



# LA NATURE COMME TABLEAU

LES CARNETS DU MUSÉE GUSTAVE COURBET / N°2

Remerciement à Pascale Bonnet, chargée de mission

## Introduction

### Portrait du pays d'Ornans au temps de Gustave Courbet (1819-1877)

- *Terroir du XIX<sup>e</sup> siècle : des paysages fabriqués par l'agriculteur et l'industriel*
- *La vie des arts en Franche-Comté : Écoles, enseignements et expositions*

### Un territoire : espace de pouvoir

- *Le régionalisme en marche*
- *Province-Paris : pour une nouvelle stratégie de la monstration*

### Une nouvelle conception du paysage

- *Remise en cause des convenances*
- *Matérialité et corps de l'artiste*

### Conclusion : le vrai n'est pas réalisme

## Analyses d'œuvres : paysages de terre

### Le Chêne de Flagey ; Les grottes, la roche

Pour prolonger : l'origine de la loi de protection de l'environnement

## Analyses d'œuvres : paysages d'eau

La plage de Trouville ; La plage d'Étretat ; Soleil couchant ; Le château de Chillon

## Analyses d'œuvres : paysages de neige

La renard pris au piège

## Propositions pédagogiques et pistes d'étude



La matérialité :

**Le Sommeil**  
Musée du Petit-Palais ;  
**La Papeterie d'Ornans**  
Musée Gustave Courbet

Courbet est avant tout un peintre de paysage. Un genre qui occupe les deux tiers de sa production et qu'il décompose en paysages de Franche-Comté et en marines ou « paysages de mer ». La représentation que fait Courbet de la nature tient un rôle essentiel dans le développement d'une nouvelle conception de la peinture, véritable révolution du regard et voie d'entrée dans la modernité.

Les tableaux de paysage de Gustave Courbet proposent un monde identifiable. Ils dressent le portrait d'une société, d'une Franche-Comté dont la ruralité immuable est traversée de révolutions silencieuses qui annoncent le XX<sup>e</sup> siècle.

Les paysages retenus sont ceux de la vallée de la Loue et du Lison, d'Ornans, de Flagey, des environs de Salins. Un ancrage géographique revendiqué qui façonne son intention et sa manière de faire. Cet attachement à sa région natale lui est nécessaire pour se ressourcer. Ils sont également autant de sujets inédits accompagnant des choix picturaux essentiels. Courbet fait de son territoire un espace de pouvoir contre les traditions picturales et le centralisme parisien.

Cette empathie avec les terres de son enfance devient le support d'une nouvelle conception du paysage. Une révolution du regard qui trouvera un autre axe dans les paysages de mer qui rejoindront la minéralité des grottes et des cascades accompagnant les transgressions et les réinventions du peintre.

Toute la démarche du « maître peintre d'Ornans » tend à s'approprier la réalité d'un site par un sentiment de proximité avec le motif. En remettant en cause le traitement pictural d'un tableau, il impose sa présence par la matérialité de la peinture par le biais de sa main, du geste créateur. Ce plaisir de l'acte de peindre invite le spectateur à s'identifier au peintre, au corps de l'artiste en acte dans un phénomène de projection et d'identification.

#### Archives

Centre de recherche et de restauration des musées de France-C2RMF, compte rendu d'étude  
*Le Chêne de Flagey* dit aussi *Le chêne de Vercingétorix*, 14 septembre 2012, dossier de restauration.

#### Bibliographie

Daniel Arasse, *Le détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1996 (1992),  
Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, éd. Pierre Cailler, 1948.  
Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, esthétique et origines de la peinture moderne. Paris, Gallimard, 1993.  
T. Schlessler, B. Tillier, *Courbet face à la caricature - Le chahut par l'image*, Paris, éd. Kiné, 2007.  
Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1998.

Catalogues d'expositions :

*Gustave Courbet et la Franche-Comté*, Musée des Beaux Arts et d'archéologie de Besançon, Paris, édit. Somogy, 2000.  
*Gustave Courbet*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007 - 28 janvier 2008, Paris, RMN, 2007.

# La nature comme tableau : introduction

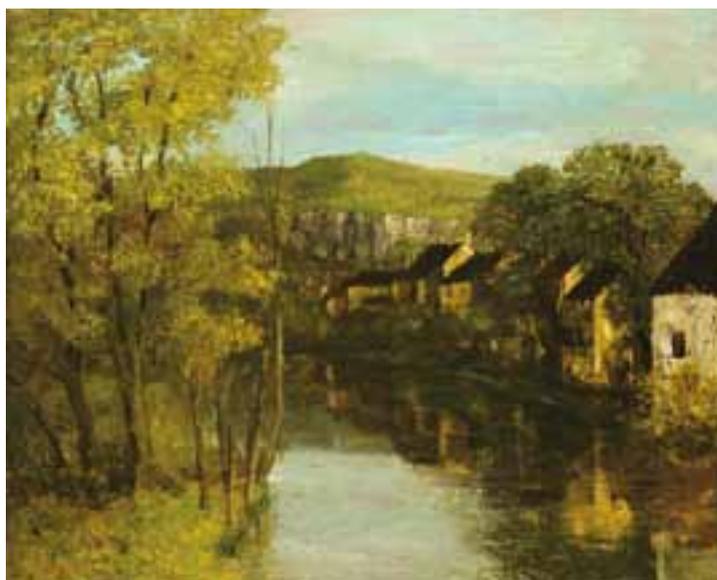
## Portrait du pays d'Ornans au temps de Courbet (1819-1877)

**Terroir du XIX<sup>e</sup> siècle :  
des paysages fabriqués par l'agriculteur et l'industriel.**

Les paysages de Franche-Comté, dans les interstices desquels se sont insérées de petites industries, sont ceux fabriqués par les paysans. Un environnement qui va profondément évoluer.

Au temps de Courbet, l'arbre et la forêt occupent moins de place dans la région qu'aujourd'hui. De nombreuses œuvres comme *La Loue vers Ornans* (1838)<sup>1</sup>, *Tau-reau blanc et génisse blonde* (1850-1855), *Vue d'Ornans* ou *le miroir d'Ornans* (vers 1872) montrent des crêtes de falaises non boisées surplombant la vallée ou le village. Aujourd'hui ces sites sont occupés par la forêt.

Gustave Courbet,  
**Vue d'Ornans**  
ou **Le miroir d'Ornans**  
1872, huile sur toile  
H. 50,5 ; L. 61 cm  
sbg : « G.C. »  
Ornans, musée Gustave Courbet  
Dépôt MNR 181  
inv. D 1953.1.1



1 - Sauf mention contraire, les tableaux cités sont ceux de la collection permanente du musée Gustave Courbet.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la forêt n'occupe que neuf millions d'hectares en France contre seize aujourd'hui. En Franche-Comté, elle a souvent l'aspect de pré-bois et les grands arbres sont rares. De nombreuses industries utilisent en effet le bois comme combustible (haut-fourneau, saline, verrerie, tuilerie, briqueterie, poterie, faïencerie, forge), tant et si bien qu'un tiers de la forêt de Chaux avait disparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques massifs forestiers d'importance subsistent comme la forêt de Levier où Courbet chasse le cerf<sup>2</sup>. Vers 1830-1840, la Franche-Comté s'oriente vers l'élevage, une agriculture spéculative naît et se développe. Le gruyère de comté fabriqué et affiné dans les fruitières est produit pour le marché urbain. À Flagey, la fruitière est créée en 1851. Le père de Gustave, Régis Courbet, propriétaire de 68 hectares, fait le choix d'une mise en herbe de ses terres<sup>3</sup>. Aussi les prairies gagnent en surface, la vache s'affirme dans le paysage. Le troupeau reste néanmoins très local, composé de femelines et de tauraches adaptées aux rudesses du climat. La race montbéliarde donnera son homogénéité au troupeau comtois après 1880.

Gustave Courbet,  
Taureau blanc  
et génisse blonde  
1850-55,  
hst, 91,5 x 117 cm  
Musée Gustave Courbet  
in. 2002.3.1



Dans la vallée de la Loue, les agriculteurs cultivent la vigne et les arbres fruitiers. Le vignoble couvre les coteaux sur les versants bien exposés. Le grand-père Oudot est vigneron et marchand de vin. La famille Courbet possède une vigne et une maison dans le ravin de Valbois sur la commune de Cléron. Lorsque le peintre construit son atelier à l'entrée d'Ornans, il demande à Urbain Cuenot de planter des cerisiers et des pommiers dans le champ à côté de son futur atelier<sup>4</sup>.

2 - Cf. Dossier d'accompagnement pédagogique «Les chasses de M. Courbet», exposition du 24 novembre 2012 au 25 février 2013, p. 3.

3 - Jean-Luc Mayaud, *Des notables ruraux du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté : la famille de Gustave Courbet*, Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs, n° 21, 1979, p. 15 à 27.

4 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Lettre à Urbain Cuenot, 6 avril 1866, Paris, Flammarion, 1996, p. 248.

Vallons, ravins, bords de rivière sont boisés, trop escarpés donc impropres à la culture et laissés à l'abandon. *Vue d'Ornans* ou *Le miroir d'Ornans* témoigne des rives de la rivière à la végétation dense. De même, *Le ruisseau du Puits Noir* et *Le ruisseau de la Brême* conservés au musée des Beaux Arts et d'archéologie de Besançon.

Dans le fond de la vallée c'est toute une activité de scieries, de battoirs, de papeteries qui jalonne la rivière. Les eaux abondantes favorisent l'activité industrielle. Ainsi, en 1851, les roues à eau actionnent encore 570 moulins à céréales, 210 huileries, sans compter les battoirs et les martinets<sup>5</sup>. Gustave Courbet fréquente de nombreux industriels, propriétaires de petites entreprises et préoccupés par les questions sociales. Certains lui passent commandes de tableaux.

Ainsi A. Bouvert, patron d'une entreprise de roulage, notable et élu de Salins qui lui commande le *Gour de Conche*<sup>6</sup>, M. Mazaroz, ébéniste originaire de Lons-le-Saunier, installé à Paris possède de nombreuses toiles de Courbet, ou encore Charles Demandre maître des forges<sup>7</sup>, Joseph Outhenin-Chalandre papetier et imprimeur<sup>8</sup>. Sur les plateaux c'est un paysage de champs ouverts proche du bocage et de l'openfield, espace plat, ouvert à la culture



Gustave Courbet - *La Papeterie d'Ornans* - v. 1865  
hst, 60 x 73, Musée Gustave Courbet, inv. AGC PGC 029 87

des céréales et à la prairie où l'arbre isolé tient une place particulière, abri, repère, protégeant une statue de saint. *Le chêne de Flagey* et son paysage sont tout à fait représentatifs de ces champs d'openfield.

Passionné de chasse, Courbet dresse à travers ses tableaux le portrait de paysages forestiers et de leur écosystème qui ont depuis profondément évolué. Les espèces de petits gibiers sont très présentes et variées : le lièvre, la perdrix, l'alouette, l'oie, la bécasse se nourrissant de graines et de cultures des céréales. Il chasse également le loup : « *Nous avons tué pas mal de lièvres plus trois loups* »<sup>9</sup>. Souvent représenté par Courbet, le renard, qui s'attaque aux poulaillers et aux troupeaux de chèvres, est chassé comme prédateur mais également pour sa peau qui vaut entre quatre à cinq francs, soit l'équivalent d'un salaire mensuel.

5 - Pierre Feuvrier, «Parties de chasse en terre comtoise avec Gustave Courbet», in *Les chasses de Monsieur Courbet*, cat. exp., Musée Gustave Courbet, Besançon, éd. Du Sekoya, décembre 2012, p. 48.

6 - *Le Gour de Conche* est conservé au musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon.

7 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Lettre à ses parents, 13 mai 1853, Paris, Flammarion, 1996, p. 104. «*J'ai vendu dernièrement un petit paysage de l'Essart-Cendrin d'un pied carré 200 F à M. Demandre, maître des forges dans nos pays*».

8 - Michel Vernus, « La terre et les hommes en Franche-Comté au temps de Courbet », in *Gustave Courbet et la Franche-Comté*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Paris, édit. Somogy, 2000, p. 16.

9 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, «lettre à Francis Wey» p.110.

Le grand gibier n'est pas aussi abondant que semblent le montrer les nombreuses représentations de cerfs et de chevreuils. Il abonde dans les régions limitrophes de la Franche-Comté (Suisse, Evêché de Bâle) mais il est peu présent, voire absent de la région au temps de Courbet. Ce dernier a peut-être rencontré le cerf en forêt de Chaux ou dans celle de Levier.

Ce sont ses expériences de chasseur mais aussi de marcheur que le peintre évoque dans ses représentations. Une observation puisée sur le terrain, un vécu, un regard que l'artiste transpose à travers des compositions, des cadrages, une matérialité nouvelle.

### **La vie des arts en Franche-Comté : écoles, enseignements, expositions**

Les formations artistiques sont légions. Les structures proposées par les pouvoirs publics et les associations privées sont très actives.

Les musées se constituent peu à peu. Celui de Besançon est créé en 1843 et augmente sa collection de 1843 à 1879 passant de 332 à 824 numéros (tableaux et objets).

Les écoles de dessin sont gratuites ; l'une d'elles s'installe à Besançon. Elle reçoit en 1807 soixante élèves répartis sur deux classes ; en 1880 elle en compte trois, pour quarante-trois élèves et six professeurs, et dispense une formation aussi bien pour les futurs ouvriers d'art que pour les artistes francs-comtois. Les peintres Jean Gigoux, Edouard Baille, les sculpteurs Auguste Clésinger, Just Becquet, reçoivent ainsi leur première formation avant de fréquenter les ateliers parisiens.

Les cours de dessin dans les écoles publiques comme privées offrent un enseignement varié. Le père Beau est le premier professeur de dessin de Gustave Courbet au Petit Séminaire d'Ornans. Il emmène ses élèves dessiner sur le motif, à l'encontre des pratiques académiques. Au collège royal de Besançon, où Gustave entre en 1837, il prend des cours de dessin auprès du peintre Charles-Antoine Flajoulot, ancien élève de David.



Portrait de Flajoulot



Claude-Antoine Beau, *Vue d'Ornans, la leçon de peinture* vers 1835, musée Gustave Courbet, dépôt de la Ville d'Ornans, inv. D1976.1.5

De ce réseau d'enseignements de l'art émergent des artistes inconnus qui participent aux expositions et ont un rôle actif dans la vie culturelle franc-comtoise.

### Les expositions<sup>10</sup>

De nombreuses expositions sont organisées entre 1840 et 1880. Cette progression quantitative témoigne d'une démocratisation en marche : après l'aristocratie et la grande bourgeoisie, l'art attire une fraction de la classe moyenne. Le marché de l'art se transforme. Limité au début du siècle à des commandes entre les artistes et le clergé ou l'aristocratie, le marché relevait du domaine privé. Avec l'avènement d'une bourgeoisie moyenne, les expositions deviennent un phénomène social.

En 1858, une exposition est organisée à l'initiative de cinq artistes de la région réservée aux artistes nés et domiciliés en Franche-Comté. Elle regroupe 32 exposants et 295 numéros. Courbet y participe avec deux paysages des environs d'Ornans, *Le ruisseau du Puits Noir* et *Le château d'Ornans*<sup>11</sup>. Il fait partie des célébrités comtoises avec Gérome, Gigoux, Clésinger, Besson, Fanart...

L'Exposition Universelle de 1860 est organisée à Besançon par la Société d'Émulation du Doubs et consacre aux Beaux-Arts sa 4<sup>e</sup> section. 500 artistes et plus de 1000 numéros sont rassemblés, artistes venant de Suisse, de Belgique, d'Allemagne, de Paris, dont Corot et les peintres de Barbizon, Gérome, Gigoux, Meissonier, Besson... Courbet apporte quatorze toiles dont une série de portraits, des scènes de chasse, des paysages de neige et les *Cribleuses de blé*. La réception de ses œuvres fait l'objet de nombreuses discussions. Les opposants lui reprochent la dimension triviale de ses toiles ; les défenseurs semblent plus nombreux : une partie du public ou encore l'historien Charles Duvernoy et l'écrivain Armand Barthet, proche de Victor Hugo.

Les expositions de la Société des Amis des Beaux-Arts de Besançon se déroulent régulièrement de 1862 à 1877. Courbet y est présent jusqu'en 1868. Un groupe de jeunes paysagistes se constitue. Leurs toiles sont empreintes d'un caractère « réaliste ». Deux artistes du groupe ont été élèves de Gustave Courbet : Marcel Ordinaire et Alexandre Rapin.



Caricatures représentant Courbet à l'Exposition Universelle (Album Barbizier)  
Lithographies conservées à la bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon

10 - Ce chapitre ainsi que le précédent s'appuient sur deux études d'Annie Agache «Gustave Courbet et les expositions à Besançon de 1840 à 1880», in *Gustave Courbet et la Franche-Comté*, op. cit., p. 26-27 et «La vie des arts en Franche-Comté au temps de Courbet 1840-1880», ut. Supra., p. 33 à 37.

11 - *Le ruisseau du Puits Noir, vallée de la Loue*, 1855, Washington, National Gallery; *Le château d'Ornans*, 1855, The Minneapolis Institute of Arts.

## Un territoire : espace de pouvoir

### Le régionalisme en marche

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la centralisation culturelle ne se dément pas. Si l'on veut faire carrière dans la littérature, le droit, la médecine ou les arts, il faut se rendre à Paris. Courbet arrive dans la capitale à l'automne 1839, à vingt ans, pour entamer une carrière d'artiste. Cette centralisation culturelle permet à Courbet d'affirmer l'originalité comtoise. Il ancre ainsi sa peinture dans son pays natal affirmant que le terroir comtois est digne de devenir objet de peinture.

Il prend également conscience que son terroir entre dans l'ère des mutations et que la société s'expose à des bouleversements sociaux brutaux que les caricatures chargeant Courbet et son œuvre ne manquent pas de remarquer. Cham signe une caricature acide où il croque un bourgeois esseulé et écrasé par une multitude de représentations de paysans portant d'immenses chapeaux et surtout d'énormes sabots. Sous le dessin, le caricaturiste note que le mur du Salon de 1852 serait ainsi tapissé de cette masse compacte et homogène piétinant les Beaux-Arts, si quelqu'un ne se met pas en travers du chemin de Courbet <sup>12</sup>.

Outre les mutations sociales qui se dessinent, d'autres révolutions plus silencieuses sont à l'origine de la naissance d'un regard ethnographique sur la Franche-Comté. Gustave Courbet en fréquente les acteurs, en particulier Max Buchon et Jules Champfleury.

Jules Champfleury dit Jules-François-Félix Husson (1821-1889) joue un rôle d'initiateur. Il est le premier à recueillir les chansons populaires pour elles-mêmes sous forme de corpus. Il manifeste un sentiment d'urgence devant la société rurale dont un pan s'écroule, attiré par la civilisation urbaine oubliant les anciennes chansons et le patois.

En 1860 il publie ses *Chansons populaires des provinces de France*, volume illustré par Courbet, définissant la poésie populaire dont la nature est de peindre le réel. En 1869, dans son *Histoire de l'imagerie populaire*, il déclare que « *L'idole taillée dans un tronc d'arbre par des sauvages est plus près du Moïse de Michel-Ange que la plupart des statues des salons annuels, une habileté de main universelle fait que deux mille tableaux semblent sortis d'un même moule* » ; dans le même ordre d'idée, il parle du « *charme de l'innocence [...] échappé aux progrès de l'art des villes* » <sup>13</sup>.



12 - T. Schlessler, B. Tillier, *Courbet face à la caricature - Le chahut par l'image*, Paris, éd. Kiné, p. 19.

13 - Jules Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, éd. Dentu, 1886, 1869 p. XI et XII.

Max Buchon (1818-1869) publie *Scènes champêtres* rééditées en 1862 sous le titre *Poésie(s) franc-comtoise(s) : Tableaux domestiques et champêtres*. Trente poésies qu'il a composées, s'attachant à décrire la vie quotidienne en véritable ethnographe et les conditions de vie de la population comtoise du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Max Buchon restitue le travail et la vie quotidienne du petit peuple des vignerons, bûcherons, marchands de fromage, typographes. Il rédige un essai de définition de l'art populaire. C'est sous l'impulsion de Max Buchon que se forme le cercle des fouriéristes salinois qui compte en 1847 dix-sept membres. Sur les bancs du petit séminaire d'Ornans, Max Buchon a pour condisciple son cousin Gustave Courbet. En 1839, ils publient ensemble à Besançon chez l'éditeur Louis de Saint-Agathe des *Essais poétiques* avec des vignettes de Gustave Courbet.

Ce régionalisme en marche s'exprime dans la sauvegarde des paysages de Franche-Comté que Gustave Courbet fait connaître au public parisien et qui participe au nouveau regard que transpose et véhicule Courbet.

La grotte Sarrazine est à plusieurs reprises représentée par Gustave Courbet. Elle est à l'origine, avec la source du Lison et le Creux Billard, de la première loi de sauvegarde sur l'environnement promulguée le 21 avril 1906, initiée par Charles Beauquier, député socialiste du Doubs. Parmi Les premiers sites classés au titre «*des sites et monuments naturels de caractère artistique*» en 1912, l'on dénombre le Saut du Doubs, la source d'Arcier, la glacière de Chauv-lès-Passavant, la grotte Sarrazine, le Creux Billard, la source du Lison ou les grottes d'Osselle. La Source de la Loue n'est pas présente dans ce classement, faute de l'autorisation de son propriétaire.



Félix Bracquemond - **Portrait de Champfleury**,  
d'après Gustave Courbet, vers 1859  
Destiné au livre de Champfleury intitulé «*les Amis de la nature*»  
Musée Gustave Courbet, inv. 1976.1.29.1



**La source du Lison**  
Archives Départementales 6F125420/13



**La grotte Sarrazine**  
Archives Départementales 6F125420/13

### Province - Paris : pour une nouvelle stratégie de la monstration

Courbet, à sa manière, se trouve placé à l'origine de ce mouvement identitaire qui passe par la sauvegarde de son pays et des lieux qu'il a parcourus.

Il utilise sa qualité de comtois comme stratégie, restant lui-même dans la capitale avec parfois une pointe de provocation ou transgressant les habitudes de la monstration. Castagnary dit de Courbet qu'« à Paris [il] était resté Franc-Comtois. Le milieu ambiant n'avait aucune prise sur lui, il avait gardé ses idées, son vocabulaire, son accent, et la Franche-Comté tenait la grande place dans ses souvenirs... ».<sup>14</sup>

Il affirme ainsi son régionalisme, réagissant contre la centralisation culturelle. Dès 1850 il organise des expositions à Ornans, Besançon, Dijon montrant d'abord ses œuvres en province. **Les Casseurs de pierre** et **Un enterrement à Ornans** « sont exposés à l'église du séminaire d'Ornans où ils font fureur... [Pour Besançon] le maire s'est mis à ma disposition et m'a beaucoup encouragé. Il m'a donné la salle des concerts à la Halle... De Besançon j'irai à Dijon... »<sup>15</sup>. « ... en Besançon 250 individus ont exhibé 50 centimes de leur poche... A Dijon je n'ai pu exécuter mon exposition... Le maire n'a pas pu m'offrir une salle... Il m'a fallu louer une salle dans la maison d'un café de rouges... » (républicains)<sup>16</sup>.



Gustave Courbet  
**Le rétameur**  
1842,  
musée d'Ornans

14 - *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, sous la direction de Pierre Courthion, Genève, éd. Pierre Cailler, 1948, p. 170.

15 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, «lettre Max Buchon, Ornans, début mai 1850», p.110.

16 - Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, «Lettre à Francis et Marie Wey, Dijon, 31 juillet 1850», p.91.

## Vers une nouvelle conception du paysage

Les paysages de Gustave Courbet vont bouleverser tous les principes techniques alors en usage.

### Remise en cause des convenances

Loin de l'échelonnement de plans en profondeur aux longues perspectives étirées par Claude Gellée, Courbet substitue des vues sans échappées, bloquées, frontales. Fenêtre ouverte sur la nature qu'il parcourt, ces œuvres renversent les principes qui avaient assuré au Salon le succès des paysages composés, idéalisés. Selon Pierre-Henri de Valenciennes dans *Éléments de perspective, pratique à l'usage des artistes* (1800), le peintre doit chercher l'effet d'ensemble en ne représentant pas ce qu'il a sous les yeux mais doit faire le choix d'un motif recréant une nature idéale, imaginaire et artificielle. Gustave Courbet propose des paysages bloqués, dépourvus de narration et de nostalgie, repoussant l'homme dans des proportions déroutantes. Traditionnellement les figures sont accordées au caractère du paysage soit le paysage au caractère des figures : bucolique où les figures sont en harmonie avec le paysage ; mélancolique où l'homme s'engouffre dans le paysage ; héroïque où les figures dominent le paysage. Si la présence humaine dans les tableaux de Courbet révèle une certaine mélancolie, elle participe à des séries de transgressions. Dans *Les Demoiselles de village* de 1852, les personnages sont en tension avec le paysage ; dans *La Curée* (1857), les figures sont assemblées en patchwork produisant un espace irréaliste.

Courbet propose des dispositifs insolites qui sont conformes aux vraies dispositions visuelles d'un promeneur dans un paysage. « *Ces sous-bois, c'est chez moi ; cette rivière, c'est la Loue ; allez-y voir, et vous verrez mon tableau. Pour peindre un paysage il faut le connaître. Moi, je connais mon pays, je le peins* »<sup>17</sup>. Il ne comprend pas qu'un peintre compose des motifs d'un pays étranger. Un jour qu'un jeune homme lui apportait à juger une vue d'Orient, il s'exclame : « *Vous n'avez donc pas de pays qu'il faut que vous soyez obligé d'emprunter le pays des autres pour peindre* ».<sup>18</sup>

Parmi les procédés utilisés par le peintre, il en est un qui caractérise de nombreuses peintures de paysage : l'espace frontal. Ainsi le *Taureau blanc et génisse blonde* ou encore l'espace fermé de la *Grotte de la source enneigée* ou le paysage à l'arrière-plan du *Renard pris au piège* ou encore le panorama bloqué si typique des environs d'Ornans, *Paysage aux environs d'Ornans, Soleil Couchant*. Autant de formules qui transposent un paysage parcouru et vu.

Le cadrage en gros plan coupe les branches du *Chêne de Flagey*, monumentalisant l'arbre comme s'il était face au regard d'un promeneur. Le proche et le lointain cohabitent, suggérés par la réduction d'échelle des troncs d'arbre et le déplacement du point de fuite dans l'espace du spectateur, exprimant la déambulation sur des sentiers forestiers que l'on peut poursuivre derrière le *Renard pris au piège*.

17 - Georges Riat, «Gustave Courbet, peintre», in Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, éd. Pierre Cailler, 1948, p. 227.

18 - *Op. cit.*, p. 171.

L'étagement vertical et la frontalité des montagnes expriment à la fois les couches géologiques et la lecture ascensionnelle d'un promeneur face au site. La **Grotte de la source enneigée** propose un cadrage sur la structure géologique.

Cette multiplication des centres d'intérêt fait des paysages de Gustave Courbet le support d'inventions aux registres divers (naturaliste, lyrique, dramatique, anthropomorphe, métaphorique), s'efforçant de traduire la force et la vérité. « *Il descendit dans les anfractuosités où la source naît du suintement du rocher... On ne peut contempler le Ruisseau du Puits Noir, la Source de la Loue, le Ruisseau Couvert, tous les paysages frais et éclatants où les rochers gris, les feuillages verts et les eaux courantes se combinent de tant de façons heureuses sans recevoir comme une bouffée d'air pur en plein visage* »<sup>19</sup>. Courbet exprime dans ces lignes ce face-à-face avec la nature qu'il transpose dans un art éminemment plastique, propulsant sa perception sensible à la surface du tableau.

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 séjourne à Trouville à la fin de l'été 1865 où il est 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...* »<sup>20</sup>. L'artiste reste environ trois mois où il réalise environ une quarantaine de 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* »<sup>21</sup>.

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 Eugène Boudin, Claude Monet, le peintre Whistler qu'il baptise son « élève »<sup>22</sup>.

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 découvre. Il le dévoile, 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 crocodile, et dans sa fureur qui gronde, le monstre en cage qui ne peut m'avalier... »*<sup>23</sup>

---

19 - *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, sous la direction de Pierre Courthion, Genève, éd. Pierre Cailler, 1948, t. I, p. 210-211.

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

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

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

23 - « Lettre à Victor Hugo », 64-1, p. 222

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

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. Ils font écho aux paysages de Franche-Comté. La vague frontale conservée au musée du Havre est comme suspendue, sorte de gueule d'animal abyssale qui rappelle la grotte Sarrazine. L'effet d'enroulement 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<sup>24</sup>.

La fixité de l'écume rappelle les cascades et les torrents, les compositions horizontales des bords du lac Léman sont celles des horizons normands. La métonymie des paysages sur le plan formel participe à la transgression du genre et s'ouvre à d'autres échos relevant des registres métaphorique, anthropomorphique, historique, autobiographique...

Gustave Courbet  
Soleil Couchant  
1875, H. 38 ; L. 55 cm  
huile sur toile  
sbg : « G. Courbet »  
Ornans, musée Gustave Courbet



L'immensité de l'espace marin que Courbet découvre loin des paysages limités de Franche-Comté<sup>25</sup>, révèle une démarche créatrice moderne, une conception sensible de l'univers que souligne Cézanne à la Nationalgalerie de Berlin « *prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus palpitante, plus gonflée, d'un vert plus boueux, d'un orange plus sale, que celui de la toile du musée d'Orsay, avec son enchevêtrement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son âpreté livide. On le reçoit en pleine poitrine, on recule, toute la salle sent l'embrun* ». <sup>26</sup>

Le ton des préparations est généralement noir. Courbet n'utilise pas l'éclat de la préparation blanche de la toile et préfère la couvrir d'une terre de couleur brun sombre,

24 - Cf. Dossier d'accompagnement pédagogique « À l'épreuve du réel », exposition du 30 juin au 1<sup>er</sup> octobre 2012, musée Courbet, Ornans.

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

26 - André Fermigier, Courbet, Paris, Skira, coll. « L'art en texte », p. 88.

presque noire, qui lui permet de modeler ses reliefs en travaillant sa matière par touches juxtaposées, créant des volumes et des effets lumineux plus intenses. À Max Claudet lors d'une séance de peinture en plein air, il commente la manière dont il procède : « *Cela vous étonne que ma toile soit noire ! La nature sans le soleil est noire et obscure : je fais comme la lumière, j'éclaire les hauts saillants, et le tableau est fait* ».27 Alexandre Schanne dans ses *Souvenirs* rapporte que Courbet « *combinait ses tons après avoir regardé avec soin son modèle : il en préparait trois fondamentaux pour la lumière, la demi-teinte et l'ombre. Puis il disposait les couleurs franches en éventail sur le haut de sa palette. Cela fait il peignait à la brosse, au couteau, au chiffon voire même au pouce ; tout lui était bon* ».28

De nombreux paysages sont réalisés durant l'hiver, paysages de neige magnifiés par Courbet grâce à son grand sens du terrain ; une neige qui dévoile tout en voilant les accidents du terrain. Il réussit à rendre l'atmosphère glacée par une intention toute particulière portée à la neige qu'il traduit dans un rapport d'harmonie entre le bleu et le blanc. « *Regardez l'ombre dans la neige comme elle est bleue. Voilà ce que les faiseurs de neige en chambre ne savent pas* ».29

« *Regardez  
l'ombre  
dans la neige  
comme  
elle est  
bleue...* »



Gustave Courbet - *Renard pris au piège*, vers 1860, hst (détail)  
Musée Gustave Courbet, inv. 1990.1.1

27 - Max Claudet, «Nouveau séjour dans le Jura», in *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, sous la direction de Pierre Courthion, Genève, éd. Pierre Cailler, 1948, t. I, p. 159.

28 - *Op. cit.* p. 85.

29 - Gustave Courbet, «Sur l'art», in *op. cit.* t. II, p. 61.

### Matérialité et corps de l'artiste

La matérialité pure de l'expérience personnelle est rendue par l'usage du couteau à palette employé traditionnellement pour déposer la peinture sur la toile avant de l'appliquer au pinceau. « *Il prenait avec son couteau dans une boîte où étaient des verres remplis de couleurs, du blanc, du jaune, du rouge. Il en faisait un mélange sur sa palette, puis avec un couteau, il l'étendait sur la toile et la raclait d'un coup ferme et sûr* ». <sup>30</sup> Le couteau est omniprésent dans la pratique de Courbet qui obtient une pâte âpre, rude et directe. L'outil a également une fonction spatiale, produisant des effets bouchés de matière qui nivellent les plans, inventent une profondeur tout en l'installant sur la surface de la toile. Le couteau qui seul peut rendre compte de cette nature si érodée. « *Faites donc avec un pinceau des rochers comme cela, que le temps et la pluie ont rouillés par de grandes veines de haut en bas !* » <sup>31</sup>



Gustave Courbet - *Source dans les rochers du Doubs* (détail), hst  
Besançon, Musée des Beaux Arts, inv. 934.6.1

Courbet met à mal les effets dramatiques de la peinture au profit de la matière picturale et de la présence du corps de l'artiste dans toute sa puissance.

Le corps du peintre apparaît dès le XVIII<sup>e</sup> siècle (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1734). L'auteur prend plaisir à trouver la main du peintre, le geste, la ligne, le changement de valeur où l'on conçoit un possible plaisir. Le spectateur peut éprouver dans la matière, le faire et la manière, le plaisir de l'acte de peindre. Le spectateur peut s'identifier au peintre, au corps de l'artiste en acte en un phénomène de projection et d'identification. Le tempérament de l'artiste est mis en avant : il exprime une puissance, un tourment. L'émancipation du sujet peintre, l'invention de l'artiste, le désir d'être peintre, s'expriment dans ses autoportraits, dans son faire, dans cette présence de la peinture.

Le créateur est face à son œuvre. Courbet n'a de cesse d'évoquer cette lutte continue. « *La peinture, quand on la conçoit, est un état d'enragé, c'est une lutte continue, c'est à devenir fou, parole d'honneur.* » <sup>32</sup> L'acte de peindre et sa lutte trouvent des échos dans le domaine conjoint de la littérature : Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1831) ou encore Zola, *L'œuvre* (1886).

L'acte de peindre est une valeur qui s'affirme contre le tableau. Cézanne dit à propos de Gustave Courbet « *C'est un bâtisseur. Un rude gâcheur de plâtre. Un broyeur de tons. Il maçonnait comme un romain. Et lui aussi, un vrai peintre.* » La matière est métaphore de l'acte de peindre, le fait pictural s'oppose à l'imaginaire, la modernité a eu pour objet de le rendre présent.

30 - *Op. cit.*, p. 199.

31 - *Op. cit.*, p.200

32 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, «lettre à ses parents», avril-mai, 1846, p. 62.

## Conclusion

### Le vrai n'est pas réalisme

Le réalisme tend à se soustraire au pouvoir de l'imagination comme recherche d'idéal. La solution de Courbet s'inscrit dans la négation de l'idéal ; ce dernier fait rupture avec deux formes jusque-là consacrées : l'idéal classique (Aristote) et l'idéal romantique. Il s'oriente vers la solution fouriériste et sa peinture, parce qu'elle apparaît dans un contexte révolutionnaire et post-révolutionnaire, est vouée à la politisation et va jouer un rôle d'accompagnement du mouvement des idées à partir de 1848. Courbet est témoin de son temps, il porte un regard vers l'actualité qualifiée alors de triviale et de vulgaire. On lui prête des intentions politiques. Ses tableaux à sujet rural et social comme les *Cribleuses de blé*, sont perçus comme l'expression d'une radicalisation de la société paysanne et une menace pour le pouvoir politique centralisateur.

Le terme réalisme est employé à partir du Salon de 1850-1851 dans 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, Alexandre Bonin ou Adolphe Leleux. Autant de scènes rustiques qui sont appréciées comme le comble du « vrai » en peinture. Vélasquez, Murillo, Rembrandt, Rubens au XVII<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent déjà dans cette dimension de traduction de la vérité dans la lignée du Caravage. Théodore Géricault au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de l'étude du réel, tente également à sa façon 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 formats et de factures nouvelles transgressant les codes académiques. Il met au premier plan la posture d'un artiste et la réception de son œuvre.

Les trois tableaux présentés au Salon de 1851, à la suite de *L'Après-dinée* acheté par l'État, favorisent la politisation de ce que va devenir le Réalisme : *Les casseurs de pierres*, *Les paysans de Flagey revenant de la foire*, *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*. Chacune de ces œuvres sera au cœur d'écrits, panégyriques ou critiques féroces, 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 habilement l'œuvre du peintre sur un terrain qui n'est pas celui des Beaux-Arts.

François Sabatier-Ungher, critique aux idées fouriéristes, voit dans *L'enterrement* « la démocratie dans l'art... L'heure n'est plus à peindre les nantis, l'avenir est à 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 »<sup>33</sup>. Mais il fait remarquer aussitôt que « 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 »<sup>34</sup>. Louis Peisse dans *Le Constitutionnel* du 8 janvier 1851 proclame « la patrie est en danger... sa peinture est une machine révolutionnaire. On

---

33 - Champfleury, *À propos de Gustave Courbet*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2000, p. 26.

34 - *Ibid.*, p. 41.

*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 »* <sup>35</sup>.

Le Réalisme en peinture s'ancre dans les « œuvres - manifestes » qui font scandales. Gustave Courbet, stratège des coups d'éclats, a un sens exceptionnel de la promotion par l'esclandre 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* » <sup>36</sup> – 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 trois tableaux sur les quatorze envoyés. Il déclare conquérir sa liberté et sauver « *l'indépendance de l'art* ».

Gustave Courbet envisage le paysage selon sa propre vision et sa propre technique. Il inverse la posture du paysagiste s'appuyant sur une perception extérieure pour une recreation intérieure et subjective du monde. Il ne prend des sites que les éléments les plus visuels, selon sa sensibilité, délimitant une géographie intime fondée sur le fragment, découpant et prélevant une part de vérité qu'il travaille avec ardeur et excès pour en faire émerger l'invisible.

Tels des motifs de grottes, de cavernes et de sources qui attirent le peintre par leur mystère, par ce qu'ils cachent – lieux de retrait et de solitude. Repères secrets et personnels que recompose Gustave Courbet à travers la négation des conventions techniques. Fascination pour une nature impénétrable où la solitude devient allégorie de la femme. Michael Fried<sup>37</sup> a longuement étudié que la peinture de paysage de Courbet, et en particulier celle des Sources, est liée au monde intime de l'artiste, monde ultra-féminisé. Cavernes et grottes auraient de nombreuses analogies avec certaines toiles érotiques de nus féminins.

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

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

37 - Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, esthétique et origines de la peinture moderne. Paris, Gallimard, 1993, t. II, p. 225-233.

# Analyses d'œuvres paysages de terre



**Le Chêne de Flagey**  
dit aussi Chêne de Vercingétorix,  
1864, huile sur toile marouflée  
sur bois, 89 x 110 cm.

## Portrait d'arbre

C'est un chêne majestueux aux racines solides et au tronc puissant, statue colossale qui occupe une grande partie du tableau. Situé au centre, l'arbre est le pivot de la composition. De chaque côté, au second plan, se découvrent un arbre isolé à gauche et un groupe de feuillus à droite révélant une disposition symétrique. La ligne d'horizon est placée très bas, dans le quart inférieur du tableau dégageant un vaste panorama limité par une ligne de forêts, de villages et de monts. La composition, simple, projette en avant la grandeur de l'arbre. Le point de vue est à hauteur des yeux, valorisant la puissance du tronc d'où s'échappe une ramure opulente qui occupe les trois-quarts du tableau. Le faite de l'arbre n'est pas visible, accentuant le plan rapproché sur le tronc et conduisant le regard en une sorte de travelling pour se perdre dans les frondaisons du feuillage.

Un lièvre brun et un chien blanc passant dans la lumière indiquent une échelle minuscule de part et d'autre de l'arbre et tranchent avec l'immobilité du chêne.

Toutes les teintes de la gamme des verts, du ton le plus clair (vert jaune) au ton le plus foncé (vert bleu) sont présentes. Les monts baignent dans une perspective atmosphérique. La lumière provient de la droite, projetant de longues ombres et venant frapper le tronc tout en faisant scintiller le feuillage de taches lumineuses sur la ramure. Le jeu de lumière et d'ombre semble indiquer que le soleil est assez bas. La matière est posée en touches épaisses au pinceau et au couteau suggérant la texture – écorce de l'arbre. Rien n'est dessiné, tout est construit par ensemble : masse des feuillages, masse du tronc par opposition de tons sombres et clairs.

Si le motif du chêne bloque le regard au premier plan, il propose une échappée construite par le refroidissement des couleurs et leur dissolution dans un bleu gris diaphane proche de la perspective atmosphérique. Cette transposition d'un phénomène lumineux produit un voile bleuté atmosphérique dans le lointain rendant compte de l'épaisseur de l'air.

Une étude demandée par le Conseil général du Doubs au centre de recherche et de restauration des musées de France permet de préciser le processus de création du tableau. Celui-ci est peint sur une préparation rouge orangée, un petit personnage debout coiffé d'un chapeau est esquissé à droite de l'arbre mais il n'a pas été peint. Ce repentir est probablement un module indiquant une échelle humaine par rapport à l'arbre. Un second repentir a pu être observé, le tronc de l'arbre a été fortement élargi à gauche, (Centre de recherche des musées de France, C2RMF - compte-rendu de l'étude Le Chêne de Flagey, 14 septembre 2012 - dossier de restauration).

Le peintre a d'abord peint le ciel et le sol en laissant en réserve le tronc de l'arbre et ses branches principales. La ramure et son feuillage ont ensuite été peints par-dessus le ciel.

### **Tableau d'histoire**

En 1867, lors de la seconde exposition personnelle de Gustave Courbet, *Le Chêne de Flagey* est présenté sous le titre de *Chêne de Vercingétorix, camp de César près d'Alésia, Franche-Comté*.

Ce titre évoque le différend divisant la Bourgogne et la Franche-Comté à propos de l'emplacement d'Alésia. La bataille d'Alésia en 52 avant Jésus-Christ oppose Jules César à une coalition des tribus gauloises menée par Vercingétorix et réfugiée dans l'oppidum d'Alésia. Dernier chef gaulois ayant résisté à l'empereur Jules César, qui a su rassembler les tribus gauloises, Vercingétorix incarne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle une figure démocratique portant la lutte contre le pouvoir central. La III<sup>e</sup> République (1870-1940) fera des Gaulois et de Vercingétorix les héros de la nation française.

Au temps de Courbet, c'est une nouvelle bataille d'Alésia portant sur la localisation des combats qui oppose les tenants du site d'Alise Sainte Reine en Côte-d'Or et ceux d'Alaise, lieu proche de Flagey. En 1855, Alphonse Delacroix présente un mémoire à la Société d'Émulation du Doubs argumentant pour une localisation à Alaise. Il s'appuie sur des textes anciens et sur l'archéologie. Des tumuli (ou sépultures), des armes sont découverts sur le site et interprétés comme appartenant à la guerre des Gaules. La querelle débute et s'enfle. D'importantes découvertes en Bourgogne en 1862 incitent à l'ouverture d'une campagne de fouilles menée jusqu'en 1865. Napoléon III publie en 1866 une *Histoire de Jules César* et fait ériger une statue monumentale de Vercingétorix sur le site d'Alise, réalisée par le sculpteur Aimé Millet.

Le titre indiqué par Courbet dans son livret d'exposition indique l'enjeu politique du **Chêne**. Il signifie l'opposition d'Alaise à Alise Sainte Reine, de Vercingétorix à César, de la résistance de la province à la puissance centralisatrice, de Courbet à Napoléon III. Le peintre ne propose pas une scène historique conventionnelle mais une scène réaliste, peinture de paysage, reproduction d'un site porteur de sens pour le peintre comme pour les Francs-Comtois. Un portrait d'arbre peint qui devient ici peinture d'histoire, associant à l'arbre le plus prestigieux de son village familial, l'ombre tutélaire d'un héros national et ancestral.

### Autoportrait ?

Au-delà de Vercingétorix, c'est au peintre lui-même que renvoie le **Chêne**, par son ample et bruyante intrusion dans le paysage, profondément attaché par ses racines au sol de Flagey, comme Gustave Courbet à son pays. La présence d'un lièvre brun et d'un chien blanc évoque le goût de l'artiste pour la chasse, devenue un des sujets essentiels de sa peinture après 1857<sup>1</sup>. Le chêne, métaphore de ses liens avec sa terre natale où il puise sa création, est plus que jamais son paysage intérieur.

Le titre de 1867 est donné par Courbet, renforçant la signification d'une œuvre sur l'actualité. Œuvre singulière, par le choix du sujet qui, contrairement au Puits Noir, à la Grotte Sarrazine, ne donne pas lieu à plusieurs tableaux.

C'est une reproduction de la réalité d'un paysage aisément identifiable qui emprunte à la vaste culture du peintre et mêle le souvenir de gravures populaires fixant l'image d'œuvres célèbres. Ainsi **Le chêne de Montravail près de Saintes**, lithographie publiée dans le *Magasin Pittoresque* de 1850 ou encore les photographies et les toiles des artistes de la forêt de Fontainebleau à Barbizon, ou encore de Théodore Rousseau le **Chêne d'Apremont** réalisé en 1852 ou de Corot. Le motif de l'arbre unique, véritable portrait végétal, est souvent utilisé. À la suite de Pierre-Henri Valenciennes en 1792<sup>2</sup>, Corot à partir de 1822, Théodore Rousseau, Constant Troyon, se plient à ses recommandations : « *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* »<sup>3</sup>.

1 - Cf. Dossier d'accompagnement pédagogique «Les Chasses de Monsieur Courbet», exposition du 24 novembre 2012 au 25 février 2013, musée Courbet, Ornans.

2 - Pierre-Henri Valenciennes, *Éléments 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.

3 - Le pied, unité de mesure d'environ 30 cm. Prix du règlement du concours du paysage historique, 7 septembre 1816. Cf. Dossier d'accompagnement pédagogique «À l'épreuve du réel», exposition du 30 juin au 1<sup>er</sup> octobre 2012. Musée Courbet, Ornans.

# Analyses d'œuvres paysages de terre



Gustave Courbet  
**Grotte de la source  
enneigée**  
(et détail à droite)  
vers 1866,  
huile sur toile,  
74 x 97 cm

## Les grottes, la roche

«*La grotte Sarrazine, cette niche de rochers digne du Saint-Borromée du Lac Majeur, la source du Lison, le Creux-Billard, la plus étrange des cascades, trois choses superbes...*»<sup>1</sup>.

Le tableau appartient à la série consacrée à la grotte Sarrazine près de Nans-sous-Sainte-Anne. C'est une résurgence d'eau qui s'évade d'une grotte encadrée par des roches en encorbellement. L'espace est fermé, bloqué par la muraille qui épouse le plan de la toile. La composition est dynamique et construite par l'opposition de la voûte de pierre nervurée de forme circulaire et le statisme de l'eau.

Situé sur le bord de la rive, à droite, le point de vue dégage au premier plan un tapis de neige, deux blocs de pierre et des buissons. Gustave Courbet schématise en trois ensembles (eau, roche, terre enneigée) créant un motif centrifuge, sorte de vortex autour d'un noyau central. Le peintre fixe un type de composition où l'élément rocheux envahit la surface de la toile limitant et minimisant, voire occultant l'ouverture vers le ciel, formule consacrée dans la tradition académique.

1 - Cf. Dossier d'accompagnement pédagogique «Les Chasses de Monsieur Courbet», exposition du 24 novembre 2012 au 25 février 2013, musée Courbet, Ornans.

La synthèse chromatique – blanc, roux, vert – est minimaliste. L'enroulement est obtenu par une palette crayeuse contrastant avec les buissons roux et l'eau verte. Le chromatisme est singulier pour Gustave Courbet, posé avec des tons purs dans une harmonie proche de celle utilisée dans les œuvres japonaises. C'est dire s'il y a loin de la tradition picturale académique des tons rompus.

Courbet affirme et développe la note minérale et géologique comme la féminisation de la nature, transgression métaphorique qui introduit la lecture subjective, sensible et personnelle du peintre sur son pays.

## Géologie

À partir des années 1850, un certain nombre de paysages de Courbet présentent une vision complexe de la nature et semblent avoir été réalisés plutôt pour des collectionneurs de Franche-Comté. De nombreuses œuvres sont accueillies et appréciées parmi les hommes de sciences et les industriels habitant la région. Ainsi **Le Gour de Conches**, peint pour Alfred Bouvet, propriétaire d'une société de transport à Salins ou **La Roche Pourrie**, formation rocheuse très particulière de Salins pour Jules Marcou, géopaléontologue<sup>2</sup>. Ces commandes représentent des sites précis mettant en valeur la formation géologique du paysage, sa transformation par l'homme. Une vision positive de la nature partagée par Courbet et ce cercle d'érudits ouverts à la science, ayant de bonnes connaissances géologiques et archéologiques. Tous perçoivent le paysage autrement que le citadin, par leur connaissance de la région et leur culture scientifique, historique et archéologique.

Les particularités topographiques éloignent les paysages de Courbet du genre pictural traditionnel. Loin du paysage historique de Nicolas Poussin et du pittoresque du paysage romantique, l'artiste représente son terroir régulièrement parcouru au gré des promenades et des parties de chasse, des lieux qu'il inscrit dans une dimension historique, collective et autobiographique. Le peintre s'approche du motif et fait de la structure rocheuse émergente une déclaration de simplicité, mais aussi de force et de puissance des éléments. Le passé et l'histoire sont présents, faisant écho à la passion de la géologie de Courbet qui propose une vision analytique des formations jurassiennes, par une approche de la stratigraphie devenue enjeu plastique. **Grotte de la source enneigée** est avant tout une matière dense, faite d'eaux sombres insondables, de roches stratifiées. Une peinture qui va à l'essentiel, saisissant la structure des éléments par une pâte épaisse appliquée au couteau. Lumière et ombre détaillent les masses et leurs particularités et amènent Courbet à fractionner sa touche pour trouver l'équivalent crayeux de la roche.

Ce parti pris de la représentation d'un cadrage au plus près est celui de son monde secret. Dans la série des grottes Sarrazine comme dans celles des grottes et de la source de la Loue, Courbet s'exerce à un jeu de variations et de recompositions que favorise le travail en atelier d'après mémoire. Cette approche d'une nouvelle représentation de la nature trouvera sa postérité dans les œuvres de Cézanne et de Jeff Wall.

---

<sup>2</sup> - Jules Marcou (1824-1898), né à Salins, étudie la géologie et devient professeur à Zurich. Ami de Buchon, qui écrit sa biographie, Courbet l'a bien connu. La Roche Pourrie, huile sur toile, 60 x 73 cm, Musée Max Claudet, Salins-les-Bains.

Gustave Courbet  
**Paysage fantastique aux  
 roches anthropomorphes**  
 Amiens, musée de Picardie



### **Paysage personnel**

Cette composition radicale – fragment qui découpe un bout de nature et concentre l’impact du tableau – est le détail concentrant le lieu pulsionnel par rapport à l’ensemble. Le détail est un aspect du réalisme tel que le conçoit Courbet, mettant en jeu la relation intime du spectateur à l’œuvre.

Le détail de la grotte, cadré, découpé, projette non seulement la fascination de l’artiste pour l’ouverture obscure et vaginale, mais également un mouvement dans et hors de la peinture : celui de la fusion quasi physique entre le peintre-spectateur et la peinture. Tout l’œuvre peint de Gustave Courbet est traversé par cette pulsion. Pulsion du peintre dans le pictural, action physique dans la matière et engagement corporel de l’artiste dans son ouvrage. Le détail montre cette pulsion qui traverse et travaille l’acte de représentation<sup>3</sup>.

L’anthropomorphisme du monde des grottes et des sources de Gustave Courbet rejoint dans l’histoire la mimésis en peinture. Depuis A. Dürer, qui dans l’œuvre du *Val d’Arco* glisse un profil humain rocheux au centre de sa composition jusqu’à Courbet, qui n’hésite pas à donner à certains détails des configurations fantastiques aux rochers anthropomorphes qui renvoient aux formes allusives du *Gour de Conches*.

3 - Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (1992), p. 354-365.

# paysages de terre

## Pour prolonger...



La Grotte Sarrazine

### **À l'origine de la première loi de protection de l'environnement : la Grotte et Source du Lison.**

La source du Lison est située non loin de Nans-sous-Sainte-Anne. En 1899, le propriétaire du moulin (aujourd'hui détruit) prévoit de capter l'eau en substituant à la cascade une canalisation ou conduite forcée. La source est propriété communale, les habitants de Nans-sous-Sainte-Anne font appel au député du Doubs, Charles Beauquier (1833-1916), radical-socialiste et ardent défenseur du patrimoine paysager comme des traditions populaires franc-comtoises. En 1865, il publie un ouvrage intitulé *Philosophie de la musique* dans lequel il met en parallèle la musique instrumentale et la musique vocale et promeut le paysage en peinture par rapport au portrait\*.

Il prend une part très active dans le procès qui est intenté par la commune de Nansous-Sainte Anne contre le propriétaire du moulin. Il propose le 23 mars 1901 à la chambre des Députés une première proposition de loi «*ayant pour objet la protection des sites pittoresques*» accusant l'État de «*laisser commettre des actes de vandalismes dans nos musées naturels, dans cette splendide collection de sites pittoresques que renferme la France ! Étrange contradiction ! L'État veillera avec soin religieux sur un tableau de maître qui représente un paysage et il laissera détruire, sans s'émouvoir, le magnifique et irréparable original !*»\*\*. Un second texte est proposé en 1903, plus court mais qui souligne l'urgence d'une législation. Il est adopté en 1906, la paternité de la loi est attribuée à Charles Beauquier et Louis Dubuisson, député du Finistère qui a présenté un autre projet sur le même thème. La loi est alignée sur la législation des Monuments Historiques sauf pour l'aspect financier où il n'est prévu aucune participation de l'État. La loi apparaît comme très décentralisatrice. Une liste de sites et monuments naturels de caractère artistique, pouvant avoir un intérêt général d'un point de vue artistique ou pittoresque, distingue ainsi pour le département du Doubs parmi de nombreux autres lieux la source du Lison, le creux Billard et la grotte Sarrazine, sites classés le 2 mai 1912.

\* Charles Beauquier, Philosophie de la musique, Paris, Germer-Bouillère, 1865, p. 158.

\*\* Charles Beauquier, op. cit.



Le Creux Billard

# analyses d'œuvres

## paysages d'eau



Gustave Courbet  
La plage de Trouville  
vers 1865, 24 x 33 cm,  
huile sur bois, esquisse

« *Paysages de mer* » c'est ainsi que le peintre nomme les œuvres qu'il peint à Trouville, Deauville et Etretat. Il les distingue des marines, des scènes de bataille ou de naufrage qui ne sont plus à la mode. « *Le spectacle sans bornes de l'immensité* »<sup>1</sup> est la clé par laquelle Courbet, habitué aux montagnes et aux vallées sans horizon, réussit à accaparer l'élément marin. Les paysages de mer deviennent un véritable enjeu plastique où Courbet rend compte par la matérialité d'une réalité tactile, innovante, bruyante. Ce faisant, il donne le premier rôle à l'acte de peindre.

---

1 - Champfleury, Souvenirs et portraits de jeunesse, Paris, E. Dentu, 1872, rééd. Genève Slatkine, 1970, p. 22

## La Plage de Trouville

Le peintre est présent dans la station thermale 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...* »<sup>2</sup>. Le peintre reste environ trois mois où il peint une quarantaine de 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* »<sup>3</sup>. Ce caractère lucratif du genre donne au peintre une formidable émulation, qui l'entraîne dans des audaces plastiques sans équivalent dans l'art français du moment. La mer, l'horizon, la vague deviennent des motifs de liberté picturale rejoignant Whistler, Monet et Boudin. L'esquisse de la plage de Trouville est une étude de ciel signée avec la pointe du manche en bois du pinceau directement dans la peinture fraîche. L'étude invite à un parallèle avec les peintures de Constable et Turner dont l'influence dans l'œuvre de Courbet devient de plus en plus forte à partir de 1865.

Le schéma de composition est radical, presque austère, épuré. L'artiste fait le choix du principe de frontalité, place l'horizon très bas, ménageant ainsi un ciel immense avec des nuages ; la mer est réduite à une étroite bande.

Les trois éléments – rivage, mer, ciel – sont trois bandes de couleurs proposant un jeu de vibrations chromatiques. La mer est une simple bande vert sombre, limitée par une ligne d'horizon bleu évitant que le ciel tombe dans la mer. Le ciel occupe les deux tiers du tableau et joue avec la gamme des bleus et verts dans différentes tonalités dégradées avec des degrés de clarté allant du clair à l'obscur. Le rivage laisse place au jaune et à une texture plus épaisse laissant présent le geste du peintre par les traces du pinceau. Cette densité crée l'effet d'un premier plan.

Cette petite peinture se compose ainsi de surfaces planes proches de l'abstraction jouant sur des variations de couleurs et de matières. L'artiste met l'accent sur la matérialité de l'acte de peindre et donne le premier rôle à l'ambiguïté du rapport entre surface picturale et profondeur. Spectaculaires espaces vides, les étendues d'eau et de ciel sont prétextes à des états de la lumière sur la matière, un rendu concret de l'atmosphère, une recherche de matérialité du vide. Il réalise une composition tout entière fondée sur le vide qui « *donne du calme* »<sup>4</sup>.

---

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

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

4 - Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p.223, lettre à Victor Hugo, 1864.

# analyses d'œuvres

## paysages d'eau

Gustave Courbet  
La Plage d'Etretat  
1872, 32 x 41 cm,  
inv.1976.1.19



### La plage d'Etretat, 1872

Cette petite toile a probablement été peinte lors de son séjour à la maison de santé du docteur Duval, à Neuilly où le peintre finit de purger une peine de six mois de prison qui lui a été infligée pour son rôle pendant la Commune.

L'artiste réinvente la plage de Normandie. Il fait le choix d'un point de vue éloigné pour les célèbres falaises qui, placées sur la ligne d'horizon, n'ont qu'un rôle secondaire, loin du pittoresque habituel du site. Il diminue le motif monumental des falaises pour donner plus de valeur au point de vue le plus proche occupé par les rochers, à proximité du spectateur. Ce va-et-vient entre proche et lointain, où les roches sont plus massives que la muraille calcaire des rochers d'Etretat, crée un vaste espace évidé accentué par la ligne d'horizon. Cette dernière, placée très bas, permet au ciel de se déployer. Cette profondeur annihile la monumentalité naturelle du paysage fondue dans les transparences atmosphériques.

Le souvenir oblige Gustave Courbet à construire son tableau, recomposant un paysage où la touche du pinceau dans le ciel est légère. En revanche, la trace du couteau à palette maçonne le sable du premier plan. Les paysages de mer sont devenus l'occasion d'une réflexion sans cesse recommencée sur les moyens de la peinture. Sa captivité constitue l'occasion malheureuse de tester ses propres limites de peintre. Le paysage est également métaphore du vide et de l'absence, transposant la mélancolie du peintre. *«Vous me parlez de peinture, de poésie. Hélas, c'est bien loin de moi, je ne me rappelle plus avoir été peintre. Adieu, la mer et les grands ciels...»*<sup>1</sup>

1 - Petra Ten-Doesschate Chu, op. cit. p. 382, lettre à Auguste Bachelin. La lettre est écrite à Paris dans la prison de Mazas, à la mi-juillet 1871.

# analyses d'œuvres

## paysages d'eau



Soleil couchant ou crépuscule sur le lac Léman, 1875, 38 x 55 cm, huile sur toile, inv. 1977.2.1

### **Soleil couchant ou crépuscule sur le lac Léman**

Cette petite toile appartient aux derniers paysages de Courbet, ceux des vues du Léman, lorsque le Rhône entre dans le lac. C'est un coucher de soleil vu depuis la terrasse de l'auberge à l'enseigne du Bon Port où l'artiste s'est installé à la Tour-de-Peilz et où il mourra en 1877.

Le point de vue frontal est structuré en quatre bandes réservant au ciel et à l'eau une part à peu près égale. Derrière les rochers des Mémises qui surplombent Evian, se couche le soleil qui surgit en contre-jour. Les monts, élément minéral, seront bientôt enveloppés de brume.

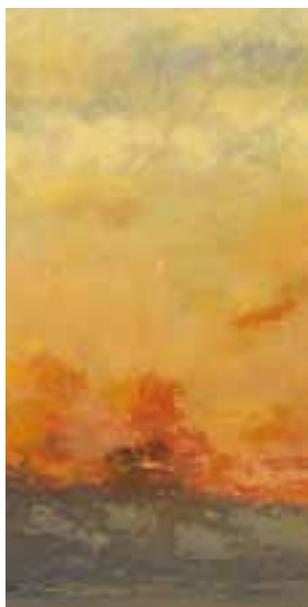
L'eau, élément liquide, est bordée par une bande étroite de plage lacustre construite par le couteau à palette dans une matière dense et épaisse sculptant la roche. La plage a ainsi un poids visuel qui se continue sur une partie du lac.

La gamme chromatique est nouvelle. Les montagnes sont bordées d'une langue de feu qui se fond avec la brume et se dissout dans le ciel aux nuages jaunes, orange et rouges. L'eau a une teinte crayeuse oscillant entre des tons clairs presque blancs au premier plan et des tons de lichen, mousse, vert de gris, rappelant les paysages minéraux de la source de la Loue. Courbet perpétue en effet la minéralité des paysages francs-comtois comme les principes de compositions des vues d'Etretat et de Trouville.

Si l'appréciation portée sur l'œuvre de l'artiste lié à son exil en Suisse, a longtemps été un sujet traversé par l'intervention de collaborateurs pour aider Gustave Courbet dans une production alimentaire et abondante, des œuvres sont pourtant singulières et proposent un nouveau regard sur l'art de son temps.

***Soleil Couchant*** s'inscrit dans la continuité des paysages de mer mais propose un regard sur les variations de la lumière, captant l'instant fugitif où le ciel s'embrase en une harmonie de jaune, orangé, rouge et où la brume annonciatrice de la nuit commence par envelopper les reliefs.

Contemporaine de ***Soleil Couchant***, ***Impression Soleil Levant***, qui évoque la réalité industrielle du Port du Havre dans l'atmosphère indécise du brouillard, l'œuvre de Courbet lui fait écho. Courbet a rencontré le jeune Claude Monet dans les années 1860 en Normandie. ***Soleil couchant*** ou ***crépuscule sur le lac Léman*** témoigne d'éléments nouveaux comme la gamme chromatique des derniers paysages de l'artiste toujours aussi «fou» de peinture. C'est une ultime vision, à la fois celle de la mémoire, de la mélancolie mais également de la modernité d'un monde nouveau.



# analyses d'œuvres

## paysages d'eau



Le château de Chillon, huile sur toile, 1874, 86 x 100 cm, inv.D1976.1.3

### **Le château de Chillon**

Durant ses années d'exil, Courbet 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 Braun 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.

C'est une vue prise depuis Montreux ; le château de Chillon se reflète dans l'eau limpide du lac Léman au fond duquel on reconnaît les sommets enneigés de la Dent du Midi et de la Dent de Morcles.

Cet emprunt à la photographie permet à Gustave Courbet de se concentrer sur l'exécution. Il utilise pour ce faire le couteau à peinture pour construire les masses géométriques du château, mais la facture se libère lorsqu'il représente les berges et les arbres. La gamme chromatique des bruns et des gris répond à la couleur turquoise et le violet du lac et des montagnes.

La vitalité de la facture propre aux paysages des années 1860 a disparu devant le souci d'une description précise du site qui s'adresse à un public de voyageurs susceptibles d'accueillir un tel tableau comme souvenir.

Gustave Courbet a probablement été conscient de la résonance culturelle et de l'écho du lieu avec son propre exil. Si la composition et l'angle de vue lui sont inspirés par la photographie, le rendu mélancolique est tout à fait personnel à l'artiste. Le lieu apparaît comme figé, proche de la sensation d'enfermement et de contrainte ressentie par l'artiste. On retrouve également l'alliance de l'eau, de la roche des paysages de mer.



# analyses d'œuvres paysages de neige



Le renard pris au piège,  
vers 1860, huile sur toile,  
125 x 144 cm,  
Ornans, musée Courbet.

## Un renard

Petit animal carnivore, familier des campagnes françaises comme des contes et des fables, le renard est un motif que Courbet peint à plusieurs reprises. L'animal est présent pour la première fois au Salon de 1861 comme un prédateur dévorant un mulot les pattes avant baissées, le dos rond ; l'animal a l'air d'un gros chat <sup>1</sup>. L'artiste le décline ensuite comme un animal chassé, piégé, martyrisé. Le pelage roux de sa robe offre un très beau contraste pictural avec le blanc de la neige.

La scène du tableau du musée d'Ornans représente le renard en martyr piégé, la patte prise dans une terrible mâchoire de fer.

L'animal est posé sur le flanc dans un cadrage rapproché. Ecartelé, il tente de se redresser. Son museau pointu pointe vers le ciel, donnant l'impression de pousser des glapissements aigus de douleur et de souffrance. Un paysage de sous-bois aux couleurs automnales se déploie à l'arrière-plan. Le premier est occupé à droite par de l'eau glacée.

---

1 - *Le Renard dans la neige*, 1860, huile sur toile, 85 x 127 cm, Dallas, Museum of Art.

La composition de la toile est centrée sur l'animal, une triangulation de lignes de force – renard, talus, lointain – resserre le cadrage sur l'animal.

Les troncs d'arbre sont de dimensions légèrement réduites de façon à suggérer la profondeur. Le point de fuite est déplacé vers la droite alors que le renard est vu en plongée de façon presque frontale. Cette tension spatiale renverse la composition classique et les procédés conventionnels de la représentation de l'espace pour une perspective inversée ou « d'expérience », qui installe un va-et-vient entre la marche du promeneur, le renard entre le proche et le lointain.

La scène introduit dans le vif de la capture du renard, observation directe et vécue d'une souffrance sur la neige. Cette dernière est matérialisée par le couteau à palette. L'artiste superpose des touches grises, bleues, blanches, vertes. La lumière qui se diffuse de cette surface glacée est changeante selon la manière dont le couteau a posé la peinture. Lumière unie, reflets changeants, neige poudreuse qui éparpille la lumière, glacée, givrée conférant une atmosphère figée. La neige épaisse efface les repères et les limites amortissant les bruits. Une atmosphère où seuls les glapissements aigus s'entendent. La neige est posée sur un fond bleu, plus légère par endroits faisant resurgir la toile.



Le tableau est composé d'un fragment, celui du renard posé ; aucune goutte de sang, d'empreintes ou de désordre dans la neige ne vient dramatiser la scène ou l'inscrire dans le pittoresque d'une narration. Le détail, fortement projeté à l'avant par le cadrage serré, est le lieu pulsionnel de l'ensemble et provoque une sorte d'empathie entre l'animal, l'artiste et le spectateur.



La robe du renard est presque blanche en hiver ce qui rend l'animal à peu près invisible sur la neige. Les feuilles roussies par l'automne dont aucune n'est encore tombée évoquent soit une première neige précoce soit un parti pris pictural.

L'anormalité de la robe du renard, les feuilles roussies par l'automne créent un fort décalage avec la représentation hivernale. **Le Renard pris au piège** allie un fort parti pris décoratif à l'observation vraie et vécue de la nature.



# propositions pédagogiques et pistes d'étude

## PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

### Sollicitations en arts plastiques : collège

#### Classe de sixième :

##### Des objets que tout sépare

Comment restituer la matière avec un crayon.

Découvrir que le geste mis en relation avec un outil produit des traces qui créent des effets graphiques.

*Mots clés : Traces, gestes, traits, lignes, pelage, fourrure, eau, neige, rocher.*

#### Classe de quatrième

##### Images et relation au réel

Les choix picturaux de l'artiste par rapport à la réalité.

Quel est l'écart entre la réalité et l'image ? Quel sens donner à cet écart ?

*Mots clés : idéalisation, réalisme, symbolique, poétique.*

Donner à voir la dimension temporelle - le temps comme processus de création.

Comment exprimer la durée, le temps dans une image ?

*Mots clés : la touche, le geste, le flou, l'empreinte, la géologie, la stratigraphie, le palimpseste.*

##### Cadrage - recadrage

Opérer un recadrage serré à partir d'une image et analyser les incidences sur la lecture de l'image. Quelle est l'ambiance exprimée ? Comme expression ?

*Mots clés : cadrage, découpe, fragment, détail.*

#### Classe de troisième

##### Expérience sensible de l'espace :

##### les rapports entre l'espace perçu et l'espace représenté

La question du point de vue – le corps de l'artiste présent par le geste le corps du spectateur invité à être présent.

*Mots clefs : perspective, matérialité, espace bloqué, le fragment, le cadre, le point de vue, les plans.*

### **Classe de troisième (suite)**

#### **Composer avec la nature, dans la nature**

Faire naître une organisation dans un lieu sauvage de manière à marquer la présence humaine tout en respectant la nature.

*Mots clés : in situ, ordre/désordre, éphémère, sculpture, installation*

## **Sollicitations en arts plastiques : lycée**

### **Classe de seconde**

#### **Expérience de la matérialité**

Mise en jeu d'outils, de gestes, d'attitudes qui forment sens.

Mettre en jeu la diversité des matières.

*Mots clés : la neige, le pelage, la fourrure, le minéral, l'eau, bois et forêt, sons.*

#### **Profondeur de paysage**

Saisir et traduire la profondeur d'un paysage par la couleur.

*Mots clés : opacité, transparence, rigidité, porosité, malléabilité, granuleux.*

### **Classe de terminale (enseignement de spécialité)**

#### **Marcher c'est créer**

Transposer une marche en mettant en jeu les matières, les textures, les sens qui jalonnent la déambulation.

*Mots clés : points de vue, matérialité, cadrage, fragment, les cinq sens.*

## HISTOIRE DES ARTS : PISTES D'ÉTUDES

### Projets transdisciplinaires : collège

#### Classe de sixième

##### Arts, ruptures, continuités

Comment les arts puisent-ils dans la tradition pour s'inscrire dans la continuité ou dans la rupture ?

**Français** : Esope, Fables (Le renard et le bouc ; le corbeau et le renard...)  
Jean de la Fontaine, Fables.

**SVT** : le renard et son environnement (caractéristiques de l'environnement proche et répartitions des êtres vivants).

**Arts plastiques** : la citation « copier c'est créer ».

**Culture artistique** : lecture d'images, *Renard pris au piège* (Musée d'Ornans)

#### Classe de quatrième

**SVT** : découvrir un paysage : géologie du calcaire (affleurement, fissure)  
Résurgence, réseau hydrographique.

**Géographie** : lecture d'un paysage, action de l'homme sur le milieu :  
hier et aujourd'hui (défrichement, cultures, viticulture) – Cartographie.

**Histoire** : la révolution industrielle : industries de l'eau et du bois (forges, moulins,  
taillanderies, papeteries...)

**Arts plastiques** : dessin de paysage – paysage palimpseste.

**Culture artistique** : Paysages de Courbet.

### Projets transdisciplinaires : lycée

#### Classe de seconde

##### Arts, réalités, imaginaires

Quels sont les rapports entretenus par l'œuvre d'art avec le réel, avec le vrai ?

**Lettres** : Réalisme et Naturalisme : Zola, Balzac, Maupassant.

**Arts plastiques** : la nature comme atelier.

L'observation et la ressemblance – De la matière première à la matérialité de l'œuvre.

À fleur d'eau : opacité, transparence, jaillissement, brume, torrent, cascade, miroir...

**Géographie** : l'eau, importance de la ressource naturelle du pays d'Ornans  
(exploitation, mise en danger, régulation).