



**Musée
Goya
Castres**

Regarder... Le paysage

Dossier d'accompagnement

Sommaire

- 1 Introduction au musée
- 2 Les différents genres en peinture
- 3 Le paysage à travers les siècles,
introduction
- 4 Le paysage dans l'art en Occident,
par Isabelle Monfériér
- 5 Une sélection d'œuvres du musée
Goya
- 6 Pistes pédagogiques par Thérèse
Urroz
- 7 Bibliographie

1

Introduction au musée

Au XIX^e siècle, les collections de beaux-arts, avant de devenir publiques, sont souvent des collections privées constituées par des amateurs éclairés et passionnés. Dès cette époque, la collection publique et le musée font partie intégrante de l'équipement urbain. Les musées occupent en France, dans la plupart des cas, d'anciens édifices religieux. L'histoire du musée Goya, installé dans une partie de l'ancien évêché, est caractéristique de l'histoire des musées de beaux-arts de province. La constitution de la collection est étroitement liée à la personnalité de Marcel Bruguiboul.

En effet, si le musée de Castres fut ouvert en 1840, c'est le legs Bruguiboul de 1893-1894 qui détermine son identité. Marcel Bruguiboul naît le 2 novembre 1837, à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude), fils d'Hippolyte Bruguiboul, descendant d'une lignée de commerçants castrais, et d'Honorine, fille de négociants de Sainte-Colombe. Artiste peintre et collectionneur, il séjourne fréquemment en Espagne où il se forme, d'abord à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1854-1855, puis à l'Académie San Fernando de Madrid, jusqu'en 1857. En 1858, il arrive à Paris et se mêle aux cercles artistiques parisiens. Il expose régulièrement au Salon. Inspiré par l'Espagne et ébloui par les grands maîtres espagnols, Bruguiboul acquiert de nombreuses œuvres de qualité dont les trois Goya de Castres.

En 1880, il s'installe à Castres, terre de ses ancêtres. Marcel Bruguiboul meurt à Nîmes en 1892, et est enterré à Castres. En 1893, son fils Pierre (1871, Alger-1893) lègue à la Ville une magnifique collection d'œuvres d'art : trois toiles de Goya, une série des *Caprices*, *Saint Jean à Pathmos* de Juan Mates, *Le Casque de Georges II d'Angleterre* de David Lemarchand. L'ensemble comporte soixante-douze objets dont seize tableaux, des meubles, des armes, des tapisseries. Ce legs fut à l'origine de la vocation hispanique du musée.

En 1927, Valentine Alban, veuve Bruguiboul lègue à la Ville de Castres le reste de la collection et la Villa de Maillot (dite villa Bruguiboul) construite en 1902. Le testament spécifiait que cette demeure devait être destinée à un musée Bruguiboul. Ouvert en 1929, il ferme pendant la guerre, réouvert en 1948, il ferme définitivement en 1951.

Aujourd'hui sont installées dans la villa, l'école d'art dramatique et l'école des beaux-arts de Castres. En 1945, le musée est rénové et en 1947, il prend le nom de Goya. En 1949, une série de dépôts prestigieux vient préciser cette vocation hispanique : *Le portrait de Philippe IV* de Velázquez, *La Vierge au chapelet* de Murillo. En 1957, étant donné la richesse des collections, le musée est porté sur la liste des musées classés de France. Dès lors, le musée ne cesse de développer ses collections et ses activités de recherche et d'accueil des publics. Il est aujourd'hui un musée d'art hispanique unique en France, une référence en la matière.

Le 15 avril 2023, le musée Goya rouvre ses portes au public après presque trois années de travaux. Les collections sont désormais déployées sur 1500 m², les surfaces ayant été doublées. Le parcours est désormais complété par les artistes du XX^e et XXI^e siècle.

2

Les différents genres en peinture

La hiérarchie des genres apparaît au XVIII^e siècle, elle soumet la peinture à des catégories classant les types de sujets à la fois selon les difficultés qu'ils comportent pour le peintre et l'intérêt qu'ils présentent pour le spectateur.

La peinture d'histoire est le genre noble par excellence. Elle désigne la peinture à sujet religieux, mythologique ou pris à l'histoire antique ou moderne.



Francisco de Goya y Lucientes
(1746-1828)

La Junte des Philippines

1815

Huile sur toile

H. 3,205 m ; L. 4,335 m.

Musée Goya, Castres.

Le portrait : à l'époque où la photographie n'existait pas, le portrait peint est le seul moyen de fixer l'image d'un individu pour l'éternité.



Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894)

Portrait de femme

2^{ème} quart du XIX^e siècle

Huile sur toile

H. 0,57 m ; L. 0,48 m.

Musée Goya, Castres.

La peinture de genre emprunte ses sujets à la vie quotidienne. Elle représente avec réalisme des figures populaires dans des tavernes, des paysans au travail, des scènes de concert, des repas animés, etc.



Alfred Dehodencq
Combats de novillos
 1850
 Huile sur toile
 H. 0,73 m ; L. 1,029 m.
 Musée Goya, Castres.

Le paysage reste jusqu'au XVIIe siècle en arrière-plan, il sert de décor aux personnages. Avec les hollandais qui se spécialisent en peintures de marines, de campagne, de vues urbaines, ou paysage d'hiver, il devient un genre à part entière.



Santiago Russiñol y Prats (1861-1931)
La Cour des orangers
 1904
 Huile sur toile
 H. 0,87 m ; L. 1,075 m.
 Musée Goya, Castres.

La nature morte : ce genre désigne la représentation peinte d'objets, de fleurs, de fruits, de légumes, de gibier ou de poissons, de choses mortes sans mouvement.



Anonyme
Nature morte aux grenades
 XVIIe siècle
 Huile sur toile
 H. 0,69 m ; L. 0,90 m.
 Musée Goya, Castres.

Le genre du paysage

Définition : représentation d'un site, naturel ou construit, réel ou imaginaire, avec ou sans personnage, quelle que soit la technique utilisée (dessin, peinture, bas-relief, photographie...).

Le paysage, considéré comme un **genre autonome** en peinture, va passer selon sa spécialisation technique et iconographique d'un sujet dit mineur, le **paysage pur** ou « paysage champêtre », à un genre majeur « **le paysage héroïque** » où il sert de cadre aux scènes historiques. De manière générale et quelle que soit la technique utilisée (dessin, sculpture, peinture...), le paysage est la représentation d'un **site naturel**, à l'état sauvage ou bien d'un **site construit**, c'est-à-dire peuplé de fabriques tels des ruines, des ponts ou encore des villes où l'on dénote la présence de l'homme, voire sa supériorité sur la nature. Cette nature peut

être **réelle**, peinte sur le motif lors d'une étude faite en plein air. En effet l'art du paysage est souvent sensible à l'exactitude de l'espace à représenter, surtout depuis les découvertes de la Renaissance en ce qui concerne les jeux d'optiques : perspectives, chambre obscure, étude de la lumière et des reflets, dans le but de suggérer un espace tridimensionnel. Les artistes sont aussi très attentifs aux phénomènes atmosphériques d'où une plus grande recherche scientifique et technique.

De manière symbolique, l'utilisation du paysage réel invite le spectateur à **s'identifier**, à relier le sens de la scène à sa propre situation ; mais en créant un paysage imaginaire, fantastique, en utilisant les variations de certains éléments naturels tels le vent, les nuages, le brouillard, la nature devient une « métaphore de l'infini » où le spectateur peut éprouver le plaisir de **s'évader** de son monde habituel.



Jan Brueghel l'ancien
Le Château de Mariemont
1612
Huile sur toile
Musée des Beaux-Arts de Dijon.

3

Le paysage à travers les siècles, introduction

Représenter les divers aspects du paysage nous paraît aujourd'hui être si naturel que nous avons du mal à concevoir que l'on ait attendu le XIV^e siècle environ pour le faire.

C'est au Moyen-Age que les artistes commencent à s'intéresser à la représentation du paysage. Les éléments de la nature ne sont indiqués que pour situer l'action, ils apparaissent schématiques, stylisés et perdent toute apparence réelle. C'est à Cimabue, primitif italien, que revient la première vue précise et détaillée d'une ville, étude poursuivie par Giotto et son réalisme naissant.

Au début du XV^e siècle, le sens de la réalité pousse l'artiste à placer ses personnages dans un cadre naturel. Le sentiment de l'espace naît en Italie et dans le nord de l'Europe. Des artistes comme Véronèse ou Vinci mettent en place la perspective pour suggérer la profondeur ; se multiplient les représentations panoramiques où la couleur, en dégradés subtils, évoque l'infini de l'espace. Mais le paysage italien ne restera longtemps qu'un arrière-plan des scènes religieuses ou portraits, tandis que les peintres du nord de l'Europe, eux, inventent le paysage autonome.

Cette notion de paysage pur se prolonge au XVII^e siècle, surtout en Hollande où le paysage naturel, sensible et réaliste, miroir de la nature, s'épanouit : les artistes jettent sur la nature un regard neuf, sans mépriser ses aspects les plus humbles. A l'intérieur du genre, des spécialisations apparaissent, comme par exemple la peinture de marine, d'architecture... Au XVIII^e siècle, le genre se renouvelle grâce à ce que Jean-Jacques Rousseau a appelé le sentiment de la nature. Paysages et sentiments se mêlent, avec une affection particulière pour la représentation de ruines.

Mais c'est au XIX^e siècle que triomphe le genre du paysage. Se côtoient et se succèdent différents types du genre : le paysage historique néo-classique exprimant la Beauté Idéale, le paysage intimiste à la hollandaise, le paysage tragique, pathétique prôné par les Romantiques. De grands paysagistes tels Friedrich et Constable imposent une vision naturaliste du paysage. Dès 1850, le Réalisme s'annonce car artistes et écrivains retournent aux études d'après nature, pour peindre désormais la réalité, comme le font Corot et l'Ecole de Barbizon. Sous l'influence de Turner et de sa recherche sur la lumière et la matière, l'Impressionnisme suit. S'appuyant sur des recherches scientifiques, des artistes comme Monet, Sisley et Pissarro, s'intéressent à la variation des couleurs, à la dissociation des phénomènes lumineux et à la restitution des impressions, en mettant l'accent sur la faculté de changement de la nature elle-même.

Au XX^e siècle, presque tous les courants artistiques abordent le paysage à leur façon, de l'Expressionnisme et ses paysages aux tons violents à Nicolas de Staël, qui avec un parti-pris entre figuration et abstraction, reste sensible à la nature.

L'art du paysage aujourd'hui se décline en photographies, sculptures, installations, interventions... Le Land Art et l'Arte Povera, à partir des années 60, imposent une réflexion nouvelle sur l'environnement, sur l'espace et le temps ; ils sont une tentative d'harmonie entre la nature et l'homme.

4

Le paysage dans l'art en Occident

Le terme de "paysage" apparaît en Flandres à la Renaissance, en même temps que sa représentation picturale s'affirme comme un genre autonome ; il désigne à la fois le territoire réel offert au regard d'un observateur, et la représentation-mentale, picturale, littéraire d'un lieu "*où la nature tient le premier rôle* " (Petit Robert). A la rencontre d'une réalité physique, d'une expérience subjective de perception, et d'une construction culturelle et esthétique, la notion de paysage témoigne du rapport d'une société à son environnement.

Depuis la sédentarisation du Néolithique (dès 6000 avant JC en France), l'espèce humaine a façonné la nature, remplaçant la forêt sauvage par des terres cultivées, aménageant routes et chemins, villes et villages, jardins et campagnes.

À travers l'histoire du paysage se reflète celle des rapports de l'homme à la nature : maîtrise ou adaptation, fascination ou peur, exploration réelle ou spirituelle...

Dans la représentation artistique de la nature se projette une relation à l'environnement qui mêle une approche utilitaire et symbolique. Le paysage oscille donc toujours entre les deux pôles de l'objectivité scientifique et de l'intériorité, sans jamais appartenir totalement à l'un ou l'autre, marqué dès l'origine par le désir de l'homme de s'approprier le territoire réel dans l'acte sacré de la contemplation et dans l'imaginaire qui le traduit.

Approche historique

En Occident la distinction entre Nature et Culture découle d'une conception philosophique, religieuse et artistique qui depuis l'Antiquité place l'homme au centre de la création.

Sujet privilégié de la sculpture classique, le corps humain reste l'étalon du Beau dans les arts figuratifs pour de nombreux siècles. Sous l'influence de l'humanisme à la Renaissance s'impose l'idée de genres "nobles" à la fonction symbolique et narrative : l'art académique place ainsi au sommet la peinture d'Histoire, suivie des portraits et scènes de vie quotidienne, tandis que le paysage et la nature morte sont considérés comme des genres mineurs, à l'exception du paysage historique. Cependant l'évolution d'un monde aristocratique et chrétien vers un monde bourgeois et matérialiste va donner une place croissante au naturalisme dans l'art, au paysage dans la peinture.

En effet, le paysage en tant qu'ensemble complexe est lié aux arts de l'image, excluant la sculpture jusqu'au XXe siècle ; l'art des jardins en est le pendant physique en lien avec l'esthétisation de la nature, ce qui est particulièrement important en Chine où le paysage est l'essence même de l'art des lettrés. En Europe, de manière schématique, de l'Antiquité à la fin du Moyen-Âge, le paysage reste généralement un espace secondaire et codifié, voire décoratif ou servant de fond pour une scène religieuse ou mythologique.

Il devient plus réaliste au XVe siècle en Italie et surtout en Flandres où il se développe de manière autonome autour de 1500 ; il culmine dans la Hollande du XVIIe, l'Angleterre puis la France aux XVIIIe et XIXe siècles.

Il reste cependant considéré comme l'expression d'un goût bourgeois, mineur dans la peinture académique jusqu'au moment où les peintres de paysage vont renverser l'ordre établi et réinventer le langage pictural, de l'impressionnisme aux avant-gardes du début du XXe siècle : fauvisme, expressionnisme, abstraction...

Au XXe siècle enfin le paysage sera abordé de manière nouvelle comme dans le Land Art où l'espace réel devient matière première de l'œuvre.

Dans l'Antiquité romaine : un espace poétique et décoratif

La peinture et la mosaïque romaines montrent un naturalisme délicat dans la représentation de jardins ornés de portiques et de statues comme à la maison de Livie sur le Mont Palatin au début de l'Empire.

Le pur plaisir des yeux évoque la jouissance de la nature semi-ordonnée des jardins mais témoigne aussi d'une sensibilité qui imprègne les récits mythologiques et poétiques comme les *Bucoliques* de Virgile : une nature originelle où règne l'harmonie entre hommes et dieux, bergers et troupeaux, chants des flûtes et des oiseaux. On retrouvera ce thème chez les Italiens de la renaissance.

Le plus souvent la fonction des éléments naturels est d'ailleurs de créer un décor pour une scène mythologique en donnant quelques repères nécessaires (arbres, rochers, animaux) à la situation de l'histoire représentée. Ces cadres que Vitruve appelle des "*topia*", lieux, ouvrent ainsi le mur vers un espace à la fois décoratif et narratif, avec une certaine illusion de profondeur due à l'échelonnement de plans dans lesquels s'insèrent les personnages comme dans cette peinture de l'époque républicaine.



Peinture murale,
Maison de Livie
1^{er} siècle, Palatin, Rome

"Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, tu essayes un air sylvestre sur un mince pipeau..."
Virgile, début des "*Bucoliques*", 1^{er} siècle avant JC



Ulysse face aux Lestrygons
Peinture murale
1^{er} siècle avant JC.
Maison de la via Graziosa sur
l'Esquilin, Rome.

Au Moyen-Âge : une nature symbolique

De l'époque paléochrétienne jusqu'à l'époque gothique, avec l'essor d'un art chrétien sacré soumis à l'interprétation théologique, tout souci de réalisme dans la représentation de l'espace en profondeur disparaît. Le lien visuel entre les personnages et le fond procède alors le plus souvent d'une superposition de deux plans, voire d'une simple juxtaposition d'éléments flottants dans un plan unique.

Ici le thème de l'évêque St Apollinaire en « bon berger » entouré de douze brebis, renvoie à la venue du Christ



Abside de St Apollinaire
Mosaïque byzantine
VI^e siècle
Ravenne.

sur terre et aux apôtres, l'espace de la création terrestre en bas est figuré par le fond vert parsemé d'arbres, de fleurs et de rochers alternés avec les moutons et le Saint au centre. Au-dessus, le fond d'or symbolise la lumière et l'espace du divin avec la croix au centre. Les premiers éléments du paysage se réduisent souvent à l'époque romane au rocher et à l'arbre schématisés. L'arbre peut constituer à lui seul le paysage, souvent sur un fond plat à motifs décoratifs ou doré comme dans cette enluminure. Très stylisé, il y joue presque le rôle d'un signe, d'un pictogramme. Cependant, dès le XIIIe siècle, sous l'influence de saint François d'Assise (1181-1226), Dieu est perçu à travers chacune de ses créatures, la nature imprégnée de présence divine devient source d'inspiration et oriente l'art vers une dimension plus naturaliste avec une caractérisation croissante des constituants du paysage. Le célèbre Giotto di Bondone ouvre la voie d'une renaissance picturale dès 1300, notamment dans les fresques de l'Église St François d'Assise ou à la Chapelle de l'Arena à Padoue ; il y rompt avec l'espace symbolique et schématique de l'art roman et byzantin pour insérer les scènes vivantes dans de véritables décors naturels qui renouent avec la tradition narrative de l'Antiquité. Il organise ici sol, montagnes, arbres, animaux, personnages dans un ensemble unifié qui se creuse par l'échelonnement des rochers et collines, une ébauche de perspective et le modelé des formes par la lumière.



Le Buisson ardent

Vers 1150
Evangélaire d'Averbode,
Bruxelles.

À la Renaissance : l'émergence du paysage comme genre autonome

C'est réellement à la Renaissance en Italie et en Flandres au XVe siècle que le paysage se structure peu à peu de manière plus illusionniste grâce à l'invention de la perspective linéaire en Italie, et d'une perspective atmosphérique plus empirique en Flandres. Pour Alain Roger, c'est bien l'invention de la perspective au XVe qui "laïcise" les éléments naturels en les mettant à distance de la scène sacrée, permettant bientôt leur autonomie. On passe alors progressivement d'un paysage comme décor de fond à une véritable intégration de l'homme dans l'espace naturel représenté.

Cette nouvelle technique accompagnera l'apparition d'une peinture profane liée au goût d'une bourgeoisie enrichie par le commerce et l'artisanat.

Le paysage prend donc progressivement une place croissante parallèlement à cette conquête du tableau comme point de vue, "fenêtre ouverte" sur le monde réel (traité d'Alberti, *"De pictura"*, 1435).

Si l'architecture reste le cadre privilégié de la représentation au XVème siècle, les peintres en creusant l'espace jusqu'à la ligne d'horizon incluent la nature comme lieu où se déploie véritablement la narration qui devient parfois un élément essentiel de l'œuvre.



Giotto di Bondone (1266-1337)
**Saint François donnant son
manteau à un pauvre**
1297-1299
Fresque
Eglise St François, Assise.



Léonard de Vinci
La Vierge aux rochers
 1483-1486
 Huile sur bois transposée sur toile
 L. : 1,99m ; H. : 1,22m
 Musée du Louvre, Paris.



Les Très riches heures du Duc de Berry
 Livre d'heures commandé par le duc Jean I^{er} de Berry
 Début du XVe siècle
 Enluminure
 Musée Condé, Chantilly.

On y voit la taille des personnages diminuer au fur et à mesure de leur inscription dans la profondeur du paysage, jusqu'au renversement du rapport d'échelle figure/fond, où apparaîtra véritablement le paysage ; la quête du "naturel" va jusqu'à la fusion de l'homme, de la nature et de l'idéal comme chez Léonard de Vinci où microcosme et macrocosme se répondent.

C'est la transposition des scènes sacrées puis profanes dans un contexte quotidien qui amènera les peintres flamands à placer les personnages dans des intérieurs réalistes dont la fenêtre s'ouvre sur un panorama mêlant ville et campagne.

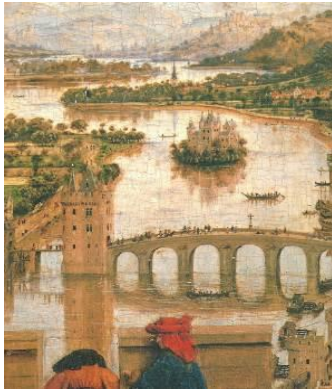
Véritable tableau dans le tableau, la vue par la fenêtre isole l'arrière-plan comme dans le célèbre portrait du chancelier du Duc de Bourgogne dans l'œuvre « La Vierge au chancelier Rolin », où réalité optique, historique et vision sacrée s'entremêlent.

Il anticipe les paysages très détaillés du XVIe siècle aux personnages minuscules.

C'est le monde tel qu'on le voit : les fonds s'abaissent et laissent apparaître le ciel, la lumière du soleil, la brume, les effets atmosphériques de dégradés bleutés dans les lointains.



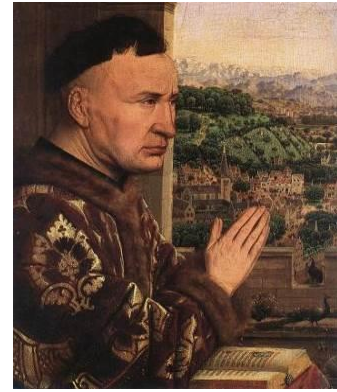
Piero della Francesca
Le Baptême du Christ
 1448-1450
 Tempera sur bois
 L. : 1,67 m ; H. : 1,16 m
 National Gallery, Londres.



Jan Van Eyck
La Vierge au chancelier Rolin
 1435
 Huile sur bois
 Détail 1
 Musée du Louvre, Paris.



Jan Van Eyck
La Vierge au chancelier Rolin
 1435
 Huile sur bois
 L. : 0,66 m ; H. : 0,62 m
 Musée du Louvre, Paris.



Jan Van Eyck
La Vierge au chancelier Rolin
 1435
 Huile sur bois
 Détail 2
 Musée du Louvre, Paris.

Joachim Patinir (1475-1524) est considéré comme le premier peintre spécialisé dans le paysage en Occident, à la même époque le terme "*lanskap*" apparaît en Flandres.

Les Flamands déploient des points de vue plongeants avec une ligne d'horizon haute, et décrivent précisément jusqu'aux plans éloignés, comme dans la volonté de conquête des nouvelles contrées qui marque cette époque. Un territoire nous est donné à voir dans les moindres détails de sa topographie, au moment où cartographie et instruments optiques se développent.

Avec les Flamands et les peintres germaniques au début du XVI^e siècle, la place de l'homme dans le paysage se fait infime, comme dans le renversement des paradigmes que la cosmologie copernicienne opère au même moment dans la préface de "*De Revolutionibus orbium celestium*" commencée en 1514.

La terre et l'homme ne sont plus le centre du monde, on pressent l'espace infini comme le soutiendra Giordano Bruno, brûlé pour cette thèse hérétique en 1600.

Cette vision cosmologique se traduit chez les peintres de l'école du Danube, qui poursuivent la voie tracée par Léonard de Vinci et Dürer dans l'observation rigoureuse de la nature et des effets atmosphériques, vision sensible et précise du monde qu'imprègne la nouvelle mystique protestante.

" De même que l'air est présent partout sans se confiner en un seul lieu, de même que la lumière du soleil baigne la terre entière sans y résider, mais la fait cependant verdoyer, Dieu réside en toute chose et toute chose réside en lui." Sébastien Franck, *Paradoxa*, 1533.



Joachim Patinir
La Traversée du Styx
 1515-1524
 Huile sur bois
 L. : 1,03 m ; H. : 0,64 m
 Musée du Prado, Madrid.



Albert Dürer
Etang dans les bois
 1496
 Gouache sur papier
 L. : 0,326 m ; H. : 0,365 m
 British Museum, Londres.



Albrecht Altdorfer
La Bataille d'Issos
 1529
 Huile sur bois
 L. : 1,20 m ; H. : 1,58 m
 Pinacothèque de Munich.

Le plus souvent le paysage reste une composition artificielle à partir d'observations sur le motif ; Dürer avec ses études naturalistes à l'aquarelle et à la gouache fait ainsi figure de précurseur anticipant une approche plus documentaire, scientifique ou spontanée qui se développera aux siècles suivants.

Au XVI^e siècle la veine bucolique se développe en Italie, en particulier dans les "poésies peintes" de Titien et ses émules vénitiens. Baignés de culture humaniste et mythologique, ils font revivre le mythe d'une nature poétique peuplée de nymphes et de bergers, lieu des amours des Dieux, vouée à l'harmonie et au plaisir des sens. Paysages arcadiens aux couleurs baignés de lumière dorée, les courbes sensuelles des collines répondent à celles des corps de nymphes ou de figures allégoriques; une vision idéalisée s'y exprime, où la nature reste le support d'une pensée philosophique ou religieuse.

Du XVII au XIX^e siècle : le paysage réaliste et le paysage classique

Les tendances nées au XVI^e siècle dans les pays du Nord des Alpes et en Italie vont donner lieu à des courants picturaux bien différenciés en Europe :

- le réalisme s'exprime en particulier dans la peinture des Provinces Unies, république protestante dominée par une bourgeoisie considérablement enrichie par l'artisanat, la banque et le commerce, notamment par son monopole avec l'Asie et l'Océan indien grâce à la création de La Compagnie des Indes orientales en 1609

- le classicisme et le baroque, sont quant à eux les deux faces d'un art aristocratique, lié au pouvoir de monarques puissants comme Louis XIV et de l'Église catholique en pleine Contre-Réforme.



Tiziano Vecellio, dit Titien
Le Concert champêtre
 1509
 Huile sur toile
 L. : 1,37 m ; H. : 1,05 m
 Musée du Louvre, Paris.

Le réalisme caractérise donc la peinture hollandaise, destinée aux bourgeois dont elle reflète la vie quotidienne avec la représentation précise des intérieurs de maison, comme chez Vermeer, des portraits individuels ou de groupe, des natures mortes, mais aussi des vues de villes ou de la campagne. Les peintres se spécialisent dans l'un ou l'autre de ces genres, et le succès de ces petits tableaux évocateurs dépasse largement les frontières des Provinces-Unies.

Le paysage hollandais montre une grande sensibilité aux effets atmosphériques et aux contrastes des zones d'ombre et de lumière qui structurent les compositions, créant l'impression de moments saisis dans l'instant entre soleil et nuages, laissant au ciel la plus grande part au 2/3 du tableau. Pays de vent et d'eau, larges étendues où circulent paysans et citadins, villages ou fermes au loin ; l'anecdote ou l'évocation de la vie quotidienne s'insère dans ces espaces ouverts aux personnages miniatures. Ils influenceront certains peintres français de l'école de Barbizon au XIX^{ème}, comme Théodore Rousseau ou Jean-François Millet qui peignent sur le motif et en atelier.



Jacob Van Ruisdael
Champs de blé
 1670
 Huile sur toile
 H. : 1 m ; L. : 1,302 m
 Metropolitan Museum of Art, New York.



Théodore Rousseau
La Mare
 1842
 Huile sur toile
 H. : 0,41 m ; L. : 0,64 m
 Musée des Beaux-arts, Reims.

L'utilisation fréquente de la chambre noire au XVII^e siècle permet aussi de représenter de manière parfaite la perspective ; la diffusion des vues de villes se répand, à travers gravures et vues d'optique ou associées à des cartes de géographie. Leur édition se fait largement en Hollande où cartographie, optique ou imprimerie connaissent un âge d'or.

L'Italie connaît également ce type de représentations de paysages urbains avec les "vedute", qui mêlent l'aspect documentaire des vues d'optique gravées et la recherche d'effets lumineux et vivants que permet la peinture à l'huile.

Ainsi ces paysages urbains de Rome et de Venise connaissent un grand succès, notamment auprès de riches voyageurs et artistes venus s'imprégner de culture classique.

Au XVIII^e siècle Francesco Guardi se spécialise dans les vues de Venise et développe un style lumineux et coloré, qui mêle les tons chauds de la tradition vénitienne et l'influence hollandaise.

Le XVII^e siècle voit aussi triompher le grandiose style baroque, art religieux et aristocratique ; dans la peinture baroque, le paysage est le plus souvent cantonné au rôle d'arrière-plan de scènes historiques.



Francesco Guardi
Le Départ du Bucentaure vers le Lido de Venise, le jour de l'Ascension
 1770
 L. : 1,770 m ; H. : 1,01m
 Musée du Louvre, Paris.

La peinture classique redécouverte à Rome par les Carrache ou Le Dominiquin, grands admirateurs de Raphaël, puise par contre dans la culture antique et renaissance les sources littéraires, poétiques et visuelles d'un paysage totalement construit et ordonné en fonction du discours qui le sous-tend.

Le Français Nicolas Poussin en pose à Rome les fondements qui seront une référence pour l'art classique jusqu'au XIXe siècle, dans la tradition de l'Académie royale de peinture et de sculpture créée en 1648. Dans une véritable construction rigoureusement équilibrée le peintre ordonne temples, bâtisses, chemins, alternés par plans avec bouquets d'arbres, champs, plans d'eau : le décor pour une scène ici tirée de l'héroïque histoire de la Rome antique et écho stoïcien du drame classique.



Nicolas Poussin
Les Funérailles des cendres de Phocion
 1648
 Huile sur bois
 H. : 1,175 m ; L. : 1,78 m
 National Museum of Wales, Cardiff.

L'individu s'y soumet à l'ordre de la cité que le paysage exprime dans sa structure, reflet visuel des qualités morales de modération, d'honnêteté et de dévouement, mais aussi expression par l'échelle des figures de la relativité du destin individuel et de l'acceptation d'une volonté supérieure.

Hubert Robert
Vue du Port de Ripetta
 Morceau de réception à l'Académie
 1766
 Huile sur toile
 H. : 1,19 m ; L. : 1,45 m
 ENSBA. Paris.



Le paysage néo-classique à la fin du XVIIIe reprendra cette esthétique en y ajoutant la fascination pour les ruines que l'engouement pour l'archéologie renforce, notamment après la découverte d'Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1748, jusqu'aux vues d'Egypte et d'Orient au XIXe siècle.

Hubert Robert ou Honoré Fragonard parcourent la campagne romaine et font des croquis et lavis sur le vif qui nourrissent les grands paysages d'architectures et de ruines où l'huile permet de théâtrales mises en lumière. S'y allient le pittoresque et le document archéologique dans l'esprit des "vedute", mais aussi des "caprices" nourris par un imaginaire mélancolique face aux vestiges d'une gloire disparue qui préfigure le romantisme.

Du romantisme au symbolisme et au surréalisme, le paysage comme état d'âme

À l'époque romantique, le paysage se fait plus sensible encore, lieu de projection d'émotions intenses, porteur du "sublime", forme suprême de la beauté qui, de Kant à Rousseau, imprègne une nouvelle conception de l'art et de la nature. L'expérience du mystère divin se dévoile dans la contemplation de la nature sauvage qui devient objet de fascination.

Les lieux jusque-là rejetés aux confins du monde civilisé incarné dans le paysage classique sont arpentés et décrits, représentés par les philosophes, les écrivains, les artistes...

La montagne, le désert, les mers et les ciels brassés dans la tempête, les sombres forêts deviennent occasions d'expériences grandioses et initiatiques où l'homme prend conscience de sa petitesse face à la terrible beauté de la création.

Le sublime mêle plaisir et effroi, admiration et vertige de l'abîme.

Tous les romantiques sont touchés par ce nouveau sentiment de la nature et certains peintres en feront leur principale source d'inspiration comme William Turner en Angleterre ou Caspar David Friedrich en Allemagne.



Caspar David Friedrich
***Voyageur contemplant
une mer de nuages***

1818

Huile sur toile

L. : 0,944 m ; H. : 0,748 m
Kunsthalle de Hambourg.

La recherche d'un mystère caché sous les apparences du réel traverse l'imaginaire au XIXe siècle : les pays sauvages peuplés d'indigènes sont un nouvel Eden, comme les Indiens du Nouveau Monde dans l'Atala de Chateaubriand de 1801 peint par Girodet.



Anne-Louis Girodet

Funérailles d'Atala (Atala au tombeau)

1808

Huile sur toile

H. : 2,07 m ; L. : 2,67 m

Musée du Louvre, Paris.



J-M William Turner

Tempête de neige en mer

1842

Huile sur toile

H. : 0,91m ; L. : 1,21m

Tate Gallery, Londres.

Présences divine ou surnaturelles, créatures fantastiques tirées des mythes et des contes peuplent tout un pan de la création de ce siècle, en opposition à la tendance matérialiste et positiviste qui se développe en parallèle. Paysages imaginaires, métaphores d'un espace du dedans, projections d'une face ténébreuse liée à la fascination du rêve et de l'inconscient, les ferments d'un art antinaturaliste se développent et culmineront au XXe siècle dans le Surréalisme. Du roman gothique au symbolisme, de Goya à Gustave Moreau, un paysage intérieur peuplé de chimères et de fantasmes obscurs ou lumineux se déploie ainsi tout au long du XIXe siècle... Odilon Redon, illustrateur d'Edgar Poe ou des *Fleurs du mal* de Baudelaire a ainsi créé un monde visionnaire et onirique où les noirs des fusains cohabitent avec les flamboyances de l'huile.



Odilon Redon
L'œil ballon
1878
Fusain sur papier
MOMA, New York



Odilon Redon
Pégase noir
1901
Pastel sur papier
L.: 0,572; H.: 0,724
MET, New York.

Les surréalistes après la première guerre mondiale prolongent l'exploration du paysage intérieur et du monde des rêves, sous l'influence plus précise de Freud et de la psychanalyse. Les associations d'idées, réminiscences sexuelles, jeux de l'absurde et du hasard s'appuient sur une formidable inventivité de moyens plastiques nouveaux : collages, photomontages, cadavres exquis, frottages, grattages ou assemblages d'objets s'y combinent avec des techniques plus figuratives. Max Ernst a pratiqué toutes ces explorations dans des œuvres aux facettes multiples; le paysage y prend une place importante dans un dialogue entre le hasard de la matière (taches, frottages, empreintes, décalcomanies) et la projection de son imaginaire dans cet informel où se cachent forêts pétrifiées, monstres et créatures hybrides.



Max Ernst
Épiphanie
1940
Huile sur toile
Collection privée

De l'impressionnisme à l'abstraction : le paysage comme voie vers l'autonomie de la peinture

Dans les années 1870-80, les peintres impressionnistes avaient exploré une autre voie, celle de la sensation optique de la lumière et des couleurs du paysage peint en plein-air. Férus des théories physiques et optiques de la lumière et des contrastes colorés, ils recherchent alors l'harmonie et la vibration des couleurs claires issues du spectre solaire, privilégiant brumes et reflets dans l'eau, comme dans les dernières œuvres de Claude Monet. Mais c'est surtout leur œil qui les guide, attentifs aux moindres nuances et reflets chromatiques, au détriment de la construction des formes par la ligne et le contour. Cette peinture "floue" aux allures d'ébauche alors si vivement rejetée par la critique ouvre un des chemins qui aboutissent en 1910 aux premières peintures abstraites. Espace aplati, touches empâtées et juxtaposées, couleurs vives et harmonies poussées vers la saturation, l'abandon d'une référence au paysage réel se fait peu à peu du fauvisme vers l'expressionnisme, amenant Wassily Kandinsky à des paysages abstraits : des "Impressions" aux "Improvisations", il nourrit ces espaces dynamiques de souvenirs de la nature où se mêlent de pures intuitions guidées par la "*Nécessité intérieure*" de l'artiste.

Le paysage comme matériau de l'œuvre : le Land Art

À la fin des années 1960, certains artistes en réaction au mode de vie urbain explorent une création in situ.

Les œuvres du land art en se plaçant dans le contexte particulier du site sauvage, créent un lien intime avec le lieu naturel. Cette démarche de création dans et avec la nature montre la volonté de rompre avec la culture artistique issue du modèle bourgeois et du contexte marchand, avec la tradition figurative et picturale. Les artistes du Land Art veulent renouer un lien fort avec l'originel et l'art des premières civilisations humaines, dans des œuvres aux limites entre art et nature, sculpture et architecture. Jouant d'un rapport complexe d'opposition et de complémentarité entre l'œuvre et le site, ils créent un véritable dialogue entre les deux et ouvrent à l'art contemporain un nouveau champ d'exploration hors de l'espace conventionnel du musée ou de la galerie, même si la photo ou le film en deviennent le contre-point paradoxal. Par tous ces aspects, ils se situent au cœur des problématiques des avant-gardes des années 60-70 : questionnement sur les codes de représentation, remise en question de l'œuvre comme "objet consommation", retour à une authenticité loin de toute culture conventionnelle. Associant émerveillement et effroi, éternel et éphémère, ils veulent s'inscrire dans la dimension mythique des cultures les plus anciennes, aussi bien que dans le sens romantique du sublime, tout en posant la question de l'enracinement ou de la coupure entre l'homme et son environnement naturel, en écho des préoccupations écologistes nées dans les années 60 et qui s'avèrent aujourd'hui d'une brûlante actualité.



Claude Monet
**Londres, le Parlement.
Trouée de soleil dans le
brouillard**

1904
Huile sur toile
H. : 0,81 m ; L. : 0,92 m
Musée d'Orsay, Paris.



Wassily Kandinsky
Impression V (parc)

1911
Huile sur toile
H. : 1,06 m ; L. : 1,575 m
Centre Pompidou, Paris.



Robert Smithson
Spiral Jetty

1970
Terre et roches déplacées
L. : 5 m ; P. : 500 m.
Grand Lac salé, Utah.

5

Une sélection d'œuvres du musée Goya

Maître de Viella (Actif au XVème siècle)

L'Adoration des Mages

XVe siècle (2ème moitié)

Actif en Aragon dans le dernier tiers du XVe siècle et disciple de Pedro García de Benabarre, il doit son nom provisoire au retable de l'église Saint-Michel de Viella qui regroupe une série d'œuvres d'une indéniable cohérence stylistique [...].

D'une composition analogue à **L'Épiphanie** conservée dans l'église de Viella, cette scène illustre bien les qualités et les limites de ce peintre provincial et savoureux, sollicité par une clientèle modeste, soucieuse d'une illustration facile des thèmes sacrés et réclamant souvent à l'artiste de répéter un modèle qu'il avait déjà exécuté.

Le groupement des personnages au premier plan est clair et équilibré. La simplification des formes et la rigidité des attitudes confèrent à l'ensemble un aspect assez monumental qui n'exclue pas la représentation de certains détails anecdotiques, comme le saint Joseph soulevant la coupe offerte par l'un des mages ou bien l'étoile à figure humaine placée sur le toit de la crèche. Dans le fond du paysage la ville fortifiée, dotée de nombreuses tours ornées de girouettes, est un décor auquel a souvent recours l'artiste. L'harmonie colorée où dominent les tons ocre rouge et brun ainsi que l'emploi de reliefs dorés pour les nimbes, la bordure des vêtements et les coupes des mages contribuent à accentuer l'aspect décoratif de cette œuvre.

C. Ressort, Extrait de *Regards sur...*, 2000, p3



Maître de Viella (actif au XVème siècle)

L'Adoration des Mages

XVe siècle (2ème moitié)

Tempera sur bois

H. : 1,18 m ; L. : 0,90 m

Musée Goya, Castres.

Vicente Macip le Vieux
(Vers 1475-1550)

La Déploration du Christ

La relation particulière entre la Péninsule ibérique et les Flandres, au XV^{ème} siècle, annonce un style hispano-flamand. Il devient aussi fréquent pour les peintres espagnols de partir en Italie pour acquérir techniques et savoir-faire et de revenir dans leur pays. Désormais, les apports italiens et flamands se conjuguent, entre 1520 et 1560, pour créer un style composite. Les artistes se révèlent sensibles à ces apports surtout dans la manière nouvelle de représenter le paysage et de traiter les plans secondaires. Des foyers artistiques comme Valence sont dominés par un intérêt prééminent pour la Renaissance.

Le milieu valencien doit beaucoup à Macip, dont la capacité à traduire la foi profonde l'a rendu célèbre. Cette œuvre démontre bien une évolution dans la représentation du paysage.

Au premier plan, l'artiste a choisi de présenter les personnages bibliques se recueillant sur le corps du Christ mort selon un modèle de Sébastien del Piombo, peints dans une manière très fine ; tandis que se déroule sur un fond d'horizon, à droite, une scène de crucifixion sur la colline du Calvaire. Les personnages du premier plan se détachent devant un paysage lointain, traduisant une influence flamande. On découvre alors Jérusalem animée par de petites silhouettes vaquant à leurs occupations, décrite avec une précision quasi-miniaturiste, on en devine les fenêtres, les tours et les créneaux ; puis à l'horizon se déploient, en perspective chromatique, une chaîne de montagnes, collines, étang et prairies, donnant une véritable dimension spatiale à la composition.



Vicente Macip le Vieux (vers 1475-1550)

La Déploration du Christ

Sans date

Huile sur bois

H. : 0,79 m ; L. : 0,65 m

Musée Goya, Castres.

Diego Velázquez (1599-1660)

Portrait de Philippe IV

1634-1636

Qualifié de « Siècle d'or » tant la production artistique a été prolifique à cette époque-là, le XVII^{ème} siècle en Espagne voit naître plusieurs générations d'artistes talentueux ; parmi eux, Velázquez dont l'œuvre novatrice justifie son qualificatif de « peintre des peintres » selon Manet. Quelques années après avoir terminé son contrat d'apprentissage chez son maître Francisco Pacheco, Velázquez devient rapidement peintre de la cour du roi Philippe IV, en 1623. Il possède parfaitement son art qui a évolué des sujets naturalistes de sa jeunesse vers des thèmes plus officiels ou des portraits exécutés avec un raffinement extrême, dont l'influence est remarquable surtout au XIX^{ème}, avec Edouard Manet.

Malgré le ton officiel de ce tableau, l'évolution du portrait royal est indéniable.

En effet, Velázquez met au point un type nouveau, dans son œuvre, de représentation royale. Le modèle n'est plus figuré dans l'apparat et la majesté, mais de manière beaucoup plus simple. Abandonnant la figure figée dans un espace neutre et non défini, il choisit de représenter le roi en costume de chasse, grandeur nature, dans un espace extérieur naturel et aéré. Le monarque et le

paysage sont étroitement liés par la gamme harmonieuse de gris, d'ocres et de verts. Le paysage participe ainsi à la composition de la toile par la nuance et le dégradé de ses coloris et par la mise en place de certains éléments comme le chêne, l'arbre royal par excellence, où se détache la figure attentive de Philippe IV. L'artiste, en dotant le portrait d'un environnement naturel, presque esquissé, suggère un jeu de miroir, le calme et la sérénité du roi Philippe IV, renouvelant ainsi l'art du portrait de cour.



Diego Velázquez
Portrait de Philippe IV
1634-1636
Huile sur toile
H. : 2 m ; L. : 1,20 m
Musée Goya, Castres.

Santiago Rusiñol (1861-1931)

La Cour des orangers

1904

Peintre, mais aussi romancier, chroniqueur et auteur dramatique, Santiago Rusiñol est connu avant tout comme un des principaux acteurs du « modernisme » catalan de 1890-1900. En 1887, après un voyage à Paris, il s'installe à Montmartre partageant la vie pleine de fantaisie d'un petit groupe espagnol, se mêlant aux milieux littéraires et artistiques les plus divers.

Dans un premier temps, ces œuvres traitent de sujets réalistes et intimistes comme ses portraits en plein air, puis par



Santiago Rusiñol
La Cour des orangers
1904
Huile sur toile
H. : 0,6 m ; L. : 1,07 m
Musée Goya, Castres.

la suite, il évolue vers un symbolisme sentimental. Après son retour définitif en 1894 à Barcelone, il fonde le groupe des Quatre Gats, rendez-vous de toute l'avant-garde. Il trouve sa voie définitive avec un thème nouveau : celui des jardins d'Espagne, qu'un voyage à Grenade lui avait révélés depuis 1892.

Rusiñol atteint une grande finesse et une belle harmonie dans *La Cour aux orangers*, représentant un patio à Grenade. L'ombre claire, les tonalités chaudes, la symétrie de la composition évoquent à la fois le calme, l'équilibre et la paix mêlée d'une douce fraîcheur. Le peintre nous invite, ici, à nous asseoir sur les petits murets, tantôt dans l'ombre, tantôt inondés de soleil, à sentir l'odeur des oranges, à écouter le clapotis de l'eau dans la fontaine et à savourer la sérénité d'un tel endroit. Grâce à son grand talent de coloriste, Rusiñol réussit à nous plonger dans une atmosphère poétique que l'on retrouve dans la majorité de ses œuvres à partir des années 1890.

Aureliano de Beruete (1845-1912)

Los Cigarrales

Vers 1905

A Madrid, le grand maître du paysage est Aureliano de Beruete. Après des études de droit et une brève carrière politique, il se consacre en 1873 à ce qui l'a depuis toujours intéressé : la peinture. Il suit à l'Académie de San Fernando de Madrid le cours du paysagiste d'origine belge Carlos de Haes. Les artistes catalans étant beaucoup plus ouverts aux innovations en provenance du reste de l'Europe et surtout influencés par l'avant-garde parisienne, Beruete rénova la conception espagnole du



Aureliano de Beruete

Los Cigarrales

Vers 1905

Huile sur toile

H. : 0,67 m ; L. : 1 m

Musée Goya, Castres.

paysage en peinture, éliminant le folklore par une étude des sites et de la lumière. De fréquents voyages en France lui font connaître les grands maîtres de l'Impressionnisme, Sisley, Renoir et Monet, influençant ainsi sa technique à partir de 1902. Après s'être intéressé aux paysages de l'Espagne du nord, il commence à peindre vers 1905 une série de toiles consacrée à la région castillane, mettant en évidence une étude approfondie de la matière et des effets de lumière sur différents éléments de nature ou d'architecture.

Cette œuvre du « plus impressionniste des espagnols » représente une colline aux oliviers, non loin de la ville de Tolède. Le mélange de la terre orangée, contrastant avec la roche gris-bleutée et le vert des arbres, nous dévoile un paysage lumineux, malgré le pâle ciel parsemé de petites touches blanches. D'abord attiré par l'imposante colline écrasée sous la chaleur de l'été, notre œil s'éloigne finalement vers le lointain, ébauche de Tolède où l'on devine les Cigarrales, belles villas dominant la ville, donnant ainsi une ouverture à la composition. L'utilisation de couleurs flamboyantes et d'une touche rapide, laissant l'empreinte des coups de pinceaux, met en évidence l'influence impressionniste et témoigne de l'affection toute particulière des artistes de cette génération pour le paysage castillan.

6

Pistes pédagogiques

Définitions du terme

Paysage : nm	Pays* : nm
1/ Etendue de <i>pays*</i> qui s'offre à la vue 2/ Nature, aspect d'un pays 3/ Représentation picturale d'un site champêtre 4/ Aspect général d'une situation (le paysage politique)	1/ Territoire d'un Etat ; Etat 2/ Patrie 3/ Région géographique, administrative, etc 4/ Population d'un Etat (*Définitions du dictionnaire Hachette)

(*Définitions du dictionnaire Hachette)

Le paysage est avant tout une représentation d'espaces infinis car sa définition connote d'autres espaces qui à leur tour représentent d'autres paysages. Un imbroglio qui traduit une mise en abyme de ces deux notions qui sont le paysage et l'espace qu'il construit.

Ce binôme est le reflet et le résultat d'une histoire (mentale, familiale, historique, culturelle, sociologique) et le produit de la nature (climat, écologie, géologie...).

Dans la peinture sa fonction a évolué, de simple décor (arrière-plan sans importance), il est devenu un moyen plastique qui crée de la profondeur de champ, qui anime la scène représentée. C'est au XIXe siècle qu'il est devenu un genre à part entière avec notamment la photographie qui traduit les productions sociales, l'essor économique et son organisation de notre monde en évolution. Roland Barthes le définit comme étant « *le plus riche des signes* », il est un condensé qui permet de donner corps à cette « *épaisseur de signes et de sensations*. »

Sa lecture est une étude complexe dans laquelle les formes, les couleurs, les cadrages caractérisent un système de vie, de pensée. C'est un livre ouvert dans lequel la recherche de signes aide à comprendre ce que représente l'image quel que soit les techniques utilisées.

« *Ce n'est pas facile de peindre ce que l'on voit de manière narrative. Une figure exerce une influence continue et non spécifiée sur un tableau au fur et à mesure que celui-ci se développe. Les formes représentées sont chargées d'un sentiment psychologique. (...) Ce sentiment peut enrichir le travail, mais peut-être aussi gênant, provoquer des sous-entendus et générer un effet de miroir (vis-à-vis du peintre).* »

Propos de l'artiste Richard Diebenkorn in **Drawings** by Richard Diebenkorn, Stanford University Press, 1965

Pistes pédagogiques

Presque toutes les disciplines étayent leur enseignement à partir de ce genre : français, histoire, géographie, langues étrangères, les arts plastiques, l'EPS, SVT/Chimie (le microscopique).

Niveau secondaire (Histoire-géographie, ES, arts plastiques)

L'homme produit, vend, consomme, aménage, détruit ou protège les paysages.

A l'époque où l'on enterre les câbles, les artistes Christo et Jeanne-Claude « enveloppent » des édifices chargés d'histoire, aménagent des paysages ... et le Land Art, mouvement artistique, se répand dans les champs !

Un nouveau débat s'engage : Est-il possible de modifier le paysage sans le défigurer ?

« Nos projets sont des œuvres d'art « in situ », ce ne sont pas des objets transposables. D'habitude une sculpture normale, qu'elle soit classique ou moderne, a son propre espace physique. D'une certaine façon cet espace appartient à la sculpture car il a été préparé pour elle. Nos projets touchent une sensibilité plus vaste, en fait, ils s'approprient ou empruntent des espaces qui habituellement n'appartiennent pas à la sculpture. »

Propos de Christo et de Jeanne-Claude.

EPI cycle 4 / Arts plastiques-mathématiques et histoire de l'art

Incitation : Révéler le paysage caché du tableau et créer un nouvel espace.

Etudier la composition d'une image c'est préciser la structure de l'espace créé. Cette recherche sur la morphologie : formes, volumes, surfaces, droites de direction réutilise un vocabulaire mathématiques qui définit des figures et leur caractéristiques (sommet, angle, arête, côté opposé, ...et utilisation de formules pour calculer les aires, volumes, périmètres ...). Un prolongement en arts plastiques peut poursuivre cet EPI avec un travail sur la couleur (vocabulaire spécifique : complémentaires, contrastes simultanés...), sur les notions d'équilibre/déséquilibre, de simplification des formes, de saturation de l'espace, sur l'histoire de l'art avec les mouvements en peinture (abstrait, figuratif, cubisme,...), simplification..., saturation de l'espace...

« Quelques croisements de lignes verticales et horizontales, complexifiés, parasités, brouillés par la représentation de nus, paysages ou autres. » Propos de l'artiste peintre Marc Desgrandchamp.

Références artistiques : Kandinsky, Dewasne Jean, Donald Judd, Halley Peter, Al Held, Hundertwasser, Sol LeWitt, Vasarely Victor, Diebenkorn Richard, Isabelle Grosse (Cf : le dossier enseignant de l'exposition « Réversible », édité au Centre d'art contemporain de Castres)

EPI cycle 4 / Français-arts plastiques : Ateliers d'écritures

Choisir des tableaux dans l'histoire de l'art et retirer le fond de la forme, c'est-à-dire isoler des éléments qui font partie du paysage. Un travail sur la narration, en proposant aux élèves d'imaginer le paysage d'où ont été extraits ces éléments.

EPI cycle 4 / SVT-Arts plastiques : L'arbre de vie !

Un travail sur le motif l'arbre. En arts plastiques sur la notion d'écart, de simplification et en SVT sur la photosynthèse, les biotechnologies (les greffes, les manipulations génétiques OGM ...).

Références artistiques : L'arbre de Mondrian, les Fauves, les impressionnistes...

Incitation : Réalisation d'un jardin, d'une serre à partir des végétaux représentés dans le tableau.

Références artistiques : Betty Buy, le Land Art, un jardin contemporain : La Villette ; un jardin plus classique : Versailles.

EPI cycle 4 / Histoire-géographie-arts plastiques

Incitation : Le paysage aérien et la carte d'état-major

Incitation : La topométrie du paysage représenté.

Etude des lieux représentés et détermination d'un monde de représentation : relevé cadastral, carte IGN...

Références artistiques : Lilian Bourgeat, artiste exposé au Centre d'art contemporain de Castres en 2000 (cf le dossier enseignant édité par le centre « Paysages logotypés »), le Land Art..., la figuration narrative avec Gilles Aillaud.

Hamish Fulton, « artiste du paysage » qui depuis les années 68, fixe les traces de ses voyages autour du monde. Il montre des photos en noir et blanc soulignées par des textes – récits et des relevés topographiques.

Il voit son art comme « *un voyage rempli par une marche dans la nature* ». Il s'intéresse particulièrement à l'eau, aux paysages sauvages.

Autre incitation : Le monde rural vu par les artistes

« *Les lieux réels m'intéressent pour leurs qualités plastiques, leurs formes, leurs couleurs, leurs espaces, mais aussi pour tout ce qu'ils portent en eux d'invisible. Dans les villes, j'utilise l'Histoire, les souvenirs qui les hantent. C'est dans le non- visible que se trouvent souvent les potentialités poétiques les plus fortes.* »

Propos de l'artiste Ernest Pignon-Ernest *

Cycle 3 / Cycle 4 : En arts plastiques (travail en 3 D)

Incitation : Objets inanimés avez-vous donc une âme ! (cycle 3)

Références : L'objet et son détournement, Marcel Duchamp, Anne Rochette (1999/2000) installations au jardin des tuileries, (cf. TDC N° 767).

Autre : Construire un paysage mental (plans /maquettes) qui fait référence aux ruines antiques, à la mythologie grecque et romaine :

« *De paysages en paysages, de ruines en jardins notre travail est une suite d'errances : de paysages vécus en paysages-désirs, d'errances physiques en errances mentales, d'exils en exils (...) paysages réels et paysages oniriques se mêlent, se confondent. Brouiller les pistes, nous perdre. Rechercher les traces effacées de nos propres pas dans la poussière, dans le sable, dans la cendre, jusqu'à l'épuisement, l'égarement.* » Propos de Anne et Patrick Poirier

Incitation : Un voyage dans une autre dimension (cycle 4)

Ces deux artistes présentent des plans et des maquettes de Pompéi calciné, de temples écroulés, de champs de bataille de dieux et de géants. Ils réalisent des paysages miniaturisés.

Des propositions de paysages singuliers / Des propositions ouvertes pour construire des EPI

Un paysage particulier, Le Jardin

Réflexions : plus qu'une parcelle de terrain, le jardin s'oppose à la nature sauvage, il est harmonieux (les mas *subir ni soleil ardent, ni froid glacial. Ses ombrages seront à proximité et ses fruits inclinés très bas, pour être cueillis.* »

Ainsi, quelles que soient les religions, le jardin est associé au paradis perdu et donc au rêve utopique du bonheur idyllique.

« *Pour moi les tableaux sont des portes que je peux ouvrir sur un autre monde, à la fois très proche et très éloigné de nous ; un monde auquel nous n'avons pas d'accès, dans*

lequel nous nous trouvons, mais que nous ne pouvons pas percevoir ; un monde opposé au monde réel. Et c'est le paradis. » Propos de l'artiste peintre Hunderwasser.*17

Références :

Adam et Eve au paradis, (1615), de Jan Bruegel et Pierre Paul Rubens.

Le jardin des délices (1503-1504), de Jérôme Bosch...

Les jardins du Parc de la Villette (jardins thématiques cf. TDC, N°835).

Le jardin de Versailles.

Les jardins de banlieue (jardins d'ouvriers), de l'artiste Lara Almarcegui

Autres thématiques du jardin : Le jardin des ombres ° Le jardin des quatre saisons °

° Le jardin des reflets

° Le jardin des sons

° Le jardin des odeurs ...etc.

Fleurs, couleurs, formes, échelles..., réfléchi, ordonné (le potager par exemple), olfactif, gouteux ...

Incitation : Imaginer le jardin du paradis !

« Yahvé Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il mit l'homme qu'il avait modelé. Yahvé Dieu fit pousser du sol toutes les espèces d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal ». La Genèse décrit ce jardin des délices comme un lieu de perfection avant la faute.

Dans le Coran, le Dieu promet à ses fidèles la récompense d'un jardin paradisiaque après une vie consacrée à la pureté : *« Il les récompensera pour leur patience en leur donnant un Jardin et des vêtements de soie. »*

Un format particulier : le panorama

Incitation : Décrire son paysage proche

Références transdisciplinaires

° Le panorama est une vaste étendue de pays que l'on voit à une certaine hauteur et qui propose un grand angle de vue 180 à 360 degrés. Par extension, il s'agit d'un tableau peint sur une toile de très grandes dimensions (jusqu'à 10 ou 15 m de haut sur 100 à 120 m de long). Il est suspendu au mur et placé dans un espace circulaire (une rotonde). Ce format panorama tend à donner l'illusion de la réalité grâce aux diverses ressources du trompe-l'œil. Le premier panorama fut réalisé par un écossais Robert Barker vers 1792, il représentait la ville de Londres. C'est au début du XXe siècle que se développe le goût pour cette mise en scène du paysage. A Paris, c'est en 1799 que Robert Fulton présente boulevard de Montmartre, une vue de Paris, prise du pavillon de Marsan, exécutée par le peintre Prévost.

Outre les panoramas de villes, les principaux panoramas représentaient surtout des batailles, comme la bataille de Tilsitt peinte par Langlois.

Anecdote : Napoléon, trouvant là un moyen de propagande, se proposait de faire acheter les toiles pour les faire circuler en province.

On appelle aussi panorama, ou peinture panoramique, des peintures en trompe-l'œil qui occupent toute la largeur d'un mur et qui représente une vue, un paysage : « Les Nymphéas » de Claude Monet, constitués de 19 panneaux (1,97 m de haut sur 4,25 m de large), sont exposés dans des salles circulaires du musée d'Orsay.

° Commande publique - Médium photographique - Renaissance d'une esthétique du paysage

En 1984, la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale, ou DATAR, passe commande à 12 photographes pour « représenter le paysage français dans les

années 1980 », sous la direction conjointe de Bernard Latarjet, fonctionnaire à la DATAR et François Hers, photographe.

L'annonce officielle de la création de la Mission photographique intervient en janvier 1984 par la voie d'une conférence de presse tenue par Jacques Attali, Délégué à l'Aménagement du Territoire. La création de la Mission Photographique est donc avant tout un acte d'aménagement du territoire.

« Il y a eu une réflexion et une prise de conscience sur l'insuffisance et la médiocrité des représentations du territoire. (...) C'est à partir de cette analyse qu'est née la mission.¹ »

Du point de vue de l'institution, on peut remarquer que la photographie est donc totalement assimilée aux arts plastiques². A travers ce médium, il s'agit ici de mener un véritable travail de recherche face à un paysage devenu presque méconnaissable, de *« recréer une culture du paysage³ »*.

¹ Entretien avec Bernard LATARJET réalisé le 31 janvier 2008 par téléphone.

² Claude MOLLARD, directeur de la Délégation Nationale aux arts plastiques, est désigné comme haut responsable de la politique de la photographie, avec pour chargée de mission Agnès DE GOUVION SAINT CYR, en relation avec Bernard GILMAN, chargé de l'ensemble de la politique des arts plastiques au sein du Cabinet du Ministre de la Culture.

³ Bernard LATARJET et Jean-François HERS, « L'Expérience du paysage », in Paysages, Photographies, 1984-1988, Paris, Hazan, 1989, p. 13.

7

Bibliographie

Les livres signalés par un astérisque peuvent être consultés au musée Goya et certains d'entre eux peuvent être empruntés.

Pour les enseignants :

L'Empire des signes, Roland Barthes, éditions Sentiers de la création, 1970.

L'atelier du peintre, dictionnaire des termes techniques, Larousse, 1990.

Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, actes du colloque, 25-27 janvier 1990 au musée du Louvre, sous la direction de Catherine Legrand et Jean-François Méjanès, RMN, 1994.

Artémoécrit, Nicole Morin, Crdp Poitou-Charente, 1996.

Le Musée Goya, Castres, Musées et Monuments de France- Fondation Paribas, 1997 *.

Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, Jean-Yves Bosseur, Minerve, 1998.

Comprendre la peinture, Elisabeth Lièvre Crosson, Les essentiels Milan, n°128, Milan, Toulouse, 1999 *.

Ecouter le paysage, Catherine Grout, Conférence donnée à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 1999.

Les courants littéraires et artistiques, l'époque moderne 1850-1930, De l'image au texte, de Dominique Serre-Floersheim, CRDP de Grenoble, Delagrave, 1999.

Dictionnaire de la peinture, sous la direction de Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin, Larousse, Paris, 1996 *.

L'art du paysage, de l'atelier au plein air, XIXème siècle, Tout l'art, Encyclopédie Flammarion, Paris, 2000 *.

Petit dictionnaire des artistes contemporains, Pascale Le Thorel-Daviot, Larousse, 2000.

Voir, comprendre, analyser les images, Laurent Gervereau, guides repères, La Découverte, 2000.

Math et Art, rigueur artistique et/ ou flou mathématique ?, Nicole Morin et Ghislaine Bellocq, CRDP Charente Poitou, 2002.

Hommage à Courbet, Réalités, catalogue co-édité par le Centre Régional d'art contemporain de Best La Passerelle.

Les TDC, éditions du scérén, CNDP

***Jardins, l'art et la nature*, N°835, du 1 au 15/05/2002. *Cézanne, la sensation recomposée*, N° 700, du 15 au 30/9/1995.**

***Les artistes de la méditerranée, un éblouissement*, N°799, du 1 au 15/9/2000.**

***De Cézanne à Matisse, le foisonnement des avant-gardes*, N°660, du 15 au 30/9/1993. *Les métamorphoses de la ville, un espace, des territoires*, N°774, du 15 au 30/4/1999.**

***L'art et l'objet au XX^e siècle, un dialogue fécond*, N°767, du 1 au 15/1/1999.**

***La révolution surréaliste*, N°830, du 15 au 28/2/2002.**

***L'art abstrait, l'aventure Kandinsky*, N°807, du 1 au 15/1/2001.**

***L'art contemporain pour tous ? Numéro spécial les 20 ans des Frac*, N°864, du 1 au 15/11/2003.**

Pour le jeune public :

***L'invention de la peinture, Les racines du savoir*, arts, Gallimard jeunesse, 1993.**

***La petite encyclopédie de l'art*, RMN et du Regard, Paris, 1995.**

***Une histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours*, Claudio Merlo De la Martinière, 2000.**

***La peinture au fil du temps*, RMN, Paris, 2000.**

***Le musée de la nature*, Caroline Desnoëttes, RMN, Paris, 2001.**

Revue :

"Paysage", Dada, nov. 2002, n° 87.

"De Cézanne à Matisse", Textes et Documents pour la Classe, RMN, sept 1993, n°660.

Sitographies :

Les missions en France | Datar - Mission photographique
missionphoto.datar.gouv.fr/content/les-missions-en-France

La France vue du sol - Études photographiques - Revues.org
<https://etudesphotographiques.revues.org/1432>

Je veux peindre l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau.
La beauté de l'air où ils sont, et ce n'est rien d'autre que l'impossible.
Claude Monet

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Basse saison : du mardi au dimanche de 10h à 17h, d'octobre à mai et hors des périodes de vacances scolaires de la zone C

Haute saison : tous les jours de 10h à 19h, de juin à septembre et toutes les petites vacances scolaires de la zone C

Fermetures exceptionnelles : 1er janvier, 1er mai, 1er novembre et 25 décembre.

Coordonnées

Service des publics du musée Goya

Hôtel de Ville - B.P. 10406
81108 Castres Cedex
reservations-goya@ville-castres.fr
05 63 71 59 25

Contact Éducation Nationale

Thérèse Urroz, chargé de mission au musée Goya |
therese.urroz@ac-toulouse.fr

