

# LE MUSÉE EN AUTONOMIE

DES RESSOURCES  
POUR MENER  
SA VISITE

PAYSAGE ET  
LITTÉRATURE AU  
XIX<sup>e</sup> SIÈCLE



par les  
étudiants du Master  
Lettres de l'Université  
Lumière-Lyon 2

UNIVERSITÉ  
LUMIÈRE  
LYON 2  
UNIVERSITÉ DE LYON

MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS  
DE LYON  
MBA-LYON.FR



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>PEINTURE ET PAYSAGE</b>	<b>3</b>
<b>LITTÉRATURE ET PAYSAGE</b>	<b>4</b>
<b>ŒUVRES</b>	<b>5</b>
◆ <b>NICOLAS POUSSIN</b> <i>LA FUITE EN ÉGYPTÉ</i>	5
◆ <b>HUBERT ROBERT</b> <i>RUINES ANTIQUES</i>	6
◆ <b>JEAN-BAPTISTE PILLEMENT</b> <i>LE PONT RUSTIQUE</i>	7
◆ <b>FRANÇOIS GÉRARD</b> <i>CORINNE AU CAP MISÈNE</i>	8
◆ <b>PAUL FLANDRIN</b> <i>LES PÉNITENTS DE LA MORT DANS LA CAMPAGNE DE ROME</i>	9
◆ <b>LOUIS JANMOT</b> <i>RÉALITÉ (LE POÈME DE L'ÂME)</i>	10
◆ <b>JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT</b> <i>ÉTUDE DE PAYSAGE (VUE DE SIN-LE-NOBLE)</i>	11
◆ <b>ALFRED SISLEY</b> <i>LA SEINE À MARLY</i>	12
◆ <b>PAUL CÉZANNE</b> <i>LES PEUPLIERS</i>	13
◆ <b>AUGUSTE MORISOT</b> <i>PAYSAGE MAUVE</i>	14
<b>PISTES PÉDAGOGIQUES</b>	<b>15</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE</b>	<b>16</b>
<b>PLAN</b>	<b>17</b>

## PAYSAGE ET LITTÉRATURE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

**S’inscrivant à la suite des parcours audioguidés *Victor Hugo* et *Baudelaire critique d’art*, ce dossier pédagogique est le fruit d’un partenariat entre le musée des Beaux-Arts et l’Université Lumière-Lyon 2. Les notices ont été rédigées par des étudiants du Master Lettres dans le cadre d’un séminaire portant sur la question du paysage en littérature au XIX<sup>e</sup> siècle.**

### PEINTURE ET PAYSAGE

Dès l’Antiquité, des genres picturaux distincts apparaissent. Ainsi, il existe en Grèce de grands portraitistes comme Zeuxis ou Appelle. Toutefois, la représentation de la nature n’est pas à cette époque un genre pictural autonome : elle peut servir d’arrière-plan ou d’élément décoratif mais ne constitue pas en elle-même un sujet. La classification rigoureuse des genres date du XVII<sup>e</sup> siècle. En France, l’Académie royale de peinture et de sculpture distingue alors la peinture d’histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. La peinture d’histoire est le genre noble qui permet de consacrer la carrière d’un artiste. Le paysage n’est qu’un genre accessoire apparu en tant que tel au XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les peintres désirant figurer la nature doivent, à l’image de Nicolas Poussin (1594-1665), parsemer leurs paysages de scènes mythologiques ou religieuses définissant un genre intermédiaire, à la croisée du paysage et de la peinture d’histoire, le « paysage historique ». L’aura exceptionnelle de Poussin tout au long des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles entraîne la création d’un Prix de Rome du paysage historique de 1816 à 1863, perpétuant la tradition du paysage classique qui, d’Hubert Robert (1733-1808) à Paul Flandrin (1811-1902), demeure encore l’esthétique la plus appréciée en Europe. Toutefois, les peintres de paysage tendent progressivement à rompre avec l’académisme et ses règles de composition. Le romantisme, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, propose un nouvel état d’esprit privilégiant les émotions de l’ar-

tiste et la notion de sublime, comme en témoignent les œuvres de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), de François Gérard (1770-1837) ou de Louis Janmot (1814-1892). À partir des années 1840, les peintres réalistes se détournent des notions de paysage idéalisé (classique) et de paysage sentimental (romantique) qui avaient dominé jusqu’alors, s’attachant à étudier la nature pour elle-même et privilégiant une nature du quotidien, sans grandiloquence. C’est désormais la campagne environnant les grandes villes qui devient le modèle, à l’image de la forêt de Fontainebleau pour Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et les peintres de Barbizon. Mais ce sont surtout les impressionnistes, parmi lesquels Alfred Sisley (1839-1899), qui marquent le début de la modernité picturale en détachant le sujet traité de l’objet représenté. Le paysage devient désormais une interprétation très libre d’une réalité observée directement sur le motif. Parallèlement à cette représentation instantanée du paysage, la fin du siècle est marquée par l’essor d’une sensibilité symboliste renouant avec l’idée d’un paysage-âme en réaction au matérialisme des impressionnistes, comme l’illustre notamment l’œuvre d’Auguste Morisot (1851-1951). Enfin, Paul Cézanne (1839-1906), cherchant, selon ses propres termes, à « faire du Poussin d’après nature », réconcilie le naturalisme et la règle classique à travers des paysages rigoureusement construits dont la simplification géométrique annonce le cubisme de Picasso et de Georges Braque.

Si la pratique du paysage en peinture est ancienne – on en trouve de nombreux exemples dans l'Antiquité, le terme «paysage» est une invention de l'époque moderne que l'on trouve dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Le dictionnaire de Furetière, en 1690, le définit comme «le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter». C'est dire assez l'ambivalence du terme et de la réalité qu'il désigne. Le «paysage», en effet, renvoie tout à la fois à la chose en soi et à sa représentation. Il peut encore se comprendre, ainsi qu'y invite la définition de Furetière, comme le point de contact entre un spectateur et l'étendue de l'espace qu'il observe. Il n'est donc pas illogique que son histoire, en Occident tout du moins, soit tributaire de l'évolution du sujet et du statut de l'individu dans le rapport qu'il engage avec le monde : comme le souligne François Jullien, dans le paysage, le «lieu discrètement devient un lien».

Le paysage, d'autre part, est lié à l'émergence de nouvelles techniques de représentation : la logique perspective place le spectateur au centre du dispositif optique à partir duquel s'étagent et s'échelonnent les divers plans de la représentation. Plus tard, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'invention des panoramas plonge le sujet dans un paysage immersif qui l'entoure désormais en une toile cylindrique de 360°. Le paysage, quelle que soit la naturalité illusionniste qu'il tente d'imposer, demeure un ensemble de codes et de conventions historiquement datés.

Dans le domaine littéraire, la représentation du paysage est également soumise à des conventions analogues. Dans la rhétorique classique, il se trouve codifié dès l'Antiquité : c'est le *locus amoenus* virgilien, lieu agréable qui associe, dans un cadre champêtre, un ensemble d'éléments : des arbres, des fruits, des oiseaux et des fleurs, un doux zéphyr, un ruisseau serpentant entre des pierres moussues, etc. Lieu arcadien, propice aux amours et aux effusions pastorales dont la littérature, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, conservera longtemps la mémoire. Lieu s'opposant radicalement au *locus horridus* ou *terribilis*, lieu désert, rocailleux et stérile.

Avec le développement de la sensibilité rousseauiste au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis avec l'avènement du romantisme, la question du paysage se trouve envisagée sous un nouveau jour. On célèbre des territoires jusqu'alors laissés en déshérence ou considérés comme hostiles

et terribles : la montagne aux sommets inaccessibles ; la mer tempétueuse. Paysages tourmentés susceptibles d'exalter des sentiments extrêmes. La littérature, tout comme la peinture, glorifie l'esthétique du sublime. L'homme se confronte à ce qui le dépasse et lui donne l'intuition de l'infini.

Le paysage devient également un lieu de projection pour la sensibilité de l'observateur. « Tout paysage, écrit Amiel, est un état de l'âme ». Le modèle pictural n'est jamais très loin du texte littéraire : la recherche de l'élévation spirituelle chez Chateaubriand va de pair avec la pratique de l'*ekphrasis* et l'ordonnement du paysage selon les plans étagés et harmonieux d'un modèle perspectiviste. Pour le voyageur en Orient que fut Lamartine, affirmant que son récit n'est autre chose que « le regard écrit », c'est la recherche du pittoresque et des impressions qui dominent, à l'instar de la technique libre et fluide adoptée par le dessinateur de croquis. Victor Hugo exploite quant à lui la veine contemplative et visionnaire et son écriture, tout comme ses lavis d'ailleurs, abonde en évocations sombres.

Avec l'évolution des sensibilités, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle offre une perception contrastée du paysage. L'émergence du réalisme puis du naturalisme en art, la modernisation de la société incitent à infléchir les représentations : la description se charge de considérations sociologiques. Sous la plume de Zola, dans *La Terre*, le paysage agricole est avant tout une source de rendement et de revenus : c'est un lopin que l'on exploite âprement, et dont la physionomie change au gré des saisons et des variétés que l'on sème. Le paysage peut également devenir urbain : le vaste panorama que découvre Aristide Saccard dans *La Curée* est le reflet d'un espace modelé par la spéculation haussmannienne. Avec le développement des loisirs, les nouvelles de Maupassant relatent les excursions des citadins sur les bords de Seine, les parties de canotage faisant écho à l'univers coloré des amis impressionnistes de l'écrivain.

Enfin, en réaction contre le matérialisme ambiant, le courant symboliste propose à la fin du siècle une vision plus sensitive du paysage, à mi-chemin entre l'observation et la rêverie, jouant de l'atomisation diffuse du sujet dans l'objet de sa contemplation.

## 1. LA FUITE EN ÉGYPTÉ, 1657

Si le paysage est aujourd'hui un genre pictural à part entière, cela n'a pas toujours été le cas : longtemps les représentations de la nature n'ont été qu'un élégant arrière-plan destiné à mettre en valeur des thèmes plus nobles, tels que les représentations mythologiques, religieuses ou historiques. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, que le paysage s'affranchit et que d'un art mineur, il s'affirme comme un genre pictural dominant.

*La Fuite en Égypte*, tableau peint par Nicolas Poussin en 1657, illustre cette tradition du paysage dit « historique », mêlant un sujet religieux à l'évocation harmonieuse de la campagne romaine que le peintre découvre lors d'un premier séjour dans la Ville éternelle dès 1624. Bon nombre de ses tableaux dépeignent ces paysages italiens qu'il a longtemps côtoyés, et que son imagination parsème de « fabriques », ces ruines antiques idéalisées.

Dans son Salon de 1767, Denis Diderot évoque la manière dont Poussin a traditionnellement eu recours au paysage : « La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Le beau tout ! Le bel ensemble ! C'est une seule et unique idée qui a engendré le tableau. [...] Ce paysage, ou je me trompe fort, est le pendant de l'Arcadie [...]. Voilà les scènes qu'il faut savoir imaginer, quand on se mêle d'être paysagiste. »

En évoquant l'Arcadie, symbole antique de l'Âge d'or qui sut inspirer à Poussin quelques-uns de ses plus célèbres tableaux, Diderot renvoie à la tradition mythologique du *locus amœnus* (lieu idéal et champêtre où



Nicolas Poussin (1594-1665), *La Fuite en Égypte*, 1657, huile sur toile, 97 x 134 cm.

la nature prodigue tous les biens) et de son pendant, le *locus horridus* ou *terribilis* (lieu terrifiant où la nature est hostile). Mais dans ce tableau, la représentation traditionnelle de la fuite en Égypte subit un renversement : la Sainte Famille est censée s'éloigner du danger que fait peser sur elle Hérode, le roi de Judée et aller vers des horizons plus propices. Or, elle semble ici quitter des rivages attrayants pour se diriger vers un lieu sombre, un *locus horridus* que la composition du tableau, distribuant ombres et lumières de part et d'autre d'une diagonale, paraît désigner comme l'avenir. Le traitement du paysage revêt ainsi une signification symbolique et révèle en quelque sorte les inquiétudes d'un Nicolas Poussin vieillissant, frappé par la maladie et hanté par la mort.

MARINA BAZEAU, ÉLISABETH DEURVEILHER ET JADE TIGANA

◆ Identifier l'épisode représenté (époque, lieu, personnages) et noter comment la nature sert de décor à cette histoire.

◆ Observer les éléments qui composent le paysage, ainsi que les éléments d'architecture antique. Font-ils référence à l'ère géographique évoquée par le titre de l'œuvre ?

◆ Quelle portée symbolique peut-on leur donner ? Peut-on dire que le paysage représente une nature bienveillante (*locus amœnus*) ou une nature hostile (*locus horridus*) ?

◆ Noter les autres éléments de la composition qui annoncent l'avenir incertain de la Sainte Famille en Égypte.

◆ À partir de vos remarques, définir la notion de « paysage historique ». Rappeler les écoles (ou pays) dans lesquelles cette conception du paysage s'est particulièrement affirmée au XVII<sup>e</sup> siècle.

◆ Repérer le motif de l'aigle terrassant un serpent, en haut à droite du tableau. Inspiré d'une monnaie d'Agrigente,

ville antique de Sicile, que peut-il symboliser dans le contexte religieux de l'œuvre ?

◆ Analyser les règles de composition du paysage classique : la construction de la profondeur par plans successifs, le rôle d'harmonisation de la lumière, la répartition équilibrée des couleurs et des masses grâce aux lignes de force.

## 2. RUINES ANTIQUES, 1779

Peintre de la «poétique des ruines» d'après Diderot, avec lequel il était très lié, Hubert Robert se forme à Rome auprès de Piranèse et de Fragonard. À son retour en France, il développe un art inspiré par les *capricci* italiens, ou «caprices d'architecture»: la nature, sous son pinceau, se parsème de ruines antiques avec un art consommé de la composition, qui lui vaudront le surnom de «Robert des Ruines».

Dans ces *Ruines antiques* de 1779, Robert se livre à la fantaisie de déplacer le temple de Vesta de Tivoli, cette ville où les artistes viennent puiser l'inspiration et où vécut l'empereur Hadrien, près d'un ruisseau à l'orée d'un bois où quelques figures se promènent. Des jeunes filles bavardent, assises sur des pierres taillées, alors qu'un jeune homme profite d'une colonne tombée à terre pour pêcher. Un profond sentiment de calme émane de ce tableau harmonieux, encadré par la puissance tranquille des arbres et de la ruine, comme un havre de paix dans lequel le spectateur peut trouver refuge. La fuite du temps, représentée par l'écoulement du ruisseau, est comme suspendue l'espace d'un instant. Robert s'inscrit pleinement dans son époque, qui manifeste un intérêt croissant pour les ruines et l'archéologie. Mais cet intérêt savant est tempéré, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par un penchant pour la mélancolie des vestiges antiques et Diderot, dans son Salon de 1767, reproche à son ami le «bruit» de ses toiles: «Vous excellez dans votre genre. Mais [...] sachez que ce genre a sa poétique. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici? [...] Il n'en faut réserver que celles qui ajoutent au silence et à la solitude.»



Hubert Robert (1733-1808), *Ruines antiques*, 1779, huile sur toile, 78 x 62,4 cm.

Robert signe un tableau de transition entre le classicisme intemporel de Nicolas Poussin rappelé par les figures joyeuses, au bord de la rivière, ou contemplatives, au pied du temple; et le préromantisme mélancolique des ruines et des montagnes solitaires. Ces dernières, perdues dans une brume bleutée, soustraient l'horizon aux regards du spectateur et le confrontent ainsi à l'insaisissable infini.

CLARA NOIZET-CRÉTOIS

◆ À partir de l'observation et de l'identification des éléments composant le tableau, définir la notion de caprice ou de vue de fantaisie. Repérer d'autres caprices exposés dans la même salle du musée.  
◆ Préciser la différence existante entre le

caprice et la peinture de ruines. À quel genre pictural, né à Rome mais très en vogue à Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce dernier est-il redevable?  
◆ À l'aide d'exemples, remarquer combien l'architecture antique et en particulier le temple circulaire a profondément marqué l'esthétique de la

seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
◆ Observer la présence de personnages au sein de la composition. Qui sont-ils? Que font-ils? Noter comment leur présence brise l'unité de temps, introduit une note anecdotique et propose une image idéalisée de la vie rurale.

Remarquer dans la salle d'autres tableaux invitant à cette notion de paysage pastoral.  
◆ À travers la confrontation des ruines antiques et des personnages contemporains, aborder la dimension méditative du tableau sur le temps qui passe.

### 3. LE PONT RUSTIQUE, 1795

« Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paraissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges roulait à vingt pas de nous une eau bourbeuse, charriait avec bruit du limon, du sable et des pierres. Derrière nous une chaîne de roches inaccessibles séparait l'esplanade où nous étions, de cette partie des Alpes qu'on nomme les glacières. »

Ce décor montagnard, dans lequel se promène Saint-Preux, le héros de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1761), ressemble à s'y méprendre au *Pont rustique* du peintre lyonnais Jean-Baptiste Pillement. Ce n'est pourtant pas un paysage très accueillant que nous présente ici l'artiste, qui s'écarte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de la peinture décorative et rococo qu'il pratiquait jusqu'alors. À cette époque, le romantisme naissant conquiert progressivement les arts et la littérature et apporte avec lui les valeurs du pittoresque et du sublime, qui se manifestent aussi bien dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et dans ce paysage de Pillement.

L'écrivain anglais William Gilpin, définit le pittoresque comme « ce genre de beauté qui est agréable dans une peinture » (*Essai sur les gravures*, 1768). Contrairement au Beau idéal, qui s'exprime à travers des formes lisses et une grande netteté de composition, le pittoresque doit avoir « une portion de rudesse suffisante, au moins pour produire un contraste ». Plus fidèle à la nature, le pittoresque préfère l'irrégularité des textures, les brisures, et les couleurs en demi-teintes : autant d'éléments au charme inattendu.



Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), *Le Pont rustique*, 1795, huile sur toile, 49 x 59,5 cm.

D'après le philosophe Edmund Burke, est sublime « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, [...] tout ce qui traite d'objets terribles ou qui agit de façon analogue à la terreur » (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757). Dans le tableau de Pillement, l'aspect grandiose et hostile du paysage, la prédominance des couleurs sombres, la démesure des rochers par rapport aux figures humaines et animales : tous ces éléments participent du sublime de la scène. Le pont lui-même ne semble pas pouvoir résister très longtemps au courant de la rivière : sa structure dérisoire montre l'effort de l'homme pour maîtriser une nature qui s'impose dans toute sa force et sa violence. Le peintre est bien loin ici de représenter un simple « décor ». Le paysage tout entier absorbe le regard du spectateur, tandis que les personnages sont réduits au statut de figurants et viennent seulement souligner la grandeur de la nature.

SHERILYN EPLENIER

◆ Repérer la palette restreinte des couleurs. Remarquer comment la gamme des bleus participe à la restitution du ciel, de l'eau et des ombres colorées au niveau des rochers, créant un lien entre les différents éléments naturels.

◆ Observer les éléments qui composent le paysage (montagnes, rochers, torrent, cascade etc.). Noter comment les blocs rocheux délimitent le regard du spectateur et le conduisent vers l'élément pittoresque central. Quelle

vision de la nature suggèrent-ils (ordinaire ? spectaculaire ? fantastique ?) ?  
◆ Afin de confirmer votre proposition, noter la taille des figures humaines et animales présentes au sein de l'œuvre.

◆ Considérer le pont, ses dimensions, sa structure, etc. Noter comment ces caractéristiques font ressentir sa fragilité, son aspect dérisoire face aux éléments de la nature. Quelle notion introduit-il au sein de la composition ?

## 4. CORINNE AU CAP MISÈNE, 1819

Peint entre 1819 et 1821, ce tableau de François Gérard a été réalisé en hommage à Madame de Staël à la demande du prince Auguste de Prusse et de Juliette Récamier, grande amie de l'écrivaine. Il représente une des scènes centrales du roman de Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, qui connut un succès éclatant lors de sa publication en 1807.

L'héroïne du roman est représentée au premier plan sous les traits de Juliette Récamier une lyre à la main. Cet instrument symbolise l'activité créatrice de la jeune femme qui consacre sa vie à l'improvisation poétique. Souhaitant plus que tout préserver son indépendance, Corinne succombe contre son gré aux charmes d'Oswald, un lord écossais en voyage en Italie qui est ici représenté au second plan.

Le tableau illustre le passage du roman où les deux jeunes gens prennent conscience de l'impossibilité de leur amour, alors que Corinne vient d'improviser un poème au Cap Misène: «Du haut de la petite colline qui s'avance dans la mer et forme le cap Misène, on découvrirait parfaitement le Vésuve, le golfe de Naples, les îles dont il est parsemé, et la campagne qui s'étend depuis Naples jusqu'à Gaëte, enfin la contrée de l'univers où les volcans, l'histoire et la poésie ont laissé le plus de traces. [...] Elle accorda sa lyre et commença d'une voix altérée. Son regard était beau; mais qui la connaissait comme Oswald pouvait y démêler l'anxiété de son âme.»

Si l'on retrouve dans cet extrait tous les éléments du paysage napolitain, ce dernier n'est que la projection d'une Italie mythique et idéalisée: lorsqu'elle rédige *Corinne ou l'Italie*, Madame de Staël n'a en effet jamais vu la baie de Naples. François Gérard peint donc un paysage fantasmé par la romancière. Mais qu'importe la fidélité au réel de la description: dans le roman comme dans le tableau, le paysage est avant tout porteur d'une



François Gérard (1770-1837), *Corinne au Cap Misène*, 1819-1821, huile sur toile, 256 x 277 cm.

symbolique forte. Le sentiment de désespoir qui envahit Corinne au moment où se révèle l'amour dans ce qu'il a de plus tragique se reflète dans le paysage hostile qui occupe l'arrière-plan de la toile: le Vésuve est en éruption, des nuages lourds et menaçants voilent le ciel, ne laissant filtrer qu'une lumière lunaire qui sublime la beauté de la jeune femme.

Dans ce tableau, deux influences concurrentes sont visibles. L'inspiration néo-classique de l'œuvre est perceptible à travers la recherche d'un Beau idéal et la présence de ruines antiques, comme en témoigne la colonne sur laquelle est accoudée Corinne. Gérard est en cela fidèle à son maître, le peintre Jacques-Louis David. Cependant, une inspiration nouvelle point aussi: l'esthétique romantique, qui émerge dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, se manifeste notamment par l'expression de passions impétueuses qui provoquent chez les personnages un trouble existentiel vertigineux.

PAULINE LAMENT

◆ Observer les éléments qui composent le paysage (baie, volcan, ruines romaines, etc.). Noter le souci de vérité topographique en lien avec la source d'inspiration romanesque du tableau.

◆ Observer la représentation de Corinne qui s'apprête à improviser, immergée en pleine nature. Quel(s) rôle(s) joue(nt) les éléments naturels qui l'entourent ?

◆ Observer la présence d'effets atmosphériques: le ciel orageux, la fumée du Vésuve, le souffle du vent qui soulève le drapé du vêtement de Corinne. Repérer comment ces éléments font écho à l'émotion de l'héroïne.

◆ Définir le type de nature servant de cadre à la scène. En quoi est-elle constitutive du sublime ?  
◆ À partir de vos observations, définir la conception du paysage, entre classicisme et romantisme.



## 5. LES PÉNITENTS DE LA MORT DANS LA CAMPAGNE DE ROME, 1840

Aujourd'hui encore Paul Flandrin reste dans l'ombre de son frère Hippolyte, Grand Prix de Rome en 1832, mais cet écart de notoriété ne suscita aucune animosité entre les deux artistes: Paul Flandrin n'hésita pas à quitter l'atelier de son maître Ingres pour rejoindre son frère en Italie où il perfectionna son art du paysage.

Depuis la Renaissance, la campagne romaine, plus encore que la Grèce, est associée au mythe de l'Arcadie auquel Nicolas Poussin donna ses lettres de noblesse par ses déclinaisons du paysage historique. Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, Chateaubriand resta imprégné de cette idéalisation comme en témoigne sa *Lettre sur la campagne romaine* (1804): «Les coteaux sont taillés en terrasses [...] Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets et dissimule ce qu'ils pourraient avoir de dur ou de heurté dans leurs formes. Les ombres ne sont jamais lourdes et noires; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lesquelles il s'insinue toujours un peu de lumière.»

La lettre de Chateaubriand, tout comme le tableau de Paul Flandrin, témoignent cependant d'une volonté de confronter le mythe arcadien à la réalité plus âpre d'une campagne stérile et mortifère. Dans le tableau, le vide s'impose, le regard erre et se perd. C'est justement ce pénitent, le bras levé, qui permet au regard de s'engouffrer dans la perspective. À qui fait-il signe? À la procession funéraire qui va devoir traverser les verts marécages. Cette confrérie de pénitents, comme le rappelle Zola dans son roman *Rome* (1896), offrait



Paul Flandrin (1811-1902), *Les Pénitents de la mort dans la campagne de Rome*, 1840, huile sur toile, 98 x 131,5 cm.

aux cadavres abandonnés une digne sépulture. Pensée comme un *memento mori*, cette toile renvoie l'homme à la religion et à sa propre finitude. La mort est ici omniprésente avec les corbeaux en arrière-plan, l'arbre nu, la maçonnerie de la source qui rappelle la stèle d'un tombeau ou bien encore le cadavre au premier plan. Ces symboles renforcent l'atmosphère funèbre du tableau et placent le spectateur dans la même situation que l'abbé Pierre Froment, le personnage de Zola, pour qui «la campagne romaine s'étendait par échappées immenses, nue et majestueuse, tel qu'un désert de mort, d'un vert glauque de mer stagnante.»

Flandrin ne fait pas que représenter un morceau de nature, il tient un discours et sa peinture profondément mélancolique anticipe déjà le symbolisme.

BENJAMIN FÈVRE ET GAËL LEFEBVRE

◆ Observer les éléments qui composent le paysage. Nommer plus particulièrement ceux qui contribuent à renforcer l'aspect funeste de la composition.

◆ À partir du sujet et de l'atmosphère générale du tableau, quelles notions sont ici au cœur de la représentation?

◆ Noter la palette sombre et restreinte des couleurs. Qualifier les nuances de brun, de vert et de gris utilisées par l'artiste pour renforcer le caractère triste et mélancolique de la toile.

◆ Par ces différents aspects, quel courant artistique à venir le tableau de Flandrin annonce-t-il?

## 6. RÉALITÉ (LE POÈME DE L'ÂME), 1835-1854

Le *Poème de l'âme* est un cycle de dix-huit tableaux réalisés entre 1835 et 1854 par le peintre et poète lyonnais Louis Janmot. L'artiste représente les premières années d'une âme sur la terre sous les traits d'un jeune homme, que le spectateur voit naître et parvenir à l'âge adulte au fil des toiles. Le paysage y occupe une dimension symbolique qui soutient le sens moral et religieux de cette épopée mystique. Le dernier tableau intitulé *Réalité* place le jeune homme, qu'un seul rayon de soleil éclaire dans le dos, au sommet d'un paysage de montagne austère reflétant la douleur du héros. Contraint au renoncement du bonheur passé par la perte de son âme-sœur, l'âme blessée plante dans le sol une croix dont la verticalité est soutenue par celle des gentianes au premier plan et de la forêt au second plan : ces lignes portées vers le ciel confirment la vigueur du jeune homme devenu adulte et la trajectoire de sa vie spirituelle, tournée vers Dieu.

Contemporain de Louis Janmot, le poète romantique Alphonse de Lamartine a lui aussi consacré une œuvre à l'observation d'une âme aux prises avec les vicissitudes de l'existence : il s'agit de l'épopée mystique de *Jocelyn*, vaste poème de 8000 vers publié en 1836. Le jeune homme, contraint de renoncer au chaste amour qu'il partage avec Laurence afin de poursuivre sa quête spirituelle, se retire dans la cellule d'une maison ecclésiastique à Grenoble et lutte contre les tourments que provoque en lui la perte de l'âme-sœur. Le souvenir d'un paysage de montagne devient pour cette âme blessée l'occasion d'une réflexion sur la communion avec Dieu que suscite le panorama d'altitude :  
« Ô sommets de montagne ! air pur ! flot de lumière !  
Vent sonore des bois, vagues de la bruyère !



Louis Janmot (1814-1892), *Réalité (Poème de l'âme)*, 1835-1854, huile sur toile, 112 x 143,5 cm.

Onde calme des lacs, flots poudreux des torrents,  
Où l'extase égarait mes yeux, mes sens errants,  
Où d'un bras convulsif, au lieu de ces froids marbres,  
J'embrassais, en pleurant, les racines des arbres,  
Et, me collant au sol comme pour écouter,  
Je croyais sur mon cœur sentir Dieu palpiter !  
Désert retentissant des bruits de la nature !  
Que mon âme, à l'étroit dans cette enceinte obscure,  
Pleurant son magnifique et premier horizon,  
Brise d'ardents soupirs les murs de sa prison !  
Il me semble, ô mon Dieu, que ce toit qui m'écrase  
Rend plus lourde la vie et comprime l'extase,  
Que je respirerais plus librement ailleurs,  
Que le vent sécherait l'âcreté de mes pleurs,  
Et que l'air m'aiderait, comme il aide les aigles,  
À m'élever à Dieu, mieux que ces froides règles !»

MÉLANIE LECHA

◆ Observer les éléments qui composent le paysage (la plaine traitée en perspective cavalière, les montagnes, la forêt de sapins, les nuages fuyant); en quoi illustrent-ils l'incommensurable et le grandiose de la nature ?

◆ Observer l'attitude du personnage, son isolement et la place qu'il occupe dans le paysage. En quoi la représentation de la nature participe-t-elle à renforcer sa mélancolie ? Noter comment les contrastes de lumière

soutiennent le caractère dramatique de l'œuvre.  
◆ Repérer les éléments constitutifs du premier plan : les pieds de gentiane, symbole de la souffrance en amour, et la terre fraîchement retournée. Noter le titre de l'œuvre : de

quelle « réalité » est-il question ? En quoi ce paysage procède-t-il de l'allégorie ?  
◆ À partir de vos observations, définir la notion de paysage-âme développée en littérature notamment par Lamartine.

## 7. ÉTUDE DE PAYSAGE (VUE DE SIN-LE-NOBLE), vers 1865-1870

Qualifié de «doyen des naturalistes» par Émile Zola, Jean-Baptiste Camille Corot débute sa carrière dans les années 1820 par la peinture d'histoire. Grand voyageur, il parcourt les campagnes européennes, dont il s'inspire pour les décors de ses tableaux. Si ces paysages étaient initialement des études pour de plus grandes toiles souvent mythologiques, historiques voire religieuses, il s'affranchit peu à peu de cette tradition pour se consacrer pleinement à la représentation réaliste de la nature. Corot est également proche de l'école de Barbizon, qui rassemble des peintres paysagistes autour de ce credo.

Illustration de cet engagement esthétique, cette étude de paysage, réalisée hâtivement entre 1865 et 1870, représente une orographie quelconque, un hameau ordinaire comme on peut en rencontrer à la campagne, sans édifice remarquable ni personnage historique. Corot peint une scène agreste avec un «profond respect des proportions», comme le souligne Charles Baudelaire. La campagne de Sin-le-Noble, qui a inspiré cette composition, est composée de petites maisons au centre, formant seules un arrière-plan nettement séparé du premier par un rideau de peupliers. La prairie qui occupe le premier plan est coupée à gauche par un petit chemin qui conduit aux chaumières. À droite, deux femmes sont occupées aux travaux des champs.

C'est une scène champêtre, similaire à celle décrite par les frères Goncourt dans leur roman *Manette Salomon* (1867). Le personnage de Crescent, double littéraire de Corot, est présenté comme celui qui a «bravement



Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), *Étude de paysage (vue de Sin-le-Noble)*, vers 1865-1870, huile sur toile, 23,2 x 33,1 cm.

rompu avec le paysage historique, le site composé et traditionnel, le persil héroïque du feuillage, l'arbre monumental, cèdre ou hêtre, trois fois séculaire abritant inévitablement un crime ou un amour mythologique». Il peint «les semailles, la moisson, la récolte – un de ces travaux nourriciers de l'homme [...], l'austère simplicité des poses, [...] la rondeur d'une ligne rudimentaire, l'espèce de style frustré d'une humanité primitive, faisant de la paysanne, de la femme de labour, courbée sur la glèbe [...] [une] silhouette plate et rigide comme la déteinte des deux éléments où elle vit: du brun de la terre, du bleu du ciel».

Corot nous offre une représentation franche de la ruralité, l'illustration d'une vie quotidienne inscrite dans sa matérialité concrète, dans laquelle l'individu «trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure».

RÉMI BOUVET ET VALENTINE UGO

◆ À partir de l'observation des éléments qui composent le paysage (champs, haie d'arbres, village), aborder la notion de paysage cultivé, construit et habité.  
◆ Repérer le titre du tableau qui localise le lieu représenté. Est-il familier du peintre? Que peut-on déduire de la démarche de l'artiste pour le représenter?

◆ Repérer le rapport entre la nature et les personnages. Quel est le sujet principal de l'œuvre? Noter les activités pratiquées par les deux femmes. Comparer cette proposition à celle de *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin. Questionner le rôle du paysage par rapport aux figures qui y sont représentées.

◆ Repérer la composition rigoureuse de Corot en remarquant la répartition entre la terre et le ciel qui sont reliés par les arbres, la profondeur introduite par le chemin ainsi que la verticalité des troncs et l'horizontalité des toits.

◆ Repérer le format réduit du tableau comme la fluidité de la peinture et la facture esquissée de l'œuvre.. Que peut-on en déduire quant à la finalité de l'œuvre?  
◆ À partir de vos observations, caractériser la nouvelle conception du paysage qui se développe au XIX<sup>e</sup> siècle.

## 8. LA SEINE À MARLY, 1876

Connu comme le poète « des cieux et des eaux », Alfred Sisley est un véritable amateur de paysages. Influencé par les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, il fut tout autant inspiré par l'observation directe de la nature. C'est la raison pour laquelle il fut particulièrement frappé, tout comme beaucoup d'autres artistes impressionnistes qu'il fréquentait, par les inondations de la Seine qui survinrent à Marly entre 1872 et 1876. Le fleuve occupe une place de choix dans l'œuvre de Sisley. En témoignent de nombreuses œuvres comme *Passerelle d'Argenteuil* (1872), *L'Automne – Bord de Seine près de Bougival* (1873) ou encore *La Seine à Marly* (1876). Dans ce dernier tableau, la Seine n'occupe pas le premier plan ce qui permet au peintre de privilégier les autres éléments du décor : les arbres mis en perspective et les personnages marchant sur le chemin. L'œil du spectateur peut entrevoir les toits des habitations au loin ainsi qu'une péniche immobile sur les berges.

Cette attention à la vie des bords du fleuve s'offre comme un point de convergence avec l'un des mouvements littéraires de l'époque : le réalisme, qui s'intéresse à l'essor de la bourgeoisie et tente de décrire activités et loisirs de cette classe émergente. Guy de Maupassant, qui fréquentait, à l'image des impressionnistes, les bords de Seine et s'adonnait aux plaisirs du canotage, en fait fréquemment le théâtre de ses nouvelles, comme dans le recueil *La Maison Tellier* (1881). L'une d'elles, *La Femme de Paul*, évoque une partie de campagne qui tourne au drame. De l'idylle à la crise tragique, le lecteur suit la chronique d'un couple dont la relation peut être rapprochée de la vie du fleuve lui-



Alfred Sisley (1839-1899), *La Seine à Marly*, 1876, huile sur toile, 59,6 x 74,5 cm.

même. La Seine, en apparence paisible, cache de noirs secrets et finit par noyer l'amoureux trahi. Par le sens du détail, du mouvement et de la lumière, Maupassant livre une évocation qui fait écho au tableau de Sisley : « La berge était couverte de gens qui s'en venaient par familles, ou par bandes, ou deux par deux, ou solitaires. Ils arrachaient des brins d'herbe, descendaient jusqu'à l'eau, remontaient sur le chemin, et tous, arrivés au même endroit, s'arrêtaient, attendant le passeur. Le lourd bachot allait sans fin d'une rive à l'autre, déchargeant dans l'île ses voyageurs. [...] Un soleil de juillet flambait au milieu du ciel ; l'air semblait plein d'une gaieté brûlante ; aucun frisson de brise ne remuait les feuilles des saules et des peupliers. »

SONIA GALBRAITH

◆ À partir des éléments présents dans ce paysage et du titre de l'œuvre, définir le motif retenu par l'artiste. Celui-ci est-il exceptionnel dans l'œuvre du peintre ?

Lui est-il propre ? Quels autres artistes ont pu le peindre ? Pourquoi ?  
◆ Noter le cadrage novateur de la composition qui place au cœur du tableau la rangée d'arbres.

Quel est le véritable sujet du tableau ? Noter l'importance accordée à cet élément qui constitue pour le spectateur une véritable invitation à entrer dans le paysage.

◆ Repérer la touche fragmentée chère aux peintres impressionnistes qui recrée à distance un motif étudié sur nature. Définir le point de vue choisi par l'artiste au moment de l'exécution de son paysage en plein air.

## 9. LES PEUPLIERS, 1879-1880

Se trouver face à un tableau de Paul Cézanne, c'est « partir en promenade », affirme l'artiste Erik Lévesque : « Il faut laisser son regard errer comme il faut marcher à la recherche du motif ». Esthète solitaire retiré en Provence, loin du tumulte de la capitale, le peintre effectua pourtant de nombreux allers-retours entre Aix, sa ville natale et Paris. Mais Cézanne ne peignit que rarement la ville en elle-même, lui préférant les campagnes alentours et les bords de Seine. Parmi les paysages immortalisés par celui que l'on considère souvent comme l'un des précurseurs du postimpressionnisme, *Les Peupliers*, peint entre 1879 et 1880, reflète particulièrement l'idée d'invitation à la promenade. À partir des années 1860 et l'arrivée de la peinture en tube, les artistes délaissent l'atelier et peignent davantage sur le motif.

Ce tableau, peut-être inspiré du parc du château de Marcouville près de Pontoise, représente une nature verdoyante traversée de murets de pierre et de petits sentiers; nature semblable au Paradou, ancien domaine aristocratique dépeint par Émile Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1875). Le regard erre à travers ce morceau de nature au gré des lignes horizontales puis s'élève le long des peupliers. Un contraste net se crée entre la rectitude de ces derniers et le bruissement désorganisé des feuillages voisins figuré par une diagonale de touches plus fines et plus vives. Zola caractérise le style du peintre en ces termes dans *Le Naturalisme au Salon* (1880) : « M. Paul Cézanne, un tempérament de grand peintre qui se débat encore dans des recherches de facture, reste plus près de



Paul Cézanne (1839-1906), *Les Peupliers*, 1879-1880, huile sur toile, 65 x 81,5 cm.

Courbet et de Delacroix». Tous deux originaires de Provence, Zola et Cézanne sont liés par une amitié profonde qui se traduit par une complicité autour de questionnements esthétiques similaires.

Dans *L'Œuvre* (1886), Zola raconte une amitié analogue entre le peintre Claude Lantier et l'écrivain Pierre Sandoz. Les aspirations esthétiques de Cézanne se voient ainsi traduites sous la plume de l'écrivain : « toujours en bataille avec le réel et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie. »

EMMANUEL BARRÉ ET MORGAN COLONGE

◆ Observer ce paysage de Cézanne qui représente probablement l'extérieur du parc d'un château à proximité de Pontoise. Distinguer ses aspects naturels de ceux qui sont le fruit de l'action humaine (chemin, mur, rangée de peupliers).

◆ Repérer la composition rigoureuse en notant la profondeur introduite par le chemin menant jusqu'au mur et sur lequel le regard est conduit ou bien encore la verticalité des troncs qui rythment la composition. Noter comment la touche oblique du peintre

participe également à ce souci de construction.  
◆ Remarquer la facture allusive et comment au sein de l'œuvre, de manière novatrice, la toile, laissée en réserve, transparait à certains endroits, apportant ainsi luminosité et animation à la surface du tableau.

◆ À partir de vos remarques, que peut-on conclure quant à la place de la peinture de Cézanne dans son siècle ? De quel courant artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle, ce souci de la forme est-il annonciateur ?

## 10. PAYSAGE MAUVE, vers 1900

Les symbolistes, qu'ils soient peintres ou écrivains s'attachent à décrire le monde en y mêlant une part d'onirisme et de spiritualité. Ce mouvement, apparu en France au XIX<sup>e</sup> siècle, répond à distance au romantisme et se développe contre le naturalisme en refusant l'idée d'une représentation matérialiste du monde. Le tableau *Paysage mauve* de l'artiste lyonnais Auguste Morisot (1857-1951), s'inscrit dans cette lignée. La nature, saisie dans la lumière crépusculaire, fige le temps et laisse le spectateur face à sa quête de l'absolu. L'image incite à l'introspection, le regard est conduit vers l'horizon, vers cet éclat de lumière qui perce au loin le silence et la solitude. Nulle figure humaine. Le peintre symboliste travaille un paysage-état d'âme en déclinant les nuances du crépuscule et de la couleur mauve. Il privilégie l'entre-deux: le crépuscule est l'heure indécise où la nuit succède au jour et le violet, la rencontre entre le bleu et le rouge. Une couleur qui est un équilibre entre les diverses forces de la nature: l'eau et le feu, le ciel et la terre, et que l'on retrouve également exploitée sous la plume des poètes symbolistes.

Albert Samain (1858-1900) affectionne la forme de l'élégie et possède une sensibilité particulière au thème de la mélancolie. À travers son poème *Chanson violette*, il imagine un paysage semblable à celui que peint Auguste Morisot.

« Et ce soir-là, je ne sais,  
Ma douce, à quoi tu pensais,  
Toute triste,  
Et voilée en ta pâleur,  
Au bord de l'étang couleur  
D'améthyste. »



Auguste Morisot (1851-1951), *Paysage mauve*, vers 1900, huile sur toile, 61,5 x 75,5 cm.

Le poète s'adresse à une femme dont la présence reste incertaine, il se promène à ses côtés au bord de l'eau. Une eau ambiguë qui peut être ou nourricière, ou mortifère. Une étendue liquide dont le peintre et le poète exploitent les effets de réflexion. Chez Morisot, la végétation qui s'étend sur l'eau reprend le motif des nuages. Chez Samain, l'eau reflète la mélancolie de l'âme. Le paysage est une invitation à approcher l'insaisissable qui se trouve au-delà des apparences et à s'ouvrir au mystère de l'autre monde.

« Fleur sauvage entre les fleurs,  
Va, garde au fond de tes pleurs  
Ton mystère ;  
Il faut au lis de l'amour  
L'eau des yeux pour vivre un jour  
Sur la terre. »

CHLOË CRACHET, JESSICA CHAUDET, JULIE CLUZEAU, ESTHER LATCHIMY

◆ Énumérer les éléments du paysage qui, au sein du tableau, invitent le spectateur à la contemplation et à la rêverie.

◆ Repérer comment la description d'une heure crépusculaire, les eaux dormantes du premier plan et l'absence de tout être animé, introduisent les notions de calme et de silence, propices à l'introspection.

◆ Noter comment les lignes fluides qui définissent les formes des collines et des arbres participent aussi à cet effet paisible. De même pour la couleur mauve, que le titre de l'œuvre souligne, qui se diffuse sur l'ensemble

du paysage semblant l'envelopper d'un voile.

◆ À partir de vos observations, nommer la conception du paysage qui se développe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle illustrée par l'œuvre de Morisot.

## PISTES PÉDAGOGIQUES (en lien avec les programmes)

**CLASSE DE 6<sup>e</sup>, GÉOGRAPHIE** ♦ Pour développer la compréhension de l'espace géographique proche et plus largement comprendre comment les hommes vivent et aménagent leurs territoires (ville, littoraux, monde rural), l'observation de la peinture de paysage peut être un support intéressant et un point d'articulation possible avec l'histoire des arts. Cette approche peut aider les élèves à mieux s'approprier les connaissances géographiques.

**CLASSE DE 6<sup>e</sup>, HISTOIRE DES ARTS** ♦ Les élèves doivent être en mesure de donner un avis argumenté sur ce que représente ou exprime une œuvre d'art, et de dégager d'une œuvre d'art ses principales caractéristiques techniques et formelles.

**CYCLE 4, ARTS PLASTIQUES** ♦ La thématique « La représentation : Les images, la réalité et la fiction » renvoie notamment à la question de la ressemblance en peinture. Elle permet d'interroger le rapport de l'art au réel et la valeur expressive de l'écart en art.

**CLASSE DE 2<sup>ND</sup>E GÉNÉRALE ET TECHNOLOGIQUE, FRANÇAIS** ♦ L'étude du réalisme et du naturalisme, à travers romans et nouvelles du XIX<sup>e</sup> siècle peut être enrichie et complétée de l'étude de paysages des mêmes mouvements en peinture.

L'étude de la poésie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, du romantisme au surréalisme peut être approfondie, notamment pour le romantisme, par l'étude de certains paysages du corpus et l'analyse des échos entre paysage intérieur et paysage naturel.

**CLASSE DE 1<sup>RE</sup> GÉNÉRALE ET TECHNOLOGIQUE** ♦ Parmi les objets d'étude communs à toutes les séries, le personnage de roman, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours peut être particulièrement abordé à travers le corpus sur le paysage, à l'exemple du personnage de Corinne de M<sup>me</sup> de Staël, mais aussi sur la place relative du personnage et de la narration par rapport au paysage.

L'objet d'étude « Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours » peut également s'appuyer sur le corpus du paysage et ses liens avec la littérature, notamment sur la question de la revendication d'un renouveau esthétique.

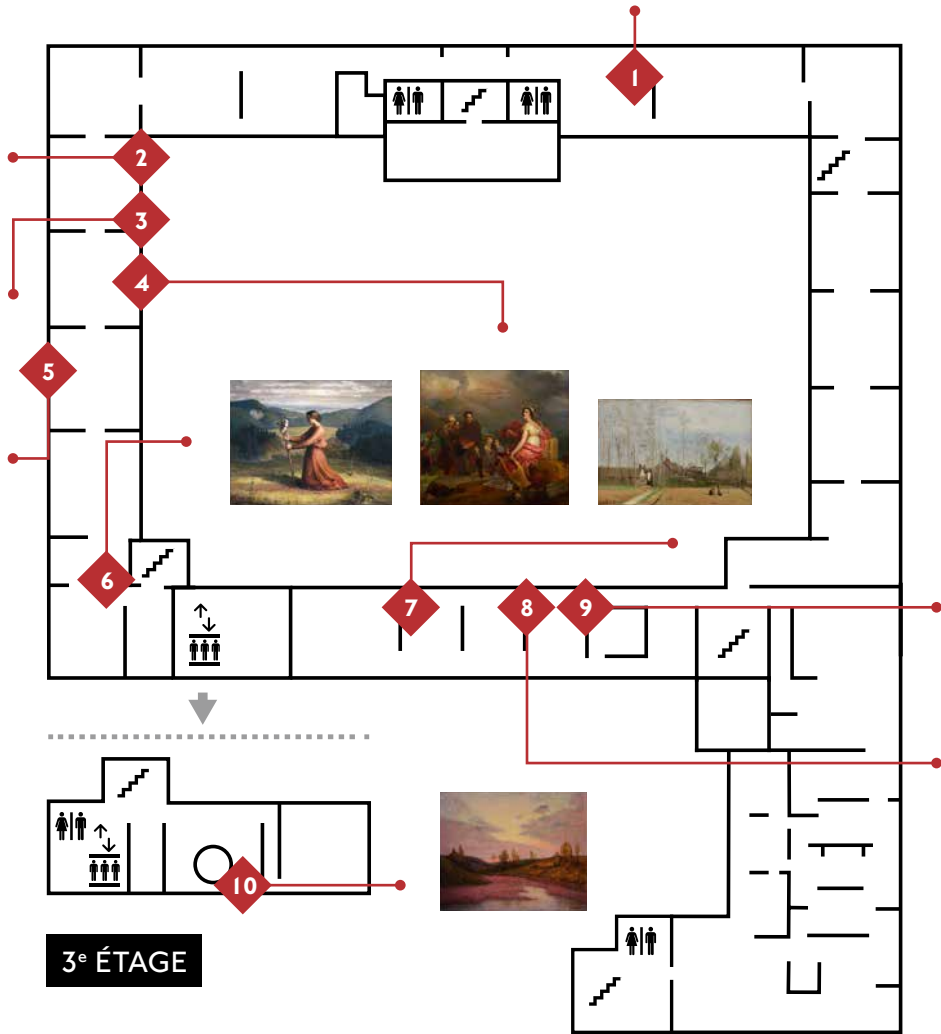
### MÉTHODOLOGIE ET REPÈRES POUR L'OBSERVATION ET L'ANALYSE D'UNE PEINTURE DE PAYSAGE – EN FONCTION DU NIVEAU DES ÉLÈVES

♦ Quel est le format ?	de profondeur grâce à	♦ Qu'est ce qui	romantique,
♦ Qu'est ce qui est représenté ?	la taille relatives des	caractérise la manière	impressionniste, réaliste,
• Mer, campagne, montagne, ville ?	objets et personnage,	de peindre de l'artiste ?	symboliste ? comment
• Saison ?	les éléments proches	Peut-on distinguer	peut-on les rapprocher
• Moment de la journée ?	étant représentés	les touches ou la trace	des mêmes courants
• Nature sauvage ou habitée et aménagée par l'homme ?	comme plus grand que	du pinceau ?	en littérature ?
• Présence de personnages ? Qui sont-ils ? Que font-ils ?	les éléments éloignés, et à un point de fuite situé à l'horizon.	♦ L'un de ses paysages ressemble-t-il à un espace proche de chez vous ? En quoi ?	♦ D'une représentation idéalisée à une représentation réaliste : Dans le tableau <i>La Fuite en Égypte</i> , pouvez-vous regrouper quelques éléments de ce qu'on appelle « le paysage idéal » ou <i>locus amœnus</i> ? En quoi le paysage romantique témoigne-t-il d'une idéalisation ? Par quels moyens cette représentation idéalisée du paysage est-elle ensuite remise en question ?
♦ Quelle est la composition du tableau ? Quels éléments sont présents sur les différents plans ?	• La perspective atmosphérique donne une impression de profondeur grâce aux couleurs et à un contraste entre des éléments proches nets et des éléments éloignés flous.	♦ Quels sont les tableaux correspondant à des paysages idéalisés et quels sont les tableaux correspondant à des paysages réalistes ? Pourquoi ?	♦ Quels usages les peintres ou les auteurs font ils du paysage, en regard d'autres genres ou d'autres motifs littéraires (digression, introspection, œuvre en soi, etc.) ?
♦ Dans les différents tableaux du corpus, quelle est la place de la figure humaine ou des personnages ? comment peut-on l'interpréter ?	♦ Quelles couleurs le peintre emploie-t-il ? Sont-elles le reflet de la réalité ou non ? Que disent-elles de l'atmosphère de ce dernier ?	♦ Quelle émotion le paysage suscite-t-il ? Pourquoi ?	
♦ Comment est créée l'impression de profondeur ?	♦ Quelle place les différents peintres donnent-ils à la lumière ? Quels effets cela produit-il sur la représentation du paysage ?	♦ En littérature, comment un paysage est-il construit (lexique, ordre, point de vue) ?	
• La perspective linéaire (ou géométrique) donne une impression		quels sont les effets obtenus ?	
		♦ Quels sont les éléments caractéristiques des différents types de paysage : classique,	





2<sup>e</sup> ÉTAGE



3<sup>e</sup> ÉTAGE