



À l'épreuve du réel : les peintres et la photographie au XIX^e siècle Exposition présentée du 30 juin au 1^{er} octobre 2012, musée Courbet, Ornans.

Dossier d'accompagnement pédagogique réalisé par Pascale Bonnet, professeur d'arts plastiques, chargée de mission au service éducatif du musée Courbet.

SOMMAIRE

Préambule	p. 2
Introduction : Photographes et artistes - Peintres et photographes en forêt de Fontainebleau - Paysages de mer - Le Réalisme : photographie et peinture de Gustave Courbet – Le Réalisme : miroir historique ? Des thématiques pour collège, lycée.	p.2
1– Etudes de documents : pistes pédagogiques histoire des arts et sollicitations en arts plastiques	p.7
- Le nu	
- Pistes pédagogiques : le geste, la posture, l'attitude.	p. 8
- Le portrait et l'autoportrait	
- Pistes pédagogiques : le cadre.	p.11
- Photographes et peintres en forêt de Fontainebleau	
- Marines et paysages de mer	
- Pistes pédagogiques : Paysages	p.18
2 – Pistes pédagogiques communes à l'ensemble des documents étudiés, en histoire des arts (collège et lycée)	p.19
Bibliographie	p.21
Suite de l'exposition	p.22

PREAMBULE

L'exposition « À l'épreuve du réel... » se déroule durant la période estivale, époque peu favorable à la venue d'un public scolaire. Il semblait intéressant de concevoir une série d'études en relation avec les œuvres présentées dans l'exposition et en lien avec celles proposées dans la collection permanente du musée.

De cette exposition qui aborde les relations entre peinture et photographie au XIX^e siècle, deux pistes pédagogiques sont mises en évidence autour du rôle de la photographie dans l'œuvre de Gustave Courbet et des enjeux des rapports au réel induits par ce nouveau procédé :

- Paysages de Franche Comté et « paysages de mer ». Le paysage occupe une place prééminente dans la peinture de Courbet. « Peindre sur le motif » dans la nature de Franche-Comté, en forêt de Fontainebleau avec les peintres de l'École de Barbizon ou sur les rivages des stations balnéaires de Trouville, Deauville et Etretat, s'inscrit dans le processus de création de G. Courbet. Ce qui est moins connu sont les rapports qu'entretient le peintre avec la reproduction photographique tant au niveau de la diffusion de ses œuvres que dans l'exploration plastique. Si les paysages de Courbet sont le miroir de l'histoire d'un moment ils ouvrent à des questions esthétiques dont l'enjeu est la modernité.

Les relations du peintre avec la photographie mettent en évidence la nature complexe du rapport au réel qu'entretient Gustave Courbet et questionnent deux grandes thématiques qui traversent le XIX^e :

- Voiler/dévoiler : photographie et peinture quel réel ?
- La technique comme source d'inspiration et de rupture.

Dans le cadre de ces questionnements des visites thématiques sont proposées aux enseignants et à leurs élèves.

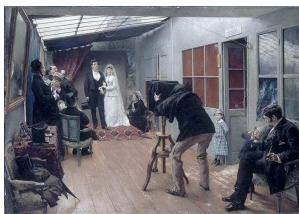
Contact : pascale.bonnet@ac-besancon.fr



Camera Obscura, 1830-1840.
15 X 30 X 22, Chalon sur Saône, Musée Niepce



Chambre de voyage, 1888.
17 X 12,5 X 7, Chalon Sur Saône, musée Niepce.



Pascal DAGNAN- BOUVERET

Un noce chez le photographe, vers 1878-1879, huile sur
toile, 85 X 122 ;
Lyon, musée des Beaux Arts

INTRODUCTION :

PHOTOGRAPHES ET ARTISTES

Invention des premières décennies du XIX^e siècle, la photographie, empreinte photonique, dessin de lumière oscille entre enregistrement du réel et représentation de la réalité. C'est également une technique de reproduction où la main est déchargée des tâches artistiques qui sont alors réservées à l'œil rivé sur l'objectif.

Très rapidement les artistes perçoivent l'utilité de la photographie pour leur art et l'adoptent de façon variée. Ainsi, Gustave Courbet décide de la reproduction de ses œuvres pour en favoriser la diffusion. Lors de son exposition personnelle en 1855 il cherche à faire photographier tous les tableaux exposés dans son Pavillon du Réalisme. Des épreuves photographiques qui devaient accompagner le catalogue rédigé par « *Champfleury [qui] me fera un livret annoté que l'on vendra* »¹ mais le projet ne voit pas le jour. Le peintre demande cependant que des photographies de ses tableaux soient réalisées par Victor Lainé (ou Laisné) qui seront mises en vente.

Durant ses années d'exil, il peint à de nombreuses reprises le château de Chillon sur les bords du lac Léman. Le peintre s'est servi d'une photographie commercialisée par la Maison Braum pour composer son tableau. Le recours à la photographie s'inscrit dans une démarche commerciale. Endetté, Gustave Courbet peint des paysages plus pittoresques, plus descriptifs s'adressant à un public de voyageurs à la recherche d'un souvenir de ce haut lieu romantique célébré par la parution en 1819 du poème de Lord Byron, *The Prisoner of Chillon*, inspiré par l'histoire de F. Bonnavard, patriote suisse qui défendit l'indépendance de Genève contre les ducs de Savoie, emprisonné dans la forteresse de 1530 à 1536.

PEINTRES ET PHOTOGRAPHES EN FORET DE FONTAINEBLEAU

Le village de Barbizon alors simple hameau de bûcherons accueille à partir des années 1820 les peintres fuyant la ville à l'industrialisation effrénée et venant chercher l'inspiration dans la nature. Fontainebleau devient leur atelier et une nouvelle étape pour l'apprentissage et la carrière des artistes : Camille Corot, Narcisse Diaz de La Pena, Théodore Rousseau, Constant Troyon, Constant Dutilleux, Gustave Courbet, Achille-Etna Michallon, Jean-François Millet, Claude Monet, Frédéric Bazille, Alfred Sisley, Félix Ziem, Odilon Redon, Georges Seurat, Paul Cézanne.

Dès 1841, Gustave Courbet rejoint les peintres installés à Fontainebleau. Il va régulièrement y retourner pour peindre mais également pour retrouver ses amis de la brasserie Andler : Camille Corot, Guillaume Descamps et Antoine-Louis Barye.

Avec la création de la ligne ferroviaire Paris - Fontainebleau (1849), le massif bellifontain devient une étape obligée pour les peintres à la recherche d'un nouveau champ d'exploration. À leur côté, des photographes tels Le Gray, Marville, Cuvelier, Le Secq sortent du studio et réalisent plus d'un millier de photographies.

Fontainebleau : un nouveau studio pour le photographe. Vers 1850/1860 les photographes explorent les sous-bois cherchant le point de vue, guettant le moment décisif pour saisir le motif.

La forêt est loin du modèle immobile et arrangé. Les contraintes de cet espace vivant, mobile, frémissant aux caprices du vent, avec ses innombrables jeux de lumière imprévisibles, sont essentielles. Les photographes vont inventer une démarche appropriée, un vocabulaire propre à cet espace rebelle et contraignant, rétif aux impératifs de la pose. Ces expérimentations photographiques révèlent des ruptures avec la peinture de paysages, influencent les conditions de travail des peintres et mettent en valeur une photographie pensée, demandant l'intervention de la main s'éloignant des enjeux commerciaux.

Les artistes bellifontains jouent un rôle important dans la diffusion de la technique du cliché-verre inventée dans les années 1850 par Constant Dutilleux et son gendre Charles Desvry. Le procédé se situe entre le dessin, la gravure et la photographie. Camille Corot, sensibilisé à cette nouvelle technique, l'utilise dans son activité créatrice.

PAYSAGES DE MER

C'est ainsi que Gustave Courbet nomme les œuvres qu'il peint sur les rivages de Trouville, Deauville et Etretat. Il les distingue ainsi des « marines », scènes de bataille ou de naufrage qui ne sont plus à la mode et les relie étroitement à sa peinture de paysages. L'artiste découvre la mer lors d'un premier séjour en 1841, puis en 1854 sur les plages de la Méditerranée. Époque à laquelle le thème est exploré par Gustave Le Gray à travers des variations de points de vues très proches des solutions retenues ensuite par Gustave Courbet. La mer apparaît de façon insistante à partir de 1865. Le peintre a probablement regardé les photographies de Le Gray. Tous deux

¹ Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, « lettre à Alfred Bruyas », 55-5, p. 128.

donnent une force et une expressivité particulières au ciel, marquent l'un et l'autre la ligne d'horizon et cristallisent la vague dans la permanence de l'instant.

LE REALISME

Le Réalisme est un terme qui est employé à partir du Salon de 1851 à travers les écrits de Champfleury pour définir la peinture de Gustave Courbet. La notion est pourtant présente dès 1844 à partir des toiles de Philippe Jeanron, Ils, Bonin ou A. Leleux, scènes rustiques qui sont appréciées comme le comble du « vrai » en peinture. Vélasquez, Murillo, Rembrandt, Rubens au XVII^e siècle, s'inscrivent déjà dans cette dimension de traduction de la vérité dans la lignée du Caravage. Théodore Géricault tente, au début du XIX^e siècle, à partir de l'étude du réel de renouveler la peinture d'histoire.

Le Réalisme est une notion dont il est difficile de cerner les contours stylistiques. Il relève de sujets, de format et de factures nouvelles transgressant les codes académiques. Il met au premier plan la posture d'un artiste et la réception de son œuvre.

. Réalisme : photographie et peinture de Gustave Courbet.

L'étude des rapports du peintre avec la photographie ouvre une réflexion sur cette notion controversée du Réalisme. À travers la photographie, Courbet ne s'inscrit pas dans la quête d'une véracité dont l'épreuve photographique selon Daguerre « *donne toutes les garanties désirables d'exactitude* »². Courbet en connaît d'ailleurs les limites. Ainsi, lorsqu'il souhaite reproduire ses œuvres présentées lors de son exposition personnelle en 1855 il cherche vainement un photographe ou encore les portraits photographiques de Proudhon qu'il fait refaire. Il possède une importante collection de photographies de nus qui disparaît à la suite du saccage de son atelier lors du passage des Prussiens en 1870 et de la pudibonderie de sa sœur Juliette. Ces « études d'après nature » enrichissent sa peinture comme le fait sa connaissance des maîtres anciens.

La reproduction photographique est celle du réel observé ; elle offre une figure de femme réelle loin d'une beauté codifiée et recomposée. Le Réalisme de Courbet est le sien : un regard personnel qu'il aborde à partir de sa vision, de son cadre. Il compose sa propre réalité en l'inscrivant dans la rupture, véritable transgression de l'enseignement académique.

La photographie est-elle une reproduction vraie de la réalité ? Francis Wey publie en 1851 une série d'articles qui évoquent les enjeux des rapports au réel induits par la photographie de portrait et de paysage :

« - 1^o la réalité absolue si elle était possible sera it loin d'être une des conditions essentielles de ce qu'on appelle la vérité dans l'art... »

- 2^o la ressemblance n'est qu'une interprétation s ubordonnée au goût, à la mode, aux préjugés d'une époque et aux idées préconçues des appréciateurs de l'œuvre de l'artiste... »³. Wey plaide en faveur d'une photographie où le goût particulier du photographe fait l'image : le choix du point de vue, le travail des tons, la recherche de lumière.

Gustave Le Gray fonde son travail sur le même postulat que celui de Courbet. Cadrer dans la réalité des détails formant une création originale mais s'inscrivant dans la tradition. Le photographe sacrifie certains détails, comme l'a toujours fait la peinture, mais il dépasse le pittoresque du bateau ballotté sur les flots, l'incident du naufrage, la tempête et ses creux spectaculaires pour laisser l'immensité et la puissance de la mer recouvrir la toile et immerger le spectateur. C'est ce que l'on retrouve dans les paysages de mer de Courbet qui pose un regard intime de sa découverte de la mer, « *la mer sans horizon (que c'est drôle pour un habitant du vallon)* »⁴ qui le fascine par son immensité et son ouverture vers le voyage : « ...on se sent entraîné, on voudrait partir voir le monde entier ».

Photographe comme peintre accentuent la ligne d'horizon, trait imaginaire qui attire l'observateur de la mer. Les marines photographiques sont figées dans un moment précis, les vagues ne vont pas se briser mais elles sont immobilisées, cristallisées. Courbet voit, quant à lui, une roche, solide, géologie tellurique qui se confond avec les paysages d'Ornans. Comme avec le nu, l'observation de la mer devient en atelier une matière brute transformant le réel.

. Le Réalisme : miroir historique ?

En 1848, lors de la 2^e Révolution du XIX^e siècle, Courbet ne s'engage pas, restant spectateur, refusant de combattre, préférant privilégier la parole et l'idée « *Voilà dix ans que je fais la guerre de l'intelligence...* », il reste très en recul « *Je me mêle fort peu de politique comme c'est mon habitude. Je ne trouve rien de plus creux que cela. Quand il s'agissait de détruire les anciennes erreurs, j'ai fait ce que j'ai pu... Chacun son affaire, je suis*

² Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1999, « Salon de 1859 », p. 363.

³ Wey, *La Lumière*, n°1, 9 février 1851, p. 3 et n°12, 27 avril 1851, cité dans D. de Font-Réaulx, *Gustave Courbet*, 2007, Paris, RMN, p. 40.

⁴ Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, « Lettre à ses parents », 41-2, p. 40.

peintre et je fais de la peinture... »⁵. Les trois tableaux présentés au Salon de 1851, à la suite de *L'Après-dinée* acheté par l'État, favorisent la politisation de ce qui va devenir le réalisme : *Les casseurs de pierres*, *Les paysans de Flagey revenant de la foire*, *Tableau de figures humaines, historiques d'un enterrement à Ornans*.

Des œuvres fracassantes, pleines d'innovations stylistiques qui heurtent le goût et les codes académiques. Chacune sera au cœur d'écrits, admirateurs ou contempteurs, qui feront de Courbet le pionnier et le pilier du courant réaliste. La critique profite alors de cette esthétique audacieuse et neuve pour émettre des opinions politiques déplaçant l'œuvre du peintre sur un terrain qui n'est pas celui des Beaux Arts. Sabatier-Unghen, critique aux idées fouriéristes voit dans *L'enterrement* « la démocratie dans l'art... L'heure n'est plus à peindre les nantis, l'avenir a un art social ». Champfleury souligne pourtant qu' « Il n'y a pas l'ombre de socialisme dans l'enterrement... Il ne suffit pas de peindre des casseurs de pierres pour montrer un vif désir d'améliorer le sort des classes ouvrières ».⁶ Mais fait remarquer « l'égalitarisme des personnages » de *L'Enterrement* « ou encore que le Casseur de pierres vaut un prince : la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres à toile à des gens du peuple. »⁷. Louis Peisse dans le *Constitutionnel* du 8 janvier 1851 proclame « la patrie est en danger... sa peinture est une machine révolutionnaire. On ajoute même, pour augmenter notre effroi que cet art nouveau-né est le fils légitime de la république, qu'il est le produit et la manifestation du génie démocratique et populaire. Par M. Courbet l'art s'est fait peuple ».⁸

Le Réalisme en peinture s'ancre dans les œuvres manifestes, celles des scandales. Gustave Courbet, stratège des coups d'éclats, a un sens exceptionnel de la promotion par le scandale et la réclame. Réceptions tumultueuses et critiques à dimension politique lui permettent d'occuper le devant de la scène artistique. Victime, ravi de la censure – « on voulait en finir avec moi, on voulait me tuer... »⁹ –, il est autorisé à monter sa propre exposition dans un pavillon privé en marge de l'exposition universelle de 1855 où le jury a refusé la plupart de ses envois. Il déclare conquérir sa liberté et sauver « l'indépendance de l'art ».

La frontière est difficile à établir entre les ambitions artistiques personnelles du peintre et les attentes politiques collectives qui se mettent en place durant la très courte II^e République (24 février 1848-2 décembre 1852). Gustave Courbet est protégé par le comte de Morny, demi-frère de Napoléon III, président de l'Assemblée qui l'invite à Trouville, puis par le comte de Choiseul, bien en cour auprès de la princesse Mathilde, cousine germaine de l'Empereur.

Qu'en est-il du Réalisme ? Est-il un art démocratique ? Ces œuvres comportent-elles un message précis, ont-elles un sens politique global ? Courbet n'accuse pas, il n'appelle pas à la révolte, il transgresse les normes esthétiques établies et révèle un autre paysan, loin de l'idéalisation et des anecdotes pittoresques de A. Leleu. Ces œuvres n'illustrent pas directement une pensée politique.

Son engagement en politique entre 1870-1871 durant la Commune se caractérise par l'absence d'œuvres. Il ne peint rien à l'exception du *Portrait de l'artiste à Sainte Pélagie*, et d'un carnet de dessins de sept compositions prises sur le vif, réalisé lors de sa détention dans les Grandes Ecuries de Versailles où il est transféré le 21 juillet 1871, dessins qui ne seront pas suivis de tableaux. En 1870, chargé de responsabilités officielles il n'a guère le temps de peindre, incarcéré de juin à novembre 1871, ni la possibilité matérielle. Mais c'est aussi l'expression d'une autocensure défensive voulant éviter toute provocation. Entre l'automne 1871 et juillet 1873 (date de son départ en exil) il peint, mais les toiles présentent une rupture iconographique avec le vécu : des paysages de mer exécutés de mémoire, d'autres des environs d'Ornans, des natures-mortes proches des vanités. Des œuvres qui ont un certain succès commercial mais qui laissent la critique indifférente. Sanction politique certes, mais le peintre Courbet n'occupe plus le devant de la scène artistique, la peinture de paysage est en pleine mutation dans les années 1870 ; ce sont les artistes que Courbet a rencontrés une dizaine d'années auparavant sur les rivages de la Manche : Monet, Manet, Whisler...

Pierre Petit portrait – charge de Gustave Courbet, reproduction photographique d'un dessin au fusain et rehaut de blanc d'Etienne Carjat, Vers 1858-61, papier albuminé
Collection particulière



⁵ *Ibid.*, Lettre à mes parents, 48-2, p. 72-73.

⁶ Champfleury, *A propos de Gustave Courbet*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2000, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ Cité dans B. Tillier, « Courbet, un utopiste à l'épreuve de la politique » in *Gustave Courbet*, Paris, RMN, 2007, p. 21.

⁹ Petra Ten-Doesschate Chu, *Ibid.*, « Lettre à Alfred Bruyas », 55-5, p. 128-129.

Etude de documents

1 – Le nu

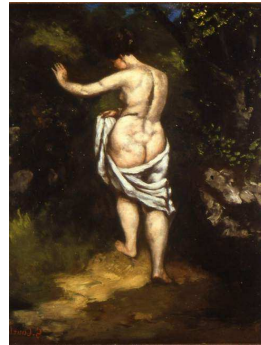
Courbet utilise des photographies de nus dont il possède une importante collection. Il dispose ainsi pour son atelier à Ornans des modèles avec lesquels il a travaillé à Paris et des modèles nus que la pudeur villageoise rend probablement difficile à trouver. La photographie offre également au peintre de rester fidèle à son désir de transgresser la tradition et de se libérer de la contrainte académique du beau idéal, pour une femme « réelle », la femme photographiée.



1 (n°1906)



1 bis (n°1936)



2

1 et 1 bis - Julien Vallou de Villeneuve, *Études d'après nature, nu*, n°1936 (1853) et n°1906 (1854), modèles pour *Les Baigneuses*, épreuves papier salé d'après négatif papier.

2- Gustave Courbet, *La baigneuse*, 81 x 70 cm, collection particulière.

En 1852, Gustave Courbet a revisité les genres picturaux du paysage (les tableaux de paysage de Franche-Comté), de la scène de genre (*Un après-dinée à Ornans* en 1849 ; *Des paysans de Flagey revenant de la foire* en 1831) ; la peinture d'histoire et le portrait de groupe (*Un enterrement à Ornans* en 1850)/ Aussi pour le Salon de 1853 écrit-il à ses parents qu'il s'est décidé à « ne faire que du nu »¹⁰. Fidèle à sa stratégie d'indépendance vis-à-vis du système académique, il le défie sur le fondement même de son enseignement, le nu. Le corps particulier de la femme est substitué par des codes étroits à des formes lisses, polies comme du marbre, idéales, sans accident, ni tâche, ni pilosité, ni marque, ni pli. Un corps qui reste ainsi à distance pour le spectateur qui a plutôt l'habitude de contempler lors des salons des nymphes et des déesses.

Courbet envoie au Salon de 1853, le tableau *Les baigneuses*, conservé au musée Fabre de Montpellier. Reçu sans examen du fait de sa médaille de 2^e classe obtenue en 1849 avec *L'après-dinée à Ornans*, *Les baigneuses* font scandale. Malgré le repeint de pudeur « un linge sur les fesses » de la baigneuse « qui épouvante¹¹ » un peu, le couple impérial affiche sa désapprobation et Delacroix dans son *Journal* est interloqué devant « *la vulgarité des formes* » et surtout « *la vulgarité et l'inutilité de la pensée* ». Les gestes expressifs rappelant ceux du Christ et de Marie Madeleine dans la scène *Noli me Tangere* ou celui de Matthieu dans *Martyre de saint Matthieu* par Caravage, inscrit le tableau de Courbet dans la tradition de la gestuelle dans l'art. Le geste dans l'histoire de l'art est l'un des moyens picturaux qui suscitent des réactions comparables à celles du vécu¹². Courbet propose un étonnant geste de recul qui s'articule avec l'attitude de la seconde femme au geste de surprise inversé.

La toile présente dans l'exposition est probablement une étude préparatoire, celle signalée par Delacroix dans l'atelier du peintre lors de sa rencontre avec Courbet alors qu'il est en train de peindre *Les baigneuses*. Ce mouvement de la femme sortant de l'eau et vue de dos est celui que l'on retrouve sur la photographie de Julien Vallou de Villeneuve. Modèle souvent utilisé par les peintres et en particulier par Courbet, Henriette Bonnon est une brune à la lourde corpulence et au corps marqué par l'âge. Elle apparaît dans un décor sobre avec peu

¹⁰ Petra Ten-Doesschate Chu, *ibid.*, « lettre à ses parents », 52-4, p. 102.

¹¹ Petra Ten-Doesschate Chu, *ibid.*, « lettre à ses parents », 53-3, p. 104.

¹² « *Noli me tangere* », ne me touche pas (Jean XX, 17). Devant le tombeau vide après la Résurrection, le Christ apparaît à Marie Madeleine qui tente de le retenir. Le Christ la maintient à distance. A. Chastel, *Les geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001, p. 16.

d'accessoires, à ses pieds ses chaussures. Elle semble arranger sur un appui un grand drapé à décor de ramage et de rayures. Elle est placée devant une lourde tenture sombre et un grand tissu blanc (sa chemise ?) glisse sur le bas du dos.

Èlève de David et de Frédéric Millet, Isabey Julien Vallou de Villeuve (1795-1866) est peintre de formation. Il a un sens aigu de la composition et du détail qui s'affirme dans cette *Étude d'après nature*. Le corps de la jeune femme dessine une ligne souple reprise en écho par les courbes des bords du drapé à ramage situé à droite. Le bras droit fait le lien entre corps et décor.

Les chaussures, laissées là, induisent que le modèle vient de se déshabiller – comme la chemise blanche ou les vêtements épars (étude n°1936). Ce ne sont pas des images licencieuses mais des modèles qui retirent volontairement leurs vêtements. Le photographe voile pourtant la précision des contours en estompant par une lumière tempérée et des ombres qui viennent adoucir la silhouette. Julien Vallou de Villeuve triche avec la réalité physique du modèle.

La citation de la photographie est repérable dans l'œuvre de Courbet (attitude, pose, drapé, geste) mais celui-ci dévoile, voire insiste sur le lourd postérieur, les chairs plissées et déformées, le corps déjà vieilli. Recréation plastique sans concession qui dépasse l'exactitude attribuée à la photographie pour figurer une femme particulière avec ses défauts, rompant avec la norme académique de la représentation féminine. Une atteinte au regard empreint de moralité des visiteurs du Salon qui s'arrêtent plus volontiers devant de voluptueuses nymphes aux corps, idéalisés. Courbet dévoile ce que la société du XIX^e siècle censure sous prétexte de bonnes mœurs et de morale¹³. Il n'y pas ici copie ou imitation mais démarches créatives aussi bien en photographie qu'en peinture où tradition picturale et désir de réalité sont liés.

Pistes pédagogiques : le geste, la posture, l'attitude.

Questionner les élèves sur le langage du corps revient à les interroger sur les codes sociaux de la gestuelle.

Sollicitations en arts plastiques :

Gestes anodins – Arrêt sur image (pose et posture) – Langage des signes (mouvement et cadre) – Fais moi signe – Sortir du cadre – Jeux de mains jeux de vilain – La main révèle l'homme (corps peint, action rituelle).

Histoire des arts : classe de quatrième :

- Arts, corps et expressions : le corps, présentation, représentation (du modèle photographique au modèle peint) : standards, modèles, canons, déstructurations, défigurations – Le corps et l'expression créatrice : actes, gestes, outils, rythmes, instruments, manipulations, postures, théâtralité).

2 - portrait et autoportrait

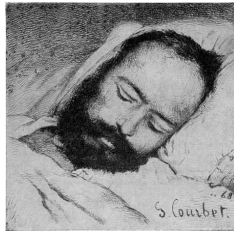
Gustave Courbet fréquente les ateliers des photographes. L'épreuve photographique est l'image vraie.

C'est cette véracité qui intéresse le peintre ainsi que la mémoire photographique qui fixe le présent.

Le peintre n'hésite pas, lorsqu'il envisage de faire un portrait, d'envoyer son modèle chez un photographe, imposant la mise en scène. Le portrait posthume de Pierre-Joseph Proudhon peint en 1865 et conservé au Petit Palais (Paris), est réalisé d'après des épreuves photographiques demandées du vivant du philosophe en 1863. Courbet envoie pour la seconde fois son ami chez Charles Reutlinger spécialisé dans le portrait d'acteur et de musiciens, la première épreuve ne lui convient pas « *ce portrait n'est point suffisant... Il faut d'ailleurs une autre pose...* »¹⁴.

¹³ Olivier Deshayes, *Le désir féminin ou l'impensable de la création*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.93 et suivantes.

¹⁴ ...*ut supra*... lettre à Pierre Joseph Proudhon, 63-14, p. 203.



1



2

1- Gustave Courbet, *Proudhon sur son lit de mort*, 1868, 21x21 cm, eau forte.

2 - Etienne Carjat, *Proudhon sur son lit de mort*, 1865 10,5 x 6,4 cm Besançon, Bibliothèque municipale.

Carjat : La photographie est prise en plongée, de la hauteur du photographe et de son appareil. La tête, cernée par le collier de barbe et les cheveux noirs, repose sur un ensemble d'étoffes et d'oreiller blanc. La tête est ainsi isolée renouant avec la tradition du masque mortuaire généralement moulé sur le défunt (ex : moulage sur nature de G. Courbet par Louis Niquet). L'image photographique est prise avec une certaine distance, respectueuse du défunt.

La photographie apparaît ici comme un moulage des apparences comme le sont les épreuves au plâtre mortuaire. Ressemblance immédiate, moulée sur nature ou prise sur le mort au lendemain de son décès, la photographie comme le moulage sont des enregistrements du réel.

En apprenant la mort de Proudhon, le 19 janvier 1865, Courbet se met à peindre « un portrait historique de son ami très intime ». Le portrait est peint en 36 jours à l'aide d'épreuves photographiques réclamées par Gustave Courbet à Etienne Carjat et Reutlinger et des vêtements du philosophe que lui fait parvenir Mme Proudhon, à la demande du peintre (lettre autographe du peintre à Pierre Joseph Proudhon datée de fin mars ou avril 1865). Ce portrait de *Pierre-Joseph Proudhon en 1853 de sa femme et de ses enfants* est commencé, mais Courbet l'achève en urgence pour être présenté à l'exposition de 1865 au Palais de l'Industrie, (Mme Proudhon dont le portrait est à peine esquissé sera effacé).

Courbet écrit à Mme Proudhon que le peu de temps qui lui reste avant l'ouverture de l'exposition ne permet pas de faire son portrait « sur nature » et qu'il a fait celui de son ami « aussi bien que j'ai pu, j'aurais voulu pouvoir le faire comme il le méritait ».

2- La gravure (eau-forte) :

Ce portrait est réalisé à la demande de Jules Vallès, pour commémorer le premier anniversaire de la mort du philosophe (cf. le catalogue de l'exposition *Les graveurs de Courbet*). La gravure est réalisée à partir d'un dessin au fusain et crayon blanc aujourd'hui disparu. Si les traits physiques du philosophe sont ceux de la photographie de Carjat, le peintre en transforme la composition.

Il recadre la tête, l'inscrivant dans un carré. Cette citation de la photographie sous forme d'un fragment en gros plan impose au spectateur une forte présence. La souplesse de la technique de l'eau-forte permet de comprendre le dessin de Courbet qui vient adoucir le passage entre la tête et les blancs de la literie. Cette image rapprochée souligne le bord du drap qui borde le visage de Proudhon.

La forme carrée donnée à la gravure comme le choix du gros plan, transpose ce masque funéraire en un visage de dormeur, proche du spectateur.



1

1- Ingres, *Autoportrait à l'âge de soixante dix huit ans*, 1858, huile sur toile, 62 x 51 cm, Florence, musée des Offices.



2

2- Petit, *Portrait de Jean-Auguste - Dominique Ingres*, vers 1858, argentique, 18,7 x 14,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

1- Jean-Dominique Ingres se représente en buste, assis sur une chaise en bois vernis dont on ne perçoit que le dossier mais identique au siège où se trouve « Louis-François Bertin » portraituré en 1832. Ingres est placé les épaules de profil et le visage de trois quarts, dégagant ainsi son bras droit qui vient former un appui à la base du tableau et du triangle de la composition pyramidale. Cette organisation rappelle les portraits de la Renaissance. Les vêtements sont traités dans un camaïeu de noir. Venant de la droite la lumière dorée modèle le visage et les mains. La cravate en soie reflète la lumière et atténue le contraste entre le blanc de la chemise, le col et le noir du vêtement. À la boutonnière l'insigne du chevalier de la légion d'honneur reçue en 1825. En haut à droite une inscription en latin « *J.A.D Ingres pictor gallicus se ipsum, pxt anno actatis LXXXVII MDCCLVIII* », rappelle celle de l'autoportrait de Nicolas Poussin peint en 1656.

Un rendu proche de la photographie de Pierre Petit (1831-1909) mais un réalisme apparent comme les rides sous les yeux lissées sur le portrait peint, ainsi que les commissures des lèvres qui sont remontées. Ingres se plie à l'exercice de la pose photographique dont le parti pris sans décor, le buste appuyé sur le dossier d'un fauteuil proposent une image neutre.

La photographie de Petit est extraite de *La Galerie des hommes du jour* commencée par le photographe en 1859. Cette dernière publication prélude à la *Galerie Contemporaine littéraire et artistique* publiée entre 1876 et 1884 par Goupil et Cie.

La duplication illimitée à partir du négatif au collodion contribue au succès du portrait photographique au XIX^e siècle. La Galerie contemporaine est une série de 241 portraits de Français célèbres des milieux de la politique, de la littérature et des arts. À partir de 1876, le portrait accompagné d'une notice bibliographique paraît chaque semaine, puis en 1880 l'album devient une publication annuelle consacrée exclusivement aux personnalités des grands courants culturels. Vingt-huit photographes participent à cette publication dont Etienne Carjat ou encore Nadar. De nombreux photographes vont avoir Ingres pour modèle : Laisné en 1855, Etienne Carjat en 1863, Disderi en 1865, Dallemagne en 1866 et en 1868 Marville (Ingres sur son lit de mort). La photographie est devenue incontournable.

Jean-Dominique Ingres (1780-1867), personnalité comblée d'honneur, ne peut pas refuser de poser pour « se faire tirer le portrait » ; il se doit d'être présent dans ce panthéon très la mode même s'il signe en 1862 une « Protestation des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art ».

Après une formation classique à l'École des Beaux Arts de Toulouse puis à Paris, Ingres part à Rome où il reste une dizaine d'années. Il multiplie les portraits de grandes personnalités dans des compositions inspirées des portraits de la Renaissance italienne et flamande. De retour à Paris en 1824 il apparaît comme le sauveur de la tradition classique face à la jeune génération romantique, la renouvelant sans la détruire. Peintre du Tout Paris, il crée un type de portraits se détachant sur des fonds unis regardant le spectateur cherchant à rendre la profondeur psychologique, à évoquer la personnalité à travers la vie et la profession. Ingres est nommé en 1834 à la Direction de l'Académie de France à Rome jusqu'en 1841.

En 1858, la Galerie des Offices cherche à accroître sa pinacothèque et passe commandes de nombreux portraits et autoportraits de personnalités artistiques. Jean-Dominique Ingres se peint dans un cadrage qui est à la fois présence, regard fixant le spectateur, déterminé et distant par le bras qui forma appui et éloigne le spectateur du modèle. Citation des portraits de Raphaël, du Titien, de Holbein, de Nicolas Poussin, il est imprégné de culture classique qu'il transpose dans son autoportrait à la fois mémorial et sociétal.

Ingres va au delà du mimétisme de la photographie pour une reconstruction idéale dans une belle peinture aux multiples significations. L'autoportrait d'Ingres s'inscrit dans la mise au point entre la ressemblance et l'idéalisation dans la représentation exprimée par Diderot dans son Salon de 1763, « *il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi et bien peint pour la postérité car je suis le témoin mais la postérité ne s'intéresse qu'au tableau. Le professeur peint avec toute sa culture et que cette culture informe le réel et il fait un tableau qui va rester* ».

Pistes pédagogiques : Arts plastiques – Histoire des Arts

Quel est le rôle du cadre ? Par rapport au mur ? Par rapport à la salle ? Et si on décadrait les œuvres encadrées, que se passerait-il ? Une toile sans cadre est-elle toujours un tableau ? Une photographie avec cadre est-elle un tableau ? Et sans cadre ?

Le cadrage a une conséquence sur le plan de l'image (plan d'ensemble, moyen, plan rapproché, gros plan). En revanche, l'échelle du plan n'interfère pas sur les dimensions de l'image. De minuscules photographies représentent de vastes paysages. Quelles sont les impressions qui en résultent ?

Sollicitations en arts plastiques : Le cadre

Cadrer/décadrer – Cadrer et entrer dans le détail – Cadrage : recadrage – Déborder – cadre/limite – Impressions de cadre.

Classe de quatrième Histoire des Arts

Arts, ruptures, continuités.

. L'œuvre d'art et la tradition : ruptures (avant-garde) et continuités (emprunts, citations, échos) : la copie des Anciens (Courbet et Rembrandt, Caravage, Vélasquez...).

3 – Photographes et peintres de la forêt de Fontainebleau.

« Saisir la nature sur le fait » : le motif. C'est ce qu'exprime Pierre-Henri Valenciennes en 1799¹⁵, apprendre à voir, dessiner, peindre « sur le site » des détails de paysage qui seront ensuite utilisés dans de futures compositions. « Aller sur le motif », « peindre sur le vif », autant d'expressions qui soulignent l'importance du motif (*motivus*, mobile) et du plein air dans la peinture. Forme d'incitation, le motif engage le dialogue entre le peintre et la nature et devient création dans la nouvelle peinture qui émerge en ce début du XIX^e siècle.

Corot à partir de 1822, Théodore Rousseau, Constant Troyon se plient aux recommandations de Pierre-Henri Valenciennes « *Ne manquez pas de faire quelques études peintes de beaux arbres isolés et surtout attachez vous à tous les détails de l'écorce, la mousse, des racines à l'embranchement* ». Ils se retrouvent alors en forêt de Fontainebleau.

L'arbre est la grande figure de la forêt, le motif est au programme du deuxième concours d'essai pour le prix de Rome du paysage historique (prix créé en 1816). Les élèves devaient exécuter en peinture, « sur une toile d'environ trois pieds un arbre détaché sur le ciel dont l'espèce sera déterminée le matin du premier jour »¹⁶.



1



2

1 - Henri Le Secq, *Chênes dénudés en hiver*, 1850-1860, tirage sur papier salé, 48 x 61 cm, Paris, Bibliothèque des arts décoratifs.

2 – Karl Bodmer, *Le chêne*, Sans titre, s. d., Papier salé, 25 x 18, 3 cm Chalon-sur-Saône, Musée Niépce.

¹⁵ Pierre-Henri Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799-1800. Source : Gallica, BnF.

¹⁶ Le pied, unité de mesure d'environ 30 cm. Prix du règlement du concours du paysage historique, 7 septembre 1816



3 – Constant Dutilleux, *Hêtre dans la forêt de Fontainebleau*, vers 1862, huile sur toile, 81 x100 cm, Lille, musée des Beaux Arts.

4- Charles Jacque, *Le Chêne*, S. d., Huile sur panneau parqueté, 32 x 23 cm, Collection de la Ville de Fontainebleau, Mairie Fontainebleau.

Outre l'arbre, le rocher est également objet d'étude que privilégie Théodore Rousseau et Constant Troyon qui composent avec la présence animale. Des motifs qui s'expriment par des jeux de matières, de couleurs, d'ombres, de lumières et de nouveaux points de vue.

Fontainebleau : un nouveau studio pour le photographe

Les photographes proposent une approche de la forêt à travers des vues d'ensemble, des plans rapprochés, des photographies prises au ras du sol, chaque angle de vue dit ainsi leur déambulation et leur immersion dans la forêt.

Le point de vue qui est l'idée même de paysage est ici longuement interrogé. Il ne peut y avoir de paysage, construction intellectuelle sans sujet pour l'observer. Gustave Le Gray n'hésite pas à sacrifier « *certaines détails de manière à produire l'effet qui va jusqu'au sublime de l'art* ». Le Gray se dit peintre-photographe et sa « *théorie des sacrifices* »¹⁷ éloigne le plan rapproché de la description pour un effet suggestif, une émotion puissante de l'ensemble. Il crée de véritables portraits d'arbres, isolés de leurs contextes, réduits à leurs troncs coupés par un cadrage arbitraire qui ont une parenté évidente avec l'univers de Théodore Rousseau ou encore de Gustave Courbet avec *le chêne de Flagey*.



1



2



3

1- Camille Corot, *le Grand Cavalier sous bois*, vers 1854, cliché-verre à la pointe avec tamponnage.

(28,4 x22,3 cm) Vevey, musée Jenish.

2- Camille Corot, *Cache-Cache*, 1858, cliché-verre, 23 x16,5 cm, Vevey, musée Jenish.

3 – Camille Corot, *Paysage, Soleil couchant*, entre 1865- 1870, huile sur toile, 51 x 3 cm, musée de Grenoble.

Le cliché sur verre.

C'est avant tout un procédé de multiplication de l'image s'appuyant sur les débuts de la photographie. Sur une plaque de verre enduite d'une couche épaisse de collodion (vernis), le peintre dessine avec une pointe, mettant le verre à nu. La plaque est ensuite posée sur un papier photo-sensible, l'action de la lumière qui passe à travers le

¹⁷ Gustave Le Gray, *Photographie : nouveau traité théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide et sur verre au collodion*, à l'albumine, Paris, Lerebours et Sercretan, 1852, (base Gallica).

verre marque le papier qui est ensuite révélé et fixé. Camille Corot réalise une soixantaine de cliché-verre à partir de 1863.

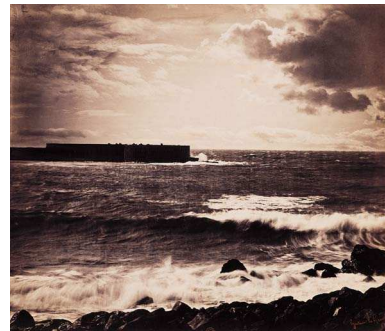
Le dessin est fondamental dans l'activité créatrice de Camille Corot. Il n'hésite pas à expérimenter les techniques, les supports et les modèles (crayon graphite, plume, fusain, cliché-verre) pour approcher au plus près son désir d'une observation rigoureuse et sensible. *Le grand cavalier sous bois* relève d'une note photographique qui aborde surtout la lumière traitée de façon palpable : quelques lignes plus ou moins denses parsemées de tâches légères tamponnées de différents gris créent un ensemble de feuillages échelonnés dans l'espace. Cette manière de traiter le motif réagissant de façon différente à la lumière se retrouve dans *Soleil couchant*. Outre le croquis, certains clichés-verre sont plus finement détaillés comme *Cache-Cache*.

4 – Marines et Paysages de mer

Un peintre – photographe : Gustave Le Gray. Constamment surexposé, le ciel apparaît au tirage dans des gris ternes, plombés. Le temps posé trop long ne permet pas en effet de photographier le ciel de manière satisfaisante. Aussi Gustave Le Gray innove en tirant successivement sur une même épreuve les parties complémentaires de deux négatifs : la mer et un ciel de son choix lumineux et animé de nuages qu'il a photographiés ailleurs. Ainsi un nuage particulièrement réussi se retrouve sur plusieurs vues. Le Gray envisage la photographie comme un récréation s'inscrivant dans la tradition picturale.



1



2

1- Gustave Le Gray, *Effet de soleil dans les nuages – Océan*, 1856/1857, 31 x 40,5 cm (sans cadre), Troyes, musée Saint Loup, dépôt du musée des Arts et Traditions Populaires.

2 – Gustave Le Gray, *Grande vague, Sète*, 1857, 78,3 x 68,4x 2,5 cm avec cadre, Victoria and Albert Museum. Tirage sur papier albuminé à partir de deux négatifs au collodion, 35, 7 x 41,9 cm.

Gustave Le Gray (1820-1884) est peintre et élève dans l'atelier de Paul Delaroche. Il commence une carrière de photographe et devient celui de la famille impériale. Il participe également avec quatre autres photographes dont Henri Le Secq à la Mission Héliographique commandée par la Caisse des Monuments Historiques.

Extraites de la série des marines réalisée entre 1856-1857, ces deux photographies sont très représentatives de cet incessant dialogue entre peinture et photographie mené par les photographes du XIX^e siècle.

Ces deux vues mettent en valeur un motif central, la lumière, dont les états sur la matière sont particulièrement travaillés. Elles sont de composition frontale, la ligne d'horizon découpe l'image en deux parties, donnant selon l'effet recherché plus d'importance au ciel ou à la mer et aux vagues.

Dans *Effet de soleil dans les nuages*, le jeu de l'ombre et de la lumière tient du contre-jour. L'image est partagée en deux parties sombres sur les côtés et un espace clair au centre. Un cercle plus sombre est ainsi délimité, valorisant un motif central comme le ferait la vision de l'œil. Dans les marges du halo, tout est diffus, estompé, obscur alors que le morceau de ligne d'horizon visible au centre apparaît de façon plus précise. Ce chemin lumineux ouvre sur l'infini, trouée de soleil qui utilise les qualités réflexives de la mer. Le ciel offre un camaïeu de tons gris plus ou moins dense.

Dans *La grande vague*, la composition est ordonnée par la ligne d'horizon qui découpe l'image en deux parties inégales. Au ciel répond la mer qui vient se déverser sur la plage. Dans le premier plan est dessinée une bande de rochers oblique à laquelle répond, en écho, la vague qui vient se terminer en rouleau sur la plage. Plus loin sur la gauche, la masse d'un fort s'étale sur une large bande horizontale qui recueille les vagues à hauteur de la ligne d'horizon. Le ciel se déploie avec de lourds nuages sombres dans les coins tandis que les blancs des nuées répondent à l'écume des vagues.

Gustave Le Gray saisit ici, la mobilité du vide, et territoire immense par le mouvement des vagues, de leur naissance en pleine mer jusqu'au rouleau qui termine sa course dans l'écume. Un vide que le photographe rend palpable par la précision technique du tirage. Le photographe utilise le négatif verre au collodion, une technique rapide et sensible qui lui permet de saisir avec précision le mouvement des vagues et ces différents moments comme le rouleau menaçant, la déferlante, la lame ou la simple vague.

Le tirage : une réflexion esthétique

Constamment surexposé, le ciel apparaît au tirage dans des gris ternes, plombés. Le temps posé trop long ne permet pas en effet de photographier le ciel de manière satisfaisante. Aussi Gustave Le Gray innove en tirant successivement sur une même épreuve les parties complémentaires de deux négatifs : la mer et un ciel de son choix, lumineux et animé de nuages, qu'il a photographié ailleurs. Ainsi un nuage particulièrement réussi se retrouve sur plusieurs vues. *La grande vague* est ainsi recomposée d'une mer et d'un ciel selon la méthode dite des « ciels rapportés » : il réalise deux prises de vue, une pour le ciel, la seconde pour la mer, puis un tirage de deux négatifs sur la même feuille. Deux temps, deux espaces différents et une photographie qui s'éloigne d'un enregistrement de la réalité et se rapproche d'un paysage peint en atelier.

Véritable récréation qui est le fruit de l'interprétation du photographe et qui inscrit ces séries marines dans la tradition picturale des maîtres hollandais du XVII^e siècle, de Joseph Vernet et surtout d'un imaginaire romantique où les motifs de la vague et du nuage sont prépondérants.

La conception des œuvres de Gustave Le Gray a depuis longtemps été rapprochée des toiles de Gustave Courbet.

Les paysages de mer de Gustave Courbet : un enjeu de la modernité. La mer ce « vide immense et palpable, sans cesse animé du mouvement de la vie¹⁸ » devient un champ d'expérimentation où se croiseront Eugène Boudin, Gustave Courbet, Edouard Manet, Claude Monet, James Whistler, Edgar Degas. Les peintures de rivage de Courbet révèlent la modernité du peintre. Gustave Courbet ne représente pas la vie moderne. Son approche picturale rend compte par la matérialité d'une réalité tactile, mouvante, bruyante. Après les tableaux scandales de *L'Enterrement* ou des *Baigneuses*, les *Paysages de mer* proposent une nouvelle peinture plus sensuelle, plus expressive donnant le premier rôle à l'acte de peindre.



1



2



3

1 - *Marée montante ou marée basse*, 1865, 49 x 59 cm, musée de Boulogne sur mer.

2- *La vague*, 1869, 71,5 x 116, 5 cm, Le Havre, musée Malraux.

3 - *La vague*, vers 1870, 54 x 73 cm, Orléans, musée des Beaux Arts.

Gustave Courbet fait plusieurs séjours sur les rivages de la Manche suivant la clientèle aristocratique et bourgeoise qui, selon les recommandations des médecins et théoriciens hygiénistes, « prennent les bains ». Dès 1812 à Dieppe puis à partir de 1847 sur ce qui va devenir la Côte Fleurie, à Trouville - Deauville et Etretat, « royaumes de l'élégance » construits au terminus de la ligne ferrovière Paris-Trouville.

Courbet est à Trouville à la fin de l'été 1865 où il vient invité par le Casino pour réaliser des portraits, commandes mondaines faites sur place : « *Je suis ici à Trouville dans une position ravissante. Le Casino m'a offert un appartement superbe sur la mer...* »¹⁹. Le peintre reste environ trois mois où il peint environ une quarantaine de

¹⁸ Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Champs/histoire, 1990, p. 189-190.

¹⁹ Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, « Lettre à Urbain Cuenot », 65-15, p. 239.

tableaux, des portraits mais également « vingt cinq paysages de mer... vingt-cinq ciels d'automne tous plus extraordinaires et libres l'un que l'autre. »²⁰

À Deauville en 1866, le peintre fait son entrée dans la haute société invité par un de ses mécènes le comte de Choiseul. Il rencontre E. Boudin, C. Monet, le peintre Whistler qu'il baptise son « élève »²¹.

Courbet découvre un sujet, la mer, qu'il explore à travers sa passion de la peinture appliquant son univers à la représentation du réel marin qu'il voit. Il le dévoile, maladroitement, à Victor Hugo dans une lettre datée de 1864 alors que l'écrivain est en exil à Guernesey : « J'irai devant votre retraite sympathique contempler le spectacle de votre mer. Les sites de nos montagnes nous offrent aussi le spectacle sans bornes de l'immensité, le vide qu'on ne peut remplir donne du calme. Je l'avoue, Poète, j'aime le plancher des vaches et l'orchestre des troupeaux sans nombre qui habitent nos montagnes.

*La mer ! la mer ! avec ses charmes m'attriste ! Elle me fait dans sa joie l'effet du tigre qui rit ; dans sa tristesse elle me rappelle les larmes du crocodiles, et dans sa fureur qui gronde, le monstre en cage qui ne peut m'avalier... »*²²

La mer, l'horizon, la vague, sont pour Courbet des motifs de liberté picturale, violence des tempêtes, le calme des flôts, ciels changeants, rejoignant la nouvelle peinture en train de se faire.

Marée montante ou marée basse, de 1865, est une petite toile quasiment carrée. Les trois éléments : rivage, mer, ciel, sont trois bandes de couleur, jeu de vibrations chromatiques qui capte sur la toile l'instant où les nuages sombres s'écartent devant la lumière du soleil. La mer est réduite à une étroite bande sombre, limitée par une ligne d'horizon basse et noire. Elle évite que le ciel soit happé par la mer. Le rivage, plus clair, fait écho aux nuages lumineux et compose un premier plan à peine matérialisé par quelques roches. La matière est épaisse, posées en larges passages par le couteau à palettes .

La vague et mer orangeuse ou la vague font partie d'une série composées à Etretat²³ autour d'un nouveau motif, celui de la vague. Un tableau de dimensions importantes où la vague occupe toute la largeur de la toile et s'empare de la mer dans toute sa totalité.

Dans *La vague* le premier plan est occupé par deux barques à gauche, un petit coin de ciel bleu occupe le haut de la toile. Le vide, ciel et mer, occupe les trois quarts du tableau, séparés par la ligne d'horizon soulignée par un trait lumineux. Une même harmonie chromatique vert sombre s'étend sur la mer houleuse blanchie par l'écume des vagues moutonnantes et le ciel, à laquelle répond le ciel traité dans une peinture plus légère. La mer est une matière épaisse, posée par le couteau à palette qui cristallise l'eau.

La vague du musée d'Orléans est de dimensions plus petites, avec une barque située au premier plan et presque au milieu du tableau. Le regard se pose ainsi sur la barque avant de découvrir la mer qui apparaît ainsi plus lointaine que dans *La vague* du Havre. La ligne d'horizon est placée au premier tiers du tableau réduisant la mer à une étroite bande pourtant bien présente. De longues lames parallèles soulignées par l'écume se pressent vers le rivage, donnant l'impression de venir engloutir la barque. Le ciel occupe les deux tiers du tableau, les nuages épais du cumulonimbus sont gris et forment une bande de largeur moyenne symétrique à celle de la mer. Au delà des fragments de ciel bleu parsemé de nuages plus légers, signes avant-coureur de l'orage. Des voiliers aux voiles gonflées indiquent la direction du vent.

La ligne d'horizon joue dans les deux tableaux un rôle plastique étonnamment moderne, trait lumineux pour *La vague du Havre*, simple trait pour celle d'Orléans, noire pour *La marée montante ou marée basse*. Scission entre ciel et mer, la ligne accentue dans les trois œuvres le point de vue frontal, immobile et figé, accentuant le contraste avec la mer mobile, tout en mouvements, traitée dans une matière épaisse. Trait situé à des hauteurs différentes, elle organise le tableau de façon très symétrique entre ciel et mer.

Les paysages de mer de Gustave Courbet sont vides de présence humaine, expériences picturales multiples qui illustrent sa représentation du réel et font de ses explorations des œuvres refondatrices du genre des Marines. Les paysages de mer font écho aux paysages de Franche Comté. La vague frontale de la toile du Havre, est comme suspendue, sorte de gueule d'animal abyssal qui rappelle la grotte Sarrazine avec l'effet d'enroulement qui dramatise l'ouverture de la grotte et la vague. La minéralité de l'eau composée par la matière picturale du couteau à palette est aussi celle de la géologie des paysages d'Ornans. L'immensité de l'espace marin que Courbet découvre loin des paysages limités de Franche Comté²⁴ révèle une démarche créatrice moderne, une conception sensible de l'univers que souligne Cézanne lorsqu'il découvre à la Nationalgalerie de Berlin : « *la vague, celle de Berlin, prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus palpitante plus gonflée d'un vert boueux, d'un orage plus sage, que celui-ci avec son enchevêtrement écumeux, sa marée qui vient du fond des*

²⁰ *ibid.* « Lettre à Alfred Bruyas », 66-3, p. 244.

²¹ *ibid.* « Lettre à ses parents », 65-16, p. 240.

¹⁰ *ibid.* « Lettre à Victor Hugo », 64-1, p. 222.

²³ *ibid.* 69-7 : « On est très bien à Etretat, c'est un petit bain de mer charmant, il y a des rochers plus grands qu'à Ornans, c'est très curieux », p. 312.

²⁴ *ibid.*, « nous avons enfin vu la mer, la mer sans horizon (que c'est drôle pour un habitant du vallon). », p. 40.

âges tous son ciel loqueteux et son apreté livide. On le reçoit en pleine poitrine, on recule, toute la salle sent l'embrun... »²⁵

Si Gustave Courbet n'a pas rencontré Gustave Le Gray, il en a probablement vu les photographies de marines. De nombreux éléments rapprochent les paysages de mer de Courbet avec les marines photographiques : la présence soulignée de la ligne d'horizon, la vue frontale, l'expressivité particulière donnée au ciel l'un par la maîtrise du temps de pose, l'autre par le couteau à palette.

Leur confrontation souligne surtout le rapport particulier du peintre et du photographe avec le réel. Des photographies qui recomposent une marine avec des ciels rapportés, des motifs pris sur le vif, agencés en atelier pour composer un paysage, le photographe comme le peintre s'éloigne du mimétisme qu'on leur a reproché.

Pistes pédagogiques

Sollicitations en arts plastiques : Paysages

La peau de l'arbre – Regard : Promenade en forêt – Plongée/contreplongée (du projet au trajet) – Vue à vol d'oiseau/Vue aérienne – Voyage au centre de la forêt (traces) – Labyrinthe (le récit d'un parcours). Signe du temps.

PROPOSITION HISTOIRE DES ARTS CLASSE DE QUATRIEME

(Histoire, géographie : urbanisme, arts plastiques : architecture et peinture, éducation musicale, lettres)

Problématique :

En quoi l'avènement des loisirs et la médicalisation de la société française au XIX^e siècle, associés au développement des moyens de transports, constituent-ils des éléments marquants de mutations économiques, sociales et culturelles de l'âge industriel ?

Histoire :

Second Empire – Restauration

Le réaménagement des rythmes de travail est lié à la Révolution Industrielle ; il impose une nouvelle distribution des temps sociaux.

Le chemin de fer est à l'origine de l'idée selon laquelle les vacances en tant qu'institution sociale impliquent de partir pour un voyage qui devient partie intégrante des vacances.

1847-1848 : ouverture des lignes de chemins de fer : Paris -Le Havre. Paris-Dieppe.

Partir loin des miasmes de la ville, « changer d'air » : des recommandations qui deviennent le prétexte à la création des stations balnéaires.

Arts de l'espace

Urbanisme et architecture des villes balnéaires : équipements (casino, cours de tennis, promenade, jetée...) villas (cottage, chalet, castel, historicisme...).

Arts du son

C. Debussy : *Trois esquisses symphoniques pour orchestre, la mer*, 1905.

Arts du langage

Guy de Maupassant : *En mer*

Arts visuels

Peinture : G. Courbet, *Marée montante ou marée basse*, 1865, musée de Boulogne sur Mer.

La vague, 1869, Le Havre, musée Malraux ; *La vague*, vers 1870, Orléans, musée des Beaux Arts.

E. Boudin- C. Monet – Whistler

²⁵ André Fermigier, *Courbet*, Paris, Skira, l'art en texte, p.88.

N. De Staël

Photographies Gustave Le Gray, *Effet de soleil dans les nuages* – Océan, Troyes, musée Saint Loup, dépôt du musée des Arts et Traditions Populaires.

Gustave Le Gray, *Grande vague*, Sète, 1857, Victoria and Albert Museum. Tirage sur papier albuminé à partir de deux négatifs au collodion.

PROPOSITION CLASSE DE SECONDE HISTOIRE DES ARTS (Littérature et arts plastiques – Arts visuels)

Problématique : en quoi le regard porté par l'écrivain, le peintre, le photographe sur le paysage au XIX^e siècle est-il signifiant d'une expression personnelle, mais peut être également le reflet d'une nouvelle société née de la Révolution Industrielle ?

Littérature

Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme.

Zola « Une page d'amour » description des toits de Paris ; « La curée » description des toits de Paris, vue depuis Montmartre.

Maupassant, « une vie » : description des falaises d'Etretat.

Flaubert, « Bouvard et Pécuchet » explorent les falaises d'Etretat.

Edmond de Goncourt, « Manette Salomon ».

Arts visuels

La photographie : paysages photographiés et transposition de la réalité. La lumière, le cadre, le fugitif, l'éphémère...Le Gray

Arts plastiques :

L'écart entre l'observation et la réalité : le cadre, la fenêtre (effets de coupure, raccourcis),

« motifs isolés », fragments de la nature, gros plans. La lumière – Le fugitif, l'éphémère.

Corot, Daubigny, Courbet, Caillebotte...

PROPOSITION CLASSE DE PREMIERE HISTOIRE DES ARTS (Histoire, architecture, musique, Arts visuels et arts plastiques)

Thématique : Arts, espace et temps.

Histoire : le Japon s'ouvre au monde extérieur en 1854 sous la pression des Etats Unis, rompant avec un isolement presque total de 200 ans. Des traités de paix, d'amitié, et de commerce sont signés avec les États Unis, les Pays-Bas, la Russie, la Grande Bretagne et la France en 1858 ouvrent la voie aux relations diplomatiques et commerciales.

Arts de l'espace (Architecture)

Expositions universelles : les sections japonaises. Londres 1862 ; Paris 1878 ; Paris 1900.

Arts des Jardins

Arts du son :

Camille Saint Saens : *la princesse jaune*

G. Puccini, *Madame Butterfly*

Arts Visuels/ Arts plastiques

Scènes du monde flottant : Hokusai et Hiroshige

G. Courbet, *La vague*, 1869, Le Havre, musée Malraux ; *La vague*, vers 1870, Orléans, musée des Beaux Arts.

Claude Monet – Paul Gauguin – Aristide Maillol – Maurice Denis – Jan Töröpp

La gravure polychrome japonaise : Henri Rivière, *Études de vague*.

2 - Pistes pédagogiques communes et interdisciplinaires.

LYCEE

Terminale Histoire des Arts, option obligatoire : Questions et enjeux esthétiques : L'Ailleurs dans l'art. La mer : rivage, ciel et vague – le japonisme - L'Ailleurs : un miroir de l'histoire - Nostalgie d'une spontanéité que les canons esthétiques enseignés ont fait perdre ?

Première Histoire des arts : option obligatoire

. Les arts et les innovations techniques : technologie, diffusion et reproductibilité (photographie, édition de masse). Les influences réciproques entre sciences, techniques et création (la photographie comme art).

. Les arts et leur public : le rôle du public dans la création artistique. Enjeux théoriques et esthétiques.

Terminale Arts Plastiques, option obligatoire : Courbet est au cœur de l'effervescence artistique et politique. Sous l'impulsion de Jules Champfleury, il jette les bases de son propre style : le réalisme, saisi sous l'angle des idées politiques de l'époque. Si Gustave Courbet n'a pas changé la peinture elle-même, il a radicalement fait évoluer le sujet et surtout la manière de peindre. Rares sont les artistes qui ont davantage que Courbet construit leur carrière en ayant recours à la stratégie du scandale.

Première Histoire des arts

Arts, artistes, critiques, publics :

. L'art, la critique et l'autocritique : les rapports des artistes et de la critique dans l'histoire de la réception : Baudelaire, Champfleury, Proudhon.

. L'art, l'artiste, et le public : représentation socioculturelle de l'art et de l'artiste (artiste académique, artiste avant-garde face à l'effervescence culturelle – brasserie Andler).

. L'art et ses lieux d'exposition et de diffusion : Salon et Pavillon du Réalisme.

Arts, goût et esthétiques

. L'art et ses classifications : la notion d'œuvre/de chef d'œuvre/de manifeste.

Arts, réalités, imaginaire

- l'art et le réel : le réalisme en peinture : peinture du vrai ou recomposition de la réalité.

COLLEGE

Arts, techniques, expressions.

L'œuvre d'art et l'influence des techniques ; la technique, source d'inspiration : G. Courbet – Gustave Le Gray.

Arts, ruptures, continuités.

L'œuvre d'art et la tradition : ruptures, emprunts, citations.

BIBLIOGRAPHIE,

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, éditions Allia, 2004.

CORBIN Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Champs/histoire, 1990, (1988).

DESHAYES Olivier, *Le désir féminin ou l'impensable de la création. De Fragonard à Bill Viola*, Paris, L'Harmattan, 2012.

GEORGEL Pierre, *Courbet le poème de la nature*, Paris, Découvertes Gallimard, 2007, (1995).

SCHLESSER Thomas, *L'art face à la censure. Cinq siècles d'interdits et de résistances*, Paris, Beaux Arts éditions, 2011.

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, (1992).

Écrits théoriques, critiques, écrits d'artistes.

BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Livre de poche, 1999.

CASTAGNARY Jules, *Gustave Courbet*, Rezé, Séquences, 2000.

CHAMPFLEURY Jules, *À propos de Gustave Courbet, Du réalisme et autres textes*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2000.

VALENCIENNES Pierre-Henri, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis des réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre paysage*, à Paris, chez l'auteur, An VII. (consultable sur Gallica).

Catalogues d'exposition.

Courbet et la commune, Paris, musée d'Orsay, 13 mars -11 juin 2000, Paris, RMN, 2000.

La forêt de Fontainebleau : un atelier grandeur nature, Chantal GEORGEL (dir.), Paris, Musée d'Orsay, 6 mars - 13 mai 2007, Paris, RMN, 2007.

Gustave Courbet, exposition au Grand Palais du 30 septembre 1977-2 janvier 1978, Paris, éditions des Musées Nationaux, 1977.

Gustave Courbet, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007-28 janvier 2008, Paris, RMN, 2007

Vagues : Autour des paysages de mer de Gustave Courbet, musée Malraux, Le Havre, du 13 mars au 6 juin 2004, Paris, Somogy, 2004.

SUITE de L'EXPOSITION

L'exposition aborde également :

- Le Naturalisme, avec des œuvres picturales et photographiques de Jules Bastien-Lepage ; Jules -Alexis Muenier ; Pascal Dagnan-Bouveret ; Albert Edelfet ; Emile Friant.
- Le Pictoralisme avec des clichés de R. Demachy ; Ch. Augustin Lhermitte.
- Les rapports entre photographies et sculptures :
 - . Le mouvement et l'étude de E. Muybridge.
 - . Des photographies réalisées par E. Degas et A. Rodin.



1



2



1- Jules-Alexis MUENIER (Lyon 1863 - Coulevon 1942)

Aux beaux jours, 1889

Huile sur toile, 131 x 137 cm

1980 Bradley P. Radichel Subtrust

2- Jules-Alexis MUENIER (Lyon 1863 - Coulevon 1942)

[Repro] Photographies préparatoires pour *Aux beaux jours*

Vers 1889

Collection de la famille de l'artiste



Robert DEMACHY (Saint-Germain-en-Laye 1859 - Trouville-sur-Mer 1936)

Bords de Seine

1900

Gomme bichromatée, 20,2 x 12,6 cm