



Le voyage

à travers les collections du Musée de La Cour d'Or

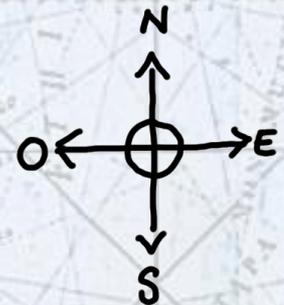


« *Voyager* » à travers les collections du Musée de La Cour d'Or...

Le « *Voyage* » dans sa diversité et sa complexité, se dessine au détour de certaines œuvres picturales des collections du musée : **le voyage d'étude et académique, le voyage inspirant, le voyage intérieur, le voyage commercial, en passant par l'orientalisme.**

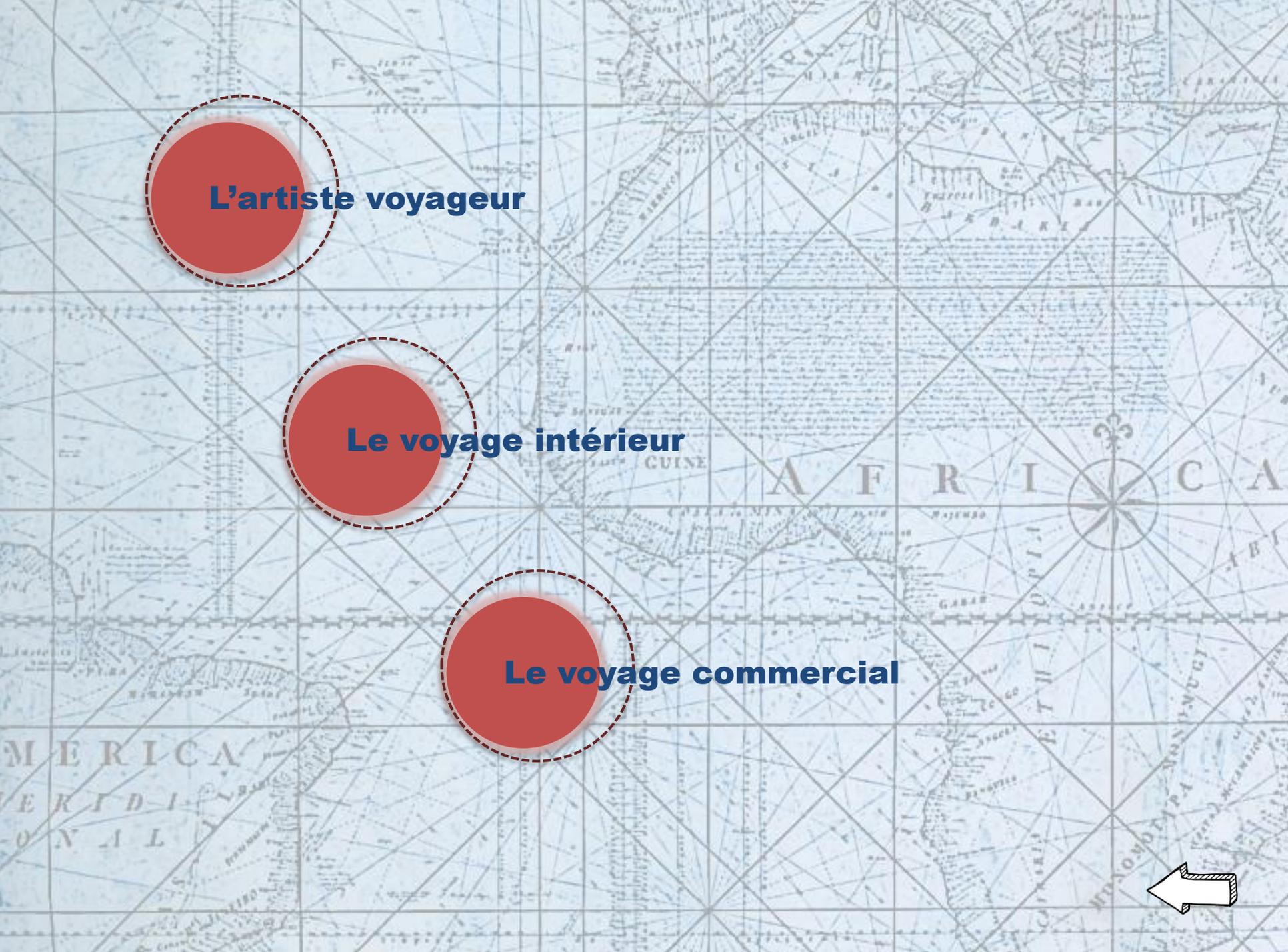
Cette thématique interroge également la notion « d'artiste voyageur », ce compagnon de route qui embarque dès le XVII^e siècle sur les navires, avec les savants et les ingénieurs lors des grandes expéditions afin de participer à « l'inventaire du monde ». Cet « artiste voyageur » peut être aussi celui qui complète sa formation ou encore celui qui cherche l'inspiration vers un ailleurs prometteur...

« *Cliquez sur la rose des vents, embarquons vers d'autres horizons et partons à la découverte des œuvres !* »



Parcours au musée





L'artiste voyageur

Le voyage intérieur

Le voyage commercial



L'artiste voyageur

Quelle que soit la motivation, comme compléter sa formation artistique, l'évasion ou l'envie d'ailleurs, le voyage pour les artistes a été et reste source d'inspiration, d'échanges, et aussi d'influences. Se frotter à l'expérience du voyage nécessite de s'ouvrir à d'autres cultures. Cette disponibilité prédispose l'artiste à renouveler sa palette et également sa manière de percevoir et de représenter le monde.

Voyage d'étude ou le « Grand Tour »

Voyage inspirant

Orientalisme



Les modes de transport...



Voyage d'étude ... ou le **Grand Tour**

La pratique du voyage de formation en Italie se développe et se systématisse à partir du milieu du XVI^e siècle. Les artistes prennent le chemin de la péninsule dès leur jeunesse afin de parfaire leur apprentissage artistique. Le contact direct avec une culture artistique éloignée géographiquement les prédispose à adopter une nouvelle manière de travailler.



Le voyage du XVI^e siècle au XVIII^e siècle

Le voyage est le transport que l'on fait de sa personne d'un lieu où l'on est, vers un autre assez éloigné.

Qu'est-ce que le voyage à partir du XVI^e et jusqu'au XVIII^e siècle ?

Le modèle le plus emblématique du voyage entre le XVI^e et le XVIII^e siècle reste celui des jeunes nobles, des artistes et des intellectuels que l'on a appelé plus tard le **Grand Tour**. Il devient un épisode formateur obligé à partir du XVI^e siècle. Il repose sur un circuit **de ville en ville** à travers l'Europe.

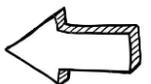
Ce voyage pouvait durer plusieurs mois jusqu'à plusieurs années. Certains voyageurs, dont les artistes et les écrivains, nous ont laissé des carnets de voyage, c'est-à-dire le récit autobiographique de leur déplacement illustré parfois de dessins.

Cependant, le goût du voyage n'est pas obligatoirement synonyme de franchissement des frontières. Nombreux sont les écrivains, les peintres et les dessinateurs qui au long du XIX^e siècle ont pris plaisir à sillonner la France, s'attardant volontiers en Normandie, dans la forêt de Fontainebleau, en Bretagne ou dans le sud de la France.

Comment voyageaient les élites ?

Pour les élites, le voyage était plus confortable, ils suivaient à travers le continent des voies fréquentées et recouraient aux lettres de recommandation. Un courrier précédait à cheval la voiture afin de régler les détails logistiques et d'assurer le meilleur accueil à chaque étape. L'important, à l'arrivée dans une ville, était d'y être déjà connu, de façon à trouver ouvertes les portes d'un palais où loger, et à être mis en contact avec les personnes qui faciliteraient la participation aux mondanités et aux spectacles musicaux ou théâtraux.

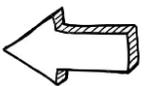
La lettre de recommandation, faisait partie de tout un ensemble de documents dont le voyageur se munissait avant de partir : **passesports, lettres de crédit, billets de santé, cartes et guides**. Ainsi le voyageur trouvait aisément une personne pour visiter les villes et leurs monuments. Il accédait à la sphère de la sociabilité urbaine en étant présenté aux gens de la culture et introduit dans les salons ou les loges d'opéra. Il bénéficiait des avantages matériels du logement, de la nourriture, du prêt de voitures, et était aidé pour préparer la suite de son voyage.



Le cas de la Lorraine, situation stratégique.

La Lorraine, entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, constituait un trait d'union entre les Flandres et l'Italie ainsi qu'un lieu de passage entre la Franche-Comté et les Pays-Bas. Le flux de voyageurs était continu et l'attraction pour l'Italie était immense : à Rome, en 1627, avant la Guerre de Trente ans, environ 6 000 Lorrains pratiquaient diverses activités, parmi lesquels de nombreux artistes.

Très souvent les enfants, de 12 et 14 ans, étaient confiés à d'autres voyageurs. Jacques Callot et Claude le Lorrain, par exemple, partirent très jeunes pour l'Italie.



Dans le coin de la chambre, entourée de drapés, sur un lit garni de draps soyeux, une jeune femme, allongée sur le côté, regarde le miroir que lui tend sa servante. Ses cheveux noués, la peau blanche de son visage, de son cou et de la partie supérieure de son corps, illuminent le tableau. Cette scène intime montre qu'elle a toute confiance en sa servante. Celle-ci porte un *sarafan*, une robe traditionnelle russe, notre imagination nous transporte vers les peuples de l'Est, un voyage lointain. Son âge évoque-t-il la longévité de son service auprès de cette jeune femme ? Jean-Baptiste Le Prince s'inspire des croquis qu'il a réalisés lors de son voyage en Russie pour peindre le costume de cette servante.



La richesse et les couleurs chatoyantes des tissus évoquent un univers agréable et évocateur d'autres contrées. Les plis souples et les lignes ondulées suggèrent la grâce et la douceur. Une aiguière et des vasques, posées sur un meuble à droite, montrent également l'intimité de cette chambre où l'on fait sa toilette.

La scène est saisissante de proximité, le plan est resserré sur cette alcôve. La technique employée, l'huile sur cuivre, donne un rendu exceptionnel aux étoffes, aux bijoux et aux objets présents.



Jean-Baptiste LE PRINCE, *La Sultane*, 1772

Huile sur cuivre, 25,5 x 32,5 cm



Un voyage fondamental et inspirant...

À l'âge de 22 ans, après sa formation à Paris, Jean-Baptiste LE PRINCE part en Russie où vivent ses deux frères et y séjourne de 1757 à 1762 . C'est l'occasion pour lui de poursuivre sa formation tout en découvrant d'autres lieux et d'autres cultures.

Ce voyage aventureux qui durera plus de cinq ans sera déterminant pour cet artiste. Atteignant Saint-Petersbourg, il est présenté à la cour d'Élisabeth I^{re} de Russie (1741-1762), où il travaillera comme décorateur dans le Palais d'hiver. Il découvre Moscou, la campagne russe, la Sibérie et la Finlande. Il se rend dans le Kamtchatka, une péninsule située en Extrême-Orient russe près de l'océan Pacifique.



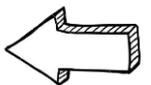
Jean-Baptiste LE PRINCE (1734-1781)

Au XVIII^e siècle, dans ces contrées, les voyages sont longs et fatigants car les conditions climatiques sont rudes. Les températures sont très froides et il faut se vêtir de gros manteaux, de manchons et de toques en fourrure. Le peintre s'habille comme les autochtones. Il s'immerge et étudie ces cultures du Nord.

Malgré les conditions extrêmes, il remplit de nombreux carnets de croquis avec des scènes de la vie quotidienne : des marchands, des musiciens, des danseurs et des danseuses, des costumes de fête, des paysages avec des maisons typiques, des traîneaux, des personnages vêtus de tenues des pays du Nord.

Il revient à Paris, les bagages remplis de dessins d'études, matériau qu'il exploitera pendant une dizaine d'années pour concevoir ses œuvres empreintes d'exotisme. Il est agréé à l'Académie royale en 1764, puis reçu un an plus tard comme peintre de genre avec la représentation d' « *Un Baptême russe* », 1765, Paris, musée du Louvre. Il expose au Salon une quinzaine d'œuvres inspirées de ce long séjour et ces « *russeries* » furent accueillies avec enthousiasme par le public.

Il réalisa des gravures pour illustrer un ouvrage intitulé *Voyage en Sibérie* datant de 1764-1768 de l'abbé Jean Chappe d'Auteroche qui fit un voyage scientifique en Russie en 1761. Par ailleurs, il effectue de nombreuses gravures représentant ce peuple russe dans des scènes de la vie quotidienne *Femme moscovite, manière dont elles portent naturellement le voile, Le Finnois apportant des provisions*, 1765. Il a dessiné également de nombreux cartons pour des tapisseries dont six cartons pour la tapisserie les *Jeux Russiens* produite par la Manufacture de Beauvais entre 1750 et 1800, selon les données du Louvre.





Ce tableau de grande dimension propose un large panorama composé d'une succession de plans. Ici et là, des personnages et des animaux se déplacent sur les chemins de campagne. Trois moyens de transport sont représentés et permettent de s'intéresser aux modes de déplacements au XVIII^e siècle.

À droite, sur le chemin un homme marche avec son âne ou son mulet. L'animal transporte des marchandises dans ses casiers en osier, il est fort chargé. Son harnais est orné de disques dorés sur son front, d'ocillères pour rester concentré et ne pas être perturbé par trop d'éléments visuels et d'une muselière sous son poitrail pour qu'il ne mange pas tout ce qu'il trouve.



L'homme s'appuie sur le panier porté par l'animal, il tient un bâton en bois dans une main et de l'autre il pointe son doigt vers le chien. Cet animal appartient certainement au vacher que l'on aperçoit plus en arrière et qui a la mission de rassembler le troupeau. Le voyageur porte un chapeau pour se protéger de la pluie, du soleil, ses vêtements semblent confortables pour la marche. Les marchands au XVIII^e siècle se déplaçaient pour se fournir en marchandises puis rejoignaient leur échoppe ou les marchés.

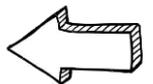


À gauche, plus loin, deux cavaliers voyagent sur leur cheval. Ce mode de transport permettait de se déplacer assez rapidement sur les chemins de campagne. Plus en avant de cette route, un carrosse emprunte cet itinéraire. Un cocher dirige l'attelage en chevauchant un équidé, deux autres personnes, des cochers ou des valets, sont assis sur le carrosse. De nombreux ballots, à l'avant et à l'arrière du véhicule, sont entassés. Les voyageurs, assis à l'intérieur, sont protégés des intempéries mais le confort est limité. Malgré les suspensions, ils sont secoués sur ces chemins accidentés.

Jean-Baptiste LE PRINCE, *Paysage animé*, 1776
Huile sur toile, 128 x 178 cm

Cycle
III

Cycle
IV
Lycée



C'est une peinture réfléchie, académique, nourrie par l'observation de la nature qui s'offre à notre regard.



Au premier plan assez sombre, un ruisseau d'eau s'écoule au pied d'une clairière baignée par la lumière jaune orangé du soleil couchant. Quelques chèvres blanches occupent cet espace verdoyant, l'une d'entre elles, a réussi à grimper sur un rocher. Comme un décor de théâtre, des arbres accrochés au relief rocheux, s'élançant vers le ciel et ainsi suggèrent une verticalité. Quelques lierres suivent leur tronc sinueux. Sur un promontoire rocheux, à contre jour, la silhouette d'un dieu berger apporte à ce paysage une dimension mythologique. Nu et coiffé d'une couronne de feuilles, il est appuyé contre un arbre et joue de la flûte.

Au-delà de cette clairière, une vaste campagne se déroule vers le lointain. La ligne d'horizon assez basse donne de la profondeur. Les tons verts et bruns fondus dominant et s'éclaircissent vers l'horizon.

Corot nous invite à partager ce moment idyllique du couchant où certaines parties du paysage sont dans l'ombre, alors que d'autres vibrent sous les derniers rayons du soleil.

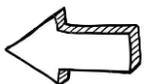
Corot, enrichi notamment par ses voyages en Italie et son admiration pour de nombreux peintres, dont Claude Lorraine dit « Le Lorrain » (1600-1682), maîtrise parfaitement le traitement de la lumière. Il est à la fois un artiste néoclassique (il respecte les critères académiques, sa peinture de paysage est le cadre d'un récit mythologique) mais aussi un précurseur, car il s'inspire de la nature qu'il observe et peint.

Jean-Baptiste
Camille COROT

Jean-Baptiste Camille COROT, *Paysage soleil couchant*
ou *Le Petit Berger* ou *Le Berger d'Arcadie*, 1840
Huile sur toile, 137 x 119,5 cm

Cycle
III

Cycle
IV
Lycée



Le séjour en Italie ou le temps de la rencontre avec une civilisation, son histoire, son rayonnement, temps indispensable pour se construire en tant qu'artiste.

Le peintre Jean-Baptiste Camille COROT est l'exemple type de l'artiste qui part faire le voyage en Italie afin de parfaire sa formation. Il y peint les sites antiques, les sites touristiques comme Tivoli ou Venise et il étudie avec soin le paysage accidenté de la campagne romaine, amassant dans ses carnets et sur des feuilles de papier des études d'arbres, de rochers, de rivières, de montagnes et de chemins de terre. Il cherche avant tout à rendre la nature telle qu'elle est en échappant aux conventions. Sa formation en Italie dure de 1822 à 1828.



Jean-Baptiste Camille COROT (1796–1875)

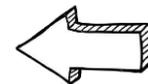
Dans le souci d'étudier toutes les formes naturelles possibles et des paysages variés, il voyage chaque année en Auvergne, en Provence, dans le Limousin, en Bretagne, en Normandie, dans le Nord, dans les forêts d'Île de France. La forêt de Fontainebleau est le lieu privilégié de travail où il retrouve les peintres de l'école de Barbizon.

Il séjourne encore deux fois en Italie, en 1834 où il travaille à Volterra, Florence et Venise, puis en 1843, pour quelques semaines à Rome. Les montagnes majestueuses de la Suisse et les brumes de la Tamise et de la Hollande l'inspirent également.

Corot élabore sa méthode de travail en s'appuyant sur l'étude en plein air du paysage, en copiant fidèlement la nature, la lumière et la topographie des lieux. Ensuite il travaille longuement en atelier, s'appuyant sur sa mémoire et son imagination pour recréer une nature idéalisée comme ses maîtres néoclassiques. Il sait retrouver un sentiment de la nature intact et une fraîcheur visuelle parfaitement réaliste. Par cette démarche il s'éloigne des peintres de l'école de Barbizon qui privilégient une retranscription fidèle de la réalité.

« *Tout en cherchant l'imitation consciencieuse, je ne perds pas un instant l'émotion qui m'a saisi.* » écrivait-il en 1850. Corot peignait, dans une nature adaptée des scènes historiques, bibliques ou mythologiques. Il suivait la tradition de synthèse entre différents éléments: réalisme, expression et construction, mis au service du récit à défendre.

L'œuvre de Corot évolue vers une évocation plus lyrique et plus poétique du paysage, comme en témoigne le tableau « *Le petit Berger* ».



Voyage inspirant

S'ouvrir à d'autres cultures, faire connaissance avec l'autre, s'imprégner des lieux et ressentir les espaces, les motivations sont multiples et complexes pour pousser les artistes « à partir ». Le voyage d'agrément, mais aussi celui du passage obligé dans la construction d'un parcours artistique ne sont pas sans incidences esthétiques : renouvellement de la palette, métissage des styles, des formes et des motifs nouveaux...





Ce paysage avec ruines appelé au XVII^e siècle une perspective est caractéristique du style de François de Nôme. Ce peintre a quitté la Lorraine et a voyagé jusqu'en Italie pour se former et y faire carrière. Riche de ses rencontres, il s'est forgé un style particulier.

L'inscription incomplète et en latin qui figure dans la partie supérieure du tableau « CAIRVS...AE OLIM BABILON AEGYPTI...MA(XI)MA... » qui signifie « Le Caire Babylone d'Égypte » reste énigmatique. L'artiste fait-il référence à un événement antique ou nous entraîne-t-il vers sa fascination pour les ruines qui rappellent la fragilité de la vie et du pouvoir ?

La scène se déroule dans un décor très théâtral composé d'une architecture imaginaire où domine un camaïeu de bruns rehaussé de touches de matière claire, comme sculptée dans la pâte. Le contraste de relief anime le tableau.

L'harmonie des couleurs plonge le spectateur dans un univers étrange et fantasmagorique où les statues semblent vivantes et les hommes ressemblent quant à eux à des statues. Les silhouettes, représentées à l'aide de coups de pinceaux nets et forts, portent des vêtements drapés. Chaque groupe de personnages évolue de manière autonome.

Au centre, un bâtiment circulaire, inspiré de l'architecture antique, est orné de statues dont certaines, dans la partie supérieure, s'écroulent, sont incomplètes ou cassées. À l'avant, un arc de triomphe, aux colonnes noires et aux chapiteaux corinthiens, est surplombé de quatre personnages dont un musicien, semble représenter un sacrifice animal.

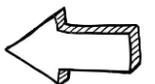
À gauche, un autre édifice est scandé de colonnes où s'alternent des niches avec des personnages sculptés, l'ensemble est surmonté d'un taureau et d'une statue féminine.

À droite, une statue équestre représente un homme barbu terrassant une créature. L'esprit du spectateur s'évade et s'interroge devant les innombrables détails de cette ruine fantastique.

François de NOME

François DE NOME, *La destruction du Caire*, première moitié du XVII^e
Huile sur toile, 51,5 x 76 cm

Cycle
IV
Lycée



Les tableaux fantastiques de François de Nomé, relatant volontiers des catastrophes ou des destructions cataclysmiques, étaient liés traditionnellement au nom de Monsù Desiderio.

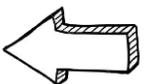
Sa peinture évoque tout un passé maniériste : allongements des figures, verticalité et irréalisme de l'espace, lumière lunaire, éléments tels que la colonne torse et goût du caprice. Ses mises en scène convoquent une iconographie propre aux décors de fêtes et de théâtre à travers des montages capricieux, l'irréalité des architectures inhabitables et des éclairages irrationnels.

Ses tableaux peuvent être lus comme des vanités, des symboles de la misère du monde et du triomphe de la religion sur le monde païen, se manifestant par des écroulements surnaturels.

C'est autour de 1602, vers neuf ou dix ans, que François de Nomé quitte Metz, se mêlant à des marchands, des artistes, des saltimbanques et des pèlerins. Il restera huit ans à Rome pour y apprendre le métier de peintre dans l'atelier du peintre Balthasar (1578-1637). C'est certainement à cette occasion qu'il apprit à apprécier et à peindre les ruines.

Vers 1610, il arrive à Naples. Cette ville, à cette époque, est le centre du marché artistique de l'Italie du Sud où de nombreux artistes venus des Flandres ou d'autres régions européennes convergent. Certains s'y installent définitivement, d'autres ne restent que quelques mois. Il y trouve une famille en se mariant avec la fille d'un peintre Loys Croys. François de Nomé profite de l'activité florissante de l'atelier familial où il est assuré de commandes régulières.

Ses peintures sont empreintes du décorum des fêtes princières, mais aussi des fêtes populaires de Naples. D'ailleurs l'analogie est surprenante entre les stèles de Nomé et les candélabres des obélisques en bois des processions napolitaines.



Les îles Borromées, îles italiennes, sont considérées comme les perles du Lac Majeur. Isola Bella, Isola Madre et Isola dei Pescatori, profitant d'un climat doux et tempéré, portent le nom de la famille Borroméo qui en devint propriétaire entre le XVI^e et le XVII^e siècle.

Dans le tableau, Isola Bella à droite et Isola dei Pescatori à gauche, baignées de la lumière mordorée du jour déclinant, se devinent derrière une élégante allée d'arbres.

La verticalité affirmée du premier plan vient délicatement structurer la composition légèrement dynamisée par l'oblique formée par le tracé de l'allée. Plus loin, on aperçoit les îles posées sur la surface du Lac Majeur. Enfin, à l'horizon, se dessine l'imposante silhouette des Alpes Valaisannes et des sommets enneigés du Weissmies.



Cette délicate et subtile composition est relayée par le traitement chromatique mordoré et « poudreux », de style néo-impressionniste, qui suggère le paysage plus qu'il ne le détaille. Les formes notamment architecturales semblent à peine évoquées, ébauchées.

Le premier plan aux teintes froides contraste avec les couleurs chaudes de l'arrière-plan donnant l'impression que les îles surgissent de l'ombre. La lumière diffuse, non orientée, dégage une atmosphère feutrée, créant une ambiance particulière. Le traitement chromatique se fait par juxtaposition de touches de couleurs non réalistes (en témoigne le ciel vert) permettant une vibration de la lumière.

Ce séjour au bord du Lac Majeur, en 1909, incite très certainement Henri Le Sidaner à éclaircir et illuminer sa palette. Ses œuvres expriment, à partir d'un chromatisme aux nuances chaudes et d'une technique néo-impressionniste, une vie silencieuse, calme et paisible.

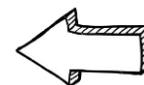
Henri Le SIDANER, *Les îles Borromées*, 1909

Huile sur toile, 81,5 x 100,5 cm

Henri Le SIDANER

Cycle
III

Cycle
IV
Lycée



L'artiste voyageur par excellence...

Henri Le SIDANER est né à Port-Louis sur l'île Maurice dont il garde un souvenir enchanté des paysages mauriciens : la mer et ses lagons, une nature verdoyante. À dix ans, sa famille rentre en France et s'installe à Dunkerque. Il apprécie ce pays de dunes blondes, de canaux bordés d'arbres, les paysages miniers, les villes du Nord et leurs places. Il rejoint Paris en 1880 à l'âge de dix-huit ans où il découvre les Impressionnistes et d'autres artistes comme Edouard Manet (1832-1883). En 1882, il est admis à l'école des Beaux-Arts et entre dans l'atelier de Cabanel (1823-1889), peintre académique.



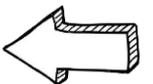
Henri Le SIDANER (1862-1939)

Rapidement, il quitte Paris et s'installe à Étapes. Tout comme Boudin **il aime à saisir les paysages en plein air**. En 1891, il voyage à Bruxelles, Amsterdam, puis Florence, Padoue et Venise. Il réalise une série de petites toiles, son chevalet posé sur les quais. Ils s'installe à Bruges entre 1898 et 1899. Avec son épouse, ils sillonnent la plaine flamande, les petites villes. À son retour à Paris, il peint des paysages, des villes à partir de ses **notes et croquis pris sur le vif**.

Le SIDANER gardera cette habitude, **de saisir sur le vif** en réalisant des croquis en quelques traits et quelques masses sommaires des indications de valeurs. Il esquisse ensuite une huile sur un panneau auquel peut succéder une étude plus précise sur un panneau plus important. Un dernier dessin aussi précis est reporté sur la toile, grâce à la **mise au carreau**, il y indique les ombres par des petites hachures au crayon ou à la plume. Un lavis en camaïeu vient poser les tonalités de l'œuvre. Commence alors par petites touches le travail pictural à proprement parler.

C'est peut-être après la lecture du *Voyage en Italie* de Taine et l'exposition posthume de Whistler, qu'il voyage à Venise avec son ami peintre Eugène Vail. Dès son arrivée, il dessine ses premiers croquis de la Place Saint-Marc. À son retour à Gerbevois, dans sa maison, il peint des vues de Venise à partir de ses esquisses. Ses œuvres *Le Pont des Soupirs*, *Le Grand Canal au clair de lune* et *Le Palais ducal* (1906) sont encensés au salon.

En 1907, il part avec son épouse pour l'automne à Londres où les Anglais apprécient sa sensibilité picturale. La parution du livre *Parfum des îles Borromées* de René Boylesve en 1908 et une traversée rapide de la Suisse a incité Le Sidaner à regagner l'Italie pour Stresa. Il y trouve une villa à louer. Son chevalet installé, sur une des promenades de Stresa, il esquisse le spectacle très inspirant de ces trois îles au milieu des eaux transparentes situées devant les cimes enneigées.



Il s'agit d'une composition symptomatique des recherches picturales et de la représentation de l'espace de Szenes. Cette grande toile verticale appartient à toute une série consacrée à l'évocation d'un pays : l'Etendue.

L'espace représenté se prolonge au-delà du cadre dont les limites semblent alors disparaître, l'idée étant de donner une impression d'infini à ses paysages.

Ici cette impression d'étendue du paysage n'est donc plus rendue par une succession de plans traduisant éloignement et profondeur vers la ligne d'horizon mais par une superposition de lignes horizontales saturant la surface de la toile, s'échappant hors du cadre. Le paysage se construit par strates, qui ne sont pas sans évoquer les couches sédimentaires successives.



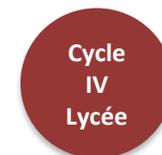
Croquis réalisé d'après le tableau d'Arpad Szenes

Dans ce tableau, on observe une superposition de lignes horizontales plus ou moins larges dans une gamme chromatique qui privilégie un camaïeu aux tonalités chaleureuses tels que le roux, le brun, la terre de sienne, l'orange, le blanc donnant la sensation de l'or. Ces bandes horizontales, contrastées de par leur surface plus ou moins empâtée (tantôt épaisse, tantôt plus fine), évoquent la terre aride et gorgée de soleil des vestiges de la cité persane de Persépolis.

Dans ce travail l'objectif du peintre n'est pas de chercher à retranscrire une représentation tangible et compréhensible d'un paysage, du monde, mais davantage d'essayer d'en retranscrire l'essence, l'impression et les sensations que ce paysage lui procure.



Arpad SZENES, Persépolis, 1963-65
Huile sur toile, 116 x 89 cm



Árpád Szenes est né à Budapest, en Hongrie, en 1897. Il y a fait ses études d'art à l'Académie libre en 1918. En 1924, dans l'objectif de compléter sa formation, il entreprend un tour des capitales artistiques d'Europe : **Vienne, Berlin, Munich, Florence, Rome et Paris**. Installé dans la capitale française en 1925, il se lie à des artistes tels que Giacometti (1901-1966), Robert Delaunay (1885-1941) , Mirò (1893-1983), Nicolas de Staël (1913-1955), Tanguy (1900-1955), René Char (1907-1988) et la peintre Vieira Da Silva (1908-1992) qui deviendra son épouse en 1928. C'est dans ce climat de recherches et d'échanges, de culture vivante que se développe son art.



Árpád SZENES (1897-1985)

Le couple passe ses étés au Portugal et Szenes est particulièrement impressionné par les plages de l'Atlantique et la qualité de la lumière. On retrouvera dans ses œuvres la nécessité de retranscrire ses étendues sans limites. En 1939, fuyant la guerre et le nazisme, il rejoint le Brésil accompagné de son épouse. Le couple ouvre un atelier dès son arrivée à Santa Teresa et donne des cours de peinture. Les deux artistes retournent en France en 1947.

Szenes, dans ses paysages, s'inspire de ses nombreux voyages et de son observation contemplative des espaces. Il explore les atmosphères et les sensations de lumière à travers sa palette. Ses toiles sont des espaces poétiques, empreints de souvenirs visuels. En quête de pureté et de transparence, son œuvre raffinée se tient dans la limite de la transition entre figuratif et abstrait. Il est attiré par l'invisible, par la mouvance du monde caché derrière les formes et les apparences. Son style l'assimile à la Nouvelle *Ecole de Paris*





Croquis réalisé d'après le tableau de Zao Wou Ki

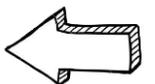
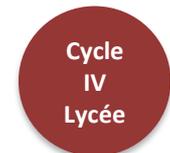
Malgré un caractère relativement abstrait, cette œuvre contient des éléments figuratifs, notamment les deux personnages stylisés du premier plan (tracés au pinceau fin, mains en éventail) et deux animaux. Le reste de la composition peut se lire comme une série de traits de construction définissant un espace plus ou moins architecturé : une ville entourée d'une muraille crénelée. À l'arrière-plan, on distingue des lignes définissant des collines et qui suggèrent le lointain. Les silhouettes et les lignes de constructions de la ville, filiformes, évoquent tel un rêve, un souvenir ancien.

L'organisation spatiale de la toile se fait par une série de zones colorées différentes : le premier plan, de tons vert-gris sombres est assez réduit et délimité de traits noirs. L'ensemble de la composition montre des nuances chromatiques subtiles obtenues par une superposition de couches de peinture. L'horizon, le ciel et les différentes étendues du paysage sont évoquées par des couleurs travaillées en fondu, d'une richesse et d'une profondeur intense.

Ce tableau est un bel exemple de syncrétisme culturel et esthétique : de sa Chine natale Zao Wou Ki a gardé le traitement stylisé des montagnes réduites à un trait calligraphique, ainsi que la superposition de différents plans étagés, créant un cheminement dans le tableau. De ses voyages il retient une perspective européenne en installant ainsi un premier plan qui rejette la ville au second, tout en respectant les rapports d'échelle et les proportions.

1951 est l'année où il rencontre les œuvres de Paul Klee (1879-1940) à Berne. On ressent l'influence du peintre dans ce tableau qui se manifeste à la fois dans cette tension entre figuration et abstraction, mais aussi entre le dessin et la couleur. La retranscription des motifs qui deviennent signes graphiques évoque également l'influence des motifs empruntés aux bronzes chinois archaïques ou aux dalles funéraires Han.

Zao Wou Ki, *Sans titre*, 1951
Huile sur toile, 65 x 100 cm



Au croisement de plusieurs mondes...

Zao Wou KI (趙無極) arrive en France en 1948. Son œuvre traverse les débats esthétiques qui marquent le développement de l'art moderne et, s'il appartient à une scène parisienne qu'il apprécie, il perçoit très tôt la vitalité de la peinture américaine. Progressivement, il renoue aussi avec certains traits de la peinture chinoise dont il s'était écarté de façon volontaire.



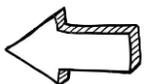
Zao Wou KI (1920-2013)

Ses rapports avec le monde extérieur sont faits de découvertes et de voyages, de rencontres fécondes dont les premières furent avec Henri Michaux (1899-1984) et le compositeur Edgar Varèse (1883-1965). Poésie et musique demeureront pour lui deux pôles d'attraction permanents, comme une tension nécessaire avec la peinture.

L'architecture et la topographie des villes européennes le marquent. Il peint souvent des cathédrales et des villes entourées de murailles ou des places italiennes.

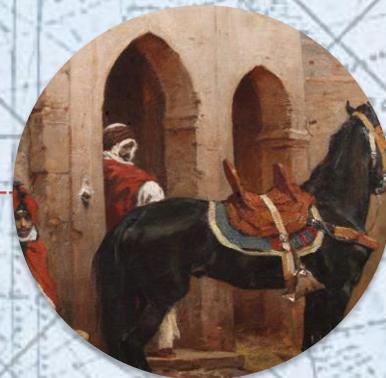
Afin de s'éloigner de la stricte représentation figurée, il utilise le signe, comme un langage lui permettant d'échapper aux limites imposées par le choix du sujet.

Dans son travail pictural les signes chinois archaïques sont exploités pour leur valeur artistique grâce au détournement qu'il en fait.



Orientalisme

Longtemps objet de curiosité mais également de fantasmes entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, l'Orient devient un thème à part entière à la fois en littérature et en peinture au XIX^e. Plusieurs évènements concourent au déploiement du sujet : les ambitions colonialistes des puissances européennes (dont la France à travers la campagne d'Égypte de Bonaparte en 1798), la guerre de libération de la Grèce et la conquête de l'Algérie. Tous ces évènements rassemblés portèrent l'Orient à l'attention du public. L'orientalisme n'est pas une école à proprement parler mais davantage une proximité d'œuvres liées par leur iconographie plutôt que par leur style. En effet les artistes travaillent dans le style académique de leur époque, où prime le « bien dessiné », le « bien peint ». Malgré l'authenticité des représentations que l'on trouve davantage dans les carnets de voyages, les peintures offrent plutôt une image fantasmée de l'Orient.



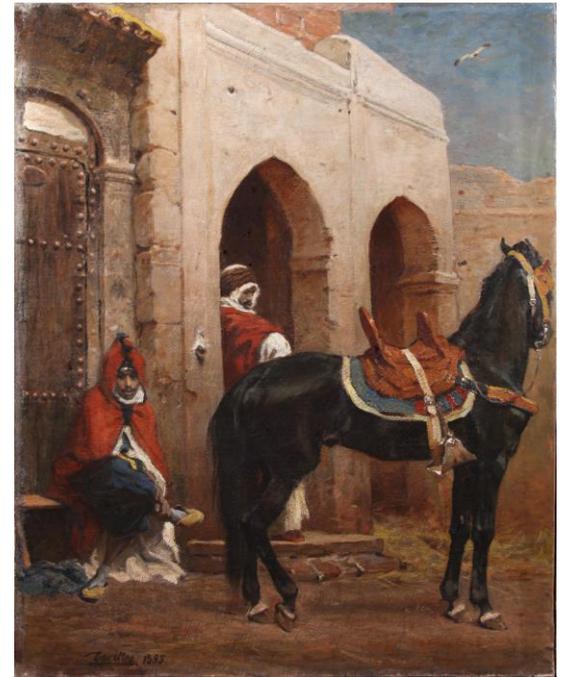
Devilley a peint ce tableau orientaliste peu après son voyage en 1879 en Algérie. Il s'est inspiré de ses études de chevaux et d'hommes arabes.

La scène se déroule dans une rue étroite, le plan est rapproché. Devant un bâtiment, un cheval de selle arabe, harnaché, attend le signal du départ. Sa robe noire et luisante contraste avec les couleurs vives du tapis et de la selle. De la paille jonche le sol sous la dernière ouverture, sans doute l'abri du cheval.

Devant une porte en bois cloutée, un homme, complètement couvert de sa djellaba rouge, est assis, tentant de se protéger du soleil écrasant. Le peintre s'est appliqué à rendre les ondulations des tissus blanc et bleu de ses vêtements.

Sous une arcature ogivale, l'estafette, un militaire algérien employé dans l'armée française pour transmettre des dépêches, est debout et de profil. Appuyé contre le mur, il attend des instructions. Les couleurs chatoyantes de ses vêtements, le carmin et le blanc, s'opposent aux noirs et bruns présents sur le tableau. Les murs beiges renvoient la lumière intense du Maghreb. On sent dans ces choix de couleurs l'influence des artistes que Devilly apprécie : Rubens et Delacroix.

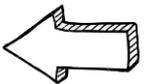
Bien que ce tableau ait été réalisé après son séjour en Algérie, Théodore Devilly propose une représentation très réaliste du sujet à travers la retranscription des détails. Il s'appuie sur le contenu de ces [carnets](#) lui permettant de raviver le souvenir et d'y puiser des motifs dessiner sur le vif.



Théodore DEVILLY, *L'Estafette arabe*, 1883

Huile sur toile, 92 x 73 cm

Théodore DEVILLY

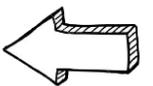




Portraits de chefs arabes, voyage en Algérie de Théodore Devilly,
Plume, papier jaune à grain fin, 1879 (?), H.17,7 cm, L.18,9 cm, Metz musée de La Cour d'Or.



Cavalier arabe, Théodore Devilly, étude dessin, crayon sur calque, H.54 cm,L.44 cm, Metz musée de La Cour d'Or.



Entre romantisme et orientalisme...

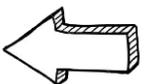
Louis-Théodore DEVILLY (1818-1886)

Très jeune, Louis-Théodore Devilly suit les cours de dessin à l'École municipale de Metz puis vers ses treize et quatorze ans il se forme dans l'atelier de Laurent-Charles Maréchal, chef de file de l'École de Metz. En 1833, il l'accompagne pour un **voyage culturel** dans les villes du Nord : Bruxelles, Anvers, La Haye et Amsterdam. Ils réalisent de nombreuses esquisses d'après des tableaux des grands maîtres. De sa formation et de ses visites dans les musées, il gardera notamment une admiration pour Paul Rubens (1577-1640) et comme son professeur, pour Eugène Delacroix (1798-1863). Il se forme ensuite à Paris auprès du peintre Paul Delaroche (1797-1856). Il pratique la gravure, l'aquarelle, le dessin et la peinture à l'huile. Il revient à Metz en 1841. Il participe à l'illustration de nombreux livres dont *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1802-1885) avec Aimé de Lemud (1816-1887) dans l'édition de 1844, paru chez Perrotin.

Louis-Théodore Devilly présente au Salon des œuvres orientalistes comme l'affaire de *Ras Satah*, puis *Le combat de Sidi-Brahim* en 1859. Mais ce n'est qu'en 1879 qu'il a enfin la possibilité de se rendre en Algérie près d'Oran, afin de préparer son ambitieuse composition *La mort du Sergent Blandan*. Il effectue de nombreuses études à l'aquarelle comme *Le Saphis d'Oran*. Il y étudie les paysages et rapporte de nombreux dessins. Il séjourne notamment à Alger, Blida et Oran où l'accueille son beau-frère, colonel.

Louis-Théodore DEVILLY est membre de l'École de Metz. Ses tableaux d'inspiration romantique traitent de sujets parfois orientalistes.

En 1864 il est nommé directeur de l'École de dessin de Metz. Installé à Nancy en 1871, il devient le conservateur du musée de la ville. En 1882 il accède au poste de directeur de l'École des Beaux-arts de Nancy.





Le voyage intérieur

Le voyage est ici à considérer comme un « passage obligé » afin d'acquérir la connaissance ou atteindre une dimension spirituelle supérieure. Le voyage du pèlerin est toujours suivi du retour de celui-ci à son point de départ. Le voyage de l'âme exprime, quant à lui, la recherche de la félicité, de la vérité et de l'immortalité.



Romantisme



Symbolisme



Romantisme

Plutôt que de parler d'un mouvement artistique, le romantisme reflète un état d'esprit global se manifestant à travers la peinture, la littérature, la musique et la danse dès la fin du XVIII^e et jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle. L'expression de la sensibilité, de l'émotion et de l'imagination imprègnent les œuvres romantiques les distinguant ainsi des œuvres néo-classiques. L'artiste romantique ressent un besoin d'évasion, dans le temps ou dans l'espace et aspire à l'infini ou au sentiment religieux.

La sensibilité romantique s'exprime en peinture à travers deux genres en particulier : « la grande peinture » évoquant les événements, les tragédies de son temps et le paysage de nature chaotique où peuvent s'exprimer des sentiments intimes.



Ce tableau, au format imposant, repose sur des effets de contrastes. Dans une pièce sombre, aux murs très épais, un jeune homme est assis sur le rebord de la fenêtre. Son visage barbu est de profil, ses cheveux bruns sont courts, un grand sourcil fin souligne son arcade sourcilière, son regard est orienté vers le lointain, son nez long et fin est régulier. Son bras droit s'échappe d'un barreau de la grille, ses mains sont réunies. Il est simplement vêtu d'un caleçon court. Les zones proches de la lumière laissent entrevoir une partie de son torse élancé et musclé que le peintre de LEMUD a su rendre avec justesse. Une jambe repliée prend appui sur le muret de la fenêtre. Il est calme et son esprit voyage vers l'extérieur. Ses pensées vagabondent et s'évadent vers ce paysage aérien où s'étend un ciel bleu clair ponctué de nuages blancs où volent des hirondelles. Au lointain, on aperçoit des montagnes. La lumière et les couleurs claires font partie du monde extérieur, à l'intérieur, c'est l'ombre et l'enfermement. Dans le ciel, les oiseaux volent en pleine liberté alors que le jeune homme est enfermé derrière des barreaux épais. Seul le regard et la pensée s'éloignent de cet espace.



Pour peindre ce tableau, Aimé de LEMUD s'est inspiré de la chanson [Les Hirondelles](#) de Pierre Jean de Béranger (1780-1857) où le prisonnier se demande si les *hirondelles de sa patrie* reviennent de la région où il a vécu. De Lemud a d'ailleurs illustré le recueil de chansons de Béranger.

À travers cet homme, nous percevons le voyage de la pensée et la capacité de l'esprit à s'évader. On peut imaginer à partir de souvenirs ou construire un imaginaire à partir d'une image.

Après 1870, les Messins réinterprétèrent la figure du *Prisonnier* comme une allégorie de la Lorraine annexée par l'Allemagne.

Aimé de LEMUD, *Le Prisonnier*, avant 1844
Huile sur toile, 147 x 114 cm

Aimé de LEMUD

Cycle
IV
Lycée



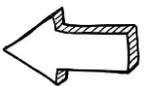


Aimé de LEMUD (1816-1871)

François-Joseph-Aimé-Georges de LEMUD dit Aimé de LEMUD, né le 19 septembre 1816 à Thionville et mort le 9 avril 1871 à Nancy, est un peintre, graveur, lithographe et statuaire français.

On le classe parmi les artistes romantiques français. Pour son tableau *Le Prisonnier*, il reçoit un prix au Salon de 1844 à Paris puis il le présente à l'Exposition universelle de Metz en 1861.

Il a également réalisé des illustrations pour de nombreux ouvrages comme *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor HUGO (1802-1885).



Captif au rivage du Maure,
Un guerrier, courbé sous ses fers,
Disait : Je vous revois encore,
Oiseaux ennemis des hivers.
Hirondelles, que l'espérance
Suit jusqu'en ces brûlants climats,
Sans doute vous quittez la France :
De mon pays ne me parlez-vous pas ?

Depuis trois ans je vous conjure
De m'apporter un souvenir
Du vallon où ma vie obscure
Se berçait d'un doux avenir.
Au détour d'une eau qui chemine
À flots purs, sous de frais lilas,
Vous avez vu notre chaumine :
De ce vallon ne me parlez-vous pas ?

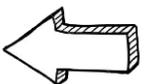
L'une de vous peut-être est née
Au toit où j'ai reçu le jour ;
Là d'une mère infortunée
Vous avez dû plaindre l'amour.
Mourante, elle croit à toute heure
Entendre le bruit de mes pas ;
Elle écoute, et puis elle pleure.
De son amour ne me parlez-vous pas ?

Ma sœur est-elle mariée ?
Avez-vous vu de nos garçons
La foule, aux noces conviées,
La célébrer dans leurs chansons ?
Et ces compagnons du jeune âge,
Qui m'ont suivi dans les combats,
Ont-ils revu tout le village ?
De tant d'amis ne me parlez-vous pas ?

Sur leurs corps l'étranger peut-être
Du vallon reprend le chemin ;
Sous mon chaume il commande en
maître ;
De ma sœur il trouble l'hymen.
Pour moi plus de mère qui prie,
Et par-tout des fers ici-bas.
Hirondelles de ma patrie,
De ses malheurs ne me parlez-vous pas ?

Pierre Jean de BERANGER (1780-1857)

Les Hirondelles, 1839



Ce tableau de grande dimension, nous immerge dans un paysage sublime et rude de haute montagne, les Alpes entre l'Autriche et l'Italie.

En dessous de la diagonale, une zone minérale et accidentée occupe une large partie du tableau. Les roches de taille imposante contrastent avec la petitesse des silhouettes des trois marcheurs, munis d'un sac à dos et d'un bâton qui remontent les flancs du glacier.

Malgré les températures froides, quelques herbes et mousses vertes parviennent à pousser sur ces rochers peints dans des tons subtils : gris, gris bleuté, gris foncé, gris clair, ocre rose, verdâtre, beige, brun clair, brun foncé. Certaines pierres sont en équilibre et peuvent rouler ou glisser à tout moment. Elles révèlent l'instabilité des pentes rocheuses.

Au second plan, la langue du glacier grise et bleue s'élargit vers le lointain. La glace épaisse se fracture et pourtant cinq marcheurs, minuscules dans cette immensité, arpentent cette masse accidentée.

Le versant à droite semble plus élevé et sombre, il contraste avec la blancheur du glacier même si, ici et là, de la neige et de la glace, se logent dans les anfractuosités.

Au loin, des sommets se succèdent, formant une chaîne dans la lumière du ciel nuageux, d'où ressort un mont enneigé éclairant le tableau.

La conquête du Mont-Blanc date de 1786. Elle popularise Chamonix qui devient une étape du Grand Tour et elle marque le développement du tourisme alpin.

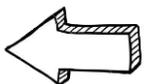
La montagne pour les romantiques, représente par son éloignement et sa quiétude, un nouvel Éden, un refuge loin de la civilisation et de l'industrialisation. L'ascension d'une montagne, ce voyage vers des terres inconnues, constitue une aventure salutaire au corps et à l'esprit. Par ses dangers et son immensité, la montagne apparaît comme sublime et effroyable.

Friedrich Wilhelm RABENDING, *Le glacier de Gepatsch dans les Alpes de l'Otzal*, 1888

Huile sur toile, 192 x 280 cm



Cycle
IV
Lycée



Symbolisme

Avant tout école littéraire et poétique se déployant en France à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. C'est le poète Jean Moréas qui le premier emploie ce terme dans son manifeste publié dans *Le Figaro* en 1886. Les œuvres picturales symbolistes se démarquent de la peinture naturaliste et impressionniste trop enclines à revendiquer le réel et l'instantané. Les peintres symbolistes préfèrent représenter des vérités absolues, philosophiques et spirituelles. Leurs compositions, parsemées de signes et de symboles, sont l'expression des états d'âmes et la mise en avant de la psyché. L'esthétique symboliste est imprégnée de rêverie et les thèmes privilégiés récurrents sont la mort, la sensualité et le spirituel. L'objectif est de faire voyager le spectateur vers d'autres mondes, imaginaires et oniriques.



Fils du roi de Thèbes, Œdipe est abandonné à sa naissance par son père. Resté dans l'ignorance de son origine, Œdipe le tue sans savoir qu'il est parricide. Continuant sa route jusqu'à Thèbes endeuillée, il rencontre le Sphinx qui dévore tout humain ne sachant résoudre ses énigmes. Ayant répondu à la fameuse énigme définissant l'homme, Œdipe continuera son chemin vers son terrible destin.

MOREAU renouvelle le thème abordé dans son tableau de 1864, *Œdipe explique l'énigme du sphinx*, Metropolitan Museum of Art de New York, en dépersonnalisant Œdipe qui est d'abord le voyageur. Le peintre affirme une lecture symboliste du mythe : les attributs des victimes représentent chacun des états de l'humanité (le sceptre du roi, les armes du guerrier, la lyre du poète).

Allégé des références à l'Antiquité grecque, le mythe devient universel.

L'Œdipe voyageur du musée de La Cour d'Or offre aussi une particularité dans sa représentation éloignée de la reconstitution narrative. Au centre de la toile se tient une créature hybride fantastique, une chimère mi-femme, mi-lion avec de grandes ailes déployées. Celle-ci est assise sur un trône imposant. La blancheur de ses ailes se détache d'un fond bleuté constitué de rochers. Autour d'elle, le sol est jonché de cadavres ensanglantés, fraîchement dévorés par la chimère. Sur la gauche, dans l'ombre, apparaît Œdipe, courbé, appuyé sur un bâton achevant son ascension vers la scène du théâtre où va se jouer son funeste destin. La sphinge semble l'attendre, très calme, la tête et le regard tournés vers lui.

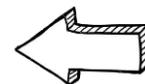
Le véritable sujet de l'œuvre semble être ici davantage la créature fantastique plutôt qu'Œdipe presque inexistant. Ainsi, le contraste chromatique et le clair-obscur semblent aller dans ce sens : la position majestueuse du monstre, baigné de lumière, attire le regard au centre de l'œuvre. Son diadème de fleurs et surtout ses grandes ailes déployées, d'un blanc laiteux, où seul le rouge intense et profond du sang des victimes équilibre le chromatisme, montrent la fascination du peintre pour ce mythe. Œdipe est repoussé sur le bord gauche du tableau, dans l'ombre, presque anonyme. Ce qui ici intéresse l'artiste est bien ce qui est lié au domaine exclusif de l'imagination.



Gustave MOREAU, *Œdipe Voyageur ou
L'Égalité devant la Mort*
Huile sur toile, 124 X 93 cm

Gustave MOREAU

Cycle
IV
Lycée





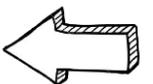
Gustave MOREAU (1826-1898)

En 1846 Gustave MOREAU est admis à l'École Royale des Beaux-Arts de Paris. Il se lie d'amitié avec le peintre Théodore Chasseriau (1819-1856), dont l'influence sera capitale sur son travail et grâce à qui il développe un goût profond pour l'exotisme. D'octobre 1857 à 1859 il effectue un second séjour en Italie (lors du premier, en 1841, il avait 15 ans) où il exécute des copies d'après les maîtres (Michel-Ange, Véronèse, Raphaël, Corrège, etc...). Après Rome, il se rend à Florence, Milan et Venise où il découvre Carpaccio.

Pour Moreau, comme pour Vinci ou pour Poussin, auxquels il aimait à se référer, la peinture est *cosa mentale*. Elle ne cherche pas à recréer sur la toile le spectacle de la nature, elle s'adresse d'abord à l'esprit et vient du plus profond de l'artiste. MOREAU ambitionnait de créer une œuvre où l'âme pourrait trouver, selon ses propres mots : « *toutes les aspirations de rêve, de tendresse, d'amour, d'enthousiasme, et d'élévation religieuse vers les sphères supérieures, tout y étant haut, puissant, moral, bienfaisant, tout y étant joie d'imagination de caprices et d'envolées lointaines aux pays sacrés, inconnus, mystérieux* ».

La peinture de MOREAU doit faire davantage rêver que penser. Elle vise à transporter le spectateur vers un autre monde. Pour cela il compose des mises en scène où foisonnent détails et ornements traduisant la dynamique multiplicatrice du rêve. La diffusion presque irréaliste de la lumière crée un effet « *d'inquiétante étrangeté* », selon la formule de Freud : « *tous les éléments de la représentation sont précisément identifiables, mais transformés et immobilisés* ».

Par le choix même de ses sujets, MOREAU veut s'abstraire des données du réel et du vécu. Esprit profondément religieux -sans être pratiquant- il considère que la peinture, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps.



Le voyage commercial

Au XVIII^e siècle, l'Europe domine le monde. Cette suprématie s'explique par son commerce avec ses possessions coloniales. Les pays constituant « l'Europe maritime » comme l'Espagne, le Portugal, les Provinces-Unies, la France et la Grande-Bretagne, participent considérablement à son enrichissement. L'essor de certaines villes portuaires provient du commerce triangulaire dont la face sombre est l'esclavage, reposant sur l'échange de marchandises contre des hommes. Marseille et Bordeaux sont à l'époque les deux plus grands ports du commerce extérieur français.

Une commande royale





Claude-Joseph VERNET s'installe à Marseille en 1753. La même année il reçoit de Louis XV la commande de la série des *Ports de France*. Le cahier des charges est assez précis et tend à valoriser le dynamisme commercial et militaire des ports :

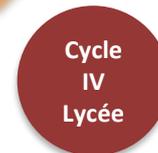
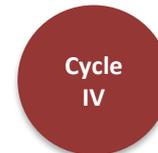
« (...) réaliser un tableau concernant le port avec la quantité considérable de bâtiments de commerce de toutes espèces et de toutes nations qui s'y si trouvent continuellement ».

Marseille demeure le premier port de commerce de France. Certaines années jusqu'à deux mille bateaux de commerce y transitent. La ville entretient d'excellents rapports avec La Sublime Porte (Constantinople), et détient le monopole des échanges avec les pays sous domination ottomane, de l'Égypte à la Grèce. La cité phocéenne commerce également avec les *Echelles de Barbarie*, c'est-à-dire la Lybie et l'Afrique du Nord, ainsi qu'avec l'Italie et l'Espagne.

Il semble que VERNET, dans la représentation qu'il fait ici du port, ait mêlé vue topographique et scènes familières. En effet, il privilégie un point de vue davantage pittoresque et moins une description stricte de l'activité commerciale. Même s'il affirme le caractère commercial du port, il n'hésite pas à s'attarder sur les « amusements des habitants » visibles au premier plan.

VERNET représente une vue panoramique du port de la cité phocéenne par une belle journée d'été. Différentes figures animent cette vue : baigneurs, pêcheurs, couples en promenade et petites embarcations de sortie. Le ciel occupe plus de la moitié de la composition. Le tableau contient également un portrait du peintre en train de dessiner afin de souligner le fait qu'il travaille « d'après nature ».

Claude-Joseph VERNET, *Le Port de Marseille, vers 1754*
Huile sur toile, 54 x 89 cm



La commande royale

Contexte : nécessité d'un politique maritime efficace et performante

Au siècle des Lumières, la politique maritime de la France est profondément remise en cause. Après plusieurs années de léthargie, la marine française se trouve dans un état proche du dénuement : le manque cruel de moyens financiers ainsi que l'abandon progressif des opérations de construction et d'entretien des vaisseaux contraignent de recréer une marine et de mettre en place une politique de restructuration en profondeur des bases mêmes du système naval.

C'est sous l'impulsion du comte de Maurepas (1701-1781), alors secrétaire d'État à la Marine entre 1723 et 1749, que s'envisage la reconstitution de la flotte française. S'engage alors la normalisation de la construction navale française qui deviendra totalement effective à la fin du siècle. Un nouveau type de bâtiment à deux ponts par exemple remplacera le vaisseau à trois ponts utilisé le siècle précédent.

Cette dynamique s'accompagne d'un programme d'enseignement et d'éducation : l'approche scientifique de la construction navale s'affirme dans la création de l'École de Paris en 1741 qui va dispenser aux futurs constructeurs une éducation solide. Les publications relatives à la construction ou à la conception des navires se multiplient.

Le programme de la commande royale : illustrer la puissance commerciale et militaire du pays

Le programme de la commande des vues des ports est imposé à Claude-Joseph VERNET par un itinéraire rédigé par Joseph Pellerin et s'inscrit dans ce contexte de refonte de la marine. Le rôle pédagogique que doit remplir les œuvres est clairement énoncé dès le départ. Pour Marseille : *« Le département des galères du roi était ci-devant dans ce port ; mais, comme elles n'y sont plus depuis 4 ans, il paraît que M. Vernet doit s'en tenir pour ce port à ce qui concerne les bâtiments de commerce, même en faisant peu d'usage, quant au local, des bâtiments civils de l'arsenal des galères, lesquels ne subsisteront pas longtemps dans l'état où ils sont encore. Marseille est au reste susceptible de deux tableaux au moins, l'un concernant le port avec la quantité considérable de bâtiments de commerce de toutes espèces et de toutes nations qui s'y trouvent continuellement, et l'autre pour la rade, avec les îles d'If, de Pommègues et de Ratonneau. Outre plusieurs vaisseaux, polacres et autres bâtiments arrivant dans la rade de Marseille, on ne doit pas oublier d'y mettre une grande quantité de bateaux de pêcheurs ».*



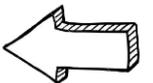
Travail minutieux et documenté.

Le travail de Claude-Joseph VERNET est facilité par Rouillé alors ministre de la Marine qui le recommande auprès des « *commandants des différents ports afin qu'il puisse avoir tous les moyens nécessaires pour exécuter le projet* ».

L'étude de cartes et de plans des dépôts de la marine permet au peintre d'accéder à un fort degré de réalisme : vers la création de dessins à l'échelle, parfois de plus de deux mètres de long, au crayon et au lavis, parfois à la plume, représentant soit des vues panoramiques, soit des détails des premiers plans du tableau avec des annotations sur les couleurs ou la nature du terrain.

La commande royale est très documentée car elle est accompagnée d'un cahier des charges très précis rédigé par le marquis de Marigny et Claude-Joseph VERNET était pressé de fournir des rapports d'activité réguliers.

La série des « Ports de France » compte 24 tableaux, dont quinze ont été achevés.



Peintre itinérant...

Claude-Joseph VERNET est à la fois peintre, dessinateur et graveur.



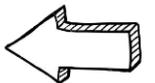
Claude-Joseph VERNET(1714-1789)

Dès 1734, il s'installe à Rome, alors centre de l'activité artistique et destination prisée par les jeunes artistes en cours de formation. C'est là qu'il épouse, en 1745, Virginia Parker, fille d'un capitaine de la marine pontificale. À Rome il se fait un nom comme peintre de paysages et de marines auprès d'une riche clientèle internationale et en particulier les Anglais du « Grand tour ».

Il crée d'une manière originale, qui illustre parfaitement les tendances de son époque, ce siècle de savants, observateurs précis et rigoureux, aimant autant l'exactitude que le plaisir. VERNET allie réalisme et sens du décor, description et poésie. Sa peinture de paysage combine précision topographique et sensibilité poétique avec une attention portée aux éclairages délicats et aux ciels dramatiques.

C'est d'ailleurs à travers sa maîtrise de « *la veduta* » qu'il se fait remarquer par le marquis de Marigny, alors en voyage à Rome en 1750. Vernet est donc invité par le marquis, désormais directeur des bâtiments du roi, à revenir en France où il lui propose de réaliser une des plus importantes commandes artistiques du règne de Louis XV, la série de vues des *Ports de France*.

Dans ce cadre il parcourt le pays de 1753 à 1762 en compagnie de sa famille et de son assistant, Pierre-Jacques Volaire (1729-1799). Les vues topographiques qu'ils réalisent sont empreintes de réalisme mais imaginatives aussi par leurs rendus atmosphériques et les inclusions de figures pittoresques.



Le voyage – Parcours au musée

Cycle III

Cycle IV

Cycle IV
Lycée



Parcours cycle III - Le voyage, les modes de transport, le temps du voyage, l'artiste voyageur.

Objectifs

- Découvrir à travers des tableaux, le thème du voyage : les modes de transport au XVIII^e siècle et les différentes formes du voyage (économique, inspirant, formateur) ;
- Analyser une œuvre pour y trouver des renseignements précis ;
- S'exprimer avec un vocabulaire adapté ;
- Aborder un tableau par rapport à son contexte historique.

Œuvres choisies :



Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781), *Paysage animé*, 1776, huile sur toile, 128 x 178 cm.

- Repérer les différents modes de transports utilisés au XVIII^e siècle ;
- Recenser les conditions du voyage (organisation matérielle, temps du déplacement, sécurité du voyageur...).



Claude-Joseph Vernet (1714-1789), *Le port de Marseille*, huile sur toile, vers 1754, 54 x 89 cm.

- Observer les différents vaisseaux et embarcation représentés ;
- Repérer l'organisation du port (vue topographique) ;
- Aborder la question du voyage commercial et l'échange des marchandises au XVIII^e siècle.



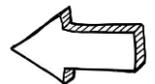
Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875), *Paysage, soleil couchant* ou *Le petit Berger* ou *Le Berger d'Arcadie*, 1840, huile sur toile, 137 x 119,5 cm.

- Le voyage initiatique ou le grand tour (parcours obligé pour l'artiste dans le cadre de sa formation académique)
- L'impact du voyage d'étude (renouvellement des motifs et de la palette).



Henri Le Sidaner, (1862-1939), *Les Îles Borromées*, huile sur toile, 1909, 81,5 x 100,5 cm.

- Définir ce qu'est un artiste voyageur : les villes et pays visités, les motivations du déplacement ;
- Comment adapter sa pratique aux conditions du voyage et sous quel mode retranscrire ses impressions : photographie, carnet de croquis, journal de bord, journal intime ...





Parcours cycle IV (niveau 4^e) – Le commerce triangulaire au XVIII^e siècle.

L'analyse du tableau de Claude-Joseph VERNET peut être un support de travail pertinent pour introduire la séquence d'histoire-géographie niveau 4^e relative au commerce triangulaire. En effet, la retranscription minutieuse et détaillée du port et de ses activités est une source de documentation fiable permettant de comprendre l'organisation commerciale du port. Il sera intéressant de mettre en regard du tableau du musée la reproduction d'une autre œuvre de Claude-Joseph VERNET, *Vue d'une partie du port et de la ville de Bordeaux, prise du côté des Salinières*, 1758, huile sur toile, 263 x 165 cm, Musée Nationale de la Marine, Paris.

Objectifs :

- *Découvrir à travers le tableau les différents vaisseaux maritimes au XVIII^e siècle ainsi que les types de marchandises transportées, échangées ;*
- *Repérer les activités portuaires ;*
- *Elargir à la question de l'Europe et du monde au XVIII^e siècle.*
 - ◆ *La commande royale : témoigner, à travers la série de tableaux des Ports de France, de la puissance du royaume de France ;*
 - ◆ *Les échanges commerciaux par voie maritime au XVIII^e siècle ;*
 - ◆ *La traite négrière et l'enrichissement permis par le commerce triangulaire.*



Claude-Joseph Vernet (1714-1789), *Le port de Marseille*, vers 1754, huile sur toile, 54 x 89 cm.

- *Observer les différents vaisseaux et embarcation représentés ;*
- *Repérer l'organisation du port (vue topographique) ;*
- *Aborder la question du voyage commercial et l'échange des marchandises au XVIII^e siècle ;*
- *Définir les objectifs de la commande royale.*



Parcours libre cycle IV-Lycée – Le carnet de voyage.

Parcours libre au musée qui s'appuie sur l'observation de références mettant en jeu la thématique du Voyage mais également un parcours qui interroge la façon de garder des traces lors de la visite (la visite étant comme un voyage à travers le temps et l'espace).

Limiter son choix à quelques œuvres parmi celles sélectionnées dans ce dossier afin de prendre le temps d'une pratique plastique au musée. Il est impératif de prévoir un kit de matériel afin de pratiquer sur le site : carnet, feuilles, outils scripteurs, aquarelles, pinceau, appareil de prise de vue photo et vidéo...

Objectifs

- *Découvrir à travers une sélection d'œuvres, les différentes formes que peut prendre le voyage : le voyage d'étude et académique, le voyage inspirant, le voyage intérieur, le voyage commercial, en passant par l'orientalisme ;*
- *Garder des « traces » de ce parcours au musée : croquis, photo, vidéo, collecte d'objets (ticket, dépliant, plan...) ;*
- *Comment conserver, restituer et présenter ces traces.*

Œuvres choisies :

Choisir parmi les œuvres du dossier afin d'axer sa réflexion autour de l'artiste voyageur, le voyage intérieur, le voyage commercial.

