

Musée de Valence

Dossier pédagogique

Voyages et paysages

Visite thématique

Du cycle 2 au lycée



SOMMAIRE



03	———	Introduction
16	———	Parcours dans les collections
33	———	Glossaire
37	———	Bibliographie
42	———	Informations pratiques

INTRODUCTION

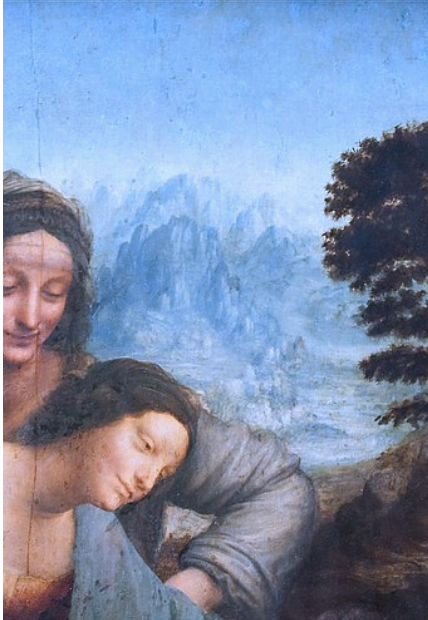


Joachim Patinir
Le Passage du Styx, 1520-1524
Huile sur panneau
64 × 103 cm
Musée du Prado, Madrid

Le paysage comme seul sujet d'une image est une idée qui se développe lentement, à partir de la fin du Moyen Âge, lorsque la « nature » se laïcise (c'est-à-dire lorsque l'on cesse de la considérer comme une émanation ou une incarnation de la puissance divine) et que le perfectionnement des techniques de figuration des personnages, pour être pleinement apprécié, exige un décor, un espace aussi cohérent que réaliste, un lieu où les intégrer. Le paysage est alors un « fond de scène », à l'arrière-plan, utile pour mettre en valeur les scènes religieuses au centre de l'espace pictural. Destiné à n'être qu'un fond, travaillé indépendamment des autres figures, les éléments du paysage s'organisent peu à peu en un tout, autonome mais laborieux.

C'est en inventant le motif de la fenêtre, la « veduta », que ce problème de voisinage trouve un début de solution : pour les peintres flamands et italiens, la fenêtre est ce cadre qui institue le pays en paysage, un détail qui ouvre le « cube scénique » [c'est-à-dire la pièce où, invariablement, se passe la scène principale et dans laquelle sont disposés les personnages] sur un extérieur où s'engouffre le regard, un extérieur en miniature.

Cet isolement et cette miniaturisation, cette mise à l'écart dans l'espace du tableau va permettre à ce qui va devenir « le paysage » de mettre au point ses propres conventions et son propre système perspectif (la perspective aérienne), de s'instaurer comme genre autonome dans l'histoire de l'art en s'émancipant de la peinture religieuse et de la peinture d'histoire. Pour cela, il suffit d'agrandir la fenêtre aux dimensions du tableau et de relativiser, l'importance traditionnellement accordée aux personnages. Cette révolution et cette rupture, c'est à un peintre flamand, **Joachim Patinir** (1475-1524) surnommé « *der gute Landschaftsmaler* » (le bon peintre de paysages), que la majorité des historiens l'attribue.



Leonard De Vinci
Vierge à l'enfant avec Sainte Anne
(détail), vers 1503 - 1519
Huile sur bois
168 × 130 cm
Musée du Louvre, Paris

Le paysage du monde (15^e et 16^e siècles)

Un pas très important est franchi dans l'émancipation du paysage lorsqu'il tend à devenir l'élément principal du tableau : ce qui le caractérise, c'est l'ampleur considérable des étendues qu'elle offre à la contemplation du spectateur. Cette ampleur présente un double caractère : l'espace figuré est immense (du fait d'un point de vue panoramique situé très haut, presque « céleste ») et en même temps cet espace englobe, sans souci de vraisemblance géographique, le plus grand nombre possible de phénomènes typiques de ce que la terre peut offrir comme curiosités, parfois même des motifs imaginaires, oniriques, surréels, fantastiques : champs, bois, montagnes anthropomorphes, villages et cités, déserts et forêts, arc-en-ciel et tempête, marécages et fleuves, rivières et volcans.

À quelques rares exceptions près (les paysages sur papier de Dürer surtout), cette propension à l'exhaustivité et à l'exubérance, de plus en plus sensible en peinture, du 15^e siècle (Van Eyck, Bosch) jusqu'au 16^e siècle (Brueghel, Altdorfer), amènera les historiens d'art à parler, pour qualifier ce type de paysages, de « paysages du monde ». Si ce dernier tend vers l'infini quantitativement (tout montrer), il tend vers l'infini qualitativement aussi (tout voir) : quand bien même Patinir, faisant école, met en place les prémices de la perspective aérienne par un découpage de l'espace en trois plans-couleur, brun-ocre pour le premier, vert pour le plan moyen, bleu pour le lointain, celui-ci se refuse à sacrifier la précision à l'effet d'ensemble. Il sauvegarde la visibilité de la totalité des détails avec une méticulosité, une minutie et une préciosité toutes médiévales. C'est en Italie, avec De Vinci, son refus de la compilation et son invention du « sfumato », que les plans reculés, plus nombreux, sont traités en flou, gagnant en cela en réalisme.

Pour que le paysage en peinture devienne autre chose que la saisie quasi-documentaire d'un infime fragment de la réalité contingente, il faudra attendre le 17^e siècle et la pleine maturité de la peinture hollandaise...



Jacob Isaakszoon Van Ruisdael
Le Château de Bentheim
huile sur toile
68 x 54 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Le paysage hollandais : une nouvelle conception de l'espace

Objet de contemplation pure, dépouillé de toute allusion à la religion, à l'histoire, à la légende, tourné exclusivement vers la captation du réel, dans le flux mouvant et sans cesse renouvelé des apparences, voilà l'originalité du paysage au siècle d'or de la peinture des Pays-Bas. Ces peintres (Hobbema, Van Goyen, Cuyp, Seghers et Ruisdael) cherchent à saisir l'aspect fugitif des phénomènes que n'importe qui peut découvrir autour de lui : avec une vue volontairement limitée, les éléments presque insignifiants (humidité plus ou moins forte de l'atmosphère, formes accidentelles des nuages, rafales de vent, raies ou trouées de lumière, etc.) font jeu égal avec les détails marquants (église, édifices, champs cultivés, etc.).

Plastiquement, cette modification fondamentale dans la perception de la nature se traduit par un abaissement de la ligne d'horizon, correspondant à un point de vue à hauteur d'homme, au point que le ciel occupe jusqu'aux deux-tiers du tableau et par une nette évolution dans la composition de l'image : la représentation du ciel, illimité par nature, va suggérer que l'espace continue indéfiniment verticalement et latéralement.

Le champ visuel couvert par le paysage ne prétend plus tout contenir, c'est désormais un espace ouvert donc fondamentalement inachevé et incomplet. Esthétiquement, la scène offerte au regard demande une appréhension globale qui s'effectue d'un seul coup : c'est l'unité perceptive, préférée à l'unité « conceptuelle » du paysage du monde (où la représentation de la nature est une accumulation irrationnelle de phénomènes reconnus et reconnaissables). Les paysages hollandais suggèrent avec obstination un monde qui est celui de la monotonie, du dérisoire, de la banalité, de la quiétude, de la retenue et de l'humilité...

Quoique conceptuellement aux antipodes du paysage hollandais comme du paysage du monde, sous l'impulsion des écoles de peinture italiennes et dans la continuité de la Renaissance, se développe le paysage classique ou « idéal » pour lequel la Nature n'est harmonieuse et parfaite que parce qu'elle est corrigée par un ordre ne relevant que de l'art...



Pierre Patel
*Paysage avec ruines et bergers, vers
1643-1645*
huile sur toile
47,5 x 67,5 cm
Musée de Valence, art et
archéologie

Le paysage classique ou « idéal »

Au 17^e siècle s'opposent deux grands styles embrassant toutes les pratiques artistiques : le style classique et le style baroque (en art le baroque veut étonner, toucher les sens, éblouir, et y parvient en donnant la primauté au mouvement, au contraste lumineux, aux formes opposées). Exception faite de Rubens, peintre baroque aux paysages dynamiques, exaltés, tourmentés, pathétiques et vertigineux parfois, le paysage du 17^e siècle est avant tout classique (même si le classicisme tient le paysage pour un genre mineur), et les solutions des constructeurs du paysage idéal vont rayonner pendant très longtemps.

Les oeuvres de Poussin et du Lorrain, amenant à leur degré ultime d'accomplissement les recherches de Carrache et du Dominiquin, incarnent le meilleur du paysage classique. Basé sur la pensée du philosophe grec antique Aristote selon laquelle « l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas » et que « ce qui doit servir d'exemple l'emporte sur ce qui est », le paysage classique s'affirme comme une idéalisation absolue du cadre naturel. Le paysage idéal s'est développé en Italie, dans une ambiance culturelle où le retour à la grande leçon de la Haute Renaissance (seconde moitié du 16^e siècle) s'accompagne d'un discours très critique : le refus de figurer une nature vulgaire entachée de laideur se double d'un refus plus net encore de reproduire les déformations arbitraires, trop subjectives et artificieuses, trop capricieuses et décadentes (et surtout trop marquées par les « passions ») des artistes du Maniérisme (forme d'art qui s'est développée en Italie puis en Europe au 16^e siècle sous l'influence des grands maîtres de la Renaissance, surtout Michel-Ange. Il se caractérise par des effets recherchés de raffinement, de subtilité ou d'emphase, un goût marqué pour l'énigmatique, un recours insistant aux figures de rhétorique, par l'élongation élégante des figures, une nette tendance au fantastique : voir Pontormo, Romain, le Parmesan, les tenants de l'École de Fontainebleau, Arcimboldo, Metsys...).



Antonio Canal dit Canaletto
*L'Embouchure du Grand Canal à la
 pointe de la Douane et Santa Maria
 della Salute*, vers 1730
 huile sur toile
 61 x 79,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

Pour les tenants du paysage classique, la nature, pour correspondre à un idéal de Beauté radieuse et éternelle, doit subir une épuration sévère de ses formes existantes, épuration basée sur un ordre strict de formes équilibrées et harmonieuses: il faut donc d'un côté supprimer les contradictions du sensible (la nature telle qu'on la voit, sans médiation) et de l'autre se garder des dévergondages de l'imagination (le chaos d'une imagination trop fertile ne doit pas se substituer au chaos de la nature : l'art doit révéler et « relever » la nature avec méthode et parcimonie).

Le paysage classique, héroïque chez Poussin, pastoral chez Lorrain, sera donc la recherche de l'exacte mesure, de l'harmonie raisonnée. La grande nouveauté du paysage idéal est l'introduction ou la ré-introduction des personnages (humains et divins, eux-mêmes idéalisés), et de l'architecture, empruntés à la mythologie antique et à la religion chrétienne, à l'histoire de l'antiquité gréco-romaine. Le paysage classique rend sensible ce qu'ont d'intemporel cette nature et cette humanité idéales : ne sont sélectionnés dans les phénomènes naturels que les moments radieux qui ont saveur de perfection et d'éternité, moments où des hommes déclament plus qu'ils ne les exécutent les gestes qu'ils font, jouent plus qu'ils ne les vivent leurs passions, au sein d'un univers pseudo-naturel idyllique fermement structuré.



Hubert Robert
Les Bergers d'Arcadie (détail), 1789
 huile sur toile
 209 x 171,5 cm
 Musée de Valence, art et
 archéologie

Au 18^e siècle, le genre des « vedute » demeure florissant, en particulier à Venise où le peintre Canaletto (1697-1768), utilisant une chambre optique (la *camera obscura*) pour réaliser ses panoramas exacts et minutieux de la ville, rencontre un tel succès qu'il est invité par des amateurs anglais à se rendre à Londres où il séjournera dix ans. Cependant la grande nouveauté, en parallèle du néo-classicisme, est l'apparition d'une nouvelle représentation de la nature, accordant une grande place à la mélancolie et à l'évocation des ruines des monuments à l'abandon. Cette « esthétique émotionnelle » est indissociable de la pensée des Lumières : Rousseau, avec *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1776-1778, Rousseau ; Diderot, avec *Salons*, de 1765 jusqu'en 1781.



Paul Huet
Coucher de soleil sur une abbaye au milieu des bois
huile sur toile
164 x 265 cm
Musée de Valence, art et archéologie

Il fallait aux peintres de paysage trouver de nouvelles voies. La rupture décisive avec l'idéal se produira lorsque le naturel se réduira au phénoménal, à l'événementiel et que s'affirmera toujours plus fortement le désir de capter dans sa simple immédiateté le moment fugitif : c'est cette option que revendiquent et qu'empruntent le paysage romantique puis le paysage impressionniste...

Le(s) paysage(s) romantique(s)

Dès le début du 19^e siècle, décidés à rompre avec la tradition paysagère héritée du classicisme, un certain nombre d'artistes, regroupés sous l'étiquette romantique (même si les démarches se font de plus en plus individuelles, singulières, et sans volonté de faire ou d'appartenir à une école), cherchent à traduire les dimensions exaltantes, insoupçonnées et contemporaines du paysage afin de renouveler le genre...



Georges Michel
Paysage près de Paris, vers 1820-1825
huile sur papier marouflé sur toile
75,5 x 105 cm
Musée de Valence, art et archéologie

À la mesure et à la grandeur monumentale et pourtant paisible du paysage classique ou néo-classique, va s'opposer la violence du sentiment, la démesure de la passion et le symbolisme exubérant du paysage romantique. Ce dernier est une réaction exaltée du sentiment contre la raison et le raisonnable, une fuite, une évasion dans le rêve, dans l'exotisme ou le passé, un appel souvent grandiloquent au mystère et au fantastique. Ces paysages célèbrent sans retenue, la libre expression de la sensibilité en imposant le primat de la subjectivité au détriment des conventions, en autorisant tous les moyens picturaux pour traduire la brièveté du sentiment éprouvé face à la nature, en mettant en avant la couleur plutôt que le dessin.

Le peintre ne cherche plus dans la nature un ordre universel mais cherche à énoncer ce qu'elle produit sur son être, tout en désirant s'identifier à elle et s'y fondre. Si les sujets ne sont pas vraiment nouveaux, la manière de les traiter l'est : attiré par les spectacles de la nature, l'artiste romantique peint des effets de lumière inattendus et sophistiqués, des mouvements de l'atmosphère, des paysages inquiétants, sauvages, impénétrables, des panoramas démesurés dans lequel l'homme se perd.



Jean-Baptiste Camille Corot
Papigno. Rives escarpées et boisées,
1826
huile sur papier marouflé sur toile
26 x 39 cm
Musée de Valence, art et
archéologie

L'écriture du peintre met l'accent sur la lisibilité de la touche, son épaisseur, son graphisme, sur la violence des couleurs, leurs contrastes, leurs vibrations.

Les romantiques sont peu attachés au rendu exact de la réalité ; au contraire ils veulent la rendre pathétique, dramatique, en exacerbant leur émotion face à elle. Delacroix déconseille de travailler longtemps dans la nature :

« La présence de la nature ôte toute initiative.[...] Le système de simples études d'après nature me paraît préférable, ainsi que l'éloignement des objets de l'imitation dont la mémoire ne conserve alors que les points saillants. »

« Le paysage est la victoire de l'art moderne. Il est l'honneur de la peinture du 19^e siècle », affirment les frères Goncourt lors de l'exposition universelle de 1855. En effet, au milieu du siècle, ce genre s'impose enfin, bien que « le grand genre », dans la continuité de Ingres et de David, soit toujours soutenu par le milieu officiel. Sujet d'inspiration pour de nombreux peintres et écrivains (G. Sand, G. Flaubert, H. De Balzac...), la nature devient aussi le support d'études scientifiques et théoriques sur le paysage : point de vue pour les premières recherches en photographies, lieu d'analyse pour la lumière et les couleurs (Chevreul, 1839), textes théoriques sur le paysage (Chateaubriand, *Lettres sur l'art du dessin dans les paysages*, 1795). Le genre du paysage se diversifie principalement entre deux tendances, le champêtre et l'historique, chacun exigeant des traitements picturaux différents. Le paysage historique s'appuie sur une exécution minutieuse, une composition très construite ; le paysage champêtre se prête à une facture plus enlevée, une composition plus libre.

D'autres clivages traversent toute l'expression picturale du 19^e siècle comme l'opposition entre les courants idéaliste, néo-classique, romantique, réaliste ou naturaliste. Ils nourrissent des expressions picturales très diverses, souvent influencées par les maîtres européens du paysage : références aux peintres des écoles françaises et nordiques du 17^e et 18^e siècle (Rembrandt, Ruysdaël, Fragonard, H. Robert) pour les romantiques, références aux peintres flamands et espagnols pour les tenants du réalisme.



Félix-Auguste Clément
Une Veuve Fellah au tombeau de son époux, 1868
huile sur toile
42,5 x 70,5 cm
Musée de Valence, art et archéologie (dépôt du Musée des Beaux-Arts de Lyon)

Les plus influents restent sans doute les peintres anglais, d'autant que les rapports avec l'Angleterre évoluent à partir de 1815. Le salon de 1824 accueille une trentaine d'oeuvres dans lesquelles le paysage est très présent (Constable, Bonington, Lawrence...) Des peintres comme Géricault ou Delacroix parcourent l'Angleterre et des artistes anglais voyagent en France (Bonington, Turner...), influençant le genre d'une manière décisive. Les nouveaux moyens de transport permettent à certains groupes d'artistes-peintres de se constituer autour d'un environnement (l'école de Barbizon en forêt de Fontainebleau) ou autour de foyers liés à la présence d'artistes originaires de province (école lyonnaise, école du Dauphiné, école de Bretagne...). Le point commun de ces pratiques réside dans le choix de lieux ordinaires et familiers, sans jamais adopter un cadrage exceptionnel ou des effets sophistiqués. Le voyage plus accessible permet aussi d'approfondir les relations avec le Moyen-Orient. Les peintres voyagent eux-mêmes ou se servent de documents ramenés par des archéologues et historiens au cours des campagnes militaires (1798, Egypte ou 1830, Algérie). De nouveaux sites apparaissent dans les sujets du paysage (désert, bord de mer, ville typique) ; les lumières violentes et dorées sont aussi des caractéristiques de cet exotisme représenté (L'Orientalisme).

De ces différentes options vont émerger petit à petit les prémices de l'impressionnisme qu'il faut saisir comme le désir de réduire l'écart entre la perception, l'instantanéité de la sensation et la production de l'image...




Eugène Boudin
La Collégiale d'Abbeville la nuit, vers
1890-1894
huile sur bois
46 x 37,5 cm
Musée de Valence, art et
archéologie

Le paysage impressionniste

Les paysages dans le corpus des œuvres impressionnistes en constituent l'apport le plus caractéristique et l'accomplissement le plus parfait. Ils marquent aussi l'apogée d'un genre : sous l'influence des précurseurs que sont Boudin, Jongkind, Corot, Courbet, Turner et Constable, les artistes impressionnistes, Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, vont définitivement imposer l'évocation de la nature comme genre majeur de la peinture (tous les peintres impressionnistes ne pratiqueront pas le paysage).

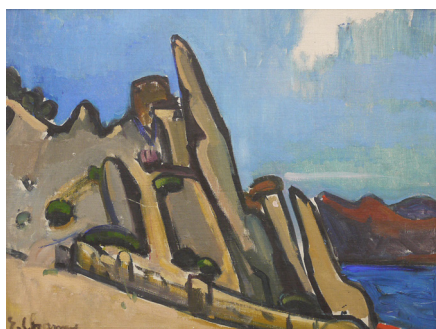
Le paysage impressionniste est une vision nouvelle de la nature coïncidant avec des techniques originales et empiriques en même temps qu'un témoignage d'un monde qui change, physiquement et intellectuellement : « il est la sensation visuelle de l'instant qu'une longue et patiente analyse de la qualité de la lumière et des éléments de la couleur a permis à trois ou quatre artistes de fixer au vol dans leur complexité infinie et changeante » (E. Faure). Pour l'impressionnisme, le changement est la substance même de l'être, les formes sont purement transitoires, le monde est continu et inscrit dans un flux impalpable : tout est homogène, les formes se dissolvent dans les ondes atmosphériques, palpitent dans les vibrations omniprésentes. La densité même des objets disparaît : la matière est ouverte, poreuse, modelée uniquement par la lumière qui les incorpore au courant du temps. Pour l'artiste impressionniste, la gageure est de fixer sur la toile un reflet qui passe si vite qu'on craint de le voir échapper, de donner forme au spontané, au fugitif et à « la poésie magnifique de l'instant qui passe, de la vie qui continue » (G. Geoffroy).

La peinture se fait alors en plein air, en présence du modèle représenté, hors de l'atelier, durant un très court laps de temps, en peignant rapidement, par touches successives, en points ou en virgules, formant un empâtement ou un glacis, sans craindre l'inachèvement ou le flou des contours, et un sujet se décline parfois en une « série » de plusieurs tableaux correspondant à plusieurs moments.



La dynamique gestuelle présidant à l'élaboration du tableau impressionniste est manifeste. Le travail, le « faire » se montre sans complexe et annonce la peinture du 20^e siècle.

La peinture impressionniste est une peinture sans subjectivité, sans marque d'affectivité : l'artiste n'est plus « qu'un oeil » : les formes y sont subordonnées à la couleur, la sensation à l'optique. Cette tentation de l'objectivité, de l'immédiateté, de l'instantanéité, cette solidarité documentaire de l'image (l'impressionnisme est par excellence la peinture des lieux de villégiature et de distraction de la petite bourgeoisie parisienne du 19^e siècle), c'est la photographie qui va désormais la réaliser à partir de la peinture. Ainsi, la « photographie pictorialiste » qui imite les effets de l'image peinte avant de découvrir ses propres qualités, ses propres possibilités. Notons, au passage, que Daguerre et Fox Talbot étaient au départ des peintres-paysagistes, le premier de formation, le second en tant qu'amateur.



Émilie Charmy
Paysage de rochers, vers 1910
huile sur toile
46 x 60 cm
Musée de Valence, art et
archéologie

Après la représentation, le dé-paysage au 20^e siècle ?

Après Monet, le paysage délaisse la vision réaliste pour laisser cours à l'expression de la subjectivité de l'artiste. Avec l'éclosion des avant-gardes artistiques, le paysage intervient à des moments charnières du renouvellement de la création, dans la première décennie du 20^e siècle, là où la peinture s'aventure vers des horizons inconnus.

« Ne plus peindre d'après nature, mais comme elle », dit Picasso. Réceptacle des diverses ambitions artistiques, le paysage, genre éclaté, focalise l'attention sur certaines des grandes transformations engendrées par les pratiques de l'art moderne, allant jusqu'à devenir la matière première de l'œuvre dans les réalisations monumentales du Land Art.

L'exaltation de la couleur

L'utilisation d'une couleur libérée, explosive, violente chez les peintres du fauvisme est marquée par la génération précédente et en particulier par la saturation chromatique et la verve de la touche de Vincent Van Gogh, ou par l'ombre colorée de Paul Gauguin.

Au Salon d'Automne de 1905, ces peintres (Derain, Marquet, Matisse, De Vlaminck, mais aussi Dufy, Von Dongen) affirment leur goût pour la couleur vive, rejetant les demi-teintes, et pour un dessin simplifié marqué par une touche fractionnée. À la douceur des atmosphères impressionnistes, le fauvisme oppose la liberté de l'instinct. Cette autonomie nouvelle de la couleur sera entendue rapidement par les mouvements inaugurant l'expressionnisme, comme Die Brücke et Le Cavalier Bleu.

Ces jeunes artistes allemands explorent les promesses d'Eden de paysages le plus souvent sauvages, à la végétation abondante, où s'affrontent des contrastes vifs de couleurs pures ou peu mélangées. Leur installation à partir de 1910 dans les grandes villes modernes aura pour conséquence de favoriser un aspect encore plus récent du paysage : la scène urbaine. La ville se donne à voir comme le lieu d'expériences synesthésiques qui traduisent le dynamisme bruyant de la société industrielle (Kirchner, Grosz).



Eric Poitevin
Sans titre, 1995
photographie argentique
173,5 x 218 cm
Musée de Valence, art et
archéologie

Tous ces essais rejoignent ceux des futuristes italiens dans une volonté de capter l'énergie contradictoire du paysage citadin. Les conventions du genre s'en trouvent court-circuitées : l'abandon des règles de la perspective, le choix de nouveaux cadrages, de points de vue audacieux, la multiplication des lignes de fuite introduisent un processus clairement synthétique dans la composition.

La structuration de l'espace pictural

Face à cette expérimentation de la couleur, des artistes travaillent à une nouvelle structuration de l'espace pictural. Georges Braque, après une adhésion totale aux codes du fauvisme, rencontre les recherches de Cézanne et va bientôt expérimenter à son tour la reconstruction mentale de l'espace dans son atelier.

Il ne va plus sur le motif et avec Picasso, ils vont travailler à une représentation presque ascétique de la nature : plans juxtaposés, gamme colorée réduite, le paysage cubiste opère une réduction des moyens comme le feront Kandinsky et Piet Mondrian entre 1910 et 1913. Les limites de l'objet représenté (montagnes, clochers d'église, arbres...) sont éclatées sous forme de champs colorés. En dépassant le prétexte du paysage concret, ces artistes, par une lente maturation au sein de leurs productions, sont à la recherche du passage « du matériel au spirituel ».

Bien que partant d'un paysage extérieur, ces « Impressions » interrogent les phénomènes de la perception et de l'émotion. Quelques années plus tard, les artistes surréalistes réinventeront le paysage en tant qu'état d'âme, « décor mobile du rêve » (Robert Desnos), à travers l'automatisme et le montage.

Vers le dé-paysage : un dépassement de la peinture de paysage

Avec l'avènement majoritaire du non-figuratif, et pendant que l'abstraction exploite de nombreuses options tout au long du 20^{ème} siècle, les questions liées au paysage sont reléguées à l'arrière-plan : après 1945, rares sont les incursions picturales qui se consacrent au paysage réaliste, (à citer : Edward Hopper, Andrew Wieth et les tenants de l'hypperréalisme dans les années 1960).

Seul en photographie, le travail du paysage représente une constante tout au long du 20^e siècle, du pictorialisme d'Alfred Stieglitz aux constructions de Jeff Wall, des paysages documentés d'Ansel Adams à ceux de Raymond Depardon.



Hamish Fulton
Twilight Horizons, Vercors, France,
 1995
 Crayon, encre et terre sur papier
 96 x 63 cm
 Musée de Valence, art et
 archéologie

Mais dans la vaste production de l'informel ou des adeptes du geste pictural, la question du paysage se trouve revisitée par quelques pratiques matièristes : de l'écriture séismique de Wols aux champs colorés de l'abstraction, des visions lumineuses de Nicolas De Staël à la poésie monumentale de Joan Mitchell, il est difficile de ne pas penser face à ces œuvres à la richesse métaphorique du paysage, sorte de paysages introspectifs nés dans l'intimité de l'atelier.. Plus encore, libérés des contraintes du motif, des artistes comme Jean Dubuffet ou Antoni Tapiès vont jusqu'à intégrer des matériaux naturels -sable,paille,argile-, autant de reliques de ces paysages qu'ils ne cherchent plus à représenter car selon J. Dubuffet « tout est paysage ».

Dans les années 1950, le dépassement du genre du paysage va de pair avec le dépassement du tableau de chevalet. La représentation du réel est remplacée par l'appropriation, l'art étant conçu non plus comme résultat mais comme processus. C'est ce dont témoignent les recherches des artistes de l'Arte Povera et du Land Art.

Intervenant au sein d'un nouveau débat prenant en compte la critique sociale et la conscience écologique, la question du paysage se lit dans des voies diverses : actions médiatisées de Joseph Beuys, propositions d'artistes marcheurs comme Hamish Fulton, travaux de l'Earth art de Robert Smithson, emballages de Christo, sculptures éphémères de Andy Goldsworthy ou peintures dans l'espace naturel. Désormais, le paysage réel en tant que territoire est directement approprié, occupé, modifié pour intervenir comme une évocation symbolique d'une nature originelle si difficile à atteindre aux temps d'une civilisation industrielle toujours plus expansive.

Texte réalisé par Roland Pelletier, professeur-relais du Musée de Valence, à partir des sources suivantes :

- Revue «Naturopa» [numéro spécial n° 93, 2000] - ouvrage collectif sous la direction de M. Jean-Marc Poderos,
- «Voyage et déplacement : l'artiste contemporain et ses expéditions», mémoire de Benoît Pype, ENS Arts Décoratifs, Paris, 2010
- Musée des Beaux-arts de Caen - Dossier du parcours «Paysage»
- Musée des Augustins, musée des Beaux-Arts de Toulouse - Dossier pédagogique du second degré

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Salle n° 34

Anonyme

Le Songe de saint Pierre

Huile sur bois

H. 82,4 cm ; L. 102,4 cm



Le contexte

Pour l'historien d'art Jean Ehrmann, cette peinture pourrait être l'œuvre d'artistes franco-flamands tels Lucas Gassel (né en 1500) ou Henri de Blès (né vers 1510), tous deux peintres de la période de transition entre la première et la seconde École de Fontainebleau. L'École de Fontainebleau est le nom communément donné à un ensemble d'artistes actifs en France lors de deux périodes qui se succèdent au 16^e siècle, débutant avec François 1^{er}, et se poursuivant avec Henri IV. Les œuvres de ces artistes figurent parmi les exemples les plus aboutis de l'art de la Renaissance en France.

Lecture d'œuvre

L'inscription « Acte 10 », située sous le bras de saint Pierre, se réfère au dixième récit des Actes des Apôtres du Nouveau Testament et nous indique le sujet du tableau qui en illustre les différents moments. Scène religieuse avant tout, cette peinture, composée autour d'une diagonale qui met au premier plan la figure de Pierre, privilégie l'espace de la narration, celle de la première conversion du centenier^[1] Corneille par Pierre. Sur la droite, commence le récit qui se déroule ensuite en allant vers la gauche, à travers plusieurs scènes. Le centenier Corneille, assis au pied de sa chaumière, reçoit la vision d'un ange qui l'invite à envoyer ses hommes chercher Pierre à Joppé. Au centre, Corneille, deux de ses serviteurs et un soldat semblent se diriger vers Pierre. Pendant ce temps, Pierre a un songe qui lui enseigne que les interdits du judaïsme ne doivent pas freiner sa mission : « Il vit le ciel ouvert, et (...) une grande nappe attachée par les quatre coins, qui descendait et s'abaissait vers la terre, et où se trouvaient tous les quadrupèdes et les reptiles de la terre et les oiseaux du ciel. Et une voix lui dit : "lève-toi, Pierre, tue et mange". Mais Pierre dit : "non Seigneur, car je n'ai jamais rien mangé de souillé ni d'impur". »

Cet ensemble de scènes, où le songe de Pierre occupe une place majeure, s'inscrit dans un large paysage auquel différents procédés picturaux donnent le sentiment de profondeur : point de vue ascendant, ordonnance de pleins et de vides, de masses colorées, de tons clairs et sombres, de multiplication ou échelonnement de plans, enfin principe des trois tons où les couleurs chaudes sont situées au premier plan en bas, les bleutés dans les lointains en haut et les verts au centre.

Pistes pédagogiques:

Les techniques de **narration** dans l'image : plusieurs actions coexistent dans l'espace littéral de l'œuvre (sens du récit, montage, découpage et ellipse)

La suggestion des espaces par l'utilisation des **différents plans** colorés.

Paysage avec figures et les **rapports d'échelle** qui s'instaurent entre les différentes scènes.

^[1] Centenier : Officier romain (centurion) qui avait cent hommes sous ses ordres.

Salle n° 34

Attribué à Gillis Van Coninxloo
(Anvers, 1544 – Amsterdam, 1607)

Cavalier dans la forêt

Huile sur bois

H. 81,5 cm ; L. 134 cm



L'artiste et le contexte

Formé auprès de Gillis Mostaert (1528-1598) dans sa ville natale, Gillis Van Coninxloo y rejoint en 1570 la guilde de saint Luc dont il est le maître jusqu'en 1585, ce qui lui permet un succès rapide. De confession protestante, après la chute d'Anvers en 1585, il est contraint à s'exiler et à s'installer à Franckenthal, village situé dans le Palatinat Rhénan qui recueille des familles protestantes chassées des Flandres par les Espagnols, puis en 1595 à Amsterdam. Précurseur du paysage baroque hollandais, il fut le premier peintre de paysages sylvestres, mais aussi le père de l'École de Frankenthal, école qui renouvela la conception du paysage peint, et tout particulièrement celle de l'arbre et de la forêt comme motifs réalistes et expressifs.

Lecture d'œuvre

Cette peinture présente essentiellement une description de la nature. L'immensité et le mystère de la forêt, la majesté et la sinuosité des arbres, la densité des frondaisons deviennent le véritable sujet de ce *Cavalier dans la forêt*.

Ici, Coninxloo rompt avec les conventions du paysage panoramique flamand et abandonne le point de vue en hauteur, l'horizon infini, le principe des trois tons ou les motifs fantastiques de villes perdues dans des lointains bleutés. Il s'attache à représenter les divers éléments constitutifs du paysage tout en privilégiant l'effet d'ensemble, noyé par une lumière ocre-verte : une clairière lumineuse au sein d'une dense forêt, le détail des feuillages et des troncs des arbres aux racines noueuses, le sentier aux profondes ornières, le cavalier dont la robe blanche du cheval répond à la trouée lumineuse du ciel, les oiseaux qui fendent le ciel de leur silhouette noire, les iris dont la verticalité des feuilles et l'éclat blanc des fleurs viennent rompre la densité brune du sol. Le cadrage des arbres, le point de vue rapproché et de plain-pied nous incitent à pénétrer dans la pénombre des sous-bois à l'atmosphère humide et étouffée habilement évoquée.

Pistes d'exploitation

Composition et organisation de l'image au service de nouveaux codes de représentation.

La figure de l'**arbre** : matérialités, aspects formels, métaphores, symboles et mythes.

La représentation de l'espace par des **effets d'ombre et de lumière**.

La sollicitation du regard par un **point de vue rapproché**.

Salle n° 32

Antoon Goubau

[Anvers, 1616 – Anvers, 1698]

Les Vendanges dans la campagne de Rome, 1656

Huile sur toile

H. 169 cm ; L. 256 cm



L'artiste et le contexte

Originaire d'Anvers, Antoon Goubau, comme de nombreux artistes européens, fait le voyage d'Italie pour étudier les monuments antiques et copier les maîtres. La colonie nordique à Rome compte alors de nombreux représentants qui ont suivi l'exemple du Flamand Paul Bril ou de l'Allemand Hans Elsheimer. Parmi eux, le jeune Antoon Goubau, alors âgé de 29 ans, qui séjournera à Rome de 1644 à 1649.

Il rentre à Anvers en 1650 où il dirige très vite un important atelier, dont les élèves les plus connus sont le célèbre portraitiste Nicolas de Largillière (1656-1746) et le grand paysagiste romain d'origine flamande Jan Frans Van Bloemen (1662-1749). Son œuvre reflète, en particulier ici, l'influence du paysage classique de son contemporain Claude Lorrain (1600-1682), dont la manière fascine tous les artistes nordiques venus travailler à Rome.

Lecture d'œuvre

Issue de la tradition du paysage flamand, mais marquée par la lumière rasante d'un soleil situé dans la ligne de fuite du tableau à la manière du Lorrain, la large vue composée en plans successifs offre tous les critères de mesure du classicisme avec un paysage idéal, comme transfiguré par les grands effets lumineux « où la réalité ne serait pas tout à fait réelle ». L'arrière-plan révèle une trouée de mer cadrée de montagnes bleu-tées et d'un ciel aux éclairages dramatisés et aux nuées changeantes. L'artiste y situe une ville imaginaire qui mêle architectures inspirées des monuments antiques et modernes de Rome - Arc de Titus, Palais des Sénateurs du Capitole, fontaine des atlantes - mais aussi de Tivoli avec le Ponte Lucano, le tombeau des Plauzi et le temple circulaire de la Sibylle.

À ce paysage s'oppose le naturalisme des premiers plans qui évoquent une kermesse flamande associée à une antique bacchanale, proche des « bambochades » du hollandais Pieter Van Lear, dit Le Bamboche. La foule présente des figures de toutes classes sociales qui constituent de multiples scènes pittoresques dans le tableau : vendeuses de légumes qui composent une véritable nature morte dans le tableau, comédiens ambulants, mère maquereelle proposant une jeune femme, vendeurs de baumes et potions, repas populaire, long et grouillant cortège de la bacchanale qui traverse le tableau en précédant le char de Bacchus et Silène sur son âne...

Pistes d'exploitation

Fiction et réalités

Théâtralité et scénographie

Cultures savantes [paysage idéal], cultures populaires

Salle n° 35

Ecole italienne du 17^e siècle
(Artistes du sud de l'Italie ?)
**Jésus tenté par le démon et
servi par les anges**
La Multiplication des pains
Jésus et la Samaritaine
La Pêche miraculeuse
Huiles sur toile
H. 256 cm ; L. 336 cm



Le contexte

On ne connaît pas la provenance de ces quatre grandes peintures, ramenées de Rome par Monseigneur Chatrouse, évêque de Valence de 1840 à 1857, pour décorer la chapelle du Petit Séminaire qu'il faisait construire. Leur auteur est tout aussi inconnu et elles pourraient être l'œuvre d'artistes du sud de l'Italie, attribution que seule une étude plus approfondie permettrait de confirmer.

Il est difficile aussi de connaître leur état d'origine. En effet, leur histoire a vu plusieurs restaurations anciennes, dont l'une à beaucoup modifié leur aspect esthétique. La restauration récente n'a pas permis de retrouver leur aspect d'origine qui, au regard de certaines parties primitives conservées, devait être moins coloré.

Lecture d'œuvres

Leurs sujets, qui tous évoquent le rite de l'eucharistie, annonçant la cène et invitant à préférer les nourritures spirituelles aux nourritures terrestres, pourraient faire penser à une provenance conventuelle, peut-être le décor d'un réfectoire.

Ces quatre œuvres illustrent une parole des Evangiles de Mathieu et de Jean relatant divers moments de la vie de Jésus. Leur composition répond au même schéma narratif avec, au premier plan l'action principale, et, au second plan, réparties dans le paysage, plusieurs saynètes représentant des moments qui l'ont précédée. Le paysage, certes encore toile de fond, y occupe une place déjà importante, mêlant un certain réalisme - celui d'arbres aux feuillages finement décrits, de villes, de mer et de ciel - à un semis de fleurs, certes réelles, mais disposées de manière totalement artificielle et parfois auréolant la scène principale ou certains personnages.

Pistes d'exploitation

Le **texte** et sa traduction en images (schéma narratif, cadrages, plan, mise en espace...)

Thématique du **groupe** et de sa représentation (échelle, point de vue, point focal..)

Histoire des peintures et question de leur **restauration** (original, sauvegarde et réinterprétations...)

Détails et ensemble, le sujet et le fond

Scénographie de l'espace de présentation de l'ensemble peint.

Salle n° 28

Pierre Patel

[Chauny, vers 1605 – Paris, 1676]

Paysage avec ruines et bergers, vers 1643-45

Huile sur toile

H. 47,5 cm ; L. 67,5 cm



L'artiste et le contexte

On ne connaît qu'une quarantaine de tableaux, dont une dizaine conservés dans les musées français, de l'artiste rare que demeure Pierre Patel. Installé à Paris dès 1633, il est parmi les artistes les plus doués de sa génération et reçoit de nombreuses commandes dont, avec Simon Vouet (1590-1649) et Eustache Lesueur (1616-1655), le décor du « Cabinet de l'amour » de l'Hôtel Lambert, aujourd'hui conservé au Louvre. Il sera, avec Laurent de la Hyre (1606-1656) et Henri Mauperché (1602-1686), dans le domaine du paysage, un des représentants de l'atticisme parisien qui prône harmonie, mesure et retenue. Bien qu'il n'ait pas fait le voyage d'Italie, son œuvre en est pourtant totalement imprégnée, sans doute grâce aux recueils gravés de ruines romaines qui sont diffusées dans toute l'Europe dès le 16^e siècle, mais aussi grâce aux œuvres alors envoyées d'Italie à Paris par Claude Lorrain (1600-1682).

Lecture d'œuvre

Daté vers 1643-1645, ce *Paysage avec ruines et bergers*, animé par les petites figures de bergers et lavandières, réunit tous les éléments chers à l'artiste : sujet pastoral aux étangs et pâturages inondés, grande ruine classique, rivière serpentant vers le lointain atmosphérique de montagnes bleutées.

Ainsi, Pierre Patel nous propose-t-il la vision, toute empreinte des critères de mesure et de grandeur du classicisme, d'un paysage à l'espace infini et idéalisé, comme rêvé et transfiguré, dans lequel les éléments naturels et les ruines antiques sont ordonnés et mis en scène pour proposer un paysage recomposé où, selon la formule de Roger de Piles, la nature est « représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être ».

La lumière pure et diaphane qui vient révéler le dessin fin et précis des détails des colonnes et architraves, le coloris lumineux et raffiné où dominant les couleurs claires, la prédominance du glacis et des effets de transparence sur la matière, accentuent encore la poésie silencieuse et l'harmonie mesurée, du monde élégiaque de ce paysage intemporel qui invite à la contemplation.

Pistes d'exploitation

Les codes du **classicisme** : ordonnance de la composition, espace recomposé, dessin affirmé, effets lumineux, références à l'Antique.

Nature et poésie : à la recherche de l'harmonie.

Salle n° 28

Giovanni Paolo Pannini
(Plaisance, 1692 – Rome, 1765)

Ruines à l'Obélisque

Huile sur toile
H. 100 cm ; L. 147,5 cm

Ruines à la Pyramide

Huile sur toile
H. 74 cm ; L. 88,5 cm



L'artiste et le contexte

Formé à Bologne auprès du scénographe Ferdinando Bibiena (1657-1743), Pannini s'initie aux règles et artifices des perspectives architecturales. Il devient le peintre des fêtes et des cérémonies officielles à Rome, mais est aussi l'un des premiers artistes à avoir mis à la mode les paysages de ruines ; genre qui va également se développer dans la peinture française du 18^e siècle, avec Hubert Robert par exemple, dont il sera l'un des maîtres comme professeur de perspective à l'Académie de France à Rome.

Lecture d'œuvres

Ce n'est ni en archéologue, ni en topographe que Pannini peint ici, mais plutôt avec la liberté de vision d'un metteur en scène. Sous une apparence réaliste, il réinvente, en se jouant de l'histoire et de la géographie, une Rome fictive mêlant architectures antiques et modernes.

Dans les *Ruines à l'obélisque*, on peut reconnaître, habilement disposés, le Panthéon flanqué de la statue du Satyre au repos alors au Capitole, ainsi que la Statue de Marc-Aurèle, le temple de Castor et Pollux, les arcades en demi-cercle de la villa Madame. À l'avant et sur les marches qui mènent au « décor », comme sur une scène, se jouent plusieurs histoires entre les personnages qui apportent vie à la pierre.

La dimension scénographique s'affirme particulièrement dans les *Ruines à la pyramide* où c'est encore Rome que Pannini met en scène en se jouant de la géographie de la ville. La pyramide de Cestius située au sud de Rome, les colonnes du temple de la Concorde situé sur le Forum, le vase Borghèse acquis en 1566 par la famille Borghèse, la statue de Polymnie, muse de la poésie lyrique, mais aussi le temple de la Sibylle, prêtresse chargée d'interpréter les oracles d'Apollon, lui à Tivoli, servent de cadre à la prédication d'une jeune femme, objet de toutes les attentions des personnages disposés en pyramide inversée sur des fragments antiques formant des gradins.

Pistes d'exploitation

Citations et **réemploi** d'un décorum issu de l'Antiquité

Recomposition et **montage** des éléments de l'image

Scénographie de l'espace pictural et géométrie de l'espace plastique.

Salle n° 28

Jacob-Philip Hackert

(Prenzlau, 1737 – San Pietro Di Careggi, 1807)

Paysage des Apennins avec un arbre mort, 1780

Huile sur toile

H. 69 cm ; L. 53 cm



L'artiste et le contexte

Formé par son père puis à l'Académie des beaux-arts de Berlin, Hackert séjourne en France et à Paris entre 1765-1768, où il découvre l'œuvre de Joseph Vernet (1714-1789), déjà célèbre pour ses paysages de marines. Lorsqu'il arrive à Rome en 1768 avec son frère, il est déjà un artiste accompli et s'enthousiasme pour les séances de travail en plein air, telles que les préconise Charles Joseph Natoire (1700-1777), directeur de l'Académie de France à Rome. Avec son frère, il explore l'Italie et la Sicile, puis il devient en 1786 le peintre officiel de Ferdinand IV de Naples et finit par s'établir à Florence.

Tenu par son ami le poète et théoricien de l'art Goethe (1749-1832), pour le premier paysagiste du temps, il réalise des œuvres aux règles encore classiques dans la tradition de Claude Lorrain, avec tous les artifices du paysage composé idéal disciplinant les formes naturelles. Cependant, marqué par son travail sur le motif, son œuvre traduit déjà une vision objective et réaliste.

Lecture d'œuvre

L'arbre est l'un des motifs de prédilection de Jacob-Philip Hackert. Ainsi, celui de ce *Paysage des Apennins*, entre vie et mort, est ondoyant et nouveau, son tronc est torturé, ses racines s'accrochent éperdument à la roche, et seules d'infimes frondaisons le parent encore. En contraste, la montagne et la forêt qui l'entourent forment elles une masse dense et touffue de verts et de bruns, le ciel un espace éthéré d'un bleu lumineux. Une œuvre sensible et attentive à la nature mais aussi imprégnée de méditation philosophique : subtile fragmentation des frondaisons aux iridescentes vibrations lumineuses, pâte laiteuse des troncs, éclaircies des lointains habités, matière riche et subtile qui lui confère une véritable présence.

Pistes d'exploitation

La figure de l'**arbre** : matérialités, aspects formels, métaphores, symboles et mythes.

Matières peintes et espaces sensibles suggérés

Salles n°30 et 31

Hubert Robert
[Paris, 1733 – Paris, 1808]

Les Découvreurs d'antiques,

vers 1765

Sanguine sur papier

H. 43 cm ; L. 32,5 cm



Les Découvreurs d'antiques,

vers 1765

Huile sur toile

H. 81 cm ; L. 67,5 cm

L'artiste et le contexte

Fils d'un écuyer du marquis de Stainville, Hubert Robert bénéficie d'une éducation classique au Collège de Navarre, pourtant réservée à l'élite aristocratique, avant de suivre l'enseignement du sculpteur Michel-Ange Slodtz, fervent admirateur de l'art italien.

Il séjourne ensuite dix ans à Rome, de 1754 à 1765, où il devient pensionnaire de l'Académie de France. Ses maîtres sont Pannini, peintre d'architecture et professeur de perspective à l'Académie, et Piranèse, graveur des ruines de Rome. Rentré en France en 1765, il connaît immédiatement le succès. Reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1766 avec son *Port de Ripetta*, il expose régulièrement au Salon. Il mène une vie mondaine et fréquente les salons de son temps, comme celui de madame Geoffrin. Proche de la famille royale, il est nommé par Louis XVI Dessinateur des jardins du roi et Garde du Muséum afin d'étudier l'installation des collections royales dans la Grande Galerie du Louvre. Emprisonné sous la terreur, il échappe à la guillotine avant d'être libéré et de connaître à nouveau le succès.

Lecture d'œuvres

Le Colisée, édifice antique le plus monumental de Rome, a suggéré à Hubert Robert un grand nombre d'œuvres. C'est en 1765, année de son retour en France, qu'il exécute ce dessin et cette peinture d'une similitude presque parfaite : un chapiteau, quelques vestiges au sol ont été rajoutés ou modifiés.

C'est toute l'atmosphère de curiosité archéologique qui régnait alors à Rome, mêlant recherche rigoureuse et « chasse aux trésors », qu'il nous restitue : un riche amateur part, sous la conduite de *Ciceroni* (sorte de guide touristique), à la recherche de souvenirs de la Rome antique.

Mais ce n'est pas vraiment la réalité que peint Hubert Robert, bien au contraire : il recompose un paysage de fantaisie avec des éléments empruntés à divers lieux du paysage romain : la pyramide de Cestius, une statue de prince barbare qui ornait l'arc de Constantin ou la cour du palais des Conservateurs au Capitole, les grands couloirs circulaires du Colisée dont les arcades ont ici été fermées et transformées en niches, créant ainsi l'obscurité propice à l'exploration archéologique.

Dans un mouvement en spirale, la lumière vient ici conduire le regard du spectateur à la découverte de l'œuvre et souligne sa composition ascendante, ainsi que le mouvement courbe de la galerie et le cintre de la voûte.

Salle n° 30

Hubert Robert

(Paris, 1733 – Paris, 1808)

Les Bergers d’Arcadie, 1789

Huile sur toile

H. 209 cm ; L. 171,5 cm



Lecture d’œuvre

Hubert Robert reprend ici le thème virgilien – extrait des *Bucoliques* – des bergers réunis devant un tombeau, allusion à la fragilité de la vie et à l’écoulement du temps. Hommage peut-être à Nicolas Poussin (1594-1665) qui avait déjà représenté ce sujet et dont l’œuvre était conservée dans les collections royales où Hubert Robert, Garde du muséum de Louis XVI depuis 1778, avait sans doute pu l’admirer.

Véritable condensé de son œuvre, ce paysage à la fois rural et grandiose associe des représentations des deux mondes qui l’ont inspiré, l’antique et le moderne.

En arrière-plan est évoquée l’Arcadie montagneuse du Péloponnèse, devenue dans l’imaginaire occidental symbole d’un monde naturel protégé du mal, où Hubert Robert place un temple dorique en ruine, souvenir sans doute de ceux de Paestum et Agrigente qu’il a visité en 1760.

Au premier plan, apparaît un paysage humide et champêtre caractéristique de l’Île-de-France et des bords de la Seine, qu’il parcourt et où il dessine de nombreux jardins, tel ceux de Méréville ou Ermenonville. Hauts peupliers, plan d’eau, tombeau antique qui ne sont pas sans évoquer l’Île aux peupliers où l’artiste dessina le tombeau de Jean-Jacques Rousseau.

Pistes d’exploitation

L’évocation du **temps** dans l’image.

Le texte, le récit et l’image du récit.

Thème de « **l’ailleurs** », source d’inspiration pour un renouveau ou une rupture dans l’art (Hubert Robert, précurseur du Romantisme)

Salle n° 24

Paul Huet

(Paris, 1803 – Paris, 1869)

Coucher de soleil sur une abbaye au milieu des bois

Huile sur toile

H. 164 cm ; L. 265 cm



L'artiste et le contexte

Interrompant des études classiques, Paul Huet qui, selon ses souvenirs, commence à l'âge de 13 ans « ses rêves de paysagiste », entre dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guerin (1774-1833), puis d'Antoine-Jean Gros (1771-1835) où il rencontre le peintre anglais Richard Parkes Bonington (1802-1828). Les amitiés de Delacroix, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Lamartine et Sainte-Beuve marqueront sa carrière. Désirant sortir de l'univers de l'atelier, Paul Huet fait de nombreux voyages à travers les régions de France et différents pays qui lui inspirent chaque fois une nouvelle manière de peindre et lui permettent d'exprimer son tempérament passionné. Ainsi est-il l'un des rares paysagistes romantiques français, mais il ouvrira aussi la voie aux peintres de Barbizon par sa sensibilité et, selon Victor Hugo, son « faire vrai ».

Lecture d'œuvre

Au Salon de 1831, ce *Coucher de soleil sur une abbaye au milieu des bois* était accompagné d'une épigraphe extraite de *Odes et Ballades* de Victor Hugo : « Trouvez-moi, trouvez-moi / Quelqu'asile sauvage... / Quelqu'abri d'autrefois... / Trouvez-le moi bien sombre, / Bien calme, bien dormant, / Couvert d'arbres sans nombre, / Dans le silence et l'ombre / Caché profondément. »

Pour l'historien Pierre Miquel, l'édifice en arrière-plan pourrait être la cathédrale de Rouen - ville dont est issue la famille maternelle du peintre - et l'étendue d'eau au premier plan, les étangs de Pierrefonds au soleil couchant.

Dans ce paysage composé, délaissant les formes précises et la perspective, Huet travaille par grandes masses qui se juxtaposent et fusionnent dans une écriture rapide et large et avec un sens nouveau de l'espace. Tout contribue à donner une impression d'inquiétude et de solitude de l'homme devant la nature et son « énigme éternelle » : végétation sombre, étang mystérieux, ciel étrange et rougeoyant, silhouette fantomatique de l'abbaye...

Pistes d'exploitation

Le **Romantisme** : thèmes, figures et interprétations (la forêt, la lumière, l'homme face à la Nature...)

Ombres, lumières et matières picturales.

Effets lumineux créés par le geste de l'artiste.

Salle n° 24

Félix-Auguste Clément
(Donzère, 1826 – Cherchell, Algérie, 1888)

Une Veuve fellah au tombeau de son époux, 1868

Huile sur toile

H. 42,5 cm ; L. 70,5 cm



L'artiste et le contexte

C'est grâce à une bourse du Conseil Général de la Drôme que Clément peut suivre les cours de l'École des beaux-arts de Lyon entre 1843 et 1847, puis de Paris entre 1847 et 1856. Prix de Rome en 1856, il séjourne en Italie de 1857 à 1862 où il se lie d'amitié avec Carpeaux (1827-1875). Rentré en France, il rencontre François Bavay, riche banquier qu'il accompagne en 1862 en Égypte où il devient peintre du prince Halim Pacha dans son palais à Choubrah. Il rentre à Paris en 1868, suite à un conflit avec le prince, et poursuit alors une carrière de peintre classique, de portraitiste et de professeur à l'École des beaux-arts de Lyon, se liant au mouvement provençal des Félibres et à Frédéric Mistral.

Lecture d'œuvre

D'Égypte, Clément rapporte une quantité de sujets d'études, qui lui permettent d'exposer aux Salons une trentaine de tableaux orientalistes datés de 1865 à 1880. L'artiste y développe son goût pour la représentation humaine, s'attache au type sensuel des Fellahines et des fatmas en présentant ses figures dans leurs coutumes et leurs rites, comme cette *Veuve fellah au tombeau de son époux*, œuvre sans doute peinte en Égypte, qui sera présentée au Salon de Paris en 1868 et de Lyon en 1870.

L'artiste utilise dans cette œuvre un éclairage lunaire qui rend les tons sourds et les lumières blanches, à l'atmosphère lourde rendue par des blancs, des bleus, et des verts grisés, que seuls le rouge du vêtement de l'enfant et surtout le noir intense de celui de sa mère viennent rompre.

Pistes d'exploitation

Orientalisme, paysages d'Égypte, **carnet de voyage**.

Codes du paysage classique et harmonie colorée.

Statut de l'œuvre, **documentaire** et artistique.

Salle n° 28

Jean-Joseph-Xavier Bidault
(Carpentras, 1758 – Montmorency, 1846)

Le Départ de Bayard de Brescia, 1822

Huile sur toile

H. 190,5 cm ; L. 261 cm



L'artiste et le contexte

Formé dans l'atelier de son frère peintre de paysage et de nature morte à Lyon, Jean-Joseph-Xavier Bidault entre ensuite à l'École des Beaux-Arts de Lyon, puis s'installe à Paris en 1783. C'est grâce à l'aide d'un marchand de tableaux, M. Dulac, qu'il peut séjourner en Italie de 1785 à 1790. Rentré à Paris, il expose régulièrement au Salon, poursuit une carrière où commandes et achats de l'Empire et de la Restauration se succèdent. Même s'il peint en forêt de Fontainebleau, Bidault est le tenant du paysage néoclassique recomposé en atelier et, hostile à la peinture réaliste de Théodore Rousseau et Paul Huet qu'il refuse au Salon de 1836, il termine sa vie contesté alors que seul Corot reconnaîtra qu'il lui doit beaucoup.

Commandé par Louis XVIII en 1817, ce *Départ de Bayard de Brescia* appartient à une série de trente-deux peintures qui devaient représenter les héros de l'Histoire de France, demandées à divers peintres pour décorer la Galerie de Diane au château de Fontainebleau. Cet ensemble fut dispersé sous le Second Empire.

Lecture d'œuvre

Exposée au Salon de 1822, l'œuvre était accompagnée d'une notice rappelant l'évènement de 1512 : « Le chevalier partant de Brescia pour aller au siège de Ravenne, reçoit des deux demoiselles de la maison, une bourse et deux bracelets qu'elles avaient brodés pour lui pendant sa maladie. Il prie l'une d'elle de lui attacher les bracelets et prend la bourse ».

Ainsi, dans la lignée de la peinture troubadour, Bidault emprunte bien à la « petite » histoire nationale, celle du chevalier sans peur et sans reproche de la fin du Moyen Âge, mais, plus qu'à l'anecdote à peine esquissée en bas à droite du tableau, c'est au site grandiose de Brescia que l'artiste, marqué par son séjour en Italie, s'intéresse ici. Il en résulte une composition monumentale et réfléchie toute classique, d'un paysage héroïque et ennobli construit en ordonnant architectures et végétations, avec une primauté du dessin sur la matière fluide et transparente, et un usage de coloris francs et lumineux.

Pistes d'exploitation

Peinture et **histoire** (de France), techniques de **narration** en images.

Espace organisé, figuration et scénographie.

Héros et personnages : mise en scène et théâtralisation

Salle n° 28

Jean-Baptiste Camille Corot

(Paris, 1796 – Paris, 1875)

Papigno, rives escarpées et boisées, 1826

Huile sur papier maroufflé sur toile

H. 26 cm ; L. 39 cm



L'artiste et le contexte

Jean-Baptiste Camille Corot fut l'élève des peintres classiques Achille-Etna Michallon (1796-1822) et Jean-Victor Bertin (1767-1842), maîtres du paysage historique, qui l'encouragent à aller travailler dans la forêt de Fontainebleau afin de réaliser des études sur le motif destinées à recomposer en atelier ses paysages. Corot sera ainsi l'un des premiers à fréquenter le village de Barbizon, situé à quelques kilomètres de Fontainebleau. Ainsi, à la suite de ses maîtres et de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), Corot va, au début du 19^e siècle, renouveler le genre du paysage.

Lorsqu'il part pour Rome en 1825 compléter sa formation, il a déjà réalisé en France un certain nombre d'études d'après nature. Si ce séjour n'est au départ prévu que pour un an, il y restera trois ans et fera plusieurs voyages autour de Rome pour peindre sur le motif dans l'objectif de « combler le fossé entre spontanéité de la peinture de plein air et principes régulateurs du paysage composé classique ».

Lecture d'œuvre

Ce paysage appartient à la petite série d'études peintes à l'huile sur papier en 1826 à Terni, Narni et Papigno, en Ombrie. Il se rend dans le village de Papigno, situé à la sortie de Terni, qui, sur un piton rocheux à pic sur la vallée de la Nera, offre un motif spectaculaire, massif et lumineux à peindre, et réalisera, entre mi-juillet et mi-septembre, trois vues du village et deux de la vallée de la Nera.

Corot y met en place un vocabulaire pictural original qui joue sur le contraste entre premier et second plans. Les effets subtils de la perspective aérienne des lointains aux délicates teintes pastel, aux contours floutés et transitions imperceptibles le rattachent encore à Pierre-Henri de Valenciennes et à son maître Michallon. Au contraire, au premier plan, la palette franche aux verts robustes, la facture puissante et rapide, la matière souple et épaisse, et l'éloignement du « descriptif », montrent une approche plus personnelle.

Pistes d'exploitation

Renouveau du genre de paysage par la pratique du **plein air**.

Facture et matières picturales au service d'une **spontanéité du geste**.

Salle n° 25

Théodore Rousseau
(Paris, 1812 – Barbizon, 1867)

Paysage d'automne

Huile sur toile
H. 23 cm ; L. 35,5 cm

Chaumière près de l'étang

Huile sur bois
H. 21 cm ; L. 30 cm



L'artiste et le contexte

De 1834 à 1848, « grand refusé » des Salons où dominent les tenants du paysage historique, Rousseau va, à l'écart du milieu officiel, totalement renouveler la peinture de paysage. Formé dans l'atelier du paysagiste classique Jean-Charles Remond, Rousseau copie les maîtres anciens au Louvre, en particulier les paysagistes hollandais du 17^e siècle, mais découvre et étudie les peintres anglais contemporains, comme Constable ou Bonington, révélés au Salon de 1824. Après son échec au Prix de Rome en 1829, il parcourt la France pour peindre sur le motif, découvre la forêt de Fontainebleau et en 1847 installe son atelier à Barbizon où le rejoignent d'autres artistes... Poursuivant sans relâche une exploration toujours plus intime de la nature, il en fait selon Théophile Gauthier « le portrait, comme on ferait celui d'un dieu, d'un héros ou d'un empereur ».

Lecture d'œuvres

Très attaché aux variations de lumière et de climat qui modifient la nature selon l'heure ou la saison, Rousseau, dans son *Paysage d'automne*, saisit l'aspect désolé d'une plaine de la région du Berry où il a séjourné en 1842, ainsi que son atmosphère automnale et humide. Ce motif ordinaire est composé en deux parties horizontales, et montre le goût de l'artiste pour les vastes paysages panoramiques, qu'il sait traduire sur de petits formats. Ici, le panorama est embrasé de ciel crépusculaire, de terre bourbeuse aux formes anguleuses, à l'horizon de soleil couchant interrompu de quelques arbres frêles, qui lui donnent un caractère désolé. La matière même de la peinture en accentue l'âpreté : « fièvre du pinceau » et touche « raboteuse et cahotée » qu'on lui reprochera souvent. C'est pourtant cette touche libre, ces empâtements, qui, suivant le motif et accrochant la lumière, construisent l'espace du tableau et, sans le décrire, le caractère de la nature qu'il nous montre.

Plus proche du paysage hollandais qu'il a souvent admiré, la *Chaumière près de l'étang*, nous offre le panorama d'une campagne plus verdoyante et humaine, réalisée avec une matière plus lisse et fine, griffée de lignes verticales, diagonales ou circulaires pour traduire les formes et mouvements des végétaux, des arbres et nuées du ciel. Une composition construite là encore en deux plans où s'opposent en haut le vide d'un ciel tout en nuances de blancs et de bleus, en bas la densité d'une terre où s'équilibrent les masses et les reflets.

Pistes d'exploitation

Pratique du **plein air**, travail **sur le motif** et adaptation du format au sujet ; Matières picturales et **geste** de l'artiste ; Nature observée, nature exprimée ; **L'école de Barbizon**

Salle n° 23

Eugène Boudin

(Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)

La Collégiale d'Abbeville la nuit,

vers 1890-1894

Huile sur bois

H. 46 cm ; L. 37,5 cm



L'artiste et le contexte

Fils de marin, Eugène Boudin, tout en peignant, commence à exposer des artistes comme Jean-François Millet (1814 -1875) ou Eugène Isabey (1803 - 1886) dans la papeterie qu'il a ouvert avec un ami au Havre.

C'est en 1846 qu'il décide de se consacrer entièrement à la peinture. Grâce à une bourse de la ville du Havre, il voyage en Bretagne et en Normandie où il trouve la transparence lumineuse et la magie des changements atmosphériques qui traversent toute son œuvre. Il plante son chevalet devant le motif pour en saisir l'instant, comme avec les scènes de plage à Trouville et à Deauville élaborées à partir de 1860. Ces scènes à la poésie teintée de réalisme lui servent de répertoire de motifs et le rendent célèbre.

En marge de toute école, Boudin est l'un de ces peintres qui ont « incubé » le travail des impressionnistes. Il donne des conseils au jeune Monet (1840 - 1926) âgé de dix-sept ans, qui, en 1874, l'invite à participer à l'exposition fondatrice qui verra naître le nom d'« impressionnisme », et déclare « je dois tout à Boudin ».

Lecture d'œuvre

Avant les magistrales séries de Monet sur la cathédrale de Rouen, Boudin va aussi peindre le même motif à diverses heures, telle la collégiale Saint-Vulfran d'Abbeville qu'il représente une fois de jour et une fois de nuit, dans le même cadrage.

Ainsi, dans cette Collégiale d'Abbeville la nuit, plus que le monument, c'est l'action de la lumière, du vent et de la pluie qui intéresse l'artiste et devient le vrai sujet du tableau. Variations et contrastes, instantanéité et fulgurance d'une lumière lunaire changeant au gré du mouvement des nuages, rendue perceptible par la large touche qui balaye rapidement la surface.

Elle dissout les formes et les contours, dans une peinture volontairement traitée comme une esquisse et avec un « illusoire manque d'application ». Ainsi, le ciel n'est plus ici la toile de fond sur laquelle se découpe le motif à la faveur d'un effet de contrejour, mais une turbulence orageuse qui occupe tout le tableau.

Pistes d'exploitation

Sujet, couleurs et lumières

Recherche d'une gestuelle adaptée à la saisie de l'instant

Les signes de la **modernité** en peinture

Salle n° 22

André Lhote

[Bordeaux, 1885 – Paris, 1962]

L'Entrée du parc, 1908

Huile sur papier marouflé sur toile

H. 64 cm ; L. 52 cm



L'artiste et le contexte

Peintre avant tout, mais aussi théoricien de l'art et enseignant, André Lhote débute à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Il est autant influencé par les maîtres, tels Rubens ou Delacroix, que par la modernité de Paul Gauguin et surtout celle de Paul Cézanne, qui le marquera définitivement.

En 1911, André Lhote s'installe définitivement à Paris, où le mouvement cubiste est en pleine expansion. Malgré une participation régulière à différents salons, notamment à l'exposition de la Section d'or en 1912, il reste à l'écart du groupe des cubistes et fait figure d'indépendant. Il est le tenant d'un cubisme « humaniste et sensible », à la recherche d'un classicisme radicalement opposé aux intentions de Braque et de Picasso dont l'art de rupture refuse tout appel à la tradition.

Également théoricien, Lhote écrira une vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels le *Traité du paysage* (1939) et le *Traité de la Figure* (1950), qui feront date dans le domaine de la critique d'art. Ces ouvrages à valeur pédagogique reprennent en substance les cours qu'il donne dans son académie, fondée en 1922 rue d'Odessa, dans le quartier Montparnasse à Paris. Dès 1928, l'académie prend ses quartiers d'été à Mirmande, en Drôme provençale.

Lecture d'œuvre

L'Entrée du parc, peinte en 1908 sans doute dans les alentours de Bordeaux, ouvre sur un paysage de campagne luxuriant. La composition, au cadrage serré, est un concentré de couleurs où les orangés, roses, violets et verts crus ou bleutés structurent le tableau dont la tendance décorative est clairement affirmée. Le regard y glisse d'un motif à l'autre : troncs, branches, routes, feuillages, aux effets contrastés et cernés le plus souvent de noir s'entremêlent, se croisent et se superposent autour des deux solides piliers, mais rien ne se fond. L'effet ainsi créé est celui d'un espace bidimensionnel sans échappées possibles.

Dans les Arbres en fleurs peints aussi en 1908, c'est la couleur, cernée de noirs et de bruns, qui crée l'espace du tableau et le mouvement du vent dans les arbres. Dans une harmonie claire, la composition se déploie depuis les oranges verts et bleus soutenus du sol vers un ciel aux mêmes teintes, mais rendu par des moyens opposés : larges aplats diagonaux de matière du sol qui s'étirent vers la droite, hachures plus transparentes et légères du ciel dont le mouvement se dirige lui vers la gauche. Les masses mouvementées des arbres, dont l'un coupé et dense cale la composition à gauche, viennent rompre ce qu'elle pourrait avoir de rigidité.

Pistes d'exploitation

Le tableau comme **espace pictural** autonome (ligne, espace, couleur)

Salle n° 16

Hamish Fulton

(Londres, 1946 - vit et travaille à
Canterbury, Royaume Uni)

**Twilight Horizons, Vercors, France,
1995**

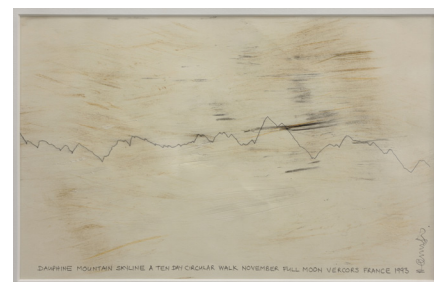
Crayon, encre et terre sur papier

H. 96 cm ; L. 63 cm

**Dauphiné Mountain Skyline,
Vercors, France, 1995**

Crayon et encre sur papier

H. 71 cm ; L. 78 cm



L'artiste et le contexte

Hamish Fulton convient très tôt que l'acte artistique ne saurait être cantonné à un travail d'atelier et, refusant toute catégorie, se revendique avant tout comme « un artiste qui marche ». Il décide ainsi, au début des années 1970, de puiser dans de longues marches la matière nécessaire à l'élaboration de son œuvre, choisissant aussi bien des espaces sauvages, grandioses, illimités, que des sites plus familiers et campagnards, dont il retient la sinuosité de l'horizon, la texture du sol, mais aussi des cheminements ; espaces sur lesquels, à la différence des artistes du Land Art, il ne laisse aucune trace. Reposant sur l'aphorisme «no walk, no work», chacune de ses œuvres découle donc de la singularité d'une marche, d'un paysage parcouru, qu'il soit en Europe, en Inde, en Amérique ou en Asie. Jamais restreinte à la représentation d'un lieu particulier, l'œuvre est la mémoire ou le témoignage de l'expérience physique et spirituelle du paysage et peut ensuite prendre différentes formes : dessin, gouache, peinture murale, photographie..., que l'artiste enrichit ensuite par des mots, des textes proches des Haïkus, mentionnant la durée de la marche, la longueur parcourue, les lieux traversés et certaines données climatiques, topographiques.

Lecture d'œuvres

Twilight Horizons, Vercors, France et *Dauphiné Mountain Skyline, Vercors, France* ont été réalisés à partir de marches entreprises par Fulton dans le massif du Vercors, en 1995 et 1996. Toutes deux témoignent de la place occupée par le dessin dans son travail, mais aussi de l'abandon progressif de la photographie, selon lui trop spectaculaire et contraignante. « Je vois une montagne et je dessine le contour au crayon. Le travail se fait immédiatement, sur place. Aucun autre processus n'entre en jeu », dit-il. Réalisés sur papier froissé et frotté au sol, ces dessins représentent des lignes d'horizon sensibles, ou relèvent de manière précise, et même impersonnelle, les contours de dix pierres ainsi que ceux des objets emportés par l'artiste dans ses marches : casserole, tasse et bougie.

Pistes d'exploitation

Pratique artistique *in situ*, dans le paysage ; Le **corps** agissant dans l'espace, producteur de dessin, de traces. L'échelle du corps, la mesure de l'oeuvre ; L'artiste, ses **matériaux** et ses **supports** d'expression

GLOSSAIRE

Caprice

En peinture, le caprice (de l'italien *capriccio*) désigne un paysage composé d'éléments architecturaux fictifs, d'imagination et de fantaisie. Ruines et monuments inventés ou transposés peuvent ainsi composer ce type de paysage, mis en scène dans un but décoratif ou pour charmer l'œil du spectateur. Le terme prend un sens particulier au 18^e siècle, chez les peintres de *vedute*. L'Italien Giovanni Paolo Pannini a souvent recours à ces compositions de scènes de ruines antiques, comme on peut l'apercevoir dans les peintures *Ruines à l'Obélisque* ou *Ruines à la Pyramide*.

Carnet de voyage

Très utilisés par les artistes voyageurs – surtout au 19^e siècle –, les carnets de voyages permettent de croquer les motifs rencontrés « sur le vif » et favorisent la spontanéité. Ces livrets au petit format, de plusieurs pages, peuvent rassembler écrits, esquisses et croquis et réunissent ainsi impressions et réflexions. En plus d'être des témoignages précieux sur les voyages d'artistes, ils constituent des œuvres d'une rare liberté formelle, et permettent enfin, au retour, de documenter l'artiste avec précision pour l'exécution de tableaux. Turner privilégie l'aquarelle au sein de ses carnets de voyage, il exécute des ambiances colorées rapidement exécutées, mais qui serviront de base pour ses peintures. Les carnets de voyage des artistes (Turner, mais aussi Delacroix ou Victor Hugo) deviennent de nouveaux supports d'expérimentation, une nouvelle façon d'appréhender le paysage.

École de Barbizon

L'appellation « École de Barbizon » désigne une certaine conception du paysage. Elle renvoie à un groupe de peintres du 19^e siècle rassemblés par l'engouement romantique du paysage peint d'après nature, dont le village de Barbizon, hameau situé aux confins de la forêt de Fontainebleau, devint pour eux un véritable centre d'attraction. Inspirés par la peinture de paysage anglaise de Constable et Turner, les artistes abandonnent l'idéalisation de la nature préconisée jusqu'alors par la tradition picturale, au profit de la sensation. Théodore Rousseau s'installe à Barbizon dans les années 1830, avec l'idée de peindre la nature directement sur le vif, telle qu'elle est, et de représenter avec réalisme son ambiance, donnée par la lumière et le climat. Le rejoindront très vite D'Aubigny, Diaz de la Peña, Millet... Camille Corot, bien qu'il n'ait jamais réellement fait partie du groupe, peut être considéré comme un proche de l'école.

Esquisse

Première étude d'une composition picturale, sculpturale, architecturale, indiquant les grandes lignes du projet et servant de base à son exécution définitive. L'esquisse peut être faite au crayon, au pinceau, en terre cuite. Synonymes : croquis, ébauche, étude, projet.

« Grand Tour »

L'expression « Grand Tour » désigne un voyage effectué par les jeunes gens de la bonne société anglaise puis européenne à partir du 17^e siècle et surtout au 18^e siècle, afin de parfaire leur éducation alors fondée sur les humanités grecques et latines. L'Italie, à la convergence de tous les intérêts (antiquités romaines, paysages et lumière méditerranéens, chefs-d'œuvre de la Renaissance...), en était la destination principale, mais le voyageur ne manquait pas de traverser la France, la Suisse, les Pays-Bas, l'Allemagne, puis, plus tard, d'aller jusqu'en Grèce ou en Asie Mineure. Aux 18^e et 19^e siècles, le Grand Tour était l'apanage des amateurs d'art, des collectionneurs et des écrivains, dont Goethe et Alexandre Dumas. Il revêtait également un intérêt particulier pour les artistes, qui pouvaient y étudier les maîtres de la Renaissance et les ruines de la Rome antique. Il eut ainsi pour résultat d'offrir de nouvelles perspectives aux artistes au-delà des Alpes, et contribua la diffusion du néo-classicisme.

Impressionnisme

Au cours du second Empire, de jeunes artistes prirent conscience que la peinture officielle ne correspondait plus aux nécessités de leur époque. Ils décidèrent de se réunir autour d'une autre conception de l'art, et d'organiser une société dont le premier objectif était de présenter des expositions libres, sans jury ni récompense honorifique. Au cours de la première exposition, qui eut lieu en 1874 dans l'atelier du photographe Nadar, des artistes tels que Cézanne, Monet, Degas, Sisley, Morisot, Boudin, Pissarro ou encore Renoir présentent leurs œuvres et sont baptisés – ironiquement – « impressionnistes », en référence au tableau *Impression, soleil levant* (1872), que présente Monet. La volonté des Impressionnistes est de représenter le motif en fonction de la lumière et de ses effets, ils ne recherchent pas le sens mais la forme, qu'ils réinventent en peignant l'instant selon les lois de la perception visuelle, en utilisant la couleur comme seul outil de composition.

Land art

À la fin des années 1960, aux États-Unis, certains artistes décident de quitter le cadre contraignant de l'atelier et d'aller travailler directement dans la nature. Parallèlement, en Angleterre et en Hollande, d'autres artistes tentent la même expérience. Cette nouvelle forme d'expression deviendra ainsi le « Land Art », véritable remise en question de la notion d'œuvre. Les créations, le plus souvent éphémères, peuvent être parfois détruites sitôt créées, livrées à l'usure du temps et aux aléas des conditions météorologiques. *Spiral Jetty*, une jetée en forme de spirale créée à partir de boue, cristaux de sel, rochers de basalte, bois et eau dans le Grand Lac Salé par l'artiste Américain Robert Smithson en 1970, est emblématique de ce courant artistique, résolument insaisissable pour les galeries ou les centres d'art.

Perspective

Dans l'art occidental, deux systèmes suggèrent l'espace. D'une part, la perspective atmosphérique (ou aérienne), que les fresquistes de Pompéï utilisent déjà et qui se fonde sur l'observation de la diminution des contrastes dans le lointain. À partir de Leonard de Vinci, elle est obtenue grâce à l'usage d'une palette plus bleutée vers l'horizon. D'autre part, apparaît la perspective linéaire, employée dans les fresques romaines pour des représentations architecturales, puis surtout théorisée par Alberti au 15^e siècle avec une conception géométrique de l'espace.

Orientalisme

Dès le 17^e siècle et au 18^e siècle, la tentation de l'Orient séduit les artistes, mais les œuvres ne restituent alors qu'une image anecdotique. Bon nombre d'artistes évoquent seulement un Orient de rêve, fantaisiste et littéraire, prétexte à détails pittoresque et figures de nus.

Au 19^e siècle, l'orientalisme touche tous les domaines (art, décoration, littérature). L'intérêt pour l'Orient est très lié à l'expansion des colonies occidentales. La fascination pour les pays arabes, par exemple, se développe en marge de l'implantation des Français en Algérie. Les campagnes napoléoniennes entraînent l'égyptomanie, goût pour l'art et la civilisation égyptienne. Les artistes sont séduits par cette culture nouvelle (à leurs yeux) et la racontent en peinture à l'aide de motifs inspirés de l'art arabe et de l'univers des Mille et une nuits. Quand certains d'entre eux livrent une représentation idéalisée, d'autres tentent de peindre un Orient plus réel, attentifs aux détails naturalistes et aux coutumes des habitants, même si leurs œuvres restent imprégnées d'un folklore dû à la connaissance encore sommaire des civilisations qu'ils découvrent.

Paysage classique

Au 17^e siècle, les représentations de paysages soutenues par l'observation scientifique sont soumises aux règles du classicisme français. Suivant la hiérarchie de valeurs qui prévaut à l'époque classique, le paysage n'est pas encore motif à part entière et reste seulement un décor pour des scènes historiques. Répondant aux règles picturales de rationalité, d'ordre, de mesure et de cohérence, la nature est alors montrée sous un jour idéal : docile, disciplinée, domptée par la main de l'homme. Français installé à Rome, Claude Gellée dit « Le Lorrain », incarne l'art de ce paysage « idéal » en représentant des scènes bibliques ou mythologiques. L'artiste innove cependant en peignant le soleil avec des effets de contre-jour, à partir de dessins ou lavis effectués en plein air.

Pittoresque

Dans son premier sens, l'adjectif pittoresque ramène à la peinture, à ce qui est digne d'être peint.

Le pittoresque est avec le sublime l'une des deux catégories esthétiques qui, à partir de la seconde moitié du 18^e siècle, concurrence - pour ne pas dire détrône - la beauté classique dans l'art du paysage. Largement théorisée par les Britanniques, grands voyageurs et amateurs de contrées lointaines, cette nouvelle manière de voir et de sentir est rapidement adoptée sur le continent. L'adjectif caractérise alors une tendance de l'art des jardins et de l'architecture des manoirs en Grande-Bretagne : on recherche l'asymétrie, les jeux de lumière, l'aspect « sauvage » de la nature...

Poétique des ruines

Objet de méditation sur la déchéance des empires, la grandeur disparue, les ruines deviennent poétiques et pittoresques au 18^e siècle, puis romantiques au 19^e siècle. Voyageurs effectuant leur voyage à Rome, étape indispensable du Grand Tour, sont fascinés par les savoir-faire antiques qui ont donné naissance aux colonnes, bas-reliefs, inscriptions... Au milieu du 18^e siècle, les découvertes successives des sites de Pompéi et Herculaneum ne font qu'accentuer l'ampleur du phénomène et attirent de plus en plus d'amateurs éclairés. Hubert Robert, qui passe une dizaine d'années à Rome et ses environs, est l'un des principaux représentants de cette esthétique en France, ce lui vaudra le surnom de « Robert des Ruines ».

Romantisme

Mouvement culturel apparu à la fin du 18^e siècle en Angleterre et en Allemagne, puis diffusé au 19^e siècle dans toute l'Europe, le Romantisme a concerné tous les arts. En réaction à la tradition classique rationalisme des Lumières, il apparaît comme mode d'expression des sentiments intérieurs, assumés au point d'en devenir l'objectif principal de l'artiste. Le vocabulaire du Romantisme s'oriente autour du rêve, de la folie, du doute, de la peur, de l'angoisse de n'être rien face à la grandeur de la nature.

L'imagination et le besoin d'expression de l'artiste dirigent son travail, quitte à être à contre-courant. Le mythe du peintre maudit naît à cette époque : le génie est incompris car en avance sur son monde, misérable mais libre.

Sanguine

Bâtonnet réalisé à partir d'hématite, minéral contenant de l'oxyde de fer dont la couleur peut varier de l'orange au brun. Au 18^e siècle, la sanguine est privilégiée pour les paysages et le rendu dans les figurations de nus.

Sublime

Comme concept esthétique, le sublime désigne une qualité d'extrême amplitude ou force, qui transcende le beau. Le sublime est lié au sentiment d'inaccessibilité. Comme tel, le sublime déclenche un étonnement, inspiré par la crainte ou le respect. Face aux manifestations les plus grandioses de la nature, l'homme éprouve des sensations contradictoires d'émerveillement et d'impuissance dont les peintres romantiques de paysage – tels l'allemand Caspar David Friedrich ou le Britannique Joseph Mallord William Turner – vont choisir de retranscrire sur la toile.

« Sur le motif »

On dit d'une peinture qu'elle est réalisée « sur le motif » quand elle est faite directement face au modèle, sans dessin préalable. L'expression s'emploie principalement pour la peinture de paysage, exécutée en extérieur, de « plein air », telle que l'on développée en France Camille Corot, les peintres de l'École de Barbizon et les Impressionnistes afin de saisir au mieux les textures, les lumières et les couleurs de leur sujet naturel.

Védutisme

Le « védutisme » vient de l'italien *vedutismo*, lui-même tiré du terme *veduta* (« vue ») et renvoie à un genre pictural florissant au 18^e siècle, axé sur l'art du paysage et de la vue urbaine. La *veduta* s'apparente à l'art de la mise en scène (scénographie) d'une vue extérieure et présente des problèmes de recherche spatiale, où la pratique de la perspective est très utilisée.

Les *vedute* sont très appréciées des voyageurs – notamment ceux qui effectuent leur Grand Tour –, car elles représentent des paysages qui se veulent objectifs, décrits avec précision et se voulant le plus possible fidèles à la réalité. Pour ce faire, les artistes pouvaient avoir recours à la chambre optique, ou *camera oscura* (boîte percée d'un petit trou par lequel les rayons lumineux projettent une image qu'il suffit de dessiner), comme dans les vues de Venise réalisées par Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto.

BIBLIOGRAPHIE



Le paysage

Textes de Chrystèle Burgard

Musée de Valence, 1990

Ce parcours dans les collections du Musée de Valence propose une étude du paysage dans l'art ; il présente les principes essentiels du paysage à travers l'évolution des grands courants artistiques de l'Antiquité au XXe siècle.

Cote : 708 VAL MBA (livre adulte)

Le paysage et la question du sublime

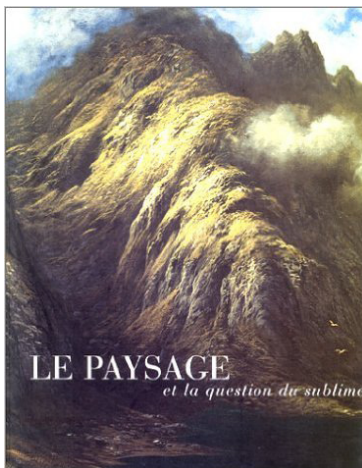
Catalogue par Chrystèle Burnard, Baldine Saint-Giron, Marie-Ceciello-Bachy, et al.

Réunion des musées nationaux, 1997

Les œuvres présentées fournissent la preuve que le sublime hante de façon privilégiée les tableaux de paysage et qu'on peut qualifier de sublimes certains d'entre eux. Mais il importait d'ôter à cette épithète l'acception restrictive de superlatif du beau qui tend à prévaloir en français et de lui donner toute l'épaisseur sémantique que lui confère l'anglais courant. Le sublime met en question l'idée d'un beau stable et harmonieux, défie nos facultés et renouvelle finalement le sentiment de notre être au monde.

[Exposition, Musée de Valence, 1er octobre-30 novembre 1997]

Cote 758.1 BUR (livre adulte)



Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril

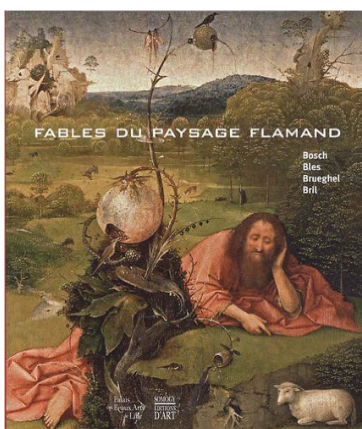
Sous la direction d'Alain Tapié

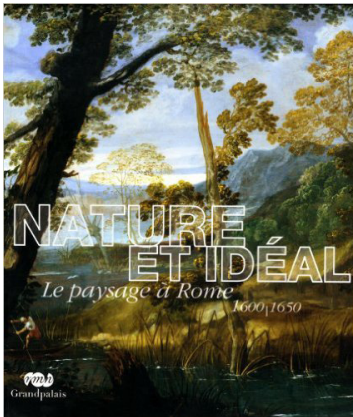
Palais des beaux-arts de Lille, 2012

A l'aube du courant maniériste, le paysage s'impose comme le véritable sujet de la peinture, devant la figure ou le récit biblique, relégués au second plan par la volonté de montrer l'invisible, de produire une impression d'infini. Les artistes flamands inventent une nouvelle manière de peindre, attachante et inventive, aux frontières du réel et de l'imaginaire. La nature devient le lieu d'accueil de mythes et de fables sacrées et profanes.

[Exposition, Lille, Palais des beaux-arts, 6 octobre 2012-14 janvier 2013]

Cote 758.1 FAB (livre adulte)





Nature et idéal : le paysage à Rome, 1600-1650

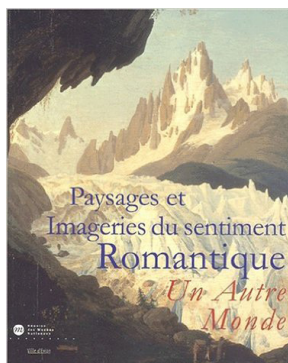
Catalogue par Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini, Silvia Ginzburg, et al.

RMN-Grand Palais, 2011

A Rome, dans la première moitié du XVII^e siècle, la peinture de paysage connaît un développement exceptionnel : auparavant réservée aux fonds des compositions peintes, elle devient un genre pictural autonome et connaîtra dès lors un succès considérable. Venus de l'Europe entière, notamment des Flandres, de nombreux peintres se côtoient dans la Ville éternelle où se multiplient les transformations architecturales et urbanistiques, et où leur présence favorise une exceptionnelle effervescence artistique.

[Exposition, Paris, Grand Palais, 9 mars-6 juin 2011 ; Madrid, Museo nacional del Prado, 28 juin-25 septembre 2011]

Cote : 758.1 NAT (livre adulte)



Paysages et imageries du sentiment romantique, un autre monde

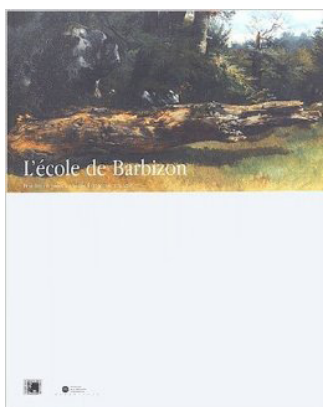
Sous la direction de Claude Fournet et Martine Frésia

Réunion des musées nationaux, 2003

Peintures et photographies illustrent la puissance du mouvement romantique européen à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle et sa manière particulière de célébrer la dimension affective et symbolique de la nature. Les œuvres sont accompagnées du témoignage des poètes, au rythme du Voyage de Baudelaire.

[Exposition, Evian, Anciens thermes, du 1er juin au 31 août 2003]

Cote : 758.1 FOU (livre adulte)



L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme

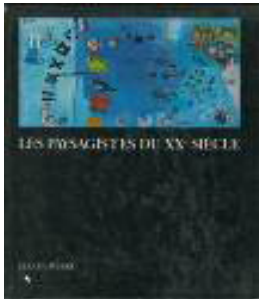
Catalogue par Vincent Pomarède, Gérard de Wallens, Olivier Meslay, et al.

Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002

L'aventure esthétique à laquelle on donnera plus tard le nom "d'école de Barbizon" découle de cette fusion étrange entre la magie d'un lieu, les aspirations artistiques de plusieurs générations de peintres et des conditions de travail particulièrement favorables ; elle représente une des principales étapes de l'histoire de l'art au XIX^e siècle, un jalon indispensable vers l'art moderne.

[Exposition, Lyon, Musée des beaux-arts, 22 juin-9 septembre 2002]

Cote : 709.038 ECO (livre adulte)



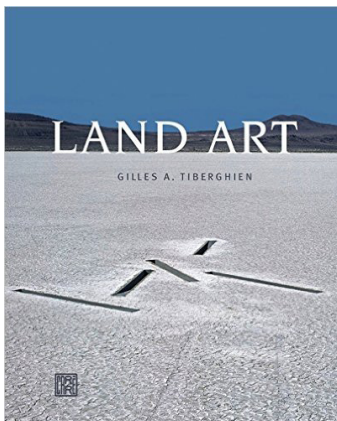
Les paysagistes du 20^e siècle

Pier Carlo Santini

Electa, 1972

Un jour, Dufy déclara à un spectateur qui ne comprenait pas le pourquoi de la couleur pure, si loin de la nature, que « la nature n'est qu'une hypothèse ». Déclaration qui prend une valeur de prophétie... Ce livre réunit œuvres artistiques et littéraires autour du traitement du paysage au 20^e siècle.

Cote : 758.1 SAN (livre adulte)



Land Art

Gilles A. Tiberghien

Dominique Carré éditeur, 2012

Les œuvres du Land art sont liées au site et ne peuvent être déplacées. D'où l'utilisation, par les artistes, de la photographie, pour signifier que leurs œuvres continuent à avoir une existence physique. Le terme Land art, dans la tentative de définition qu'en donne l'auteur, ne peut convenir pour d'autres formes d'interventions dans la nature qui lui ont succédé et avec lesquelles on tend à le confondre. Tout art dans la nature n'est pas du Land art.

Cote : 709.04 LAN (livre adulte)



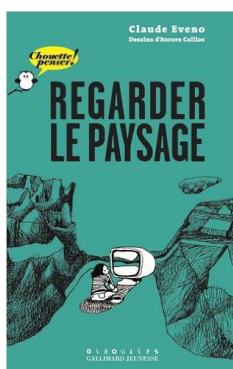
Tous les paysages : les paysages dans l'art

Béatrice Fontanel

Palette, 2009

Des peintures anciennes et modernes pour se promener dans des paysages : le jardin, la campagne, la forêt, la montagne, la rivière, la mer, la ville et les paysages imaginaires.

Cote : J 758.1 FON (livre jeunesse)



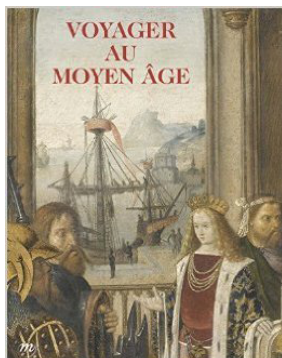
Regarder le paysage

Claude Eveno

Giboulées-Gallimard jeunesse, 2006, collection « Chouette ! penser »

C'est avec des images que nous avons appris à connaître le paysage : avec la peinture et plus tard avec la photographie et le cinéma. De sorte qu'aujourd'hui nous vivons la tête pleine d'images de la Terre toute entière...

Cote : J 758.1 EVE (livre jeunesse)



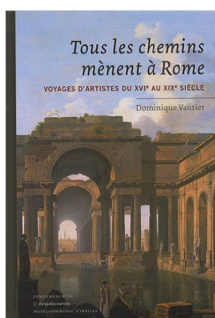
Voyager au Moyen Âge

[Exposition, Paris, Musée de Cluny, 2014-2015]

RMN, 2014

Du pèlerinage à l'exploration de contrées nouvelles, du commerce à la croisade, les voyages répondaient, au Moyen Âge, à de multiples motivations. Du plus simple objet - chaussures, coffres de voyage... - aux pièces de prestige et d'apparat, le voyage est évoqué dans toutes ses dimensions, religieuse, commerciale, guerrière, et bien sûr artistique, puisque nombre d'artistes firent ainsi leur apprentissage.

Cote : 758.8 VOY (livre adulte)



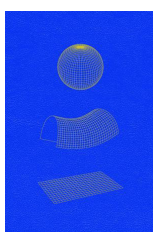
Tous les chemins mènent à Rome : voyages d'artistes du XVIe au XIXe siècle

[Exposition, Ixelles, 2007-2008]

RMN, 2007

Le voyage en Italie a tenu une place importante dans la formation des artistes. Ce voyage, que bon nombre d'entre eux ont entrepris, reste mal documenté. Comment voyageait-on autrefois ? Le livre détaille les préparatifs, haltes, auberges, moyens de déplacement, etc.

Cote : 758.8 VAU (livre adulte)



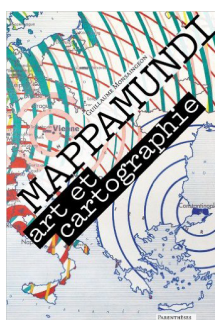
Explorateurs : œuvres du Centre national des arts plastiques

[Exposition, Les Sables d'Olonne, 2012]

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2012

Explorateurs réunit un choix exceptionnel d'œuvres d'artistes issues des collections du Centre national des arts plastiques.

Cote : 758.8 EXP (livre adulte)



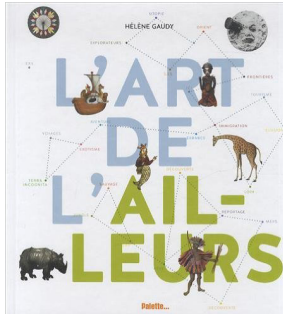
Mappamundi, art et cartographie

[Exposition, Toulon, 2013]

Parenthèses, 2013

Ce catalogue rassemble une trentaine d'artistes majeurs qui, dans les quarante dernières années, ont travaillé la carte et interrogé la représentation cartographique.

Cote : 758.8 MON (livre adulte)

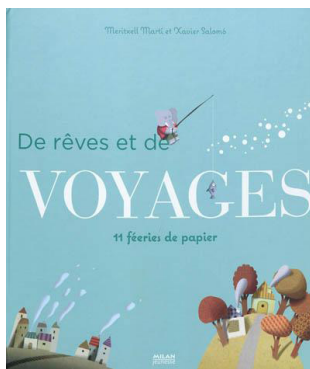


L'Art de l'ailleurs

Hélène Gaudy,
Palette, 2013

De la cartographie médiévale aux questionnements contemporains sur l'immigration ou le tourisme de masse, en passant par l'Orient rêvé des peintres, ce livre interroge le rapport des artistes au voyage, éternel espace de projection et de fantasme.

Cote : J 758.8 GAU (livre jeunesse)

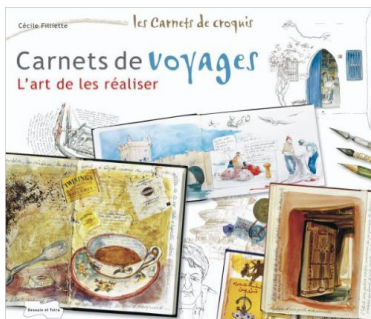


De rêves et de voyages : 11 féeries de papier

Meritxell Martí, Xavier Salomó
Milan jeunesse, 2010

À bicyclette, en train ou même en hélicoptère, as-tu déjà imaginé faire le tour de la Terre ? En bateau, en avion ou même en fusée, as-tu déjà imaginé rêver tout éveillé ? Un livre animé pour découvrir des fabuleux paysages, véritable invitation au voyage...

Cote : A MAR (livre jeunesse)



Carnets de voyages : l'art de les réaliser

Cécile Filliette
Dessain et Tolra, 2010

Pour créer soi-même des carnets de voyages et consigner ses émotions, ses impressions et ses souvenirs. Donne de multiples conseils pratiques : comment choisir son matériel, composer ses pages, travailler les couleurs et les matières.

Cote : J 758-8 FIL (livre jeunesse)

MUSÉE DE VALENCE, ART ET ARCHÉOLOGIE

4, place des Ormeaux
26000 Valence
+33 (0)4 75 79 20 80
www.museeavalence.fr

Horaires d'ouverture

Du mercredi au dimanche de
10h à 12h et de 14h à 18h
(du mardi au vendredi à partir de
9h15 pour les groupes scolaires)

Nocturne jusqu'à 21h le troi-
sième jeudi du mois

Fermé au public les lundi, mardi
et jours fériés (sauf 14 juillet et
15 août)

Billet d'entrée valable
toute la journée

BIBLIOTHÈQUE ARSÈNE HÉRITIER

Horaires d'ouverture

Mercredi, jeudi, vendredi
14h-18h

Samedi 10h-12 h

Fermée le dimanche, lundi,
mardi et jours fériés

Entrée libre

Dossier réalisé par Roland Pelletier,
professeur relais et Laura Locatelli,
service médiations du Musée de
Valence.



Hubert Robert, *Les bergers d'Arcadie*
© Musée de Valence