MUSÉE D'ARTS DE NANTES

CYCLES 4 ET LYCÉES
VISITE EN AUTONOMIE

Art, nature et paysage

La visite

Cette visite en autonomie propose de questionner le rapport que les artistes entretiennent avec la nature, des paysages du 19e siècle aux installations d'art contemporain.
Le parcours réunit ainsi des œuvres de différentes périodes, réalisées dans des médiums variés : peintures, sculptures et installations.
Il permet de définir le genre du paysage en peinture, d'observer son évolution au cours des siècles et de voir comment, dans les productions plus récentes, la nature est représentée ou évoquée par les matériaux qui constituent l'œuvre.

Avant votre visite au musée, merci de prendre connaissance des modalités de visite et de transmettre ces informations aux adultes accompagnateurs.

Ce document contient :
- Un descriptif détaillé du parcours et de la thématique de visite.
- Des fiches sur chaque oeuvre abordée au cours de la visite.
- Des pistes à exploiter en classe après la visite, proposées par les professeurs chargés de mission.

Ces éléments vous permettront d'organiser votre propos et de questionner vos élèves lors de votre venue au musée.

- 1h30
- 6 œuvres
- 1 classe divisée en 2 groupes
- Un groupe peut débuter par l'art ancien et l'autre parl'art contemporain.

Objectifs

• Définir collectivement ce qu'est un paysage en peinture.
• Comprendre la notion de sujet et de genre en histoire de l'art.
• Connaître les différents genres (portrait, nature morte, scène de genre, sujet d'histoire...), savoir les identifier et les hiérarchiser.
• Prendre conscience de la variété de représentations d'un même thème et des différentes techniques employées, en regardant des œuvres de plusieurs périodes.
• Observer dans l'art contemporain une relation différente avec l'idée de nature.
• Confronter la question de la nature en histoire de l'art avec d'autres champs d'études comme la philosophie, la littérature, etc...

Comment venir avec sa classe

Réservation obligatoire

Le formulaire de pré-réservation est à remplir exclusivement **en ligne** sur le site internet du Musée d'arts de Nantes.

Avant la visite

La venue au musée doit être préparée avec vos élèves comme avec les personnes qui les accompagnent.
Prenez connaissance du réglement intérieur sur le site internet du musée.

Merci de **sensibiliser vos élèves** à ce qu'est un musée avant le jour de la visite. Il s'agit d'un lieu d'émerveillement et de découverte dans lequel un certain nombre de règles doivent être respectées pour **protéger les oeuvres et respecter les autres visiteurs** :
• **Ce que vos élèves peuvent faire à tout moment** : observer, s'asseoir par terre (mais pas contre les murs), lever le doigt pour poser une question, aimer ou ne pas aimer, écrire et dessiner au crayon de bois...
• **Ce qui est interdit** : toucher ou frôler les oeuvres, parler fort, courir, se bousculer...
Le musée est un lieu de conservation, nous avons tous un rôle à jouer pour transmettre ce patrimoine aux générations futures.

• Une réelle **implication des adultes accompagnateurs** est nécessaire pour ce parcours (ils devront prendre en charge la moitié de la classe). Il est donc important de les sensibiliser aux règles qui doivent êtres observées dans un musée.
N'hésitez pas à leur transmettre un exemplaire de ce dossier pédagogique en amont de la visite. Merci de vous assurer avant la venue au musée qu'ils ont bien compris le rôle qu'ils devront jouer.

• **En cas de retard**, prévenir le musée dès que possible au 02 51 17 45 00. La visite est assurée jusqu'à 15 minutes après l'heure prévue et la durée sera écourtée en fonction de votre retard.

Au musée

• Merci d'arriver 15 minutes avant le début de votre visite afin de déposer les affaires (sacs et manteaux) au vestiaire. Vous serez ainsi plus à l'aise et éviterez de heurter les œuvres sans le vouloir.
• Vous serez accueillis par nos agents d'accueil qui vérifieront votre réservation, vous remettront le matériel nécessaire à votre visite et rappelleront les règles de visite du musée.
• Entre 9H et 11H, vous serez accompagnés par nos agents tout au long de votre visite. Ils vous aideront dans votre orientation au sein du musée, assureront votre sécurité et celle des oeuvres.
• Les salles dans lesquelles se trouvent les oeuvres de ce parcours vous sont réservées pour la durée de la visite. Merci de **suivre le parcours proposé**, d'en **respecter la durée** et de ne pas vous installer avec vos élèves dans d'autres espaces du musée au risque de gêner d'autres groupes.
• Merci de n'utiliser que des **crayons de bois** car un geste malheureux peut toujours arriver.
• Une attention toute particulière vous sera demandée quant au **respect** des œuvres (ne pas les toucher pour les préserver), des autres visiteurs et du personnel du musée.
• Enfin, pour que tous les visiteurs puissent profiter du musée, **marcher et parler doucement** dans les espaces du musée.

En vous souhaitant une très bonne visite !

Pour toutes les œuvres

• Observer et décrire collectivement les différentes œuvres. Exposer son point de vue et écouter celui des autres.

• S'interroger sur la relation de l'œuvre avec l'idée de nature :

- sujet représenté ou évoqué
- matériaux de l'œuvre emprunté à la nature
- Rapport à la nature pour chaque œuvre.

Argumenter.

• Étudier la composition ou l'organisation dans l'espace : chercher les lignes qui structurent l'image. Observer comment l'œuvre est présentée. Interpréter.

• Regarder les couleurs, la lumière : repérer, énumérer, localiser. Interpréter.

• Observer la facture : comment la peinture est-elle posée ? Devine-t-on le geste de l'artiste ? Mettre en relation avec l'époque de réalisation.

• Recenser les matériaux qui composent l'œuvre

• Être conscient de la relation entre l'œuvre et le spectateur

• À la fin de la visite, classer chronologiquement les œuvres découvertes.

Les œuvres du parcours

Retrouvez toutes les oeuvres de la collection du Musée d'arts de Nantes sur Navigart : https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/

Jacques FOUQUIÈRES
Paysage aux piqueux
1620
Huile sur toile, 117 x 119 cm

- Appartient au 17e siècle qui voit naître le genre du paysage.
- Paysage idéal, caractéristique du 17e siècle flamand

Charles-François DAUBIGNY
Sur les bords de la Seine
1851
Huile sur toile, 70 x 105 cm

- Paysage en plein-air du 19e siècle
- Les peintres de l'école de Barbizon cherchent à retranscrire l'atmosphère, la lumière, les sensations qu'ils ressentent dans un paysage réel.

Jean METZINGER
Paysage à la fenêtre ouverte
1915
Huile sur toile, 73,3 x 54,5 cm

- Paysage simplifié, imaginaire.
- Le premier plan de la fenêtre ouverte renvoie à la définition d'un tableau par Alberti en 1435 : « le tableau doit être une fenêtre ouverte sur le monde ».
- Éléments géométrisés, synthétisés. Metzinger est influencé par le cubisme pour la construction des éléments et de l'espace, par le fauvisme pour l'usage de couleurs très vives.
- Le peintre utilise la technique de l'aplat* pour les différentes formes géométriques qui composent ce paysage.

• Paysage surréaliste.
• Technique du grattage qui ne permet pas à l'artiste de maîtriser complètement le résultat. L'œuvre échappe à la volonté et à la raison de l'artiste.
• Paysage mental plus qu'un paysage réel observé.
• Ernst part du bois du parquet pour retrouver la forêt : il inverse ainsi le processus qui a conduit de l'arbre au plancher.

Gina PANE
Action, Stripe-Rake

1969
Sable, humus, rateau, 170 x 200 x 200 cm

• Installation qui garde le souvenir d'une action évoquant les rapports entre l'homme et la nature.
• Lors de la performance, le spectateur-acteur était confronté aux conséquences de ses actes sur la nature.
• En mélangeant l'humus du centre et le sable autour, le spectateur mêlait l'aride au fertile.
• Portée écologique.

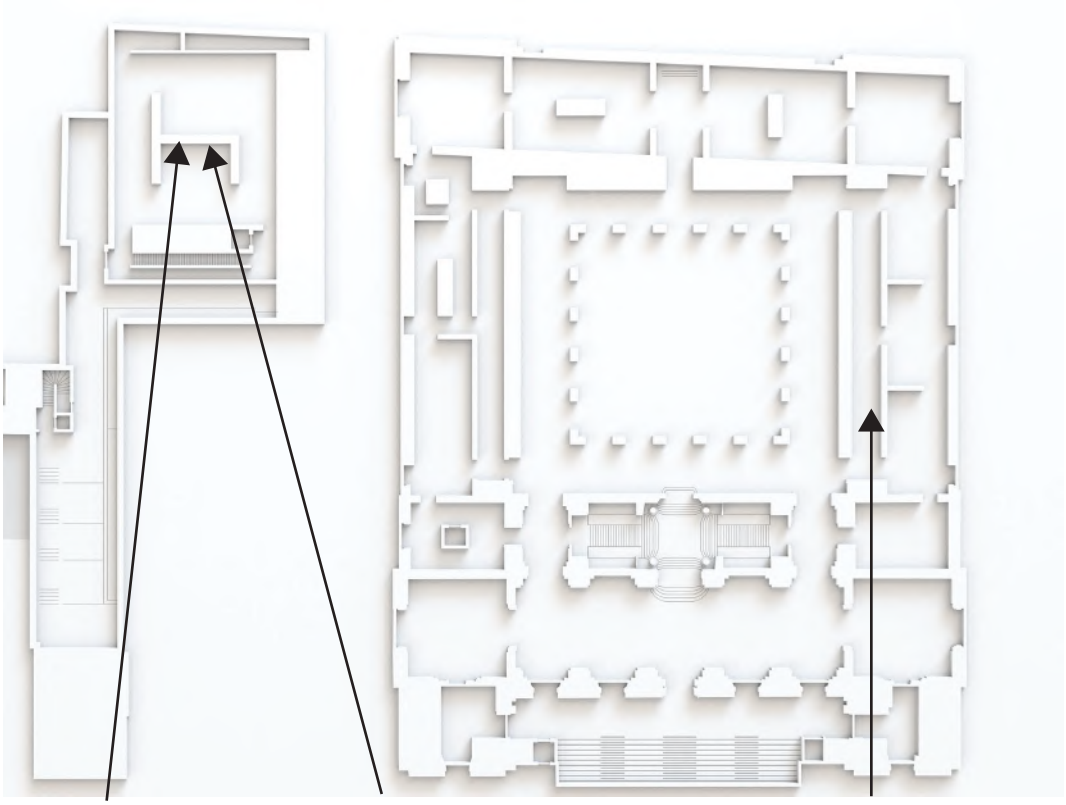
Giuseppe Penone
Arbre de 7 mètres

1986
Bois, 350 x 34 x 68 cm

• Sculpture : poutre dans laquelle l'artiste creuse pour retrouver l'arbre dont elle est issue.
• Rapport entre la nature et la culture.
• Appartient au courant de l'arte povera.
• Utilisation de matériaux d'origine naturelle et traditionnels de la sculpture.

Localisation des œuvres

Niveau 0

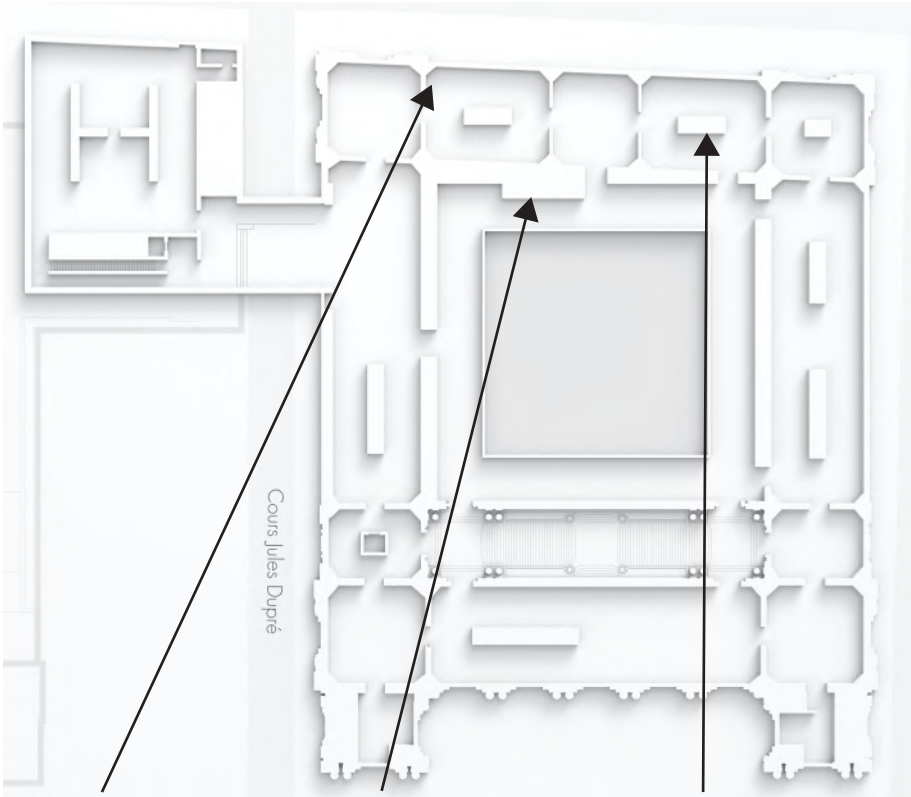


Giuseppe Penone
Arbre de 7 mètres
Cube

Gina PANE
Action, Stripe-Rake
Cube

Jacques FOUQUIÈRES
Paysage aux piqueux
Palais, Salle 3

Niveau +1



Max ERNST
Forêt
Palais, Salle 19

Jean METZINGER
Paysage à la fenêtre ouverte
Palais, Salle 23

Charles-François DAUBIGNY
Sur les bords de la Seine
Palais, Salle 17

Dossier
Le paysage

Toutes les oeuvres mentionnées entre parenthèses sont exposées au Musée d'arts de Nantes.

Origine du mot

Inventé dans la langue française à partir du mot « pays » avant de servir de modèle à toutes les langues européennes (hypothèse de Jean-Pierre Le Dantec) ou adaptation du néerlandais landschap (comme l'affirment d'autres auteurs), le mot « paysage » apparaît pour la première fois en 1493 sous la plume du poète d'origine flamande Jean Molinet. Il signifie alors « tableau représentant un pays ». C'est en 1549 que Robert Estienne mentionne officiellement le terme dans son dictionnaire latin/français.

Essai de définition

Dans les divers dictionnaires, le paysage est toujours défini à la fois comme une étendue géographique, une vue d'ensemble saisie par le regard et la représentation de cet ensemble.
Un paysage n'existe pas en soi, c'est le spectateur qui l'invente. C'est dans le regard de celui-ci que s'effectue la transformation d'un espace naturel en paysage en fonction de l'interprétation culturelle qu'il en fait (selon la société d'appartenance, l'époque, ...).
En peinture, le genre du paysage concerne tout autant la campagne, la mer (les marines) ou les villes (paysage urbain). Il peut être combiné avec d'autres genres et apparaître dans des scènes religieuses, des scènes de genre, dans lesquelles il prend alors le rôle de fond.

Historique

Dans l'**Antiquité**, les Grecs représentent la nature dans les peintures des vases attiques. Les Romains développent l'art du paysage dans les peintures murales des maisons et les mosaïques.

Du Moyen Âge à la Renaissance :

Pendant le Moyen Âge, la peinture se recentre sur le genre religieux, excluant presque complètement les autres sujets de représentation. Avant le 14e siècle, on parle de « cécité du Moyen Âge » pour le paysage.
La méfiance du christianisme à l'égard du monde sensible explique sans doute que les éléments naturels ne soient présents que dans un rôle symbolique ou pour aider le croyant à mieux situer le lieu où se déroule une scène.
À la toute fin du 13e siècle, Giotto est parmi les premiers artistes à introduire des paysages dans ses peintures, notamment dans les fresques de l'église supérieure de Saint François, à Assise.
Le développement de l'ordre des Franciscains favorise un nouveau regard sur les choses et les êtres de la nature comme créations divines, et les peintres cherchent de plus en plus à représenter les paysages et donc l'espace (Bicci di Lorenzo, *Le baptême du Christ*, 14e-15e siècle).
C'est au 15e siècle, avec la maîtrise de la perspective, que le paysage devient presque synonyme de tableau : « le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde » (Alberti dans son traité *De pictura*, 1435).
La curiosité pour la nature et la topographie, l'intérêt pour les contrées lointaines, lié aux grandes découvertes, se lisent dans les paysages du 16e siècle. Encore dépendants des sujets religieux, les paysages en Italie comme dans les Flandres deviennent de plus en plus variés. À Anvers, Joachim Patinir, qui passe pour être l'inventeur du paysage en tant que genre indépendant, compose des tableaux dans lesquels les scènes religieuses minuscules semblent anecdotiques dans les immenses paysages savamment organisés qui les entourent.

Le 17e siècle :

Le 17e siècle est un moment capital dans l'histoire du paysage et des genres en peinture. L'Académie créée en France en 1648 met au point la « hiérarchie des genres »* qui fixe l'importance de chaque sujet. Le paysage se situe au bas de l'échelle, entre les scènes de genre et les natures mortes, et ne s'épanouit donc que sur des tableaux de petite taille. Le paysage français connaît néanmoins un formidable développement et puise ses sources en Italie (Poussin, Le Lorrain) et dans les écoles du Nord (Fouquières, Rubens). En France comme en Italie, le paysage idéalisé a la préférence du public : la nature y est soumise à un cadre rigoureux de lignes horizontales, verticales et diagonales, destinées à conduire l'œil de plans en plans jusqu'au fond du tableau.

La perspective atmosphérique*, avec l'emploi de teintes brunes pour le premier plan, de verts pour le plan intermédiaire et de bleus pour l'arrière-plan devient systématique. C'est un héritage de la tradition flamande (Jacques Fouquières, Paysage aux piqueux, 1620). Des montagnes, des cascades, des rivières, ainsi que des fabriques (ruines antiques) et quelques personnages souvent mythologiques habitent l'espace construit artificiellement.

Le 18e siècle :

Au 18e siècle en Italie apparaît la veduta, paysage fidèle aux lieux, vue presque topographique, qui s'intéresse surtout aux villes et aux architectures et peu aux personnages (Francesco Albotto, *Vue du Môle devant la Zecca à Venise*, 18e siècle). A cette époque naît la question du sublime qui se mêle étroitement au paysage. « Tout ce qui étonne l'âme (...) conduit au sublime » (Diderot 1767). Ainsi les peintres transforment le paysage en un lieu d'expression d'un sentiment intérieur, d'un état d'âme, annonçant le mouvement romantique. Le paysage pittoresque, reflet d'une nature sereine, n'est pas conçu pour émouvoir et s'oppose au paysage sublime qui préfère la verticalité, les accidents et pose la question de l'Homme face aux forces de la nature. Il cultive dans le rendu de la magnificence des éléments naturels une délectation, une terreur délicieuse, principe même du sublime.

Le 19e siècle :

La notion de paysage est bouleversée. Le romantisme* favorise l'épanouissement du paysage sublime et introduit dans la peinture et la littérature le goût pour une nature exotique, celle de l'Orient (Jean-Léon Gérôme, *Vue de la plaine de Thèbes*, 1857). Le réalisme* est le premier à transgresser les règles académiques en s'attaquant à la hiérarchie des genres. Les codes autrefois réservés à la peinture d'Histoire sont utilisés pour des sujets moins nobles comme les scènes de genre ou le paysage (Edouard Debat-Ponsan, *Coin de vignes*, 1886). Les peintres de l'École de Barbizon* font un pas de plus vers le renouvellement du paysage : ils réalisent des peintures en plein air, sur le motif. Installés dans ce petit village à la lisière de la forêt de Fontainebleau, ils cherchent un refuge contre les contraintes de la vie bourgeoise et de la peinture officielle sous contrôle de l'Académie des beaux-arts (Charles-François Daubigny, *Vue prise sur les bords de la Seine*, 1851). L'impressionnisme* amplifie l'importance dévolue à la nature et à la traduction des sensations éprouvées par l'artiste qui travaille en plein air. Plus que le paysage, les véritables sujets de la peinture sont les variations de lumière, les vibrations de couleur, qu'ils essaient de retranscrire telles qu'ils les ont perçues. Les impressionnistes s'intéressent particulièrement à l'eau, aux reflets, aux trains et à leurs volutes de fumée (Alfred Sisley, *Printemps pluvieux*,1879). L'école de Pont Aven* puis les Nabis* mettent fin à tout naturalisme, rejettent la perspective et adoptent la peinture en aplat pour mieux revendiquer la planéité de la toile (Emile-Henri Bernard, *Le gaulage des pommes*, 1890).

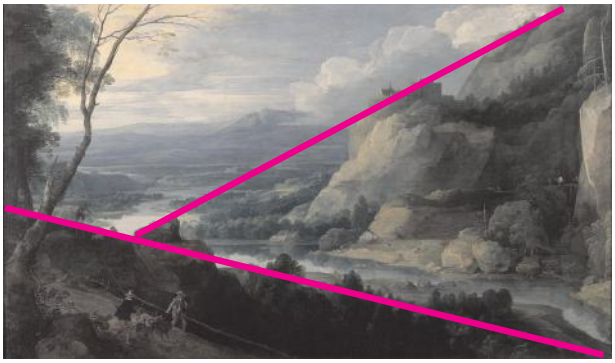
Du 20e siècle à l'art contemporain :

Au début du 20e siècle, le fauvisme* redéfinit l'utilisation des couleurs à travers le genre du paysage (Raoul Dufy, *Le Port du Havre*, 1906), puis le cubisme* en géométrise les formes (Jean Metzinger, *Paysage à la fenêtre ouverte*, 1915). Petit à petit, la représentation de paysages s'éteint, laissant la place à un autre type de relation entre l'art et la nature.

À la fin des années 1960, l'arte povera* en Italie puise dans la nature les matériaux d'une nouvelle forme de sculpture qui témoigne de la relation poétique que l'Homme noue avec les éléments (Giuseppe Penone, *Arbre de 7 mètres*, 1986). Dans les années 1970, pour les artistes du Land Art*, c'est la nature même qui devient l'espace de l'œuvre.La relation de l'Homme avec la nature reste encore un centre d'intérêt fréquent pour les artistes contemporains qui disposent d'une grande variété de matériaux, techniques et dispositifs pour l'exprimer.

Fiche d'œuvre 17e

Salle 3



Jacques FOUQUIÈRES

Anvers, entre 1580 et 1581 - Paris, 1659

Paysage aux piqueux
1620

Huile sur toile, 118 x 199 cm
Collections royales, envoi de l'État, 1804
inv. 404 (D 804.1.11. P)

L'œuvre

Cette œuvre, considérée comme le chef-d'œuvre de Jacques Fouquières, est acquise en 1662 par Louis XIV. La peinture flamande et hollandaise est très appréciée en France aux 17e et 18e siècle. En 1804, l'État confie le tableau au musée des beaux-arts de Nantes.

Vue plongeante sur un paysage

Ce tableau, d'une taille particulièrement grande, place le spectateur en hauteur par rapport à un paysage découpé en trois plans successifs. Au premier plan : un chemin, sur lequel passent des chasseurs et leurs chiens. Au second plan : la montagne et quelques constructions. À l'arrière-plan, la vallée, d'autres reliefs et le ciel.

Un paysage typiquement flamand

Les techniques utilisées par Fouquières inscrivent ce tableau dans la plus pure tradition flamande. Dans ce paysage, le peintre utilise la technique des trois tons : l'impression de profondeur est donnée par le contraste entre un premier plan sombre où dominent les tons chauds et bruns et un second plan de tonalités plus froides, essentiellement fait de verts, puis un arrière-plan noyé dans les teintes bleutées.
Le premier plan sert de repoussoir : très proche de nous, il crée une impression de profondeur dans le reste du tableau.

Cette mise en profondeur de l'espace par des jeux et des nuances de couleurs, rendue possible grâce aux subtilités de la peinture à l'huile, prend le nom de perspective atmosphérique*. Elle est souvent utilisée dans les paysages flamands des 15e et 16e siècles alors que les peintres français et italiens préfèrent une perspective plus construite dite perspective linéaire*.

Émancipation du genre du paysage en Europe

Le 17e siècle voit l'émancipation du paysage en Europe. Autrefois arrière plan d'une scène religieuse, il devient un sujet en soit.
La scène de genre a ici un rôle bien secondaire, celui d'animer le premier plan. Les personnes représentées sont des piqueux qui, dans un équipage de chasse à courre, élèvent, entraînent et dirigent les chiens.

Une composition minutieuse

Le tableau est structuré par de grandes lignes obliques qui séparent les trois plans. La rivière qui serpente en contre-bas conduit le regard du second plan jusqu'au plus profond de l'espace.

L'artiste

D'Anvers à Paris

Jacques Fouquières est formé à Anvers sous l'influence de Jan Brueghel l'Ancien dit de Velours et Joos de Momper. Il est maître de la Guilde d'Anvers en 1614 et de la Guilde de Bruxelles en 1616. Spécialiste du paysage, il se rend à Paris en 1621 en compagnie du jeune Philippe de Champaigne qui était en formation dans son atelier bruxellois depuis 1620. Les commandes font de nouveau de la capitale française un lieu attractif.

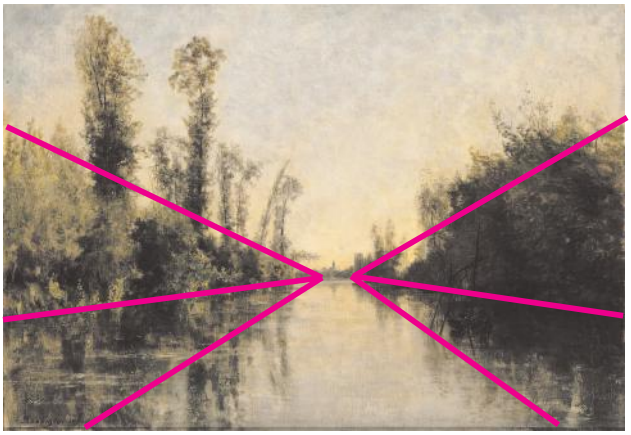
Le succès parisien

Les paysages flamands sont très à la mode à Paris au début du 17e siècle. La grande foire annuelle de Saint Germain importe des peintures des Flandres, et les nombreux peintres flamands installés à Paris produisent beaucoup.

C'est dans ce contexte très favorable que Fouquières, naturalisé, obtient d'importants chantiers. Il devient peintre de Louis XIII et est même anobli. Outre de nombreuses commandes royales, il est très apprécié de la haute société de son temps et ses tableaux figurent dans la plupart des collections importantes.

Fiche d'œuvre 19e

Salle 17



Charles-François DAUBIGNY

Paris, 1817 – Paris, 1878

Sur les bords de la Seine

1851

Huile sur toile, 70 x 105 cm
Achat en Salon à l'artiste, envoi de l'État, 1852
Inv. : 883
Domaine public
Crédit photographique : Gérard Blot/Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux

L'œuvre

La place du peintre, celle du spectateur

Daubigny définit ce paysage par une composition simple et efficace. Les lignes diagonales des berges, de la cime des arbres et des reflets dans l'eau convergent vers le centre du tableau, point de fuite où l'on aperçoit le clocher d'une église.
Dans ce dispositif, le spectateur a l'impression étrange de se trouver au milieu du fleuve. Daubigny a en effet fixé son chevalet sur une barque pour peindre ce paysage en plein air, sur le motif.

Peindre en plein air : le renouvellement du paysage au 19e siècle

Plusieurs peintres précurseurs remettent en cause le paysage classique. Parmi eux, le peintre anglais John Constable (1776-1837) dont la peinture expérimentale vise à donner une transposition simple et vraie de la nature. Exposé à Paris au salon de 1824, son travail exerce une grande influence sur les paysagistes français. William Turner (1775-1851) lui aussi anglais, marque ses contemporains d'outre Manche par des paysages réduits à une vision lumineuse presque abstraite.
Profitant du chemin de fer naissant qui facilite les déplacements et de la nouvelle invention des tubes en plomb pour transporter de la peinture déjà préparée, les paysagistes s'éloignent de la capitale pour retrouver la paix de la campagne, à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Ainsi, Daubigny, Théodore Rousseau, Camille Corot, Jean-François Millet se retrouvent dans le petit village de Barbizon pour peindre ensemble, sur le motif, des vues de la nature.

L'école de Barbizon

Caractéristique de ce que l'on nomme l'école de Barbizon*, le tableau de Daubigny transcrit la sensation éprouvée devant le paysage. La luminosité dorée, les jeux de reflets sur l'eau qui contrastent avec le rivage ombragé, la touche rapide et vibrante, transmettent l'impression d'immédiateté. Les paysages des peintres de Barbizon ne tardent pas à inspirer la génération suivante, celle des impressionnistes.

L'accueil au salon de 1852

Sur les bord de la Seine est saluée par la critique au Salon de 1852 : celle-ci est unanime à reconnaître, selon les termes de Clément de Ris, que « la limpidité de l'eau, la pureté et la profondeur de l'air, la légèreté et la grâce des feuillages ne sauraient être mieux rendus. ». On reproche cependant à l'artiste sa touche trop lâche qui donne au tableau une allure d'esquisse. Mais c'est précisément cette liberté, cette peinture d'impressions, qui caractérise la manière nouvelle de Daubigny et en fait sa modernité.
La présentation de cette œuvre au Salon de 1852 est particulièrement importante dans la carrière de l'artiste. *Sur les bords de la Seine* est en effet la première acquisition d'une œuvre de Daubigny par l'État qui achète le tableau à l'occasion de ce Salon, puis l'envoie à Nantes la même année.

L'artiste

Formation et reconnaissance

Élève de son père, Charles-François Daubigny entre très jeune dans l'atelier de Jacques Raymond Brascassat, puis dans celui de Paul Delaroche. Il apprend la gravure et gagne sa vie en faisant des illustrations.
Après un voyage en Italie en 1836, il tente en vain d'exposer au Salon, refusé comme de nombreux paysagistes. Finalement admis, il est même élu membre du jury sous le second Empire, ce qui lui permet de défendre la cause des impressionnistes. Son premier succès date de 1852, année où il présente au Salon *La Moisson* (Paris, Musée du Louvre) et *Sur les bords de la Seine*.

Peintre de plein-air

Travaillant sur le motif à Barbizon, Daubigny développe une vision naturaliste du paysage. Il voyage beaucoup en France, dans les Alpes, en Bretagne, en Normandie ou dans le Dauphiné avec Jean-Baptiste Camille Corot. Il préfère cependant les paysages de bord de l'eau et, comme Turner avant lui, s'installe avec son chevalet sur une barque aménagée pour travailler en plein-air.
Il se fait construire une maison en 1860 à Auvers-sur-Oise, dont Corot et Honoré Daumier décorent l'atelier.

Vers l'Impressionnisme*

Réfugié à Londres en 1870, il rencontre Monet sur lequel il exerce une influence décisive. L'année suivante, il le présente au marchand Paul Durand-Ruel. Daubigny apparaît ainsi comme un lien entre les peintres de l'école de Barbizon et les impressionnistes.

Ressources

- Textes et Documents pour la Classe (TDC), *L'art du paysage*, CNDP-CRDP, mars 2011

Fiche d'œuvre 20e

Salle 23

Jean METZINGER

Nantes, 1883 – Paris, 1956

Paysage à la fenêtre

1915

Huile sur toile
73 x 54 cm
S.d.b.dr.: Metzinger 1915
Achat, 1983
Inv. : 983.5.1.P

L'œuvre

La question de la figuration

À travers l'encadrement d'une fenêtre ouverte dont les carreaux sont matérialisés par des lignes oranges, seuls quelques éléments du réel sont identifiables : un pot de fleur, une maison, des arbres ...
L'artiste est allé très loin dans la simplification des formes et l'utilisation des aplats de couleurs. Le tableau est construit sur un jeu dynamique de verticales et d'obliques qui décomposent géométriquement l'espace, si bien que le sujet semble presque disparaître dans cette œuvre se situant aux limites de l'abstraction.
La question de la figuration avait déjà été posée dans *Du Cubisme*, premier ouvrage théorique sur le cubisme écrit par Jean Metzinger en collaboration avec Albert Gleizes en 1912 :
« Avouons que la réminiscence des formes naturelles ne saurait être absolument bannie, du moins actuellement. On ne hausse pas d'emblée un art jusqu'à l'effusion pure. ».

Le cubisme

Le cubisme est un des mouvements décisifs du début du 20e siècle, porté par les recherches plastiques de Georges Braque et Pablo Picasso. Sous l'impulsion de Paul Cézanne, dont l'œuvre est présenté lors d'une grande rétrospective à Paris en 1907, les peintres cubistes vont d'abord simplifier et géométriser les formes. Puis, délaissant l'espace pictural tel que conçu depuis la Renaissance et fondé sur un point de vue unique, ils proposent une représentation simultanée de l'objet, vu sous différents angles. On parle alors de cubisme analytique.
Apparaît ensuite le cubisme synthétique, vers 1912-1914, qui introduit les papiers collés, nouveau moyen de traduire le réel sans copier.
Dans son article « Cubisme et tradition », paru en 1911, Jean Metzinger apporte une clef de lecture du cubisme : « Les peintres cubistes se sont permis de tourner autour de l'objet pour en donner, sous le contrôle de l'intelligence, une représentation concrète faite de plusieurs aspects successifs. Le tableau possédait l'espace, voilà qu'il règne aussi dans la durée. »

L'artiste

De Nantes à Paris

Peintre et graveur français, Jean Metzinger suit à Nantes l'enseignement académique d'un artiste local. Il découvre les néo-impressionnistes et expose à Paris dès 1903 au Salon des indépendants* et, en 1904, au Salon d'automne*.
Grâce à ses rencontres avec Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Robert Delaunay, Georges Braque et Pablo Picasso, il se trouve embarqué dans l'aventure cubiste.

Le cubisme

Dès 1908, Metzinger oriente sa démarche artistique vers les recherches cubistes avant d'entrer pleinement dans ce mouvement en 1912 – 1913.
Contrairement à Braque et à Picasso, l'artiste expose régulièrement au Salon des Indépendants notamment en 1911 lors de la première exposition collective de peintres cubistes. Il devient à cette occasion, pour certains critiques, le vrai et l'unique représentant de ce mouvement.

En 1912 paraît le premier ouvrage consacré au cubisme, *Du cubisme*, dans lequel Metzinger et son ami l'artiste Albert Gleizes théorisent les principes du mouvement. Progressivement, Metzinger s'éloigne de leur ligne de conduite et propose une approche plus personnelle.
En 1921, il abandonne provisoirement le cubisme pour ce qu'il nomme le « Réalisme constructif », peinture résolument figurative quoique très schématique. Après la guerre, il revient au cubisme tout en recherchant une certaine stylisation plastique des éléments formels.

Fondateur du groupe Puteaux

En 1911, plusieurs artistes se regroupent à Puteaux dans la maison des frères Duchamp-Villon afin de proposer une autre forme de cubisme, moins rigide que celle de Braque et Picasso. Ils intègrent dans leur recherche sur la décomposition des formes la philosophie et les mathématiques avec l'utilisation du nombre d'or.

Autres oeuvres

Pour découvrir d'autres oeuvres de l'artiste conservées dans les collections du Musée d'arts de Nantes, consultez la base de donnée des collections en ligne :
https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/

Fiche d'œuvre 20e

Salle 19

Max ERNST

Brühl (Allemagne), 1891 - Paris, 1976

La Forêt

1925

Huile sur toile, 87 x 65 cm
Technique du grattage
Achat avec la participation du Fram, 1986
Inv. 986.5.1.P

L'œuvre

La Forêt de Max Ernst entre au musée d'arts de Nantes en 1986, se rapprochant ainsi de Pornic, lieu de sa création. L'artiste aurait en effet réalisé ses premiers frottages dans un hôtel de Pornic le 10 août 1925 : « par un temps de pluie dans une auberge au bord de la mer. » *La Forêt* est probablement la première d'une quinzaine de peintures portant ce titre, exécutées en 1925.

La technique du grattage

La technique du grattage est une adaptation du frottage sur papier pour la peinture sur toile. C'est cette technique que Max Ernst utilise pour livrer cette évocation -plus qu'une représentation-, d'une forêt. À l'exception de quelques touches blanches faites au pinceau dans la partie gauche, il n'y a plus aucune survivance du métier traditionnel du peintre dans ce tableau. Refusant le dessin direct, l'artiste superpose plusieurs couches de peintures sur la toile, puis pose en dessous des objets divers. En grattant la surface de la toile, la matière picturale s'enlève, enregistrant la texture des matériaux placés dessous : le bois pour les arbres et le ciel, et un morceau de grillage pour le sol.

Ernst surréaliste

La technique du grattage est un moyen ludique et indirect d'expression (recouvrir, gratter, découvrir) qui permet, selon l'artiste, « d'assister en spectateur à la naissance de l'œuvre ».
Ce procédé, libéré du contrôle de la raison, est considéré par les surréalistes comme très proche de l'écriture automatique. Ernst part du parquet pour retrouver la forêt : il inverse le processus qui a conduit de la nature au plancher.

La forêt : un souvenir d'enfance

Ernst raconte volontiers son enfance et la décrit comme une période de sa vie où regarder et dessiner étaient ses seuls plaisirs. Il se souvient de ses sentiments mitigés, entre ravissement et oppression, lorsque pour la première fois il pénètre dans une forêt. Il se remémore ses hallucinations fiévreuses devant une armoire en faux acajou dont les nervures semblaient prendre les traits grossiers de représentations organiques. Ces souvenirs resurgissent bien des années plus tard dans son travail : la forêt devient le thème d'une longue série de peintures et la poésie des matières et textures des objets du réel réapparaît au cœur de ses recherches grâce aux techniques du frottage sur papier et du grattage sur toile. En 1934, Ernst signe un texte sur *Les mystères de la forêt*.

La forêt comme paysage

Traditionnellement, les artistes représentent la forêt de l'intérieur. Ernst se démarque de cette règle en restant à la lisière du bois. Ses forêts, souvent impénétrables, frontales, se dressent comme des barrières pour protéger l'entrée de mondes secrets.

L'artiste

Entre Allemagne et France

Max Ernst est né en 1891 à Brühl près de Cologne. Son goût pour la peinture lui vient de son père, instituteur et peintre amateur.
À 19 ans, à la faculté de lettres de Bonn, il s'intéresse à la philosophie et se consacre bientôt à l'art.
En 1913, il s'installe à Paris où il côtoie les artistes d'avant-garde comme Guillaume Apollinaire et Robert Delaunay. Un an plus tard, il est mobilisé par l'armée allemande.
En 1917, Ernst rejoint le groupe Dada* formé pendant la guerre. Ce mouvement international revendique la remise en cause totale de toutes conventions et contraintes idéologiques, esthétiques et politiques.

Un artiste expérimentateur

Ernst développe des techniques variées qu'il invente ou adapte avec virtuosité dans de nombreux domaines. En 1921, il expose pour la première fois à Paris des collages accompagnés d'un texte d'André Breton. Il est ensuite naturellement associé au surréalisme* dès 1924.
Puis en 1925, alors qu'il passe l'été à Pornic à l'hôtel de France, il redécouvre la richesse du frottage. 34 dessins réalisés à l'aide de ce procédé sont publiés en 1926 par la galerie Jeanne Bucher dans un album intitulé *Histoire Naturelle*, dont le Musée d'arts de Nantes conserve un exemplaire.

De l'exil aux États-Unis au retour en France

Ressortissant allemand, Ernst est arrêté et emprisonné au début de la Deuxième Guerre mondiale. En 1941, il parvient à s'enfuir aux États-Unis où il épouse Peggy Guggenheim.
Ses techniques expérimentales ont un impact important sur l'avant-garde new-yorkaise. Jackson Pollock s'intéresse particulièrement au tableau d'Ernst *Tête d'homme intriguée par le vol d'une mouche non-euclidienne* réalisé en 1942 selon la technique du dripping (gouttes de peinture qui tombent aléatoirement sur une toile posée au sol).
En 1953, Ernst revient à Paris avant de se fixer à Huismes, près de Chinon, avec sa nouvelle femme l'artiste Dorothea Tanning.
Il meurt à Paris en 1976.

Autres oeuvres

Pour découvrir d'autres œuvres de l'artiste conservées dans les collections du Musée d'arts de Nantes, consultez la base de donnée des collections en ligne : https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/

Fiche d'œuvre 20e

Cube niveau 0

Guiseppe PENONE

Garessio, 1947

Arbre de 7 mètres

1986

Bois
350 x 34 x 68 cm
Inv. : 988040303
© Adagp, Paris
Crédit photographique : Gérard Blot/Agence photographique de la Réunion des Musées NationauxHindustrielle, Centre Pompidou, 1996

L'œuvre

De la poutre à l'arbre

Giuseppe Penone remonte le temps dans cette œuvre en retrouvant dans la poutre (objet manufacturé) l'origine de l'arbre. Il taille progressivement et minutieusement le bois afin de faire réapparaître le cœur de l'arbre et la naissance des branches.

Une hauteur imposante

L'arbre de 7 mètres est présenté en deux parties de 3,5 mètres de haut. À gauche, la circonférence plus importante du tronc indique qu'il s'agit de la base de l'arbre. À droite se devine dans la partie basse la cime de l'arbre, plus fine. Penone confronte ainsi, au même niveau, les deux extrémités du tronc. Cette œuvre fait partie d'une série commencée par l'artiste en 1969.

Tradition de la sculpture

Penone s'inscrit avec cette œuvre dans la tradition de la sculpture. Il utilise la technique de la taille directe afin d'enlever de la matière. Il suit les lignes de l'arbre (les cernes), la couleur et l'aspect du bois pour retrouver la forme initiale. Il fait également référence à la tradition du socle en utilisant la poutre pour mettre en valeur le tronc.

Une œuvre de l'Arte Povera

En 1967, le critique d'art Germano Celant regroupe sous le terme d' "Arte Povera" les œuvres de jeunes artistes italiens réalisées avec des matériaux "pauvres", quotidiens (cordes, ciment, terre, végétaux...) contrastant avec les matériaux traditionnels de la sculpture tels que le marbre et le bronze. Les œuvres de l'Arte Povera sont pour la plupart éphémères ou irrécupérables.
Ce groupe rassemble une douzaine d'artistes dont Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, artistes présents dans les collections du Musée d'arts de Nantes. Giuseppe Penone, dernier arrivé au sein de l'Arte Povera, mène une trajectoire singulière.

L'artiste

Un ancrage dans la nature

Giuseppe Penone est né en 1947 à Garessio (province du Piémont). Il étudie la comptabilité avant de suivre une formation à l'Ecole des Beaux Arts de Turin. C'est à partir de cette période qu'il cherche une approche artistique singulière qui le différencie de ses autres camarades.
Il décide donc de retourner dans son village natal, un endroit familier, dans lequel il a grandit, joué et construit une mythologie personnelle.

La forêt comme source d'inspiration

Penone s'inspire de la nature dès ses premières actions. En 1968, il questionne le rapport entre homme et l'arbre avec *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*. L'artiste se prend en photographie en train de serrer un jeune arbre dans une main puis réalise un moulage de cette dernière et le fixe au même endroit. L'arbre dans une temporalité qui lui est propre, continue sa croissance en s'adaptant à l'élément extérieur. Avec cette œuvre, qui instaure un dialogue entre la nature, l'homme et le temps, Penone pose les jalons de sa production.

Revenir à l'essence de l'arbre

Dès 1969, il débute un travail de sculpture à partir de poutres ou de planches de traverse. Il cherche à retrouver dans cette matière transformée l'origine de l'arbre.
« C'est extraordinaire de retrouver la forme que quelque chose pouvait avoir à un instant précis de sa croissance. J'ai fait ça au moment de l'art minimal : prendre une poutre industrielle, un morceau de bois travaillé par l'homme et devenu planche, et retrouver quelque chose de l'ordre de l'organique ».

La représentation du souffle

Penone cherche à partir de 1975 à rendre visible le souffle. Cette trace mystérieuse qui renvoie aussi bien au corps qu'à la création humaine et artistique. La série des *Souffles* débutée en 1978 témoigne de cette recherche. Il crée des sortes d'amphores antiques en glaise et installe au niveau de l'embouchure un moulage de bouche rappelant que selon lui « le souffle s'exhale de la forme ». À l'extérieur, il laisse sa trace physique dans la matière, une empreinte de son corps qui va de l'entre-jambe à la bouche. Il donne ainsi « au pot la forme du corps, comme si on soufflait contre son propre corps ». De profil, cette forme évoque également une femme enceinte, référence au souffle de la vie.

Fiche d'œuvre 20e

Cube niveau 0

Gina PANE

Biarritz, 1939 - Paris, 1990

Action, Stripe-Rake

1969

Installation
4 mètres carrés de sable, 2 mètres carrés d'humus et un râteau en bois conçu par l'artiste
170 x 200 x 200 cm
Râteau : 179,5 x 64 x 12cm
Don de Mme Anne Marchand en 2012
Inv. : 12.11.4.IN
© Adagp, Paris
Crédit photographique : Cécile Clos/Musée des Beaux-Arts de Nantes
expositin "Gina Pane" 2009

L'œuvre

Entre action et installation

À la fois action et installation, *Action, Stripe Rake* occupe une place particulière dans l'œuvre de Gina Pane. Elle est le souvenir en trois dimensions d'une installation* participative composée d'un carré de 4 mètres de côté de sable dans lequel se trouve un carré de 1 mètre de côté d'humus.

D'un espace à activer...

À l'origine, le spectateur est invité à « activer cet espace » en y traçant un réseau de lignes (stripe) à l'aide d'un râteau (rake) fabriqué par l'artiste. Le visiteur d'alors devient acteur de la sculpture et non plus simple spectateur. Il mêle lui- même l'aride et le fertile.
Lors de l'installation de l'oeuvre à la galerie LP200 à Turin en 1969, le texte suivant est inscrit sur les murs :

« J'oppose au dynamisme la lenteur
au geste décadent le geste primitif
à la surface l'intérieur
au creux le profond
au verbe : regarder le verbe : observer »

... À une oeuvre à conserver

Le visiteur se trouvant aujourd'hui face à l'oeuvre exposée au Musée d'arts ne peux plus intervenir dessus pour des raisons de conservation préventive.

Une dimension écologique

Aboutissement des premières sculptures qui sollicitent le corps du spectateur, cette œuvre porte également un message écologique : aux désastres écologiques et humains provoqués par les dérives de la société contemporaine, elle oppose un autre mode de vie, plus lent et plus proche de la nature. En faisant ainsi appel au « geste primitif » opposé au « geste décadent » de l'agriculture intensive, Gina Pane témoigne d'intentions proches de celles des artistes de l'Arte Povera, qui, comme Mario Merz, cherchent alors à réveiller l'homme primitif qui sommeille en chacun de nous.

L'artiste

Artiste française d'origine italienne, Gina Pane étudie à l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris de 1961 à 1963, et participe aux Ateliers d'Art Sacré fondés par Maurice Denis. Elle réalise alors des tableaux où les formes géométriques prédominent et des sculptures minimalistes où le rapport au corps est déjà présent.

Le corps comme médium

Gina Pane s'impose dans les années 1970 avec une série d'« actions » dans lesquelles elle met en scène son propre corps. Elle teste par exemple sa propre résistance en montant sur une échelle garnie de pointes ou en plongeant ses mains dans du chocolat chaud. Elle cherche alors à interroger le corps comme médium.

La nature, source d'inspiration

Plus connue pour ses actions et son rôle majeur dans l'histoire de l'art corporel, Gina Pane réalise, de 1968 à 1970, de nombreuses actions dans la nature (gestes très simples, de déplacement ou de manipulation). Contrairement aux artistes du Land Art, les actions de Gina Pane ne laissent aucune trace sur la nature. Elles sont visibles uniquement par la photographie, élément plastique à part entière dans l'oeuvre. Elle entretient avec la terre une relation quasi fusionnelle.
Convaincue que l'artiste peut changer la société, elle tente d'agir sur le spectateur et de transformer son rapport au monde.

L'importance de la photographie

La photographie fait partie intégrante du travail de Gina Pane. Elle établit au préalable par le dessin et par des notes le cadrage de sa photographie, les limites, la place du photographe et même le moment où appuyer sur le déclencheur.

Les partitions

En 1981, elle expérimente une nouvelle approche plastique nommée « Partitions ». Ces oeuvres fonctionnent comme des énigmes que le spectateur doit reconstituer. Chaque image, chaque objet est un indice à décrypter pour interpréter l' oeuvre. Le spectateur, au gré des associations d'idées, finit par déchiffrer la partition.

La question de l'art sacré

À partir de 1984, les partitions font référence aux saints martyrs décrits par Jacques de Voragine, écrivain italien du Moyen-âge, dans *La Légende dorée*. Gina Pane réinterprète certaines toiles des maîtres de la Renaissance, comme le *Saint Georges et le dragon* de Paolo Uccello. Les formes géométriques reprennent ainsi la composition tandis que la sobriété des couleurs, le contraste du noir et blanc et le carré noir rappellent les œuvres de Malevitch et les premiers tableaux de Gina Pane.

Après la visite :
Projet d'exposition virtuelle

À partir d'un choix restreint de tableaux, vous construirez une exposition virtuelle, qui donnera à voir mais également à entendre la nature.

Propositions de pistes de travail

• Réfléchir aux étapes nécessaires pour monter une exposition virtuelle, du choix des œuvres à la « visite » (quelle thématique ? Quelle problématique ?), en passant par la scénographie, l'écriture de cartels, la construction d'un visioguide, …

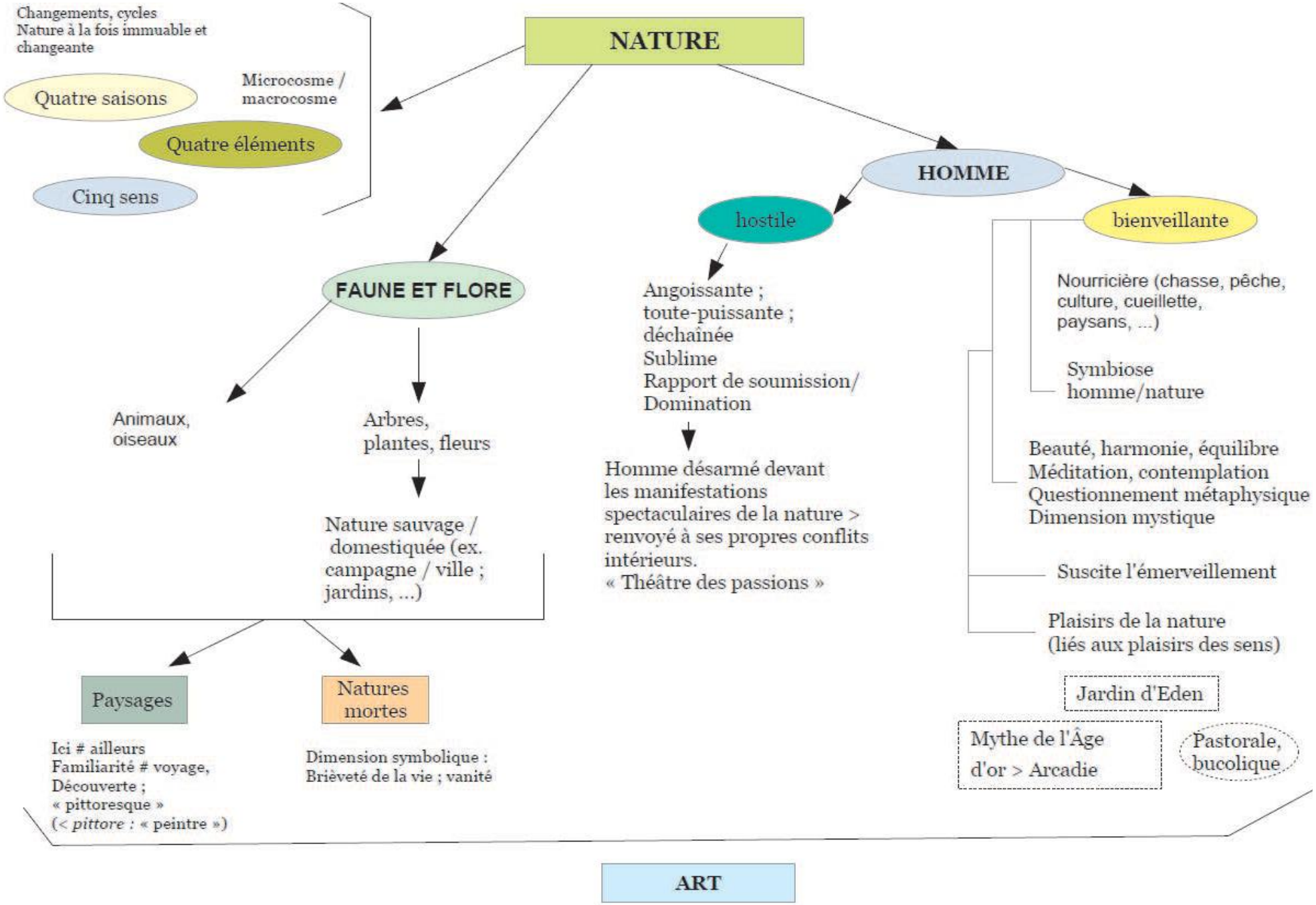
• Bien prendre en compte le destinataire de l'exposition (autres élèves du collège/lycée ? Parents ? Autre établissement ? Correspondants étrangers ? Etc.) et adapter le contenu en fonction de celui-ci.

• Limiter le nombre de tableaux en fonction du temps consacré au projet et du nombre d'élèves y participant (de 3 à une dizaine de tableaux).

• Travail interdisciplinaire : perspective musicale / plastique / historique / littéraire / linguistique / technologique / scientifique.

• Une exposition qui donne à voir : un ensemble d'œuvres, des tableaux précis, des détails de ces œuvres, des perspectives choisies (ex. : la construction ; les couleurs ; les personnages évoluant dans un paysage ; …).

• Il sera intéressant de voir qu'un tableau ne donne pas seulement à « voir » mais aussi à entendre. Plusieurs choix pourront être faits pour faire « entendre » la nature dans l'exposition virtuelle : des sons présents dans la nature ; des sons inspirés par l'observation du tableau ; des sons qui contrastent avec ce qui est représenté. Les élèves pourront utiliser les moyens multimédia pour mettre en lien tableaux et sons.


NATURE
Changements, cycles
Nature à la fois immuable et changeante
Quatre saisons
Microcosme / macrocosme
Quatre éléments
Cinq sens
FAUNE ET FLORE
Animaux, oiseaux
Arbres, plantes, fleurs
Nature sauvage / domestiquée (ex. campagne / ville ; jardins, ...)
Paysages
Natures mortes
Ici # ailleurs
Familiarité # voyage,
Découverte ;
« pittoresque »
(< pittore : « peintre »)
Dimension symbolique :
Brièveté de la vie ; vanité
HOMME
hostile
Angoissante ;
toute-puissante ;
déchaînée
Sublime
Rapport de soumission/
Domination
Homme désarmé devant les manifestations spectaculaires de la nature > renvoyé à ses propres conflits intérieurs.
« Théâtre des passions »
bienveillante
Nourricière (chasse, pêche, culture, cueillette, paysans, ...)
Symbiose homme/nature
Beauté, harmonie, équilibre
Méditation, contemplation
Questionnement métaphysique
Dimension mystique
Suscite l'émerveillement
Plaisirs de la nature (liés aux plaisirs des sens)
Jardin d'Eden
Mythe de l'Âge d'or > Arcadie
Pastorale, bucolique
ART
Représentation réaliste /symbolique, allégorique

Glossaire

Arte Povera

En 1967, le critique d'art Germano Celant regroupe sous le terme d' "Arte Povera" les œuvres de jeunes artistes italiens réalisées avec des matériaux "pauvres", quotidiens (cordes, ciment, terre, végétaux...) contrastant avec les matériaux traditionnels de la sculpture. Les œuvres de l'Arte Povera sont pour la plupart éphémères ou irrécupérables. Elles privilégient le processus plutôt que l'objet réalisé et remettent en cause l'idée même de culture, de progrès, dans une attitude de défi face à la société de consommation.
Ce groupe rassemble une douzaine d'artistes dont Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, artistes présents dans les collections du Musée d'arts de Nantes.

Cubisme

Mouvement artistique qui se développe de 1907 à 1914 principalement à l'initiative des recherches de Pablo Picasso et Georges Braque. Les artistes prennent comme point de départ la géométrisation des formes dans les tableaux de Paul Cézanne pour qui il faut « traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône » et la découverte de l'art primitif. Le cubisme fragmente les formes et donne à voir sur un même plan l'objet sous différents points de vue. Les artistes réduisent leur palette à des bruns, beiges, gris et intègrent progressivement, avec la technique du collage, des éléments réels dans leurs compositions. Ils renoncent à la ressemblance du sujet et à la représentation de la perspective traditionnelle.

Dada

Mouvement littéraire, intellectuel et artistique, qui, entre 1916 et 1923, se caractérise par une remise en cause de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques, en déployant une provocation souvent humoristique. Le mot apparaît pour la première fois à Zurich sous la plume de Hugo Ball en 1916, mais c'est le poète Tristan Tzara qui donne son orientation au mouvement avec un Manifeste Dada publié en 1918.

École de Barbizon

Le village de Barbizon en forêt de Fontainebleau a été entre 1825 et 1875 une destination privilégiée des peintres paysagistes désirant travailler « d'après nature ». Ils s'y rendre rapidement grâce aux nouvelles lignes de chemin de fer et résident sur place dans l'auberge des époux Ganne. L'évolution des techniques joue un rôle primordial dans l'émergence de cette peinture de plein air, notamment avec l'invention des tubes en étain, diffusés en France après 1840. Fuyant la civilisation urbaine et les débuts de l'industrialisation, ces artistes considèrent la nature comme un refuge. Ils renouvellent la vision classique du paysage historique, jusqu'à l'abandon du sujet narratif. Ces artistes ont une admiration commune pour la peinture hollandaise du 17e siècle et le paysage anglais contemporain (William Turner, Richard Parkes Bonington, John Constable).

École de Pont-Aven

Pont-Aven, village breton du Sud-Finistère, voit se fixer une véritable colonie d'artistes internationaux à partir de 1866. Les villageois logent les peintres à moindres frais et leurs vêtements traditionnels et la simplicité de leur mode de vie sont sources d'inspiration. Entre 1886 et 1894, Gauguin s'y installe et entreprend des recherches qui transforment le village en haut-lieu de la modernité post-impressionniste. Autour de lui et Émile Bernard, se regroupent des peintres qui adoptent leurs théories. C'est ce groupe d'artistes qui prend le nom d'École de Pont-Aven. Cette terminologie qui renvoie à l'art académique est ironiquement choisie pour un art libre et des artistes qui comme l'indique Gauguin prennent le droit de « tout oser ».
L'École de Pont-Aven est aussi le berceau de la peinture des nabis et reste une source d'inspiration pour
les courants du 20e siècle.

Fauvisme

Au Salon d'automne de 1905, une sculpture néo-classique d'Albert Marque est présentée dans la même salle que des peintures très vives d'Henri Matisse, Henri Manguin, André Derain, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet et Charles Camoin. Le critique Louis Vauxelles écrit à son sujet : « c'est un Donatello parmi les fauves ». Cette salle d'exposition est ensuite surnommée la « salle fauve », ou la « cage aux fauves », donnant par extension naissance au terme de « Fauvisme ». Le Fauvisme n'est pas à proprement parler un mouvement. Il ne fait l'objet d'aucune théorie et d'aucun manifeste. Il s'agit plutôt d'une tendance qui rassemble des peintres aux tempéraments divers mais liés par l'usage de couleurs pures, éclatantes, infidèles à la nature, déposées sur la toile par des coups de pinceau énergiques et visibles, et par une représentation simplifiée de l'espace.

Genres

Mot qui désigne les grandes catégories de sujets traités en peinture : peinture d'histoire (sujets mythologiques, chrétiens ou historiques, allégorie), portrait, scène de genre, paysage, nature morte. Cette hiérarchisation des genres définie au 17e siècle par l'Académie royale de peinture et de sculpture reconnaît la peinture d'histoire comme le genre majeur ou le « grand genre » tandis que les autres catégories appartiennent aux genres mineurs.
Le 19e siècle puis le 20e siècle mettent un terme à cette hiérarchisation des genres.

Impressionnisme

À la fin du 19e siècle, certains artistes comme Claude Monet, Auguste Renoir ou Gustave Caillebotte expérimentent la peinture en extérieur. En 1874, Monet présente lors d'une exposition organisée par Nadar l'œuvre *Impression Soleil Levant*. La critique alors publiée par Louis Leroy dans le Charivari est à l'origine du terme "impressionnisme". Les artistes impressionnistes sont en rupture avec la peinture académique officielle et souvent influencés par l'art japonais et la photographie. Ils cherchent à retranscrire la réalité et la modernité de leur époque. Le paysage urbain ou rural est au cœur de leur production. Ils sortent des ateliers pour travailler directement en plein-air, peignant à présent leurs impressions en captant les vibrations de la lumière et les nuances de couleurs sur des toiles de petit format.

Installation

Forme d'expression artistique contemporaine qui repose sur l'agencement d'objets et d'éléments indépendants les uns des autres mais dont le rapprochement dans un espace donné contribue à créer un sens nouveau. L'installation peut associer plusieurs techniques comme la photographie, la sculpture, la vidéo, etc. Elle peut aussi être *in situ*, c'est-à-dire conçue en fonction d'un lieu architectural ou naturel.

Land Art

Le land art apparaît à la fin des années 1960 dans les vastes paysages désertiques de l'Ouest américain. Il relève d'une intervention souvent monumentale de l'homme sur le paysage naturel, avec des matériaux naturels (bois, terre, pierres, sable, eau, rocher, etc.) ou manufacturés. Les œuvres sont soumises à l'action naturelle des éléments (vent, pluie, marée...), parfois jusqu'à disparition.

Nabis

En 1888, Denis est élève à l'académie Julian à Paris quand Paul Sérusier rapporte de Pont-Aven un petit paysage peint au Bois d'Amour sous la dictée de Paul Gauguin. Cette œuvre, *Le Talisman*, devient le point de départ du mouvement Nabis (« prophète » en hébreux). Entre 1890 et 1900, les nabis développent une esthétique principalement fondée sur l'absence de perspective, l'usage d'aplats colorés et le cloisonnement des formes.

Perspective atmosphérique

Alors que la perspective linéaire est définie en Italie, les artistes Flamands mettent au point un autre système de représentation de l'espace. Ils cherchent à rendre sur la toile le caractère illimité de l'espace en restituant ce qu'ils observent des phénomènes climatiques. La perspective dite « atmosphérique ». restitue l'aspect vaporeux de l'horizon. Elle se décompose en plans successifs, allant des bruns et des ocres du sol au premier plan, aux verts et aux bruns orangés du second plan, jusqu'aux bleus des lointains brumeux.

Perspective linéaire

En 1435, l'architecte et humaniste italien Leon Battista Alberti définit les règles de la perspective dite « linéaire » dans son traité *De Pictura*. Le tableau doit être une fenêtre ouverte sur le monde et donner l'illusion du réel, d'un espace en trois dimensions (hauteur, largeur et profondeur). Il s'agit de représenter sur la surface plane du tableau l'image perçue par l'œil et notamment l'illusion de la profondeur par l'usage géométrique de lignes qui convergent toutes vers un même point de fuite, généralement situé sur la ligne d'horizon.

Réalisme

À partir de 1850, certains artistes en littérature comme Honoré de Balzac ou Gustave Flaubert et en peinture comme Gustave Courbet ou Jean-François Millet, tirent leurs sujets du monde qui les entoure. Ils délaissent les sujets de la grande peinture d'Histoire pour leur préférer des thématiques politiques et sociales contemporaines. Des événements quotidiens sont alors mis en valeur. Ces artistes regroupés sous le terme « Réalistes » montrent la réalité sans artifice ni idéalisation. Courbet est considéré comme le chef de file de ce mouvement en peinture. Contemporain des débuts de la photographie, il ne cherche pas une reproduction mimétique de la réalité, mais en propose une vision personnelle.

Romantisme

Courant artistique qui domine la première moitié du 19e siècle en France. Cette tendance apparue en Grande-Bretagne au 18e siècle touche divers domaines artistiques : littérature, musique peinture, avec des artistes aussi emblématiques que Victor Hugo, Frédéric Chopin ou Eugène Delacroix. Comme l'explique Baudelaire en 1846 : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir ». Ces artistes partagent des thématiques et des sensibilités communes. Ils s'opposent à la tradition académique qui défend la beauté idéale pour proposer une œuvre basée sur les sentiments. Les états d'âme des artistes se retrouvent dans les toiles. Les compositions deviennent plus mouvementées et la couleur transcende le sujet.

Salon d'automne

Exposition annuelle qui se tient à Paris depuis 1903. La première année au Petit Palais, il s'installe ensuite au Grand Palais. Il est créé par un groupe d'architectes et de peintres parmi lesquels Frantz Jourdain, Hector Guimard, Félix Vallotton, Edouard Vuillard. Si sa forme emprunte à la tradition des salons des 18e et 19e siècles, les critères de sélection des artistes exposés sont bien différents. Ce n'est plus le respect de l'Académisme qui est demandé aux participants mais au contraire l'originalité, l'innovation. L'objectif du Salon d'automne est d'offrir un débouché aux jeunes artistes non académiques et de faire découvrir à un public populaire la pointe de l'actualité artistique, c'est-à-dire à cette époque-là le prolongement de l'Impressionnisme. La peinture, la sculpture, mais aussi la photographie, le dessin, la gravure et les arts appliqués y sont représentés.

Le choix de l'automne permet aux peintres d'exposer leurs toutes dernières productions réalisées en été, en plein air, et de se démarquer des autres salons qui ont lieu au printemps. Le Salon d'automne de 1905 a révélé dans un bruit de scandale les débuts du Fauvisme.

Salon des indépendants

Le salon des indépendants a lieu à Paris chaque année depuis 1884. Son originalité par rapport aux salons des siècles précédents est de n'avoir ni jury de sélection ni récompenses.

Parmi les artistes fondateurs, on peut citer Georges Seurat, Paul Signac, Henri-Edmond Cross qui, en tant que peintres post-impressionnistes, n'avaient aucune chance d'exposer au Salon officiel réservé à la peinture académique. Le Salon des indépendants est celui des peintres d'avant-garde.

Surréalisme

Le groupe des surréalistes se forme dans les années 1920, animé d'un esprit de révolte qui caractérise les avant-gardes de l'entre-deux-guerres. Le mouvement est d'abord littéraire puis s'étend aux arts plastiques, à la photographie et au cinéma. Guillaume Apollinaire utilise le premier ce mot en 1917, en qualifiant de "drame surréaliste" sa pièce *Les mamelles de Tirésias*. Le terme désigne selon lui une invention qui ne cherche pas à imiter le réel.

Le théoricien du mouvement, l'écrivain André Breton, en donne une définition dans le premier texte-manifeste publié en 1924 : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

S'inspirant de la peinture de Giorgio De Chirico, fondatrice de l'esthétique surréaliste, les artistes du groupe réduisent le rôle de la conscience et l'intervention de la volonté par le recours à des techniques comme le frottage, le collage, ou le dessin automatique.

Leur première exposition collective a lieu à Paris en 1925 à la Galerie Pierre. Puis le mouvement se diffuse largement à l'étranger.