement ainsi, vue en contre-plongée. **Deux espaces bien distincts** composent le tableau. Au premier plan à droite, le profil bleu d'une falaise comme repoussoir fait entrer dans le tableau, ouvrant un espace en trois dimensions dont l'arche de la Manneporte forme l'arrière-plan. Cette profondeur traditionnelle des plans est contredite à gauche, où le ciel et la mer se confondent dans un halo sans ligne d'horizon, gommant la troisième dimension. La falaise semble surgir presque naturellement de la mer, faisant corps avec elle, en accord avec le ciel.

Couleurs, lumière et touche

La Manneporte est une **œuvre claire**, brossée dans une palette de tons roses, ocres, verts et bleus, y compris pour le rendu des ombres portées, quand elles n'ont pas simplement disparu. L'artiste a capté le miroitement du soleil et la décomposition de la lumière dans les reflets de l'eau. Sa Manneporte **se dissout sous l'effet de ces reflets changeants et éphémères**.

Les touches matérialisent les multiples effets de la lumière sur le motif. Monet fait alterner de petites « virgules » au premier plan qui rendent le mouvement de la mer et l'irisation de la lumière sur l'eau et des touches moins distinctes, fondues, pour la mer et le ciel à gauche. Dans cette partie de l'œuvre, la surface poudrée rend la vision presque floue rendant perceptible le phénomène d'éblouissement. Le traitement esquissé conjugué à ces effets colorés confère à la toile un aspect irréel, les falaises perdent tout caractère massif pour devenir légères, aériennes. Plutôt que la matérialité des éléments naturels, la toile donne à voir la matérialité de la peinture.

Une œuvre impressionniste

Avec *Impression, soleil levant* (1872) qui fait scandale lors de sa présentation en 1874, Monet jette les fondements de l'esthétique impressionniste. À l'époque où la photographie émerge, le peintre cherche une autre façon d'appréhender le monde. Le motif perd de son importance au profit de l'étude des phénomènes lumineux.

Bien que peinte plus de dix ans plus tard, *Étretat, la Manneporte, reflets sur l'eau* partage les **caractéristiques de cette œuvre fondatrice** : une attention extrême portée aux effets changeants de la lumière sur le motif ; une facture libre et appuyée qui traduit l'urgence du travail pour noter les sensations visuelles fugaces qui se modifient à chaque instant ; un traitement esquissé (l'impact de la lumière sur les formes importe davantage que le dessin des formes elles-mêmes) ; des contours simplifiés, des lignes brouillées et une absence de profondeur (conséquences logiques de la touche vivante et du traitement inachevé) ; un sujet dominé par l'eau, sous sa forme liquide ou gazeuse (par la multiplicité des phénomènes de réverbération, l'eau est une source inépuisable d'inspiration pour les impressionnistes) ; une palette claire voire audacieuse ; une peinture de plein air facilitée par l'invention de la peinture en tube.

XIX^e siècle : l'impressionnisme



Eugène BOUDIN (Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)

La Plage de Deauville

1893

[salle 20]

Huile sur toile

H. 0,50 x l. 0,74

L'artiste

En 1874, Boudin participe à la première exposition impressionniste. À partir de cette date, il est considéré comme un des précurseurs de ce mouvement. À la fin des années 1870, il effectue de nombreux voyages à l'étranger notamment aux Pays-Bas, en Flandres et en Italie. En 1886, plusieurs de ses toiles apparaissent à la grande exposition impressionniste organisée à New York par Durand-Ruel qui le fait connaître outre-Atlantique. Jusqu'en 1895, il fait de fréquentes excursions à Venise, ville qu'il considère comme un haut lieu d'inspiration. En 1898, il s'installe à Deauville où il meurt le 8 août.

Sujet

Cette toile tardive dans l'œuvre de Boudin s'apparente à un thème abondamment illustré par l'artiste : celui de la plage. Dans l'année 1893, Boudin réalise de nombreuses vues de la plage de Deauville, souvent cataloguées sous le nom de Tourgeville, lieu de villégiature proche de la station balnéaire. Ce tableau est donc parfois intitulé *La Plage de Tourgeville*.

Composition

Malgré ses dimensions moyennes, le tableau nous offre un espace très ample et complètement ouvert qui rend parfaitement l'immensité du ciel. Pour le construire, Boudin s'inspire des compositions des marines hollandaises du XVII^e siècle qu'il connaissait bien : un tiers pour la terre et les deux tiers pour le ciel que des nuages changeants viennent animer. Au loin la mer se confond avec la ligne d'horizon. Quelques voiles flottent. Au 1^{er} plan, un groupe de paysans avec une charrette vient donner un peu d'animation à la scène.

Couleurs, lumière et touche

Avec ce grand ciel typiquement normand, Boudin s'attache dans ce tableau à rendre l'atmosphère, l'aspect changeant de la lumière. Afin de montrer la luminosité de l'ensemble, la lumière cachée dans les nuages, l'artiste fait varier sa touche : il ne travaille pas en aplat, mais au contraire avec de petits coups de pinceaux qui se juxtaposent, se superposent les uns aux autres. Il laisse traîner des petits

filets blancs de peinture pour rendre le mouvement des nuages. Il utilise également des empâtements pour rendre le volume des masses nuageuses.

Boudin « roi des ciels »

Si le sujet est la plage, le vrai motif de ce tableau est bien le ciel. En 1859, Baudelaire fait la connaissance de Boudin. Dans son compte-rendu du Salon, le poète est enthousiasmé par ses études de nuages au pastel confirmant Corot qui le consacrait déjà de « roi des ciels ». En effet, il n'hésite pas à multiplier les études d'un même site sous différents ciels en précisant le jour, l'heure, le temps observé... Autant de notations lumineuses qu'on peut rapprocher du travail en série que réalise Monet.

La Normandie, région à la mode

Dès le début du siècle, les côtes normandes ont été un lieu de rencontre et de travail pour de nombreux artistes. Delacroix, Huet, Isabey, Dupré et Corot venaient y peindre sur le motif. Les aquarellistes anglais, dont Bonington, les ont également accompagnés. Délaissé par la génération de Barbizon, l'estuaire de la Seine redevient entre 1858 et 1870 un sujet d'élection pour les peintres grâce à l'action décisive de Boudin.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, se développe la nouvelle mode des bains de mer. Le duc de Morny lance Deauville et Trouville. Il faut également rappeler l'impact de la découverte du chemin de fer qui va permettre d'accéder plus facilement aux côtes et qui va développer les loisirs. Autrefois désertes, les plages normandes deviennent autant de lieux privilégiés où se côtoie une société élégante et prospère. Interprète des mouvances de l'eau, des nuées, des subtilités de l'atmosphère, et des remous de la foule, Boudin puisera tout au long de sa carrière son inspiration dans ces paysages changeants, très appréciés par les impressionnistes.

XX^e siècle : les mille et un visages du paysage

Paysages abstraits

Olivier DEBRE

(Paris, 1920 - Paris – 1999)

Noire bleu ocre de Loire aux taches fortes du haut

1996

[salle 24]

Huile sur toile

H. 1,80 x l. 3,50

L'artiste

Figure majeure de l'abstraction française, Olivier Debré s'inspire à partir des années 60 de la fluidité des derniers tableaux de Monet. Ses grandes toiles monochromes ont également été rapprochées de la « colorfield painting » américaine (représentée notamment par Mark Rothko).

Le sujet, la matière, le geste

Le titre évoque les bords de Loire, région chère à Debré qui avait un atelier à Amboise. L'œuvre figure l'eau d'un fleuve, son mouvement, les reflets du ciel et les végétaux. La peinture est très fluide, appliquée à la brosse ou au balai, et ponctuée sur les bords de concrétions et d'empâtements, comme des morceaux de bois ou débris charriés par le fleuve. Les traces du passage du balai sur la toile apparaissent comme les mouvements de l'onde et les bulles minuscules laissées par la peinture en séchant figurent les bulles de l'eau du fleuve.

Couleur

La toile peut paraître monochrome, et pourtant, les couleurs sont nombreuses et fondues, comme souvent dans la nature.

Espace

Bien qu'il n'y ait pas de perspective, la profondeur du fleuve est suggérée par la transparence de la peinture. Associée à des coloris sombres, cette matière transparente et fluide laisse deviner une hauteur d'eau importante, où la lumière ne pénètre pas.

Il n'y a pas plusieurs plans échelonnés, mais un seul espace homogène, imprégné d'une matière qui semble le déborder, dans un « **all over** » digne de l'école de New York. L'impression d'immersion dans le fleuve et le paysage est d'autant plus forte que les bords de la toile semblent n'arrêter les empâtements et les traces de la brosse qu'accidentellement, comme si l'espace allait bien au-delà du tableau.

Parfois, le paysage « s'empare de vous... »

L'œuvre est abstraite. Même si la relation au réel perçu est lointaine, on ne peut se défaire de la certitude d'être mis en présence d'un morceau de nature. On peut même avoir l'impression d'être plongé dans la matière première, l'eau originelle, riche de tous les possibles, avant que les êtres ne se distinguent et que le monde ne se forme. Cette impression résume le paradoxe de cet artiste, qui allait peindre en plein air sans regarder le motif, car c'est toute l'atmosphère du lieu qu'il voulait convertir en peinture, celle-ci dépassant la visibilité : « C'est ainsi que je deviens un élément de la nature, comme la pluie, comme l'eau qui passe... ».

Retour à la figuration

Vincent BIOULES (né en 1938, Montpellier)

Le Débarquement à Cythère

1997-1999

[salle 24]

Huile sur toile

H.1,30 x l. 1,62

L'artiste

Après l'éclatement en 1972 du groupe Support/Surface dont il fut l'un des artistes majeurs, Vincent Bioulès est revenu à une œuvre tournée vers la figuration. Il revisite les thèmes fondamentaux de l'histoire de l'art - portrait, nu, paysage - ainsi que la mythologie, en y apportant des réponses nouvelles qui bousculent les traditions.

Sujet

L'île grecque de Cythère est associée à Aphrodite. La mythologie raconte que c'est là que fut portée la déesse de l'amour par les vents Zéphyr, juste après sa naissance (elle serait née des eaux). L'art occidental prolongea le mythe : l'île devint une île enchantée, réservée aux amoureux et lieu des plus grands plaisirs. On en fit donc une métaphore de l'érotisme : séparée de la terre par les eaux, elle représente l'intimité des amants, l'intensité du plaisir qui les mène dans un autre monde... On connaît notamment la version galante qu'en a donnée Watteau au XVIII^e siècle, dans son *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Nul doute que l'œuvre de Bioulès dialogue avec cet illustre compatriote. Ici, le « pèlerinage » est devenu plus brutalement « débarquement ». L'artiste mélange l'éternel et l'accidentel, l'antique et le contemporain, le divin et le banal, le mythe et le fait divers, pour une version décalée du voyage au pays de l'amour. Les amoureux sont en vacances, tout simplement, sous un soleil radieux, au paradis des véliplanchistes et de la baignade. Lui porte un bermuda à fleurs, elle une tunique blanche qui rappelle davantage l'Antiquité. Sans doute venus en voilier (on l'aperçoit caché derrière les rochers), ils viennent d'accoster et elle s'avance vers lui, à peine sortie de la mer, comme tant d'autres Vénus ou Aphrodite avant elle.

Composition et perspective

La masse rocheuse occupe le premier plan et impressionne par son relief travaillé et sa matière. Au sommet se tiennent les deux personnages principaux. Au second plan, on aperçoit un morceau de voile blanche, un autre personnage et la mer, sur laquelle une planche à voile file en direction des rochers. Au loin apparaît l'horizon et le ciel.

Le tableau est construit selon une diagonale forte, qui va du jeune homme du premier plan, dont le regard et le corps se tournent vers la mer en passant par la jeune femme, les voiles et le troisième personnage. Les rochers eux-mêmes forment une pointe tournée dans la même direction et leur volume très construit contribue à donner de la profondeur à la scène. Leurs formes sont stylisées et leurs accidents sont géométriques. Des cernes bruns et des ombres tranchées accentuent encore leur relief, ainsi que la matière de la peinture, épaisse et multicolore. Le ciel à l'horizon est traité dans un bleu plus clair.

Matière

Le pinceau semble enduit de plusieurs couleurs qui ne se mélangent pas vraiment, qui sont seulement emprisonnées dans la matière et font vibrer la surface : le beige des rochers, leurs ombres, le ciel et la mer sont en réalité multicolores.

Un paysage entre banalité et grandeur antique

Le contraste est frappant (et voulu) entre le mythe grec, les précédents artistiques prestigieux et le tourisme ordinaire, avec ses amours éphémères, auxquels le nom de Cythère fait peut-être allusion, puisqu'à Palavas-les-Flots, tout près du lieu où vit l'artiste, existe une résidence appelée « Le Cythère ». L'imagerie est plate, elle emprunte à la vie triviale mais voilà... la lumière est majestueuse, la matière magnifique, et la beauté de cette apparition est promesse de bonheur...

5. AUTRES PEINTURES DE PAYSAGE DANS LES COLLECTIONS



D'après Léonard de Vinci (1452 – 1519),
La Vierge aux rochers, début XVI^e
[salle 1]



Lambert Sustris (1515/1520 – ap.1568),
Le Baptême du Christ, vers 1550 – 1555
[salle 3]



Claes Cornelisz Moeyaert (1590/1591 – 1655), *Paysage avec paysans et animaux*, deuxième tiers du XVII^e
[salle 8]



Jan Van Goyen (1596 – 1656),
Paysage à la cabane, 1631
[salle 8]



Frederick de Moucheron (1633 – 1686),
Paysage avec convoi attelé
[salle 8]



Jan Wijnants (Vers 1630/1635 – 1684),
Paysage avec un chasseur, 1671
[salle 8]



Allaert Van Everdingen (1621 – 1675),
Paysage nordique, vers 1647
[salle 8]



Jean Asselijn (Vers 1615 – 1652),
Paysage au moulin à eau
[salle 8]



Willem Schellinks (Vers 1627 – 1678),
Paysage de Vulcano avec les îles éoliennes
[salle 8]



Anonyme Flamand ou Français, *Paysage animé avec une cascade*, deuxième moitié du XVII^e
[salle 11]



Jan Franz Van Bloemen dit l'Orrizonte (1656 – 1749), *Paysage avec trois figures, un lac et un château*, vers 1710 – 1720
[salle 11]



Cornelis Huysmans (1648 – 1727),
Paysages avec personnages
[salle 11]



Jacques D'Artois (1613 – 1686), *Paysage*,
vers 1650
[salle 11]



Abraham Govaerts et Frans II Francken (1589 – 1626), *Paysage à la chasse de Méléagre et Atalante*, premier quart du XVII^e
[salle 11]



Jean-Baptiste Martin (1659 – 1735),
Le Siège de Besançon, vers 1685
[salle 14]



Andrea Locatelli (1695 – Vers 1741),
Paysage avec ruines et personnages,
1720 – 1725
[salle 16]



Jean-Baptiste Lallemand (1716 – Vers 1803),
La Pyramide de Caius Cestius
[salle 16]



Jean-Baptiste Lallemand (1716 – Vers 1803),
Couple et enfant au pied de ruines
[salle 16]



Jean Pillement (1728 – 1808), *Paysage : Le pont de la rivière*, fin XVIII^e
[salle 16]



Jean Pillement (1728 – 1808), *Paysage : Chaumière près d'une rivière*, fin XVIII^e
[salle 16]



Jean Pillement (1728 – 1808), *Paysage : Paysage au berger*, fin XVIII^e
[salle 16]



Jean Pillement (1728 – 1808), *Paysage : Paysage à la cascade*, fin XVIII^e
[salle 16]



Paret y Alcazar Luis (1746 – 1799),
Vue de Fontarabie
[salle 16]



Antoine Lebel (1705 – 1793),
Le Soleil couchant, 1746
[salle 16]



Théodore Rousseau (1812 – 1867), *Paysage*
[salle 18]



Henri-Joseph Harpignies (1819 – 1916),
Chasse à courre, 1870
[salle 18]



Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875),
Les Chevriers de Castel Gandolfo, 1865 –
1870
[salle 18]



Stanislas Lépine (1835 – 1892), *La Seine à*
Charenton [salle 18]



Stanislas Lépine (1835 – 1892),
Le Port de Caen
[salle 18]



Antoine Guillemet (1843 – 1918),
Plage de Villerville, 1876
[salle 20]



Adolphe Félix Cals (1810 – 1880), *Normandie,*
Bord de mer
[salle 20]



Adolphe Félix Cals (1810 – 1880),
Vue du Havre
[salle 20]



Adolphe Félix Cals (1810 – 1880),
Falaise de Villerville
[salle 20]



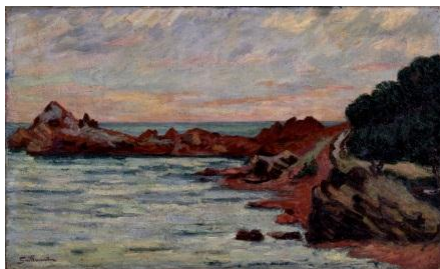
Paul Huet (1803 – 1869), *Etretat, La porte*
vue de la plage, 1868
[salle 20]



Albert Lebourg (1849 – 1928),
La Seine à Croisset
[salle 20]



Henri Moret (1856 – 1913), *Paysage*
[salle 20]



Armand Guillaumin (1841 – 1927),
Le Cap Long à Agay, 1893
[salle 20]



Eugène Boudin (1824 – 1898)
La Plage de Trouville, 1864
[salle 20]

- Paul-Elie Gernez (1888 – 1948), *Personnages rouges, Côte de Grâce* [salle 20]
- Raoul Dufy (1877 – 1953), *Kiosque avec arc-en-ciel* [salle 20]
- Raoul Dufy (1877 – 1953), *Viaduc et gerbes de blé*, 1940 – 1941 [salle 20]
- Raoul Dufy (1877 – 1953), *Le Cargo Noir*, 1950 [salle 20]
- Jacques Villon (1875 – 1963), *Le Village Monsempron*, 1944 [salle 21]
- Albert Marquet (1875 – 1947), *Bassin au Havre*, 1906 [salle 20]
- René-Xavier-François Prinnet (1861 – 1946), *La Plage de Deauville*, 1896 [salle 20]
- Joan Mitchell (1926 – 1992), *The Sky is blue, The Grass is green*, 1972 [salle 24]
- Philippe Borderieux (né en 1952), *Sans titre*, 2007 [salle 24]

En bleu, les œuvres pouvant composer un parcours sur la Normandie (voir *Repère*).

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles.
Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

6. REPÈRE

La représentation picturale de la côte normande

Françoise Guitard

Le paysage joue un rôle essentiel dans la naissance de la modernité picturale au XIX^e siècle, tant du point de vue du sujet que de la technique :

- De décor, élément anecdotique ou narratif, le paysage devient un sujet à part entière de la toile.
- pour peindre le paysage au plus près de la vérité de la lumière, le paysagiste sort de son atelier pour pratiquer la peinture en plein air, sur le motif grâce entre autre à la mise au point du tube de peinture en étain (aux alentours de 1840).

Dans ce cadre général la mer, le paysage maritime tient une place particulière pour plusieurs raisons :

- La représentation de la mer a toujours été particulièrement rétive à l'ordre perspectif issu de la Renaissance. Elle appelle à l'intuition, à la sensibilité.
- Dans le même temps (à partir de 1780) on assiste à un changement de regard sur la mer que les hommes apprivoisent progressivement, qu'ils ne craignent plus, ce dont témoignent entre autres l'essor de la villégiature et l'apparition des bains de mer aux vertus thérapeutiques louées. Cet attrait pour le littoral (et non la pleine mer), a été fort bien analysé par Alain Corbin qui évoque "un désir collectif de rivage".

Le littoral normand présente dans cette perspective un intérêt certain pour les peintres :

- La proximité relative de Paris, accrue par l'arrivée du chemin de fer (desserte ferroviaire de Lisieux vers 1855), permet le déplacement des artistes mais surtout de clients potentiels, la bonne société qui vient profiter des bains de mer et l'on sait que ces premiers « vacanciers » sont issus de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie. Eugène Boudin se plaît à croquer « les petites dames sur la plage », ce qui lui assure un substantiel revenu. Trouville, station balnéaire pionnière sur nos côtes prend son essor à partir des années 1830.
- Des particularités géographiques : côtes basses, estran important, permettant de dégager de larges plages à marée basse, un jeu sur la fusion des éléments mer, rivage et ciel.
- Des particularités météorologiques : circulation d'Ouest dominante, vents qui balaient les nuages, ciels changeants, humidité de l'atmosphère.

Tout cela explique l'attrait évident du littoral normand pour les artistes français du XIX^e siècle qui, en cela, suivent les précurseurs que furent les aquarellistes anglais : Bonington et Turner parmi d'autres, arpentent la Normandie dès 1821 et la font connaître à un public anglais bien plus friand d'aquarelles que le public français de cette période.

Les peintres vont privilégier certains lieux d'abord pour de simples raisons de commodités mais aussi par convivialité. Certains sites deviennent ainsi très vite des lieux de rencontre pour les artistes. Ainsi en va-t-il d'Etretat, et de la côte fleurie entre Honfleur et Deauville.

Cet attrait pour le littoral normand est essentiel non seulement en terme de production artistique (nombre d'œuvres, nombre et notoriété des artistes présents - Delacroix, Corot, Courbet, Monet, Boudin, entre autres -, lieux de rencontre, essor des stations balnéaires) mais surtout en ce qu'il entraîne une évolution manifeste des techniques picturales et de la représentation, ce que l'on a souvent résumé par cette formule simple « la côte normande, berceau de l'impressionnisme ».

La représentation de la côte normande participe donc pleinement à la naissance de la modernité picturale :

- Par l'évolution de ce qui est représenté : le pittoresque d'abord (tempête, pêcheurs...) puis le déplacement de ce pittoresque vers d'autres thèmes (la villégiature, les bains de mer) et enfin le dépassement du pittoresque pour peindre le littoral, le rivage pour lui-même : la lumière, l'atmosphère, l'horizon, l'humidité, l'éphémère. Les hommes sont de plus en plus rares sur les toiles et la mer de moins en moins agitée, de plus en plus calme et étale.
- Par l'évolution des techniques : peinture sur le motif, rapidité d'exécution, études nombreuses et caractère inachevé des œuvres finies, primauté de la couleur sur le dessin, etc.

La côte normande peut donc être considérée comme un véritable laboratoire pictural au XIX^e siècle.

7. PISTES EN ARTS VISUELS POUR LE 1^{er} DEGRÉ

Extraits des programmes d'enseignement de l'école primaire

Cycle 2 : Découverte du monde : Se repérer dans l'espace et le temps

Les élèves découvrent et commencent à élaborer des représentations simples de l'espace familier : la classe, l'école, le quartier, le village, la ville. Ils comparent ces milieux familiers avec d'autres milieux et espaces plus lointains. Ils découvrent des formes usuelles de représentation de l'espace (photographies, cartes, mappemondes, planisphères, globe).

Cycle 3 : Géographie

Le programme de géographie a pour objectifs de décrire et de comprendre comment les hommes vivent et aménagent leurs territoires. Les sujets étudiés se situent en premier lieu à l'échelle locale et nationale ; ils visent à identifier, et connaître les principales caractéristiques de la géographie de la France dans un cadre européen et mondial. La fréquentation régulière du globe, de cartes, de paysages est nécessaire. Le programme de géographie contribue, avec celui de sciences, à l'éducation au développement durable.

Pratiques artistiques et histoire des arts

La sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par des références culturelles liées à l'histoire des arts. Ces activités s'accompagnent de l'usage d'un vocabulaire précis qui permet aux élèves d'exprimer leurs sensations, leurs émotions, leurs préférences et leurs goûts. Au cycle 2, un premier contact avec des œuvres les conduit à observer, écouter, décrire et comparer. Au cycle 3, l'étude d'œuvres, en relation avec une époque, un lieu, une forme d'expression, une technique, permet aux élèves de fixer leurs connaissances.

> DEFINIR LA NOTION DE PAYSAGE

- Trier préalable d'images de toutes sortes (natures mortes, portraits, scènes de genre, peintures d'histoire, paysages) afin d'isoler celles dont le sujet principal est le paysage.
- Justifier les choix et définir les éléments constitutifs d'un paysage (éléments naturels ou éléments ajoutés par l'homme)
- Catégoriser les différents types de paysage (littoral, urbain, rural...)
- Créer un album thématique (paysages ruraux, urbains, du littoral...) ou créer un mur d'images en accumulant des photographies ou des représentations de paysages.

> L'IMAGE ET L'EDUCATION DU REGARD

- Pour aborder le paysage, partir de l'observation de l'environnement proche des élèves (groupe scolaire en milieu urbain ou rural) : croquis, photographies, cartes, empreintes...
- Élargir la réflexion à d'autres types de paysage dans le monde grâce à la mallette *Le développement Durable, Pourquoi ?* (disponible dans toutes les antennes de CRDP) reproduisant des photographies de Yann Artus-Bertrand. On pourra aborder les notions de point de vue et de cadrage à partir de ces affiches.

Cette première approche permet :

- de faire découvrir aux élèves des œuvres d'un photographe
- d'aiguiser leur sens de l'observation en exerçant leur regard
- d'éduquer leur regard en abordant les notions de point de vue et de cadrage
- Découvrir des cartes anciennes comme celle de Cassini ou celles du cadastre et faire une étude comparative des différentes formes de représentations : photographies, dessins, qui amènent à considérer différents types d'images (un des axes du programme en arts visuels à l'école primaire).
- Aborder la perspective en dégagant les notions de premier plan, arrière-plan, ligne de fuite (perspective atmosphérique / perspective géométrique).
- Installer des miroirs dans un lieu choisi. Observer les modifications apportées (paysage fragmenté, inversé, déformé...) et réaliser des photographies pour mémoire.

> DESSIN ET COMPOSITION PLASTIQUE EN 2 OU 3 DIMENSIONS

- Réaliser des croquis à travers un viseur du paysage environnant de l'école.
Un prolongement possible est de mettre les croquis en couleurs (différents médiums possibles) et de créer des hors-champs, voire des hors-cadres.
- Réaliser des « dessins à deux » : les élèves se placent dos à dos ; l'un fait la description de ce qu'il voit, l'autre dessine cette description.
- Dessin soleil : proposer aux élèves de s'asseoir en cercle en se tournant le dos dans la cour, chacun possédant une feuille à dessin sur une planchette et un crayon graphite gras (ou un fusain). Leur demander de dessiner seulement ce qu'ils voient en face d'eux, puis, en classe, mettre les dessins bout à bout pour obtenir une vision à 360°.
On peut faire la même activité avec un petit groupe en demandant aux élèves de prendre des photos de l'espace en pivotant sur eux-mêmes. Les photos mises bout à bout donneront également une vision à 360°.
- Découper, déstructurer les photos prises lors d'un parcours découverte et reconstruire un paysage imaginaire.
- Caprices : transformer un paysage en intégrant par découpage/collage des éléments d'architecture.
- Créer un paysage à partir de contraintes particulières, comme une sorte de recette.
Ex : réaliser un paysage contenant un pont, une rivière, des troupeaux, trois maisons, un chemin...
Représenter ce même paysage selon des points de vue différents (vue aérienne, vue frontale...).
- Relever à l'aide d'un calque ou à main levée les grandes lignes d'un paysage à partir de photographies ou de reproductions d'œuvres. Simplifier progressivement le dessin pour ne garder que l'essentiel de la composition.
- Travailler sur la perspective au niveau des couleurs atmosphériques par l'utilisation de couleurs plus foncées au premier plan puis de couleurs plus claires en arrière-plan.
- S'exercer à la perspective géométrique en utilisant des points de fuite.
- Collecter des indices concrets (matières, matériaux, empreintes) pour construire une collection en classe qui servira de réservoir à la création.
- À partir de l'observation d'œuvres de différents mouvements picturaux, faire évoluer les croquis de paysage (dessin d'observation) en investissant différentes techniques (peinture, lavis, gravure...) en variant les supports (texture, format), en utilisant différents médiums (gouache, acrylique, pastels gras, pastels secs, encres...), et en expérimentant différents outils (brosse, spatule, éponge, plume...) avec des contraintes permettant de mettre en place une progression.
- À partir de la notion de vue en plongée, on peut aborder aisément la notion de plan.
En proposant aux élèves de rechercher sur Internet (Google Earth) la vue satellite de leur quartier, de leur école, enregistrer et imprimer leurs découvertes.
À partir du tirage de la vue aérienne, 2 exemples d'activités :
 - décalquer les grandes lignes de la photographie, puis, à l'aide d'un code déterminé en commun, compléter son plan. On peut ensuite utiliser plume et encre de Chine (ou de couleur) pour repasser sur les grandes lignes du plan et imaginer des graphismes dans certaines zones.
 - La photographie aérienne peut aussi être projetée sur un mur, en grand format. Des élèves dessinent cette projection murale sur papier, repassent sur les grandes lignes au marqueur, utilisent des lavis pour colorer certaines zones, puis codent.
- Cette même projection peut être dessinée sur une planche de contre-plaqué et mise en couleurs à la peinture acrylique, avec une réinvention des couleurs (on obtient une sorte de tableau abstrait qui pourrait par la suite servir de support à une création collective en volume).
En y ajoutant par collage des matériaux prélevés dans la nature (ou manufacturés), on peut ainsi obtenir un bas-relief.
Ces matériaux ajoutés peuvent aussi être : des fragments de croquis, de photographies, des empreintes relevées par frottement ou moulage...
- Réaliser des installations in-situ avec des éléments naturels ramassés et en garder la trace avec l'appareil photo ou réaliser des paysages imaginaires en 3 D dans des boîtes avec des éléments collectés.

8. PISTES POUR LE 2nd DEGRÉ

8.1 PISTES EN LETTRES

8.1.1 Description de paysages dans la littérature

XVII^e siècle

• SAINT-AMANT, « L'Hiver des Alpes ». Sonnet décrivant de manière méliorative un **paysage alpestre enneigé**. Peu de voyageurs s'aventureraient dans les montagnes à l'époque de Saint-Amant. Ces lieux déserts et désolés n'éveillaient que frayeur et répulsion chez la plupart de ses contemporains. Lui en chante la beauté, beauté qui ne sera appréciée qu'au siècle suivant, grâce aux ouvrages d'Horace Benedict de Saussure, qui réalisera la première ascension du Mont Blanc.

• François de MALHERBE, « Chanson » (« Beaux et grands bâtiments d'éternelle structure »). Sonnet célébrant la beauté du **parc** et du **château de Fontainebleau**, alors récemment remaniés par Henri IV. Malherbe évoque la beauté de la nature façonnée par la main de l'homme. Il s'agit d'une nature aménagée. Le poète affirme de façon anticipée l'idéologie classique : l'art est supérieur à la nature puisque le jardin évoqué (emblème du travail artistique, métaphorisé en « *peinture* ») conserve sa beauté même en hiver.

• Jean-Louis Guez, seigneur de BALZAC, « Une retraite idyllique », Lettre à Monsieur de la Motte-Aignon, 4 septembre 1622. Balzac y décrit sa propriété près du bourg de Balzac, situé sur les bords de la **Charente**, à 10 kilomètres au nord d'Angoulême. « Je ne veux pas vous faire le portrait d'une maison » à « qui valent bien les crocodiles du Nil et le faux or de toutes les rivières des poètes. »

http://andre.j.balout.free.fr/charente%2816%29_pdf/balzac_a_balzac0621.pdf

• Honoré D'URFE, *L'Astrée* (1607-1627), Première partie, livre premier. (« Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant »). **Description du Forez** (parfois appelé « pays d'Astrée »)

http://astree.tufts.edu/premiere/astree_ac/ac_livre_1.html

• FENELON, *Les Aventures de Télémaque*, 1699. **La grotte de Calypso**, livre I « On arriva à la porte de la grotte de Calypso » à « couvraient la campagne et en faisaient un grand jardin ».

XVIII^e siècle

• Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, 1761. Lettre XXIII « J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie » à « on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est ») Description d'un **paysage de montagne contrasté et varié**. Les effets de type de paysage sur l'état d'esprit humain.

http://fr.wikisource.org/wiki/Julie_ou_la_Nouvelle_H%C3%A9lo%C3%AFse/Premi%C3%A8re_partie

• Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782. Cinquième promenade. **Méditation au bord d'un lac**. (de « Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île » à « je ne pouvais m'arracher de là sans efforts »)

http://fr.wikisource.org/wiki/Les_R%C3%AAveries_du_promeneur_solitaire/Cinqui%C3%A8me_Promenade

• Jacques-Henri BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, 1788. **Naufrage** du Saint-Géran (« Vers les neuf heures du matin, on entendit du côté de la mer » à « éclairait seule tous les objets de la terre, de la mer et des cieux »)

http://fr.wikisource.org/wiki/Paul_et_Virginie/Paul_et_Virginie

XIX^e siècle

• Honoré de BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, 1836. **La Touraine**. (« Là se découvre une vallée qui commence à Montbazou, finit à la Loire, » à « éclaterait la clochette d'un convolvulus, flétrie si l'on y touche. »)

• François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, 1847. Livre huitième, chapitre 7. Retour en Europe et **naufrage** (« J'avais passé deux nuits à me promener sur le tillac au glissement des ondes » à « un certain murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit »)

http://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9moires_d%27outre-tombe

• Barbey d'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1851. Deuxième partie, Chapitre 2. **Les paysages normands, le village de Carteret et ses environs**. (« Ainsi tous deux, Marigny et Hermangarde, avaient leurs raisons de se trouver bien où ils étaient, pour préférer à toutes les campagnes ce petit village de Carteret » à « pas une pointe de ces caps, où ils ne se fussent reposés »)

- Barbey d'AUREVILLY, *L'Ensorcelée*, 1852. Incipit ; La lande de Lessay (« La lande de Lessay est une des plus considérables » à « une poésie primitive et sauvage que la main et la herse de l'homme ont déchirée »)
<http://www.lire-des-livres.com/lensorcelee/>
- Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*. 1857. Deuxième partie, chapitre premier. **Yonville, la Normandie** entre Picardie et Ile-de-France (« YONVILLE-L'ABBAYE (ainsi nommé, à cause d'une ancienne abbaye de Capucins dont les ruines n'existent même plus) » à « appuyé d'une patte sur la Charte et tenant de l'autre les balances de la justice »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Madame_Bovary/Deuxi%C3%A8me_partie
- Gustave FLAUBERT, *Un Cœur simple*. 1877. **Trouville**. (« Virginie, dès les premiers jours, se sentit moins faible, résultat du changement d'air et de l'action des bains. » à « une file de charrettes les attendait, et des femmes en bonnet de coton s'élançaient pour prendre les corbeilles et embrasser leurs hommes. »)
<http://ib.guinoit.pagesperso-orange.fr/pages/coeur.html>
- Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, 1881. Chapitre III. **Port-en-Bessin** (« Bouvard et Pécuchet prirent la diligence de Falaise pour Caen. » à « contre la falaise, des contours qui figuraient le galbe d'un poisson gigantesque. »), **Étretat**. (« Cette déclaration les soulagea, et quand ils eurent vu des calcaires à polypiers dans la plaine de Caen » à « Une charrette les recueillit. Ils oublièrent Étretat. »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Bouvard_et_P%C3%A9cuchet/Chapitre_III
- Guy de MAUPASSANT, *Adieu* (paru dans *Gil Blas* le 18 mars 1884). **Étretat**. (« Je l'avais rencontré au bord de la mer, à Etretat, voici douze ans environ » à « un frisson de froid délicieux, une courte suffocation »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Adieu_%28Maupassant%29
- Guy de MAUPASSANT, *Pierre et Jean*. 1888. Chapitre V. **Trouville**. (« En moins d'une heure on parvint au port de Trouville » à « la brise insensible et qu'on aspirait avec elle »). Chapitre VI : **la campagne normande, la pêche à la salicoque**. (« La grand-route poudreuse se déployait à travers la campagne » à « quelque chose de grand et de symbolique »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Pierre_et_Jean
- Guy de MAUPASSANT, *Une Vie*, 1883. Extrait du chapitre III. Après avoir décrit la petite porte d'**Étretat**, le texte évoque les impressions de Jeanne, pendant sa promenade en barque, face à « la lumière, l'espace et l'eau ». (« Une brise légère et continue, venant du large, effleurait et ridait la surface de l'eau » à « tandis qu'une aiguille de roche blanche et pointue se dressait devant la première. »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Une_vie/III
- Guy de MAUPASSANT, « Le Modèle », in *Contes et nouvelles*, 1883. Incipit. **Étretat**. (« Arrondie en croissant de lune, la petite ville d'Étretat » à « allaient d'un pas lent, loin de la cohue élégante. »)
http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Mod%C3%A8le

XX^{ème} siècle

- Marcel PROUST, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*. 1919. Deuxième partie. **La mer à Balbec / Cabourg**. (« Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec » à « identique en tous ces aspects divers, être encore la mer »)
http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_l%E2%80%99ombre_des_jeunes_filles_en_fleurs/Deuxi%C3%A8me_partie
- Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, 1945. Chapitre 1 : **Argol. La Bretagne**. (« Le caractère sauvage et désert du pays » à « un sentiment de gêne presque insupportable »)
- Julien GRACQ, *Les Eaux étroites*, 1976. **Une promenade en barque**. (« On s'embarquait – on s'embarque, je pense, toujours – au bas d'un escalier de planches » à « mangées d'un coup par la ligne pesante de l'horizon ? »)
- Jean GIONO, *Le Hussard sur le toit*, 1951. **Paysage provençal**. Chapitre 1. (« Le soleil était haut; il faisait très chaud mais il n'y avait pas de lumière violente » à « minces fils d'or qui en épousaient tous les contours »). Chapitre 5 (« Angelo sortit du village sans rencontrer autre âme qui vive. » à « Elle se déplaçait toujours très vite »)
- Alain ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*. 1959. Editions de minuit pp.75-76. **Ville sous la neige**. (« Et la neige continue à tomber, lente, verticale » à « où l'on s'enfoncé davantage »)
- Annie ERNAUX, *La Place*. 1983. **Yvetot**. Editions Gallimard pp.52-53 et 84-85.

Poésie contemporaine et paysage :

- Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, Poésie/Gallimard, 2003
- André DU BOUCHET, *Dans la chaleur vacante*. Poésie/Gallimard, 1961
- Philippe JACCOTTET, *Paysages avec figures absentes*. Poésie/Gallimard, 1970

8.1.2 Textes théoriques sur les paysages ou la peinture de paysage

XVIII^e siècle

- *L'Encyclopédie*, articles « paysage » et « paysagiste ». <http://xn--encyclopdie-ibb.eu/P.html>
- Denis DIDEROT, *Traité du beau*, 1750. (de « Quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve » à « la nature, ni l'art qui copie, ne disent rien à l'homme stupide ou froid, peu de choses à l'homme ignorant »)
http://www.lyclic.fr/upload/profil_admin/doc_4fa9380e92b1b.pdf
- Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757. (« Aucune passion ne dépouille l'esprit de toutes ses facultés » à « Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles, est plus ou moins distinctement le principe fondamental du sublime »)
http://librairie.immateriel.fr/fr/read_book/9788564941045/section_7
- Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, 1758. Sur la notion de sublime (« Qu'est-ce qu'il faut au poète ? » à « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »)
- Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, 1765. Sur la peinture de ruines (de « Mais je vais vous développer par un ou deux exemples » à « se fortifient, s'opposent et contrastent dans leur entendement »)
- Denis DIDEROT, *Salon* de 1767. Sur la peinture de ruines (de « O les belles, les sublimes ruines ! » à « je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte »)
- Jacques DELILLE, *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages*, poème en 8 chants, 1782.
Long poème didactique, descriptif et moralisant marquant la charnière entre les derniers vestiges du classicisme et les signes avant-coureurs du romantisme. Les conseils qu'il renferme sur la façon de créer un jardin à l'image de la nature furent largement suivis en France et à l'étranger, et il fut consulté par les dessinateurs de jardins comme s'il s'agissait d'un guide pratique.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406184v/f8.image.r=.langFR>
- Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, 1797. (« Qu'on suppose la même vue représentée d'une part » à « Un tableau de ce genre fera plus d'impression que ne feraient les sites réels, s'ils nous étaient présentés ») : supériorité de la peinture de paysage sur les paysages eux-mêmes : l'art du peindre produit plus d'impression sur le spectateur que le paysage réel.

XIX^e siècle

- Carl Gustav CARUS, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, 1831. (« L'homme qui contemple la nature d'un œil encore peu exercé » à « sans un sentiment de respect, voire de vénération » : conseils aux peintres de paysage) in *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, 1983. Peintre lui-même, C. G. Carus fut l'ami de Goethe et de Caspar David Friedrich. Il développe une théorie esthétique de la peinture de paysage propre au romantisme allemand (« Quels sentiments s'emparent de toi lorsque gravissant le sommet des montagnes, tu contemples de là-haut la longue suite des collines, le cours des fleuves et le spectacle glorieux qui s'ouvre devant toi ? — tu te recueilles dans le silence, tu te perds toi-même dans l'infinité de l'espace, tu sens le calme limpide et la pureté envahir ton être, tu oublies ton moi. Tu n'es rien, Dieu est tout. »)
- Charles BAUDELAIRE, *Salon* de 1846, XV. Du paysage. http://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846
- Charles BAUDELAIRE, *Salon* de 1859, VIII. Le paysage. http://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859
- Émile ZOLA, article sur Monet paru dans *L'Événement illustré* le 24 mai 1868, (« Il y a en lui un peintre de marines de premier ordre » à « le jury habitué aux petits flots bavards et miroitants des marines en sucre candi »)
<http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/24-05-68.html>

- Émile ZOLA, *Mon salon*, quatrième article, 1868. Sur Monet. (De « Il est si facile, si tentant de faire de la jolie couleur avec de l'eau, du ciel et du soleil » à « c'est la grande eau livide de l'énorme océan qui se vautre en secouant son écume salie. »)
http://www.discip.ac-caen.fr/aca/concours_ecriture/lettre_peintre_dp.pdf
- Émile ZOLA, « Les paysagistes » ; *Mon salon*, 1868, paru dans *L'Événement illustré*, le 1^{er} juin 1868.
<http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-06-68.html>
- Stéphane MALLARME, *Les impressionnistes et Edouard Manet*, article paru en anglais à Londres, le 30 septembre 1876. Évoque manet, Monet, Sisley, Pissaro.
Voir extrait http://www.discip.ac-caen.fr/aca/concours_ecriture/lettre_peintre_dp.pdf
- Guy de MAUPASSANT, *La Vie d'un paysagiste*. 1886. 3 paysagistes à Étretat : Monet, Corot, Courbet.
<http://maupassant.free.fr/chroniq/paysagiste.html>
- Jules LAFORGUE, « L'œil académique et l'œil impressionniste – Polyphonie des couleurs » in *Mélanges posthumes*, 1903. (« Dans un paysage baigné de lumière, dans lequel les êtres se modèlent comme des grisailles colorées » à « Ce principe a été, non systématiquement, mais par génie appliqué en poésie et dans le roman chez nous. »)
http://agora.qc.ca/documents/impressionnisme--lart_impressionniste_par_jules_laforgue

XX^e siècle

- Roland BARTHES, « Le guide bleu », in *Mythologies*, 1957. Le paysage pittoresque. (« Le *Guide bleu* ne connaît guère le paysage que sous la forme du pittoresque »)
- Jean TARDIEU, *De la peinture que l'on dit abstraite*, 1960. Sur la peintre Viera da Silva. (« Entre, espace, mon hôte » à « dans le registre de l'aigu, dans la demeure des oiseaux. »)
<http://www.mba.caen.fr/activites/scolaires/concours/VIEIRA%20DA%20SILVA-Arcane-XXe%20si%C3%A8cle-Caen-MBA-2012.pdf>
- Jean TARDIEU, « Szenes » in *Les portes de toile*. 1969. Sur le peintre Arpad Szenes.
- Paul VAN TIEGHEM, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Nizet, 1960
- Micheline TISON-BRAUN, *Poétique du paysage : essai sur le genre descriptif*, Nizet, 1980
- *Le Français dans tous ses états*, n°33, « Le paysage », CNDP.
<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33som.html>
- Arlette BOULOUMIE, Isabelle TRIVISANI-MOREAU (dir.), *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005
- Michel COLLOT, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005
- Michel DEON, *Cavalier passe ton chemin*, Gallimard, 2005. Une évocation des paysages d'Irlande, une réflexion sur le rapport étroit entre climat, paysage et littérature à travers les exemples de Shaw, Durrell, Joyce

8.2 PISTES EN GEOGRAPHIE

Pour rappel, la définition du paysage retenue par les géographes (cf. Géoconfluence : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/>) :

Le paysage est constitué par l'ensemble des éléments observables à partir d'un lieu précis. Il se distingue donc du milieu géographique, qui intègre des éléments invisibles. Il ne se confond pas non plus avec la carte, car il regroupe sous un même regard des éléments d'échelle différente (du premier au dernier plan, les ordres de grandeur changent). À la différence de l'espace géographique, il intègre une dimension subjective : chacun porte un regard personnel sur un même paysage, le peintre n'observe pas le même paysage que le géographe.

Même si le paysage se limite au visible, il tient une place importante en géographie puisque l'observation et la description constituent notre rapport premier à l'espace. Le paysage est d'une grande richesse car il synthétise de multiples « couches » d'information géographique : il regroupe des éléments de l'ordre de la nature (géomorphologie, pédologie, biologie végétale, ...) et de l'ordre des usages humains (aménagement, gestion, exploitation). Il est le produit d'une histoire dont il porte les héritages et il évolue dans le temps. C'est la superposition et l'intégration de ces multiples couches qui façonnent le paysage et en font un construit social.

L'étude du paysage peint peut-être intégré au **programme de géographie de 6^e** (thème 1) : « **Mon espace proche, paysages et territoires** ». L'élève est invité à découvrir la variété des paysages et des points de vue et d'interroger les représentations des uns et des autres, par exemple celles d'un artiste, peintre ou photographe. Ainsi l'enseignant peut faire le choix d'une œuvre dans le corpus présenté dans le parcours et interroger la classe sur les choix de l'artiste dans sa représentation du paysage.

9. BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les références sur le sujet sont innombrables, nous vous conseillons de consulter les bibliographies existantes et très bien faites disponibles sur ces sites :

- http://www.topia.fr/images/documents/biblio_h_brunon_topia.pdf
- <http://www.cr-basse-normandie.fr/index.php/souvenir-au-monde/inventaire-du-patrimoine/service-educatif>
En plus d'une bibliographie sélective sur « Le paysage de 1850 à nos jours », vous trouverez un dossier pédagogique sur « La villégiature balnéaire sur la côte normande ».
- http://www.ecole-paysage.fr/site/lepaysage_fr/bibliographie.htm
- <http://preac.crdp-limousin.fr/Bibliographie-selective-sur-le.html>

Et aussi :

- TDC n°1012, *L'Art du paysage*, mars 2011 : <http://www.cndp.fr/tdc/tous-les-numeros/lart-du-paysage.html>
- Dada n°163, *Le Paysage*, éditions Arola, 2011
- Chantal GEORGEL, *Le paysage depuis le milieu du XIX^e siècle*, Scéren CNDP-CRDP, 2012
- *Le Français dans tous ses états*, n°33, « Le paysage », CNDP :
<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33som.html>
- Le volet éducatif du festival Normandie impressionniste 2013 : <http://www.normandie-impressionniste.fr/>

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :
mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :
www.mba.caen.fr