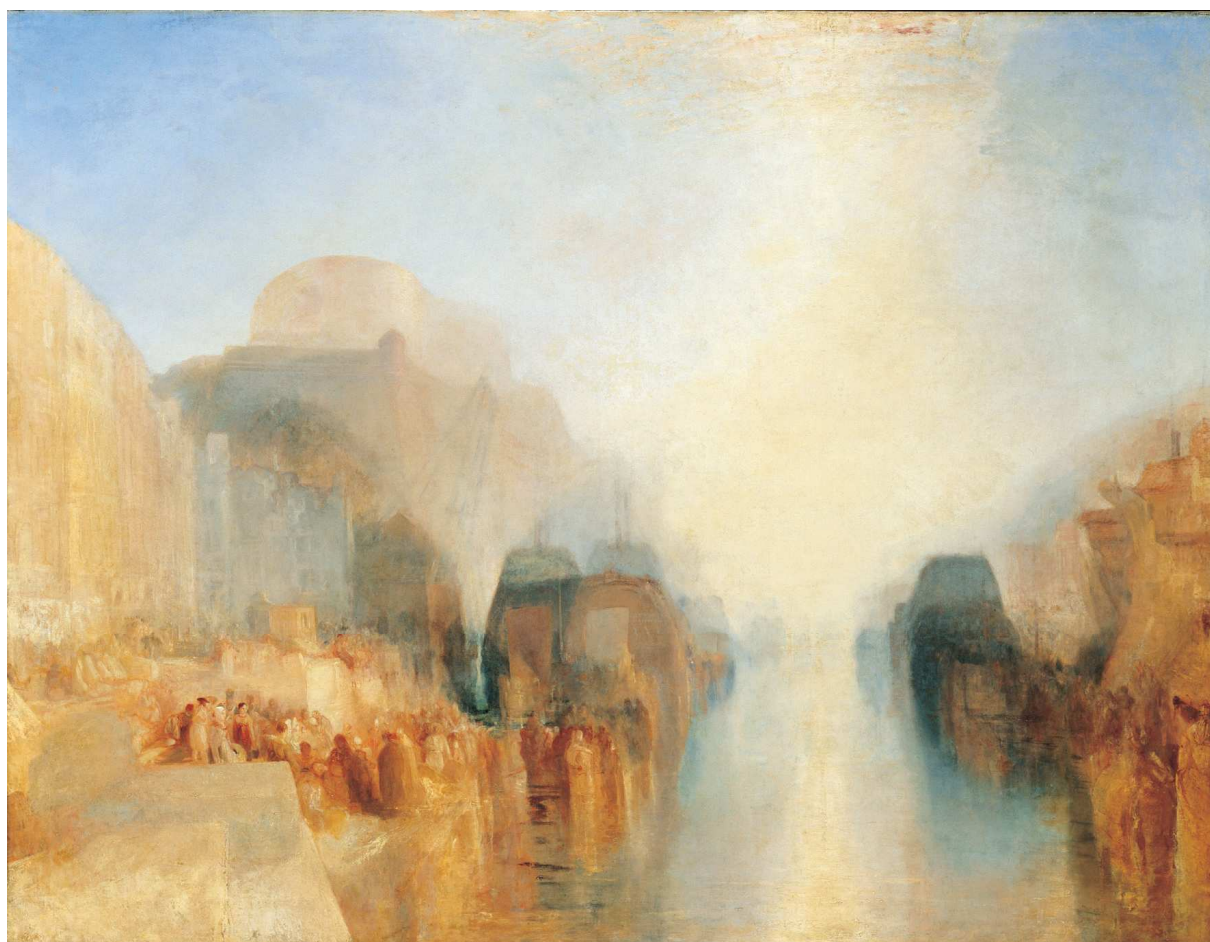


Exposition temporaire
De Turner à Monet,
la découverte de la Bretagne par
les paysagistes au XIXe siècle

1er avril-31 août 2011



Joseph William Mallord Turner (1755-1851)
Le Port de Brest, le quai et le château, 1826-1828
Huile sur toile, 172, 7 x 223,5 cm
Londres, The Tate Gallery
© Tate London, 2010

Dossier pour les enseignants

Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Sommaire

Introduction	3
<u>Histoire du paysage</u>	
Aux origines du paysage	4
La haute Antiquité	4
La Grèce classique	4
Le miracle romain	4
Le haut Moyen Age	4
Le bas Moyen Age	5
La naissance du paysage	5
Au XVe siècle	5
Au XVIe siècle	5
Au XVIIIe siècle	6
Au XVIIIe siècle	7
Le triomphe du paysage	7
Le Romantisme	7
Le réalisme	8
L'Impressionnisme	8
Le symbolisme	9
La conquête de nouveaux territoires	9
Fauvisme, expressionnisme, cubisme et futurisme	9
L'abstraction	10
<u>Théories du paysage</u>	
Paysage : étymologie et précisions terminologiques	11
Les raisons du paysage	12
<u>Focus sur l'exposition</u>	
La Bretagne et les peintres	13
Le transport vers la Bretagne	14
Le paysage de plein air	15
Les tubes de peinture	16
La mer et le désir de la mer	17
La tempête, le naufrage et les naufrageurs	19
L'élément minéral, le rocher et la falaise	20
L'arbre et le paysage	21
Paysage pittoresque et modernité	22
Le ciel et les nuages	23
<u>Pistes pédagogiques</u>	24

Introduction

Des collections dites « bretonnes » ou « d'inspiration bretonne » du musée des beaux-arts de Quimper, les visiteurs gardent volontiers le souvenir d'un des nombreux tableaux mettant en scène la vie quotidienne ainsi que les fêtes et pardons et leurs riches costumes. Ces scènes pittoresques ont au XIXe et au début du XXe siècle la faveur du public et des artistes qui souhaitent faire sensation dans les Salons parisiens.

Pourtant, la Bretagne séduit également les peintres dans ses aspects moins civilisés. Il n'est alors plus question de noces, de costumes, de piété, de scène de marché ou de labeur, mais d'espace, de lumière, de ciel nuageux ou limpide, de bord de mer et de rochers, de landes et de bosquets.

C'est cette vision de la Bretagne qui est aujourd'hui offerte, de Turner, découvrant la région dès 1826, à Monet, peignant inlassablement et sous tous les temps, quelque soixante ans plus tard, les rochers de Belle-Ile.

Cette exposition présente les divers choix de sites et de thèmes par les peintres durant tout le XIXe siècle, ainsi que leurs changements et évolutions en fonction des conditions de voyage, des effets de mode ou des partis pris picturaux.

Alors que la Bretagne était jusqu'au début des années 1800 une sorte de *terra incognita* pour la peinture, elle suscite alors un extraordinaire engouement auprès de peintres comme Turner, Coignet, Gudin, Corot, Isabey, Jongkind, Lansyer, Daubigny, Pelouse, Boudin ou Monet.

Dans le cadre du Romantisme, les peintres partent à la découverte de cette province isolée, de son passé celtique, de ses promontoires rocheux et de ses monuments. Dans les années 1830-1840, parallèlement à l'édition des albums lithographiques aux illustrations pittoresques, le phénomène s'amplifie. Dans les années 1860, la construction de lignes de chemin de fer vers Quimper et Brest décuple le mouvement. Des colonies d'artistes se créent comme à Douarnenez ou Pont-Aven. La Bretagne est à la mode. Dans les années 1860-1870, les thèmes campagnards sont progressivement remplacés par d'autres relatifs à la mer. Puis dans les dernières années du siècle, les comportements changent. Les peintres préfèrent explorer des régions peu connues et s'isoler pour travailler. Les sources d'intérêt ne sont plus les mêmes. Dorénavant les effets plastiques prédominent sur les sujets.

L'exposition, la première consacrée à ce sujet, comprend 82 peintures, 75 dessins, 26 estampes et 13 livres illustrés provenant de 40 musées, bibliothèques, collections publiques et privées de France, d'Europe et des Etats-Unis. Des séries de dessins et d'études peintes ponctuent le parcours, permettant de percevoir la démarche créatrice du paysagiste, depuis le travail sur le motif jusqu'à celui en atelier.

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale du patrimoine / Service des musées de France. A ce titre, elle bénéficie d'un soutien financier de l'Etat.

Histoire du paysage

I Aux origines du paysage

La haute Antiquité : le paysage pour les mythes fondateurs, la vie dans l'au-delà et les batailles du prince

Dans les hautes époques de l'Antiquité, en Mésopotamie comme en Egypte, la représentation du paysage est rare. Elle est souvent associée en littérature à l'évocation des mythes fondateurs, à la vie dans l'au-delà ou la description des batailles (bataille de Sennachérib et de Qadesh). Dans les fresques et les bas-reliefs, elle se réduit à quelques éléments chargés de symbolisme (sycomore sacré de l'Egypte, arbre de vie ou fleuves jaillissants en Mésopotamie), ou purement décoratifs, scandant le rythme d'une frise, notamment dans les tombes.

La Grèce classique : les outils à défaut du paysage

A la différence des Egyptiens, les Grecs, par le biais de la géographie, de la géométrie et du théâtre (sciagraphie et scénographie), construisent l'espace et le rendent mesurable. Pour autant, la sensibilité paysagère se cantonne souvent à la littérature. Les arts plastiques demeurent en retrait. En dépit de l'essor de la peinture, la représentation de paysage est modeste. Pline et Pausanias décrivent quelques fresques avec des représentations paysagères. Elles sont associées à l'évocation de batailles ou à des scènes de chasse.

Le miracle romain : pinakes et topia

Dès l'époque hellénistique, la représentation paysagère se développe. Les peintres grecs s'installent volontiers à Rome et répondent aux demandes de la clientèle patricienne en réalisant des pinakes (tableaux sur bois) ou des peintures murales pour les portiques et les maisons. D'après Vitruve, le topia était fréquent : il s'agit d'un paysage, de la représentation d'un port, d'un promontoire, des rivages d'un fleuve. Les scènes nilotiques sont particulièrement appréciées au I^{er} siècle après J.-C. Les paysages « sacro-idylliques » évoquent la vie aux champs telle que la chantent les poètes de la pastorale. Ces paysages sont encadrés par un décor architectural en trompe-l'œil et combinent des jeux de perspective : une perspective linéaire très empirique à points de vue multiples et une perspective aérienne par dégradation du ciel à l'horizon avec la différenciation, encore arbitraire, des couleurs selon la distance.

Le haut Moyen Age ou le rôle majeur du livre et de la miniature

Dans la peinture du haut Moyen Age, les traditions orientales et barbares et surtout la défiance du christianisme à l'égard du monde sensible expliquent le peu d'importance accordée au paysage. La modestie de ces représentations incite certains historiens à parler de « cécité médiévale ».

C'est par le biais du livre et de la miniature que le sens de l'espace et de la lumière de la basse Antiquité se transmet au haut Moyen Age. Les scriptoria carolingiens sont particulièrement actifs. Ainsi, dans l'*Évangélaire* dit de l'*Ecole de la cour*, on trouve des paysages où la profondeur de l'espace est suggérée par de timides essais de perspective imités de l'Antiquité. Le plus souvent, les représentations paysagères se limitent à des archétypes : les montagnes, stylisées en terrasses ou en aiguilles, perdent toute apparence réelle et sont posées sans recul ni échelle ; l'arbre devient une feuille ou une fleur agrandie ; les villes sont signalées par quelques édifices de couleurs fantaisistes. Le fond à bandes polychromes, le fond d'or puis le fond quadrillé ou à rinceaux sont la négation même de l'idée d'atmosphère : c'est l'expression d'une conception symboliste et spirituelle de la nature. A travers elle, c'est Dieu que l'on célèbre.

Le bas Moyen Age : du symbolisme au réalisme

Les prémisses d'un renouveau apparaissent à l'extrême fin du XIII^e siècle. Le langage symbolique et décoratif décline et s'efface. Sous l'influence de la philosophie aristotélicienne et de l'averroïsme, un nouveau rapport à la nature s'établit. On assiste au réveil de la curiosité scientifique et dès lors on est soucieux de percer les secrets de la nature, « *d'expliquer la cause des choses* » (Grosseteste). Ce sens de l'observation concrète détermina une vision réaliste du monde.

Le « paysage-tapisserie », dont le plan vertical déroule une somme de « merveilles », à l'exemple du *Livre de chasse* de Gaston Phébus, se transforme peu à peu, à l'initiative de la miniature franco-flamande, en un « paysage-milieu homogène ». Déjà vers 1410, l'auteur des *Très Belles Heures* du duc de Berry et le Maître de Boucicaut réussissent à suggérer un espace à trois dimensions par le serpentelement des chemins et des rivières.

Cette évolution est encore plus significative en Italie. Le réalisme de Giotto donne au paysage une consistance plastique et des proportions plus justes. Au début du XIV^e siècle, sous l'influence du théâtre, on constate un effort pour développer l'espace en profondeur grâce à des coulisses rocheuses imbriquées, dont le dispositif ne variera guère entre la *Maestà* de Duccio et les *Thébaïdes* florentines du début du XV^e siècle. Vers les années 1337-1339, Ambrogio Lorenzetti transforme le paysage, sur sa fresque du *Bon Gouvernement* au Palazzo Pubblico de Sienne, en un vaste panorama où, dans le moutonnement familier des collines, la vie d'une humanité représentée à sa juste échelle s'inscrit avec aisance.

II La naissance du paysage

Au XV^e siècle, la découverte de la perspective linéaire et atmosphérique

Aux alentours des années 1430, le nouvel esprit réaliste se diffuse activement grâce à la maîtrise de la perspective linéaire en Italie et de la perspective atmosphérique en Flandre. Bien que les lois de la perspective linéaire aient été découvertes vers 1415, leur application au paysage ne semble pas antérieure à 1440 environ. En ce domaine, les précurseurs les plus audacieux sont Paolo Uccello (*Saint Georges et le dragon*, *La bataille de San Romano*) Giorgio Bellini et Piero della Francesca. Le paysage est encore momentanément associé à la peinture religieuse, à la mythologie ou au portrait (portraits de *Battista Sforza* et de *Federico da Montefeltro* de Piero della Francesca). La perspective lui donne cependant à court terme les moyens de l'autonomie.

Cette unité que les Italiens demandent à un cadre mathématiquement et rigoureusement défini à priori, les Flamands l'ont trouvée dans un processus dynamique où, grâce à la lumière, sensibilité à la nature et conscience illimitée de l'espace fusionnent. Ainsi, le fond de la *Madone du chancelier Rolin* (vers 1430/35) de Jan Van Eyck donne pour la première fois l'illusion d'un paysage réel. Les peintres de l'Europe du Nord sont les premiers à considérer les éléments du paysage comme des phénomènes purement physiques.

L'autonomie du paysage au XVI^e siècle, lyrisme et vision cosmique

A l'aube du XVI^e siècle, les grandes découvertes, l'essor de la cartographie et de l'astronomie, le goût de la topographie, encouragé par la gravure d'illustration et la diffusion de la littérature arcadienne en Italie, ouvrent au paysage des voies nouvelles.

Ainsi, « Le paysage cosmique ou paysage du monde », évocateur, par son ampleur, des nouvelles dimensions de la Terre est propagé surtout par les Néerlandais de la première moitié du XVI^e siècle. Il est vrai que cette voie est frayée dès la fin du XVe siècle par Bosch dont les vues de la plaine hollandaise s'élargissent en visions fantasmagoriques.

Entre 1510 et 1525, Patinir en définit le type : il adopte dans ses petits tableaux un horizon haut et développe une suite de plans parallèles vus en perspective cavalière à des niveaux différents. Enfin, l'alternance arbitraire des zones d'ombre et de lumière, la quasi monochromie bleu-vert creusent l'espace et donnent une impression d'irréalité.

Parallèlement, les pays germaniques, jusqu'alors effacés, contribuent avec originalité à la naissance du paysage autonome. Ils composent des paysages panoramiques qui offrent, à l'inverse de la nature domestiquée des Flamands et des Italiens, une nature inquiétante, les convulsions d'un cosmos en délire (*Bataille d'Arbelles* d'Altdorfer) avec des forêts impénétrables (*Saint Georges* et *Retable des deux saints Jean* d'Altdorfer), des montagnes flamboyantes, inondées de lumière ou plongées dans des ciels ténébreux.

Le rôle de l'Italie dans l'essor du paysage est plutôt de concevoir la participation de celui-ci à la scène comme le reflet d'un monde harmonieusement orchestré. Chez Léonard de Vinci, les bases en sont à la fois scientifiques, philosophiques et artistiques : ses écrits et ses dessins nous apprennent son intérêt pour les phénomènes optiques, son acharnement à déchiffrer les secrets de la nature et sa revendication de la liberté imaginative du peintre. Tout cela est réuni dans la *Joconde*. A la même époque se développe à Venise l'inspiration virgilienne. Ainsi, Giorgione et ses émules -le groupe des Arcadiens- choisissent dans la nature un petit nombre de formes pour leur élégance et leur accord avec la scène, et tendent à les grouper à droite et à gauche en masses chromatiques simplifiées par la lumière ; par là il prélude au paysage idéalisé et classique dont Titien fut l'un des premiers représentants.

La clarification du XVIIe siècle: idéalisme, réalisme, baroque

Au XVIIe siècle, le foisonnement du siècle précédent fait place à une situation clarifiée selon trois lignes de force : le paysage idéal ou classique italo-français, le naturalisme hollandais, le baroque représenté presque exclusivement par Rubens.

À la fin du XVIe siècle, le paysage italien trouve sa voie vers le classicisme. L'exigence du nouvel idéal classique, né du désir de donner une forme poétique à la nature vulgaire, d'accorder le paysage à la grandeur du sujet en simplifiant l'espace sous la limpidité cristalline des horizons, s'impose progressivement, notamment à l'initiative du Dominiquin.

Poussin compose des paysages disciplinés, ordonnés par un système de relations quasi mathématiques et ennoblis d'édifices antiques. En outre, il y introduit les valeurs poétiques : celles de l'atmosphère et d'une nature « puissante » à laquelle l'homme se soumet. De son côté, Claude Lorrain parvient vers 1635-1640 à un style personnel, visant, comme celui de Poussin, à l'harmonie mais plus proche de l'observation et préoccupé surtout d'effets lumineux variés, suivant les heures du jour.

Le naturalisme hollandais représente une véritable révolution dans l'histoire du paysage. Affranchis de toute théorie artistique, les Hollandais jettent sur la nature un regard neuf, ils en flattent les aspects les plus humbles : la campagne et le ciel gris des plaines de Hollande, sans la moindre intention cosmique. Cet amour du paysage national se marque aussi par la spécialisation des artistes : campagne et dunes (Van Goyen, Van Ruisdael), canaux (Van Goyen, Cuypp), forêts (Van Ruisdael, Hobbema), effets d'hiver (Avercamp, Van der Neer), nocturnes (Van der Neer), marines (Porcellis, Van Goyen, Van de Capelle), vues de villes (Vermeer). La personnalité de Rembrandt empêche de cerner le paysage hollandais d'une définition trop étroite. Rembrandt à consolider le « genre » par le réalisme topographique de ses dessins et par sa tendance à la tonalité mais il l'a transcendé lorsque son imagination visionnaire lui a inspiré des paysages, chargés de valeurs émotionnelles, pétris dans la lumière ou baignés dans le tragique d'un clair-obscur assourdi.

Le paysage de Rubens peut être considéré comme baroque pour son dynamisme expressif et harmonieux et par la conjugaison de ses lumières et des couleurs. L'artiste a pratiqué le genre avec une grande liberté de réalisation.

Ruines, fêtes galantes, veduta et marines au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, la veine paysagiste se poursuit. D'une part, elle prolonge d'une manière idyllique et factice les grandes tendances de l'époque précédente. D'autre part, elle accouche, en France et Italie, de pratiques originales :

1/ Le courant « ruinistique ». De Pannini à Piranèse et Hubert Robert (« Robert des ruines »), il cherche dans les vestiges du passé l'aliment d'un romantisme latent. Le thème de la ruine est assez ancien. On en note la présence dans des fresques du XIV^e siècle (*Le miracle de saint Sylvestre*, Maso di Banco) et dans de nombreuses peintures du XV^e siècle (*Le martyr de saint Sébastien*, Andrea Mantegna). Le sujet connaît une recrudescence à l'époque des Lumières. Le romantisme en fera également usage. Sans rapporter tous les cas où des ruines apparaissent, on peut dire qu'elles oscillent entre une valeur sémantique (le prestige de l'Antiquité) et une fonction plastique.

2/ Le courant « vedutiste ». Il est illustré par Antonio Canaletto et Francesco Guardi, qui savent, grâce à la transparence lumineuse, revêtir de poésie l'exactitude topographique. Le premier montre dans ses vues de Venise un sens supérieur de la respiration spatiale. Le second, proche du rococo, cède à l'esprit du « capriccio » et tend à dissoudre l'espace dans la lumière. Ces deux artistes travaillent surtout pour des touristes anglais, riches et cultivés, qui désirent ramener un souvenir de leur séjour.

3/ La « fête galante » est une expression typiquement française. Elle montre, en s'inspirant volontiers de la mythologie, les plaisirs de l'amour dans un décor champêtre. Watteau en fut le représentant le plus illustre.

4/ Les marines, les tempêtes et les vues portuaires. Les Lumières, en valorisant l'idée d'un monde dépoussiéré de ses fausses croyances et de ses préjugés, ont favorisé un nouveau regard sur la nature. Celui-ci s'est exprimé différemment. Ainsi, certains peintres ont volontiers célébré la générosité et la profusion de la nature. D'autres ont insisté sur la sublimité de sa puissance en évoquant le thème des tempêtes. Enfin, Horace Vernet, en répondant à une commande royale, a composé une vue des ports les plus importants de France.

III Le triomphe du paysage

Les oscillations du Romantisme entre le drame et la spontanéité

En réaction contre certains artifices du XVIII^e siècle, le paysage moderne se développe et naît à l'aube du XIX^e siècle, avec quelque retard sur la philosophie et la littérature. Il ne semble pas excessif d'attacher à la période de 1790-1860 le nom de « Romantisme ».

L'Angleterre joue un rôle déterminant dans l'apparition du paysage moderne. Cela s'explique par la vogue du retour à une vie rustique à la fin du XVIII^e siècle qui suscite indéniablement une meilleure compréhension de la leçon néerlandaise. Par ailleurs, le succès de l'aquarelle, technique de la spontanéité, favorise la liberté des créateurs et les incite à travailler en dehors de l'atelier. L'école anglaise montre deux manières opposées : la première incarnée par Joseph Wright dit Wright of Derby recherche la topographie exacte des paysages ; la seconde, picturalement audacieuse, traduit l'attachement intime de l'homme à la nature. On y associe les noms de John Constable et de William Turner. Constable est le premier à regarder la nature avec une totale humilité. Tantôt il en rend la fraîcheur avec des touches discontinues de couleur pure, tantôt il exprime les évanescences les plus ténues de l'atmosphère. Turner fut de loin le plus audacieux. Particulièrement imaginatif et préoccupé de l'aspect cosmique des forces en mouvement, il cherche de manière obsessionnelle le rendu de la couleur par la lumière. Il aboutit à des chefs-d'œuvre d'exaltation romantique, comme *l'Incendie du Parlement* (1835, musée de Cleveland). Ces magies atmosphériques nous mènent aux marges de l'abstraction.

Une face assez différente du Romantisme apparaît, dans le premier tiers du siècle, chez les paysagistes allemands, plus imprégnés de littérature et de mysticisme. C'est toujours avec une technique apprêtée que ceux-ci traduisent soit la connivence de l'homme avec la nature, soit les aspects tragiques d'un paysage primordial, reflet de la solitude de l'artiste (Friedrich).

En France, on devine, dès la fin du XVIII^e siècle, avec Valenciennes, L. G. Moreau et Georges Michel, les symptômes d'un renouveau. La rencontre des paysagistes anglais, en particulier Richard Bonington, qui travaille en France dans le premier tiers du XIX^e siècle, agit comme un catalyseur comme en témoigne également l'intérêt d'Eugène Delacroix pour la touche morcelée de Constable et la poésie de ses études d'après nature. Théodore Géricault produit quelques paysages d'une âpreté désolée, d'une outrance typiquement romantique, mais le plus représentatif de la veine tourmentée reste Paul Huet : dans ses grands tableaux, il affectionne la mer déchaînée ou le mystère inquiétant des forêts. On ne saurait oublier le rôle des dessinateurs et des graveurs, surtout Victor Hugo et Charles Meryon ; ils projettent leur nature fiévreuse dans la représentation des monuments anciens - évasion dans le passé et l'espace, qui est encore un trait du Romantisme.

Paysages réalistes

Entre le romantisme pathétique et le naturalisme de Gustave Courbet se situent les paysagistes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau, qui les réunit vers 1827-1829, répond à la fois à leur amour pour les Néerlandais du XVII^e siècle et à celui des motifs « sublimes » -landes sauvages, arbres gigantesques, étangs mélancoliques- que ces artistes traitent avec un extrême souci de vérité, exécutant leurs esquisses à l'huile en plein air. Le travail in situ est dorénavant possible grâce à l'invention de « tubes de couleurs refermables » qui évitent à l'artiste la tâche longue et fastidieuse de broyer et de mélanger les pigments. Tous excellent dans l'étude des effets momentanés de lumière qu'ils rendent par le scintillement de leurs couleurs et une juxtaposition frémissante des touches dont se réclameront les impressionnistes.

Courbet est souvent associé aux artistes de Barbizon, bien qu'il ait surtout travaillé isolément et la plupart du temps en atelier. L'originalité des paysages de ce peintre est le refus de toute effusion comme de toute référence à la tradition ; plus qu'à l'atmosphère, Courbet s'intéresse à la matérialité des choses -le vert acide des arbres, la granulation lumineuse de la neige ou de l'écume des vagues-, qu'il rend avec une franchise un peu brutale, simplifiant les formes par de larges hachures aux empâtements écrasés. Courbet est l'auteur de marines qui traduisent la puissance des flots et marquent un premier attrait pour le rivage.

En marge de tous ces mouvements, Camille Corot a su concilier une immédiateté de vision, par laquelle il s'apparente à ses contemporains, et le respect des maîtres classiques. Dans les études et les petits tableaux, il montre une aptitude à retenir l'essentiel et à construire le paysage en surfaces limpides et claires. Après 1850, la légère fragmentation de la touche, les effets de transparence et le choix d'un chromatisme assez vif donnent à ses œuvres des accents de modernité qui enchanteront les impressionnistes.

L'Impressionnisme et la dissociation des phénomènes lumineux

Outre toutes ces influences, les plus décisives pour la naissance de l'Impressionnisme, il faut signaler celle d'Eugène Boudin, qui peint ses tableaux sur les côtes de la Manche, directement sur le motif, et dont le pinceau, nerveux et fluide, rend sans apprêt la mobilité des paysages marins. Auparavant, seuls Charles Daubigny et Johan-Barthold Jongkind et quelques peintres de Barbizon s'étaient risqués à travailler et à produire des tableaux in situ, en dehors de l'atelier.

Ainsi, la première conquête des impressionnistes est assurément la spontanéité de la sensation dans la clarté du plein air. Entre 1864 et 1870, Claude Monet, Camille Pissarro et Alfred Sisley observent les variations des couleurs locales selon l'environnement et découvrent le principe des ombres colorées, qu'ils appliquent, entre autres, aux effets de neige. Les couleurs gardent encore une certaine opacité et les formes des contours définis. C'est entre 1869 et 1875 que Monet et Pissarro, notant les reflets sur la Seine, parviennent à une dissociation vibrante de la touche -en virgules ou en points de plus en plus menus-, qui décompose la lumière solaire selon les couleurs pures du prisme, mais qui permet, par l'accord des complémentaires, la reconstitution à distance de l'impression première. Dans les vues de Monet, de Pissarro et d'Auguste Renoir, les surfaces perdent la précision topographique des générations précédentes. Dans les « séries » réalisées par Monet après 1890 -*Meules*, *Cathédrales*, *Nymphéas*- la ligne se désagrège dans l'étude de l'instantané et la lumière prend une valeur mystique.

Les réactions cézanienne et symboliste

Alors que la tradition impressionniste survit en plein XXe siècle dans plusieurs pays d'Europe, elle suscite précocement en France des réactions de natures diverses.

Sans nier le principe impressionniste du dynamisme de la lumière et de la touche fragmentée, Paul Cézanne cherche à retrouver derrière les phénomènes la permanence des formes de la nature. Ainsi dans sa période « synthétique », il choisit des motifs massifs qu'il géométrise en facettes et entrecroise en plans colorés.

Avec plus de rigueur, Georges Seurat, sur la base de nouvelles théories scientifiques, codifie la loi du contraste simultané, sépare couleur locale et couleur d'éclairage, régularise la touche et reconstitue les volumes dans une pureté abstraite, bien différente de l'animation vivante des surfaces de Cézanne. La réhabilitation de la ligne, chargée de symbolisme, accentue encore l'aspect géométrique des marines de Honfleur (1886-87). Un peu plus tard, Paul Signac cherche à restituer la vie au paysage par une pigmentation violente. Henri-Edmond Cross et Armand Guillaumin agissent de même.

Le symbolisme de Paul Gauguin, bien que lié au néo-impressionnisme par sa volonté de synthèse et de rythme, engage le paysage dans un degré supérieur d'abstraction. Gauguin abandonne vers 1888 la technique impressionniste, développe ses théories de dissociation de la ligne et de la couleur, revendiquant pour la première le droit de cerner les formes en aplats au lieu de les modeler, pour la seconde celui d'être employée arbitrairement - théories appliquées dans ses paysages de Pont-Aven, du Pouldu et de Tahiti. Pour lui, comme pour Emile Bernard, ces agencements répondent à des intentions non seulement décoratives mais aussi mystiques. Cette veine symboliste se développe avec vigueur au début du XXe siècle en Europe centrale et dans l'Europe du Nord (Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Gustav Klimt).

IV La conquête de nouveaux territoires

Fauvisme, expressionnisme, cubisme et futurisme : le paysage par la couleur et la ligne

Le fauvisme est l'une des dernières réalisations cohérentes dans l'art du paysage. Les paysages fauves ont retenu du divisionnisme la loi de contraste des couleurs et des touches géométriques (André Derain, Maurice de Vlaminck), de Vincent Van Gogh la torsion des éléments, de Gauguin et des Nabis le goût de la compacité avec une tendance à affirmer les contours (Georges Braque, Albert Marquet). Surtout, ils magnifient la couleur : utilisée de façon irréaliste, elle renchérit sur la volonté d'expression.

De 1905 à 1912, l'Allemagne connaît avec Die Brücke et Der blaue Reiter une phase expressionniste dont les paysages angoissés et agressifs sont souvent opposés à ceux du fauvisme. Dans les œuvres d'Emil Nolde, d'Ernst Kirchner ou de Karl Schmidt-Rottluff, la violence des traits et des lignes -courbes ou brisées- n'a d'égale que celle de la couleur. Quoi qu'il en soit, fauvisme et expressionnisme, par le biais d'une utilisation audacieuse et outrée de la couleur, ont acheminé le paysage vers l'abstraction lyrique. Dès 1909, Vassily Kandinsky s'en fait le théoricien. Le monde visible y est tour à tour détonateur et émanation de la conscience.

Le cubisme et le futurisme ont introduit dans le paysage le principe divisionniste de simultanéité optique et la recherche du mouvement. Il en résulte une nouvelle spatialité et des paysages éclatés, fragmentés qui reposent sur l'interpénétration et la juxtaposition prismatique des plans. Piet Mondrian, en considérant exclusivement les relations pures des lignes horizontales et verticales du paysage, amplifie entre 1912 et 1914 la logique du cubisme.

N'oublions pas de mentionner en cette première moitié du XXe siècle la place un peu singulière du surréalisme. Il propose des paysages inattendus et oniriques : biomorphisme d'Yves Tanguy, concrétions étranges de Max Ernst, signes hiéroglyphiques de Juan Miro. A l'exception de Miro et d'André Masson dont l'œuvre se rapproche des peintres abstraits, la plupart des paysages surréalistes montrent une figuration détaillée dans le cadre d'une technique classique.

S'immerger dans la nature

Après 1910, le paysage trouve sa voie la plus originale dans le sens de l'Abstraction. Il en résulte ainsi des « paysagistes non figuratifs ». Ils se caractérisent à des degrés divers par:

1/ La dislocation ultime de l'espace (croisement de lignes de force chez Vieira da Silva et nœud de rythmes fluides chez Alfred Manessier, chaos primordial chez Jean Dubuffet)

2/ Le lyrisme de plus en plus intense de la couleur (remarquable chez Nicolas de Staël) ou sa dimension contemplative (Geneviève Asse).

4/ La volonté « démiurgique » de rivaliser avec la nature par l'utilisation de l'élément brut (Dubuffet, Antoni Tapies, Mark Tobey).

5/ Le souci de traduire une présence plus qu'une représentation.

En fait, l'ultime aboutissement de l'abstraction est la négation brutale de la recherche de profondeur et de la représentation des apparences au profit d'un jeu de signes synthétisant les rapports entre esprit et nature. L'artiste ne prétend plus être en position dominante en face de la nature. Il veut, au contraire, s'y fondre. La saisir depuis le « dedans ».

Bibliographie

Baridon Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Actes Sud 2006

Büttner Nils, *L'art du paysage*, Mazenod 2007

Kenneth Clark, *L'art du paysage*, Arléa 2010 (Edition originale, 1949)

Paysage : étymologie et précisions terminologiques

Le mot paysage est jeune et il est même en pleine croissance. Il a moins de quatre siècles.

Il est issu du mot italien *paesaggio* apparu pendant la Renaissance à propos de la peinture. C'est alors que l'œil embrasse d'un seul coup d'œil le champ du regard.

En 1680, dans son *Dictionnaire français*, Richelet le définit comme « un tableau qui représente quelque campagne » et il indique : « Les peintres prononcent *pesage* mais ceux qui ne sont pas peintres prononcent *peisage* ». Autant dire que le mot commence tout juste à sortir des ateliers d'artistes pour s'aventurer dans le monde.

Dix ans plus tard, Furetière en donne deux définitions. La première, aussi concise que précise, annonce déjà la nôtre : « Aspect d'un pays, le ter-ritoire qui s'estend jusqu'où la veuë peut porter ; les bois, les collines et les rivières font les beaux paysages ». La seconde reparle de peinture : « Se dit aussi des tableaux où sont représentées quelques veuës de maison, ou de campagnes ; les veuës des maisons royales sont peintes en paysages à Fontainebleau et ailleurs ». Peindre Versailles « en paysage », c'est montrer le château dans ses fonctions -l'administration, le rituel de la vie de cour-, mais aussi dans sa campagne et sous le ciel qui lui donne sa lumière. Et à l'époque, la vue globale d'une campagne, l'appréhension de l'espace à perte de vue est ressentie comme une conquête du regard, comme une nouvelle façon de voir la nature.

Au XIXe siècle, les géographes s'emparent du mot. Le paysage, c'est un ensemble de caractères morphologiques et écologiques définissant une unité spatiale sur le plan physique. D'acception originellement purement descriptive des éléments naturels -relief, climat, flore et faune- il prend progressivement une signification plus large en ajoutant à la géographie naturelle les apports accumulés des civilisations qui l'ont façonné et dont la mémoire se perpétue chez les occupants successifs. Le paysage a une histoire dont Jean-Robert Pitte retrace les évolutions majeures à l'échelle du territoire français. Le paysage devient alors synonyme d'environnement dans les processus de perception de l'espace. Le paysage n'est plus seulement naturel, il est aussi culturel et porteur d'une mémoire.

Pour les philosophes, les anthropologues et les sociologues, ce qui importe, c'est le rapport de l'homme à l'espace, la lecture, les représentations qu'il en propose. Le paysage n'est pas seulement une apparence mais aussi une représentation : un arrangement de figures visibles perçues par un sujet à travers ses propres humeurs, ses propres fins. En fait, il n'est de paysage que perçu. Le paysage n'est pas beau en lui-même mais exclusivement par l'attention qu'on lui porte. Cela signifie que ses différents éléments n'ont pas attendu l'homme pour exister, mais s'ils composent un paysage, c'est à la condition qu'on les regarde, qu'on y projette des valeurs, de l'affect. Seule la représentation les fait paysage. Augustin Berque a ainsi indiqué quelques-uns des caractères qui définissent les civilisations paysagères.

Les historiens ont volontiers mis en perspective le problème de la représentation. Ils ont ainsi précisé la chronologie de l'apparition de la représentation paysagère en Europe occidentale. Alain Corbin a travaillé sur l'émergence tardive de la mer et de la montagne dans la représentation paysagère du XIXe siècle. Ce faisant, il explique les conditions et l'émergence d'une « paysagété », d'un « paysage-spectacle ». On ne peut parler de paysage qu'à partir du moment où l'espace est offert à l'appréciation esthétique. Par ailleurs, Alain Corbin ne veut pas réduire le paysage à un seul message visuel. Il faut aussi en considérer les dimensions olfactive et sonore : d'où « *Les cloches de la terre* ».

Il reste aux plasticiens à définir l'évolution des cadres esthétiques pour présenter la mise en scène du « paysage-spectacle ». Il ne faut pas considérer la représentation comme l'aboutissement d'un processus, celui d'une élection par laquelle on construit le paysage. C'est aussi une cause, une antécédence : la décision de classer les « monuments naturels » de la côte bretonne (notamment les rochers de la côte de granit rose) par la loi du 21 avril 1906 doit certainement beaucoup à l'œuvre des peintres. Pour le philosophe Alain Roger, le monde réel souffre d'anémie : c'est la peinture qui « l'augmente », construit et révèle le « génie » d'un lieu.

Aujourd'hui, le mot "paysage" a envahi tous les secteurs de notre vocabulaire. Les médias parlent du "paysage audiovisuel français", le PAF. Ils nous parlent aussi du "paysage politique" et du "paysage boursier".

Bibliographie :

Corbin Alain, *L'homme dans le paysage*, Textuel 2001
Le Du-Blayo Laurence, *Le paysage en Bretagne, enjeux et défis*, Palantines 2007
Lévêque Laure, *Paysages de mémoire, mémoire du paysage*, L'Harmattan 2006
Pitte Jean-Robert, *Histoire du paysage français*, Tallandier 1983
Roger Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard 1997

Les raisons du paysage

Pour Augustin Berque, toutes les civilisations ne sont pas paysagères. Autrement dit, le paysage n'existe pas en soi, il n'est pas pré-donné à l'observateur. Certes, ses différents éléments n'ont pas attendu un point de vue extérieur pour exister mais, s'ils composent un paysage, c'est à condition qu'on les regarde, qu'on y projette des valeurs, de l'affect. Seule la représentation détermine l'épiphanie paysagère. A ce titre, le paysage a d'abord une valeur culturelle. C'est pourquoi certaines civilisations l'ont totalement ignoré. Il existe plusieurs niveaux de représentation :

1/ des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou des mots pour dire "paysage".

2/ des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage.

3/ des représentations picturales, ayant pour thème le paysage.

4/ des représentations jardinières, traduisant une appréciation proprement esthétique de la nature (il ne s'agit pas de jardins de subsistance).

En Europe, la découverte de la perspective linéaire au XVe siècle, en permettant aux peintres d'appréhender l'espace d'une manière rationnelle, a suscité le développement de la peinture de paysage. La nature ainsi « désenchantée » pouvait être représentée pour elle-même.

Bibliographie

Berque Augustin, *Les raisons du paysage*, Hazan 1995
Corbin Alain, *L'homme dans le paysage*, Textuel 2001

La Bretagne et les peintres

Au XIX^e siècle, la Bretagne passionne et attire. Elle attire notamment les peintres qui, à la suite des littérateurs, veulent découvrir une région considérée comme particulière. Denise Delouche a retracé dans sa thèse de doctorat *-Peintres de la Bretagne. Découverte d'une province-* soutenue en 1975 les différents moments de l'aventure bretonne. Elle en a exposé les motivations : à la volonté d'être confronté à une nature sauvage et pittoresque et à un mode de vie encore profondément rural et archaïque s'ajoute la curiosité de découvrir, sous l'influence de l'Académie celtique et des celtomanes, la culture bretonne. Par ailleurs, l'auteur a reconstitué les itinéraires empruntés par les peintres qui se sont succédé au fil des années : Théodore Gudin, Eugène Isabey, Jules Coignet, Jules Noël, Camille Corot, Charles-François Daubigny. Ce faisant, elle dévoile l'image renouvelée de la Bretagne à travers les grands courants artistiques du XX^e siècle: romantisme et réalisme.

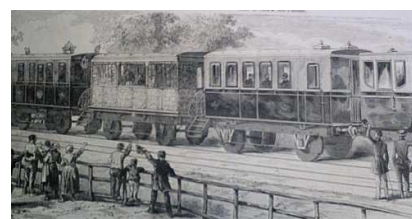
Ces premiers voyageurs ont ouvert la voie à d'autres artistes, notamment aux artistes américains, voire aux artistes académiques, puis à tous ceux qui viendront à partir des années 1870 dans le Sud Finistère du côté de Pont-Aven.

Bibliographie

Delouche Denise, *Peintres de la Bretagne*, Klincksieck 1977

Delouche Denise/Le Saux Marie-Françoise, *Bretagne, terre des peintres*, Editions Cloître 2003

Le transport vers la Bretagne



Si la Bretagne attire et passionne, il n'en est pas moins vrai que c'est une région enclavée. Cet enclavement explique en partie le « retard » et les particularités culturelles de la région au regard du reste du territoire français. Le déplacement vers la Bretagne n'est guère facile. Il implique un voyage long et difficile de plusieurs jours à diligence. Les deux grands axes routiers -de Rennes à Brest et de Nantes à Quimper- précédemment construits sous l'autorité du Duc D'anguillon, commandant en chef de la province de 1753 à 1770, n'ont pas suffi à ouvrir largement la péninsule.

Le « grand désenclavement » intervient au XIXe siècle. Il résulte de l'amélioration de la navigation sur le littoral et de la navigation fluviale. Dans le premier domaine, il faut souligner la création d'une ligne régulière par bateau à vapeur entre le Havre et Morlaix au début des années 1830. Cette ligne est constituée par la « *Compagnie des paquebots à vapeur du Finistère* » dont l'un des membres se dénomme Edouard Corbière, l'auteur du *Négrier*, et le père du poète Tristan Corbière. Pour un Parisien, il suffit donc de descendre la vallée de la Seine jusqu'au Havre puis prendre le bateau pour se retrouver vingt heures plus tard à Morlaix dans le Léon, au cœur de la Basse-Bretagne. La navigation fluviale, le transport des voyageurs notamment, s'active par le biais de la construction du canal de Nantes à Brest qui est mené de 1806 à 1842. Bien évidemment, le principal vecteur de cette ouverture est le chemin de fer. Les historiens de l'impressionnisme ont depuis longtemps constaté que les sites représentés par les artistes le long de la vallée de la Seine ou sur les côtes normandes sont étroitement associés à l'ouverture des gares. D'une manière générale, les peintres ne sont pas aventureux dans la recherche de leurs motifs et choisissent bien souvent les lieux où ils peuvent se rendre aisément. La couverture ferroviaire de la péninsule armoricaine est progressive. Le train parvient à Nantes en 1851 et à Rennes en 1857. Quimper est atteint en 1863 et Brest en 1865. De ce moment, la Bretagne devient plus accessible. Pour certains, c'est déjà la fin d'une époque, d'une civilisation : « *Vous êtes priés d'assister au convoi funèbre des mœurs, coutumes, langages et tradition de la vieille Bretagne-Armorique, décédée aujourd'hui dans la 1900^e année de son âge. La cérémonie aura lieu demain, 7 décembre 1863, à la gare, vers 3 heures de l'après-midi, une larme pour elle* ». Notons enfin que l'obligation faite aux communes à partir de 1836 de se doter de chemins vicinaux permet également une meilleure circulation. Surtout, la densité de ce maillage autorise les visiteurs, notamment les peintres, à s'écarter de la voie principale de circulation et à découvrir une Bretagne insolite.

Bibliographie

Cornette Joël, *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, Seuil 2005

Weber Eugen, *La fin des terroirs. Les imaginaires et les politiques au XIXe siècle*, Fayard 1983

Le paysage de plein air



Claude Monet (1840 - 1926)
Tempête, côte de Belle-Ile, 1886
Huile sur toile, 65 x 81 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (Musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda

Le « pleinairisme » désigne le fait de travailler en dehors de l'atelier. C'est un phénomène relativement récent dans l'histoire de la peinture qui se développe à partir de la seconde moitié du XIXe siècle.

Les peintres de Barbizon et les impressionnistes ont été les premiers à composer des paysages in situ, dans les forêts de la région parisienne ou sur les côtes normande et bretonne. Cela fut rendu possible notamment grâce à l'utilisation de tubes de couleurs qui évitait à l'artiste la contrainte de devoir broyer et mélanger des pigments.

Bien souvent l'artiste se contente de produire des dessins ou des gouaches en plein air. Il fixe ainsi des motifs, des lumières qu'il reprendra ultérieurement pour la production de tableaux réalisés ultérieurement à l'atelier. Les impressionnistes, notamment Claude Monet, peignent leurs toiles en pleine nature. Gustave Geoffroy, journaliste et critique d'art, a rapporté l'obstination de Monet à peindre dehors à Belle-Ile, quelles que soient les conditions atmosphériques : « *Claude Monet travaille dans le vent et dans la pluie. Il lui faut être vêtu comme les hommes de là-bas, botté, couvert de tricots, enveloppé d'un ciré à capuchon. Les rafales lui arrachent parfois sa palette et ses brosses de mains. Son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. N'importe, le peintre tient bon et va à l'étude comme à une bataille* ».

Bibliographie

Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF 1990

Les tubes de peinture



Boîte de peinture de Jules Noël
Musée des beaux-arts de Quimper
Photo Pascal Perrenec

Jusqu'au XIXe siècle, les peintres ou leurs élèves broient eux-mêmes les pigments en poudre avec le liant et ils les emploient aussitôt. Chacun développe sa technique, à base de différentes huiles, plus ou moins jaunissantes, utilisées crues ou cuites (huile de lin, huile d'œillette et huile de noix).

Au XIXe siècle apparaissent les premières couleurs industrielles, présentées dans des vessies de porc puis dans des tubes au début des années 1840. C'est en 1841 précisément que l'américain John Goffe Rand invente le tube en métal souple. Ce procédé est repris par les établissements Lefranc (aujourd'hui Le franc et Bourgeois) qui améliorent le nouvel emballage par un système de bouchon à vis dans les années 1850. Ces nouveaux récipients sont beaucoup plus pratiques que les vessies de porc et permettent de conserver les couleurs intactes plus longtemps. C'est grâce aux tubes d'étain que les peintres impressionnistes ont pu sortir de leur atelier pour aller peindre leurs paysages sur le motif, c'est-à-dire dans la nature.

La mer et le désir de la mer



Jean-François Hue (1751-1823)
Vue de l'intérieur du port de Brest prise de l'ancienne cale de l'intendance, 1795
Huile sur toile, 180 x 200 cm
Paris, musée du Louvre
Dépôt au musée national de la Marine, Paris
© Musée national de la marine

On appelle marine une peinture ayant pour sujet la mer. Les premières marines sont apparues aux Pays-Bas au XVI^e siècle mais le genre se développe véritablement au XVII^e siècle. Pour Alain Corbin, ce développement tardif a des explications. Pendant longtemps le milieu marin -les rivages et la haute mer- ont été redoutés et ignorés. Il est vrai que la Bible en a donné à une image effrayante. Le Moyen Age lui a généreusement attribué une kyrielle de créatures tératologiques. Les mentalités évoluent vers la fin du XVIII^e siècle. Richard Russel vante les vertus thérapeutiques de la mer et pose les bases de la thalassothérapie (« *Il faut boire l'eau de mer, y faire le bain, manger toutes les choses marines dans lesquelles est concentrée la vertu de la mer* »). Les poètes et les écrivains romantiques de leur côté découvrent avec enthousiasme ce nouveau territoire qui suscite des expériences mélancoliques et poly-sensorielles. Dès lors, les représentations de la mer se multiplient.

Au XVII^e siècle, les marinistes néerlandais ont surtout été sensibles au mouillage des bateaux à l'embouchure des fleuves ou à proximité du littoral. En France, Joseph Vernet (1714-1789) et le brestois Nicolas Ozanne (1728-1811) poursuivent cette tradition. Joseph Vernet en devient le spécialiste en produisant à la demande du roi Louis XV une série célèbre sur les *Ports de France*.

« [...] - que sera chargé de peindre tous les Ports de France
- que chaque tableau lui sera payé 6 000 livres, attendu les frais de voyage, de séjour et autres dépenses, peines, soins, pertes de temps, etc.
- qu'il sera honoré du titre de Peintre des marines de Votre Majesté
- qu'il peut espérer un des premiers logements d'artistes qui viendront à vaquer ».
Journal des décisions du Roi, 27 septembre 1753

Cette commande qui nécessite un gros travail documentaire occupe l'artiste pendant près de douze ans. Sur les vingt-cinq tableaux prévus, Joseph Vernet en produit quinze : Antibes, Bandol, Toulon (3), Marseille (2), Sète, Bayonne (2), Bordeaux, Rochefort, La Rochelle, Le Havre, Dieppe. Tous ces tableaux évoquent d'une manière descriptive et détaillée le site et les activités portuaires car il s'agit de témoigner de la puissance maritime du royaume de France.

Jean-François Hue (1751-1823) poursuit le travail et achève cette commande à la demande de l'Assemblée Nationale Constituante. On lui doit notamment deux vues du port de Brest.

Les Romantiques ont considéré la mer autrement, sous un angle plus dramatique, celui de l'affrontement de l'homme et de la mer et évoqué le déchaînement de ses tempêtes. Les impressionnistes s'intéressent également au sujet mais s'attachent surtout à en rendre les phénomènes météorologiques : lever de soleil, montée d'un orage, arrivée de la brume, reflet d'un soleil couchant.

Bibliographie

Corbin Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage*, Flammarion 1990

La tempête, le naufrage et les naufrageurs



Pierre-Emile Berthélémy (1818-1894)
Naufrage sur la côte bretonne ou *Les Pilleurs de mer bretons dans l'attente d'un naufrage*, 1851
Huile sur toile, 93 x 72 cm
Musée de Morlaix
© Collection du Musée de Morlaix, Morlaix

Associé au genre de la marine, les thèmes de la tempête et du naufrage sont apparus au XVIIIe siècle. Dans ce domaine, c'est la littérature qui a ouvert la voie : William Shakespeare et Bernardin de Saint-Pierre ont proposé descriptions spectaculaires et détaillées de ce type de catastrophe. Les peintres ont emboîté le pas en considérant les nombreuses potentialités de ces deux sujets. La tempête permet d'évoquer la force, la puissance de la nature, sa dimension « sublime ». Le naufrage, surtout s'il est observé depuis le littoral, permet de décliner une palette de situations tragiques, de postures délicates : la main tendue vers une corde, le bras désespéré qui s'enfonce dans les flots... Joseph Vernet fut l'un des premiers peintres français à représenter ce type de scène. Il affirmait que ses tableaux étaient le fruit d'une étude in situ, dans les conditions de tempête. D'ailleurs, une grande toile d'Horace Vernet (Avignon, musée Clavet) montre Joseph Vernet attaché à un mât de bateau, tenant en main carnet et crayons, étudiant les effets de la tempête et les vagues menaçantes qui secouent le bateau.

Le thème des naufrageurs évoque les pratiques de certaines populations du littoral dont on supposait qu'elles allumaient des fanaux sur la côte les soirs de tempête pour provoquer l'échouage des bateaux et piller leur cargaison. Ce sont là des récits légendaires. Ils furent néanmoins rapportés par Jacques Cambry et Jules Michelet qui contribuèrent ainsi à forger et à diffuser cette image tenace. Par contre, si les Bretons des XVIIe et XVIIIe siècles ne sont pas des naufrageurs, ils sont assurément des pillers. Le « droit de bris » attribuait au seigneur du lieu les épaves rejetées sur le rivage. Mais dans la plupart des cas, les populations, qui vivaient dans des conditions misérables, ne respectaient pas ce privilège seigneurial. A chaque naufrage, les habitants de toutes les paroisses aux alentours se précipitaient.

Bibliographie

Burgard Chrystèle/Saint Girons Baldine, *Le paysage et la question du sublime*, RMN, 1997
Croix Alain/ Veillard Jean-Yves, *Dictionnaire du patrimoine breton*, Apogée, 2000

L'élément minéral, le rocher, la falaise



Octave Penguilly-L'Haridon 1811-1870)
Les Rochers du Grand Paon, île de Bréhat,
1861
Huile sur toile, 91,5 x 147,5 cm
Paris, galerie Talabardon et Gautier

Au même titre que l'air, la représentation de l'élément minéral possède son histoire. A l'arrière plan des scènes religieuses composées par les Primitifs italiens, on distingue des terrasses minérales et des rochers monumentaux qui évoquent un cadre montagnard. Le rocher a une justification allégorique. Il symbolise la condition de l'homme après le péché originel. L'aridité du minéral s'oppose à la magnificence, à la profusion de « l'hortus conclusus », du jardin du paradis. Les peintres flamands s'écartent du stéréotype. Ils donnent au minéral un aspect plus réaliste et le considèrent avec le souci du détail comme un phénomène de la nature. Au XVe siècle, Mantegna en propose une vision singulière. Ses œuvres, avec ses empilements monumentaux, témoignent d'une grande curiosité géologique et montrent des accents presque fantastiques. La géologie de Léonard de Vinci est également atypique. A l'arrière plan de ses compositions, on trouve un décor minéral -composé de grottes, de falaises délitées, d'éperons rocheux - aux accents lunaires et mystérieux. L'approche d'Albrecht Dürer renoue plus avec le souci d'exactitude de vérité des artistes flamands.

Au XIXe siècle, l'essor du paysage explique l'intérêt renouvelé porté au rocher. Les peintres de l'Ecole de Fontainebleau insistent sur la beauté monumentale des rochers, notamment ceux des gorges de Franchard dont ils font un motif récurrent. Les peintres de Barbizon y ajoutent les rochers d'Apremont et de la Belle Epine. Le paysage moderne se définit par l'observation positive de la nature et un travail partiellement effectué en plein air. D'un peintre à l'autre, ce réalisme d'observation est enrichi par un sentiment de poésie et d'émotion. Un peu plus tardivement, les réalistes et les impressionnistes déclinent le site d'Etretat. La priorité devient alors de restituer la lumière à l'exclusion de tout développement narratif. En Bretagne, les sites du Cap Sizun, de la presqu'île de Crozon et de la pointe Saint-Mathieu et Belle-Ile suscitent la représentation de falaises abruptes et impressionnantes. Ces différentes œuvres, échelonnées dans le temps, montrent des influences différentes. Les rochers de Penguilly-L'Haridon sont assurément les plus singuliers.

Bibliographie

Georgel Chantal, *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature*, RMN, 2007
Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'invention de la nature*, Flammarion, 2010
Pomarède Vincent, *L'Ecole de Barbizon*, RMN, 2002

L'arbre dans le paysage



Jules Coignet (1798-1860)
Le Chêne au dolmen dans la forêt de Brocéliande, 1836
Huile sur toile, 55 x 45 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

L'arbre est une figure importante dans l'histoire de la peinture. Il apparaît avec la peinture de paysage et traverse tous les siècles.

Giotto en a composé précocement dans son cycle consacré à François d'Assise. On voit ainsi quelques cyprès isolés sur des collines toscanes. Ils montrent avec concision la densité et les arêtes vives de la sculpture gothique. Ceux de Nicolas Poussin au XVIIe siècle sont d'un équilibre parfait et d'une grande délicatesse. 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* ».

Au XIXe siècle, le sujet est d'autant plus travaillé qu'au Prix de Rome d'histoire s'ajoute celui du paysage historique. Pour accéder à dernier prix il fallait affronter « l'épreuve de l'arbre ». A titre d'exemples, voici deux épreuves proposées aux candidats : « *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 n'était accessible qu'à ceux qui avaient longuement travaillé d'après nature. Ceci explique que les jeunes peintres en formation pratiquaient volontiers le « 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.

Les peintres de l'Ecole de Barbizon l'ont vu 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 principales heures de la journée...

Gauguin en a proposé des spécimens majestueux et japonisants, Matisse et Mondrian en ont fait un exercice inlassablement répété. Le premier pour en obtenir un signe, le second pour le réduire à une architecture élémentaire et musicale de lignes incurvées et orthogonales.

Bibliographie

Mottet Jean, *L'arbre dans le paysage*, 2002

Paysage pittoresque et modernité picturale



Jules Coignet (1798-1860)
Dolmen de Locmaria-ker
[*Locmariaquer*], 1836
Huile sur papier collé sur
toile, 30,2 x 38,8 cm
Musée des beaux-arts de Brest

On doit la notion de « beauté pittoresque » à l'écrivain voyageur William Gilpin (1724-1804) qui la définit comme la quête d'une surprise au détour d'un chemin. Il estime par ailleurs qu'elle peut être non seulement décrite mais aussi peinte. Il est l'auteur de relations de voyages : *Voyages en différentes parties de l'Angleterre* et *Beautés pittoresques de l'Ecosse*. On appelle ainsi « paysage pittoresque » le paysage qui valorise, par rapport à la beauté classique, la singularité d'un site, la couleur locale d'un lieu et suscite à ce titre l'étonnement.

C'est ainsi que l'on doit comprendre la représentation des monuments mégalithiques. Dans le cadre de la découverte de la culture celtique, ils s'imposent rapidement comme l'un des symboles, l'un des « marqueurs » de l'identité bretonne, d'autant que les menhirs ont suscité l'apparition de nombreuses légendes avec des nains, des fées et des géants. Quelques érudits s'empressent de les associer au cycle arthurien ou au mythe de l'Atlantide. Porteurs de rêve et d'imaginaire, ils séduisent les peintres qui en ont tout simplement apprécié, au-delà du pittoresque, les qualités plastiques : la pureté et la monumentalité de la forme, la rigueur des alignements. Outre les mégalithes, les rochers du littoral, les falaises abruptes ont également suscité la curiosité des artistes. Dans ces paysages, Octave Penguilly-l'Haridon leur donne une dimension monumentale, presque fantastique.

A l'inverse du « pittoresque », la modernité picturale ne s'attarde pas sur des sites particuliers. Elle évoque plus volontiers la nature ordinaire, les phénomènes naturels : l'agitation du vent, la mobilité de la mer, les éclats de la lumière du soleil sur une paroi rocheuse etc. Pour l'artiste, le défi est alors de dépasser l'insignifiance apparente du lieu -la platitude d'une côte et la rencontre de la mer et du ciel- pour en dégager, sans le moindre procédé narratif et par le seul biais des formes et des couleurs, les éléments de beauté. Dans le cadre de cette exposition, les tableaux de Monet sont une superbe illustration.

Bibliographie

Croix Alain/ Veillard Jean-Yves, *Dictionnaire du patrimoine breton*, Apogée 2000

Le ciel et les nuages



Eugène Boudin (1824-1898)
Port de Camaret, 1872
Huile sur toile, 55,5 x 89,5 cm
Musée des beaux-arts d'Angers
Dépôt du musée d'Orsay, Paris

Le paysage accorde de l'importance aux phénomènes météorologiques. La représentation du ciel, des nuages y est donc essentielle. Ainsi, Eugène Boudin est surnommé le « maître des ciels » par son aptitude à rendre les variations et les dynamiques des ciels nuageux. Cette attention portée aux nuages n'est pas totalement nouvelle : les œuvres d'André Mantegna en montrent quelques beaux spécimens dans lequel l'artiste a inséré de temps à autres des formes dissimulées. Toutefois, ce sont les peintres du Nord qui excellent dans l'exercice : ils ont rendu l'air sensible et on peut les considérer comme les inventeurs des « ciels météorologiques ». Au XIXe siècle, la représentation des météores est de nature différente. Pour l'historien Alain Corbin, le XIXe siècle se caractérise par une météo-sensibilité dont l'ampleur est croissante. Il y voit une conséquence directe des Lumières, la volonté alors affichée de séculariser le ciel, de rompre avec les cosmogonies traditionnelles. Jusqu'alors, les éclairs et les orages sont la manifestation de la colère de Dieu et inversement il est logique de prier et de processionner pour obtenir les pluies nécessaires pour les récoltes. Sous l'effet des progrès conjugués de la physique et de la chimie, liés au développement de l'aérostation et des exploits de Jean-François Pilâtre de Rozier (1754-1785) et Louis-Joseph Gay-Lussac (1778-1850), on accède à une connaissance plus sûre de l'atmosphère. Luke Howard (1772-1864) propose ainsi une première typologie des nuages : cirrus, cumulus etc. La description et l'enregistrement de l'aspect du ciel deviennent une passion. Les stations et les réseaux d'observation se multiplient en France entre les années 1850 et 1860 dans les écoles normales d'instituteurs. A ceci s'ajoute une multitude de météorologues amateurs -« les prophètes du temps »- dont le nombre suscite rapidement des railleries. Le développement de la météorologie au XIXe siècle explique en partie la curiosité des artistes et leur volonté de restituer avec plus de naturel les dynamiques changeantes et incessantes de l'atmosphère.

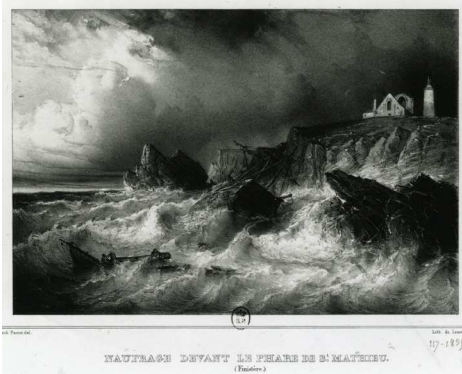
Bibliographie

Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, Bayard 2005

Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'invention de la nature*, Flammarion 2010

Pistes pédagogiques

Professeurs de français et de langues anciennes



Ferdinand Perrot (1808-1841)
Naufage devant le phare de Saint-Mathieu, 1834
Lithographie de Lemercier sur papier, H. 14,4 -
L. 21,6 cm

Tirage en couleurs chez Turgis et Rigo d'après la
planche éditée chez Victor Delarue, Paris, 1834
(album « Marines »)
Collection particulière

Le paysage-état d'âme

Les scènes de tempête et de naufrage constituent l'un des tropes de la peinture romantique. Il est relativement aisé d'en trouver des équivalents littéraires : Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) pour le naufrage et Chateaubriand (1768-1848) pour évoquer la tempête et le paysage « état d'âme ». De même, on peut consulter *La Mer* de Jules Michelet (1798-1874). Cet ouvrage, publié en 1861, est une célébration lyrique de la beauté rude sauvage des océans et du littoral français : « *Si on me demandait néanmoins quelle côte de l'Océan donne la plus haute impression, je dirais : celle de Bretagne, spécialement aux sauvages et sublimes promontoires de granit qui finissent l'ancien monde, à cette pointe hardie qui défie les tempêtes, domine l'Atlantique. Nulle part, je n'ai mieux senti les nobles et hautes tristesses, qui sont les meilleures impressions de la mer* ».

Les écrivains voyageurs et randonneurs

Les écrivains voyageurs proposent souvent des descriptions très précises et très détaillées des contrées et des paysages qu'ils ont arpentés. Par leur proximité et leur connivence avec la nature, ils éprouvent un sentiment de communion qui mêle tout à la fois la connaissance et l'émotion. C'est là un rapprochement intéressant avec la peinture. Dans la continuité de l'exposition, on peut lire quelques extraits de la relation de voyage de Flaubert en Bretagne : *Par les champs et les grèves*. On peut élargir la réflexion à d'autres lectures, notamment aux récits de John Muir (1838-1914) et de Henry David Thoreau (1817-1862). Le premier a traversé à pied une grande partie du continent américain à la fin du XIXe siècle et a retracé ses périples. Ses ouvrages -*Célébrations de la nature, Quinze cent kilomètres à pied à travers l'Amérique profonde, Souvenirs d'enfance et de jeunesse*- se distinguent par une réflexion approfondie et poétique, faite de géographie et de botanique, sur les rapports de l'homme et de la nature. Par les descriptions flamboyantes qu'il fit des Rocheuses, il contribua grandement à l'idée d'un patrimoine naturel. On lui doit les premiers parcs nationaux, ceux de Yellowstone et de Yosemite. Le second s'est retiré dans les bois et est devenu ultérieurement l'un des pionniers de la pensée écologique. Dans *Walden ou la vie dans les bois*, on distinguera quelques belles pages sur l'arbre et la forêt, la solitude et l'émerveillement face à la nature ou encore l'éthique de la nature. Pour les élèves de collège, quelques extraits de *L'appel de la forêt* de Jack London ou de *Typhon* de Joseph Conrad pourraient suffire pour lancer le thème de la confrontation avec une nature sauvage.

Le locus amoenus ou le lieu agréable

Le professeur de latin en amont ou en aval de la visite peut évoquer la pastorale de Virgile. La description du lieu agréable fonde le paysage.

Professeurs d'histoire et de géographie

Le paysage offre la possibilité de dissiper une idée commune, celle d'un paysage naturel offert à l'homme. Il importe de rappeler que les éléments naturels ont été exploités, aménagés par l'homme pour façonner des espaces qui n'existent en tant que paysage qu'à la condition d'être représentés. Le paysage et ses représentations ont donc une histoire dont on peut évoquer quelques aspects par le biais de cette exposition. Les programmes d'histoire et de géographie de la sixième à la terminale donnent régulièrement la possibilité d'évoquer le paysage et ses évolutions.

L'émergence et la domestication du rivage

La domestication progressive du rivage est un fait majeur du XIXe siècle. Cette conquête découle notamment d'une littérature médicale et hygiéniste qui vante les bienfaits des bains de mer et annonce à court terme l'apparition des premières stations balnéaires. Dès lors, le littoral n'est plus un milieu répulsif. Il attire au fil des décennies des populations et des activités de plus en plus nombreuses. Il est possible d'établir des liens avec les programmes de géographie, notamment ceux de 4^e et de terminale qui accordent une place importante à l'étude des littoraux.

La forêt et l'arbre dans le paysage

Dans les civilisations rurales, la forêt et l'arbre ont une importance considérable. Il est relativement aisé d'établir des liens avec les programmes qui évoquent à différents niveaux l'exploitation, voire la surexploitation des massifs forestiers. A titre d'exemple : l'étude du Moyen Age en classe de 5^e, les grandes déforestations des X^e, XI^e et XII^e siècles sont l'occasion de rappeler l'importance économique de la forêt, tout comme sa place dans l'imaginaire de l'époque. De même le programme de géographie de la classe de 5^e permet de rappeler l'importance de la forêt, l'inscription géographique de l'arbre, ses fonctions écologiques, ses dimensions économiques, culturelles et symboliques etc. Par ailleurs, l'évocation des activités agricoles de la France en classe de 3^e et de 1^{ère} permet de parler du bocage et du remembrement breton dans les années 1960. Enfin, d'une manière encore plus générale, l'éducation au développement durable, la notion d'écocide (la disparition de la forêt sur l'île de Pâques) permet la sensibilisation à la préservation des ressources naturelles, notamment du sol et des couvertures forestières.



Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)
Paysage de Bretagne, 1860-1865
Huile sur toile, 33 x 25 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

Les géographes musagètes

Le plus connu de ces géographes est sans doute Elisée Reclus (1830-1905). C'est l'époque où le géographe se targue aussi de bien écrire. *L'histoire d'un ruisseau* et *L'histoire d'une montagne* donnent ainsi la possibilité d'évoquer la notion de paysage ; un paysage dont Elisée Reclus célèbre la beauté et dont il pressent qu'il est nécessaire de le protéger au plus vite de l'agressivité et de la possessivité économique de l'homme.

Professeurs d'arts plastiques

L'histoire de la peinture de paysage

L'exposition est l'occasion d'une « mise en perspective » et doit permettre d'apprécier l'évolution d'un genre. Le cadre de l'exposition, ses limites chronologiques, imposent d'évoquer les mutations du XIXe siècle : la pratique du pleinairisme, l'apparition des paysages marins, l'affirmation d'une approche naturaliste.



Alexandre Ségué (1818-1885)
Les Pins de Plédéliac (Côtes-du-Nord), 1873
Huile sur toile, 132 x 202 cm
Paris, Délégation aux arts plastiques
Fonds national d'art contemporain
Dépôt au musée des beaux-arts de Rennes
© MBA, Rennes, Dist. RMN / Patrick Merret

L'arbre dans le paysage

Il est possible d'étudier l'histoire du paysage par le biais du motif de l'arbre. L'arbre est une figure majeure de l'histoire de la peinture de paysage. On peut retracer brièvement l'histoire de sa représentation, sa dimension symbolique pour considérer sa place dans la peinture du XIXe siècle. Quelques petits extraits du *Traité du paysage* de Pierre-Henri de Valenciennes permettent d'apprécier l'exigence du « portrait d'arbre ». L'exposition permet de préciser les qualités de l'arbre naturaliste. Pour conclure et ouvrir le propos on peut considérer l'arbre synthétique de Paul Sérusier, l'arbre signe de Matisse et l'arbre minimal de Mondrian.

Le pleinairisme

L'un des aspects essentiels de la peinture de paysage au XIXe siècle est la pratique du pleinairisme. Les artistes sortent de l'atelier pour travailler sur le motif pour rendre avec justesse le réel. Ils sortent d'autant plus facilement qu'ils profitent de nouveaux moyens de locomotion et de tube de peinture qui facilitent une exécution rapide. Après l'école de Fontainebleau et celle de Barbizon, certains de ces peintres ont éprouvé le besoin d'élargir leurs investigations à d'autres territoires : ainsi certains se sont confrontés à la mer et à ses ciels changeants, à l'espace indéfini de l'estran et à ses falaises abruptes sur les côtes normandes et bretonnes.



Boîte de peinture de Jules Noël
Musée des beaux-arts de Quimper

Professeurs de SVT

L'air, l'eau et la terre ; l'évocation des phénomènes naturels par le biais de la peinture de paysage. La représentation de ces différents phénomènes ou inversement leur absence a été en partie déterminée par la connaissance objective qu'on en avait. Ainsi, il est intéressant d'établir un parallèle entre le développement de la météorologie, de la climatologie et de l'hydrographie et la peinture de paysage.

Professeurs de philosophie

Sublime, artialisation et naturalisation

Dans le cadre d'une réflexion sur l'art et le jugement de goût, la peinture de paysage peut être l'occasion d'apprécier le rapport de l'artiste à la nature, de différencier la beauté naturelle de la beauté artistique et sans doute d'évoquer la notion du « sublime ». En dernier lieu, il est aussi possible d'évoquer la délicate question de l'artialisation : dans quelle mesure notre regard porté sur la nature n'est-il pas influencé par l'art ? Autrement dit, c'est l'opération artistique qui nous permet de hiérarchiser le réel et d'y distinguer une forme de beauté. La nature en elle-même n'est qu'un chaos de sensations. Pour Alain Roger qui a enrichi récemment cette réflexion : « *est beau dans la nature ce que l'art schématise ; est beau dans l'art ce qui permet ou promet de schématiser la nature* ». A l'inverse de ce processus, celui de la « naturalisation » de l'art, à l'initiative notamment du Land Art.

Pistes de pratiques plastiques liées à une séance d'observation ou d'analyse des œuvres pour les cycles 1, 2, 3 et collège

ATELIERS-MINUTES

Propositions à conduire au musée devant les œuvres ou en classe devant leurs reproductions (dans une présentation grand format ; posters, projection, usage d'un tableau numérique interactif) avec un matériel minimum de dessin (carnet ou bloc sténo, crayons) et, selon les consignes, avec des supports d'accompagnement (photocopie de l'œuvre, papier calque, imprimé). Durée des exercices laissée à l'appréciation de l'enseignant et du vécu des élèves (de 10 à 30 min).



Claude Monet (1840 - 1926)
Tempête, côte de Belle-Ile, 1886
Huile sur toile, 65 x 81 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (Musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda

○ **Travailler sur le « motif »**

Extraire et dessiner rapidement le contour des 4 masses des rochers, représentant les éléments stables du paysage.

Noircir le volume de ces formes. Remplir l'espace de la mer sans colorier, en jouant sur la répétition de gestes et de motifs graphiques pour exprimer les mouvements incessants de l'eau et de l'air.



Jean-François Hue (1751-1823)
Vue de l'intérieur du port de Brest prise de l'ancienne cale de l'intendance, 1795
Huile sur toile, 180 x 200 cm
Paris, musée du Louvre
Dépôt au musée national de la Marine, Paris
© Musée national de la marine



Jules-Achille Noël (1810-1881)
Une Rue à Morlaix en 1830, 1870
Huile sur toile, 1.20 x 0.90 m
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

○ **Zoomer sur un détail**

Cadrer un détail de paysage du port ou de la rue, et le reproduire dans un endroit de son choix sur sa feuille. Imaginer tout autour de ce détail un nouveau paysage dans lequel il semblera naturellement intégré.

○ **Déplacer un détail**

Placer, déplacer, replacer un détail du tableau dans la reproduction d'un autre tableau de paysage.



Pierre-Emile Berthélémy (1818-1894)
Naufrage sur la côte bretonne ou *Les Pilleurs de mer bretons dans l'attente d'un naufrage*, 1851
Huile sur toile, 93 x 72 cm
Musée de Morlaix
© Collection du Musée de Morlaix, Morlaix

○ **Revisiter le paysage**

Dessiner, de manière simplifiée, le paysage, sans les détails. Répéter, doubler et redoubler chacun de ces contours (falaises, mer, ciel) pour amplifier l'effet de mobilité des tracés et des courbes, changer ou transformer le paysage en paysage inventé.

Travailler à une variante de ce dessin, en changeant de couleurs à chaque étape du redoublement de ses traits.



Octave Penguilly l'Haridon (1811-1870)
Les Petites mouettes, rivages de Belle-Île-en-Mer à Port Donan, 1858
Huile sur toile, 73 x 91,5 cm
CNAP, ministère de la communication, Paris
Dépôt au musée des beaux-arts de Rennes
© RMN/Adélaïde Beaudoin



Charles Kuwasseg (1838-1904)
Pointe du Toulinguet, vers 1895
Huile sur toile, 65 x 54 cm
Morlaix, musée des Jacobins



Jules Coignet (1798-1860)
Le Chêne au dolmen dans la forêt de Brocéliande, 1836
Huile sur toile, 55 x 45 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

○ **Cacher une image dans un paysage**

Reproduire la forme d'un paysage en y inscrivant le profil caché d'un visage, la silhouette d'un personnage ou d'un animal, sur le mode des images cachées dans la peinture (dès le XVIème siècle) ou en y surlignant des figures, comme celles à lire dans les nuages ou les rochers anthropomorphes (voir le tableau de Gudin, *Le Port de Camaret*).



Octave Penguilly-L'Haridon (1811-1870)
Les Rochers du Grand Paon, île de Bréhat, 1861
Huile sur toile, 91,5 x 147,5 cm
Paris, galerie Talabardon et Gautier

○ **Reproduire et inverser une ligne de paysage**

Reproduire la ligne marquante des crêtes des falaises qui se détachent sur le ciel. Retourner la feuille, et considérer ce dessin comme un nouvel horizon et une ligne de départ pour inventer un paysage.



Jules Coignet (1798-1860)
Dolmen de Locmaria-ker [Locmariaquer], 1836
Huile sur papier collé sur toile, 30,2 x 38,8 cm
Musée des beaux-arts de Brest

○ **Construire, déconstruire**

Reproduire le paysage en le géométrisant, d'abord à main levée, puis en le redessinant à la règle (lignes droites, segments de droites, et formes imposées : carrés, rectangles, triangles).

Recopier ce paysage en le mettant en bazar, en dissociant les éléments, puis en les reconstruisant autrement (en référence à l'album « L'art en bazar »).

Ce paysage peut faire aussi l'objet d'une dictée (un élève le dicte aux autres qui lui tournent le dos).



Eugène Boudin
(1824-1898)
Port de Camaret,
1872
Huile sur toile,
55,5 x 89,5 cm
Musée des beaux-
arts d'Angers
Dépôt du musée
d'Orsay, Paris
© RMN / Jean-
Gilles Berizzi



Nicolas Ozanne (1728-1811)
Le Port de Landerneau vu du quai Saint-Julien
feuille extraite du *Réduit de la collection des ports
de France dessinés pour le Roi en 1776, vers 1780*
gravure sur cuivre sur papier, 14,2 x 22,7 cm
Quimper, musée départemental breton

○ **Le bateau dans le paysage**

Collecter, présenter, comparer les différentes figures du bateau dans les tableaux.
Modifier la perception et la représentation d'un espace par le choix de l'échelle d'un objet, ici le bateau.



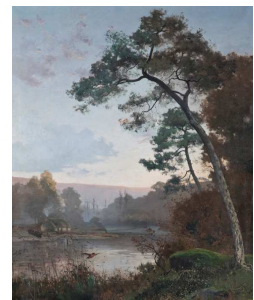
Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)
Paysage de Bretagne, 1860-1865
Huile sur toile, 33 x 25 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper



Alexandre Ségé (1818-1885)
Les Pins de Plédéliac (Côtes-du-Nord), 1873
Huile sur toile, 132 x 202 cm
Paris, FNAC
Dépôt au musée des beaux-arts de Rennes
© MBA, Rennes, Dist. RMN / Patrick Merret



Théophile Deyrolle (1844-1923)
Les Ruines de Locamad, 1883
Huile sur toile, 249 x 201 cm
Musée des beaux-arts, Quimper



Louis le Camus (?-1906)
*L'Anse Saint-Laurent, près de
Concarneau*, vers 1883
Huile sur toile, 252 x 202 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

○ **L'arbre dans le paysage**

Organiser un parcours pour collecter et présenter les différentes figures de l'arbre dans l'exposition.

Faire apparaître l'arbre comme :

- élément fondateur de l'évocation d'un paysage.
- appui de la composition pour renforcer l'expression du cadrage de l'espace, ou de sa profondeur.

De Turner à Monet
Pistes pédagogiques



Joseph William Mallord Turner (1755-1851)
Le Port de Brest, le quai et le château, 1826-1828
Huile sur toile
172, 7 x 223,5 cm
Londres, The Tate Gallery
© Tate London, 2010

Camille Corot, (1796-1875)
Brettonnes à la fontaine, Bourg-de-Batz, 1842-1843
Huile sur toile,
H.38-L.55 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN/ Jean-Gilles Berizzi



○ **Structurer et brouiller le regard**

Retrouver et dégager les lignes de force du tableau, en dégager les plans.

Reprendre ou reproduire ce croquis simplifié pour travailler au flou des contours du dessin (mine de plomb, fusain, craies, techniques humides, encres...).

Refondre les formes et les plans les uns aux autres (fondu des contours, frottage ou mouillage des plans) sans les perdre ou aller jusqu'à leur effacement.

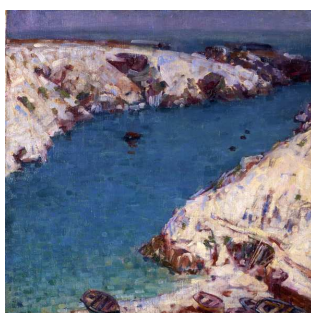


Eugène Boudin (1824-1898)
Vue du port de Quimper, 1857
Huile sur bois, 40 x 61 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

○ **Cadrer et organiser un paysage en plans**

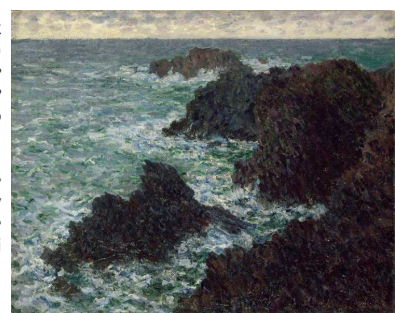
Attribuer une couleur de tracé pour les différents plans du paysage (premier plan en rouge, second en vert, arrière-plan en noir).

Relever les principales lignes de force et masses du paysage en dégagant une lecture de ces plans (par un dessin à vue, ou à l'aide d'un calque sur une reproduction). Colorier ces 3 ensembles de plans d'une couleur spécifique ou les remplir à l'aide d'un code graphique (hachures, points, pointillés,



John-Peter Russell (1858-1930)
Le Port de Goulphar sous la neige, 1898
Huile sur toile,
63.5 x 81.5 cm
Paris, Musée d'Orsay
Dépôt au musée de Morlaix, Les Jacobins

Claude Monet (1840-1926)
Les Rochers de Belle-Île, la Côte sauvage, 1886
Huile sur toile,
65 x 81 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN/ Hervé Lewandowski



○ **Synthétiser, abstraire les formes et les couleurs**

Reproduire les lignes simplifiées des grandes masses du paysage, comme si on voulait en faire une maquette de vitrail. Inventer la légende d'un codage chiffré et simplifié de ses couleurs, les inscrire dans les zones cloisonnées de son dessin.

En classe, utiliser ce code pour (re)mettre en couleurs son dessin, avec des couleurs non réalistes.



Thomas-Alexander Harrison (1853-1930)
Marine, clair de lune, 1892-1893
Huile sur toile, 97 x 130 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
Dépôt du musée du Louvre, Paris
© Musée des beaux-arts de Quimper



Maximilien Luce, (1858-1941)
Bord de mer ou La Pointe de Toulanguet, 1893
Huile sur toile, H.65-L.92 cm
Genève, musée du Petit-Palais
Association des amis du Petit Palais, Genève
© Studio Monique Bernaz, Genève

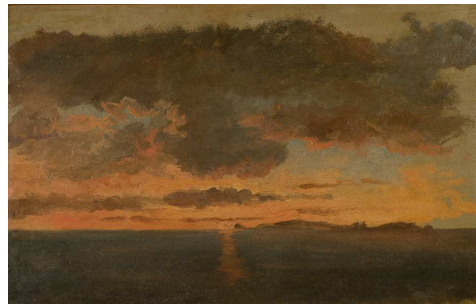
○ **Horizon et point de vue**

Extraire et reproduire les principales lignes du paysage, souligner le tracé et la place de l'horizon (ici partition de l'espace d'environ 1/3 - 2/3).

Reproduire son dessin en changeant la hauteur de la ligne d'horizon (ligne médiane, ou ligne très inférieure). Compléter par des éléments de paysage disposés en rapport avec ce choix d'horizon.



Claude Monet (1840-1926)
Pluie à Belle-Île, 1886
Huile sur toile, 60 x 60 cm
Musée de Morlaix, Les Jacobins



Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)
Ile de Cézembre vue de Saint-Malo, soleil couchant sur la mer, vers 1800
Huile sur papier marouflé sur toile, 29.7 x 48 cm
Musée de Saint-Lô.



Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859)
Les Adieux de René à sa sœur, 1806
Huile sur toile, 89 x 116 cm
Département des Hauts-de-Seine, Maison de Châteaubriand, Châtenay-Malabry

○ **Collectionner les ciels**

Qualifier les atmosphères et les qualités picturales des ciels observés dans un parcours. Interpréter leurs états par un geste et par des motifs plastiques (tracés de pluies, mouvements des vents, accumulation de masses, contours précis ou formes indéterminées des nuages, brouillard).

RÉFÉRENCE DE BASE

Arts visuels & Paysages, Yves Le Gall, CRDP Poitou-Charentes

Cet ouvrage met en perspective l'évolution du paysage dans l'art occidental.

Pour chaque époque, sont évoquées des interactions entre arts, histoire, religion et sciences. Les références artistiques sont articulées avec des propositions de pratiques plastiques pour l'école et le collège.

Elles intègrent aussi les approches modernes et contemporaines des artistes créant d'après ou dans le paysage.

<http://web.crdp-poitiers.org/presentation/pageflip/av-paysage.htm>

RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES

Arts visuels & Voyages, civilisations imaginaires, Yves Le Gall, CRDP Poitou-Charentes

L'Autre et l'Art, arts plastiques et histoire-géographie, Nicole Morin, CRDP id.

Arts visuels & Collections, Anne Giraudeau, CRDP Poitou-Charentes

Math & Art, Nicole Morin et Ghislaine Bellocq, CRDP Poitou-Charentes

Des techniques au service du sens, Nicole Morin et Ghislaine Bellocq, CRDP id.

A ciel ouvert, l'art contemporain à l'échelle du paysage, Christophe Domino, Scala

L'artiste contemporain et la Nature, Colette Garraud, Hazan



Dossier réalisé par :

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