

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

LE PAYSAGE REPRÉSENTÉ

Dossier pédagogique



Dossier réalisé par le service des publics et le service éducatif des musées de la ville de Rouen

Ce dossier présente un certain nombre de tableaux des collections du musée des Beaux-Arts dont la présentation dans ce dossier n'est nullement exhaustive. De plus, les œuvres sont amenées à circuler, soit parce qu'elles sont prêtées, soit parce qu'elles quittent les cimaises pour les réserves afin de laisser la place à d'autres œuvres. Il se peut donc que des peintures des collections soient absentes ou de ce dossier, ou des salles...

Toutes les œuvres sont accompagnées de leur localisation dans le musée entre crochets : [1.3] correspond à la salle 1.3

SOMMAIRE

Introduction.....	p. 5
<u>Avant la Renaissance</u>	p.6
L'exemple des icônes	
<u>Naissance du paysage : la Renaissance</u>	p.8
1. Des innovations formelles.....	p.8
La perspective des peintres	
Le paysage, décor d'une histoire	
2. Un paysage encore subordonné.....	p.10
Le paysage, décor d'une histoire	
Le paysage transformé : les jardins	
Une fenêtre sur l'extérieur	
<u>Le paysage interprété, paysage composé du XVII^e siècle</u>	p.12
1. Paysage idéal.....	p. 12
2. Paysage réaliste.....	p. 14
<u>Le « pittoresque » du XVIII^e siècle</u>	p.15
1. Le paysage urbain : la <i>veduta</i>	p. 15
2. Le paysage imaginaire : le caprice.....	p. 16
3. Les jardins paysagers	p. 17
4. Le sublime.....	p. 17
Les éléments déchaînés	
La poésie des ruines	
<u>Le paysage portrait du XIX^e siècle</u>	p.18
1. Le paysage romantique	p. 20
2. L'école de Barbizon	p. 21
3. Le paysage poétique.....	p. 22
4. L'orientalisme.....	p. 22
<u>Le paysage moderne de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle</u>	p. 23
1. L'impressionnisme.....	p. 23
2. L'école de Rouen.....	p. 23
3. Vers l'abstraction.....	p. 24
<u>Pistes pédagogiques</u>	p. 25
<u>Orientations bibliographiques</u>	p. 26
<u>Renseignements pratiques</u>	p. 31

LE PAYSAGE REPRÉSENTÉ

« *La nature imite sa propre imitatrice, c'est-à-dire la peinture* » Le Tasse¹

« *Un paysage est une partie de l'espace que l'observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur les émotions* » Michel Baridon²

Le paysage peint ne va pas de soi et se développe uniquement en Europe et en Extrême-Orient. Alors qu'en Chine et au Japon, il joue un rôle primordial depuis des époques reculées, **l'Occident lui accorde dans la hiérarchie des genres une place modeste au profit de la peinture d'histoire**, seule capable de narration, seule susceptible de valoriser l'homme créé à l'image de Dieu. Présent dans l'Antiquité, **le paysage indépendant disparaît pendant la plus grande partie du Moyen Âge**. En effet, avec le triomphe du christianisme, les images et les formes sont chargées de transmettre un message symbolique. Les imagiers ne se préoccupent pas de représenter le monde visible, mais celui de Dieu et des essences spirituelles, de manière symbolique, ce qui se traduit par les fonds d'or, le schématisme de la figuration ou l'absence de profondeur de leurs productions. Progressivement, le paysage symboliste glisse vers une représentation de plus en plus sensible aux apparences visuelles.

Pétrarque (1304 - 1374), érudit, poète et humaniste italien, trait d'union entre monde médiéval et monde moderne, est souvent décrit comme étant celui, qui pour la première fois, gravit une montagne pour son plaisir, afin d'en observer la vue. Il est « l'un des premiers hommes à exprimer cette émotion, dont l'existence même du paysage dépend dans une si large mesure ; le désir d'oublier dans la paix de la campagne le tumulte des villes ». ³ Ainsi et par tâtonnements, les artistes italiens du Trecento vont-ils chercher à s'affranchir de la *maniera greca*⁴ : leurs paysages, se découvrant en fond d'image, à travers les portes et les fenêtres, constituent désormais un fil rouge dans la narration, offrant un ensemble descriptif composé de chemin en zigzags, de collines, de vallées et de ciels bleus.

La culture scientifique de cette époque et le besoin de comprendre la relation de l'homme à l'espace, incite à mesurer, mettant au point la **perspective géométrique** en Italie, tandis qu'un autre principe d'unité, la **perspective atmosphérique**, détermine les représentations spatiales des pays nordiques. **Il est néanmoins encore trop tôt pour parler de paysage pur. Plus largement, il reste affilié aux textes bibliques**, - notamment l'épisode de la *Fuite en Égypte* -, ou aux mythes de l'Antiquité, **pour servir de décor à une histoire**. Mais, par le biais des importants échanges artistiques entre le Sud (Italie) et le Nord, vulgarisé par la gravure, le paysage intéresse de plus en plus de peintres.

Au XVII^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture en France, hiérarchise les genres et place le paysage après les « grands genres » (peinture d'histoire, portrait..). **C'est pourtant au cours de ce siècle qu'il devient un genre parfaitement constitué, voire spécifié**, avec l'avènement notamment de la *veduta*, paysage urbain d'une grande exactitude topographique. Il fait également l'objet d'une abondante production chez les peintres des Provinces-Unies, tel Jan van Goyen (1596 –1686), bien représenté dans nos collections.

Les artistes du XVIII^e siècle s'adonnent conjointement aux études d'après nature et à la réalisation de « caprices », véritables œuvres d'imagination. L'époque connaît un développement particulièrement important de l'art des jardins, domaine dans lequel « la Grande-Bretagne joue un rôle pionnier, tant dans la formulation des principes esthétiques que des nouveaux savoir-faire qui président à la genèse du pittoresque.⁵» Dans la deuxième moitié du siècle, Claude Joseph Vernet (1714 - 1789) peint des scènes de tempêtes et Hubert Robert (1733 – 1808) des paysages avec ruines, fragments architecturaux qui avec leur infini métamorphose, seraient la véritable imitation de la nature. Ceux-ci remportent un vif succès auprès du public et des amateurs tel que Denis Diderot (1713 – 1784), qui en commente les effets sur le spectateur dans ses Salons⁶. Philosophie, voyage, poésie, jardinage (ou science du paysage), peinture, empruntent à la nature, laquelle par le prisme de la pensée du siècle, invite à la promenade et à l'éveil des sens, suscite chez celui qui en fait l'expérience, des sentiments qui oscillent entre l'émerveillement et « l'horreur délicate », le sublime.

Tandis qu'en 1816, est créé sous l'impulsion de Pierre Henri de Valenciennes (1750 – 1819) **un Prix de Rome du paysage historique** décerné tous les quatre ans, les romantiques allemands et anglais font du paysage un de leur sujet favori. Au Salon de 1824, les paysages de John Constable (1776 – 1837) bouleversent profondément le jeune Delacroix (1798 – 1863). Une étape de plus semble être franchie vers la reconnaissance du genre. La modernité n'a plus qu'à s'engouffrer dans la brèche ouverte par les romantiques et les artistes de Barbizon, pour donner à voir dans la seconde moitié du siècle, ces fameuses « impressions », rapides observations sur le motif, dont l'aspect inachevé devait tant surprendre le public de l'époque. Dans les années 1910, les avant-gardes poussent le paysage jusqu'aux limites de l'abstraction.

Ce dossier invite à observer différentes typologies de l'art du paysage, à partir d'exemples pris dans les collections du musée des Beaux-Arts, entre le XV^e et le XX^e siècle.

Notes

1. Torquato Tasso, poète italien (1544-1595) à propos du Jardin d'Armide dans *La Jérusalem Délivrée*.

2. Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du paysage*, éd. Actes Sud, 2006, p.16

3. Kenneth Clark, *L'art du paysage*, éd. Arléa, 2010, p.16.

4. La *maniera greca* se prolonge dans les icônes byzantines et se caractérise par l'usage d'un fond d'or et d'une perspective inversée, le point de fuite ne se trouve pas à l'intérieur de la composition mais en dehors, chez le spectateur. De plus la composition s'organise selon plusieurs perspectives simultanées, c'est-à-dire que les édifices sont vus simultanément de l'extérieur et de l'intérieur.

5. Le terme désigne ici l'abandon de la régularité au profit de l'imitation de la nature « sauvage ». On oppose désormais jardin régulier (improprement désigné sous le terme de jardin à la française) et jardin irrégulier ou jardin à l'anglaise.

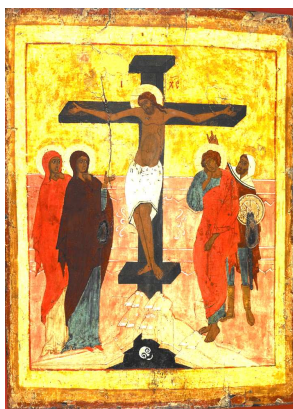
6. De 1759 à 1781, Diderot le philosophe et homme de lettres se fait critique d'art et rédige neuf *Salons* pour une gazette manuscrite : *La Correspondance littéraire*. Il s'agissait entre roman et essai, conte et critique de proposer aux abonnés, absents de Paris, un équivalent littéraire des œuvres qu'ils ne verraient pas.

AVANT LA RENAISSANCE

L'exemple des icônes

Même si elle s'établit de manière pérenne dans le culte orthodoxe, il faut préciser que l'icône est avant tout une image de piété chrétienne. Pendant la majeure partie du Moyen Âge, le paysage n'est pas représenté de manière descriptive, car les images, essentiellement chrétiennes, ne décrivent pas un monde prosaïque mais celui de Dieu, « supranaturel », en dehors du terrestre, incommensurable. La collection d'icônes du musée des Beaux-Arts de Rouen est rare en France. Tandis que le Moyen Âge est quasiment absent de ses collections, ce type particulier d'image permet d'évoquer la manière de « non figurer » le paysage.

Crucifixion Icône Russie du Nord [1.5]



Cette icône offre un bel exemple de *maniera greca*, caractéristique de la représentation de l'espace, tel qu'on le conçoit dans les images chrétiennes avant l'introduction de la perspective géométrique dans l'Italie du Quattrocento. Ici, la perspective est inversée : les points de fuites ne se trouvent pas à l'intérieur de l'image, mais du côté du spectateur

Une scène de *Crucifixion* se détache sur un fond d'or. Le *Mont Golgotha* est figuré par un modeste triangle aux contours découpés, dans l'intérieur duquel figure une représentation stylisée du crâne d'Adam. Malgré une ligne à l'arrière-plan qui pourrait faire penser à une ligne d'horizon, le décor de la scène paraît abstrait. Les couleurs employées

pour évoquer la nature tels les bleus, les verts et les bruns, sont totalement absentes.

NAISSANCE DU PAYSAGE : LA RENAISSANCE

1. Des innovations formelles

« L'artiste de la Renaissance développe une méthode destinée à regarder le monde à l'aide d'une vitre, une fenêtre d'images grâce à laquelle il peut comprendre l'espace observé et le représenter selon les règles de perspective. »¹ L'humanisme s'accomplit dans la volonté de réaliser une union harmonieuse entre l'esprit humain et le monde extérieur. Dans cette quête, les artistes italiens travaillent le paysage pour mettre en valeur la scène et les personnages, tandis que les artistes nordiques, dans leur souci du détail et leur sens exacerbé de l'observation, privilégient le paysage comme un objet d'expression et de délectation. Le nouveau sentiment de l'espace se traduit de façon plus mathématique en Italie, et plus instinctive chez les artistes flamands, à l'aide notamment de la perspective atmosphérique.

Au début du XVI^e siècle, « l'art du paysage » connaît un véritable essor auprès des peintres à Venise, Anvers et au nord du Danube, régions qui autour de 1500 se trouvent au faîte de la puissance économique de l'Europe. Les historiens de l'art sont nombreux à considérer Joachim Patinir (vers 1475-1485 – 1524), membre de la guilde d'Anvers, comme l'inventeur du genre. Il faut préciser que le contexte dans cette ville est propice à la spécialisation artistique : la réforme iconoclaste des

protestants combat plus qu'ailleurs les catholiques espagnols et leur iconographie axée sur le religieux, entraînant un attrait majeur pour la représentation du monde qui nous entoure. Les tableaux de commandes privées se développent, les ateliers et les guildes se spécialisent, le commerce artistique bat son plein.

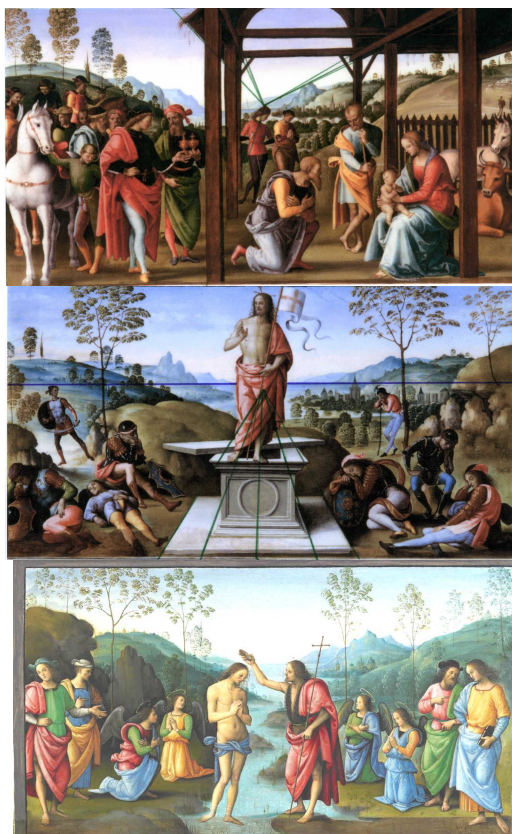
1. Paul Huvenne, *La Cosmologie sacrée*, dans *Fables du paysage flamand*, éd. Somogy, éditions de l'art, 2012, p.66.

• La perspective

La perspective sert à représenter les figures en trois dimensions et à donner l'illusion de profondeur dans l'image. La perspective linéaire ou géométrique ne constitue pas une nouveauté absolue. Ce qui est neuf, c'est la rigueur : les lignes orthogonales ou fuyantes cessent de se distribuer irrégulièrement et convergent en un point de fuite, et la diminution progressive des quantités transversales, comme la largeur apparente des bandes de carreaux d'un dallage, cesse d'être approximative.

- La perspective des peintres est conique parce que les droites reliant l'œil de l'observateur aux contours d'un objet forment un cône. Elle est mise au point par Filippo Brunelleschi (1377-1446) peintre, architecte et sculpteur italien, vers 1416. On parle pour la désigner de projection, de perspective géométrique, centrale ou linéaire.
- La perspective atmosphérique permet de créer un effet de profondeur grâce aux couleurs et aux contours qui s'estompent sous l'effet de la lumière et de la distance. La « convention des trois tons » (premier plan brun foncé, second plan gagné par le vert, arrière-plan jouant dans des gammes bleutées) vise à traduire cette perspective.

L'Adoration des Mages, Le Baptême du Christ, et La Résurrection du Christ, Le Pérugin (1448-1523) [1.3]



Ces trois panneaux de bois sont des éléments de prédelle (partie inférieure d'un retable) constitutifs d'un vaste polyptyque composé de quinze compartiments, commandé en 1495 par les Bénédictins de Saint-Pierre de Pérouse. Le premier représente *L'Adoration des Mages*, le second *Le Baptême du Christ*, le troisième *La Résurrection*. Dans chacun d'eux le peintre utilise les perspectives citées plus haut. On remarquera dans *L'Adoration des Mages*, que la diagonale du modeste bâtiment de droite rejoint un point de fuite situé comme dans les autres panneaux au centre de la ligne d'horizon. Dans chacun de ces panneaux, le peintre joue autour de subtiles variantes qui donnent l'impression de paysages différents, pourtant conçus sur le même principe. Pour l'épisode du baptême, le Jourdain, par sa forme serpentine et la manière dont il traverse l'image du premier plan jusqu'au point de fuite, creuse l'espace

pictural. De chaque côté de la rivière, le peintre a placé des bandes de terre horizontales formant une succession de triangles qui pointent vers la rive jusqu'à l'horizon, du plus foncé au plus clair. Le regard s'échelonne des rochers bruns du premier plan aux montagnes bleutées de l'arrière-plan, en passant par différents plans intermédiaires traités dans différentes tonalités de vert. L'ensemble baigne dans une lumière homogène et cristalline. On remarquera que le paysage choisi n'est pas la Judée mais l'Italie du peintre. Les arbres sont notamment typiques de l'Ombrie.

2. Un paysage encore subordonné

- **Le paysage, décor d'une histoire**

La Vestale Tuccia attribué à Granacci, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle [salle 1.3]

Comme dans l'œuvre de Péruugin ce panneau de bois offre l'exemple d'un paysage qui sert de décor à une histoire et qui n'est en aucun cas autonome. Accusée d'avoir rompu son vœu de chasteté, la vestale Tuccia accomplit un miracle, afin de prouver



son innocence, en transportant de l'eau dans un crible. On la voit de la droite vers la gauche quatre fois représentée. La rivière à droite, comme dans *Le Baptême du Christ* du Péruugin décrit une langue qui serpente

du premier plan vers l'arrière-plan de l'image, offrant la sensation visuelle et codifiée de la profondeur. Le bleu là-encore signale le lointain. Comme dans certains paysages de l'Antiquité, les éléments qui le composent représentent une partie pour le tout : une synecdoque (un fragment d'architecture pouvant signifier un lieu de culte dans son ensemble). Le paysage devient alors un véritable résumé du monde tel qu'il est pensé et conçu par l'humaniste.

- **Le paysage transformé : les jardins**

Au Moyen Âge, la pratique des jardins est préservée dans les monastères. C'est à cette époque que l'Église se choisit pour symbole le jardin secret : l'*hortus conclusus*, jardin clos de la Vierge. À l'opposé, princes et poètes ont préféré l'*hortus deliciarum*, le jardin des délices, jardin paradisiaque, source des plaisirs terrestres. Ces deux métaphores sont l'essence du jardin médiéval et des représentations de « nature-jardin » des peintures des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles.

Pour Pétrarque, le jardin était le lieu parfait pour l'enseignement et la poésie, dans l'esprit antique. En Grèce et à Rome, le jardin jouait un grand rôle pour les philosophes et les poètes, les nobles cultivés et les hommes d'État. En France, suivant l'exemple italien, partout des jardins fleurissent : Hôtel de Cluny, châteaux d'Écouen, Blois, Fontainebleau, Villandry...

Chaque palais, chaque jardin est un paysage en soi. Maniéristes, botaniques ou médicaux, agrémentés d'art topiaire, de labyrinthes, de grottes, de fontaines, de sculptures et de jets d'eau, certains jardins particulièrement compliqués sont agencés de façon à donner un équivalent de l'ordre du monde.

Fête dans un jardin, Sébastien Vrancx (1573- 1647) [1.11]



Ce tableau de grand format est composé d'un premier plan frontal en frise, et d'une construction monofocale de l'espace, qui ne semble pas appartenir au même point de vue. C'est semble-t-il vers 1595, que Sébastien Vrancx, peintre anversois séjournant en Italie, représente ce jardin régulier. Jardin de parade et prolongement d'un palais, qui trouve son origine dans *l'hortus deliciarum* présent dans la poésie de la fin du Moyen Âge et dans le célèbre *Songe de Poliphile*¹

qui, publié en 1499, eut une grande influence dans l'art des jardins en France et en Italie.

Le thème agrémenté et justifie une scène galante et profane où des personnages vêtus à la mode des années 1600 évoluent en couple : l'amour et les plaisirs y règnent en maître. Ce tableau offre la représentation d'un espace ordonné, jalonné de sculptures, de canaux, de parterres et de charmilles, et construit par la raison pour le plaisir de l'esprit et des sens, un lieu idéal en fait à la mesure de l'homme. Parfait exemple d'une nature travaillée et transformée par l'homme, dont la présence est encore repérable à l'extérieur de l'enceinte du palais, à travers la représentation de bâtiments disséminés dans les frondaisons. Le jardin et le tableau sont ici une manifestation de la volonté de contrôle de la nature par l'homme.

1. *Le Songe de Poliphile, l'Hypnerotomachia Poliphili*, rédigé en 1447, publié à Venise seulement en 1499 par l'éditeur Aldo Manuzio. Il est édité en France en 1546, accompagné d'illustrations de Jean Goujon.

• Une fenêtre sur l'extérieur

Le motif de la baie ouverte sur un paysage minutieusement décrit, emprunté à la peinture flamande, fait son apparition dans le portrait au cours du XV^e siècle. Les artistes des Pays-Bas sont les premiers à placer une fenêtre derrière le modèle. Cette formule séduit les Italiens pour lesquels l'une des caractéristiques de l'illusionnisme flamand est justement la capacité à peindre un paysage lointain. À partir de là, le paysage devient indispensable et s'introduit à travers ouvertures de fenêtres, portes et intérieurs, dans lesquels sont représentés les personnages issus de l'iconographie chrétienne. *La Vierge au Chancelier Rollin*, (Paris, musée du Louvre) de Jan Van Eyck (1390 – 1441) en offre une des premières occurrences.

Sainte Catherine de Sienne, Espagne, fin du XV^e siècle [1.2]



De chaque côté de la sainte figurée dans un intérieur, un paysage avec architectures apparaît en arrière-plan. Ces ouvertures sur l'extérieur, véritables tableaux dans le tableau, creusent l'espace de l'image, marquent une séparation entre le monde tangible et le monde spirituel, entre vie contemplative et vie active, ou bien encore comme ici, signalent le lieu de naissance de Catherine.

PAYSAGE INTERPRÉTÉ, PAYSAGE COMPOSÉ, LE XVII^e SIÈCLE

Selon le témoignage de Pline l'Ancien (23 – 79 ap JC), les peintres grecs pratiquaient déjà la spécialisation des genres. **Il faut néanmoins attendre le XIV^e siècle pour que se dégagent à nouveau des sujets spécifiques. Des portraits** de donateurs sont représentés, parfois isolés sur un volet, les médailles, les niches d'objets liturgiques, parfois au revers d'un triptyque et les marqueteries en trompe-l'œil du mobilier. **Des paysages** sont peints au-dessus d'un parapet ou dans l'encadrement d'une baie dans les scènes religieuses ou les portraits, préparant dans les Flandres et en Italie la renaissance de genres spécifiques. Les mois du calendrier et les illustrations de proverbes préfigurent les **scènes de genre**.

« La lecture de Pline et de Pausanias (155 – 180 av JC), les nouvelles conditions du marché de l'art et le dialogue fécond entre l'Italie et les Flandres **conduisent au cours du XVI^e siècle à la spécialisation d'artistes autour de sujets particuliers**, sujets qui se cristallisent et se diversifient au XVII^e siècle en genres et sous-genres bien définis. »¹

« Le XVII^e est une grande période pour le genre paysage. La Nature représentée pour elle-même, accapare une grande partie des recherches de l'artiste, et cela dans toute l'Europe. »²

En France, l'Académie Royale de peinture et de sculpture, créée en 1648, éditée sous la plume d'André Félibien (1619 – 1695) une stricte hiérarchie des genres picturaux. Le paysage se trouve en bas de l'échelle juste après la nature morte. Le XVII^e siècle est donc celui qui reconnaît le paysage, mais en tant que genre mineur, les « grands genres » étant la peinture religieuse et la peinture d'histoire. Pour rendre son sentiment face à la nature, l'artiste utilise deux ressorts qui paraissent contradictoires mais qui cohabitent parfois au sein d'une même œuvre : la tentative d'une représentation exacte et fidèle du monde, et l'idéalisation, l'interprétation de ce monde.

1. *Les Temps Modernes, XV^e – XVIII^e siècles, Les genres*, éditions Histoire de l'art Flammarion, 2001, p. 350

2. Jacques Thuillier, *Cahiers de l'Association Internationales des études françaises*, 1977, n°29 p. 46

1. Le paysage idéal

Sur fond de Contre-Réforme, la capitale pontificale engage de grands travaux de réaménagements urbains et attire, dès la fin du XVI^e siècle, des artistes venus de toute l'Europe, qui y découvrent le patrimoine artistique et la lumière spécifique des paysages latins. Des peintres comme Annibal Carrache ou le Dominiquin y composent des paysages qui donnent de l'épaisseur à des scènes religieuses ou mythologiques, dans lesquelles les personnages sont figurés à petite échelle. Ces « mises en scène » constituent une base de réflexion pour des peintres comme Nicolas Poussin (1595 -1665) ou Claude Gellée, dit le Lorrain (1600 – 1682), installés à Rome dans les années 1620.

Contrairement aux idées reçues, ces peintres exécutent des études de paysage directement sur le motif, s'intéressant aux effets atmosphériques de la nature. Néanmoins, ils recomposent en atelier des paysages reconstitués à partir de croquis ou de gravures d'autres tableaux. Leur production est une interprétation, dont le principal enjeu n'est pas l'exactitude. Composés d'éléments architecturaux se référant à l'antique, de figures humaines liées à la littérature, aux récits

mythologiques ou bibliques, ces paysages participent de l'anoblissement d'un genre mineur. **C'est dans la seconde moitié du XVII^e siècle que le paysage « idéal »** issu de la hiérarchie des genres, se répand à partir de Rome dans toute l'Europe. **On trouve pour le qualifier les qualificatifs de classique, héroïque, historique ou recomposé.**

Paysage avec l'enlèvement d'Europe, Hendrick van Minderhout (1632-1696) [1.11]

Cette toile d'un format conséquent (110 x 224 cm) offre un bel exemple de paysage idéal, agrémenté comme il se doit d'une architecture antiquisante - notamment un portique, qui protège à gauche, un cénotaphe - et d'un épisode mythologique, celui



de *l'Enlèvement d'Europe* par Jupiter métamorphosé en taureau. À droite, le berger a déposé sur un rocher son pétase et son bâton de messager, attributs du dieu Mercure. Baignée par une lumière chaude, l'agencement des plans répond à une codification de représentation propre au principe de recomposition. Au premier plan,

une frondaison verticale se prolonge en ovale pour former un cadre sombre, s'opposant à la lumière zénithale qui offre une trouée vers le lointain. La ligne d'horizon placée très bas révèle un vaste ciel. La lumière du couchant irradiant sur la quasi-totalité du paysage, le choix d'une baie en tant que décor de ce que l'on peut nommer une « marine », rapprochent ce paysage de ceux du Lorrain. Le format rectangulaire et la composition organisée à partir de lignes obliques, proposent désormais un répertoire normé de représentation du paysage classique, qui perdurera avec de multiples variantes jusqu'au XIX^e siècle.

L'Orage, Nicolas Poussin (1594-1665) [2.7]



Peint en 1651, ce tableau avait son pendant *le Temps calme* (image de droite) conservé aujourd'hui au Getty Museum de Los Angeles. Les paysages en pendant accompagnent la reconnaissance du genre et jouent d'un point de vue formel, des contrastes de lumière et des effets météorologiques. Poussin part de l'observation *in situ* de la nature, ce dont ses nombreux dessins témoignent. Plus il se promène dans Rome, mieux il connaît la campagne romaine, plus le paysage se développe et cesse d'apparaître comme un simple décor. Ce ne sont néanmoins pas de vrais sites qu'il reproduit, car Poussin représente des paysages idéaux, considérant qu'exprimer l'homme en action est le plus sûr moyen d'exprimer ses idées. Dans *l'Orage*, Poussin décrit les éléments qui se déchainent et bouleversent la quiétude du paysage.

L'éclair, disparu à cause de l'usure de la toile, fait craquer la branche de l'arbre située au premier plan, qui s'abat sur le bouvier et son chariot. Frappés de terreur, hommes et animaux réagissent pareillement face aux forces de la nature dans une acceptation toute stoïcienne. La nature et ses débordements se font l'écho de la condition et des passions humaines. Plus que la reproduction fidèle du monde, c'est la vision singulière de l'artiste qui est en œuvre dans ses paysages.

2. Le paysage réaliste

Ce style de paysage apparaît dans la peinture flamande avec des artistes comme Paul Bril (1553-1626) dès le XVI^e siècle. De manière très schématique le paysage topographique serait l'opposé du paysage idéal, puisqu'il cherche à rendre compte de la réalité géographique d'un lieu. Au XVII^e siècle, les peintres hollandais font leur spécialité de vues détaillées et précises de villes reconnaissables qui flattent leur identité. *La Vue de Delft* de Johannes Vermeer (1632-1675) en est un illustre exemple.

Bâteaux de pêche, Jan van Goyen (1596 – 1656) [1.14]



Au début des années 1650, Van Goyen introduit dans ses ciels des accords de bleu, de blanc et de gris, rompant avec le paysage tonal (tendance à la monochromie) du deuxième quart du siècle. Disposés dans une diagonale, quais et bateaux creusent l'espace. Les nuages, disposés dans une proportion de ciel typique du paysage hollandais du XVII^e siècle, s'étagent en profondeur jusqu'à la ligne d'horizon placée très bas. Le premier plan s'ouvre sur la surface

de l'eau traitée à l'aide des coloris utilisés pour l'ensemble du paysage. Le peintre fait partie des « nouveaux » paysagistes hollandais du XVII^e siècle. Un mouvement se dessine, rompant avec la tradition de Pieter Bruegel l'Ancien (vers 1525–1569), et focalisant son attention sur les paysages de la Hollande contemporaine. Ces artistes portent leur regard sur les forces primaires de la nature, sur les changements de saisons, sur le vent et les nuages, sur le pouvoir des variations météorologiques, sans embellissement ni adoucissement des effets.

Vue d'une rivière avec un château, Jan van Goyen (1596-1656) [1.14]

À partir d'une palette quasi monochrome, fondée sur de subtils accords colorés, Van



Goyen représente un paysage dans lequel se dresse une forteresse sur un « escarpement rocheux inconcevable en Hollande ». Pour Diederik Bakhuys, il s'agit très certainement « d'une architecture de fantaisie, nourrie peut-être par des souvenirs de voyage ».¹ Malgré de nombreux détails réalistes, l'aspect très prosaïque de la scène et la prise en compte de la topographie d'un lieu et de

ses particularismes géographique - notamment dans la représentation d'une ligne d'horizon très basse -, et dans la palette chromatique, ce paysage reste un paysage interprété.

1. Diederik Bakhuys, *Tableaux flamands et hollandais du musée des Beaux-Arts de Rouen*, 2009, p. 66.

LE « PITTORESQUE » DU XVIII^e SIÈCLE

Le Siècle des Lumières montre un grand intérêt pour la nature, ce dont témoigne l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. La sensibilité au paysage se manifeste dans la littérature de Jean Jacques Rousseau qui l'introduit dans *La Nouvelle Héloïse* (1761) et dans *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* (1776 – 1778). De l'art du jardin à celui du voyage, **les hommes du XVIII^e siècle sont en quête du pittoresque.**

« Le sens de **pittoresque** est aussi flottant que la forme. Généralement il s'utilise à propos de la peinture de paysage et signifie : *convenant à la peinture ; capable de donner de bons effets en peinture*, mais il a aussi signifié *relatif à la composition en peinture* ou *capable de soulever des impressions vives* »¹.

Parcs et paysages peints affichent une esthétique de la fantaisie, du **caprice** et de l'irrégulier, invitent le spectateur et le promeneur au « frisson délicieux de la surprise, le plongent dans le « sublime », source d'un plaisir teinté d'effroi. **La mode est aux jardins anglo-chinois** (puis à la fin du siècle aux hameaux et aux laiteries), offrant leur lot de pagodes, *tempietti*, cascades, ruines ou **fabriques**... L'élite se passionne pour les spectacles grandioses de la nature tels que tempêtes et éruptions volcaniques, achète aux artistes qui s'en font une spécialité des paysages urbains que l'on appelle *vedute*, souvenirs du « Grand Tour ». Venise est célébrée, devenant au cours du siècle « la capitale européenne des fêtes, un théâtre somptueux de palais reflétés dans les canaux, où l'effervescence du carnaval, l'ironie des masques, l'attrait pour le jeu et la galanterie s'expriment sans ambages comme sur une scène d'opéra au quotidien. »²

1. Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, éditions PUF, 2006, p.1136.

2. *Les Temps Modernes, XV^e – XVIII^e*, éditions Flammarion, Paris 1996, p. 464.

1. Le paysage urbain : la *veduta*

Traditionnelle à Venise, l'influence des peintres nordiques s'épanouit au début du siècle dans le genre de la vue de ville ou *veduta*. L'aspect descriptif et nettement topographique des *vedute*, en font un souvenir très recherché des touristes étrangers, notamment anglais. En effet, alors que l'itinéraire du « Grand Tour » devient de plus en plus formalisé, les *vedute* de lieux bien connus, tels que le Forum romain, ou le Grand Canal rappellent aux aristocrates anglais leurs voyages de jeunesse et vers le milieu du XVIII^e siècle, Venise est renommée en tant que centre de l'activité des « vedutistes ». Parmi les artistes les plus connus dans ce genre on trouve Giovanni Antonio Canal dit Canaletto (1697 – 1768) et Francesco Guardi (1712 – 1793).

Vue du château Saint-Ange à Rome, Gaspar van Wittel (1653-1736)

[actuellement au musée de la céramique]



Gaspar van Wittel, dit « Vanvitelli », peintre originaire des Pays-Bas et installé à Rome à partir de 1675, est un spécialiste des *vedute*. C'est de lui que le jeune Canaletto, de passage à Rome dans les années 1720, a pu s'inspirer. Baignée dans une belle lumière méditerranéenne et dorée, cette *Vue*

du *château Saint-Ange à Rome* est un point de vue célèbre sur la ville que le peintre a représenté plus de dix fois entre 1683 et 1722.

2. Le paysage imaginaire : le caprice

En peinture, le **caprice** désigne un paysage imaginaire ou partiellement imaginaire, qu'on oppose au registre des *vedute*. Plus largement, on appelle caprice une œuvre qui s'évade de la réalité. La composition décorative donne, elle aussi, une large place au caprice.

La folie, du latin *folia*, feuille, désigne une maison de villégiature. Par extension, l'appellation folie a été utilisée pour des résidences princières (ou non) en fonction de leur extravagance architecturale ou du caractère déraisonnable de leur situation ou de leur usage. Le terme est finalement devenu le nom de la petite villa.

La fabrique désigne originellement les architectures figurant dans le fond des tableaux de paysage. Fréquente dans les parcs du XVIII^e siècle et dans la peinture, la fabrique est une construction tel qu'un kiosque, un temple, un pont, un ermitage rustique, une pagode chinoise, etc. Elle est un élément de culture dans la nature.

Jardin oriental, Jacques de Lajoüe (1686 – 1761) [2.17]

Véritables caprices rococo, les paysages de Lajoüe sont à la fois exotiques et imaginaires. « Ici, un parapet de fontaine aux marbres de couleur et aux formes contournées s'agrémentent de guirlandes de fleurs et de croissants »¹, des personnages costumés à la mode orientale se dirigent vers des monuments en forme de pains de sucre, des jeunes filles aux gestes précieux pique-niquent, des statues que l'on croirait vivantes s'offrent dans des poses lascives... Ces divers éléments du style rocaille se mêlent ici : l'Orient cohabite avec une société féminine élégante, le vrai avec le faux, l'élément aquatique mouvant s'allie à une surabondance ornementale où dominent les lignes courbes et les asymétries qu'elles créent.



1. Marie Pessiot, *La Volupté du goût, la peinture française au temps de Madame de Pompadour*, Éditions Somogy, 2008, p. 154.

Caprice architectural : villa italienne avec terrasse et jardin, Francesco Guardi (1772 – 1792) [2.17]



Le titre ancien indique *La Villa Médicis* de Rome, mais on estime aujourd'hui qu'il ne s'agit pas d'une vue topographique. Pourtant considéré comme l'un des représentants les plus significatifs du « védutisme », Guardi exécute, dans un petit format qu'il affectionne, « **une architecture de fantaisie** ou **caprice**, présentant non pas une ruine, mais « **la fabrique noble** » d'une villa italienne dans un parc aux hautes frondaisons, »¹ **une folie**.

1. Marie Pessiot, *Guide des collections XVIII^e- XX^e siècles*, éditions RMN, 1994, p. 44.

Dans une atmosphère légère, des personnages vus de dos et pris sur le vif, se promènent en couple, chassent aux papillons, prennent un plaisir certain à évoluer dans un décor propice à la flânerie et à la rêverie.

3. Les jardins « à l'anglaise »

« La littérature, la philosophie, la peinture et l'architecture, l'horticulture et la botanique, tous les arts et les sciences participent à la création de véritables chefs-d'œuvre paysagers : Rousham ou Stowe en Angleterre, Ermenonville ou Méréville en France, ou encore Wörlitz en Allemagne et Pavlosk en Russie »¹. Parcs et jardins abandonnent la régularité au profit de l'imitation de la nature « sauvage ». Les paysages peints du XVIII^e siècle sont parfois des représentations de jardins.

1. *Les Temps Modernes*, XV^e – XVIII^e, éditions Flammarion, Paris 1996, p. 508-509.

Le Temple de la Piété filiale vu d'un pont rustique, dans le parc de Méréville, Hubert Robert (1733 – 1808) [2.20]

Typique de ce que l'on désigne sous le terme de jardin anglais ou à l'anglaise, voire même anglo-chinois, le parc de Méréville considéré à la fin du XVIII^e siècle comme



l'un des plus beaux d'Europe est situé dans la vallée de la Juine (Essonne). Il devient en 1784 la propriété du banquier, Jean-Joseph de Laborde, qui le fait entièrement remodeler : le peintre Hubert Robert y succède à l'architecte Bélanger. Le Grand Rocher et son belvédère dominant la Cascade, les nombreuses grottes, l'inquiétant pont de l'Enfer suspendu au-dessus du vide, composent une série de tableaux. Sur la toile du musée, c'est le *tempietto* inspiré du temple de la

Sibylle à Rome, qui s'inscrit dans le paysage accidenté et irrégulier. Deux femmes accompagnées d'un enfant se sont arrêtées un instant. Séduits par une cascade et son plan d'eau, les trois personnages observent le spectacle d'une nature paysagée.

4. Le sublime

C'est sans doute l'ouvrage d'Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1756) qui place franchement le sublime sur le terrain de l'esthétique. Burke cherche les causes du sentiment du sublime qui a la propriété d'accaparer l'esprit tout entier : « Tout ce qui est susceptible d'exciter d'une façon quelconque des idées de douleur ou de danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque façon terrible, ou qui touche à des objets sensibles, ou qui agit d'une manière semblable à la terreur, est une source de sublime, c'est-à-dire est susceptible de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de sentir. »¹

Montagnes où alternent sommets et gouffres, vallées et panoramas, tempêtes et éruptions volcaniques, ou bien encore ruines et clairs de lune, suscitent chez le spectateur et le promeneur cette émotion esthétique particulière, dont Burke lui-même dit qu'elle est une sensation « d'horreur délicate ».

1. Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, éditions PUF, 2006, p.1320.

- **Les éléments déchaînés**

Marine, les pêcheurs des Monts Pyrénées, soirée, Claude Joseph Vernet (1714-1789) [2.20]

Claude Joseph Vernet a donné à la marine ses lettres de noblesse, et c'est d'ailleurs pour lui qu'est créé en France le titre de « Peintre de marines ». Réputé pour sa



capacité à mettre l'accent sur l'effet atmosphérique et sa recherche de sujets puissants, ses tempêtes et ses ports sont loués par Denis Diderot dans ses *Salons*, pour leur capacité à exciter les sensations.

Dans ses *pêcheurs des Monts Pyrénées*, le ciel menace, la lumière teinte le paysage de couleurs glauques et la falaise est particulièrement irrégulière et accidentée. Le contraste entre une nature menaçante - l'orage approche, le maintien du rocher au premier

plan semble tenir du miracle – la quiétude des personnages et la ruine au sommet de la falaise, offre un exemple d'esthétique du sublime.

Éruption du Vésuve en 1779, Pierre Jacques Volaire (1729 – 1802) [2.20]

La découverte d'Herculanum et de Pompéi fait de la baie de Naples une étape



incontournable sur l'itinéraire du « Grand Tour ». Le Vésuve devient alors un objet de curiosité et l'un des sujets favoris du peintre Pierre-Jacques Volaire, dit Chevalier Volaire, qui immortalise le spectacle de ses éruptions pour une clientèle fortunée.

De même que la dominante de couleurs orange et rouge, le format vertical du tableau est exceptionnel dans l'art du paysage, généralement associé au rectangle sur la largeur. Au premier plan, comme dans plusieurs tableaux précédemment commentés, les personnages contrastent, par leurs petites dimensions avec l'immensité de la nature, dont le spectacle semble remplacer avec

brio, les feux d'artifice donnés lors des fêtes royales.

- **La poétique des ruines**

Au moment où, vers le milieu du Quattrocento, Francesco Colonna rédige le *Songe de Poliphile*, quelques artistes et amateurs d'antiquités reproduisent dans leurs carnets de croquis des fragments de vestiges romains. Pour le héros de Colonna, « la vérité ontologique des fragments de l'antiquité qu'il croise sur son chemin témoigne de l'unité perdue, du temps primitif où la beauté, reflet de la sagesse, régnait au grand jour ».¹

Désormais la ruine antique s'affiche dans les tableaux de peintres, qu'ils soient religieux, profanes, à l'arrière-plan des portraits ou dans les paysages, « mais c'est seulement au Siècle des Lumières qu'elle acquiert son véritable statut d'objet esthétique »². On donne d'ailleurs au cours du siècle le nom de « ruines » aux tableaux qui les représentent. Dorénavant, ruines et natures s'unissent dans les nouveaux lieux à la mode : **les jardins paysagers**. Symbole du passé, emblème de la relativité de la vie et de l'œuvre de l'homme, **la ruine est placée au cœur d'un paysage éternel**. « Successivement ou alternativement, elle participe d'une

esthétique de l'émotion et du silence, une méditation morale sur le « passage », une plongée existentielle, une rêverie philosophique et politique sur le despotisme. »³

1. Michel Makarius, *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Éditions champs des arts, 2011, p.19.

2. *Ibid.* p. 95.

3. Roland Mortier, *La poétique de ruines en France*, Genève, 1974.

Monuments et ruines à la colonne, Hubert Robert (1733 – 1808) [2.20]

Hubert Robert, dit « *Hubert des ruines* », est le maître incontesté du genre en France. Cette peinture, créée à l'origine comme dessus de porte, fait partie d'une série commanditée par l'archevêque Dominique de la Rochefoucauld, pour la salle des États de l'archevêché de Rouen.



La composition et les éléments de ce tableau suivent le principe d'irrégularité cher au goût de l'époque. Le peintre représente une végétation recouvrant indifféremment sol, fragments et architecture antiques dans une belle unité plastique. La ruine retournée à l'état de nature offre un abri idéal au couple du premier plan que des jeunes filles observent de loin. L'homme, pieds nus et drapé de rouge, est aussi atemporel que le décor dans lequel il évolue. La jeune femme quant

à elle, porte la tenue des paysannes, telles qu'elles sont représentées dans les pastorales. Ils incarnent à eux deux la poétique sentimentale de la nature.

PAYSAGE PORTRAIT DU XIX^e SIÈCLE

« Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. » Baudelaire¹

« Les peintres de la génération néoclassique, obsédés par la « crédibilité » de leurs paysages, se forçaient quotidiennement à des exercices de copie directe de la nature, travaillant en plein air, sur le motif [...] Ces artistes, qui admiraient Poussin et le modèle classique et ne considéraient comme noble que le paysage héroïque, furent donc les mêmes qui inventèrent la notion de **paysage portrait**, représentation fidèle et rigoureuse de la nature peinte enfin pour elle-même. »²

Durant la période qui va de la fin du XVIII^e siècle aux premières décennies du XIX^e siècle « l'excitation de l'imagination s'allie au dogme du réel, la subjectivité du rêve à l'impartialité du regard ». ³ Tandis que les romantiques ambitionnent de révéler le paysage en tant que genre digne de rivaliser avec la peinture d'histoire, Daubigny, Troyon, Chintreuil – tous paysagistes issus du courant barbizonien et influencés par Corot, souvent plus attentifs à la vérité des motifs - cherchent moins à émouvoir qu'à décrire. Si Corot place des nymphes dans des sous-bois brumeux, c'est pour accentuer la part de rêve de sa toile, plus que pour sacrifier à la tradition classique. Quand Théodore Rousseau, vers 1850, peint des chênes, ils exaltent la puissance de l'arbre et son antiquité. Une « idée », un « sentiment » s'inscrivent dans l'œuvre et l'exigence baudelairienne se trouve ainsi satisfaite. Quant aux paysagistes nés aux alentours de 1840, ils se trouvent plus proche du réalisme minutieux que du lyrisme. Leurs tableaux deviennent alors des descriptions, voire des chroniques des plaisirs balnéaires ou bucoliques. Selon l'heure et la lumière, leur technique picturale fondée sur des effets de touches séparées qui suggèrent la vibration de la lumière et de l'eau, analyse le motif afin d'obtenir une image qui soit la plus proche possible d'une vérité rétinienne. Les ombres portées sont alors colorées, les couleurs sorties du tube, exaltées... **Le XIX^e siècle est celui pendant lequel le paysage connaît une véritable reconnaissance. C'est dans ce domaine en particulier, que les peintres modernes, se détournant du « grand genre », en explorent toutes les ressources de renouvellement figuratif.**

1. Cité dans *Époque Contemporaine, XIX^e – XX^e siècles*, éditions Flammarion, Paris 1996, p.168.

2. Vincent Pomarède, *La volupté de la mélancolie, le paysage comme état d'âme*, dans *Mélancolie, Génie et folie en Occident*, édition RMN Gallimard, 2008, p.318.

3. Ibid. p. 318.

1. Le paysage romantique

Vue générale de Rouen prise du Mont-aux-Malades, Paul Huet (1803 – 1869)
[2.25]



À partir des années 1820, Rouen devient un des hauts lieux de l'imaginaire romantique. Paul Huet en fait ici le sujet de cette vue monumentale aux dimensions exceptionnelles pour une peinture de chevalet (195 x 225 cm). « Le panorama observé par le peintre s'écarte résolument du registre classique de la topographie,

ouvre sur une immensité presque maritime que traverse un horizon dépourvu d'accident. »¹ Rendu mouvant par la lumière changeante et par son immense tourbillon de nuages, l'œuvre de Huet doit beaucoup à la découverte de deux toiles de Constable au Salon de 1824, qui le bouleversent, tout comme ses amis Richard Parkes Bonington (1802 – 1828) et Eugène Delacroix (1798 – 1863). On remarquera dans sa vue de Rouen, la liberté de la touche et un premier plan invitant le spectateur à entrer sur le chemin de droite, puis à se plonger dans la démesure d'une nature qui se fait le reflet de l'intériorité émotionnelle du peintre. « Pour Huet, comme pour Théodore Rousseau ou Camille Corot le principal spectacle dans un paysage est la nature elle-même, dans sa douceur et ses flamboiements, ses colères ou ses délicatesses. »²

1. Diederik Bakhuys, *Une ville pour l'impressionnisme, Monet, Pissaro et Gauguin à Rouen*, Éditions Skira Flammarion, 2010, p. 190.

2. Vincent Pomarède, *La volupté de la mélancolie, le paysage comme état d'âme, dans Mélancolie, Génie et folie en Occident*, édition RMN Gallimard, 2008, p. 324.

2. L'école de Barbizon

En 1835, le peintre Théodore Rousseau, artiste malchanceux refusé au Salon s'installe dans la région de Fontainebleau. Bien vite dans ses forêts et autour de l'auberge Ganne, se regroupent des paysagistes originaux tels que Jules Dupré, Constant Troyon, Charles François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña. C'est de ce lieu géographique qu'est issu le terme d'école de Barbizon, qui n'a pourtant jamais eu ni chef ni enseignement spécifique. Les artistes qui la constituèrent étaient tous, à l'exemple de Corot, des voyageurs qui ne se cantonnèrent pas à ce coin d'étangs et de sous-bois.

Ecluse dans la vallée d'Optevoz, Charles-François Daubigny (1817 – 1878)

[2.29]

Ce tableau fut préparé par une étude d'après nature laquelle hâtivement, qui fournit une première occurrence à l'impressionnisme.



Dans la toile définitive, présentée ici, les bancs de rochers sont « maçonnés » avec vigueur à la manière de Courbet, tandis que les bouquets d'arbres ont la vaporeuse élégance que l'on trouve chez Corot. Les deux artistes travaillèrent d'ailleurs côte à côte sur le site d'Optevoz et s'encouragèrent à peindre sur le motif. Daubigny resta fidèle aux

mêmes sites : Optevoz, Villerville, sur les côtes de la Manche, mais surtout les rives de la Seine et de l'Oise près d'Auvers, rives longées inlassablement à bord de son célèbre bateau, le Botin, aménagé en atelier.

3. Le paysage poétique

Ville d'Avray, l'étang au bouleau devant les villas, Camille Corot (1796 - 1875)
[2.29]



« Corot ambitionnait dans ses tableaux « souvenirs » telles ses séries autour de Mortefontaine ou bien encore comme ici autour de Ville d'Avray (où se trouvait la villégiature de ses parents) de représenter picturalement le « sentiment de nature », sans autre finalité que la description rétrospective, exécutée en atelier, des émotions simples et directes vécues auparavant lors de séances de travail ou de promenades en plein air. »¹ Ses séries sont contemporaines du moment où les impressionnistes mettaient au point leurs expériences rétinienne, émancipant leur regard des émotions et de la poésie qu'avaient défendues les peintres de Barbizon. Elles offrent la représentation d'un paysage teinté de mauve, où tous les plans de la composition sont traités dans une manière floutée. Cette figuration atmosphérique et sans contour de la nature, son aspect instable et éphémère, vaut à Corot d'être invité par la jeune génération à participer à l'exposition impressionniste chez Nadar en 1874.

1. Vincent Pomarède, *La volupté de la mélancolie, le paysage comme état d'âme, dans Mélancolie, Génie et folie en Occident*, édition RMN Gallimard, 2008, p.325.

4. L'orientalisme

« Au fil des Salons, l'Orient devient familier aux Parisiens. On pourrait croire à une simple mode. La multiplication des anecdotes, des scènes de genre, ne doit pourtant pas empêcher de voir que cet orientalisme des Salons fût considéré, après 1850, comme le plus original des prolongements de la peinture romantique. »¹

1. *Époque contemporaine, XIX^e – XX^e siècles*, éditions Flammarion, Paris, 1996, p.106.

Stamboul, soleil couchant (détail), Félix Ziem (1821 – 1911) [1.20]

Félix Ziem peint avec constance, durant soixante-dix ans, des vues d'un Orient qui, chez lui, commence à Venise. Proche dans les années quarante de Théodore Rousseau et des préoccupations de l'école de Barbizon, Ziem est un paysagiste,



voyageur (Russie, Hollande, Grande-Bretagne, Égypte, Istanbul...), ce qui apporte à son œuvre une grande diversité et de nombreux carnets et croquis exécutés sur le motif. Son admiration pour Turner est visible dans ses paysages à travers une exaltation de la lumière et une touche rapide. Face à ce tableau de grand format, le spectateur ébloui est enveloppé par une chaleur et une lumière zénithale exacerbée, transcrite par des effets de brume dorée, que le peintre oppose aux touches bleues de l'eau, complémentaires de ses ocres jaunes.

PAYSAGE MODERNE DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle la révolution picturale se fait à travers la peinture de paysage. Les paysages modernes offrent la particularité de donner à voir des innovations issues du monde industriel, tels que chemin de fer et ponts, cheminées d'usine, fumées de bateau, loisirs nautiques... L'impressionnisme ouvre l'histoire de l'art moderne par la manière qu'ont ses peintres de transcrire la profondeur de l'espace et le réel sans détail ni contour, à partir de touches visibles et juxtaposées, et par l'intérêt porté à la contemporanéité du sujet.

1. L'impressionnisme

Le Pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant, temps brumeux, Camille Pissarro (1830 – 1903) [2.33]

Depuis le XVI^e siècle, les artistes qui ont représenté Rouen se sont toujours intéressés à la rive droite, close à l'origine, d'un mur d'enceinte. Pissarro choisit pour la première fois le parti pris de prendre pour sujet la rive gauche nouvellement industrialisée. Dans une lettre du 26 février 1896 à son fils Lucien, il détaille le sujet de son étude : « Un motif de pont de fer par temps mouillé, avec tout un trafic de voitures, piétons, travailleurs sur les quais, bateaux, fumées, brume dans les lointains, très vivant et très mouvementé. »¹



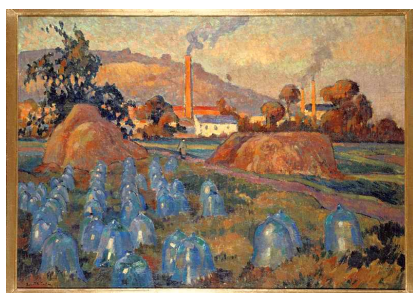
Les fumées issues des mécanismes mus par le moteur à vapeur, ajoutent un élément fugitif aux vibrations de la lumière, aux reflets dans l'eau et aux mouvements des nuages, pour la plus grande jubilation de l'artiste, qui ne peindra pas moins de soixante-huit vues à l'huile de Rouen, celle qui fut longtemps la seconde ville du royaume de France.

1. Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, édition établie par John Rewald, 1950.

2. L'école de Rouen

La terminologie école de Rouen est utilisée pour la première fois en 1902 par le critique d'art Arsène Alexandre pour désigner *a posteriori*, la sensibilité impressionniste rouennaise, amorcée dans les années 1870. Dès lors, le foisonnement artistique rouennais se rassemble autour d'une identité picturale, collective et moderne, s'affirmant en comparaison ostensible avec Paris.

Le Jardin maraîcher, Robert-Antoine Pinchon (1880 – 1943) [2.32]



Pinchon, qui appartient à la seconde génération de l'école de Rouen, associe très souvent le paysage industriel à la campagne normande. Au premier plan de son *Jardin maraîcher* qui s'écarte du style impressionniste pour se rapprocher du fauvisme par

des couleurs saturées et non locales, le peintre joue des formes rondes et des nuances bleues des cloches à melon, ustensiles en verre destinés à la maturation des fruits, qu'il oppose aux verticales des cheminées d'usine oranges de l'arrière-plan. Le thème du jardin, devient là-encore, très prisé par les peintres de l'avant-garde, s'agrémentant néanmoins d'éléments en lien avec la contemporanéité de l'artiste.

3. Vers l'abstraction

L'histoire de l'avant-garde picturale est en partie liée à celle du paysage représenté. Les symbolistes de la fin du XIX^e siècle stylisent leurs représentations de fleurs jusqu'à l'extrême pour la beauté de la ligne, et dans les années 1910, Georges Braque (1882 – 1963) et Pablo Picasso (1881 – 1973) reprennent les *Paysages à L'Estaque* de Cézanne (1839 – 1906), pour aboutir au cubisme, tandis qu'à leur suite, Piet Mondrian (1872 – 1914) réalise ses premières *Compositions* (abstraites), en « décomposant » ses propres paysages.

Le musée a, à différentes reprises, exposé des artistes dont le cheminement plastique passe de la représentation épurée d'un paysage, à partir de l'observation de la nature, jusqu'à l'abstraction géométrique, comme chez Vera Molnar (1924) par exemple, ou lyrique avec Zao Wou Ki (1920). **Le paysage disparaît pour laisser place à la peinture elle-même.**

Paysage aux nuages blancs, Jean Lasne (1911- 1940) [1.26]

Jean Lasne fait partie, avec Robert de La Fresnaye, du groupe « Les Forces nouvelles » créé en 1935, juste après l'exposition et la redécouverte en 1934 des grands maîtres de la peinture de la réalité au XVII^e siècle – Le Nain, La Tour et les caravagesques français notamment. Dans ce



tableau, le peintre joue avec les formes d'un paysage qu'il simplifie jusqu'à la limite de l'identifiable. Entre Kandinsky et Cézanne, entre lyrisme et cubisme, Jean Lasne joue des effets des couleurs et des formes pour creuser l'espace pictural.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Différents thèmes transversaux autour du paysage :

1) Nature du paysage

Identifier et caractériser la représentation d'un paysage (grâce au tri, notamment).
Classifier en variant les critères (typologie du paysage : urbain, naturel, rural, pastoral, montagnard, maritime, portuaire, industriel, réaliste, utopique..., datation, techniques de représentation, points de vue, effets produits, fonctions du document...).

Intervenir sur un paysage représenté pour le rendre rural alors qu'il est urbain (ou l'inverse), moderne alors qu'il est ancien (ou l'inverse), séduisant alors qu'il est cauchemardesque...

Mettre en relation paysage calme ou paysage agité avec la ville ou la campagne.
Après avoir observé son milieu proche, l'avoir décrit, proposer de le rêver autrement en réalisant des aménagements sur un nouveau croquis ou un photomontage.

Transformer un paysage en réorganisant les différents éléments qui le composent de manière à proposer un autre paysage (découpage collage, papier calque...).

Créer un paysage composé d'éléments prélevés dans des reproductions de paysages célèbres.

Faire un « caprice » : à partir de plusieurs paysages, fabriquer un paysage fantaisiste.

Identifier le point de vue du peintre et le localiser sur une carte.

Changer le point de vue de la description. A partir de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* par exemple, passez d'un point de vue omniscient à celui d'un des 2 protagonistes en tenant compte de leur caractère et de leurs particularités.

Montrer le même paysage selon différents points de vue (loin, près, en plongée, en contre-plongée...).

Faire varier notre perception du paysage en changeant la taille, la forme, le type de point de vue qui nous permet d'y accéder.

A partir d'une vue d'en haut faire le même paysage vu d'en bas et inversement

Faire un paysage plat.

Modifier la topographie d'un paysage (ex : une plaine devient une montagne)

Réaliser le plan d'un jardin, d'un labyrinthe, à partir d'une collection de motifs

Ordonner la nature : transformer une friche en jardin.

La nature reprend ses droits, imaginer une jungle urbaine (bande dessinée d'Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Futuropolis, octobre 2012).

Réaliser la légende de géographe d'un paysage peint et à l'inverse représenter le paysage figuré par une carte IGN (choisir de préférence une carte à petite échelle).

Mettre en évidence la structure du paysage (en y relevant les horizontales et les verticales, puis en coloriant les masses architecturées), faire le parallèle avec l'abstraction géométrique de Piet Mondrian.

Trouver un moyen simple et immédiat de mesurer l'espace environnant (avec son corps, un stylo, un objet dont la taille servira de référence).

Explorer les différentes limites en variant la nature des lignes par l'utilisation de différents outils, par l'estompe... et les comparer.

Travailler sur les différents plans du paysage (en transformant des morceaux de papier coloré en silhouettes, en superposant...).

Travailler sur la profondeur de champ (en jouant sur la taille des éléments, en travaillant sur l'épaisseur des contours, en jouant sur les tonalités...).

Dissocier les données naturelles (relief, hydrographie, végétation...) des données humaines (espaces cultivés, construits...) d'un paysage, « théâtraliser » un paysage naturel.

Faire varier un paysage (selon la météo, le moment de la journée ou de la nuit...).

L'architecture crée des espaces extérieurs (et intérieurs). Modifier un paysage de départ en fonction d'un projet architectural.

S'appuyer sur des ressources locales pour montrer l'évolution historique d'un paysage (mettre en parallèle le port de Rouen par exemple et ses représentations dans les collections du musée).

En géographie, analyser un paysage dans son contexte économique et social.

Dans le cadre du développement durable, identifier les paysages à classer, défendre et protéger.

Rédiger un texte argumentatif pour demander le classement d'un site.

Découvrir ce qui fait la différence entre un éco-quartier et un quartier plus ancien

Vider la ville de son activité humaine.

En lettres travailler sur un groupement de textes du XIX^e autour du thème du soleil couchant soleil levant.

2) Fonction du paysage

Décor

Considérer le paysage comme un décor et y faire évoluer des personnages.

Changer de décor.

Dramatiser ou relativiser une scène en modifiant son décor (on pourra se servir de *La mort aux trousses* d'Hitchcock).

Représenter un décor anachronique.

Représenter une scène dans un décor antagoniste (un pique-nique dans une zone industrielle).

Partir d'une scène littéraire qui se situe dans un paysage hivernal et la réécrire dans ce même paysage en été. (ex: rupture de Rodolphe et Emma Bovary dans *Madame Bovary* de Flaubert).

Distinguer les procédés propres à la littérature de ceux mis en œuvre dans le domaine des arts plastiques.

Sujet

Faire le paysage préféré d'une princesse (sans représentation humaine ni animale), faire le paysage préféré d'un marin, d'un paysan, d'un prisonnier...

Observer un paysage, formuler des hypothèses sur les activités de ses habitants, lister les problèmes d'adaptation qui apparaissent entre l'homme et son environnement (un fleuve, deux rives, pas de pont !).

Représenter les habitants d'un paysage donné.

Envisager l'évolution du paysage.

Réaliser des paysages sonores (Paysage urbain musical : extrait du film *Lisboa orchestra* <http://www.guillaumedelaperriere.com/>).

Travailler sur le traitement du paysage dans *Une partie de campagne* de Maupassant.

Travailler sur le paysage et ses fonctions dans les westerns de John Ford auteur de cette phrase: «la véritable star de mes westerns a toujours été le paysage».

Matériau

Aborder le Land Art (Andy Goldsworthy, Nils Udo...) et l'arte Povera (Giuseppe Penone...).

Camoufler une architecture dans un paysage (par le choix des matériaux, des couleurs, des formes...).

La description littéraire comme matériau pour rythmer le récit (pause descriptive...).

3) Le paysage comme métaphore

Créer un « paysage mental » : associer un paysage à un état d'âme.

Représenter le hors champ.

Représenter un hors champ qui annonce une catastrophe imminente ;

Donner un univers intime à un personnage connu de tous (faire le parallèle avec *La Chambre* de Vincent Van Gogh).

Transmettre un message symbolique à travers le paysage.

Transformer une vue de carte postale (touristique, convenue) en une terrible tempête.

Composer un paysage qui figure aussi un visage (cf. les paysages anthropomorphiques flamands et allemands du XVI^e siècle).

Choisir un paysage pictural et écrire un texte où l'expression du moi, à la manière des romantiques, s'accordera avec lui.

Stendhal écrivait : « les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme », à l'inverse devenez le chef d'orchestre de votre paysage.

Travailler « la carte du tendre » de Madame de Scudéry et créer celle des adolescentes d'aujourd'hui.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages adultes :

L'art du paysage de l'atelier au plein air, guide culturel XIX^e siècle, éditions Flammarion, 2000.

*Diederik Bakhuys, *Tableaux flamands et hollandais du musée des Beaux-Arts de Rouen*, 2009.

*Richard Bretell, *Impressionnisme peindre vite, 1860-1890*, Bibliothèque Hazan, 2009.

R. Brunet, *Les mots de la géographie*, dictionnaire critique, Reclus-La Documentation Française, 1996.

*Anne Cauquelin *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2000.

Kenneth Clark, *L'art du paysage*, éd. Arléa, 2010.

*A. Corbin, *Le Territoire du vide (L'Occident et le désir de rivage)*, Flammarion, 2010.

*Sous la direction d'A. Corbin et H. Richard, *La mer, Terreur et fascination*, Bibliothèque Nationale, Édition du Seuil, 2011.

*M-C. Coudert, *Les Impressionnistes*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Édition RMN, 2002.

*Collectif, *Voyages Pittoresques Normandie 1820-2009*, Silvana Éditoriale, 2009.

Collectif : Catalogue d'exposition du Musée de Caen : *Désir de Rivage de Granville à Dieppe le littoral normand peint par les peintres en 1820 et 1945* - du 1^{er} juin au 31 août 1994 - d'après une terminologie d'Alain Corbin.

Michel Collot, *L'Horizon fabuleux* : t.1, XIX^e siècle ; t.2, XX^e siècle, J. Corti, 1988.

Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, J. Corti, 2005.

L'école de Rouen de l'impressionnisme à Marcel Duchamp 1878 -1914, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1996.

*Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Bibliothèque illustrée des Histoires, éditions Gallimard, 2005.

Benoît Eliot, Stéphane Rioland, *Une vue de Rouen en 1525 par Jacques Le Lieur*, extrait du livre des Fontaines, Point de vues, 2001.

Thomas Flechtner, *Paysages en poésie, Michel Butor ; Jacques Reda ; Hélène Binet ; Pierre Bergougnoux...*, In Folio Ed., 2005.

Thomas Flechtner, *Paysages en poésie*, In folio, 2004.

Catherine Grandin-Maurin, *Passions et raisons du paysage : une nature sensible*, Véronique Giorgiutti et Fabrice Bunuel, Éd. de l'Imprimeur, 2003.

Philippe Hamon, *La description littéraire*, Macula, 1991.

*Lucia Impelluso, *Jardins, potagers et labyrinthes*, Guide des arts, Hazan, 2005.

Christine JORDIS, *Le Paysage et l'amour dans le roman anglais*, Le Seuil (Le don des langues), 1994.

*Nadeije Laneyrie-Dagen *L'invention de la nature*, éditions Flammarion, 2008.

Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Futuropolis, octobre 2012.

*Stéphane Loire, *Nature et idéal, la paysage à Rome 1600 – 1650*, éditions de la RMN Grand-Palais, 2011.

*Michel Makarius, *Ruines, représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Éditions champs des arts, 2011.

*Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Bibliothèque illustrée des Histoires, éditions Gallimard, 2009.

*Musée des Beaux-Arts de Rouen, *Une ville pour l'impressionnisme, Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, Skira-Flammarion, 2010.

*Musée des Beaux-arts de Rouen *Autour de Claude Joseph Vernet La marine à voile de 1650 à 1890* ; Anthèse, 1999.

**Les nuages...là-bas...les merveilleux nuages, Autour des études de ciel d'Eugène Boudin, hommages et digressions*, le Havre, Musée André Malraux, éditions Somogy, 2009.

*John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Hachette Littérature, éditions Albin Michel, 1986.

*Alain Roger, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des sciences humaines, éditions Gallimard, 2008.

*Sous la dir. d'Alain Tapié *Fables du paysage flamand, Bosch, Bles, Brueghel, Bril*, Palais des Beaux-Arts de Lille, Somogy- Éditions d'art, 2012.

TDC N°1012, *L'art du paysage*, 15 mars 2011.

*Gabrielle van Zuylen, *Tous les jardins du monde*, Découverte Gallimard, 2004.

*Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, éditions Taschen, 2008.

Ouvrages généraux :

Les Temps Modernes, XV^e – XVIII^e siècles, éditions Histoire de l'art Flammarion, 2001.

Époque contemporaine, XIX^e – XX^e siècles, éditions Flammarion, Paris 1996.

Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, éditions PUF, 2006.

Ouvrages enfants :

*Elisabeth De Lambilly, *Mes paysages*, Palette.

Desnoettes Caroline, *Le musée des potagers*, éditions RMN, 1998.

Desnoettes Caroline, *Le musée de la nature*, éditions RMN, 2001.

* Béatrice Fontanel, *Tous les paysages*, Palette, 2009.

* Valérie Guidoux, *Kididoc : Au fil des saisons*, éditions Nathan, 1999.

Sylvie Patin, *Jardins d'hier et d'aujourd'hui*, éditions Hachette – RMN, 1991.

* Jack et Wendy Richardson, *Nature et paysage dans la peinture du monde entier*, Fleurus, 1990.

Sites internet :

Site du musée des Beaux-Arts de Rouen : Musée des Beaux-Arts/Les collections/ le paysage

Site de la Bibliothèque Nationale : Exposition *La Mer, Terreur et fascination*
<http://expositions.bnf.fr/lamer/bornes/borne4.htm>

Paysage urbain musical : extrait du film « Lisboa orchestra » :
<http://www.guillaumedelapierre.com>

*Ouvrages consultables au service des publics sur rendez-vous.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

- **Musée des Beaux-Arts**

Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tél. : 02 35 71 28 40 - Fax : 02 35 15 43 23
www.rouen-musees.com

- **Horaires**

10h à 18h tous les jours sauf le mardi et les 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} et 8 mai, Ascension, 14 juillet, 15 août, 1^{er} et 11 novembre.

- **Service des publics**

Esplanade Marcel Duchamp - 76000 Rouen
Tél. : 02 35 52 00 62 - fax : 02 32 76 70 90 - mail : publicsmusees@rouen.fr

- **Service éducatif**

N'hésitez pas à contacter Laure Bernard, professeur d'arts plastiques, Séverine Chaumeil, professeur des écoles et Sabine Morel, professeur de lettres, Patricia Joaquim professeur d'histoire géographie pour tout projet pédagogique au 02 35 52 00 62 (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 17h00).

Mail : laure.bernard@ac-rouen.fr ; severine.chaumeil1@ac-rouen.fr;
sabine.morel@ac-rouen.fr ; patricia.joaquim@ac-rouen.fr

Actualité sur les sites :

Du rectorat : <http://www.ac-rouen.fr>, rubrique espaces pédagogiques/action culturelle

Des musées de Haute-Normandie : <http://www.musees-haute-normandie.fr>, rubrique ressources éducatives

- **Tarifs des visites et ateliers**

Pour le confort des visites, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au moins 3 semaines à l'avance au 02 35 52 00 62

Visites libres

Durée à préciser (30 élèves maximum)

Entrée gratuite pour les groupes scolaires, réservation obligatoire

Visites commentées

Durée : 1h Tarif : 35 € par classe

Durée : 1h30 Tarif : 50 € par classe

Ateliers (matériel fourni)

Durée : 1h par groupe de 15 enfants

Tarifs : 45 € pour 15 enfants / 90 € pour 30 enfants

Visites-ateliers (matériel fourni)

Durée : 2h (1h de visite et 1h d'atelier)

Tarifs pour 15 enfants : 80 € / pour 30 enfants : 160 €