

# Exposition temporaire

## L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour

2 mars - 28 mai 2012



Hiroshige Utagawa (1797-1858)  
Série des Cinquante-trois relais du Tôkaidô, 1831-1834  
Estampe nishike-e, 34 x 22 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Harry Bréjat



Félix Vallotton (1865-1925)  
*Paysage avec des arbres ou Derniers rayons*, 1911  
Huile sur toile, 100 x 73 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

**Dossier pour les enseignants**



musée des beaux-arts de Quimper

Service éducatif  
Musée des beaux-arts de Quimper

## Sommaire

Introduction	3
L'estampe japonaise	4
Les origines de l'estampe	4
Les techniques de l'estampe	5
Les singularités de l'ukiyo-e	10
Un maître de l'estampe : Hokusai (1760-1849)	11
Un maître de l'estampe : Hiroshige (1797-1858)	13
Le japonisme	15
L'ouverture du Japon au monde	15
Définition du japonisme	16
Les étapes d'une diffusion	17
L'Ecole de Pont-Aven et les Nabis	19
Les caractéristiques stylistiques	19
Qui sont les Nabis ?	20
Les caractéristiques japonisantes	22
La représentation de l'arbre	24
La représentation de l'arbre dans la peinture occidentale	24
Du Moyen Age au 18 <sup>e</sup> siècle	24
Le 19 <sup>e</sup> siècle	24
Le 20 <sup>e</sup> siècle	26
Remarques sur la représentation de l'arbre au Japon	27
Lexique	28
Bibliographie	29
Pistes pédagogiques	30
Informations pratiques	40

## Introduction



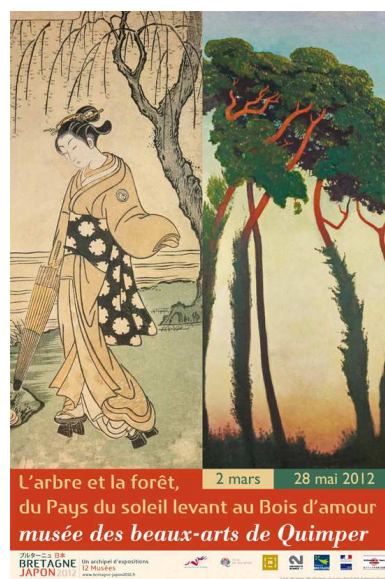
Les musées de Bretagne s'unissent en 2012 pour consacrer une suite d'expositions au thème du japonisme en Bretagne et aux relations entre la Bretagne et le Japon.

Ces manifestations sont reconnues d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale des patrimoines / Service des musées de France. Elles bénéficient à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'Etat.

Deux tableaux du musée des beaux-arts, *La Forêt au sol rouge* de Georges Lacombe et *Paysage avec des arbres* ou *Derniers rayons* de Félix Vallotton, qui figuraient parmi les œuvres majeures de l'exposition « Japonisme » de 1988 (Paris et Tokyo), ont suggéré le thème de l'exposition de Quimper. Ils représentent des arbres, suivant l'esprit des estampes japonaises. Ce thème permet une confrontation édifiante entre ces dernières et des œuvres de l'École de Pont-Aven et du groupe des Nabis.

L'exposition présente une sélection d'estampes japonaises par Hokusai, Hiroshige et autres maîtres de l'ukiyo-e. Elles proviennent du musée national d'arts asiatiques Guimet de Paris et de la Maison Lansyer de Loches. Elles mettent en scène arbres et rideaux de troncs ou de branchages soulignant l'importance de ce motif, traité isolément ou conforté par sa répétition, dans les compositions originales des maîtres de l'estampe.

Le japonisme s'est manifesté en particulier par l'influence de l'art de l'estampe sur les artistes occidentaux à partir des années 1860, et notamment sur les peintres de l'École de Pont-Aven, Émile Bernard, Paul Gauguin, Paul Sérusier, Georges Lacombe ou Charles Filiger, et ceux du groupe des Nabis. Ils y ont trouvé de nouvelles manières de représenter l'espace et des innovations graphiques, comme la juxtaposition d'aplats colorés ou des effets de décentrement et d'obliques.



Commissariat : André Cariou, conservateur en chef et directeur du musée

## L'estampe japonaise



Haronobu Suzuki (1725-1770)  
*Femme marchant au bord d'une rivière*, 1766-1768  
Estampe, 28,4 x 21 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Peter Willi

## Les origines de l'estampe japonaise

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture classique japonaise -le Yamato-e- décline. Elle est délaissée au profit de l'ukiyo-e. L'étymologie du terme se décompose de la manière suivante : Ouki : *qui flotte, qui est en mouvement* ; Yo : *monde* ; Yé : *dessin*. C'est l'étude du monde vivant, de la vie telle qu'elle se passe sous nos yeux. Ce terme s'applique à la peinture sur soie et surtout à la production d'estampes.

Vers 1665, l'écrivain japonais Asai Ryô, dans la préface d'un ouvrage, *Contes du monde flottant* (Ukiyo monogatari), en a précocement donné un sens philosophique : « [...] vivre uniquement le moment présent, se livrer tout entier à la contemplation de la lune, de la neige, de la fleur de cerisier et de la feuille d'érable [...], ne pas se laisser abattre par la pauvreté et ne pas la laisser transparaître sur son visage, mais dériver comme unealebasse sur la rivière, c'est ce qui s'appelle ukiyo. »

Vers 1680, le terme apparaît associé à la notion d'image «e» dans une préface rédigée par Ankei pour un livre illustré de Hishikawa Moronobu *Images de guerriers japonais* (Yamato musha-e) : l'artiste, considéré comme le fondateur de l'école ukiyo-e, est qualifié de « *peintre d'un monde flottant* » (ukiyo eshi) ; dans un autre livre, cette même année, l'expression « image d'un monde flottant » (ukiyo-e) est utilisée.

Le premier centre important de production est la ville d'Edo au XVII<sup>e</sup> siècle sous le gouvernement des Tokugawa. C'est notamment Leyasu Tokugawa qui prend la décision de fermer le pays. Durant cette période, trois villes connaissent un essor considérable : Edo, Kyoto et Osaka. La population urbaine, en pleine effervescence, est rapidement avide de divertissements et de culture. Elle crée ses lieux de plaisirs, ses spectacles. Elle est sensible à la littérature, la poésie et à l'estampe.

L'ukiyo-e atteint son apogée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les thèmes de l'ukiyo-e sont multiples : illustration de l'idéal féminin (associée à la description des quartiers de plaisir et des activités qui s'y déroulent), de la vie quotidienne, du théâtre (sous ses trois formes, à savoir le nô, le kabuki et le bunraku), du sumo, scènes parodiques (mitate-e), évocation poétique (surimono), scènes érotiques (makura-e), scènes de bataille (musha-e) et enfin le paysage. En fait, le succès de l'estampe est tel que tout devient prétexte à image.

Lorsque le Japon s'ouvre au monde en 1854, le genre s'essouffle et s'affadit.

## Les techniques de l'estampe



Kitagawa Utamaro

« La culture des estampes de brocart, une célèbre production d'Edo » (*Edo meibutsu nishiki-kôzaku*), vers 1803. Polyptyque d'ôban. Chicago, The Art Institute

La production de gravures est comparée à la culture du riz, dans cette parodie où des femmes remplacent les artisans. Se succèdent, de droite à gauche : la présentation du dessin par l'artiste ; la gravure de la planche, l'aiguisage des outils, la préparation des feuilles, l'encollage et le séchage des feuilles.



A droite : la fabrication d'un nouveau baren, la préparation de l'encre et des pigments, l'impression à l'aide du baren.

A gauche et au centre : l'affichage en librairie et la présentation des nouvelles gravures à la clientèle.



Les outils de l'artiste  
Don Germaine de Coster, BNP, Estampes

- Maillet, gouges, pour évider la surface de la planche entre les lignes du dessin ou pour rectifier
- Ciseau, canif, couteau, pour le trait du dessin
- Brosses pour nettoyer la planche des copeaux ou pour humidifier le papier
- Pinceau pour passer les couleurs sur le bois
- Godet en ardoise
- Bâtonnet de sumi (encre de Chine) décoré à l'or, composé de colle soluble à l'eau et de suie de bois de pin. Pour l'utiliser, il faut le frotter sur une pierre à encre spéciale appelée suzuri, avec quelques gouttes d'eau.
- Baren : tampon formé d'un disque plat et d'une spirale de cordelettes recouverte de feuilles de bambou qui se rejoignent pour former une lanière. Le baren est utilisé pour le tirage des épreuves d'après les planches gravées. L'impression se fait à la main. Par pressions plus ou moins fortes selon les valeurs désirées, l'artiste fait glisser le baren sur le verso de la feuille, appliquée sur le bois chargé de la couleur à imprimer.

### La gravure sur bois ou xylographie

La technique choisie par les artistes pour diffuser les portraits des personnages importants, annoncer les pièces de théâtre, évoquer les plaisirs illicites et célébrer la nature est la gravure sur bois, en relief. Cette technique, la xylographie, venue de Chine, est utilisée dès le VIII<sup>e</sup> siècle, d'abord pour l'écriture des livres et la copie des sùtras (canons bouddhiques). Ce n'est que vers le XII<sup>e</sup> siècle que des images pieuses sont réalisées. Puis, à l'époque d'Edo, l'ukiyo-e en fait un art à part entière.

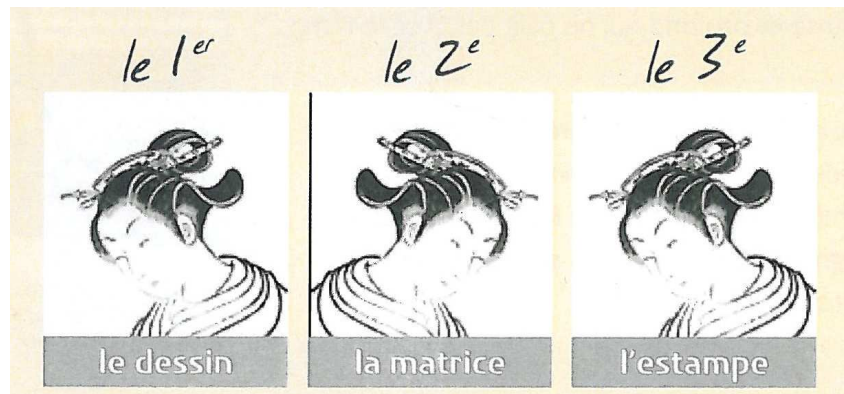
Le bois utilisé est en général du cerisier, bois dur aux fibres serrées. A défaut, on utilise du bois de catalpa. Il est découpé et gravé dans le sens des fibres du bois.

### Un style caractéristique

Comme tout procédé, la xylographie a une incidence sur le style. Le bois gravé privilégie en effet les contours et les aplats. C'est un art stylisé, aux formes synthétiques à la ligne souple, ondulante. Les couleurs jouent un rôle essentiel ; elles créent le rythme, elles modulent l'espace et accentuent les volumes.

### Une collaboration commanditaire-artiste-graveur-imprimeur-éditeur

Une estampe résulte de la collaboration de quatre personnes : l'éditeur, qui coordonne le travail ; l'artiste, qui réalise le dessin, parfois suggéré par un commanditaire ; le graveur, qui épargne le bois ; et l'imprimeur, qui procède au tirage. Elle est vendue en librairie ou par colportage.



La technique de l'estampe japonaise polychrome est complexe et varie selon la taille des ateliers.

1- Le point de départ repose sur un **dessin original** réalisé à l'encre de Chine au pinceau sur un papier quasi transparent.

2- La deuxième opération, dite du report, est menée par le **graveur**. Une estampe polychrome peut exiger jusqu'à dix planches de bois, une planche par couleur. Le graveur reproduit un dessin par couleur en le sculptant sur autant de supports de bois. Il sacrifie le dessin au fur et à mesure que la sculpture progresse. Il taille le bois avec un couteau, en préservant le tracé et les aplats. Il s'aide du maillet pour pousser, des gouges et des ciseaux afin d'évider les surfaces. Les contours du dessin apparaissent en relief. Le support de bois est utilisé recto verso par souci d'économie et de rangement. Des encoches (kentô), l'une (un angle droit) dans l'angle inférieur droit, et l'autre (un trait parallèle au bord) dans l'angle inférieur gauche, sont réalisées pour servir de repérage. Celui-ci permet d'appliquer exactement sur chaque planche encollée une feuille pour graver chaque élément selon sa couleur, à sa place, et éviter ainsi les bavures ou les décalages.

3- L'imprimeur procède méthodiquement à l'impression des planches de trait (sert à définir les contours du dessin). En accord avec l'artiste qui choisit les couleurs, indique les dégradés et les effets à obtenir, il les encre avec une brosse à poils courts et y appose une feuille de papier transparent pour obtenir dans un premier temps la reproduction du dessin au trait. Il place cette épreuve de trait sur la première planche de couleur en se servant du repérage, puis sur toutes les autres pour réaliser un tirage complet. L'imprimeur utilise un baren, tampon circulaire fait d'une ficelle de chanvre roulée, couverte de feuilles de bambous. Il exerce une pression plus ou moins forte avec la main, en passant le baren sur la feuille. Le frottement du tampon et le geste concentrique qui l'accompagne laissent souvent des traces au dos de l'estampe. L'imprimeur tire autant d'épreuves sur papier définitif que d'exemplaires souhaités.



Hokusai Katsushika (1760-1849)  
*Le Lac Suwa dans la province de Shinano*  
Série des 36 Vues du Mont Fuji, 1830-1832  
Estampe, 36,5 x 25,5 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Richard Lambert

Exemple d'utilisation du  
bleu de Prusse.

#### De l'estampe monochrome à l'estampe polychrome

Les couleurs sont fabriquées à base de pigments d'origine végétale ou minérale.

Les premières estampes sont monochromes à l'encre de Chine, appelées sumizuri-e (sumi = encre de Chine). Elles varient du gris au noir profond.

Elles sont, vers 1700, agrémentées d'une couleur rouge orangé (« tan »), un oxyde à base de plomb, appliqué au pinceau. Vers 1716, une couleur rosée (« béni »), pigment issu de la fleur de safran, est appliquée. Dans les années 1730, l'ajout d'un noir brillant, obtenu par un mélange de colle de poisson (nikawa) et d'encre, souligne certains détails de l'estampe par un aspect laqué (urushi-e).

Masanobu expérimente ces impressions en couleurs dans les années 1740 (benizuri-e). D'autres couleurs sont expérimentées progressivement mais d'une manière franche, sans nuances. Enfin, Suzuki donne une impulsion décisive au développement de l'estampe polychrome aux valeurs subtiles, l'estampe de brocart (nishiki-e), vers 1764-1765.

Le bleu de Prusse apparaît seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, importé de Hollande ; il est abondamment utilisé, notamment pour les paysages. Pour fixer les poudres de métal, la planche est enduite de colle puis la feuille, imprégnée de cette colle, est saupoudrée d'or, d'argent ou de cuivre.



### Le papier

- Le washi est issu de fibres végétales ; l'épaisseur et la qualité diffèrent selon la composition. On ajoute volontiers du kaolin à la pâte pour lui donner plus de corps.
- Le hôsho, renommé pour son opacité et sa blancheur est destiné aux estampes polychromes de luxe.
- Le kôzo, fabriqué avec des fibres de mûrier mêlées à de la colle végétale, est souple, de texture légère, semi-translucide ; il absorbe l'encre facilement.
- Le gampi, aux fibres longues et soyeuses, peut être épais, sombre et opaque, selon la quantité de fibres.

### Les formats

Leur variété influencent la créativité des artistes et modifient parfois leur sens spatial. Certains sont imposés par des restrictions, lors des lois somptuaires de 1725 par exemple. Le plus singulier, **le format en hauteur**, connu en Chine, a pour origine le rouleau, peint sur papier ou sur soie, vertical (kakemono), adapté à l'architecture des demeures. Les charpentes en bois reposent en effet sur des piliers auxquels sont suspendues des peintures. La lecture ne se fait plus de gauche à droite, mais verticalement, de haut en bas, dans le sens de l'écriture japonaise ou inversement. Ce format insolite, bande étroite qui s'étire en longueur, impose un espace nouveau et une épuration de la figure. Celle-ci est réduite à l'essentiel ou même à des fragments qui s'échelonnent, rythmant la composition et lui insufflant un dynamisme exceptionnels. La perspective est bouleversée par la contrainte de la longue bande étroite. La vision est comparée à « un regard à travers une fente ». En Occident, les Nabis l'ont expérimenté avec ardeur.

Le même format peut être utilisé à **l'horizontale**. Les polyptyques, qui déploient de deux à six feuilles en largeur, sont une réminiscence des paravents ou des rouleaux sur soie (makimono).

### Les cachets

L'estampe est marquée par différents cachets -notamment ceux de l'éditeur, du censeur, du collectionneur- et la signature de l'artiste.

Quelques exemples :



## Les singularités de l'ukiyo-e

Si l'on doit admettre que l'estampe japonaise a accéléré le processus de la modernité picturale en Europe occidentale, pour autant il ne faut pas perdre de vue la singularité de l'image orientale.

La position de l'artiste japonais face au monde est différente de celle de l'artiste occidental. Elle est conditionnée par la pensée confucéenne, le bouddhisme zen, voire le taoïsme qui invite à davantage d'humilité dans la saisie du réel. On peut retenir les principes suivants :

1/ La beauté est un élan. C'est l'énergie du monde qui advient. C'est un principe de vie (cela peut impliquer de « quitter la forme », de s'éloigner de la mimesis pour atteindre la ressemblance).

2/ La beauté est fugitive. Elle est sans cesse renouvelée ; il est donc difficile de la capter.

3/ La beauté est un processus interactif. Elle repose sur des oppositions : vide/plein, présence/absence, ordre/désordre.

4/ La beauté est épiphanique « *faire voir, montrer, se manifester, apparaître, être évident* ». C'est un appel qui nécessite un regard qui la capte.

5/ La beauté libère la figuration, aère les formes, ouvre au vide.

## Un maître de l'estampe : Hokusai (1760-1849)



Hokusai Katsushika (1760-1849)  
*Ejiri dans la province de Suruga*  
Série des 36 Vues du Mont Fuji, 1830-1832  
Estampe, 38 x 25,5 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Harry Bréjat



Hokusai Katsushika (1760-1849)  
*Cent vues du mont Fuji*, 1er volume, 1834-1835  
Bois gravé sur papier  
H. 20,5 - l. 16,5  
Loches, Maison Lansyer

Créateur audacieux, Katsushika Hokusai incarne la spiritualité et l'âme japonaises. « Fou de dessin » (gakyôjin) tel qu'il aime à s'appeler lui-même, il est doué d'une curiosité artistique insatiable. Il laisse une production monumentale, comprenant des milliers d'œuvres remarquables tant par leur qualité esthétique que par leur variété stylistique : peintures, dessins, gravures, livres illustrés, manuels didactiques. Il pratique tous les genres traditionnels, - portraits de geishas, d'acteurs de kabuki et de lutteurs de sumo, scènes de la vie quotidienne, cartes de vœux raffinées (surimono), illustrations de romans et de poésies -, mais c'est dans les années 1830, avec la publication de ses grandes séries de paysages, où il traite pour eux-mêmes les sites naturels, qu'il donne une vigoureuse impulsion à l'estampe japonaise. Adoptant un style original, il réalise une synthèse entre son acquis oriental et l'assimilation des influences occidentales pour composer des paysages inattendus, d'une saisissante beauté. Bouddhiste et shintoïste fervent, il cherche tout au long de sa vie à pénétrer les mystères de la nature et de la création. Suivant une démarche à la fois réaliste et spirituelle, observateur minutieux du monde qui l'entoure, il s'émancipe progressivement de la tradition pour suivre sa voie. Son œuvre tout entière apparaît comme un long cheminement vers la connaissance.

Hokusai est né dans un faubourg campagnard d'Edo, sur la rive orientale du fleuve Sumida : il gardera dans ses patronymes le nom de cette zone rurale : Katsushika. Adopté à l'âge de trois ans par un artisan d'art, fabricant de miroirs à la cour du shogun, il développe des aptitudes précoces pour le dessin. Commis chez un libraire, il étudie les images des livres illustrés. À l'adolescence, il fait son apprentissage chez un xylographe de 1773 à 1778, s'entraînant à graver lui-même les planches de bois. Tout au long de sa vie, mouvementée et difficile, il déménage constamment et change perpétuellement de nom et de signature, selon les étapes de son travail et l'évolution de son style. Sur les cent vingt noms d'artiste et pseudonymes utilisés par Hokusai, on peut en retenir six principaux qui ponctuent les périodes stylistiques les plus importantes de son œuvre :  
- de 1779 à 1794, Katsukawa Shunrô (« Splendeur du Printemps »). À l'âge de dix-huit ans, il entre dans l'atelier de Katsukawa Shunshô, éminent portraitiste d'acteurs de théâtre kabuki. Durant sa formation, il réalise des portraits de courtisanes, d'acteurs, des estampes commerciales à bon marché et illustre de nombreux romans populaires (kibyoshi) ;

- 1795-1798, Sôri II (nom pris à la mort de l'un de ses maîtres, Tawaraya Sôri). Il invente un style personnel, empreint de lyrisme, tout en subissant des influences chinoises et occidentales. Fréquentant une élite culturelle, il édite des calendriers (egoyomi) et des estampes hors commerce, à diffusion privée, émises souvent à l'occasion du Nouvel An (surimono), accompagnées pour la plupart de courts poèmes (kyôka) et distribuées entre amis ;
- 1799-1810 : Hokusai (« Atelier du Nord »). Il s'affirme en tant qu'artiste indépendant et réputé, suscitant élèves et imitateurs. Il opte pour le nom qui l'a rendu célèbre, en hommage à la divinité bouddhique Myôken, incarnation de l'étoile du Nord. Parallèlement à sa production de surimono, d'estampes polychromes et de peintures, il illustre un grand nombre de romans-fleuves inspirés de légendes chinoises (yomihon) ;
- 1811-1819 : Taitô (nom également lié au culte des astres, se référant à la Petite Ourse). Il privilégie les livres d'images, manuels didactiques et cahiers de modèles, et publie les dix premiers volumes de la *Manga*, encyclopédie imagée du Japon en quinze volumes, contenant d'innombrables croquis, fournissant aux artistes un répertoire iconographique de modèles sur tous les sujets ;
- 1820-1835 : Litsu (« Agé à nouveau d'un an », première année du nouveau cycle astrologique de soixante ans). Les années 1830 marquent l'apogée de sa carrière. Il déploie une activité débordante, maîtrise parfaitement l'art du paysage, révélant la beauté majestueuse de la nature. Il réalise ses séries d'estampes les plus connues : les *Trente-six vues du mont Fuji*, les *Vues des ponts célèbres*, les *Cascades de différentes provinces*, ainsi que des suites consacrées aux fleurs et aux oiseaux, et à des thèmes fantastiques comme les fantômes ;
- 1834-1849 : Manji (« Dix mille ans »). Il publie les *Cent vues du mont Fuji* (1834-1840) imprimées en trois volumes dans de délicates teintes de gris, et deux séries célèbres illustrant des anthologies de poésie classique : *Le Vrai/ Miroir des poètes et des Poèmes chinois et japonais* et les *Cent poèmes expliqués par la nourrice*. En 1839, un incendie détruit sa maison avec tout son matériel, ses croquis et dessins. Dans les années 1840, il se désintéresse de l'estampe et s'adonne surtout à la peinture. Il dessine une multitude de lions pour conjurer le mauvais sort.

Lorsqu'il meurt, Hokusai semble avoir atteint le but qu'il s'était fixé en 1834 dans la préface du premier volume des *Cent vues du mont Fuji* :

« Dès l'âge de six ans, j'ai commencé à dessiner toutes sortes de choses. A cinquante ans, j'avais déjà beaucoup dessiné, mais rien de ce que j'ai fait avant ma soixante-dixième année ne mérite vraiment qu'on en parle. C'est à soixante-treize ans que j'ai commencé à comprendre la véritable forme des animaux, des insectes et des poissons et la nature des plantes et des arbres. En conséquence, à quatre-vingts ans, j'aurai fait de plus en plus de progrès et, à quatre-vingt-dix ans, j'aurai pénétré plus avant dans l'essence de l'art. À cent ans, j'aurai définitivement atteint un niveau merveilleux, et, à cent dix ans, chaque point et chaque ligne de mes dessins aura sa vie propre. Je voudrais demander à ceux qui me survivront de constater que je n'ai pas parlé sans raison ».



Signature  
d'Hokusai

## Un maître de l'estampe : Hiroshige (1797-1858)



Hiroshige Utagawa (1797-1858)  
Série des Cinquante-trois relais du Tôkaidô, 1831-1834  
Estampe nishike-e, 34 x 22 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Harry Bréjat



Hiroshige Utagawa (1797-1858)  
*Les Cerisiers en fleurs à Gotenyama*, 1853  
Série des Cent vues des lieux célèbres d'Edo  
Estampe, 21,8 x 34,4 cm  
Paris, musée Guimet - Musée national des arts asiatiques  
© RMN (musée Guimet, Paris)/Harry Bréjat

Issu d'une famille de samourais, Andô Hiroshige reçoit de son père la charge d'officier de la brigade des pompiers à la cour du shogun. Il perd ses parents dès 1809.

Il s'oriente alors vers le dessin, entre à l'âge de quatorze ans dans l'atelier de Toyohiro Utagawa et joint dès 1812 le caractère hiro (du nom du maître) à son nom d'artiste. Durant sa formation (jusqu'en 1830), il s'intéresse à l'estampe traditionnelle de personnage et produit des portraits de courtisanes, d'acteurs et de guerriers, des illustrations de livres, ainsi que des surimono pour des clubs de poésie.

À partir des années 1830, il se tourne vers le paysage. C'est au retour d'une mission, où il accompagne en 1832 le cortège du shogun sur la route du Tôkaidô, qu'il réalise sa fameuse *série des Cinquante-trois relais du Tôkaidô* qui remporte un succès considérable et fait sa renommée ; il consacre alors à cette route d'autres séries, de formats différents. Il publie également, vers 1839, une série, commencée par Eisen, sur la *Route du Kisokai-dô*. Sa production, comprenant plus de huit mille œuvres, le conduit à parcourir sans cesse le Japon, qu'il transfigure dans son art, où il conjugue réalisme et poésie. Parallèlement à ses suites de paysages, il réalise aussi des gravures de fleurs et d'oiseaux (kochô-go), et de poissons.

La popularité de Hiroshige et les nombreuses commandes d'éditeurs entraînent une surproduction à la fin de sa carrière et son art accuse parfois une baisse de qualité. Son atelier compte jusqu'à dix-huit élèves, qui achèvent certaines de ses suites. Deux d'entre eux deviennent ses gendres : en 1845, à la mort de son fils, Hiroshige adopte son disciple Shigenobu, qui épouse sa fille Tatsu et prend le nom de Hiroshige II ; après le divorce de ce dernier, un autre disciple du maître, Shigemasa, épouse également sa fille et exerce sous le nom de Hiroshige III. Dans ses dernières années, très productives, Hiroshige réalise cependant plusieurs séries admirables, notamment de grandes suites topographiques. Il publie ainsi, de 1853 à 1856, une suite de soixante-dix planches, les *Vues des sites célèbres des soixante et quelques provinces du Japon*, et, de 1856 à 1859, un ambitieux recueil de cent dix-neuf planches, les *Cent vues célèbres d'Edo*, rendant hommage à sa ville natale.

Dans ces deux suites, il utilise le format vertical : cette contrainte l'amène à adopter des compositions originales et variées, avec des vues plongeantes, des perspectives ascendantes, des points de vue multiples, des détails en gros plan, des cadrages audacieux, de subtils dégradés de couleurs. Aussi, ces vues exercent-elles une forte influence au Japon comme à l'étranger. Tout en offrant des détails topographiques, Hiroshige déploie au premier plan toute une activité humaine. Suivant la tradition des meisho-e, il immortalise des sites fameux ainsi que des vues urbaines : ponts, rivières, lacs, montagnes, rizières, temples, théâtres, maisons de thé, auberges, boutiques, etc., tout en saisissant sur le vif des scènes de genre avec des foules bigarrées, des personnages de toutes conditions, voyageurs, marchands, artisans, paysans, pèlerins, moines, geishas, samourais animent ces vues. Ces figures anonymes, représentées de manière synthétique et avec humour, se fondent dans le paysage ; suivant les principes du shintoïsme, elles sont en symbiose avec une nature glorifiée par l'artiste, qui la dévoile sous tous ses aspects saisonniers.

Ses compositions reposent fréquemment sur l'opposition entre le premier et l'arrière-plan, entre le mouvement et l'immobilité, entre l'agitation humaine et le statisme du paysage. Il attache la même importance que Hokusai à la construction géométrique de l'estampe : un étagement de plans colorés, des courbes et des lignes droites (horizontales, diagonales, verticales) rythment la composition, structurent l'espace et orientent le regard.

Reprenant à la suite de Hokusai le thème du mont Fuji, Hiroshige réalise deux séries publiées de façon posthume en 1859, où il incorpore les principes de la perspective à l'occidentale : les *Trente-six vues du mont Fuji* en couleurs, les *Cent vues du mont Fuji*. Dans la préface de cette dernière, il écrit : « *Le maître Hokusai publia avant moi une série des Cent vues. Il y a transformé le mont Fuji et la nature pour y créer son monde à lui. Or moi je ne peux que copier la nature des choses. Ainsi mes œuvres sont comme des photographies.* » Son propos est modeste : il ne se limite pas à reproduire la réalité ; il la transfigure, souligne la poésie des paysages et interprète la nature avec une profonde sensibilité.

En effet, l'art de Hiroshige se caractérise par son approche poétique de la nature. Privilégiant les effets d'atmosphère, les phénomènes climatiques, la lumière, il suggère avec lyrisme la saison, figure les intempéries - pluie de printemps, orage, vent, neige, brouillard... - ou encore les moments de la journée : aube dans la brume, lever de soleil, crépuscule du soir, clair de lune, obscurité de la nuit. À travers les caprices du temps, la floraison des cerisiers ou la chute soudaine des fleurs, il évoque avec nostalgie la brièveté de la vie et les plaisirs fugitifs. Attentif aux manifestations de la permanence et de l'éphémère, observateur enthousiaste et parfois mélancolique de la nature, sensible à sa beauté, à sa fragilité et à ses variations, il en saisit les impressions instantanées et changeantes, précurseur en ce sens des impressionnistes sur lesquels il exercera une influence nette. Le maître parvient à représenter un site réel de façon identifiable, tout en le baignant d'une aura poétique et mystérieuse.

Entré dans le clergé bouddhique, Hiroshige apparaît sur un portrait posthume, réalisé par Kunisada, en habit de moine, le crâne rasé, un chapelet à la main. Il parcourt son pays dans l'unique but de comprendre et de figurer la nature. En 1858, atteint du choléra, il compose un poème d'adieu ; cet épitaphe, gravé sur sa stèle, témoigne de son goût pour les voyages et les paysages : « *Derrière moi, à Edo, je laisse mon pinceau / En route pour un nouveau voyage ! / Laissez-moi admirer / Au pays du Soleil couchant [le Paradis] d'autres fameux paysages.* »

廣重  
廣重  
廣重  
廣重  
廣重

Signature  
d'Hiroshige

## Le japonisme

### L'ouverture du Japon au monde

Le Japon, bien plus que la Chine, est resté pendant longtemps un pays mystérieux. Mis à part quelques rares témoignages de jésuites ou de négociants hollandais, on en connaissait peu de chose. Il était en effet impossible d'approcher les côtes japonaises. Tous les navires qui s'étaient risqués à cette aventure furent reçus à coup de canon. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, tous ceux qui avaient osé plaider la cause d'une possible ouverture auprès du shogoun furent arrêtés sous prétexte de complot. Par ailleurs, on rappela, contre l'avis d'une élite éclairée, l'interdiction faite à tout sujet de l'empereur de quitter le royaume.

La situation évolue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le contexte est nouveau : après leur victoire sur le Mexique en 1848, les Etats-Unis, avec la cession de la Californie et du port de San Francisco, disposent dorénavant d'un accès à l'Océan Pacifique. Ils essayent rapidement d'en tirer le meilleur profit. Ils ouvrent ainsi le marché chinois pour écouler leurs produits textiles et considèrent la fermeture du Japon comme intolérable. D'autant plus que les navires américains sont à la recherche d'escales pour se réapprovisionner en charbon. A défaut de convaincre, les Etats-Unis décident d'intimider. Le 8 juillet 1854, l'escadre du commandant Matthew Galbraith Perry, composée de six navires de guerre, investit la baie d'Edo. Le déclin du système shogunal profite à Perry. Par l'intimidation et de vagues promesses commerciales, il convainc les Japonais d'ouvrir le pays. C'en est fini de l'isolationnisme du Japon. Dès lors, les délégations étrangères se succèdent pour obtenir des autorisations de mouillage et signer des accords commerciaux. En quelques années, les structures féodales disparaissent et le Japon s'ouvre à la modernité.

## Définition du japonisme

Par ce terme, on désigne communément un phénomène d'influence japonais sur l'art occidental à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Que faut-il entendre par influence ? S'agit-il des sujets, des motifs, du style, voire même de la philosophie ? Un tableau qui représente une femme en kimono dans un style parfaitement occidental est-il du japonisme ? Certains répondront par l'affirmative, d'autres parleront plus modestement d'exotisme ! En parlant du japonisme, certains pensent à la richesse ornementale et à l'invention décorative tandis que d'autres insistent plus volontiers sur la simplicité, la sobriété. Par ailleurs, la notion d'influence se révèle aussi un peu dangereuse. Ainsi, lorsque Van Gogh copie une estampe japonaise, faut-il le considérer exclusivement sous influence ? N'est-il pas plus pertinent de considérer qu'il essaye tout simplement de trouver une solution nouvelle à des problèmes inhérents à l'art occidental ? De même, aujourd'hui, on réévalue les compositions originales de Toulouse-Lautrec et on les attribue autant à la photographie qu'à l'estampe japonaise.

Il y a aussi le problème du faux japonisme ou du japonisme mal compris. Certains artistes ont imité des motifs non pas japonais mais chinois ou des arrangements de motifs dérivés d'un éclectisme oriental fantaisiste. Enfin, il faut signaler que beaucoup de produits exportés vers l'Europe dès l'ère Meiji montrent un écart stylistique important par rapport à l'art japonais. Ce sont précocement des produits d'exportation adaptés à ce que l'on croyait être le goût japonisant !

Tout ceci atteste de la complexité du japonisme d'autant qu'à la différence de la « chinoiserie » il touche tous les domaines de l'art : peinture, sculpture, arts décoratifs, architecture, etc.



## Les étapes d'une diffusion

La réouverture du Japon et la signature de traités d'amitié et de différents accords commerciaux suscitent rapidement l'affluence d'estampes, de livres, de porcelaines, d'émaux, de tissus, d'objets de toute sorte en Europe.

Cette diffusion est précocement organisée par le gouvernement japonais. Il veille à participer aux différentes expositions universelles dont il comprend vite le parti qu'il peut en tirer et constitue des compagnies officielles d'exportation telles que la Kiritsu Kôshô Kaisha (1874).

Les milieux artistiques européens découvrent l'art japonais. En France, le japonisme s'introduit par stades successifs. Geneviève Lacambre propose le modèle d'intégration suivant :

- 1/ L'introduction de motifs japonais ;
- 2/ L'imitation de motifs exotiques ;
- 3/ L'imitation de techniques raffinées ;
- 4/ L'analyse des principes de l'art japonais et leur application à l'Occident.

Le dessinateur et graphiste Félix Bracquemond joue un rôle majeur dans l'éveil au japonisme et dans son étude. On en fait volontiers le découvreur du japonisme. Il fut acquis à la cause de l'art japonais par la découverte d'un album de la Manga de Hokusai en 1856-57.

Le marchand d'objets japonais Samuel Bing est une figure décisive pour la diffusion et l'étude du japonisme. Il tenait à Paris - au 22 rue de Provence - un magasin d'objets d'art extrême-orientaux. En outre, en 1888, il publie en trois éditions (française, anglaise et allemande) la fameuse revue *Le Japon artistique*. Il a dans sa boutique plusieurs milliers de gravures sur bois japonaises, des lithographies, des laques, des tsuba (gardes de sabres ornementés) et des planches d'impression sur tissus. Il organisait régulièrement des expositions. En 1888, il montra des gravures très rares d'Utamaro. En 1890, il monta une exposition à l'École des beaux-arts qui rassemblait 760 gravures sur bois ! L'exposition d'estampes japonaises organisée par Théo Van Gogh au café Le Tambourin comportait essentiellement des gravures achetées chez Bing.

Les reclus de Barbizon eux-mêmes possédaient des estampes japonaises. Plus d'une fois, *Le Bain de la gardeuse d'oies* de Millet a été rapproché du célèbre triptyque d'Utamaro, *Pêcheuses d'oreilles de mer*. Avec la génération de Manet et des impressionnistes, l'enthousiasme est général. Le portrait d'Émile Zola par Manet atteste l'engouement pour l'art japonais. De son côté, Toulouse-Lautrec se fait photographe en kimono et collectionne les rouleaux de papiers chinois et les netsuki (petits bibelots sculptés). Monet se constitue une collection d'estampes. Les Frères Goncourt décrivent la leur (acquise dès 1861) dans *La Maison d'un artiste*, ouvrage de référence sur les arts d'Extrême-Orient.

A partir de 1890, le commerce d'art japonais bat son plein. Les boutiques à thé comme « La porte chinoise » au 36 rue Vivienne à Paris familiarisent le grand public avec le genre de vie extrême-oriental. Les ventes d'art oriental à l'hôtel Drouot sont suivies par les grands galeristes et les grands collectionneurs. Durand-Ruel lui-même expose Utamaro et Hiroshige aux côtés des impressionnistes.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux ouvrages scientifiques paraissent sur l'art du Japon. On peut citer *L'art japonais* (1883) de Louis Gonse.

Progressivement, la curiosité des Européens s'élargit à la céramique, la sculpture puis à l'architecture.

A la différence de l'orientalisme qui concerne surtout les artistes académiques, le japonisme se diffuse plus précisément auprès des avant-gardes. Ces artistes voient dans l'exemple japonais, au-delà du pittoresque, une solution à leur problème. Pour eux il n'est pas question de courtisanes en costumes chatoyants mais davantage de qualités plastiques et picturales : la nouveauté de la mise en page, l'habileté du dessin, l'éclat des couleurs, la simplification des formes, etc. Il est indéniable que l'art japonais a trouvé dans le mouvement innovateur de l'art un terrain propice et fertile pour se faire accepter. A la sortie d'une exposition d'estampes chez le marchand Bing, Pissarro écrit à son fils : « *admirable exposition japonaise. Hiroshige est un impressionniste merveilleux. Moi, Monet et Rodin en sommes enthousiasmés (...)* Ces artistes japonais me confirment dans notre parti pris visuel ». Là est l'apport véritable du japonisme : ce fut un catalyseur de recherches déjà en germe. Il a révélé à chaque artiste sa propre nature. Ce qui veut dire que le japonisme fut plus une confirmation qu'une inspiration. L'art japonais a revitalisé les courants artistiques européens.

Les artistes en apprécièrent concrètement les nouveautés plastiques, à savoir :

- 1/ Les techniques : ils y voient un esprit de libération se démarquant des pratiques routinières issues de l'académisme (par ce biais, ils s'éloignent de la dictature de l'illusionnisme naturaliste qui exigeait une ressemblance parfaite avec la réalité) ;
- 2/ Un rapport nouveau à l'espace : absence de point de fuite ou alors situé très haut, vues plongeantes, flottement des figures, échelonnement vertical, etc. ;
- 3/ Des cadrages et des compositions audacieux ;
- 4/ Une nouvelle conception de la pose et de l'attitude (style silhouetté) ;
- 5/ Une perception instantanée, la saisie sténographique du réel ;
- 6/L'évocation du fugitif et du mouvement ;
- 7/ La revalorisation du décoratif (en opposition au caractère imitatif de type photographique) ;
- 8/ Une vision épurée et synthétique.

## L'École de Pont-Aven et les Nabis

### Les caractéristiques stylistiques



Émile Bernard (1868-1941)  
*Bretonnerie. Trois Femmes et une vache dans un champ*,  
vers 1888-1889  
Zincographie. 33 x 25 cm  
Dépôt du musée national d'Art moderne, Paris  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

### L'École de Pont-Aven

#### Un nouveau mode de représentation et de construction de l'espace

Par le passé, le procédé de la perspective linéaire donnait sur une surface plane l'impression de la profondeur par un jeu de lignes convergeant vers un point unique, le point de fuite. Les peintres de Pont-Aven rompent définitivement avec l'espace illusionniste. Les œuvres montrent une tendance à la planéité ; la peinture ne cherche plus à restituer la profondeur. La perspective est remplacée par un étagement des plans du tableau pour suggérer la profondeur.

#### Un cadrage original

En coupant ses figures, l'artiste ouvre d'une certaine manière l'espace de son tableau sur quatre côtés et donne une importance au « hors champ » de son cadrage. Ces personnages au premier plan sont imposants au regard de la succession des plans.

#### Le cloisonnisme, le cerne (élaboré en 1887)

Les artistes de Pont-Aven, souvent de formation classique, ont pratiqué régulièrement le dessin : leurs carnets d'études contiennent de nombreux motifs pittoresques pris sur le vif (coiffes, costumes, etc.). Dans leurs peintures, le dessin se met au « service » de la couleur, comme dans les émaux et les vitraux par exemple. Le cerne se pratiquait traditionnellement sur les peintures murales à l'époque médiévale et est redécouvert par les artistes de l'École de Pont-Aven. La ligne qui forme un contour d'une forme tend à simplifier et à séparer les formes colorées du tableau. La ligne synthétise la forme et réduit les détails à la limite du décoratif. Les surfaces colorées sont comme cloisonnées à l'intérieur du cerne sombre. Cette façon de faire, qui découpe la forme dans l'espace comme à l'emporte-pièce, contraste fortement avec le principe dominant dans l'art européen du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle qui tend à fondre la forme dans l'espace sans la styliser.

### La couleur, l'aplat

Le rythme, l'harmonie et la liberté de choix de la couleur sont plus importants que la copie du monde réel. L'artiste est libre de changer, d'inventer, de réorganiser lignes, formes, couleurs. Il joue aussi sur la capacité de la couleur à traduire ou à provoquer des sensations ou des émotions. Les peintres utilisent davantage les couleurs pures, fortes, parfois éloignées de la réalité. Elles sont posées en aplats unis sur toute une surface, le plus souvent limitée par des contours précis. En excluant toute modulation de teinte et de luminosité, l'aplat interdit le relief. Il est éminemment décoratif. Certaines techniques comme l'émail cloisonné, le vitrail, les applications de tissu, les découpages de papiers colorés, la marqueterie ou les incrustations utilisent l'aplat.

### Le symbolisme

C'est un mouvement littéraire et poétique qui se développe en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle autour de différentes personnalités dont Moréas, Verlaine et Mallarmé. Les symbolistes prônent une poétique et une esthétique nouvelles, antinaturalistes, où l'artiste est soucieux de suggérer le mystère des apparences sensibles. Les écrivains et les poètes symbolistes furent sensibles à l'œuvre de Gauguin et à celles des peintres de Pont-Aven. Ils apprécièrent la stylisation des formes, le refus de considérer la peinture comme une simple reproduction de la réalité.

### Le synthétisme

A l'origine, le terme désigne la volonté des artistes symbolistes de définir une forme qui soit une synthèse de ce que l'artiste observe et de l'idée qu'il s'en fait. En fait, la forme est conçue comme la représentation d'une idée. Puis ce terme a plus simplement désigné l'une des caractéristiques essentielles du style des artistes de Pont-Aven : un dessin simplifié et stylisé. Elaboré en 1888 par Emile Bernard et Paul Gauguin, le synthétisme substitue à l'observation du réel sa recreation par l'imaginaire. Le symbolisme exprime une idée par des formes compréhensibles pour tous. L'œuvre demeure le résultat de la subjectivité de l'artiste.

## **Qui sont les Nabis ?**

A la fin de l'année 1888, quelques jeunes peintres entraînés par Paul Sérusier fondent le mouvement nabi (signifie « prophète » en hébreu). « *Ainsi nommés parce que l'état d'enthousiasme leur devait être naturel* » (Maurice Denis).

Ils se réunissent dans l'atelier de Paul Ranson. Ils désirent rompre avec la vision naturaliste des Impressionnistes et s'affirment résolument symbolistes. Ils se réclament de la synthèse de Paul Gauguin et considèrent "Le Talisman" de Sérusier peint sous la dictée de Gauguin au Bois d'amour à Pont-Aven (Paris, musée d'Orsay) comme le symbole d'une nouvelle esthétique.

Le groupe est formé de Sérusier, Denis, Pierre Bonnard, Georges Lacombe et des peintres étrangers, parmi lesquels le peintre suisse Félix Vallotton. Sérusier et Denis, en tant qu'intellectuels du groupe, théorisent les découvertes plastiques. Ils publient des manifestes pour expliquer leurs but et démarche. L'écrivain et journaliste Albert Aurier se fait le défenseur du mouvement dans les colonnes du « Moderniste » et du « Mercure de France ».



Georges Lacombe (1868-1916)  
*Les Trois Bigoudènes*, 1894 - 1895  
Peinture à l'œuf sur toile, 46 x 61,5 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Ce mouvement regroupe des peintres aux tempéraments forts différents. Certains d'entre eux -notamment Sérusier et Denis- influencés par la théosophie ou le christianisme, composent des œuvres exigeantes, ésotériques et mystiques. Leur démarche détermine un renouveau de l'art sacré en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne l'apparition de l'ordre de la Rose + Croix dont l'ambition est de promouvoir un art animé d'un idéal catholique. Quelques artistes appartiennent simultanément à ces deux mouvements et, en raison de leur quête spirituelle, on les considère comme les symbolistes les plus entiers. D'autres -tels que Bonnard et Vuillard- se montrent plus sensualistes et proposent une peinture plus proche de celle des Impressionnistes et des Fauves.

Tous sont soucieux d'étendre le champ d'application de la peinture, d'intégrer l'art à la vie, ou du moins d'abolir les limites qui séparent la peinture de chevalet des arts décoratifs. C'est pourquoi ils s'intéressent à des domaines jusqu'alors délaissés par les peintres. Ainsi, ils créent des motifs pour des tapisseries et des papiers peints, illustrent des livres et s'initient à l'art de l'affiche. En cela, ils se rapprochent du courant de l'Art Nouveau.

Les Nabis organisent treize expositions entre 1891 et 1896. Celles-ci sont l'occasion de faire connaître des peintres marginaux, méconnus ou méprisés du grand public tels que Cézanne ou Gauguin.

D'un point de vue stylistique, les artistes Nabis sont proches de l'Ecole de Pont-Aven. Quelques-uns avaient l'occasion de s'y rendre. Tous portent une grande admiration à Gauguin.

A ce titre, ils prônent:

- l'œuvre bidimensionnelle. L'artiste ne doit se soucier ni de la science du modelé ni de la perspective, jugés négativement car elles nuisent à l'expression de l'émotion et de la sensation primitive.
- l'utilisation de couleurs vives selon la technique de l'aplat.
- l'utilisation de lignes courbes. Celles-ci confèrent grâce, élégance et légèreté aux compositions. Il en résulte des œuvres à dimension décorative.
- la peinture comme une interprétation de la nature par choix et par synthèse.
- la peinture comme suggestion du rêve et de la spiritualité intégrés à l'intimité de la vie courante.
- le retour à la simplicité formelle des œuvres des primitifs italien cf. les préraphaélites anglais un demi siècle plus tôt.

## Les caractéristiques japonisantes

Le nouveau langage plastique mis en place par les artistes de l'Ecole de Pont-Aven est à mettre en correspondance avec la vogue des estampes japonaises à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ces estampes, les artistes de l'Ecole de Pont-Aven apprécient :

- les compositions hardies marquées par l'absence de perspective, la négation de la profondeur. L'espace s'échelonne en plans superposés et simplifiés ;
- les cadrages insolites et décentrés : la rupture des limites du cadre coupe les formes et propose une composition ouverte vers l'extérieur ;
- la simplification et la stylisation des formes ;
- l'abondance des lignes courbes élégantes ;
- le caractère décoratif de motifs floraux et végétaux stylisés ;
- l'absence de modelé et d'ombre remplacé par l'opposition franche de teintes plates et vives.



Paul Sérusier (1864-1927)  
*Le Passage du ruisseau*, 1897  
Huile sur toile, 111 x 67 cm  
Musée des beaux-arts de Brest

Format vertical  
qui rappelle les  
kakemonos.  
Définition  
silhouettée du  
personnage.  
Allongement des  
proportions du  
corps.



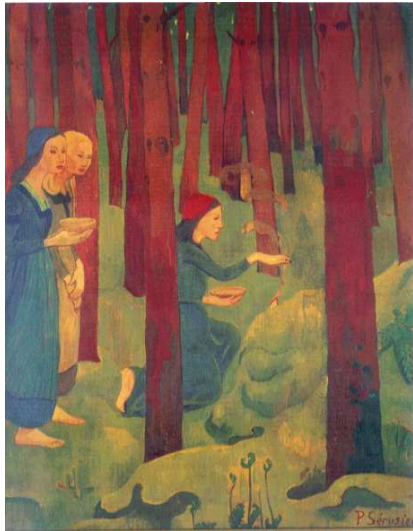
Armand Seguin (1869-1903)  
*La Bretonne*, 1903  
Pastel sur papier. 41 x 26 cm  
Musée des beaux-arts de Brest

Gros plan à  
la façon  
des  
portraits  
d'acteurs.



Charles Filiger (1863-1928)  
*Paysage du Pouldu*, vers 1892  
Gouache sur papier, 26 x 38,5 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Etagement des plans de bas en haut.  
Espace plat.  
Absence de perspective réaliste, de  
profondeur.  
Stylisation des lignes  
Simplification des formes.



Paul Sérusier (1864-1927)  
*L'Incantation ou Le Bois sacré*, 1891  
Huile sur toile, 91.5 x 72 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Cadrage coupé (arbres étêtés).  
Frontalité de la scène.  
La multiplication des troncs  
rappelle la disposition d'un rideau  
de bambous.



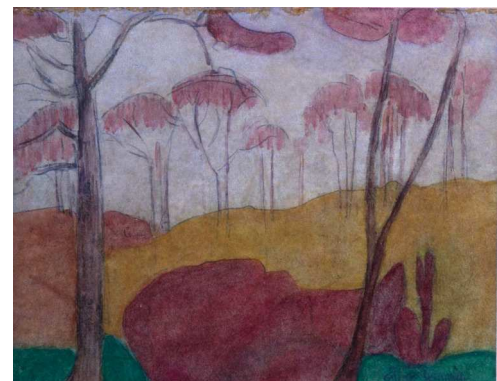
Félix Vallotton (1865-1925)  
*Paysage avec des arbres ou Derniers rayons*, 1911  
Huile sur toile, 100 x 73 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Arbre qui se détache comme  
une silhouette.  
Courbe élégante des troncs.  
Sommet au feuillage équilibré.  
Port altier, léger, aérien.



Émile Bernard (1868-1941)  
*Bretonneries, trois femmes étendant du linge*,  
décembre 1888, janvier 1889  
Zincographie en noir sur papier, 33 x 25 cm  
Dépôt du musée national d'art moderne, Paris  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Oblique du tronc de l'arbre qui  
structure l'espace (généralement  
au 1er plan dans une estampe et  
sujet principal de l'œuvre).



Émile Bernard (1868-1941)  
*Le Bois d'Amour*, 1888-1893  
Aquarelle. 21,6 x 27,1 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper

Vision panoramique  
Espace flottant (regard en surplomb  
de la scène)  
Ambiance éthérée.

## La représentation de l'arbre

### Dans la peinture occidentale

#### Du Moyen Age au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'Hortus conclusus aux premières exigences réalistes

La représentation de l'arbre s'est développée simultanément à la représentation paysagère.

Dans les miniatures, l'arbre est associé à des thèmes religieux comme Le péché originel, la Fuite en Egypte ou L'Annonciation. Il est représenté d'une manière elliptique et, par un effet de stylisation et grossissement, une ou deux feuilles évoquent la totalité du végétal. Il est rendu d'une manière plus réaliste dans le *Livre de chasse de Gaston Phoebus, comte de Foix* et dans *Les Très riches heures du Duc de Berry*.

Les fresques de Giotto montrent des arbres isolés haut perchés sur une colline. Ils ont la densité et les arêtes vives de la sculpture gothique.

Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, l'arbre évoque, du moins chez les peintres italiens, une nature totalement maîtrisée, soumise à la mesure du canon. Il est parfaitement taillé, équilibré et rappelle toujours un peu l'hortus conclusus (jardin clos médiéval). A l'inverse, les peintres de l'Europe du Nord en font l'un des symboles de la démesure de la nature. Il est regroupé en forêts impénétrables et inquiétantes comme dans le *Saint Georges terrassant le dragon* d'Altdorfer.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'arbre classique est majestueux et se déploie avec ampleur notamment dans les tableaux de Poussin. Il exprime une nature quiète et paisible. A l'inverse, l'arbre baroque est plus sophistiqué : sa ramure est déséquilibrée et son feuillage excentrique.

#### Au XIX<sup>e</sup> siècle, un demi-dieu qui respire à tous les vents

Dans son *Traité du paysage* de 1801, Pierre-Henri de Valenciennes, peintre et théoricien de l'art, donne des conseils très précis aux jeunes artistes : « *Ne manquez pas de faire quelques études de beaux arbres, isolés ou en masse. Attachez-vous à tous les détails de l'écorce, de la mousse, des racines, de l'embranchement, du lierre qui les entoure et qui leur est attaché (...) Etudiez la variété des bois, des écorces, des feuillages (...) Voyez comment les feuilles reviennent en clair sur une masse qui paraît noire. Ce sont là des études qu'il faut peindre d'après nature pour saisir des vérités dont les artistes ne s'occupent pas assez* ».



Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)  
*Narcisse se mirant dans l'eau*, 1792-1793  
Huile sur toile, 54 x 81 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper  
1er étage—salle 14



Avec l'épanouissement de la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle, l'arbre devient un motif central.

C'est un exercice académique très redouté des candidats à l'obtention du Prix de Rome. A titre d'exemples, voici deux épreuves proposées aux étudiants : « *Vous dessinerez un frêne au début du printemps dans une lumière du matin* », « *Vous dessinerez un marronnier isolé dans une clairière à la belle saison* ». Cet exercice porte un nom précis : il s'agit du « portrait d'arbre ». Tout bon peintre devait donc être capable de représenter fidèlement un arbre, et quelle que soit son essence, il devait pouvoir en signifier la distribution et la flexibilité de la ramure, la densité, la forme de la feuillée, la qualité de l'écorce, etc. Cet exercice n'était accessible qu'à ceux qui avaient longuement travaillé d'après nature. Ainsi, au paysage classique succède une nature plus « remuante ».

Les pré-romantiques et les romantiques le mettent en scène avec des accents dramatiques. Gaspard Friedrich a composé deux *Chênes sous la neige* qui dégagent une profonde mélancolie. Les apparences de la nature entrent ici en harmonie avec le sentiment de l'artiste. Durant les décennies suivantes, le sentiment national allemand s'approprie le motif de l'arbre : la défaite des légions romaines de Varrus à Teutoburg au cœur de la forêt en 9 après J.-C. est célébrée comme la première manifestation unitaire de la germanité et fait de l'arbre son symbole.

Les paysagistes anglais Gainsborough et Constable évoquent l'arbre d'une manière purement plastique, avec l'idée de rendre la nature sans fard.

Les peintres de l'Ecole de Fontainebleau - Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Pena - poursuivent sur cette voie. Ils ont vu l'arbre comme une sculpture vivante, une sorte de défi imposé à l'artiste : sa capacité à restituer le vivant au rythme des saisons et selon les différentes heures de la journée. La forêt de Fontainebleau offre une multitude de sujets : l'arbre isolé, le groupe d'arbres, la clairière, l'étang boisé, la bruyère fleurie, etc. Mais l'arbre, notamment le chêne, s'impose rapidement comme la figure centrale du paysage bellifontain. Il devient à lui tout seul un véritable paysage. Théodore Rousseau lui dédia plus d'une fois des déclarations passionnelles : « *La poésie des arbres n'est-elle pas aussi émouvante que celle des rochers ou des flots ? Les forêts conviennent à ombrager la méditation et les sentiments intimes. Dans la plupart des états de l'âme, un arbre est préférable à un torrent. Un prisonnier aimerait mieux devant sa fenêtre un petit peuplier agité par le vent qu'une noble montagne immobile* ».

Les peintres de Barbizon assurent la continuité du motif. Les peintres affluent vers la « Mecque embourgeoisée du naturalisme ». Depuis l'auberge Ganne, munis d'un pochon contenant le pique-nique, d'un sac à dos contenant une boîte de couleurs, le pinchard (tabouret pliant), un parasol, et de deux toiles, les peintres se dispersent dans la forêt pour travailler directement sur le motif. De l'arbre et du paysage, Corot et Millet proposent une vision puissante et plus synthétique que leur prédécesseurs.

Les impressionnistes préfèrent à l'arbre l'évocation des étendues fluviales, océaniques ou le thème du ciel nuageux. On peut cependant noter les paysages arborés de la clairière de Chailly et la série des *Peupliers* de Monet. Dominique Château parle à ce sujet de série involutive : la figure du peuplier reste à peu près identique d'une œuvre à l'autre ; par contre c'est la lumière qui modifie la perception que nous en avons.

Les symbolistes l'apprécient. Gauguin a proposé des spécimens majestueux et japonaisants.

## Au XX<sup>e</sup> siècle, le signe ou le phénomène de l'arbre

Au XX<sup>e</sup> siècle, quelques grands peintres ont excellé dans la représentation des arbres.

Paul Klee y fait souvent référence, à la manière d'une parabole pour évoquer le travail de l'artiste et le rapport au visible. Le tableau est différent du réel, tout comme la ramure est dissemblable aux racines, bien qu'elle en soit dépendante. Ainsi, l'artiste puise dans le réel (les racines), et comme le tronc d'un arbre, il s'en nourrit pour alimenter une vision (la ramure) qui ne saurait être le simple reflet du bas. Par ailleurs, l'arbre le fascine car il montre l'impossibilité d'arrêter les formes : c'est une constante genèse formelle. « *Dessin de feuilles d'après nature, compte tenu des énergies structurantes, des nervures. En même temps essai de normalisation des modes de division, divergents, selon les diverses espèces. La croissance est un mouvement progressif de la matière par néoformation sur une base qui ne bouge pas. Dans le domaine terrestre, le mouvement a besoin d'énergie. Il en va de même avec le trait, la ligne et les autres éléments de la création que nous connaissons comme la surface, le ton, la couleur, etc.* ».

Henri Matisse a longuement observé les arbres méditerranéens, le palmier et le figuier notamment. Louis Aragon a rapporté fidèlement la méthode de l'artiste (1942) qui s'est expliqué sur le sujet dans une lettre adressée à André Rouveyre (1945). Matisse est soucieux d'en exprimer le signe. Il y parvenait par la répétition obstinée du motif. Ce dessin signe n'est pas mimétique ; c'est par imprégnation, empathie et coïncidence, que l'artiste peut espérer par le biais d'une exécution rapide capter l'élan de l'arbre. L'exactitude n'est pas la vérité.

Piet Mondrian a produit sur le thème de l'arbre une série évolutive qui a été déterminante dans l'avènement du néoplasticisme. Au fil de sa démarche, il l'a réduit à des signes inconditionnels, à une architecture élémentaire et musicale de lignes incurvées et orthogonales.

Plus récemment, beaucoup d'artistes se sont intéressés au motif de l'arbre, notamment Anselm Kieffer, Alexandre Hollan, François Dilasser. Ces trois artistes l'ont considéré par le dessin et la peinture. Les œuvres de Hollan ambitionnent de saisir le phénomène de l'arbre, son apparition avant toute désignation.

Les artistes du Land Art s'inspirent volontiers de l'arbre. Les travaux de Guiseppe Penone, d'Anyà Gallaccio ou de Gloria Friedmann sont étonnants. Le premier a composé des silhouettes humaines sur la base de troncs morts dans lesquels il a introduit de jeunes pousses verdoyantes. De même, il a produit des arbres de bronze au cœur de la forêt. Anyà Gallaccio aime renverser les arbres et les présenter d'une manière théâtrale, la cime enterrée et les racines à l'air. Le troisième artiste met volontiers en scène les arbres morts au titre de sculptures naturelles dont elles soulignent les formes par des écrans de couleurs vives. Enfin, Marinus Boezem aime dans de vastes prés d'herbe fauchée dessiner des formes en plantant des peupliers. Ainsi, il a tracé au sol, près d'Almere aux Pays-Bas, une cathédrale verte composée de 136 peupliers.

## Remarques sur la représentation de l'arbre au Japon

La représentation du paysage a donné un second souffle à l'art de l'estampe. Cet essor du paysage est lié à l'assouplissement des lois sur la circulation intérieure au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les artistes ont pu voyager et découvrir l'archipel. En 1802, Jippensha Ikku est le premier à produire un ouvrage sur la route du Tôkaidô. Son succès incite les autres artistes à prendre la route. En 1833, Hiroshige reprend le même sujet avec la série des *Cinquante-Trois stations du Tôkaidô*. Hokusai, pour sa part, publie à la même époque les *Vues du Mont Fuji*. Les sujets les plus fréquents sont : la montagne, la fleur, la cascade, la vague, la vallée fluviale, l'ondée et la vue panoramique. Dans certaines de ces compositions, l'arbre joue un rôle important.

En Europe, le réalisme pictural, avec ses caractères naturalistes, impose la ressemblance avec le modèle. La transposition picturale constitue cependant un espace de liberté et permet de se défaire de la copie photographique. Pour les peintres orientaux, il importe de dépasser les effets de la forme extérieure et de se plonger au cœur même d'une chose quand on veut la représenter. En ce domaine, les artistes japonais suivirent volontiers la leçon des peintres chinois. Su Tung-p'o affirmait ainsi : « *Avant de te mettre au travail, tu dois d'abord représenter exactement le bambou dans ton esprit. Seulement alors, tu prends le pinceau, tu concentres ton attention, et tu conserves clairement devant les yeux ce que tu veux peindre. Attaque promptement et projette ton pinceau sur le papier. Ne choisis que ce que tu as distingué, car, comme l'oiseau de proie qui plonge du ciel quand il a repéré le lièvre, tu dois avoir le coup d'œil infallible. Si tu n'hésites qu'un instant tu es perdu* ». Pour bien dessiner l'arbre, il faut en saisir la structure. C'est pourquoi Ch'in Tsu-yung conseillait aux novices de commercer par des arbres desséchés.

Les traités de peinture chinois et japonais donnent des renseignements très précis sur la représentation des arbres mais aussi à propos de leur insertion dans l'image. On suggère notamment de :

- 1/ Les rattacher, les enchaîner pour que deux ou trois arbres donnent l'impression d'un foisonnement assez dense ;
- 2/ Les singulariser et éviter surtout l'uniformité ;
- 3/ Contribuer à l'instauration d'une atmosphère majestueuse, grave.

Van Gogh se rapproche des artistes orientaux. Comme eux, par des lignes fluides et schématiques, il cherche à rendre la croissance de l'arbre. L'agitation extérieure des petits traits répétés exprime dans le portrait d'arbre le facteur temps de la croissance et simultanément son mouvement d'ensemble. Pour Van Gogh, les arbres étaient des plantes douées d'un tempérament. Il disait : « *Il faut faire grimacer les arbres* ».

**Lexique**

- Baren** : tampon circulaire servant à l'impression des estampes.  
**Benizuri-e** : estampe réalisée par deux impressions de couleurs sur le noir, le rose vif ou le vert pomme.  
**Bunraku** : théâtre de poupées (ningyô jôruri).  
**Chûban** : petit format d'estampe.  
**E** : image, estampe, peinture.  
**Edo** : capitale de l'Est, ancien nom de Tokyo utilisé jusqu'en 1868.  
**Edo** : époque du shogunat des Tokugawa (1600-1868).  
**Ehon** : livre d'images.  
**Han ou ban** : planche de bois.  
**Hashira-e** ou estampe pilier : estampe étroite destinée à être accrochée à un pilier dans une maison.  
**Hitsu** : pinceau, par extension « peint par » ; suit la signature de l'artiste.  
**Hôsho** : papier souple fabriqué à partir du kôzô, un arbuste de la famille du mûrier, encollé avec de la farine de riz.  
**Ichimai-e** : estampe isolée, sur feuille.  
**Kabuki** : théâtre d'acteurs.  
**Kakemono** : rouleau de peintures destiné à être accroché au mur verticalement.  
**Kiwame** : cachet de censure.  
**Kizuchi** : maillet.  
**Kento** : marques de repérage.  
**Makura-e** : « image d'oreiller », scène érotique.  
**Marunomi** : gouge pour évider les surfaces.  
**Mitate-e** : image parodique.  
**Musha-e** : image de guerre.  
**Nishiki-e** : images de brocart, estampe polychrome obtenue par plusieurs planches de bois gravées, une par couleur et une pour le noir, mise au point par Harunobu.  
**Nô** : théâtre classique.  
**Oban** : grande estampe.  
**Sumi** : encre de Chine.  
**Rakkan** : lieu, date, nom et sceau de l'artiste. Il est imprimé et non tracé à la main.  
**Sakura** : planche de bois de cerisier.  
**To** : couteau pour le dessin du trait.  
**Uki-e** : image utilisant une perspective à l'occidentale.

## Bibliographie

- Aitken Geneviève/Delafond Marianne, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, Bibliothèque des Arts, 1987.
- Calza Carlo, *Ukiyo-e*, Phaidon, 2006.
- Delay Nelly, *L'estampe japonaise*, Hazan, 1993.
- Elisseef Vadime et Danielle, *La civilisation japonaise*, Arthaud, 1987.
- Lambert Gisèle/ Bouquillard Jocelyn, *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*, BNF, 2008.
- Macé François, *L'histoire du Japon des origines à nos jours*, Hermann, 2009.
- Morena Francesco, *Ukiyo-e ou l'estampe japonaise*, Citadelles-Mazenot, 2008.
- Mottet Jean, *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, 2002.
- Wichmann Siegfried, *Japonisme*, Chêne/Hachette, 1982.

### 1er degré

- Straub Patrick, *Histoires d'arts en pratique—6 à 12 ans—Accès éditions*, 2009  
Le Gall Yves, *Arts visuels et paysages*, Sceren, 2010

## Propositions pédagogiques

### Professeurs d'arts plastiques

- **La technique de l'estampe au Japon**

La reproduction page 5 de la gravure de l'atelier d'impression par Utamaro donne la possibilité d'évoquer les techniques de fabrication. La description détaillée des images permet d'évoquer les différentes opérations et d'identifier les outils. A travers la chaîne des opérations, il s'agit de repérer les exigences de cette technique et de montrer comment elles conditionnent la forme. On peut comparer les pratiques d'atelier de l'Orient et de l'Occident en utilisant la gravure d'Abraham Bosse qui montre un atelier au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

- **Le portrait d'arbre, histoire d'un motif**

L'exposition donne l'occasion d'évoquer dans le cadre de la peinture de paysage l'histoire de la représentation de l'arbre. A travers ce motif, on peut considérer la position de l'artiste face à la nature et l'évolution des formes. Enfin, la juxtaposition d'estampes japonaises et de tableaux de l'Ecole de Pont-Aven permet d'apprécier justement l'influence du japonisme.

La visite peut se prolonger par la découverte des collections permanentes :

#### 1/ L'arbre biblique

Cornelisz Van Harlem (1562-1638)  
*Adam et Eve chassés du Paradis*, 1625  
salle 4



#### 2/ L'arbre du martyre



Peter-Paul Rubens (1577-1640)  
*Le Martyre de Sainte Lucie*, vers 1620  
salle 5



Annibale Carracci (1560-1609)  
*Saint Sébastien*, vers 1605/10  
salle 8



Lubin Baugin (1612-1663)  
*Saint Sébastien*  
Salle 11

### 3/ L'arbre légendaire, mythologique et fantastique



Abraham Govaerts (1589-1626)  
*Céphale et Procris*, 1620  
salle 5



Ecole Hollandaise  
*Entrée en forêt*, XVIIe siècle  
salle 5



Angelo-Maria Crivelli (2<sup>nd</sup>e moitié du XVIIe siècle  
- vers 1730 ou 1760)  
*Gibier observé par un chat-huant*, vers 1730  
salle 9



Jules Coignet (1798-1860)  
*Le Chêne avec Dolmen dans  
la forêt de Brocéliande*, 1836  
salle 14



Jean-Victor Bertin (1775-1842)  
*Orphée jouant de la lyre devant Eurydice*, 1810/15  
salle 14



Jean-Victor Bertin (1775-1842)  
*Paysage avec Mercure*  
salle 14



Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)  
*Narcisse se mirant dans l'eau*, vers 1792/93  
salle 14



Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)  
*Biblis changée en fontaine*, vers 1792/93  
salle 14



Yan' Dargent (1824-1899),  
*Les Lavandières de la nuit*, 1861  
RC

#### 4/ L'arbre naturaliste



Joos de Momper II (1564-1635)  
*Paysage d'hiver*, début XVIIe siècle  
salle 4



Peeter Snayers (1592-vers 1667)  
*Attaque de brigands*, milieu XVIIe siècle  
salle 4



Lodewijck de Vadder (1605-1655)  
*Paysage avec talus sablonneux et couple de paysans*, milieu du  
XVIIe siècle  
salle 4



Lodewijck de Vadder (1605-1655)  
*Paysage avec figures*  
salle 4



Anthony Jansz van der Croos (1606/07- 1661)  
*La Haye vue du Nord*, milieu du 17<sup>e</sup> siècle  
salle 5



Alexander Keirincx (1600-1652)  
*Forêt avec figures*, vers 1650  
salle 5





Jean-Baptiste Corot  
(1796-1875)  
*Paysage breton*, 1860/65  
salle 18



Eugène Boudin (1824-1898)  
*L'Odet aux environs de Quimper*, 1857  
salle 18



Théodore Rousseau (1812-1867)  
*Sous-bois*  
Salle 18

## 5/ L'arbre poétique et pastoral



Pierre-Antoine Patel (1648-1707)  
*La Fuite en Egypte*, 1670/80  
salle 11

## 6/ L'arbre historique



Achille-Etna Michalon (1796-1822)  
*César coupant un arbre sacré dans une forêt druidique*, vers 1820  
salle 14

## 7/ L'arbre en pointillé ou en facettes

Max Jacob (1876-1944)  
*Arbre sur le bord de la rivière*  
*Paysage*  
RC—salle 3



Emile Bernard (1868-1941)  
*Août, Verger à Pont-Aven*, 1886  
salle 21

- **Le japonisme, mythe et réalité**

Par la juxtaposition d'estampes japonaises et de tableaux de l'Ecole de Pont-Aven, l'exposition se prête naturellement à l'appréciation du japonisme. Dans quelles conditions et comment les artistes européens ont-ils été influencés par l'art oriental ? Qu'ont-ils emprunté précisément aux artistes japonais ? (un cadrage audacieux ? une manière abrégative ? un espace flottant ? etc.) Faut-il considérer que l'art japonais a suscité l'apparition de la modernité ? Ne vaut-il pas mieux penser qu'il a plus modestement joué en ce domaine un rôle de catalyseur ? Ainsi, pour chaque tableau exposé on pourra essayer d'identifier - au-delà du thème de l'arbre - une continuité formelle, un emprunt à l'art oriental.

- **De l'estampe au manga**

L'univers du manga est l'occasion de retracer l'histoire de ce genre, de cette « image comique et dérisoire ». Il s'agit d'apprécier :

- 1/ l'évolution fulgurante du genre,
- 2/ les continuités et les ruptures avec l'estampe traditionnelle,
- 3/ les emprunts au cinéma,
- 4/ les singularités au regard de la bande dessinée européenne et des comics américains.

**Bibliographie:**

- Bouissou Jean-Marie, *Le manga, enfant de la Bombe ? L'histoire n° 333*, 2008 (Spécial Japon)
- Bouissou Jean-Marie, *Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Editions Philippe Picquier, 2010
- Kessler Christian, *Le Manga à la conquête du monde*, L'Histoire n° 315, 2006

Professeurs d'histoire et de géographie : la mondialisation et les échanges artistiques

- **La connaissance et l'invention de l'Orient**

Dans le cadre de la mondialisation, on peut considérer les accords de 1858 qui ouvrent le Japon au monde. Cette ouverture est à mettre en rapport avec les ambitions nouvelles des Etats-Unis qui désirent s'affirmer sur l'Océan Pacifique et la diffusion du libre-échange qui suscite la signature d'accords commerciaux à l'échelle internationale. Dans ce contexte et en dépit d'accords commerciaux souvent inégaux, on constate paradoxalement le déferlement de produits japonais en Europe, notamment à l'occasion des expositions universelles. Le thé, les services à thé et une multitude d'objets d'art ou décoratifs, parmi lesquels l'estampe sont largement diffusés. Ils suscitent la curiosité des milieux aisés et cultivés. Il est intéressant de constater que les autorités japonaises ont encadré et favorisé ces exportations en favorisant la production d'objets, qui marquent un écart stylistique avec la production traditionnelle, mais dont on supposait qu'ils renvoyaient une image attendue du Japon. On a ainsi fabriqué un Orient artificiel avec des produits d'exportation adaptés à ce que l'on croyait être le goût japonisant !

**Bibliographie:**

- Saïd Edward, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980

- **L'exhibition et l'invention du sauvage**

Dans la continuité, on peut élargir la question à la découverte des arts primitifs africains au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle fut d'abord le fait exclusif d'une élite cultivée. Puis elle s'élargit progressivement par le biais des expositions universelles, puis des expositions coloniales proprement dites qui ont mis en scène la colonisation en montrant des « villages indigènes ». Tout comme on a construit au fil des années un Orient fictif, fantasmé, les sociétés occidentales ont également inventé « l'image du sauvage ». Les affiches des différentes expositions coloniales révèlent les archétypes raciaux et les richesses de l'Empire. Ainsi, la découverte des civilisations japonaise et africaine pose par le biais de l'expansion culturelle de l'occident la question de l'altérité.

**Bibliographie:**

- Blanchard Pascal, *L'invention du sauvage*, Actes Sud, 2011
- Gransart Didier, *Paris 1931, revoir l'exposition coloniale*, FVW Editions, 2010
- Hodeir Catherine/Pierre Michel, *L'exposition coloniale*, Editions Complexe, 1991

- **La route du Tôkaidô**

La route du Tôkaidô reliait Edo (la ville du Shôgun) à Kyôto (la ville de l'empereur). C'est la route de la mer de l'Est. Elle était jalonnée de cinquante-trois stations (gués, auberges, poste de contrôle, relais de chevaux) auxquelles s'ajoutaient le pont de départ à Edo et celui d'arrivée à Kyôto. La distance qui séparait les deux villes était de cinq cents kilomètres et il fallait vingt jours pour effectuer le trajet à pied. Cette route était fréquentée par les coursiers impériaux, les marchands et les artisans itinérants. Les pèlerins y étaient nombreux également car elle longeait les montagnes sacrées (monts Fuji, Oyama et Hakone) et menait vers des temples importants. Elle a été immortalisée par de nombreuses estampes, notamment par une série produite par Hiroshige entre 1832 et 1834. L'étude de certaines images et en premier lieu celles qui montrent des arbres - Yokkaichi, Fujikawa, Shirasuka, Numazu, Chiryu, Yoshiwara, Minakuchi, Hiratsuka, Fukuroi et Hamamatsu - permet de découvrir la géographie du Japon, les activités rurales traditionnelles, les pratiques religieuses et d'établir un lien avec le thème de l'exposition.

Professeurs de français

- **Le portrait d'arbre dans la littérature**

L'évocation littéraire de l'arbre ou de la forêt peut susciter un élargissement vers l'estampe et la peinture. En littérature comme en peinture, le portrait d'arbre est investi selon les époques de valeurs culturelles et symboliques qui diffèrent. Dans les romans, nouvelles et poésies, l'arbre est un personnage central.

**Quelques références littéraires :**

- Du Bellay Joachim, *Qui a vu quelquefois un grand chêne asséché*
- Calvino Italo, *Le baron perché*, Einaudi, 1957
- Giono Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 1947
- Giono Jean, *L'homme qui plantait les arbres*, Gallimard jeunesse, 1953
- Haikus anthologie*, préface d'Yves Bonnefoy, Fayard, 1978
- Jaccottet Philippe, *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2009
- La Fontaine Jean, *Le chêne et le roseau*, Fables, 1693
- Muir John, *Célébrations de la nature*, José Corti, 2011
- Tournier Michel, *Célébrations. L'arbre et la forêt*, Gallimard, 1999

- **La poésie de la présence**

L'étude d'un recueil de poésie contemporaine, notamment des poètes dits « du lieu et de la présence » comme Philippe Jaccottet ou Yves Bonnefoy, qui célèbrent à travers une forme concise l'épiphanie du sensible dans l'évocation de la nature, permet d'établir des liens avec l'estampe.

### Ateliers d'arts plastiques

- **Les techniques de la gravure**

#### ***Expérimenter une technique de gravure sans impression***

##### **Fabriquer une carte à gratter !**

1- Etaler du pastel gras sur un support légèrement cartonné puis le recouvrir entièrement avec de l'encre de Chine contenant un peu de produit vaisselle.

2- Laisser sécher.

3- Gratter avec un objet pointu (cure-dent, clou).



#### ***Expérimenter une technique d'impression sans gravure***

##### **Procéder par empreinte d'éléments de la nature**

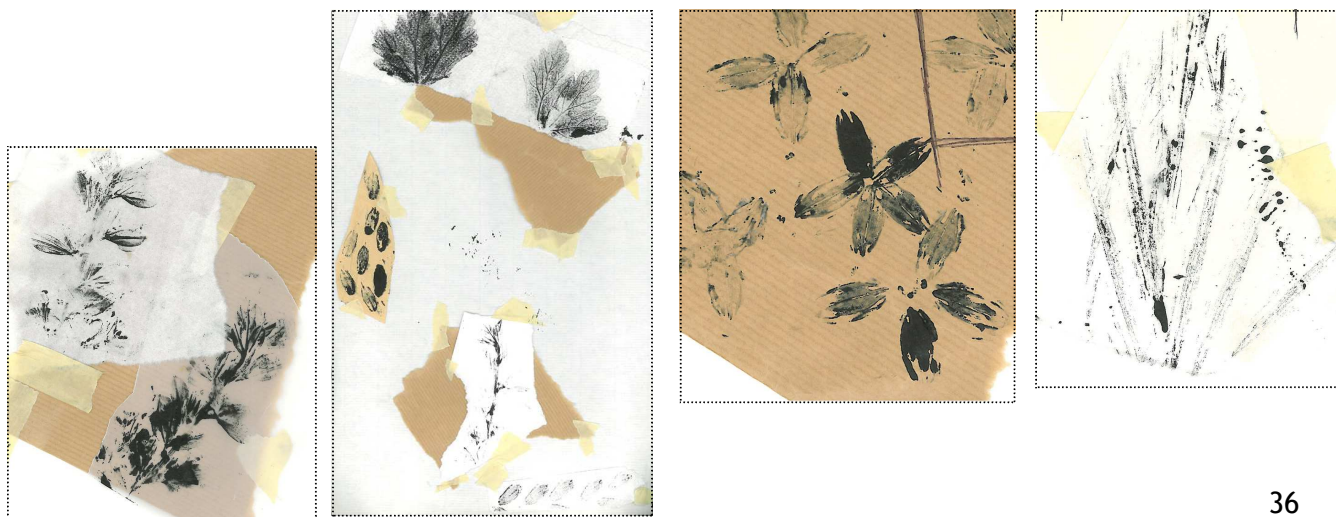
1- Collecter dans la nature des branchages, des fleurs, des feuilles, etc.

2- Passer une couche d'encre de Chine au pinceau sur les éléments collectés. Faire des éléments fortement encrés, d'autre moins pour varier l'intensité des futures empreintes.

3- Mettre une feuille de protection (brouillon) par-dessus l'élément encré choisi et appuyer fort sur le papier à imprimer. Utiliser toutes sortes de papier : kraft, papier calque, papier essuie-tout, papier blanc ou de couleurs.

4- Choisir les empreintes les plus réussies.

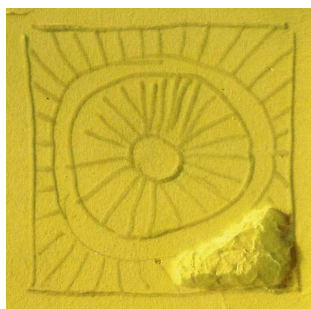
5- Découper ou déchirer ces détails puis assembler ces empreintes sur un support oblong découpé à la façon d'un kakemono. Pour réfléchir à la composition finale, il est possible de positionner provisoirement les empreintes à l'aide de ruban de peintre.



## Expérimenter une technique de gravure en relief

### Comprendre le principe de la gravure sur bois

- 1- Dessiner de préférence un motif simple car le procédé est long et fastidieux à réaliser.
- 2- Reproduire le motif sur une plaque de polystyrène en épaississant bien le trait pour lui donner de l'épaisseur.
- 3- Hachurer tout ce qui sera à creuser
- 4- Inciser avec un objet tranchant (plume à gratter) le long des traits du dessin pour détacher la forme.
- 5- Enfoncer les zones hachurées avec l'arrière d'un crayon par exemple. Dans la gravure sur bois, cela revient à creuser, évider cette partie.
- 6- Encreur le support avec un rouleau à impression.
- 7- Poser une feuille sur la matrice encrée puis rouler avec un rouleau dur sur le dos de la feuille pour réaliser un tirage sans presse.



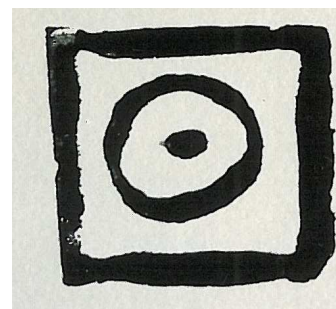
A- dessin hachuré sur la plaque polystyrène



B- dessin en relief



C- dessin encré



D- Résultat—feuille imprimée

### Comprendre le principe de la gravure polychrome

- 1- Dessiner une image simple et la colorer avec peu de teintes.
- 2- Inverser cette image.
- 3- Découper l'image sur autant de blocs en polystyrène qu'il y a de couleurs (sauf s'il y a du blanc qui sera donné ensuite par la couleur du papier).
- 4- Réaliser une matrice par couleur. Evider ce qui ne sera pas encré.
- 5- Encreur les diverses matrices de leur couleur respective.
- 6- Imprimer successivement la feuille en faisant attention à bien placer la feuille dans le même cadrage (pour ne pas générer de décalage).
- 7- En lavant la matrice, on peut varier à l'infini les couleurs du dessin.



Matrice pour le ciel, vague creusée



Ciel encré en vert au rouleau



Matrice pour la vague, ciel creusé



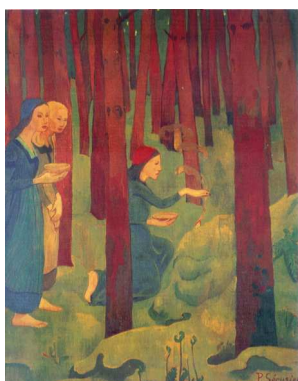
Vague encree en bleu au rouleau



Résultat : feuille imprimée et inversée

- **A la façon des artistes de l'Ecole de Pont-Aven**

- Simplifier une image détaillée en cernant les formes principales (utiliser un calque si besoin) puis les peindre en aplats colorés (encres diluées). Repasser les cernes au feutre noir.



- Utiliser des couleurs vives pour composer un espace en juxtaposant ou en étageant des plans bien délimités sous forme de bandes de couleurs.
- Apprendre à viser, cadrer puis recadrer une image. Recréer le hors champ de l'image en prolongeant les lignes et les couleurs ou inventer une autre composition de lignes et de couleurs autour de ce zoom.
- Reproduire une œuvre en dessin. Recomposer l'œuvre en modifiant ses couleurs. Inventer un code couleurs arbitraire (par exemple, premier plan en rouge, second en vert, arrière-plan en bleu) pour tendre vers une sorte d'abstraction de l'image. Constater les effets d'utilisation de couleurs, chaudes, froides, contrastées, proches, etc. Comparer les couleurs réalistes et imaginaires (quel effet donne un citron rouge par rapport à un jaune par exemple ?)

## Informations pratiques

### Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier professionnel. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, espagnol, italien, néerlandais et breton.

Toute réservation de visite de groupe, libre ou guidée, est obligatoire.

- Vous pouvez vous présenter à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2.
- Par mail : [fabienneluellan@mairie-quimper.fr](mailto:fabienneluellan@mairie-quimper.fr)

La procédure de réservation est la suivante :

- 1- Vous convenez avec le musée d'une date et d'un horaire de visite.

En cas de visite guidée,

- 2- Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.
- 3- La maison du patrimoine vous envoie une confirmation de visite par mail.
- 4- Le musée vous contacte si la visite n'a pu trouver preneur (cas rare).

En cas de visite libre, le musée vous envoie une confirmation de visite par mail.

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Julie Foutrel, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret, Elodie Poiraud, Jacqueline van Thielen.

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

### Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les périodes.

### Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2011)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 22 € / classe	44 € (3 <sup>e</sup> visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 42 € / classe	84 € (3 <sup>e</sup> visite gratuite)



Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 22 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 22 € / classe (entrée au musée)	Forfait 64 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe ; les accompagnateurs du groupe entrent également gratuitement. Pour la sécurité et le confort de la visite, il est recommandé de ne pas excéder 30 élèves par groupe.

Le passeport pour l'art concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée des beaux-arts et du Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités par les deux structures. Il revient aux CDI de s'abonner auprès du Quartier, centre d'art contemporain au 02 98 55 55 77 (contact Sandra Tijan).

**Gratuité** pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.  
Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

**Le règlement** doit se faire sur place le jour de la visite à l'accueil du musée (chèque, espèces, carte). Dans le cas contraire, le paiement se fait à réception de la facture transmise par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

### Préparer une sortie au musée

La médiatrice culturelle Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : [fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr](mailto:fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr), 02 98 95 95 24

Le conseiller-relais du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

### Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée [www.mbaq.fr](http://www.mbaq.fr) un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



---

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)  
Yvon.Le-Bras@ac-rennes.fr
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts
- Didier Frouin, conseiller pédagogique départemental en arts visuels, Inspection Académique du Finistère