

Le paysage

**Dossier destiné
aux enseignants**



Etienne Allegrain, *Paysage avec une charrette*, vers 1700
Musée des beaux-arts d'Orléans

**Service culturel
des musées d'Orléans**

I - La peinture de paysage en Occident

Le paysage exprime la relation que l'homme entretient avec son environnement. Le paysage, comme genre pictural, existe en Chine dès le IV^e siècle. En Occident, le vocable n'apparaît qu'au XVI^e siècle, au moment où le paysage gagne son autonomie picturale.

Antiquité

Aucune peinture de paysage ne subsiste pour la Grèce antique, cependant, des textes attestent son existence et sa conception imitative dans les décors de théâtre. À Rome, à Pompéi, des paysages donnant l'illusion d'une ouverture sur la nature sont peut-être le prolongement de l'art grec. Les peintres font usage d'une perspective linéaire empirique et d'une perspective aérienne par la dégradation des tons dans les lointains avec une modulation selon la distance encore arbitraire. Ce sens de l'espace et de la lumière sera transmis par le livre et réapparaîtra occasionnellement dans les miniatures byzantines et carolingiennes.

Moyen Âge

Le Moyen Âge rejette l'espace naturel illusionniste au profit d'un espace symbolique qui respecte la planéité du support. Les rares éléments naturels représentés servent à situer et à expliciter l'action ou l'idée figurée.

À partir du XIII^e siècle, le christianisme évolue sous l'influence de saint François d'Assise et saint Thomas d'Aquin qui incitent l'homme à aimer Dieu à travers ses créations. La religion se rapproche de l'homme et de la nature. L'art a désormais pour fonction de représenter la vie terrestre, création et image de Dieu.

Les éléments du paysage restent cependant schématiques et subordonnés à l'histoire. La végétation a soit une fonction symbolique, soit une fonction décorative. Cette dernière domine la période du gothique international (1380-1420) illustrée par le "paysage tapisserie" fait de motifs végétaux disposés sur un plan strictement vertical.



L'arrivée de Jeanne d'Arc à Chinon, fin XV^e
Musée historique et archéologique de l'Orléanais

Aux origines du paysage

La fresque représentant *Le bon et le mauvais gouvernement* qu'Ambrogio Lorenzetti peint vers 1338 pour le palais public de Sienne constitue une tentative sans lendemain. Ce premier paysage panoramique montre la ville et la campagne siennoise et offre une vision idéale du monde profane dont le but est éminemment politique.

Dans les miniatures, on assiste à une multiplication de représentations de détails réalistes : fleurs, plantes, animaux sont autant de signes d'un nouveau regard porté sur l'environnement. Les scènes figurant les travaux et les mois font un usage de plus en plus important du répertoire naturaliste. Une sensibilité à la nature et aux thèmes de la vie quotidienne apparaît plus nettement au XV^e siècle comme le montre par exemple *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (1410-16) des frères Limbourg.

Les jardins du Paradis (*Hortus conclusus*) constituent un autre terrain expérimental pour la représentation d'éléments naturels. Les attributs de la Vierge décrits dans les textes sacrés sont figurés sous la forme d'un jardin clos où la Vierge est entourée de roses et de lys.

Dans la peinture de chevalet, le premier site réel (les bords du lac Léman) apparaît dans une scène religieuse : *La pêche miraculeuse* de Conrad Witz (1444), œuvre conservée au musée d'art et d'histoire de Genève.

Cependant l'évolution ne peut venir des artistes eux-mêmes qui sont des artisans travaillant à la commande. Le paysage ne peut s'émanciper que sous l'impact des transformations de la société elle-même, de sa pensée et de son rapport au monde. Deux conditions sont nécessaires : la laïcisation de la nature et l'unification de l'espace pictural.

Renaissance

L'humanisme propose une relecture de l'Antiquité et manifeste un intérêt pour les sciences, l'homme et son environnement. La curiosité pour la nature se traduit par des expéditions lointaines, dont la plus célèbre aboutit à la découverte de l'Amérique ; elle se manifeste aussi par les collections des cabinets de curiosités qui regroupent les témoins issus de l'art et de la nature et par le développement de la cartographie. Devenu acteur du monde, l'homme cherche à comprendre et à ordonner la nature. Il invente une nouvelle conception de l'espace qu'il traduit plastiquement par l'élaboration de la perspective.

Naissance du paysage dans les pays du Nord

Les peintres du Nord s'appuient sur une observation minutieuse des détails, des matières et de la lumière. La généralisation de la technique de la peinture à l'huile facilite leur recherche de l'imitation du réel. Pour restituer l'espace, ils utilisent la perspective atmosphérique, c'est-à-dire la dégradation des couleurs dans les lointains. *La Madone du chancelier Rolin* (vers 1430) de Jan Van Eyck donne pour la première fois l'illusion d'un paysage réel grâce à l'étude des phénomènes atmosphériques et à une perspective linéaire empirique.

Pieter Brueghel porte une attention particulière aux saisons et à la vie quotidienne, ce qui modifie profondément le contenu et le sens de l'œuvre. Chez lui, le paysage est un lieu naturel, habité et maîtrisé par l'homme. Il fait la synthèse entre le goût pour une description minutieuse des éléments constitutifs de la scène et la construction par masses qui lui permet de lier les différents plans.

En Allemagne, Albrecht Dürer peint des paysages purs dès 1494. Il représente des sites réels à l'aquarelle. Bien que ces aquarelles ne soient pas considérées à l'époque comme des œuvres autonomes, elles témoignent d'une autre conception du site réel, digne d'être figuré pour lui-même.

La mise en place d'un espace pictural illusionniste en Italie

La perspective géométrique ou linéaire est une construction mathématique de l'espace inventée vers 1420-25 par Brunelleschi et théorisée par Alberti. Paolo Uccello, dans *Saint Georges et le dragon* (vers 1440) est un des premiers à utiliser la convergence des lignes et la diminution de la taille des motifs en fonction de l'éloignement. Les peintres se livrent à l'observation de l'atmosphère et de la nature.

Léonard de Vinci s'intéresse aux nuages, aux vagues, aux phénomènes optiques pour en comprendre les secrets. Appréhendant la nature comme un phénomène vivant, il y intègre ses personnages de manière à constituer un ensemble fusionnel, mais ses paysages restent des lieux abstraits, hors du temps et de l'espace réels.

Une autre approche est proposée par les Vénitiens (Titien, Giorgione) sous l'influence de la littérature virgilienne. C'est la poétique de la nature qui est privilégiée et qui permet, par la recherche d'une harmonie d'ensemble, l'intégration de l'homme dans le paysage. Le mot "paysage" est utilisé pour la première fois à Venise en 1521 pour *La Tempête* de Giorgione.

Paysage maniériste

Dans les années 1560-70 apparaît une nouvelle approche du paysage dans la mouvance maniériste: à Venise autour des Bassano, à Rome dans l'entourage de Paul Bril, d'Elsheimer et en France chez les artistes de l'école de Fontainebleau, comme Nicolò dell'Abbate. Ces paysages se caractérisent par des recherches d'éclairages inattendus, des effets de nocturnes, des atmosphères inquiétantes résultant de tempêtes, d'éclairs, d'ombres, d'effets de chaos et par l'utilisation de la couleur pour son impact émotionnel.

Dans les pays du Nord, la convention des trois couleurs, c'est-à-dire la succession de trois plans, brun, vert, bleu, pour traduire la perspective et l'utilisation de couleurs arbitraires associées à un éclairage théâtral créent une ambiance étrange et artificielle. Ces paysages panoramiques se maintiennent jusque dans les années 1630-1640 (voir œuvres de l'espace 2 au 2^e étage).

Le XVII^e siècle

Le développement du paysage prend des voies différentes selon les pays. La hiérarchie des genres, qui s'élabore à ce moment-là, relègue le paysage parmi les genres d'imitation, considérés comme mineurs.

Le paysage classique offre une vision idéale de la nature qui reste le cadre d'une action, souvent d'inspiration religieuse, mythologique ou héroïque. La représentation de la nature, fréquemment agrémentée d'édifices antiques, donne une forme idéale à une nature vulgaire. Le paysage reprend à son compte les critères du classicisme : grandeur, mesure, ordre, clarté... grâce à la maîtrise du dessin, de la composition, de la perspective, atmosphérique et linéaire, des jeux d'ombre et de lumière.

Pour Nicolas Poussin, le paysage participe à la force morale de l'action humaine qui est représentée et devient l'expression d'un ordre supérieur. Il lui confère la dignité des thèmes antiques avant, dans les dernières années de sa vie, d'y introduire des valeurs poétiques grâce à une plus grande attention portée à l'atmosphère. L'élégance de chaque morceau – à l'image des mots choisis par le poète – doit concourir à l'harmonie d'ensemble (Ut pictura poesis).

L'autre grand paysagiste est Claude Gellée, dit Le Lorrain. Il parvient à une synthèse personnelle entre paysage composé à la manière de Poussin et observation des effets changeants de la lumière. Il donne au paysage un caractère mélancolique, poétique, quelque chose de virgilien qui rappelle les œuvres des paysagistes vénitiens du XVI^e siècle.

Le paysage réaliste se développe dans les Pays-Bas du Nord à la faveur d'une conjoncture favorable : développement économique sans précédent, importante population urbaine, présence d'une bourgeoisie puissante et riche. Bien que composés en atelier, les paysages hollandais sont à la fois un hymne à la nature locale et aux habitants qui s'y insèrent dans leurs activités quotidiennes sans alibi historique ou antique. La ligne d'horizon s'abaisse, les plans sont disposés sans rupture, la couleur unifie l'espace et les personnages deviennent secondaires. Le paysage naturaliste, peint pour lui-même, s'impose vers 1645 avec Van Goyen et Jacob Ruisdael. L'attention nouvelle portée à la lumière, aux éléments atmosphériques, aux couleurs donne naissance à des images qui semblent peintes sur le motif et qui, pour cette raison, auront un écho un siècle et demi plus tard chez les paysagistes anglais (William Turner, John Constable, Richard Parkes Bonington) et français (école de Barbizon).

Le paysage baroque est illustré par Pierre-Paul Rubens qui apporte au sujet une dynamique à laquelle concourent la couleur et la lumière. Ses compositions se déploient à partir d'un premier plan dégagé vers de vastes étendues animées de courbes et de diagonales.

Le paysage champêtre se développe à la fin du siècle autour de Gaspard Dughet, Francisque Millet, Gabriel Périelle, Étienne Allegrain... Il se démarque de la conception classique par une plus grande sensibilité à la nature observée. Ces peintres diversifient les points de vue, les cadrages, la végétation devient plus dense et plus naturelle et les passages de lumière plus nuancés.

Le XVIII^e siècle

Sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre en France, de John Locke et d'une nouvelle conception du jardin en Angleterre, les peintres développent une approche plus affective, plus sensorielle de la nature et établissent des correspondances entre sentiment et paysage. L'imaginaire, le rêve remplacent la vision rationnelle du siècle précédent. La mode est au jardin anglais (apparaît vers 1720-30 en Angleterre), un lieu certes composé par l'homme mais où celui-ci crée l'illusion d'une nature libre. Parsemé d'architectures antiques, orientales ou médiévales, de ruines factices, le jardin est avant tout un lieu onirique où l'imaginaire, la surprise, la curiosité sont sollicités.

Le paysage pittoresque associe réel et imaginaire. Les œuvres de Boucher, de Fragonard, de Hubert Robert dénotent un goût pour la scénographie et l'anecdote. Le site n'est plus représenté pour sa beauté mais pour son aspect insolite.

Le caprice ou vue de fantaisie est un genre né en Italie, qui consiste à juxtaposer des éléments naturels ou architecturaux, vrais ou faux, de manière fictive. Il n'y a plus ni unité de lieu, ni unité de temps mais recreation. L'effet se doit d'être surprenant par l'apparence de désordre et de sauvagerie, les ruines y occupent une place importante. Pannini, Hubert Robert se sont illustrés dans ce genre de paysages.

Le paysage topographique, observé avec exactitude, connaît également le succès avec les célèbres vues de Venise de Canaletto et de Guardi ou la série des ports de France commandés à Joseph Vernet.

Deux nouveaux genres de paysages : la haute mer et la montagne. Si pour la plupart des gens la montagne n'est qu'un pays inhospitalier et la mer un lieu dangereux, les écrivains anglais sont les premiers à introduire dans leurs récits des descriptions non des sites mais des sentiments qu'ils suscitent. Pour cela, ils font un usage fréquent d'oxymores tels "une horreur délicate", "une joie terrible". Les peintres vont s'emparer de ces lieux sublimes au sens de ce siècle. Ces vues, par la recherche de mystère, la suggestion de la fragilité de la destinée humaine, annoncent le romantisme. (voir, section II, le texte de Kant sur le beau et le sublime)

Le paysage néoclassique



Alexandre Dunouy, *Paysage montagneux*
Musée des beaux-arts d'Orléans

Le néoclassicisme emprunte ses modèles à l'Antiquité et à l'histoire. L'action historique ou mythologique justifie le recours à la nature comme décor. Discipliné, idéalisé, le paysage néoclassique se caractérise par une facture lisse, des coloris clairs et une composition rigoureusement ordonnée. Pour perpétuer ce modèle, Pierre-Henri de Valenciennes obtient la création, en 1817, du prix de Rome du paysage historique dont le premier lauréat est Achille-Etna Michallon (plusieurs paysages sont exposés dans les salles du XIX^e siècle).

Au-delà du paysage composé, héroïque, les peintres néoclassiques ne sont pas indifférents à la nature. Valenciennes préconise son observation directe et le travail sur le motif. Mais ces études ne sont qu'une étape suivie d'un travail de composition en atelier où le peintre tente d'unir le réel et l'idéal. Camille Corot, Jean-Victor Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny font évoluer le paysage historique en effectuant une synthèse entre composition, sentiment et observation, tandis que d'autres perpétuent la forme académique comme Paul Flandrin (voir *La fuite en Égypte*, salle XIX^e s).

On peut rattacher à ce courant artistique les **peintres troubadours** qui ont une approche plus anecdotique de l'histoire et qui s'attachent à mettre en scène les petits faits quotidiens des grands hommes, ouvrant la voie à une nouvelle catégorie : le genre historique (mélange de peinture d'histoire et de peinture de genre).

A. E. Michallon, *Henri IV et le capitaine Michau en forêt de Fontainebleau*, 1818
Musée des beaux-arts d'Orléans



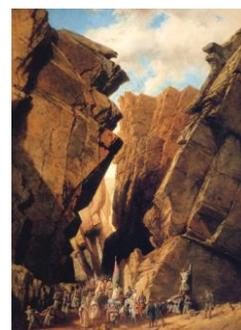
Le XIX^e siècle



Les romantiques apportent une nouvelle vision, plus intime, plus proche de la nature. Leurs paysages composés essaient de rendre visible l'invisible, leur état d'âme devant un site. Ils opèrent une synthèse entre leur ressenti et le motif. Ils sont particulièrement sensibles aux effets de la lumière, aux changements de l'atmosphère, aux espaces panoramiques, mystérieux ou inquiétants. C'est le sentiment de la nature, non la nature elle-même qui est le sujet de l'œuvre.

Paul Huet, *Vue du château d'Arques, à Dieppe*, 1840, Musée des beaux-arts d'Orléans

À la suite des événements politiques que sont l'expédition d'Égypte, la guerre d'indépendance de la Grèce, la conquête de l'Algérie sous la monarchie de Juillet, les voyages dans le bassin méditerranéen deviennent aussi communs qu'auparavant le voyage en Italie. Les **peintres orientalistes** (Alexandre Decamps, Eugène Fromentin, Adrien Dauzats...) sont fascinés par la lumière, les paysages inconnus, le pittoresque des costumes, des architectures et des personnages.



Adrien Dauzats, *Passage des Portes-de-Fer*, 1853
Musée des beaux-arts d'Orléans

Peu à peu **le naturalisme** prend place à côté de l'imaginaire romantique et du paysage historique. À partir de 1830, l'influence des artistes hollandais du XVII^e siècle (Jacob Ruisdael, Meindert Hobbema, Jan van Goyen...) et des paysagistes anglais (Richard Parkes Bonington, John Constable...) est considérable. Ces artistes fuient le système académique et l'urbanisation croissante. Ils voyagent dans différentes régions françaises à la recherche de lieux authentiques, ordinaires.

Ils sont nombreux à s'installer à Barbizon ou dans d'autres villages de la forêt de Fontainebleau : Narcisse Diaz de la Peña, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Constant Troyon, Louis Français, Jacques-Raymond Brascassat, Félix Ziem et beaucoup d'autres y séjournent. Dans un souci de vérité, ils peignent sur le motif, observant le paysage pour lui-même. La nature est pour eux un lieu de ressourcement loin de la ville, de l'industrialisation, un lieu où l'homme est en harmonie avec la nature et avec lui-même.



Le sentiment de la nature, encore présent chez les peintres de Barbizon, s'estompe au profit d'une plus grande objectivité chez des peintres comme Charles Daubigny, Henri Harpignies, Eugène Boudin ou Stanislas Lépine. Pour y parvenir, Daubigny est le premier à aménager un bateau-atelier avec lequel il parcourt l'Oise et la Seine à la recherche de ses motifs favoris : l'eau et la lumière.

Charles Daubigny, *Bords de l'Oise*, 1860, Musée des beaux-arts d'Orléans

Les impressionnistes vont au bout de la peinture de plein air et du naturalisme. C'est l'effet rétinien de la lumière et lui seul qui devient le sujet. Le temps de la vision rejoint presque celui de l'exécution : c'est l'instant qui est peint, ou les instants successifs dans le cas des séries de Monet. La couleur n'est plus descriptive de l'objet mais de son interaction avec la lumière. La touche est fragmentée, le dessin disparaît car les formes fusionnent avec l'air et l'espace environnant. Peindre les changements du motif en fonction de l'éclairage, matérialiser la lumière, voici un programme qui n'est pas compris par le public d'alors car il rompt avec une manière de voir, une manière de peindre, une manière de penser la peinture. C'est la place du spectateur qui est en cause, il doit apprendre à regarder autrement pour donner vie à l'œuvre.

Fin de siècle

Après 1880, de nombreux artistes réintroduisent les notions de construction et de permanence des formes. Seurat s'appuie sur les lignes et le dessin, Cézanne sur la forme et la couleur, Van Gogh sur l'expressivité de la couleur et de la touche, Gauguin sur les aplats de couleurs et le rythme. Ces deux derniers privilégient l'expérience intérieure, le paysage n'étant qu'un prétexte pour transmettre un sentiment au spectateur. Chez ces peintres et beaucoup d'autres à leur suite, l'approche du paysage est le résultat d'une construction intellectuelle et subjective. L'espace illusionniste inventé à la Renaissance fait place à celui du tableau.

Le XX^e siècle

Le paysage au 20^e siècle est aussi varié que les courants artistiques qui jalonnent ce siècle. Si les catégories traditionnelles ne sont plus opérantes, le paysage n'étant qu'un sujet parmi d'autres au service des recherches plastiques des artistes, on ne saurait nier la place importante qu'occupe la nature comme source d'inspiration. Nous nous contenterons d'indiquer quelques composantes à prendre en compte pour explorer ce sujet.

L'expression par la couleur est la première composante qui vient à l'esprit puisque les Fauves (Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, Marquet...) constituent le dernier groupe cohérent de paysagistes. Les expressionnistes allemands, Soutine sont d'autres directions à explorer.

L'expression par la forme domine les paysages cubistes, le sujet étant ici entièrement soumis à la finalité plastique des recherches de Braque et Picasso. À leur suite, Lhote et Gleizes explorent le paysage en conciliant la construction et l'émotion.

L'imaginaire et l'onirisme sont le moteur des paysages des peintres naïfs et des surréalistes (Magritte, Ernst, Dalí, Tanguy...).

L'abstraction et la référence à la nature : on citera en premier lieu Mondrian qui du paysage naturel évolue vers l'abstraction géométrique par le jeu d'une construction de plus en plus épurée. Maria Helena Vieira da Silva, Nicolas de Staël, Alfred Manessier, Roger Bissière, Camille Bryen, Pierre Tal Coat, Olivier Debré, Zao Wou-Ki... ne conservent quant à eux qu'une structure, un rythme, une harmonie colorée, en un mot l'essence d'un lieu qu'ils s'efforcent de transmettre au spectateur par la couleur, la touche, le geste, la matière.

La nature comme matière première : on pense bien sûr à l'appropriation ou à la transformation d'un site (Land Art, emballages de Christo) mais aussi à des sculpteurs comme Bernard Pagès ou Toni Grand qui prélèvent des éléments dans la nature pour en faire des signes, des symboles.

La ville revisitée

Si le paysage urbain est présent à toutes les époques, plus particulièrement en Hollande au XVII^e siècle et chez les impressionnistes, il occupe une place croissante au XX^e siècle. Les fauves, les expressionnistes allemands, les futuristes italiens, Giorgio de Chirico, Marcel Gromaire, Bernard Boutet de Monvel... ont souvent peint la ville. Au-delà de sa représentation, celle-ci est aussi un support d'expression, une manière d'interroger le temps et l'histoire par des œuvres éphémères (Christo ou, dans un autre registre, Ernest Pignon-Ernest), par récupération d'images urbaines pour les affichistes (Raymond Hains, Jacques Mahé de La Villeglé) ou pour ceux qui s'inspirent de tags comme Jean-Michel Basquiat ou Peter Klasen (voir *Gegen*, 1982 dans les salles d'art moderne).

II – Écrits

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1706)

« Parmi tant de styles différents que les paysagistes ont pratiqués dans l'exécution de leurs tableaux, j'en distinguerai seulement deux dont les autres ne sont qu'un mélange, le style héroïque et le style pastoral ou champêtre.

Le style héroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire. Les sites en sont tout agréables et tout surprenants : les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sépultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une régulière architecture ; et si la nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. Ce style est une agréable illusion, et une espèce d'enchantement quand il part d'un beau génie et d'un bon esprit, comme était celui de Poussin, lui qui s'y est si bien exprimé. (...)

Le style champêtre est une représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule nature. Elle s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice ; mais avec tous les ornements dont elle sait bien mieux se parer lorsqu'on la laisse dans sa liberté que quand l'art lui fait violence.

Dans ce style, les sites souffrent toutes sortes de variétés : ils y sont quelquefois assez étendus pour y attirer les troupeaux des bergers, et quelquefois assez sauvages pour servir de retraite aux solitaires et de sûreté aux animaux sauvages. »

Emmanuel Kant (1724-1804), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*

« L'aspect d'une chaîne de montagnes, dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. Mais la vue des prés parsemés de fleurs, de vallées où serpentent des ruisseaux, où paissent des troupeaux, la description de l'Élysée ou la peinture que fait Homère de la ceinture de Vénus nous causent aussi des sentiments agréables, mais qui n'ont rien que de joyeux et de souriant. Il faut, pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression, posséder le sentiment du sublime, et pour bien goûter la deuxième, le sentiment du beau. »

Il précise sa pensée dans ***Critique de la faculté de juger***

« D'où l'on voit que le vrai sublime n'est qu'en l'esprit de celui qui juge et qu'il ne faut point le chercher dans l'objet naturel, dont la considération suscite cette disposition du sujet. Qui appellerait donc sublimes des masses montagneuses sans forme, entassées les unes sur les autres en un sauvage désordre, avec leurs pyramides de glace, ou bien encore la sombre mer en furie ? (...) des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attirant qu'il est terrifiant ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute puissance de la nature. »

Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1799-1800)

« Quand le ciel est couvert de nuages qui interceptent absolument la lumière primitive, le jour est à-peu-près le même depuis le matin jusqu'au soir, comme dans l'atelier : ainsi l'on a le temps de soigner, de terminer et de finir tous les détails de l'objet qu'on étudie.

Mais lorsque cet objet est éclairé par le soleil, et que cette lumière et ses ombres changent continuellement par le mouvement de la terre, il n'est pas possible alors de rester longtemps à copier la Nature, sans voir l'effet de lumière que l'on avoit choisi, varier assez vite pour ne plus le reconnoître dans l'état où on l'avoit commencé. Nous avons déjà fait observer que les effets de la Nature ne sont presque jamais les mêmes aux mêmes instants et à pareille heure. Ces variations dépendent d'une multitude de circonstances, telles que la lumière plus ou moins pure, la quantité de vapeurs de l'atmosphère, le vent, la pluie, les sites plus ou moins élevés, les différents reflets des nuages causés par leur couleur, leur légèreté ou leur épaisseur... Mais ce que nous avons dit doit suffire pour prouver qu'il est absurde à un Artiste de passer toute une journée à copier d'après Nature une seule vue (...) »

Charles Baudelaire, *Le paysage* (Salon de 1859)

« Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore ou l'allégorie. Il est certain que tout cet ordre et toute cette harmonie n'en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée ; mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ou de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. »

III – Propositions pédagogiques

1 - Quelques suggestions pour explorer le paysage en classe

Découverte de différents milieux (naturel, urbain, cour de l'école...)

- ↪ **par l'observation**, le commentaire du groupe ; on pourra se servir de viseurs pour cibler des morceaux de paysage.
- ↪ **par la collecte d'éléments**, naturels ou non, représentatifs du milieu exploré ;
- ↪ **par le croquis, la photographie, la prise de notes** dans un carnet qui conservera la mémoire de chaque sortie, apportera des compléments d'information sur les éléments collectés ;
- ↪ **par la collecte d'images** (magazines, reproductions de tableaux, internet...).

Avec ce matériel, on pourra proposer aux enfants des activités de tris

- ↪ **trier les objets collectés** à partir de critères préétablis (formes, couleurs, matériaux...) ou que les élèves établiront eux-mêmes ;
- ↪ **trier les photographies ou les images collectées** par genres de paysages, saisons, points de vue...

On pourra aussi composer des images ou des installations

Pour cela, les croquis réalisés lors des sorties et les images collectées pourront être réutilisés, modifiés, photocopiés... ainsi que les éléments collectés.

Les productions pourront être abstraites ou figuratives.

Diverses techniques peuvent être utilisées en ayant soin de varier formats et supports et de rechercher différentes textures selon le type de paysage ou la partie du paysage concernée (ciel, terre, eau...).

↪ **La peinture** (gouache, encre), on pourra travailler sur le geste pour obtenir des effets d'aplats, de coulures, d'éclaboussures, de taches, de grattages... On pourra y ajouter des éléments collectés ou divers épaississants comme du sable, de la sciure de bois, du papier...

On pourra travailler avec des couleurs arbitraires, les tons d'une même couleur, faire varier la couleur en fonction des saisons, du temps...

↪ **Le dessin** : crayons de papier de différentes duretés, fusains, feutres, crayons de couleurs, pastels... Là aussi, on pourra faire des propositions de gestes variés.

On pourra proposer de rechercher différents graphismes selon la partie du paysage considérée : comment figurer le ciel, l'eau, les feuilles d'un arbre... ; de travailler sur la représentation de l'espace, des plans, des lignes en partant des photos ou des croquis ; de modifier cet espace par un autre cadrage (faire des petites fenêtres dans des feuilles de papier pour cibler différentes parties, travailler avec la photocopieuse...).

↪ **Le collage** d'éléments collectés, de photos, de papiers transformés ou non, combinés éventuellement à la peinture ou/et aux techniques de dessin.

↪ **L'empaquetage** : cacher l'objet en fournissant des indices d'identification, on pourra utiliser du tissu fin trempé dans du plâtre par exemple.

↪ **L'empreinte** sur une feuille par frottage ou par moulage dans du plâtre, du crépi...

↪ **L'installation** permet le tâtonnement, l'évolution de la composition ; des croquis ou des photos permettront d'en conserver le souvenir et pourront servir à une nouvelle recherche plastique.

2 - Éléments à prendre en compte pour l'étude d'un paysage peint

Le point de vue : la place d'où le peintre peut voir la scène.

Les couleurs : elles aident à comprendre l'image et renseignent sur la saison, le moment du jour, les plans et l'organisation de l'espace.

L'eau : presque toujours présente, sous des formes différentes (cours d'eau, glace, nuage...).

La ligne d'horizon : sa place détermine la proportion de ciel et de terre, elle est liée au point de vue et au type de paysage.

L'ombre et la lumière : les peintres alternent souvent ombre et lumière pour creuser l'espace.

La perspective atmosphérique : les couleurs plus claires dans les lointains suggèrent l'éloignement.

La perspective géométrique : utilise les lignes de la composition.

Les ruines : elles renvoient à des époques différentes, mais évoquent toujours le temps qui passe.

Les formats : horizontal, vertical, petit, grand.

Le cadrage : le peintre, comme le photographe, choisit un plan large ou resserré.

La lumière : elle est rendue par le contraste sombre/clair, ombre/lumière et par le choix de certaines couleurs.

La gamme colorée : si un peintre utilise souvent plusieurs couleurs dans un tableau, il peut aussi n'en utiliser qu'une pour jouer avec les nuances et les valeurs (degré de luminosité des tons).

La touche : c'est la manière dont le peintre pose la peinture. Quand elle est visible, la matière picturale a souvent gardé la trace du geste de l'artiste.

L'impression sonore : certains tableaux suggèrent le bruit, d'autres le silence.

Les impressions sensorielles : elles résultent des effets de couleurs, de matières, des lignes et des choses représentées.

3 – Le paysage au musée des beaux-arts d'Orléans

Animations proposées par le service culturel

Visite contée (GS – CM)

Durée : 1h à 1h 30

Une histoire écrite à partir des œuvres du musée des Beaux-Arts sert de support de découverte. Demandez le dossier pédagogique pour lire les histoires avant de choisir.

Paysages à construire (CP – CM2)

Exploration des paysages et de la représentation de l'espace par des jeux de manipulation.

Dix clefs pour une œuvre (CE2 – 5^e)

Durée : 2h

Visite ludique pour découvrir un thème (portrait, paysage, eau, nature morte ou les genres en peinture), grâce à une enquête qui, de tableau en tableau, fournit des indices pour résoudre une énigme.

Visite jeu

Durée : 2h réparties en 1h de visite et 1h autour d'un jeu géant.

L'arbre (CP - CM)

La visite aborde la représentation de l'arbre, l'importance du bois dans la vie quotidienne et son utilisation par les artistes.

Visite atelier

Durée : 2h réparties en 1h de visite et 1h en atelier d'arts plastiques.

La classe est divisée en deux groupes accompagnés par deux animateurs.

Nature urbaine (collège)

Regards sur le slogan, le tag, l'affiche, l'enseigne, les déchets, la rue, la vie... comme éléments d'inspiration.

Visites guidées par les conférencières de l'Office de tourisme

Visites libres à l'aide des documents proposés pages suivantes

Baignade au musée

Rends-toi au 2^e étage (espace 4)



**Observe bien la mer et
trouve l'anomalie peinte par le
peintre.**

Pieter van Soest, *Combat naval*, 17^e siècle

Dessine de l'eau en mouvement



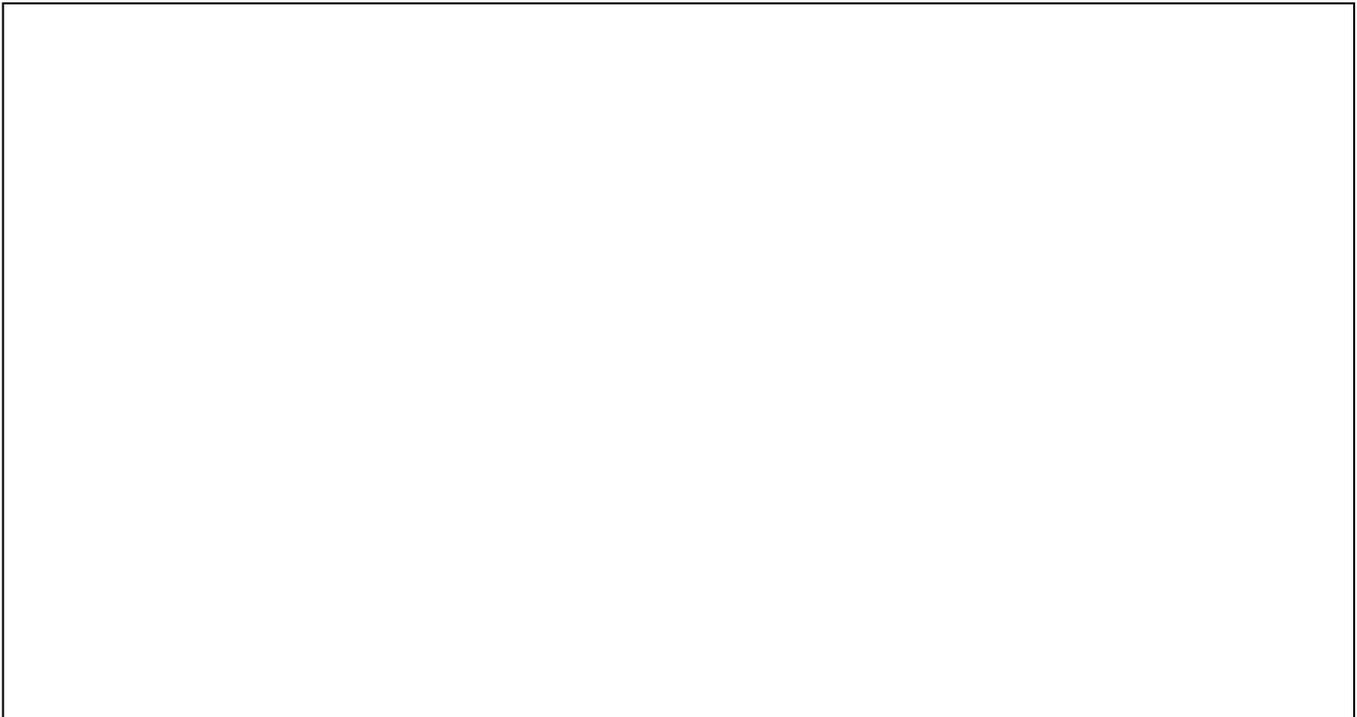
Espace 7



Cornelis Decker, *Village au bord d'un canal au soleil couchant*, 17^e siècle

Une touche de couleur vive se reflète dans l'eau. Laquelle ?

Dessine de l'eau calme.



Espace 2



Dans ce tableau l'eau est représentée sous différentes formes. Lesquelles ?

Joos de Momper, *Paysage d'hiver*, 17^e siècle

Rends-toi au 1^{er} étage (espace 12)



Claude-Louis Châtelet, *Paysage suisse*, vers 1790

Pourquoi le peintre a-t-il utilisé des couleurs plus claires dans les lointains ?

Descends à l'entresol inférieur, espace 2



Gustave Courbet, *La Vague*, 1870

Le peintre en posant sa peinture a laissé la trace de son geste. On appelle cela

Retrace dans le cadre la ligne d'horizon et les bateaux au bon endroit.





Félix Ziem, *Vue du Grand Canal*, vers 1870

Connais-tu le nom de cette ville construite sur l'eau ?

Retrouve les couleurs utilisées par Ziem pour peindre l'eau.



Charles Daubigny, *Bords de l'Oise près d'Auvers*, 1860

Le peintre, en diluant sa peinture, a laissé apparaître le support.

De quel support s'agit-il ? _____

Fais un croquis rapide du tableau avec quelques traits et quelques touches de couleurs.



De la campagne à la ville

paysages du musée

2^e étage (espaces 2 et 7)



Paysage d'hiver peint par Joss de Momper

Ce paysage a-t-il été peint en été ou en hiver ?

Explique pourquoi.

Peux-tu deviner où était installé le peintre ?

Dans ce tableau, où se trouvait le peintre ?

- au même niveau
- au-dessus
- en-dessous



Village au bord d'un canal peint par Cornelis Decker

Que font les personnages ? (plusieurs réponses possibles)

- ils discutent
- ils se reposent
- ils jouent
- ils voyagent
- ils pêchent
- ils mangent

Quel effet produit la lumière sur l'eau ? _____

Entresol inférieur, espace 2

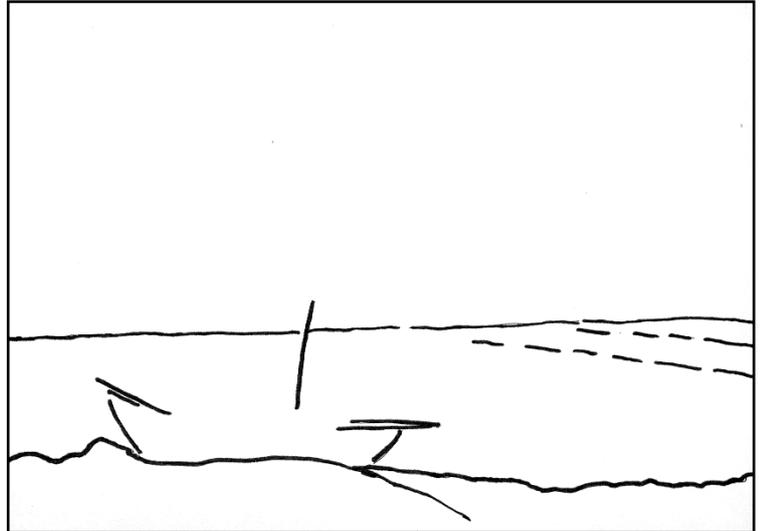
À l'aide de ce croquis, retrouve le tableau .

Que vois-tu ?

Qu'entends-tu ?

Que sens-tu ?

Colorie et ajoute ce qui manque.



Les chênes de Châteaurenard
par Henri Harpignies

Observe ce paysage. Les arbres te paraissent-ils :

- | | |
|--|---------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> forts | <input type="checkbox"/> indépendants |
| <input type="checkbox"/> fragiles | <input type="checkbox"/> solidaires |
| <input type="checkbox"/> gigantesques | <input type="checkbox"/> immobiles |
| <input type="checkbox"/> de taille normale | <input type="checkbox"/> agités |

Ce paysage te semble-t-il :

- | | | | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> calme | <input type="checkbox"/> bruyant | <input type="checkbox"/> agité | <input type="checkbox"/> ensoleillé |
| <input type="checkbox"/> reposant | <input type="checkbox"/> inquiétant | <input type="checkbox"/> humide | <input type="checkbox"/> silencieux |

De la campagne à la ville

paysages du musée

2^e étage (espace 2)

➤ Le point de vue

C'est l'endroit où se situe celui qui regarde.

Dans ce tableau, où se trouvait le peintre ?

- au même niveau
- au-dessus
- en-dessous



La Fuite en Égypte, 1626 par Martin Ryckaert

➤ La représentation de l'espace

Pour suggérer la profondeur, le peintre utilise la perspective. La **perspective géométrique** s'appuie sur les lignes de la composition comme le chemin qui serpente et la **perspective**

atmosphérique sur les couleurs de plus en plus claires dans les lointains.

De quels autres éléments se sert-il ?

1^{er} étage (espace 7)

Compare ces deux paysages et fais apparaître leurs différences en remplissant le tableau ci-dessous.



Bélisaire reconnu par l'un de ses soldats
par François de Nomé (1593-1650)



Paysage avec ruines à gauche
par Pierre Patel (1605-1676)

paysage naturel		
paysage urbain		
perspective géométrique		
perspective atmosphérique		
couleurs chaudes		
couleurs froides		
contraste ombre/lumière : fort ? faible ? moyen ?		
espace ouvert		
espace fermé		
impressions ressenties		

Entresol inférieur (espaces 4 et 2)

Quelles impressions se dégagent de cette œuvre ?

- | | |
|------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> sécurité | <input type="checkbox"/> tranquillité |
| <input type="checkbox"/> peur | <input type="checkbox"/> sécheresse |
| <input type="checkbox"/> silence | <input type="checkbox"/> humidité |
| <input type="checkbox"/> agitation | <input type="checkbox"/> monumentalité |
| <input type="checkbox"/> bruit | <input type="checkbox"/> écrasement |
| <input type="checkbox"/> joie | <input type="checkbox"/> impuissance |

Passes en gris l'espace occupé par les personnages et met une croix pour ceux qui sont isolés. Quelle forme obtiens-tu ? _____



*Le passage des Portes-de-Fer, 1853
par Adrien Dauzats*

Dans la galerie adjacente, retrouve ce tableau.



*Les chênes de Château-Renard, 1875
par Henri Harpignies*

Les arbres te paraissent-ils :

- | | |
|--|---------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> forts | <input type="checkbox"/> indépendants |
| <input type="checkbox"/> fragiles | <input type="checkbox"/> solidaires |
| <input type="checkbox"/> gigantesques | <input type="checkbox"/> immobiles |
| <input type="checkbox"/> de taille normale | <input type="checkbox"/> agités |

Ce paysage te semble-t-il :

- | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> calme | <input type="checkbox"/> bruyant | <input type="checkbox"/> agité |
| <input type="checkbox"/> reposant | <input type="checkbox"/> venté | <input type="checkbox"/> silencieux |
| <input type="checkbox"/> inquiétant | <input type="checkbox"/> ensoleillé | <input type="checkbox"/> humide |



Paysage à Saint-Valéry-sur-Somme, 1891
par Eugène Boudin

Qu'est-ce qui différencie, dans la facture, l'eau et le ciel ?

Sous-sol (espace 6)

Paysages urbains

Observe les deux tableaux :

***Villas romanesques, 1928* par Marcel Gromaire**

***Toits de New York, 1930* par Bernard Boutet de Monvel**

Lequel te semble inspiré d'une photographie ? _____

Regarde bien l'autre tableau. Pourquoi ne peut-il pas avoir été réalisé d'après une photographie ? _____

Éléments de réponses pour l'enseignant

Vous trouverez des renseignements complémentaires dans les notices d'œuvres jointes au dossier.

La Fuite en Égypte, 1626 par Martin Ryckaert

Le peintre, situé au-dessus de la vallée, a peint une vue panoramique.

Outre la perspective, il utilise la taille dégressive des personnages, animaux, constructions... pour suggérer l'éloignement.

On pourra observer le même genre de composition et de représentation de l'espace dans les paysages de Momper et de Grimmer situés dans la même salle.

Comparaison des deux œuvres du 1^{er} étage

Faire observer le point de vue et la ligne d'horizon par comparaison avec le tableau précédent. Après avoir complété le tableau, on pourra amener les élèves à trouver l'explication des sensations produites par ces deux œuvres grâce aux observations faites sur l'espace, la couleur, la lumière...

Le passage des Portes-de-Fer, 1853 par Adrien Dauzats

On pourra observer la lumière et les couleurs, ainsi que l'effet de mur produit par la composition, le point de vue et le cadrage.

Les hommes présents au niveau du sol sont facilement identifiables, ils forment un triangle qui nous conduit dans le défilé. En observant bien, on aperçoit de minuscules silhouettes blanches en haut des rochers.

Paysage à Saint-Valéry-sur-Somme, 1891 par Eugène Boudin

Après avoir observé la facture, c'est-à-dire la manière dont est posée la peinture, on pourra regarder d'autres paysages dans la galerie offrant différents traitements de la matière picturale.

Paysages urbains du XX^e siècle

Boutet de Monvel travaille à partir de photographies. On peut le deviner en observant la précision des formes, leur aspect rectiligne, les nuances colorées sobres et restituant les zones d'ombre et de lumière, la perspective, le cadrage.

Le paysage de Gromaire est imaginaire comme le montre l'arbitraire des couleurs, le dessin des portes et des fenêtres, l'enchevêtrement des formes, l'absence d'espace entre certains éléments ou la perspective inversée de la tour.

De la campagne à la ville paysages du musée

Le paysage représente la nature ou la ville (paysage urbain). Selon les époques, les peintres choisissent différentes approches : des vues panoramiques au gros plan sur un détail, des paysages comme cadre des activités humaines ou peints pour eux-mêmes. Ils peuvent évoquer des sites réels, identifiables ou des lieux imaginaires.

2^e étage (espaces 1, 2, 7)

➤ Un cadre pour l'action humaine

À partir du 13^e siècle, des éléments de la nature commencent à apparaître dans les peintures : un arbre, une fleur, une montagne... Leur présence sert à situer l'action du tableau.



Saint Georges terrassant le dragon,
anonyme, début 16^e siècle

**Les éléments naturels sont-ils tous identifiables ?
Donnent-ils l'illusion du réel ?**

Au 16^e siècle, le paysage tend à envahir l'espace du tableau. Mais, si tu lis les titres des œuvres, tu t'apercevras qu'il n'en constitue pas le sujet principal.



Cincinnatus recevant les députés de Rome, vers 1580
par Gillis Mostaert (figures) et Jacob Grimmer (paysage)

Quel pays évoque ce paysage ? _____



La Fuite en Égypte, 1626 par Martin Ryckaert

Trouves-tu ce paysage approprié à l'évocation d'un épisode de la vie de Jésus ?

Quel peut être le but de ces artistes en choisissant de tels paysages ?

Ces deux œuvres ont d'autres points communs. Pour suggérer la profondeur, les peintres ont utilisé la **perspective linéaire** qui s'appuie sur les lignes de la composition et la **perspective aérienne** qui utilise le dégradé des couleurs dans les lointains.

Quels autres moyens sont utilisés pour donner l'illusion de la 3^e dimension ?

➤ Un genre autonome

Au 17^e siècle, le paysage ne sert plus seulement de décor pour des sujets historiques, il devient un sujet à part entière. Ces paysages, se suffisant à eux-mêmes, véritables hymnes à la nature, apparaissent en Hollande au 17^e siècle. Ils auront une grande influence sur les paysagistes du 19^e siècle. Il faut cependant noter que malgré leur apparence réaliste, ces paysages ont été composés en atelier. À partir d'éléments observés dans la nature, de croquis ou d'aquarelles réalisés sur le motif, les peintres reconstituent des paysages harmonieux et créent des atmosphères particulières.



Troupeau sur la passerelle, vers 1650
Jacob Ruisdael



Patineurs
M. van der Hulst



Village au bord d'un canal, 1667
Cornelis Decker

Quelles différences notes-tu entre ces trois peintures et les deux œuvres précédentes ?

1^{er} étage (espaces 7, 12)

➤ Paysages imaginaires

Le premier représente une ville qui n'existe pas, il suffit de regarder le mélange des styles architecturaux pour s'en convaincre. Le second est constitué d'éléments disparates rassemblés pour créer une vue idéale.



Bélisaire reconnu par l'un de ses soldats
par François de Nomé (1593-1650)

Quelles impressions se dégagent de cette œuvre ?

Quels moyens a utilisé le peintre pour créer ces sensations ?



Paysage avec ruines à gauche
par Pierre Patel (1605-1676)

En quoi la composition est-elle proche de celle de F. de Nomé ?

Pourquoi l'effet est-il différent ? _____

Quelle est la fonction des ruines ? _____

➤ Paysages pittoresques

S'ils s'inspirent de lieux réels, les peintres du 18^e siècle représentent souvent des paysages idylliques, peuplés de scènes anecdotiques, dans un but décoratif.



*Le moulin de Quiquengrogne à Charenton, vers 1750
par François Boucher*

Relève les éléments pittoresques ou invraisemblables.

Entresol supérieur (espace 3)

➤ La peinture sur le motif

Tu trouveras à cet étage de nombreuses études de paysages peintes par Léon Cogniet et Achille-Etna Michallon pendant leur séjour en Italie vers 1820. Ces peintures étaient réalisées pour le plaisir, mais elles pouvaient aussi servir pour des compositions à sujets historiques élaborées en atelier. Elles n'étaient pas considérées comme des œuvres à part entière car elles ne racontent rien.



Que met en valeur cette étude ?

- | | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> la lumière | <input type="checkbox"/> le dessin | <input type="checkbox"/> la touche |
| <input type="checkbox"/> la couleur | <input type="checkbox"/> un lieu | <input type="checkbox"/> une histoire |

Qu'est-ce qui différencie cette image de tous les autres paysages rencontrés jusqu'ici ?

Les voûtes du Colisée
par A. E. Michallon

Observe ces différentes vues du lac Némi peintes par Léon Cogniet.

À quels éléments porte-t-il le plus d'intérêt ?



Entresol inférieur (espace 1, 2)

Recherche l'esquisse préparant ce tableau de Camille Corot
Vue de la tour Saint-Paterne à Orléans, vers 1830
Musée des beaux-arts de Strasbourg



Le tableau de Strasbourg n'est pas une esquisse. Qu'est-ce qui est insolite dans cette œuvre ?

➤ Paul Huet (1804-1869), paysagiste romantique

L'artiste romantique, s'il choisit de représenter un site réel, l'accommode à sa manière, prenant quelque liberté avec la topographie, inventant, pour traduire son ressenti, ses états d'âme.

Quels sentiments t'inspirent ces deux paysages ?



Le Bois de la Haye, 1866



Vue du château d'Arques, à Dieppe, 1840

➤ Peindre un moment particulier

À quoi les auteurs de ces deux tableaux portent-ils le plus d'intérêt ?



Paysage à Saint-Valéry-sur-Somme, 1891
par Eugène Boudin

Bords de l'Oise, 1860
par Charles Daubigny



Leurs recherches, leur manière de regarder le paysage et de le peindre va conduire à un mouvement pictural perçu comme révolutionnaire à la fin du 19^e siècle.

Sais-tu de quel mouvement il s'agit ? _____

Sous-sol (espace 6)

➤ Paysages urbains

Observe les deux tableaux :

Villas romanesques, 1928 par Marcel Gromaire

Toits de New York, 1930 par Bernard Boutet de Monvel

Lequel te semble inspiré d'une photographie ? _____

Quels éléments nous le montrent ? _____

Regarde bien l'autre tableau. Pourquoi ne peut-il pas avoir été réalisé d'après une photographie ?

Comment formes et couleurs contribuent-elles à créer une ambiance ?

Éléments de réponses pour l'enseignant

Vous trouverez des renseignements complémentaires dans les notices d'œuvres jointes au dossier.

Un cadre pour l'action humaine

Cincinnatus recevant les députés de Rome, vers 1580 par Gillis Mostaert et Jacob Grimmer

Le paysage, les maisons et les moutons rappellent la Flandre, pays d'où l'artiste est originaire.

La Fuite en Égypte, 1626 par Martin Ryckaert

Comme le précédent, le paysage évoque le pays d'origine du peintre (moulin, travail dans les champs, costumes) associé à des éléments italianisants (ferme fortifiée, paysage alpestre).

Si les peintres actualisent les scènes d'histoire, c'est pour les rendre plus proche du spectateur qui saura se reconnaître dans de telles images.

Autres moyens pour créer la 3^e dimension : la taille dégressive des personnages, la composition en coulisse, la succession des plans colorés (brun, vert, bleu-gris), le point de vue panoramique.

Un genre autonome

Différences avec les œuvres précédentes : point de vue, ligne d'horizon, cadrage ; couleurs proches de la monochromie pour les patineurs et le village de pêcheurs, plus naturelles dans le troupeau sur la passerelle ; sujet en prise avec le quotidien ; format ; impressions sensorielles plus fortement sollicitées.

Paysages imaginaires

Bélisaire reconnu par l'un de ses soldats par François de Nomé : voir notice

Les couleurs, l'éclairage, l'espace clos, la perspective contribuent aux sensations d'étouffement, d'inquiétude, de monde irréel...

Paysage avec ruines à gauche par Pierre Patel

Comme dans l'autre tableau la composition s'appuie sur une perspective géométrique, les jeux de l'ombre et de la lumière.

Les ruines évoquent le temps qui passe et s'opposent à la permanence de la nature.

Paysages pittoresques

Le moulin de Quiquengrogne à Charenton, vers 1750 par François Boucher

Le moulin délabré, les colombes, la couronne nuptiale, le chien et les personnages sont les principaux éléments pittoresques et anecdotiques ; le coloris et le geste de la femme puisant de l'eau sont eux peu vraisemblables.

La peinture sur le motif

Les voûtes du Colisée par A. E. Michallon offre un cadrage très serré sur un détail, la touche est très visible et dessine l'œuvre, il n'y a aucune trace de vie humaine ou animale.

Léon Cogniet est manifestement intéressé par le cadrage et la relation entre couleurs, lumière et effets atmosphériques.

Dans le tableau de Corot, le cadrage et l'absence d'histoire est insolite car il s'agit d'un tableau fini, non d'une étude.

Peindre un moment particulier

Boudin et Daubigny s'intéressent aux éléments fluides et instables que sont le ciel et l'eau. Ils cherchent à restituer une lumière particulière, éphémère et annoncent l'impressionnisme.

Paysages urbains

Boutet de Monvel travaille à partir de photographies. On peut le deviner en observant la précision des formes, leur aspect rectiligne, les nuances colorées sobres et restituant les zones d'ombre et de lumière, la perspective, le cadrage.

Le paysage de Gromaire est imaginaire comme le montre l'arbitraire des couleurs, le dessin des portes et des fenêtres, l'enchevêtrement des formes, l'absence d'espace entre certains éléments ou la perspective inversée de la tour.

L'ambiance

Le tableau de Boutet de Monvel a un aspect minéral (omniprésence des gratte-ciel, quasi-absence du ciel) et déshumanisé (absence de repères spatiaux liée au point de vue et au cadrage, absence de trace de vie humaine). Les deux aspects sont renforcés par les couleurs ternes et froides d'une part, par la texture mate et sèche de la peinture qui laisse voir la toile par transparence.

Comme dans les *Toits de New York*, le motif urbain envahit la toile de Gromaire. L'imbrication des formes, le ciel menaçant, les couleurs sourdes, telluriques et ternes dégagent une atmosphère lourde et suffocante. Les formes enchevêtrées et étagées jusqu'en haut du tableau nient l'espace et affirment la planéité du support, effet renforcé par les trois ombres projetées au 1^{er} plan.

IV - Les œuvres

Anonyme, *Saint Georges terrassant le dragon*, début 16^e siècle – école allemande



Ce tableau illustre un des épisodes de la vie de saint Georges : en Libye, un dragon vivait dans un lac et semait la terreur dans la ville voisine car son simple souffle pouvait tuer. Pour l'éloigner, les habitants lui offraient des brebis, puis, quand elles vinrent à manquer, des hommes tirés au sort. Un jour, le sort désigna la fille du roi. Au moment où elle se dirigeait en pleurant vers le lac, saint Georges surgit, se précipita vers le dragon et le tua. À l'origine, cette œuvre était un diptyque formé de deux panneaux de bois de même taille. Le panneau de droite a disparu. Certaines parties du tableau sont minutieusement décrites, comme l'ortie au premier plan, tandis que d'autres tels les arbres, l'arrière-plan de collines ou le chemin pierreux ne donnent que des indications approximatives. Ceci s'explique par le fait que le paysage n'est encore qu'un décor au service de l'histoire racontée.

François Boucher (1703–1770), *Le moulin de Quiquengrogne à Charenton*, vers 1750 – école française



Après un séjour en Italie, Boucher commence une brillante carrière sous la protection de la marquise de Pompadour. Créateur prolifique, initiateur du style rococo, surtout connu pour ses scènes galantes ou exotiques, il est aussi un admirable paysagiste comme le montre le *Moulin de Quiquengrogne à Charenton*. Il s'inspire ici d'un site réel, connu par des dessins, qu'il transforme et agence de manière pittoresque pour créer une œuvre décorative. Devant la bâtisse délabrée, une élégante jeune femme puise de l'eau. Son costume, sa coiffure et la délicatesse maniérée de son geste renvoient au jeu théâtral. Sa chemise rouge, seule note vive de l'œuvre, attire l'œil, centre la composition et fait vibrer le

camaïeu bleu-vert. Dans l'embrasement de la porte, une scène galante est suggérée, à laquelle répondent les colombes et la couronne nuptiale suspendue au-dessus. La couleur irréaliste apporte unité, calme et harmonie. Boucher ne cherche pas à être vrai mais à être agréable.

Eugène Boudin (1824–1898), *Paysage à Saint-Valéry-sur-Somme*, 1891 – école française



Autodidacte, Boudin commence à peindre en 1847. En 1851, il s'installe à Paris, mais travaille régulièrement en Normandie où il peint sur le motif ces scènes de plage qui le rendirent célèbre. C'est sous son impulsion que naît, en 1854, l'École de Saint-Siméon qui regroupe près de Honfleur, Diaz, Troyon, Corot, Daubigny, Courbet, Jongkind et, à partir de 1858, Monet qu'il incite à travailler en plein air.

Le *Paysage à Saint-Valéry-sur-Somme* date de la fin de sa carrière. L'œuvre s'organise autour du ciel, mouvant, chargé de nuages, et de l'eau du fleuve, miroir dans lequel se reflète la lumière filtrée par les nuées. Entre les deux, les rives du fleuve résument l'activité humaine : les bateaux à voiles accostés et quelques habitations du village. Peint d'après nature, avec une palette claire, des tons vibrants et fluides, l'œuvre traduit avec délicatesse la lumière frémissante et les reflets dans l'eau. Son attitude devant la nature comme sa technique font de ce paysagiste le précurseur de l'impressionnisme.

Bernard Boutet de Monvel (1881–1949), *Les toits de New York*, 1930 – école française

Pour ses toiles peintes à New York, vers la fin des années vingt, le très mondain Bernard Boutet de Monvel recourt à des photographies. Cela confère à ses œuvres un caractère résolument moderne autant par leur sujet que par le procédé employé. Le peintre faisait lui-même les prises de vue, retravaillait les cadrages et reproduisait les épreuves presque telles quelles sur la toile, après les avoir mises au carreau.

Le rendu très lisse, les tons discrets ajoutent encore au caractère photographique de la composition et posent la question de l'avenir de la peinture, après l'avènement d'un tel procédé. Boutet de Monvel échappe pourtant à l'imitation servile du cliché en accentuant légèrement les lignes de sa composition, le bord des toits cernés de noir, donnant ainsi de la ville moderne par excellence, une image esthétique et totalement déshumanisée.

Léon Cogniet (1794–1880), *Vues du lac Némi*, 1818-22 – école française



Ce lac, situé dans les monts Albains près de Rome, attira de nombreux artistes séjournant en Italie. Léon Cogniet a représenté plusieurs fois le site à partir de points de vue différents et selon des cadrages variés et originaux qui ne sont pas sans évoquer le cadrage photographique. Il s'est avant tout attaché aux effets atmosphériques, aux ambiances colorées et à l'étude de la lumière. Ces petites études révèlent l'intérêt et la sensibilité du peintre, qui n'est pas un paysagiste, pour la nature.

Camille Corot (1796–1875), *Vue de la tour Saint-Paterne à Orléans, vers 1830* – école française



Le tableau d'Orléans peint sur papier est une esquisse rapidement brossée qui prépare une peinture sur toile conservée au musée de Strasbourg. L'esquisse présente un cadrage plus serré et une lumière moins contrastée. Le site a probablement été peint depuis une mansarde de la rue de Pot-de-Fer située face au clocher de l'église Saint-Paterne, détruit au début du XX^e siècle.

Gustave Courbet (1819–1877), *La vague*, vers 1870 – école française



Ses premières œuvres sont marquées par le romantisme ambiant. Cependant, son intérêt pour la peinture hollandaise le conduit vers cette peinture de la réalité qui est l'objet de ses recherches. À la faveur de la révolution de 1848, il expose au Salon ses œuvres monumentales dont *l'Enterrement à Ornans*. Courbet s'impose comme chef de file d'un nouveau mouvement qu'il qualifie lui-même de "réaliste" en 1855.

Dans *La vague*, la puissance de l'eau, le rugissement des vagues, les lourds nuages d'orage montant à l'horizon constituent le centre de l'œuvre. Un simple morceau de nature finalement, mais une nature rendue palpable par la pâte épaisse posée au couteau. Ce traitement de la matière permet à Courbet de trouver l'équivalent pictural de l'écume qui vient mourir sur la grève. La crête de la vague du premier plan, située nettement au-dessus de la barque abandonnée, accentue la menace. Cette vague, qui occupe toute la largeur de la toile, semble prête à engloutir tout ce qui se trouve sur son passage.

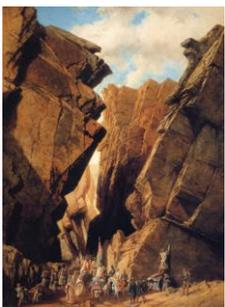
Charles Daubigny (1817–1878), *Bords de l'Oise*, 1860 – école française



Daubigny est sans doute le premier, avec Boudin, à peindre des tableaux directement en plein-air (et non seulement des esquisses ou des aquarelles) et à essayer de traduire l'éphémère. À partir de 1857, il se déplace sur l'Oise et la Seine avec son "Bottin", un bateau-atelier spécialement aménagé pour le peintre.

Bords de l'Oise est caractéristique de Daubigny par la simplicité du motif, la fluidité de l'atmosphère, la transparence de l'eau et la sensibilité à l'éphémère. Le spectateur est au milieu du fleuve, comme le peintre sur son bateau, et devant lui s'ouvre le paysage animé par un pêcheur qui dirige sa barque sur les flots lumineux. La rivière disparaît après une courbe ne laissant, entre ciel et eau, qu'une mince bande de terre. L'élément terrestre est traité en couleurs sombres et denses et s'oppose à l'eau et au ciel très lumineux. La peinture très épaisse par endroit laisse au contraire voir la toile par transparence ailleurs. Les empâtements de blancs et de jaunes suggèrent les rayons solaires qui traversent les nuages et viennent se refléter dans l'eau. La touche fragmentée et nerveuse dissout les contours pour ne restituer qu'une impression fugitive, le moment où la lumière dispense ses derniers rayons au crépuscule.

Adrien Dauzats (1804–1868), *Le passage des Portes-de-Fer*, vers 1853 – école française



Le passage des Portes-de-Fer aux Bibans, le 28 octobre 1839, est l'un des principaux épisodes de l'expédition française en Algérie sous Louis-Philippe. Dauzats accompagne l'armée française en qualité de peintre et réalise sur place de nombreux dessins destinés à des œuvres ultérieures. Le tableau d'Orléans est une réplique de celui exposé au Salon de 1840. La grandeur du site a fasciné le peintre qui, tout en décrivant précisément la scène militaire, a laissé libre cours à la description de ce paysage imposant. La composition s'organise autour de la masse rocheuse qui domine le défilé étroit où s'engagent les soldats. Le jeu de la lumière très contrastée accentue encore cet aspect sauvage et pittoresque. L'échelle de la composition est donnée par la troupe au premier plan où l'on distingue le duc d'Orléans et, près de lui, dessinant un cheikh, le peintre, un carnet de croquis à la main. De frêles silhouettes de guerriers blancs du désert sont figurées en embuscade en haut des rochers et participent à l'évocation dramatique du moment, rappelée également par le groupe, à gauche, formé par deux soldats portant un homme blessé.

Cornelis Gerritsz Decker (av. 1623–1678), *Village au bord d'un canal*, 1667 – école hollandaise



Decker a puisé son inspiration dans l'œuvre du grand maître du paysage de sa génération, Jacob Ruisdael. Il reste à sa suite sensible à l'étude des effets de lumière, ici du soleil couchant, au dessin des arbres ou aux reflets dans l'eau. Le pittoresque des maisons est traité avec un grand souci de réalisme. De l'aspect paisible du village se dégage la sérénité de la composition qui n'est animée que par la scène de pêcheurs affairés à tirer leur filet et le produit de leur pénible labeur sur la berge.

Jacob Grimmer (vers 1525–1590) et Gillis Mostaert (vers 1534–1598), *Cincinnatus recevant les députés de Rome*, vers 1580- 1585 – école flamande



Jacob Grimmer a peint une vue panoramique de la campagne flamande que son collègue Gillis Mostaert a animé de personnages, une collaboration fréquente dans les pays du Nord. La scène est organisée autour du grand chêne qui marque le centre de la composition. La partie droite est occupée par Cincinnatus, assis au premier plan, entouré de sa maisonnée. Plus loin, des bergers tondent les moutons ou lavent leur laine dans la cour du manoir de briques roses. Cette partie évoque la vie quotidienne en Flandres et l'une des activités dont le pays tire sa richesse. La partie gauche paraît anachronique : des soldats romains viennent

troubler la quiétude du lieu de leur course bruyante et de leurs couleurs chamarrées. Au loin, un campement romain apparaît sur la colline. Les tons bruns du premier plan laissent place aux vert et rose qui illuminent le second plan, puis au bleu-gris du ciel. Cette organisation en trois plans colorés qui crée l'illusion d'une profondeur est caractéristique de la peinture flamande du XVI^e siècle.

Le grand format de ce paysage s'explique par le sujet historique et hautement moral. Cincinnatus vécut au V^e siècle avant Jésus-Christ. Il fut consul puis dictateur. La tradition légendaire raconte que, retiré du pouvoir, on vint l'arracher à sa retraite campagnarde en 458 pour lui confier la dictature. Il aurait alors délivré l'armée romaine encerclée par les Eques et les Volsques avant d'abdiquer, la victoire acquise, de refuser les honneurs et de reprendre sa vie rustique. Cincinnatus incarne la vertu, le patriotisme, le désintéressement.

Le paysage idyllique exalte la vie simple, heureuse et prospère de la campagne. Cincinnatus, transplanté en ce lieu, vêtu en hobereau flamand, assis sous un chêne, symbole de paix et de sagesse, est offert en exemple intemporel de la vanité du pouvoir et des honneurs. Cette idée est souvent développée dans la peinture et la littérature des XVI^e et XVII^e siècles.

Marcel Gromaire (1893–1971), *Les villas romanesques*, 1928 – école française

L'artiste entasse des éléments de façades et les juxtapose jusqu'à l'étouffement. La ville, comme celle des Allemands Georg Grosz ou Otto Dix, que Gromaire a souvent rejoint dans leur critique acerbe d'une guerre moderne et absurde, est ici présentée de façon négative. Les tons salis ne font qu'ajouter à la claustrophobie ambiante. La critique est renforcée par le fait qu'il ne s'agit pas d'une ville précise, mais d'aucune en particulier et de toutes à la fois. Le titre même de l'œuvre, plutôt positivement connoté pourtant, sonne, dans ce contexte, comme de l'ironie, comme la fin du rêve promis par le progrès et ses défenseurs.

Henri Harpignies (1819–1916), *Les chênes de Château-Renard*, salon de 1875 – école française



Paysagiste prolifique, Harpignies fait partie de ces peintres voyageurs du XIX^e siècle, véritables "portraitistes" de la campagne française. Son art, compromis entre l'observation de la nature et les conventions du paysage composé, lui permet d'exposer au Salon, chose rare pour un paysagiste. Harpignies a souvent été inspiré par les bords de rivière qui, comme ici, serpente et miroite entre les rives vertes. Le chêne du premier plan domine la composition de sa masse imposante, occultant presque le léger ciel d'été ponctué de nuages blancs. Seuls le bleu du ciel et de l'eau, l'étroite bande beige du chemin et les toits du village blotti dans un méandre du fleuve échappent à l'emprise des verts. Cette économie de couleurs, qui lui est propre, est contrebalancée par une grande sensibilité aux valeurs. Bien qu'il s'agisse d'un paysage recomposé, Harpignies en fait un véritable hymne à la nature sauvage. La quiétude du lieu, sa sérénité et son silence sont caractéristiques du style du peintre.

Paul Huet (1804–1869), *Vue du château d'Arques, à Dieppe, 1840 – école française*



Ce site normand est un lieu chargé d'histoire puisque Henri IV, roi très populaire à l'époque romantique, y remporta une bataille. Le point de vue embrasse toute l'étendue du site dont l'échelle est donnée par les personnages du premier plan. La lumière met en évidence la masse de la colline surmontée des ruines pittoresques du château-fort. Huet a donné une importance toute particulière au ciel balayé de passages nuageux et animé par deux arcs-en-ciel à l'extrémité de la vallée. Le vert acide des prairies, ou plus sombre des frondaisons, apparaît plus intense après la pluie qui vient de tomber. Ce paysage est empreint à la fois d'un sentiment d'instantanéité atmosphérique et d'une majesté qui s'impose au spectateur comme aux minuscules personnages qui s'y déplacent.

Paul Huet (1804–1869), *Le bois de La Haye, 1866 – école française*



Huet peint ce paysage à la suite d'un voyage en Hollande. Il s'attache aux impressions, à cette sensation d'humidité qui monte de la rivière après une journée ensoleillée. Les tons gris et verts contrastent avec les dernières lueurs du soleil. Le caractère monumental de ce paysage est renforcé par le cadrage qui coupe la cime des arbres et obstrue le ciel. Le rideau d'arbres clôt l'espace, la brume opacifie l'air, la lumière décroît, l'ensemble suscite un sentiment d'inquiétude malgré le calme apparent. Plus qu'un site précis, c'est une émotion que l'artiste tente de restituer.

Maerten Fransz van der Hulst (connu de 1630 à 1645), *Patineurs et joueurs de hockey – école hollandaise*



Cette charmante scène évoque l'art de Van Goyen dont l'artiste se fait ici l'imitateur. L'horizon, placé très bas, laisse au peintre tout le loisir de développer le jeu des nuages dans le ciel immense. La scène est traitée dans un camaïeu de beiges et de bruns qui recrée l'ambiance de l'hiver par une belle journée ensoleillée : les promeneurs sont venus bavarder près de la rivière gelée, d'autres s'adonnent au patinage, au jeu de hockey, tandis que certains semblent simplement considérer l'endroit comme un raccourci pour rejoindre la ville de l'autre côté du fleuve.

Achille-Etna Michallon (1796–1822), *Voûtes du Colisée au soleil couchant, vers 1818 – école française*



Prise sur le motif, cette vue représente les grandes galeries du Colisée qui laissent entr'apercevoir à l'arrière-plan l'arc de triomphe de Constantin. L'artiste transcrit cette émotion si particulière qui naît de la contemplation des ruines au coucher du soleil. Il joue sur l'opposition colorée de l'ombre fraîche des galeries et de l'implacable lumière estivale qui baigne le site et tente de restituer son émotion dans une vibration très subtile de vert-brun et de jaune.

Joss de Momper (1564–1635), *Paysage d'hiver, vers 1620 – école flamande*



Le point de vue élevé offre une vue plongeante sur un vaste paysage et invite à la contemplation. La succession de plans colorés est atténuée par la recherche d'unité chromatique autour des nuances de blanc et de brun. La rigueur de l'hiver est évoquée par la neige, la nudité des arbres, les branches cassés au premier plan et par les couleurs froides à peine rehaussées de quelques touches de rose et de rouge. L'éparpillement des maisons et des personnages qui se pressent vers leurs demeures accroît le sentiment de désolation. La surface picturale est constituée de couches fines et régulières tandis que le givre est traité en empâtements (épaisseurs) lumineux.

François de Nomé (1593–1650), *Bélisaire reconnu par l'un de ses soldats – école française*



Peintre sensible au romanesque, au merveilleux et au bizarre, il prolonge les tendances maniéristes du XVI^e siècle. Le monde qu'il met en scène est à la fois théâtral et fantastique. Ici, des palais alignés bordent une voie qui s'enfonce sous des arcades jusqu'à l'infini tandis que des personnages bavardent, se promènent et donnent l'échelle de ce paysage urbain. La perspective pourrait être conventionnelle et rassurante si le soin maniaque du peintre qui pousse l'illusion jusqu'aux limites des possibilités du pinceau ne provoquait l'effet inverse.

La surcharge décorative des façades, les ouvertures béantes et sombres et le violent contraste d'ombre et de lumière troublent la sérénité de cette perspective et favorisent la lente montée de l'angoisse.

Pierre Patel (1605–1676), *Paysage avec ruines à gauche, vers 1655* – école française



À la différence de ses contemporains, Poussin, Le Lorrain ou La Hyre, Patel ne cherche pas à insérer des sujets religieux ou mythologiques dans ses paysages, ni à donner une portée morale ou philosophique à ses œuvres. Ce sont de simples vues pastorales, idéales et intemporelles agrémentées de ruines. Sa manière sobre et ordonnée fut prisée de ses contemporains qui lui commandèrent de précieux décors pour leurs hôtels particuliers.

Sa maîtrise de la composition et de la perspective lui permet de construire ce vaste espace où la succession de plans d'ombre et de lumière, le dégradé des couleurs, l'articulation des masses et des lignes conduisent le regard vers l'horizon. Les figures, la végétation et l'architecture sont minutieusement décrites, sans nuire à l'unité de la scène. La lumière glisse d'un plan à l'autre et baigne les formes d'une même atmosphère limpide et transparente. La délicatesse des tons contribue à créer une impression de calme et de sérénité.

Jacob Ruisdael (1628–1682), *Le troupeau sur la passerelle, vers 1650* – école hollandaise



Ruisdael est un des plus célèbres paysagistes hollandais du 17^e siècle qui s'attache à représenter son pays natal. Il a choisi ici la quiétude d'une forêt bordant une rivière. De part et d'autre d'une diagonale, deux zones semblent s'opposer. D'un côté, la masse sombre et mystérieuse de la forêt éclairée à contre-jour, de l'autre, la fluidité et la légèreté du ciel et de l'eau. La lumière qui glisse d'un plan à l'autre donne à l'œuvre son unité atmosphérique et crée l'illusion d'un site réel, bien qu'il s'agisse d'une œuvre recomposée en atelier. De sa touche fine, le peintre décrit minutieusement la végétation, les reflets de lumière sur l'eau, les branches noueuses des chênes, les nuances des feuillages. Le berger emmenant paître ses

moutons dans la forêt ne vient pas rompre le silence. Dans ce havre de paix, l'homme trouve naturellement sa place.

Martin Ryckaert (1587–1631) *La fuite en Égypte, 1626* – école flamande



Dans sa composition, le peintre allie à une scène religieuse un vaste paysage peuplé de saynettes. La fuite en Égypte est le sujet principal du tableau : la Vierge porte l'Enfant endormi dans ses bras, tandis que Joseph ouvre la marche. Près de Joseph, gît une sculpture brisée de Diane indiquant le renversement des vieilles religions par l'avènement de Jésus. À l'arrière-plan se développe un vaste paysage montagneux d'inspiration alpestre, encore assez archaïque par sa composition en coulisses successives, traité dans une gamme de couleurs allant du vert au gris clair. À l'horizon, la cime des montagnes se perd dans les nuages balayés par le vent, traités dans un camaïeu de gris. Au

second plan, vers la droite, un moissonneur fauche un champ de blé alors que deux cavaliers s'adonnent à la chasse au faucon. Plusieurs groupes de personnages cheminent à gauche sur un sentier. Martin Ryckaert appartient à la première génération d'artistes à avoir séjourné en Italie, ce qui explique sans doute le paysage montagneux et, au centre du tableau la présence d'une ferme fortifiée d'inspiration italienne.

Pierre Thuillier (1799–1858), *Côtes de Provence, 1847* – école française



La vue est prise du haut des monts dominants la mer, probablement dans la région de Toulon ou d'Antibes, et s'ouvre vers le vaste horizon d'un ciel saturé de soleil et vers la mer que l'on distingue sur la droite. Au premier plan, le peintre a représenté une source où s'abreuvent quelques ânes bâtés accompagnés de paysans. L'ombre des grands arbres sert de repos à des voyageurs vêtus de costumes pittoresques. La composition joue sur cet habile contraste entre ce havre et le reste du paysage écrasé par la lumière et la chaleur du soleil.

V - Bibliographie

La plupart des ouvrages cités peuvent être consultés à la bibliothèque du musée ou à la médiathèque.

Ouvrages généraux

Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, 1983 – Edition Plon
Luginbuhl, *Le Paysage des Lumières à nos jours*, 1989 – Edition La Manufacture
Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, 1994 – Edition Gérard Monfort
Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, 1994 – Edition Flammarion
Alain Roger, *Court traité du paysage*, 1997 – Edition Gallimard
Jean de Cayeux, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, 1997 – Edition Monelle Hayot
Christophe Domino, *A ciel ouvert*, 1999 – Edition Scala

Catalogues

Paysages. Tendances françaises du XIX^e siècle jusqu'à l'impressionnisme, musée de Cholet, 1983-1984
Le sentiment de la nature dans l'art occidental, exposition itinérante au Japon, 1993
La ville. Art et architecture en Europe 1870-1993, Centre Georges Pompidou, 1993
Le paysage et la question du sublime, musée de Valence, 1997
Le sentiment de la montagne, musée de Grenoble, 1998
Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830), Grand Palais, Paris, 2001

Ouvrages jeunesse

Vincent Pomarède, *Promenades avec Corot* – collection Chercheurs d'art, édition du Louvre
Pierre Wittner et Sylvie Dannaud, *Mon voyage avec Monet*, 1995 – Edition Monelle Hayot
Les saisons, textes d'Arthur Rimbaud et peintures choisies par Agnès Rosenstiehl, 1997 – Collection de peinture, édition Autrement

Romans

Gerda Muller, *Mon arbre*, collection Folio Benjamin – Edition Gallimard
Le Clézio, *Voyage au pays des arbres* – Edition Gallimard
Jean Giono, *L'homme qui plantait des arbres* – Edition Gallimard

Poésies

La campagne en poésie, 1982, collection Folio Junior – Edition Gallimard
L'eau en poésie, 1979, collection Folio Junior – Edition Gallimard
L'arbre en poésie, 1993, collection Folio Junior – Edition Gallimard
Les voyages en poésie, 1999, collection Folio Junior – Edition Gallimard

Documentaires

L'eau, collection Kididoc - Edition Nathan
La forêt, collection Kididoc - Edition Nathan
Forêt, art et littérature – dossier du CRDP, 2007
L'art et l'autre – Edition C N D P
J.B. Durand, *La forêt à petits pas* - Edition Actes Sud Junior
W. Jaspersohn, *Naissance d'une forêt* – Edition Circonflexe
François Michel, *L'eau à petits pas* - Edition Actes Sud Junior
Aline Rutily, *Arts visuels et jardins* – Edition C R D P
Carole Saturno / Perrine Belin, *La ville mode d'emploi. De mon quartier à la mégapole* – Edition Gallimard jeunesse

Reuves

La forêt, DADA n° 21 – Edition Mango
L'arbre, DADA n° 51 – Edition Mango
L'eau, DADA n° 57 – Edition Mango
La mer, DADA n° 78 – Edition Mango

