

Le paysage - Les saisons

La visite

Cette visite en autonomie donne l'occasion aux élèves d'observer quatre peintures des collections du musée ayant pour thème le paysage. La sélection d'œuvres réunit des tableaux de différentes périodes réalisées avec des techniques de peinture variées.

Avant votre visite au musée, il est impératif 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 œuvre abordée au cours de la visite.

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

- 1 heure
- 4 œuvres
- 1 classe divisée en 2 groupes
- Roulement des 2 groupes devant les 4 œuvres
- Enseignant + 3 ou 4 accompagnateurs

Objectifs

- Définir en groupe ce qu'est un paysage en peinture.
- Comprendre la notion de sujet et de genre en histoire de l'art, connaître les différents genres et savoir les identifier.
- Prendre conscience de la variété de représentation d'un même thème, des différentes techniques et compositions en regardant des œuvres de plusieurs périodes.

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 règlement 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 œuvres 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 œuvres, 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 être observées dans un musée.

N'hésitez pas à leur transmettre un exemplaire de ce dossier pédagogique en amont de la visite ainsi que le document téléchargeable sur le site "Dossier pour les parents accompagnants". 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 œuvres.
- Les salles dans lesquelles se trouvent les œuvres 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 du parcours

- Observer et décrire en groupe les différents tableaux. Exposer son point de vue et écouter celui des autres.
- S'interroger sur le sujet du tableau : s'agit-il d'un paysage (en tant que genre) ou d'un tableau d'une autre thématique dans lequel un paysage est représenté ? Argumenter. Le paysage est-il réaliste ? Suggéré ? Imaginaire ?
- Étudier la composition : chercher les lignes qui structurent l'image.
- Regarder la couleur, la lumière : repérer, énumérer, localiser.
- 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.
- Classer chronologiquement les 4 œuvres lors de la découverte du dernier tableau.
- Réaffirmer la définition de ce qu'est un paysage en peinture. Nommer les autres genres en peinture (portrait, nature morte, scène de genre, sujet d'histoire...)

Les œuvres du parcours



Gysbrecht LEYTENS (attribué à)
Paysage d'hiver avec gitans et patineurs
Première moitié du 17^e siècle
Huile sur toile, 80 x 123 cm

HIVER

- Appartient au genre du paysage même s'il y a de nombreux personnages.
- Paysage réaliste et mystérieux à la fois, réalisé en atelier.
- Les paysages d'hiver sont très à la mode au 17^e siècle (c'est la spécialité de Leytens).
- Activités d'hiver (patinage) représentées avec détails.
- Facture lisse, geste du peintre non visible.
- Imaginer les bruits de ce paysage.

Pour aller plus loin, dans la même salle :

- Comparer l'œuvre avec d'autres paysages exposés à proximité.



Alfred SISLEY
Printemps pluvieux
 1879
 Huile sur bois, 47 x 56,3 cm

PRINTEMPS

- Appartient au genre du paysage.
- Les lignes de composition suivent le bord du chemin jusqu'au point de fuite.
- Peint en plein air. Le peintre saisit les sensations qu'il observe devant le paysage.
- Touches visibles : courbes pour le ciel, verticales pour le fond et l'herbe, dans tous les sens pour la terre, très épaisses pour les fleurs de pommiers.
- Où le peintre était-il installé pour réaliser ce tableau? Quelle est la place du spectateur : dans le tableau ou en dehors ?



Maurice Denis
Soir de septembre
 1911
 Huile sur toile, 130 x 180 cm

ÉTÉ

- Paysage balnéaire
- Observer et décrire le tableau. Énumérer toutes les activités auxquelles se livrent les personnes représentées. Où sont-elles précisément ?
- Le spectateur a la sensation de se tenir avec les personnages du premier plan du tableau.
- Observer la couleur de la mer, du ciel et du sable. S'agit-il des mêmes couleurs dans la réalité ? Pourquoi ces couleurs sont-elles différentes ici ? À quel moment de la journée le ciel change-t-il de couleur ?
- Imaginer les sons de ce paysage.



Joan MITCHELL
Tilleul
 1978
 Huile sur toile, 260 x 180 cm

AUTOMNE

- Est-ce un paysage ?
- Sensation d'abstraction même si le titre nous ramène à un sujet : un arbre. Argumenter.
- Décrire les éléments plastiques de cette peinture :
 - > La touche, très visible. Larges traits, taches plus concentrées, dégoulinures, empâtements...
 - > La taille du tableau renvoie au geste du corps entier. Geste dynamique, rapide, presque violent.
 - > La verticalité du format contribue à l'évocation d'un arbre. Le format du paysage est traditionnellement horizontal.
- Quels éléments évoquent la saison ?

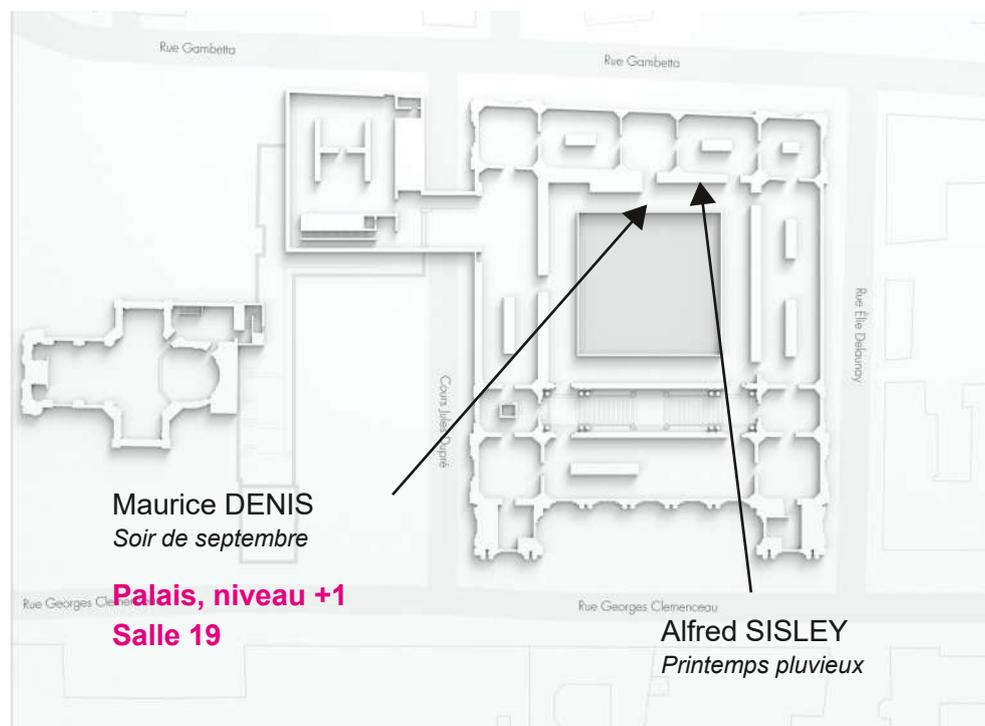
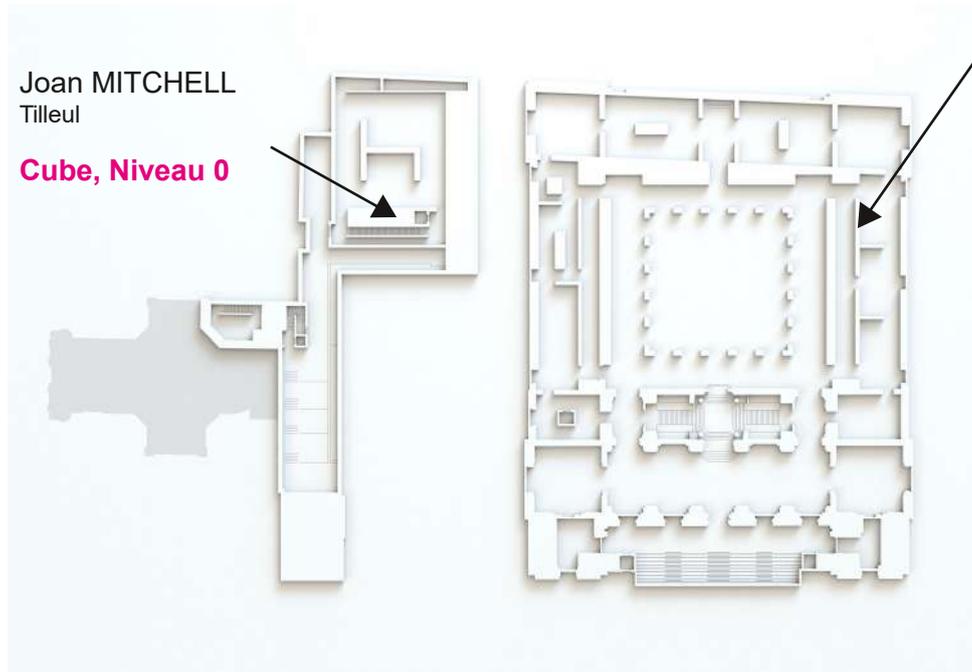
Pour aller plus loin, dans la même salle :

- Comparer l'œuvre avec celle de Pierre Kirkeby, *Herbst II* (Automne, II) réalisée en 1988 et exposée juste à côté.

Localisation des œuvres

Gysbrecht LEYTENS
(attribué à)
Paysage d'hiver avec gitans et patineurs

**Palais, Rez-de-chaussée
Salle 2.3**



Dossier

Le paysage

Les œuvres citées qui appartiennent aux collections du Musée d'arts de Nantes sont soulignées.

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 comme 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 (la société, l'époque).

En peinture, le genre du paysage concerne tout autant la campagne, la mer (les marines), sans oublier 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 décor.

Historique

Dans l'Antiquité, les Grecs représentent la nature dans les peintures des vases attiques (Athènes et sa région). 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 semble se recentrer sur le genre religieux, excluant presque complètement les autres sujets de représentation. Avant le 14^e 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.

Au 14^e siècle, les peintres Lorenzetti et Giotto sont parmi les premiers à introduire des paysages dans leurs peintures : respectivement les fresques sur les effets du *Bon gouvernement*, palais communal de Sienne 1338-39, (sujet laïque) ou les fresques de l'église supérieure de Saint François, à Assise, 1295, (sujet religieux).

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*, 14^e-15^e siècles).

C'est au 15^e 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 16^e siècle. Encore dépendants des sujets religieux, les paysages en Italie comme dans les Flandres deviennent de plus en plus variés. À Anvers, le peintre 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 17^e siècle :

Le 17^e siècle est un moment capital dans l'histoire du paysage et des genres de façon générale.

L'Académie créée en France en 1648 met au point la « hiérarchie des genres » qui fixe l'importance de chaque sujet à ses yeux. 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. L'emploi de teintes brunes pour le premier plan, de verts pour le plan intermédiaire et de bleus pour l'arrière-plan devient systématique, hérité de la tradition flamande. Des montagnes, des cascades, des rivières, ainsi que des fabriques (ruines antiques) et quelques personnages, souvent mythologiques, habitent l'espace construit artificiellement.

Le 18^e siècle :

Au 18^e 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*). C'est aussi l'époque qui voit naître 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 et qui n'est pas conçu pour émouvoir, s'oppose alors 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 délicate, principe même du sublime.

Le 19^e 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 à fuir 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 leurs toiles sont les variations de lumière, les vibrations de couleur, qu'ils essaient de retranscrire telles qu'ils les ont perçues. Ils 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 (Émile-Henri Bernard, *Le gaulage des pommes, 1890*).

Du 20^e siècle à l'art contemporain :

Au début du 20^e 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.

Salle 2.3

Gysbrecht LEYTENS

Anvers, 1586-1656

Paysage d'hiver avec gitans et patineurs

Non daté



L'œuvre

Ce tableau appartient au collectionneur nantais François Cacault avant d'être acquis par le musée des beaux-arts en 1810. En 1953, Luc Benoist, historien de l'art, l'attribue à Leytens.

Un paysage animé

Ce paysage d'hiver est animé par des personnages se livrant à diverses activités. Certains patinent sur la rivière glacée sous le regard de quelques spectateurs et d'un chien. À l'orée du bois, au premier plan, une diseuse de bonne aventure lit les lignes de la main d'un passant. Un homme portant un lourd fardeau est assis au bord du chemin tandis que plus loin, un autre ramasse du bois, accompagné d'un âne bâté.

Gitans et patineurs

Les gitans sont des personnages prisés par la littérature et le théâtre. Les artistes donnent d'eux une image fantasmée. La diseuse de bonne aventure, libre et nomade, brave les interdits de la religion catholique en se livrant à la divination. Les vingt premières années du 17^e siècle voient la multiplication de ce personnage en peinture (Le Caravage, *La diseuse de bonne aventure*, 1593 ; Georges de la Tour, *La diseuse de bonne aventure*, vers 1630).

Dans le tableau de Leytens, la bohémienne introduit un sentiment de mystère qui contraste avec les patineurs s'adonnant à l'activité hivernale par excellence au 17^e siècle dans les Pays-Bas.

Huile sur bois
80 x 123 cm
Collection Cacault, achat, 1810
Inv. 502

Un paysage fidèle à la tradition flamande

Le 17^e siècle voit l'émancipation du genre du paysage en Europe. Autrefois arrière-plan d'une scène religieuse, il devient un sujet en soi. Si les peintres français et italiens préfèrent les paysages idéalisés dont l'espace est construit par une perspective linéaire*, les artistes flamands privilégient le rendu de la profondeur par les jeux et les nuances de couleurs. Cette perspective dite atmosphérique* est possible grâce aux subtilités de la peinture à l'huile.

Dans ce paysage d'hiver, l'atmosphère du premier plan se teinte d'ocre et de brun pour mieux se rapprocher de nous, alors que la ligne d'horizon bleutée s'enfonce dans l'espace pictural. Les détails des éléments naturels et des personnages se perdent au fur et à mesure que l'œil avance dans la profondeur du tableau.

Le paysage d'hiver comme spécialité

Le succès des paysages et la tendance des peintres à se spécialiser dans un même sujet fait naître des sous-genres comme les paysages ruraux, les marines, les paysages de neige, etc. Avant un article paru en 1942 qui identifie Leytens, ce dernier était surnommé le « Maître des paysages d'hiver ». Dans cette spécialité thématique, il suit la tradition flamande (Pieter Brueghel l'ancien, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*, 1565 ; Joos II de Momper, *Paysage d'hiver*, 1615).

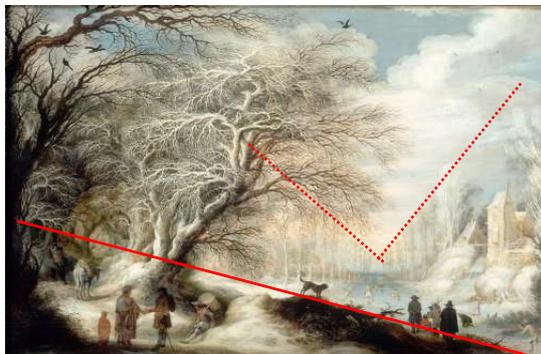
La construction d'un paysage familier et inquiétant à la fois

Une forte diagonale longeant le bord du chemin au premier plan structure le paysage.

Dans la moitié droite du tableau, l'horizon s'ouvre sur la rivière gelée bordée d'un alignement d'arbres. Les lignes obliques qui délimitent le cours d'eau donnent une grande profondeur au tableau. Cette partie du paysage est le domaine des patineurs et des demeures paysannes, un univers connu et rassurant.

À gauche, les arbres dessinent des formes inquiétantes, animées par les silhouettes noires des oiseaux. La diseuse de bonne aventure ainsi que le personnage et son âne s'enfonçant dans la profondeur de la forêt évoquent un univers plus mystérieux voire inquiétant.

L'artiste oppose deux mondes différents, unis cependant par un même manteau neigeux qui recouvre tout et rend imperceptibles les limites entre le ciel et la terre. Il joue des tonalités de blancs, délicatement rehaussées par le noir des ombres et des branches.



L'artiste

Un peintre très peu documenté

La vie de Gysbrecht Leytens demeure peu connue.

Peintre paysagiste de l'école flamande, il est dans un premier temps l'élève de Jacques Vrolyck à Anvers en 1598 et entre dans la Guilde des peintres d'Anvers en 1611. Il a quelques élèves documentés entre 1617 et 1627 et comme bien d'autres peintres néerlandais, il s'intéresse aussi à la poésie. Il est membre de l'importante chambre de rhétorique anversoise "De Olijftak" et occupe un poste de capitaine de la garde civile.

Le Maître des paysages d'hiver

À la manière de nombreux artistes flamands et hollandais, ce peintre semble s'être spécialisé dans les paysages hivernaux ou *winterkens* qui connaissent alors un vif succès. Son nom reste inconnu jusqu'aux recherches de Reelick en 1942. Avant cette date, il est connu sous le surnom du « Maître des paysages d'hiver ».

Salle 19

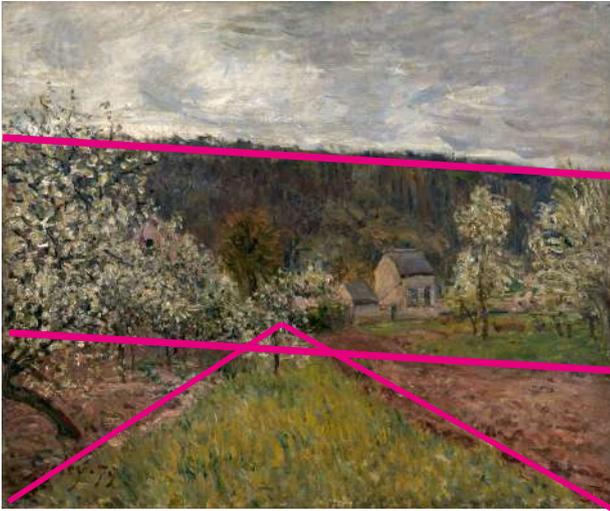
Alfred SISLEY

Paris, 1839- Moret-sur-Loing, 1899

Printemps pluvieux

1879

Huile sur toile, 47 x 56,3 cm
Commission de la récupération artistique Office des biens et intérêts privés / MNR
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1985
N° de dépôt : D.985.1.1.P
Domaine public
Crédit photographique : Alain Guillard/Musée des Beaux-Arts de Nantes



L'œuvre

Une œuvre « MNR »

Ce tableau fait partie des œuvres spoliées par les Nazis puis récupérées en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Certaines ont été renvoyées en France lorsque des indices (archives, inscriptions, etc.) laissaient penser qu'elles en provenaient. La plupart d'entre elles a rapidement été restituée à leurs propriétaires. Une partie des œuvres non réclamées a été confiée à la garde des musées nationaux. Ces dernières sont identifiées dans les musées par le préfixe MNR, « Musées Nationaux Récupération » devant leur numéro d'inventaire.

Les variations atmosphériques pour unique sujet

Comme beaucoup de peintres impressionnistes, Sisley a pour principale source d'inspiration le paysage. Sensible à l'écoulement paisible des saisons, il aime traduire le printemps par la représentation de vergers en fleurs et montre une attirance particulière pour la campagne enneigée. De ses paysages se dégage toujours une impression de calme et de sérénité. Mais plus que les paysages, les véritables sujets de Sisley semblent être les variations atmosphériques, les heures du jour, les reflets de lumière et les nuances délicates de couleurs.

Une composition structurée

Le paysage est divisé en trois bandes horizontales pour le ciel, la végétation (collines du fond, pommiers des premier et second plans) et le sol. La position des arbres suggère la prolongation du paysage à gauche et à droite, au-delà des limites du tableau. Enfin, deux lignes obliques, au premier plan, se rejoignent au centre de la composition, formant un point de fuite stoppé par la ligne des collines. Ce point précis est caché par un arbre en fleur. La composition très structurée place le spectateur au cœur du paysage.

Une touche variée

Le ciel lourd et gris est brossé par une touche large et horizontale. L'herbe verte est représentée par des traits vifs, fins et verticaux. Les fleurs des pommiers en touches courtes et épaisses accrochent la lumière par leur relief et leur couleur argentée.

Deux versions d'un même paysage

Il existe une autre version de ce paysage, *Printemps aux environs de Paris. Pommiers en fleurs*, réalisée la même année et conservée au Musée Marmottan à Paris.

L'artiste

Un peintre impressionniste

Né à Paris de parents marchands anglais, Alfred Sisley s'est tout d'abord formé au commerce. Peu intéressé par cette activité, il se tourne vers la peinture. Après un séjour en Angleterre où il découvre l'art de John Constable et William Turner, il rentre en 1862 dans l'atelier de Charles Gleyre où il rencontre Claude Monet, Auguste Renoir et Frédéric Bazille. Dès lors, une forte amitié lie les quatre artistes qui seront parmi les acteurs les plus influents de l'impressionnisme*.

Les lieux qui inspirent Sisley

Sisley et ses trois amis quittent l'atelier de Gleyre pour travailler en plein air dès 1863. Ils plantent leurs chevalets dans la forêt de Fontainebleau, Barbizon ou encore Marlotte. Cette expérience renforce leur implication dans la peinture impressionniste. À partir de 1865, Sisley peint les environs de Paris.

Dans les années 1870, il se rend souvent en Normandie où il étudie les paysages vallonnés. Grâce à la fortune de son père, il n'a aucun problèmes financiers. Il vit à Paris où il fréquente entre autres Édouard Manet et Émile Zola au Café Guerbois, et fait de nombreux séjours à la campagne dans les environs de la capitale pour peindre en plein air.

La guerre de 1870 le pousse à s'installer à Louvenciennes, près de la maison de Renoir, pour fuir Paris assiégée. La faillite et la mort de son père modifient dramatiquement ses conditions de vie.

De 1875 à 1878, Sisley s'installe à Marly-le-Roi où les inondations de 1876 deviennent un de ses sujets de prédilection.

Il réside ensuite brièvement à Sèvres avant de s'installer près de Moret-sur-Loire où il peint la campagne paisible jusqu'à la fin de sa vie en 1899.

Des revers de fortune au succès posthume

Sisley, qui n'obtint jamais sa naturalisation française, fait partie des peintres impressionniste a ne pas avoir connu le succès de son vivant.

Après la faillite et la mort de son père en 1870, il est ruiné. Il quitte Paris et n'a que sa peinture pour subvenir aux besoins de sa famille. En 1872, il rencontre le marchand d'art Paul Durand-Ruel par l'intermédiaire de Monet et Pissarro. En 1874, il participe à la fondation de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs et présente ses œuvres lors des trois premières expositions impressionnistes. Il accepte sa première exposition personnelle en 1881 dans la galerie de Durand-ruel, après celles de Monet puis Pissarro.

En 1882, Sisley participe de nouveau à l'exposition impressionniste, mais boude la suivante, la huitième et dernière du groupe.

Enfin, contraint par les soucis financiers, Sisley multiplie les expositions notamment à New York dans la galerie de Durand-Ruel ou avec un nouveau marchand, Georges Petit. Mais le succès n'est toujours pas au rendez-vous.

Sisley décède en 1899 dans la misère et la maladie, un an après son épouse.

Un an après sa mort, son tableau *L'inondation à Marly* est vendu pour une somme considérable. C'est le début d'une reconnaissance posthume pour Sisley, qui est depuis considéré comme l'un des grands peintres impressionnistes.

Salle 19

Maurice DENIS

Granville, 1870 - Saint-Germain-en-Laye, 1943

Soir de septembre

1911

Huile sur bois
130 x 180 cm
Achat, 1914
Inv. 1949

L'œuvre

Repos en famille à Perros-Guirec

En 1908, Denis achète une maison baptisée Silencio à Perros-Guirec, sur la côte bretonne. C'est là qu'il peint sa femme, sur le sable, donnant le sein à leur fils Dominique, au premier plan. Au second plan, des jeunes filles font une partie de raquettes sur la plage. Un peu plus loin, des baigneurs jouent dans les vagues. L'arrière plan est réservé au paysage.

Une composition classique

Le paysage est divisé en trois parties horizontales : le ciel, la mer et la plage. La ligne d'horizon placée très haut accentue l'impression de profondeur.

Au premier plan, le groupe de personnages assis sur le sable s'inscrit à l'intérieur d'un triangle. Un second triangle, interrompu par le bord du tableau et formé par les rochers du lointain, équilibre la composition. Cette ordonnance classique contraste avec les lignes ondulantes, rappelant l'art nouveau, des figures féminines qui jouent aux raquettes.

La scène est dynamisée par la répétition de formes arrondies (galets, balle, têtes des personnages) qui font rebondir le regard du spectateur de l'une à l'autre.

D'étranges couleurs

Si le ciel prend des couleurs roses à certaines heures du jour et la mer peut avoir des reflets verts, la couleur bleue de la plage est étonnante. Toute l'étrangeté du tableau vient de cette utilisation insolite du bleu. Denis transpose ainsi un paysage familier de bord de mer en un décor irréal. L'harmonie de vert et de rose contribue aussi à la sublimation du quotidien.

Une facture moderne

Le traitement pictural fait cohabiter des surfaces exécutées en aplat (plage et robe bleue du premier plan) avec des zones animées à la brosse par des touches très libres et visibles (rochers du lointain). L'usage de l'aplat est un héritage de la synthèse et du cloisonnement des formes que Paul Gauguin expérimente à Pont-Aven*, en Bretagne. Le synthétisme* et le cloisonnisme de l'École de Pont-Aven guident les recherches de Denis et du groupe des nabis*.

L'entrée fracassante dans les collections du musée

Trois années après sa réalisation, cette peinture est présentée à l'exposition de la Société des Amis des arts de Nantes et achetée par le musée. L'achat de cette œuvre moderne « d'une valeur artistique aussi discutée » provoque la démission d'un des administrateurs du musée.

L'artiste

Maurice Denis devient « prophète »

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.

Une nouvelle définition de la peinture

Maurice Denis, dans la revue *Art et critique*, donne en 1890 une nouvelle définition de la peinture, souvent mise en relation avec les débuts de l'art moderne. L'objectif d'un tableau désormais, n'est plus la représentation d'un sujet : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Thèmes religieux et décors muraux

Après deux voyages en Italie en 1895 puis 1897, Denis, influencé par les fresques des 14^e et 15^e siècles, s'oriente vers la peinture religieuse. Il tente de renouveler le thème avec l'emploi des techniques modernes et le retour à la peinture des primitifs italiens.

Il exécute aussi de vastes compositions décoratives dans lesquelles il ne réussit pas à trouver les moyens plastiques correspondant à ses théories modernistes.



L'œuvre

Sentiments, sensations et émotions

Le titre renvoie à la nature. Pourtant Joan Mitchell ne cherche pas à la représenter mais à retranscrire les sensations éprouvées face à celle-ci. L'artiste peint ses souvenirs visuels et sensoriels : « je peins d'après des paysages remémorés que j'emporte avec moi et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui, bien évidemment sont transformés ».

Ce tilleul est certainement celui de son jardin à Vétheuil. À partir de cette série, l'artiste commence à peindre principalement la nuit, vérifiant l'exactitude des couleurs seulement le lendemain à la lumière du jour.

L'expressivité du geste

L'intensité, la puissance et le dynamisme du geste transparaissent dans cette œuvre. Devant cette toile de grand format, l'artiste exécute des gestes énergiques et rapides qui engagent son corps tout entier. Elle transmet la verticalité de l'arbre et la masse du feuillage par de larges traits dynamiques.

L'artiste doit s'éloigner pour admirer la toile en entier et revenir vers elle pour poursuivre. Cette peinture gestuelle rapproche le travail de Joan Mitchell de celui des peintres expressionnistes abstraits* tels que Willem de Kooning.

Fiche d'œuvre 20^e

Cube niveau 0

Joan MITCHELL

Chicago, 1926 – Paris, 1992

Tilleul

1978

Huile sur toile
AM 1995-169
Dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou, 1996
Inv. D.996.3.4.P
© Estate of Joan Mitchell
Crédit photographique : Jean-Claude Planchet/Centre Pompidou, MNAM-CCI

La puissance des couleurs

La palette contrastée mêle essentiellement des teintes orangées vives à un bleu-gris plus froid, auxquels s'ajoutent du noir et du vert. Le bleu - omniprésent, de manière générale dans son travail - ainsi que l'orange sont appliqués par des coups de brosse vigoureux et énergiques. Les traces laissées par l'outil - coulures, épaisseurs, empâtements - témoignent de la dynamique du geste et de l'implication du corps de l'artiste dans l'exécution.

La composition semble ainsi palpiter et vibrer sous nos yeux.

Observation incessante de la nature

Mitchell perçoit chaque chose de la vie à travers une couleur liée à la nature. Elle s'immerge au cœur de la toile et livre des champs colorés qu'elle multiplie en polyptyques. Au cours des années 1980-1990, les motifs floraux éclatent en bouquets ; la peinture évoque plus que jamais le paysage : La Grande Vallée, Rivière, Champs, Bleuets, Tilleuls...

L'artiste

Formation et débuts

Née à Chicago en 1925, Joan Mitchell vit dès son enfance dans un milieu très stimulant intellectuellement. Après un cursus littéraire, elle s'inscrit à "l'Art Institute" de Chicago. Elle s'installe à New-York et débute sa carrière, où elle fréquente le groupe des expressionnistes abstraits. Elle y rencontre Franz Kline et Willem De Kooning qui l'initient aux variantes de l'expressionnisme abstrait, et prend part à l'effervescence de la vie artistique new-yorkaise. Une bourse d'études lui permet de venir en France en 1948. À partir de ce moment là, elle partage sa vie entre les États-Unis et la France avant de s'installer définitivement dans le village de Vétheuil en 1967.

Vétheuil et l'influence de Monet

L'installation de Mitchell en 1967 dans le village de Vétheuil transforme profondément son travail.

Dans ce lieu autrefois fréquenté par Claude Monet, sa peinture synthétise deux courants picturaux qui l'ont profondément marquée : l'impressionnisme et l'expressionnisme abstrait.

L'observation de la nature, l'intérêt pour la couleur et la lumière, la touche apparente et le travail en série sont de nombreux points communs entre son œuvre et la peinture de Monet.

Seconde génération

Joan Mitchell fait partie de la seconde génération de l'expressionnisme abstrait, avant tout héritière de De Kooning, c'est-à-dire d'une pratique de la peinture gestuelle comme expression d'un individu libre. Mais la peinture abstraite et gestuelle de Joan Mitchell est d'abord liée à l'émotion ressentie devant la nature.

Inclassable

Joan Mitchell se voulait hors normes, refusant toute règle, méthode et tout système en général. S'isolant en France alors que l'école américaine triomphe, elle choisit la solution la plus difficile, à l'écoute exclusivement de sa sensibilité et de ses émotions. Dans son œuvre si singulière et poétique, elle échappe aux étiquettes et réussit à rendre une œuvre vibrante et sensible.

Ressources

- Musée des Beaux Arts de Caen

http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/mitchell-champs-xxe_siecle-2013.pdf

- Musée des impressionnistes Giverny http://www.mdig.fr/sites/default/files/pdf/163_dossier_pedagogique_mitchell.pdf

- 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/#/>

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.

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 rendent 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 17^e 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 nabi et reste une source d'inspiration pour les courants du 20^e siècle.

Expressionnisme abstrait

Après la Seconde Guerre mondiale, en Europe comme en Amérique du nord, apparaît une nouvelle forme de peinture abstraite qui privilégie l'expression spontanée de l'artiste sur la toile. Cette abstraction gestuelle est appelée "Abstraction lyrique" à Paris et « Expressionnisme abstrait » ou "Action Painting" en Amérique du nord. Les plus célèbres représentants sont Jean-Paul Riopelle, Joan Mitchell ou Jackson Pollock.

Les artistes qui pratiquent cette abstraction accordent plus d'importance à l'acte physique de peindre qu'au résultat produit. Ils transforment la toile, souvent de grand format, en un espace d'expérimentation. Avec une grande liberté de techniques, d'outils et de matières, ils réalisent une œuvre qui est le témoin de cette expérimentation, la trace matérielle des gestes, des mouvements du corps vivant, en action, de l'artiste.

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 17^e 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 19^e siècle puis le 20^e siècle mettent un terme à cette hiérarchisation des genres.

Impressionnisme

À la fin du 19^e 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.

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 écrivains comme Honoré de Balzac ou Gustave Flaubert et peintres 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 artifices 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 19^e siècle en France. Cette tendance apparue en Grande-Bretagne au 18^e 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.

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.