

Musée départemental de l'École de Barbizon

Malle pédagogique « L'École des Beaux Ar...bres »

Livret d'utilisation

Module 1 - Les techniques de peinture et de
dessin pratiquées par les artistes de Barbizon



CONSEIL GÉNÉRAL DE SEINE ET MARNE

07/03/2011



La malle pédagogique « L'École des Beaux Ar...bres » a pour objet de permettre une approche concrète de différents thèmes liés au musée de l'École de Barbizon, à ses collections et à son environnement. Elle est particulièrement destinée à être utilisée dans le cadre scolaire par les enseignants et leurs élèves et est adaptée aux classes de niveau primaire et collège. Elle a été conçue pour pouvoir être utilisée par des personnes en situation de handicap visuel et/ou mental.

Ce livret est destiné à l'usage des enseignants ou accompagnateurs de groupes pour les aider à préparer la visite du musée et / ou trouver des pistes d'exploitation et de prolongement de la visite.

Elle comporte trois modules indépendants qui abordent les sujets suivants :

- ❖ Module n°1 :
les techniques de peinture et de dessin pratiquées par les artistes de Barbizon.
- ❖ Module n°2 :
la place de l'École de Barbizon dans l'histoire de l'art et en particulier dans celle du paysage au XIXe siècle.
- ❖ Module n°3 :
la forêt de Fontainebleau, appréhendée d'un point de vue géographique, naturaliste et historique.

Le module n°1 est celui consacré aux techniques de la peinture et du dessin telles que les ont pratiquées les peintres de l'École de Barbizon tout au long du XIXe siècle : il permet en particulier d'appréhender **les particularités et les contraintes de la peinture en plein air** qui est une des caractéristiques essentielles de ces artistes.

Il présente successivement les matériels et matériaux utilisés par les peintres, les conditions spécifiques de la peinture en plein air et les principes théoriques sur lesquels s'appuient ces artistes, en particulier pour la représentation du paysage.

1	Matériels et matériaux du peintre	4
1.1	Le matériel avant de commencer à peindre	4
1.2	Le dessin.....	8
1.3	La peinture	11
1.4	Le cadre	18
2	Les peintres de Barbizon ou peindre sur le motif	19
2.1	Le matériel des peintres de Barbizon.....	19
2.2	L'accoutrement des peintres de Barbizon	20
2.3	Les conditions de travail.....	22
3	Un traité de peinture	24
3.1	Les principes de Pierre-Henri de Valenciennes	24
3.2	Corot, Détail de tronc d'arbre en forêt de Fontainebleau	26
3.3	Luniot, Femme ramassant du bois dans une clairière.....	30
3.4	Masson, Sous-bois	31
4	La théorie	32
4.1	Construire un tableau.....	32
4.2	Utiliser les couleurs	36
4.3	L'ombre et la lumière.....	38
4.4	De la conception à la réalisation	41

Un coffret avec du matériel de peinture pérenne à utiliser en classe permet la mise en application des thématiques par les enfants eux-mêmes.

1 Matériels et matériaux du peintre

1.1 Le matériel avant de commencer à peindre

1.1.1 Les instruments du peintre

Le chevalet

Le chevalet sert à poser et à maintenir le support sur lequel on va peindre de manière presque verticale. Le peintre se tient face au chevalet. Les chevalets de campagne utilisés pour peindre sur le motif ne sont pas les mêmes que les chevalets d'atelier. Le chevalet de campagne ou chevalet à trois pieds est léger, pliable et destiné à être transporté. Le chevalet d'atelier est grand, lourd, stable et muni de roulettes.



Chevalet de campagne



Chevalet d'atelier (un chevalet du XIXe siècle est visible dans les salles du musée)

La palette

Traditionnellement en bois, percée d'un trou ovale pour y glisser le pouce afin de peindre plus facilement, la palette sert à disposer la peinture et à faire des mélanges. Bien sûr, comme elle est plate, elle ne peut pas servir avec les peintures trop liquides. Un godet à palette est un petit récipient fixé à la palette par une pince et qui permet de recevoir un liant ou un solvant.

Le liant est une substance liquide dont la fonction est de lier les particules des pigments, les couleurs utilisées dans la fabrication de la peinture (cf. page 11).

Le solvant est un élément liquide qui peut fluidifier un élément solide ; par exemple, l'eau peut être utilisée comme solvant (peintures à l'eau) ou l'essence (peintures à l'huile).

Les brosses (communément dénommées pinceaux)

Tige en bois appelé hampe avec une touffe de poils maintenue par une bague appelée virole à une extrémité ; il en existe une quantité de formes inimaginable ! Pour chaque technique de peinture il existe des pinceaux différents, avec un manche plus ou moins long, une touffe de poils avec une section ronde ou parallélipédique, avec des poils plus ou moins épais. Les poils de pinceaux étaient, au temps des peintres de Barbizon, fabriqués en poils d'animaux : écureuil, petit-gris, poney (crins), porc ou martre pour les plus rares et chers.

Le couteau à peindre, ou spatule

Il se compose d'un manche et d'une lame métallique extrêmement flexible mais non coupante. Il est utilisé en peinture aussi bien pour étaler de la peinture épaisse que pour mélanger les couleurs sur la palette ou retirer de la matière sur le support. Il permet en outre de déposer proprement et facilement des touches de peinture sur un endroit précis.



Brosses, couteaux, palettes et godet à palettes

1.1.2 Les supports

La toile

La toile est le support qui évoque le plus l'art du peintre, elle est fréquemment assimilée au tableau. La toile utilisée est le plus souvent une toile de lin. Afin de faciliter son utilisation, cette toile est tendue sur un cadre en bois nommé châssis.



Toile nue, châssis et toile sur châssis

Le panneau de bois

Il est utilisé pour les tableaux de petit format. L'arrière du panneau est la plupart du temps biseauté. Les peintres de Barbizon utilisaient souvent des panneaux en bois d'acajou. Le bois d'acajou présente l'avantage d'être peu sensible aux variations hygrométriques. Les variations hygrométriques correspondent aux modifications du degré d'humidité dans l'air et entraînent des déformations voire des fentes des panneaux de bois.



Panneau de bois

Le papier

On le trouve le plus souvent sous forme de feuille, il peut être blanc ou coloré. Le papier est généralement fabriqué à partir d'une pâte à papier issue de la transformation du bois. On évoque le grain du papier pour définir l'aspect et le toucher du papier ; un papier lisse a un grain fin et un papier rugueux a un grain grossier. Le grain du papier détermine l'usage : dessin, fusain, lavis, aquarelle. Le grammage du papier correspond aux grammes par mètre carré. Plus le rapport est élevé, plus le papier est épais. Le grammage du papier détermine également son usage.



Carnets de croquis

Le carton

Il est souvent en pâte de bois comme le papier, mais c'est un papier très épais et relativement rigide. Aujourd'hui, le carton est essentiellement utilisé pour faire des emballages. Il servait de support au temps des peintres de Barbizon. Le carton est alors utilisé pour les études en plein air.

1.1.3 Définition des étapes de préparation des supports

Préparation des toiles

1. Le support ne peut pas être peint tel quel, il faut déposer un encollage qui va pénétrer dans les fibres puis faire une préparation. Avant d'effectuer l'encollage de la toile de lin, celle-ci doit être **décatie**, cela signifie qu'elle est lavée de ses impuretés.
2. **La colle** utilisée pour l'encollage est le plus souvent d'origine animale : pendant des siècles a été utilisée une colle faite à partir de peau de lapin. La colle chaude est étalée sur la toile avec une brosse ou une spatule ; cette étape est indispensable car si le textile n'est pas encollé, la préparation passerait au travers.
3. Une **préparation ou enduit** est ensuite appliquée sur le support encollé. Cette préparation est faite à partir d'une charge ; cette charge se constitue de craie : le blanc de Meudon. A la charge, on ajoute un liant ou un mélange de liant et de pigment. Le pigment utilisé est généralement le blanc de titane, un pigment artificiel. Les pigments colorés à base de terre, d'oxyde de fer étaient utilisés au XVIIe siècle ; depuis le XIXe siècle, les préparations sont le plus souvent blanches.
4. La préparation déposée sur le support est ensuite **poncée**.

Actuellement, la toile utilisée est en coton mais plus souvent en matière synthétique.

L'encollage est toujours réalisé avec de la colle de peau de lapin ; la préparation est faite industriellement. Les toiles du commerce sont donc presque toujours prêtes à être peintes.

Préparation pour les panneaux de bois

1. Deux **couches de colle animale** sont déposées au pinceau à chaud sur le panneau de bois
2. Ensuite, le panneau est **poncé**, il est prêt à recevoir la préparation.
3. La **préparation** est constituée de colle de peau de lapin et de blanc de Meudon, ce mélange doit respecter rigoureusement des proportions entre les deux éléments. Encore chaude, la préparation est appliquée sur le panneau à l'aide d'un pinceau ou d'une spatule. Sept à huit couches sont successivement appliquées, il est nécessaire d'attendre plusieurs heures entre chaque application ; une nouvelle couche est appliquée seulement quand la précédente est sèche.
4. Lorsque la dernière couche est complètement sèche, le panneau est **poncé** pour que le fond soit homogène, lisse et absorbant.

Préparation pour les cartons

Le carton doit aussi être préalablement préparé. Le choix du carton est important, le grammage est nécessairement supérieur à 230 grammes par mètre carré pour les études peintes.

Le carton doit être recouvert de plusieurs **couches de Gesso** ; le Gesso est un mélange de plâtre et de colle de peau ou de caséine. Il est indispensable de recouvrir les deux faces du carton avec le Gesso afin d'éviter les déformations provoquées par l'humidité. Actuellement, il existe des cartons entoilés qui n'exigent aucune préparation.



1.2 Le dessin

1.2.1 Les outils du dessin

Le crayon graphite, ou crayon à papier

C'est l'outil le plus employé de nos jours. Il a été utilisé au XVI^e siècle par broyage de paillettes de carbone pur cristallisé qui se trouvent dans la nature. Produit artificiellement, le graphite est un mélange obtenu après cuisson de carbone (graphite naturel) mélangé à de l'argile et du soufre. On parle souvent de « crayon Conté » du nom de l'inventeur du graphite artificiel en 1795. Les crayons gras (B) ont une proportion d'argile plus importante que les crayons maigres (H). Les crayons maigres (H) sont très précis et sont surtout utilisés pour les travaux scientifiques. Les dessinateurs les utilisent pour obtenir des gris très doux, quelquefois à peine perceptibles. Les crayons gras (B) permettent d'obtenir des noirs très intenses. Comme ce matériau est très fragile et s'effrite facilement, il est entouré d'une gaine de bois pour le protéger et pour faciliter sa tenue.

La mine de plomb

Cet outil de dessin est contrairement à son nom en graphite et non pas en plomb. Il a la forme d'un crayon, un diamètre nettement supérieur mais sans gaine de bois. Son appellation fait référence à son aspect métallique légèrement brillant et à sa couleur gris foncé.



Mines de plomb

Le fusain

Il s'agit de branches de fusains, de tilleuls ou de saules carbonisées. Le fusain peut être utilisé de deux façons : soit on noircit la feuille totalement et on travaille en enlevant de la matière avec la gomme mie de pain, soit on dessine directement avec. En fonction du gras du fusain utilisé, il peut y avoir des traces de poudre autour du tracé ; cela peut être un moyen de le reconnaître.



Fusains et gomme mie de pain

La sanguine

La sanguine est créée à partir d'argile très riche en fer. Le fer lui donne sa couleur rouge sombre. Le plus souvent on trouve les sanguines sous forme de petits bâtonnets. Il est possible de faire de l'encre sanguine en plongeant le bâtonnet dans l'eau.



Sanguine

Le pastel

Il se compose d'une pâte colorée préparée avec une charge (craie, plâtre, kaolin ou sulfate de baryum), un pigment et un liant. Il a la forme d'un bâtonnet ou d'un crayon. On distingue trois variétés de pastel :

- ❖ le pastel dur
- ❖ le pastel mou
- ❖ le pastel gras

Ces distinctions correspondent à des différences de composition du liant. Le pastel mou nécessite une opération complémentaire de fixation de la matière après la réalisation du dessin.



Pastel à l'huile et pastel à l'écu

L'encre

Il existe des encres diverses utilisées pour le dessin. La sépia est produite à partir d'un liquide sécrété par la seiche. Elle n'est pas tout à fait noire mais a des tons plutôt bruns ou bleutés. La plus connue des encres est l'encre de Chine ; elle est fabriquée avec du noir de fumée (le noir de fumée est constitué des résidus de combustion de végétaux) et de la colle (la colle est fabriquée avec des produits provenant d'animaux : cornes de cervidés ou colles de peau de bœufs ou d'ânes). L'encre de Chine est naturellement noire et totalement indélébile.

Pour travailler l'encre, il est courant d'utiliser un pinceau ou des plumes d'oiseaux taillées : plumes d'oie, de corbeau. Pour les réalisations nécessitant beaucoup de finesse, on utilise une plume particulière ; la dérive de bécasse. Et n'oublions pas la plume métallique qui existait déjà dans l'Antiquité et dont l'utilisation fut reprise au XVIII^e siècle.



Encre en bâton, pierre à encre et encre liquide



Plume d'oie, plumes métalliques et porteplumes

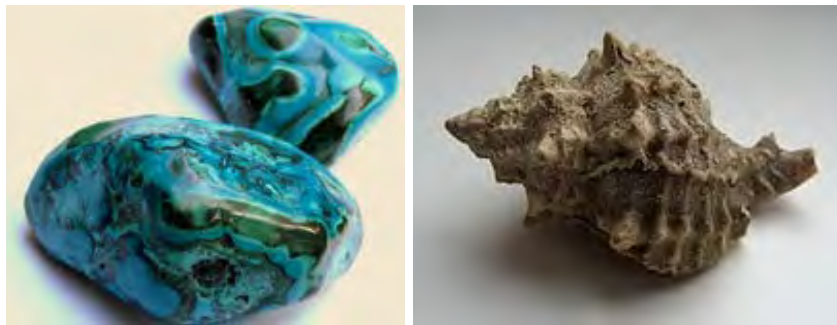
1.3 La peinture

1.3.1 Principes de base

Les pigments

La peinture se crée à partir de pigments de couleur mélangés à un liant, ce qui permet de créer la pâte nommée peinture. Les pigments sont d'origines diverses. Du temps des peintres de Barbizon, les pigments étaient d'origine végétale, animale ou minérale. Par exemple, le bleu indigo est fait avec les feuilles de la plante appelée indigotier. Le rouge carmin est obtenu en faisant sécher des insectes appelés cochenilles. Le pourpre est tiré d'une sécrétion d'un mollusque gastéropode, le murex.

Aujourd'hui, on utilise essentiellement des pigments synthétiques ; de nombreux pigments naturels tirés de minerais ne sont plus employés du fait de leur toxicité.



Ce qui sert à faire les pigments, par exemple pierre malachite et murex



Poudres de pigments, liant (gomme arabique) et mortier.

Le liant

Le liant permet de lier les pigments. Sans liant, les pigments ressemblent à de la poudre, et sont inutilisables pour dessiner ou peindre. Selon les régions et les époques, les artistes ont utilisé différents liants pour peindre : par exemple, pendant très longtemps, on utilisait du jaune d'œuf. La peinture à la tempera est une peinture dont le liant est l'œuf (le jaune, le blanc ou les deux) ; cette technique fut beaucoup utilisée sur des panneaux de bois, notamment pour les icônes.

On peut aussi se servir de gomme arabique (technique utilisée depuis l'Égypte ancienne) : il s'agit en fait de sève d'arbre durcie. L'avantage de la gomme arabique est que même diluée dans l'eau, elle garde son pouvoir liant. On peut donc l'intégrer dans des peintures à l'eau. L'huile extraite de certaines plantes est fréquemment utilisée comme liant, la plus connue est l'huile de lin. Au XIXe siècle, l'huile d'œillette était d'usage courant ; sa faible siccativité la rendait intéressante pour la fabrication des peintures en tube. La siccativité d'une huile correspond à sa capacité à sécher plus ou moins rapidement ; une faible siccativité signifie un séchage lent et une forte siccativité, un séchage rapide.

Le choix du liant détermine la fabrication de la peinture à l'huile, du pastel, de l'aquarelle.



Lin et œillette (pavot)

La peinture à l'huile

Comme son nom l'indique, la peinture à l'huile est composée de pigments et d'huile qui sert de liant. On utilise surtout de l'huile de lin. Au XIXe siècle, les peintres appréciaient la peinture préparée avec l'huile d'œillette en raison d'un meilleur rendu des couleurs. Entraient également dans la composition des peintures des résines (mastic en larmes, bitume) dont la fonction était de diluer les huiles. Les peintres du XIXe siècle utilisaient le bitume, dérivé du pétrole, comme pigment pour créer une couleur brun-noir. Ce pigment a dû être abandonné car les peintures qui le contiennent ne « sèchent » jamais ce qui provoque des craquelures notamment si les peintres ont utilisé une peinture à l'huile sur une peinture en sous couche contenant du bitume. C'est un manque de siccativité qui a fréquemment entraîné une altération des œuvres (craquelures) et/ou un noircissement.

Quand on peint à l'huile, contrairement à ce que l'on dit habituellement, la peinture ne sèche pas mais elle s'oxyde, c'est ce qui la fait durcir. Ce durcissement emprisonne les pigments. La couche colorée est parfois complétée par un glacis ; le glacis est transparent, il permet d'intensifier les couleurs que l'on veut mettre en valeur. Le glacis est un mélange de pigment et de liant (le liant est souvent de la résine naturelle, résine mastic, qui permet un séchage rapide).

Pour finir son œuvre : le vernis

Le vernis est une couche de protection mise sur la peinture une fois que celle-ci est bien « sèche ». Il protège des rayons UV et des infrarouges, mais il permet aussi de donner différents effets, comme un aspect brillant ou mat.



Toile tendue sur châssis avec une partie esquissée au crayon, une partie peinte et une partie vernie

L'aquarelle : une peinture à l'eau

Cette technique, qui permet de créer des peintures très rapidement, est adaptée à la peinture en plein air et à la réalisation de croquis rapides. L'aquarelle est une peinture translucide composée de pigments broyés, et agglutinés avec de l'eau et de la gomme arabique. L'aquarelle s'utilise sur un papier épais et absorbant pour « boire » la couleur. Le principe de base à l'aquarelle est de travailler clair ou foncé, le seul blanc dont on dispose est le blanc du papier ! Il est donc important de créer des espaces de réserve pour le blanc et les couleurs les plus claires. La couleur est toujours plus foncée sur la palette que sur le papier ; appliquée sur le papier, la couleur s'éclaircit pendant le séchage.

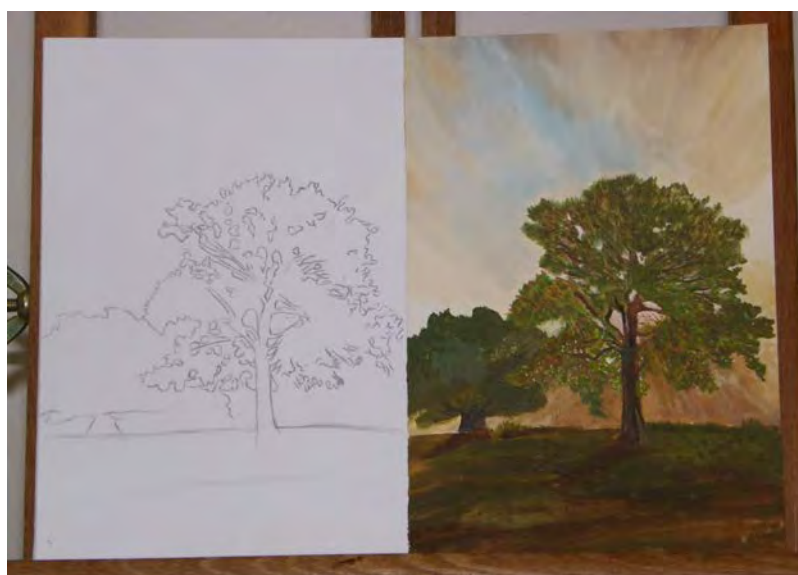


Aquarelle : à gauche l'esquisse au crayon, au centre la pose des couleurs claires, à droite l'aquarelle terminée

La gouache

La gouache est une peinture opaque composée également de pigments et d'un liant aqueux, gomme arabique mélangée à l'eau. La forte proportion de pigments, et notamment de pigment blanc, par rapport au liant crée l'opacité qui la distingue de l'aquarelle. Elle est plus couvrante et a un aspect crémeux. Elle a aussi la caractéristique intéressante de pouvoir être retravaillée à l'infini tant qu'elle n'a pas été vernie.

La gouache se prête à différentes techniques : faiblement diluée, elle garde une consistance proche de la peinture à l'huile et fortement diluée, elle devient liquide comme l'aquarelle.



Gouache : à gauche l'esquisse au crayon, à droite la mise en couleurs

Les techniques des peintres

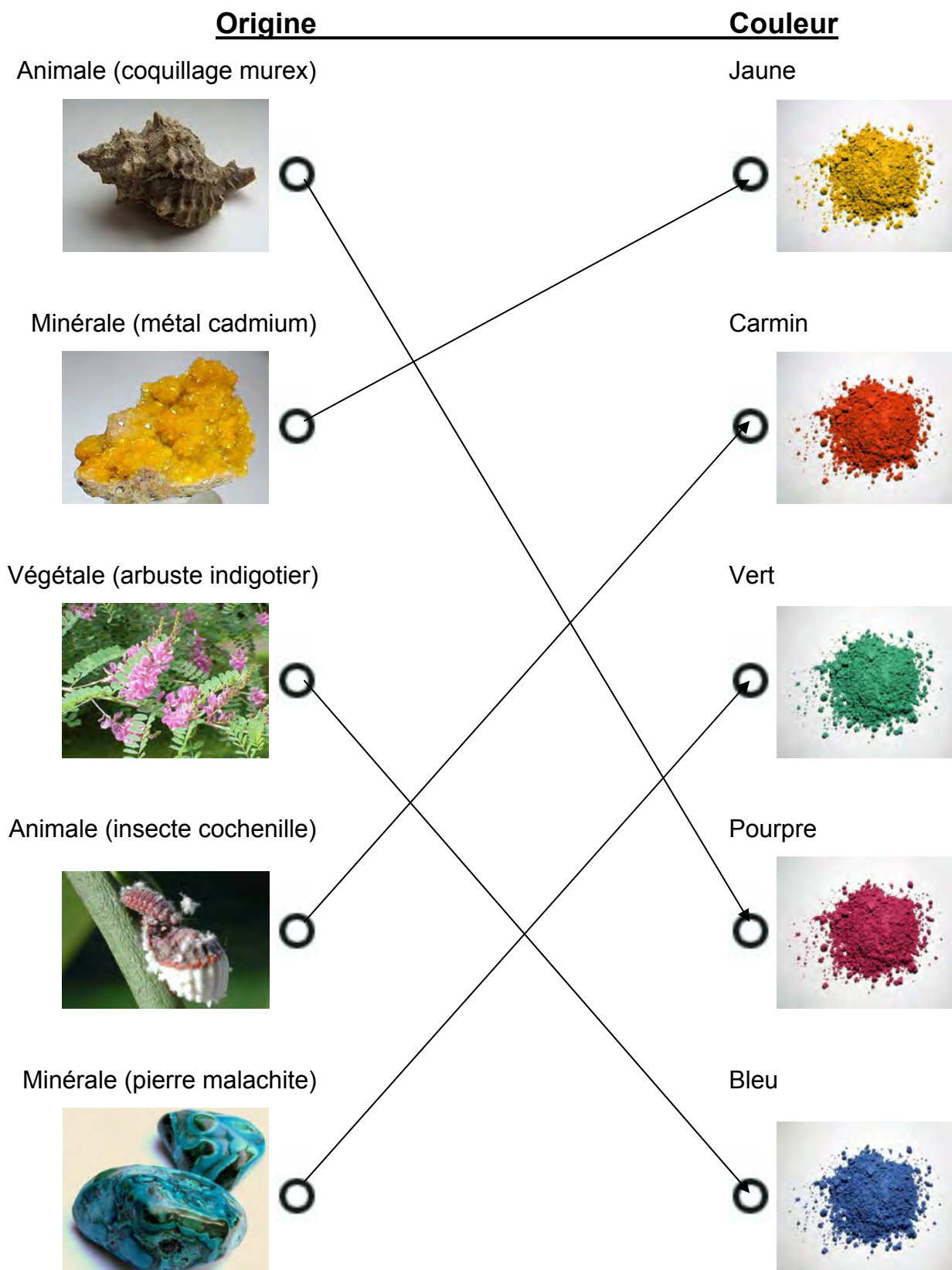
Les peintres de Barbizon utilisaient des peintures préparées par leurs soins ou des peintures achetées chez le marchand de couleurs. La présence de bitume dans les peintures explique en partie les teintes sombres de leurs toiles !

Mais il y a une autre raison pour expliquer les couleurs sombres des œuvres. Avec le temps, le vernis apposé sur la couche picturale pour la protéger a tendance à jaunir ou à s'obscurcir notamment si le vernis est de mauvaise qualité. Au XIX^e siècle, il existait des vernis bruns pour donner de « l'harmonie » aux œuvres.

Les modiques finances des peintres de Barbizon leurs imposaient parfois l'achat de vernis de qualité médiocre ; ces vernis sont souvent la cause d'un obscurcissement de l'œuvre. Les restaurateurs d'œuvre d'art peuvent néanmoins contrer cet effet du temps. Grâce à des techniques minutieuses, ils enlèvent le vernis sans toucher à la peinture pour lui rendre toute sa couleur.

Le vernis jaunit aussi par oxydation liée à son environnement. Il ne faut pas oublier la mauvaise conservation de la plupart des œuvres dans les maisons d'artistes ; à cette époque, on se chauffait au feu de bois et on fumait la pipe. Ces différents éléments créaient et déposaient de la fumée sur les toiles (donc sur le vernis), faisant brunir ou jaunir prématurément le vernis. Il faut savoir également que, parfois, le peintre était pressé d'appliquer le vernis, celui-ci était alors posé sur une couche qui n'était pas encore sèche, créant des problèmes de craquèlement et/ou de jaunissement.

1.3.2 Fiche jeu : origine des pigments



RELIER LE MATERIAU D'ORIGINE A LA COULEUR OBTENUE

Origine

Couleur

Animale (coquillage murex)



Jaune



Minérale (métal cadmium)



Carmin



Végétale (arbuste indigotier)



Vert



Animale (insecte cochenille)



Pourpre



Minérale (pierre malachite)



Bleu



Jeu des pigments - © Musée Départemental de l'École de Barbizon

→   **FICHE-JEU** sur le CD Rom : [origine-des-couleurs.pdf](#)

1.4 Le cadre

C'est une baguette d'encadrement le plus souvent en bois et indépendante de l'œuvre. Au XIXe siècle, les œuvres ont des cadres dont la particularité est d'avoir une moulure très chargée avec, par exemple, un décor de canaux gravés et de feuilles d'acanthe moulées. Les moulures sont fréquemment en plâtre sur bois, dorées à la feuille ou peintes en noir.



Cadre « Napoléon III » avec moulure

2 Les peintres de Barbizon ou peindre sur le motif

2.1 Le matériel des peintres de Barbizon

Partir peindre en plein air pour toute une journée demandait une certaine organisation. Les peintres devaient emporter tout leur matériel de peinture qui était encombrant même si chacun essayait de ne prendre que le nécessaire.

Le support utilisé pour peindre est en général la feuille de papier ou un carton de petite dimension, une toile ou un panneau de bois, également, de petit format. Par la suite, les œuvres sur papier peuvent être marouflées sur toile ou sur panneau de bois pour leur donner plus de rigidité. Il faut comprendre qu'il était impossible de peindre les plus grandes œuvres sur le motif, les œuvres de grand format étaient réalisées en atelier d'après les esquisses, les études ou pochades faites sur le motif. En utilisant un support de petite dimension, les peintres pouvaient se contenter d'un chevalet léger et portable. On sait que certains peintres utilisaient des feuilles posées sur leurs genoux. Ainsi, la petite taille de nombreuses études et peintures s'expliquent par l'encombrement réduit du matériel que l'on souhaitait prendre avec soi.

Pour peindre en plein air, les artistes devaient bien sûr emporter avec eux leur peinture. Or, avant 1841, la peinture en tube telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existait pas. Les couleurs à l'huile étaient conditionnées dans des vessies de porc, fermement attachées et liées par un lacet. Les artistes utilisaient une pointe pour percer le sac en peau et extraire la couleur, la pointe était remise dans l'orifice et faisait office de bouchon. Mais le sac n'était plus suffisamment hermétique ; la peinture durcissait et devenait inutilisable. Du fait de la rigidité de la vessie de porc, il était impossible de défaire le lacet et d'ouvrir le sac.

Le brevet concernant les tubes de peinture qui étaient alors en plomb ou en étain est un brevet américain déposé par John Goffe Rand, un artiste peintre américain. Son brevet n'étant pas déposé en France ; la maison Lefranc reprend le principe de cette innovation et l'adapte. La conception du pas de vis est l'étape qui rend le tube de peinture complètement hermétique ; il prend la forme que nous lui connaissons actuellement.



Tubes de peinture

2.2 L'accoutrement des peintres de Barbizon

Les touristes qui commencèrent à fréquenter Barbizon durant la deuxième moitié du XIX^e siècle étaient parfois étonnés par l'accoutrement des peintres qui portaient en forêt comme le montre ce témoignage :

« Son costume avait quelque chose de bizarre et de curieux : un grand chapeau rabattu ombrageait son front et couvrait ses longs cheveux ; une blouse de toile grise lui servait d'habit et de torche-pinceaux ; des guêtres de même étoffe et une chaussure armée de gros clous garantissaient ses jambes grêles et ses pieds délicats ; à sa vieille ceinture bigarrée étaient enfilés les bâtons de sa chaise de campagne ; d'une main, il tenait une grande toile à peindre, de l'autre une pique pour assujettir son parasol lorsqu'il peignait. Il portait sur le dos en guise de havresac une boîte à couleurs et un chevalet. »
(Mémoires de Stamati Bulgari, peintre grec, élève de David. Bulgari arrive à Chailly en 1821, fin juillet, accompagné d'un jeune artiste qui allait rejoindre ses camarades)



→ **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : [accoutrement-des-peintres.mp3](#)



Parasol et chaise de campagne, appelée : pinchard



Blouse, chapeau, pipe

2.3 Les conditions de travail

Les conditions étaient quelquefois difficiles en forêt, il faut donc ajouter à ces habits et matériels un équipement de guêtres pour se protéger de la végétation, des fourmis, des vipères. Mais les peintres devaient aussi se protéger des moustiques :

« Ce n'est qu'à force de fumer des pipes qu'on peut lutter contre les insectes que l'odeur de tabac éloigne un peu. »



Nicolae Grigorescu - Andreescu à Barbizon, 1879-1880 ¹



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [grigorescu_andreescu.jpg](#)

¹ Localisation : Bucarest, Muzeul National de Artă al României. © Bucarest, Muzeul National de Artă al României / Costin Miroi et Marius Preda



La tenue vestimentaire et les accessoires du peintre (public déficient visuel)



Poupée habillée avec parasol, pipe, guêtres, matériel du peintre

3 Un traité de peinture

3.1 Les principes de Pierre-Henri de Valenciennes

L'ouvrage qui eut la plus grande influence sur les théories et les techniques de la peinture fut *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes. Suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* écrit par Pierre-Henri de Valenciennes en 1799. Si les ouvrages du genre ne manquaient pas, celui de Pierre-Henri de Valenciennes eut un succès retentissant auprès de générations d'artistes. Cet essai sur la peinture de paysage est un jalon essentiel vers les « théories » du paysage barbizonnais. Si Valenciennes prône la peinture sur le motif, il ne s'agit pour lui que d'esquisses qui serviront à la composition en atelier, alors que les peintres de Barbizon revendiquent ce que Valenciennes considère comme des esquisses en tant qu'œuvres à part entière.

Ce premier extrait invite les artistes à étudier d'après nature :

"Il est nécessaire qu'il [l'artiste] fasse plusieurs études de paysages d'après nature, pour perfectionner son talent. Les plus grands peintres d'histoire n'ont pas négligé cette partie importante. Ce genre d'étude apprend à mettre de l'air dans les tableaux, à peindre la couleur locale des lumières et des ombres dans tous les instants du jour. Les ressouvenirs qu'on garde de la nature, empêchent de copier servilement les effets du clair-obscur que présente le modèle renfermé et privé de la lumière principale et de l'air atmosphérique. (...)

O vous ! Régénérateurs de la peinture dans les temps modernes, savants Michel-Ange, sublime Raphaël, est-ce en copiant servilement des modèles isolés dans vos ateliers, que vous avez appris à composer les chefs-d'œuvre que l'on court admirer au Vatican et qui vous assurent l'immortalité ? Non ; vous étiez nés avec le génie de la peinture ; mais l'étude de la nature, considérée sur tous les rapports, a développé votre talent. (...).c'était dans la nature vivante et sans cesse consultée, que vous alliez puiser ce caractère de justesse et de vérité qui fait le principal mérite de vos ouvrages. (...)"

Les deux extraits suivants s'attachent à l'étude des arbres :

" (...) nous ferons observer qu'il faut étudier dans un arbre, 1° la forme du tronc, 2° la disposition des branches, 3° l'arrangement des feuilles et des masses qu'elles produisent. (...) il faut cependant avoir attention de bien dessiner les embranchements, et de faire sentir, par les contours et les traits saillants ou rentrants, la structure et la position des branches qui viennent en avant, ou qui s'éloignent ; ce qui fait distinguer les plans, et donne de l'épaisseur, de la rondeur et de la distance entre les parties. Pour bien connaître la forme d'un arbre et de ses branches, il faut le dessiner pendant l'hiver, lorsqu'il est dépouillé de ses feuilles ; on en saisit alors la structure, et l'on se rend compte de toute sa charpente. "

"Ne manquez pas de faire quelques études peintes de beaux arbres isolés ou en masse. Attachez-vous à tous les détails de l'écorce, de la mousse, des racines, de l'embranchement, du lierre qui les entoure et qui leur est attaché ; faites surtout de bons choix, et étudiez la variété des bois, des écorces et du feuillage, ce qui est de la plus grande importance. Choisissez de belles touffes d'arbres qui vous présenteront de larges masses de clair-obscur. Voyez comme les feuilles reviennent en clair sur une masse qui paraît noire. Ce sont là des études qu'il faut peindre d'après nature pour saisir des vérités dont les artistes ne s'occupent pas assez. Il est vrai que ces études ne forment pas des tableaux ; mais on les garde dans le portefeuille pour les consulter et en faire son profit dans l'occasion. "



➔ **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : **etude-d-apres-nature.mp3**

3.2 Corot, Détail de tronc d'arbre en forêt de Fontainebleau

Une étude de Camille Corot, datée du 8 octobre 1822, *Détail de tronc d'arbre en forêt de Fontainebleau* (22,5 X 31 cm), montre le respect de Corot pour les principes de Pierre-Henri de Valenciennes : peindre sur le motif des « détails » de paysage et non pas des paysages. Ces « détails » de paysage sont ensuite utilisés en atelier dans des compositions. Les peintres de Barbizon peignent en atelier des œuvres de grand format représentant des « détails » de paysage. Des sujets représentatifs des études faites sur le motif prennent le statut d'œuvre à part entière.



Camille Corot, *Détail de tronc d'arbre en forêt de Fontainebleau*, 1822

→  IMAGE sur le CD Rom : [corot_tronc-d-arbre.jpg](#)



Interprétation tactile du tableau (public déficient visuel)

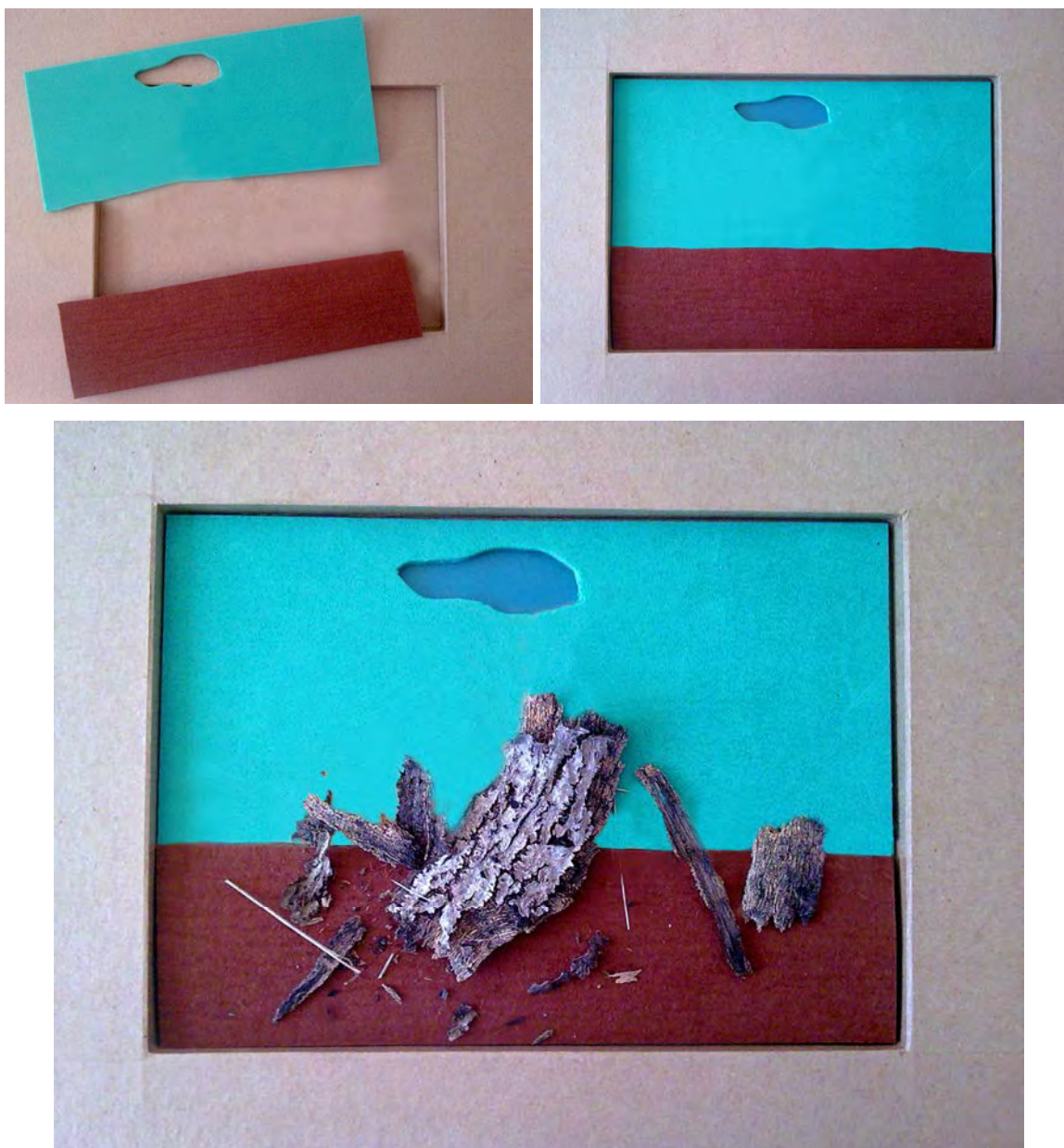
Attention. Cette œuvre est très difficile en lecture tactile. **La mise en scène des éléments** est indispensable en amont. **L'image tactile** n'est utilisée que pour expliquer le cadrage et les lignes fortes du tableau, en établissant un parallèle avec **le puzzle de composition**.

→ **Identification des éléments à l'aide de la mise en scène des éléments**



*Jeu de manipulation tactile à partir d'éléments naturels :
mise en scène des éléments du tableau Corot pour reconstituer la « scène ».*

→ **Identification de l'arrière-plan à l'aide du puzzle de composition**

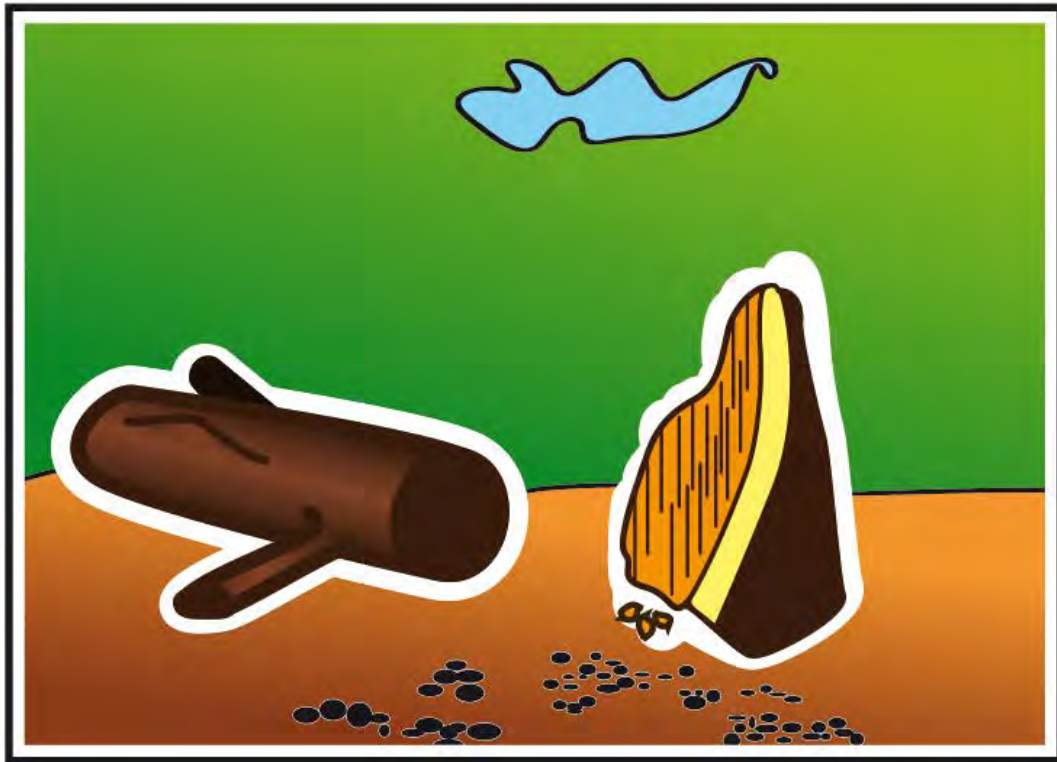


Puzzle de composition

L'arrière plan est doux, un traité graphique « flou », des couleurs « calmes » :

- ❖ **Les deux tiers supérieurs** représentent le feuillage des arbres de la forêt. Au centre en haut, un « trou » illustre une percée dans le feuillage qui laisse apercevoir le ciel.
- ❖ **Le tiers inférieur** représente le sol, ocre-marron, couleur terre. En bas au centre, sont représentés des éléments naturels, tel des cailloux ou de la mousse, éparpillés au sol.
- ❖ **Entre les deux**, la frontière est assez floue, on voit peu les troncs des arbres, alors qu'ils devraient se situer sur cette ligne d'horizon.

→ **Identification du sujet principal à l'aide de l'image tactile**



Camille Corot : Détail de tronc d'arbre en forêt de Fontainebleau

L'image tactile représente le tableau de Camille Corot. On retrouve sur les deux tiers supérieurs une trame figurant le feuillage, et dans la partie inférieure les cailloux et les mousses.

Au centre de l'image, la forme triangulaire en hauteur figure le sujet principal du tableau : la souche. (*Reprendre le bois utilisé dans la mise en scène ou poser un morceau de bois au centre du tableau*). La souche est l'élément le plus lumineux du tableau, elle barre le tableau d'une ligne courbe, comme une grande virgule. La face extérieure de la souche est sombre. Les fibres de bois arrachées à l'intérieur de la souche apparaissent de couleur claire orangée et striées verticalement.

→ **Identification de la figuration de 2^{ème} ordre**

A gauche de la souche, le tronc de l'arbre git au sol.

3.3 Luniot, Femme ramassant du bois dans une clairière

Les tableaux de Joseph Luniot, *Femme ramassant du bois dans une clairière* et d'Eugène Masson, *Sous-bois* montrent la contribution des peintres de Barbizon à l'évolution de la peinture de paysage.

Si l'on fait le rapprochement entre le tableau de Joseph Luniot et celui de Meindert Hobbema (cf. p.32), on constate que les principes de construction sont identiques ; Joseph Luniot respecte les critères de la tradition hollandaise. Le tableau de Meindert Hobbema (103,5 X 141 cm) est d'un format paysage tandis que le tableau de Joseph Luniot (145 X 113 cm) est d'un format portrait. Pour le format paysage, la hauteur du tableau est inférieure à la largeur, dans le format portrait la hauteur est supérieure à la largeur. Le tableau de Joseph Luniot et celui d'Eugène Masson (163 X 110 cm) sont des portraits d'arbres et pourtant le tableau d'Eugène Masson ne reprend qu'un « détail » de paysage.



Joseph Luniot, *Femme ramassant du bois dans une clairière*



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [luniot_femme-ramassant-du-bois.jpg](#)

3.4 Masson, Sous-bois



Eugène Masson, *Sous-bois*



→ **IMAGE** sur le CD Rom: [masson_sous-bois.jpg](#)

4 La théorie

4.1 Construire un tableau

L'étude du tableau de Meindert Hobbema (1638 – 1709), peintre de l'École flamande, est une clé pour comprendre la construction d'un tableau ; de plus, cet artiste a été une référence pour de nombreux peintres de Barbizon.

4.1.1 La composition

La composition est l'art de savoir organiser les différents éléments d'une œuvre. Lors des concours de peinture du XVIIe au XIXe siècle, il existait des épreuves spéciales de composition. Apprendre à composer un tableau était un des enseignements de l'École des Beaux-Arts.

Parce que les peintres de Barbizon peignaient les paysages tels qu'ils les voyaient, choisir sa position par rapport au sujet pour composer sa toile, « choisir son motif », revêtait la plus grande importance.

Voici quelques principes de base de composition d'un paysage et leur utilité :

- ❖ Faire entrer les spectateurs dans le tableau : pour entrer dans une œuvre, le spectateur doit pouvoir savoir où poser son regard. Les lignes de force ou lignes de fuite d'une composition permettent de soutenir le regard et de créer comme un chemin pour se promener dans l'œuvre.
- ❖ Situer sa ligne d'horizon : la ligne d'horizon détermine le champ qui va constituer l'œuvre, c'est là où pointe l'œil.

4.1.2 Construire un paysage : la perspective

La perspective permet de représenter la profondeur d'un paysage dans un espace bidimensionnel, comme la surface plane d'un tableau.

- ❖ En observant un paysage, on remarque que les éléments le constituant paraissent de plus en plus petits en fonction de leur éloignement : c'est la perspective linéaire. Les différents éléments du décor ont l'air de créer des lignes qui se regroupent sur un

point de l'horizon : le point de fuite. La position du point de fuite est très importante dans un tableau, car elle permet de créer des effets de profondeur différents.

- ❖ Il existe un autre type de perspective qui s'appelle la perspective atmosphérique : il s'agit de la façon dont les tons et les couleurs des objets semblent changer en s'éloignant vers l'horizon. Par exemple, la couleur du ciel au dessus de nous semble beaucoup plus intense que la couleur du ciel à l'horizon qui s'éclaircit.
- ❖ Le dégradé des tons et les lignes fuyantes suggèrent une profondeur de l'espace. Grâce à ces deux principes, on peut peindre un paysage qui semble réel.



Meindert Hobbema, *L'Allée de Middelharnis*, 1689 ²



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [hobbema_allée-middelharnis.jpg](#)

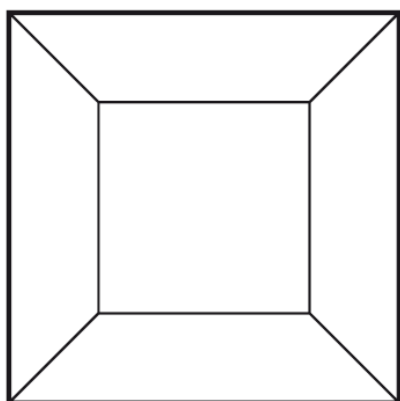
² Localisation : Londres, The National Gallery. © The National Gallery, Londres, Dist. RMN – © National Gallery Photographic Department



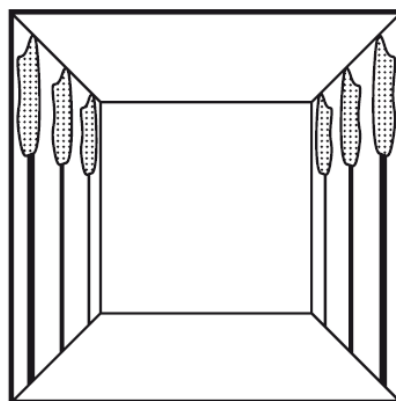
Interprétation tactile du tableau (public déficient visuel)

→ Représentation d'un cube en perspective.

- ❖ Les éléments du paysage paraissent de plus en plus petits en fonction de leur éloignement : ce qui est loin est petit, ce qui est près est grand
- ❖ Les éléments du paysage ont l'air de créer des lignes qui se regroupent sur un point de l'horizon : le point de fuite, les « diagonales ».

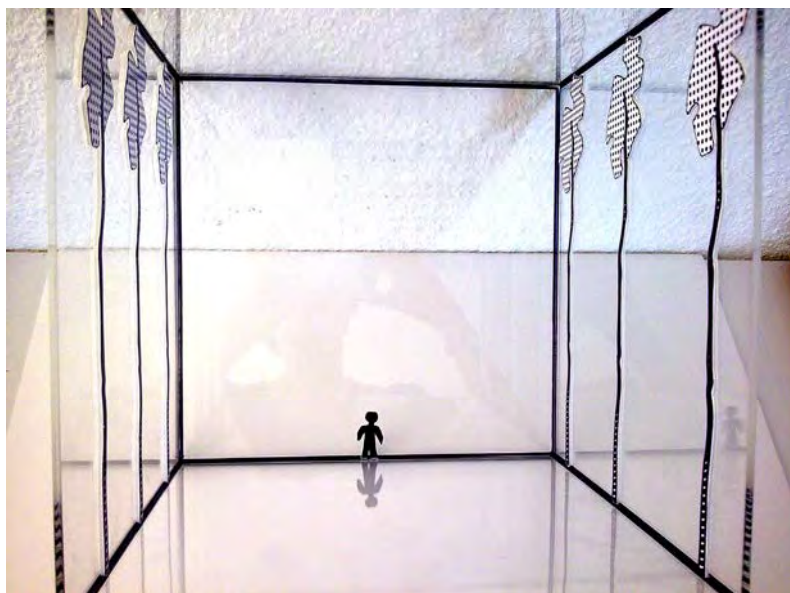


Représentation du cube vide



Représentation du cube avec 6 arbres

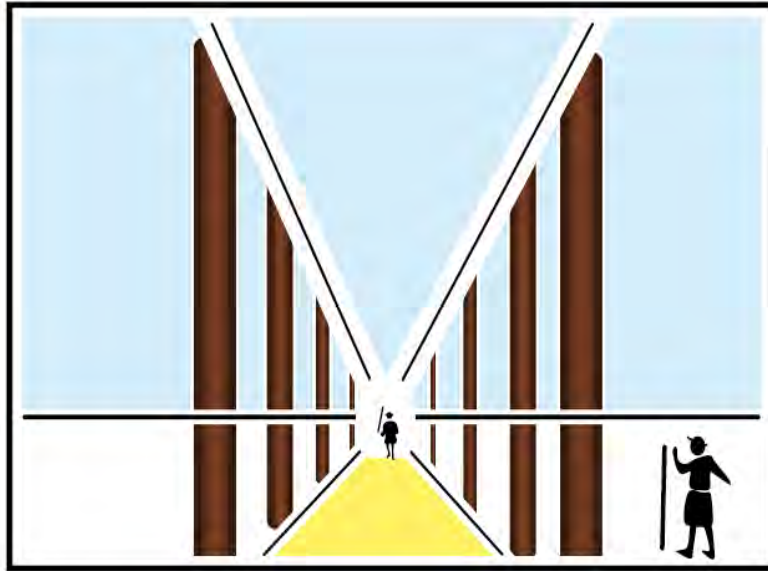
- ❖ Comparer le cube avec sa représentation.
- ❖ Situer où se trouve le peintre.



→ **L'allée de Middelharnis.**

A partir des deux images tactiles :

1. Expliquer la composition de la scène : une allée bordée d'arbres (analogue aux arbres dans le cube), et deux personnages. Situer la ligne d'horizon et les lignes de fuite. Faire le parallèle avec le cube et sa représentation.



Allée bordée d'arbres

2. Décrire la scène complète : le village, la végétation, les nuages.



Meindert Hobbema : L'Allée de Middelharnis

4.2 Utiliser les couleurs

Tout d'abord, rappelons que la couleur est une sensation ressentie par les organes de la vue à l'observation des éléments qui nous entourent. En fait, le soleil produit une lumière blanche qui renferme toutes les couleurs du spectre lumineux ; c'est de cette lumière elle-même que naissent les couleurs. L'arc-en-ciel caractérise le fait que l'on ne puisse pas toucher la couleur. Les éléments qui nous entourent contiennent des pigments qui absorbent ou réfléchissent la lumière, la partie réfléchi correspond à la teinte que nous percevons et la partie absorbée à la teinte que nous ne percevons pas.

Que ce soit pour créer les couleurs elles-mêmes ou pour utiliser leurs effets, connaître les couleurs est nécessaire pour comprendre une peinture.

- ❖ Les couleurs primaires : les trois couleurs primaires sont le jaune, le rouge et le bleu, ces couleurs ne peuvent pas être obtenues par le mélange d'autres couleurs. À partir de ces trois couleurs, on peut obtenir n'importe quelle couleur en les mélangeant dans des proportions variées.
- ❖ Les couleurs secondaires : le vert, l'orange et le violet. Elles sont obtenues par le mélange de deux couleurs primaires en proportions égales.
- ❖ Les couleurs tertiaires correspondent au mélange de la couleur primaire et de la couleur secondaire situées de chaque côté, elles sont au nombre de six.

Les couleurs complémentaires : ce sont des paires de couleurs qui font apparaître un contraste violent lorsqu'on les juxtapose. Le contraste correspond à l'opposition entre une couleur primaire et la couleur secondaire des deux autres primaires (le jaune et le violet).

Les couleurs chaudes vont du jaune au violet. Les couleurs froides du bleu au vert.

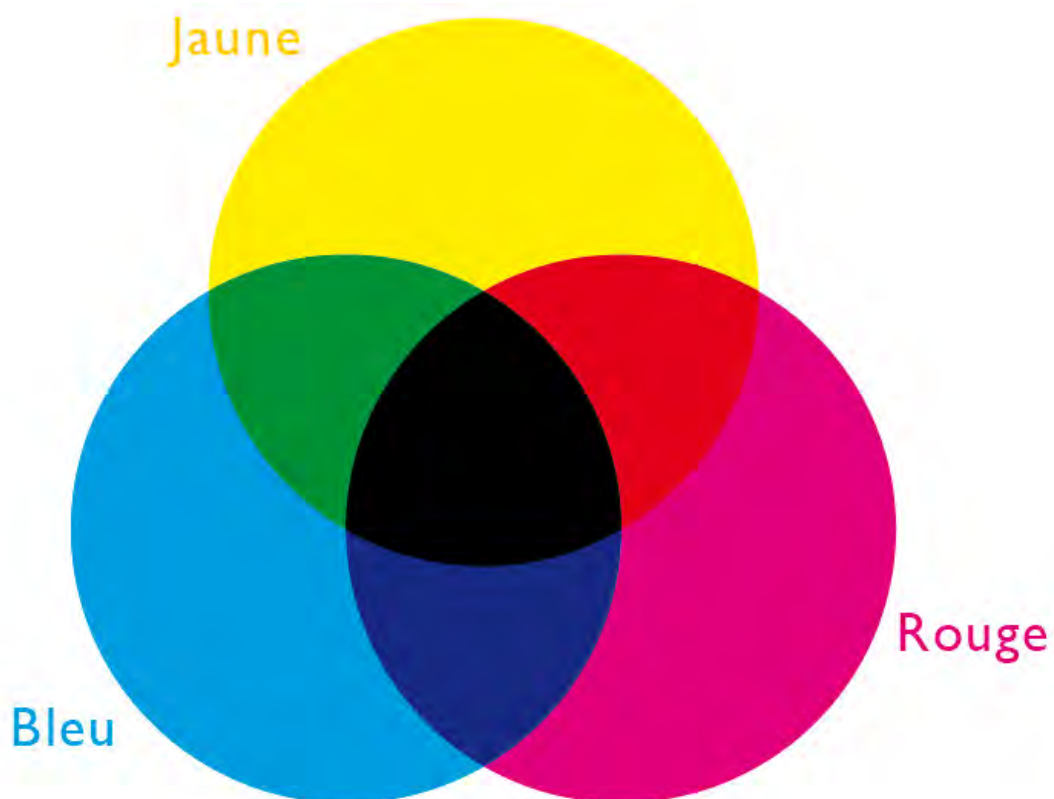
Un rappel : le blanc et le noir sont dits des non-couleurs dans le domaine de la peinture. Cependant, dans le domaine de la physique, on considère que le blanc correspond à la superposition de toutes les couleurs et que le noir correspond à l'absence de couleurs.

Les couleurs entretiennent entre elles différents rapports, et permettent de mettre en valeur certains éléments des tableaux. Par exemple, en utilisant des couleurs complémentaires l'une à côté de l'autre, les sujets peints dans ces couleurs vont particulièrement être visibles, ils vont attirer l'œil.

Plus étonnant, en mettant une couleur vive à côté d'une couleur très sombre ou très claire, l'œil aura l'impression que la couleur vive utilisée n'est pas la même. Ainsi, selon la position des couleurs par rapport aux autres, nous les percevons très différemment.



Couleurs primaires et couleurs secondaires (public déficient visuel)



Couleurs primaires et couleurs secondaires

4.3 L'ombre et la lumière

Pour peindre la nature, rendre compte de la lumière et des ombres permet de rendre les tableaux plus vivants.

Lorsqu'un peintre commence une étude de paysage, il détermine d'abord la provenance de la lumière. Une lumière est dite latérale lorsque la source principale de lumière, le soleil n'est pas situé au zénith mais plus bas. La lumière latérale est donc celle des milieux de matinée ou d'après midi. Par contre, lorsque le soleil se trouve à midi juste au dessus de nos têtes on observe une lumière zénithale.



L'ombre et la couleur (public déficient visuel)

Comme la matière, dont la consistance varie en fonction de la température (elle se ramollit à la chaleur), les couleurs varient en fonction de la lumière. La présence de l'ombre modifie les couleurs et la perception que l'on en a. Les jeux d'ombres et de lumière intéressent les peintres, car ils leur donnent une palette de couleurs plus large.



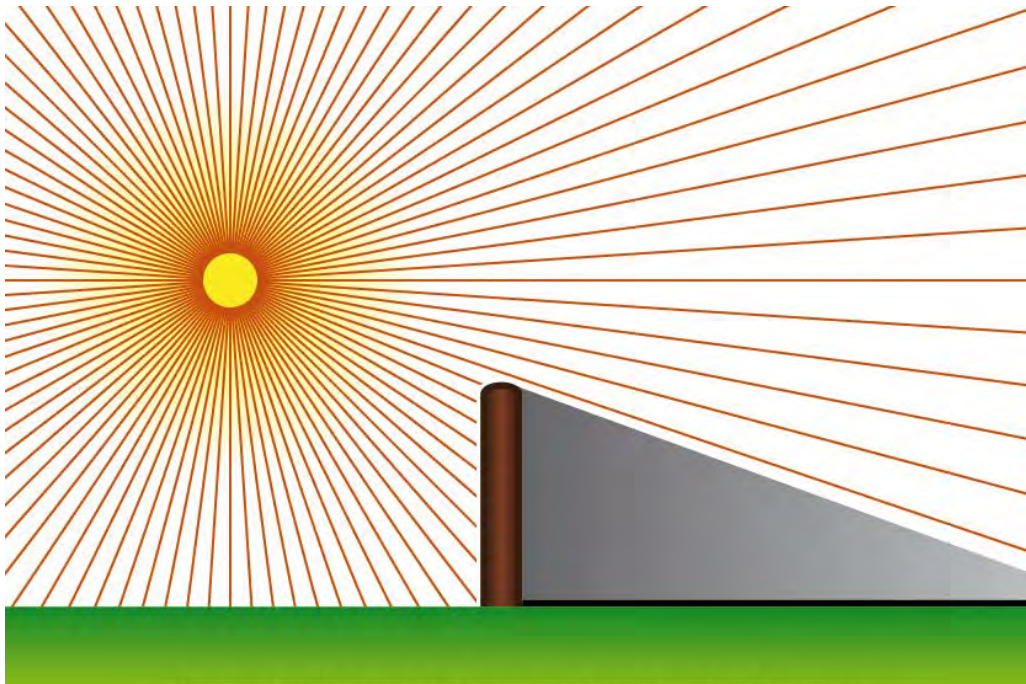
L'ombre et la lumière (public déficient visuel)

Le soleil émet des rayons de lumières, ce sont des droites. Elles rayonnent tout autour de lui. Quand les rayons lumineux rencontrent un obstacle opaque, ces rayons sont interrompus par l'obstacle.

De l'autre côté de l'obstacle, l'absence de lumière se prolonge jusqu'au sol, qui n'est alors pas éclairé : il est **dans l'ombre**. La surface au sol s'appelle **l'ombre portée**.

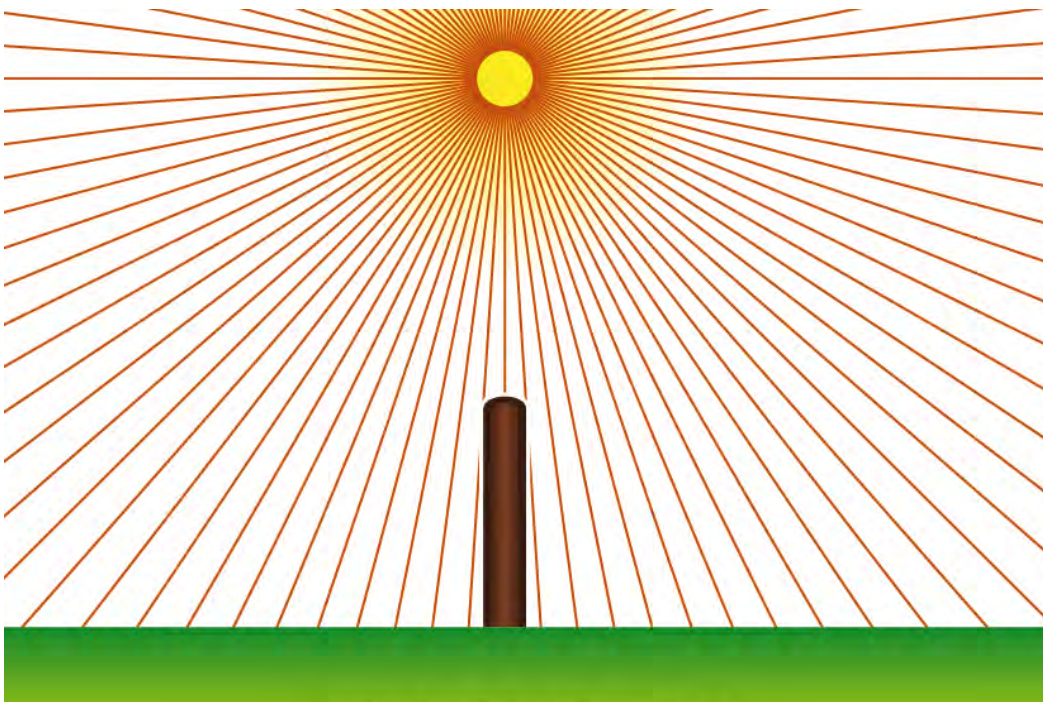
Sur les images tactiles, **l'élément vertical représente un obstacle, un arbre par exemple. Le trait horizontal représente le sol.**

- ❖ **Première image** : la lumière est latérale, presque à l'horizon (le soleil est de côté).
L'ombre (le triangle vide, sans rayon lumineux) est grand,
et l'ombre portée (la zone de sol non éclairée) est importante.



Lumière de début ou de fin de journée : le soleil est bas à l'horizon

- ❖ **Deuxième image** : la lumière est zénithale (le soleil est au point le plus haut).
L'ombre et l'ombre portée sont inexistantes.



Lumière de midi : le soleil est au zénith

On parle de contre jour lorsque la lumière est face au peintre et au spectateur de l'œuvre. A contrario, lorsque la lumière vient de derrière le peintre, on parle de lumière frontale. En regardant les ombres, on peut savoir où le peintre se situait par rapport à la lumière du soleil mais aussi deviner l'heure à laquelle il a réalisé sa toile.

Jeu de lumière sur les arbres et les feuillages



François-Auguste Ortmans, *Sous-bois en forêt de Fontainebleau*



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [ortmans_jeu-de-lumiere.jpg](#)

4.4 De la conception à la réalisation

4.4.1 La conception

Il existe plusieurs phases dans la préparation d'un tableau. Lors de la conception, l'artiste peut exécuter un dessin préparatoire qui préfigure les éléments qui composeront le tableau. L'artiste peut aussi réaliser une esquisse ; une œuvre peinte de taille souvent réduite par rapport à l'œuvre définitive et qui préfigure également les éléments qui composeront le tableau.

Parfois, l'artiste réalise des études ; ce sont des peintures ou des dessins qui représentent le détail d'un tableau. Mais les études peuvent être réalisées à titre d'exercice, comme un simple entraînement. Les études donnent souvent l'impression d'une œuvre achevée car elles paraissent plus finies que les esquisses ou les dessins.

Quant aux pochades, ce sont des peintures de petit format faites rapidement et qui constituent une œuvre achevée ; il ne faut surtout pas les confondre avec les études.

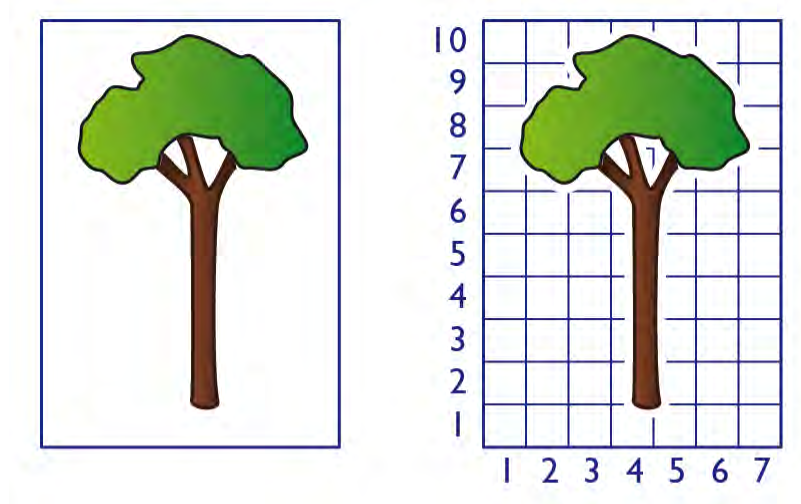
4.4.2 Le report

Après la phase de conception vient la phase du report. Plusieurs techniques sont pratiquées et notamment la technique du carreau. Cette technique permet de reproduire une image à une échelle différente. Il suffit de créer un quadrillage sur une image, et de faire un quadrillage de même proportion sur un nouveau support. En s'aidant de cette grille on peut reproduire un dessin à une échelle différente. Cette technique était très utilisée par les peintres académiques mais aussi par les peintres de Barbizon.

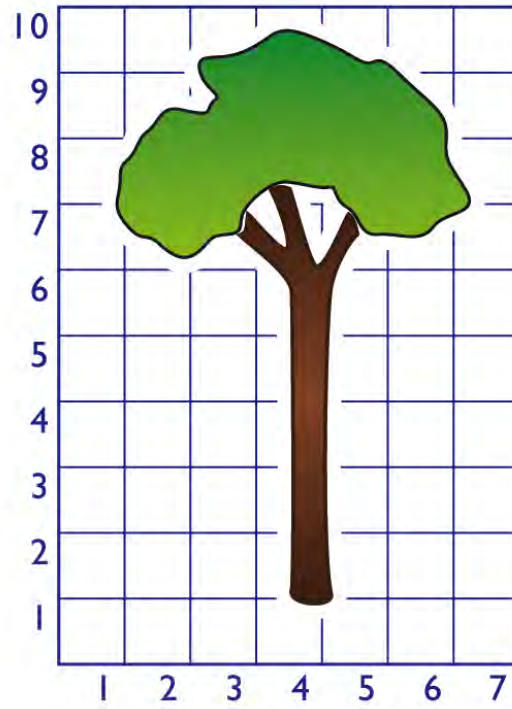
Une autre technique plus connue celle impliquant l'utilisation du papier calque qui est un papier fin et transparent.



la technique du carreau (public déficient visuel)



Technique du carreau : original et tracé à l'échelle sur quadrillage



Technique du carreau : tracé agrandi sur quadrillage



Technique du carreau : dessin final agrandi

4.4.3 La réalisation

La dernière phase est celle de la réalisation. Le peintre réalise une ébauche sur le support préparé, cette étape consiste à disposer les premières couches de peinture qui préfigurent l'œuvre définitive. L'évolution de l'ébauche par la mise en place des couches successives de peinture aboutit au tableau. Il ne reste plus qu'à signer le tableau !

Le tableau de Ferdinand Chaigneau, *Jeune brebis broutant une haie*, est une étude peinte à l'huile. Ce tableau est une analyse de l'attitude d'un mouton qui broute ; la tête du mouton est très relevée, il cherche à saisir la végétation représentée sur le fonds du tableau. Le fonds du tableau est uniquement constitué d'un fonds végétal.



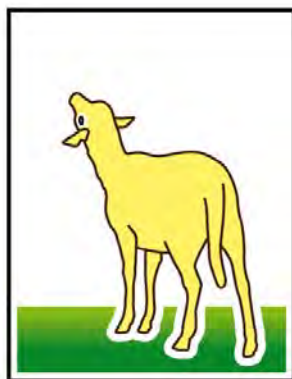
Ferdinand Chaigneau, *Jeune brebis broutant une haie*



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [chaigneau_agneau.jpg](#)



le tableau de Chaigneau, *jeune brebis broutant une haie* (public déficient visuel)



Ferdinand Chaigneau : Jeune brebis broutant une haie

Le tableau de Ferdinand Chaigneau, *Brebis et son agneau*, est une peinture à l'huile aboutie. Le fonds du tableau représente de la végétation, un arbre se distingue parmi cette végétation. En haut et à droite du tableau, on aperçoit un coin de ciel. L'agneau et la brebis sont au centre du tableau. L'agneau est à gauche, la brebis est à droite. L'attitude de l'agneau est la même que sur le précédent tableau. La brebis est peinte de face, sa tête est tournée vers l'agneau. Au premier plan, on remarque une mare entourée d'herbes et le reflet des deux animaux sur l'eau.



Ferdinand Chaigneau, *Brebis et son agneau*



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [chaigneau_brebis-et-agneau.jpg](#)



le tableau de Chaigneau, *brebis et son agneau* (public déficient visuel)



Ferdinand Chaigneau : Brebis et son agneau

Conception : Denise Delobel, médiatrice culturelle,
musée départemental de l'École de Barbizon

Crédits photos : musée départemental de l'École de Barbizon

Réalisation : Polymorphe Design - <http://www.polymorphe-design.fr>

Contact : Denise Delobel - 01 64 19 27 40 - denise.delobel@cg77.fr

Image de couverture : © RMN (Musée d'Orsay) – © Jean Schormans

Musée départemental de l'École de Barbizon

Auberge Ganne : 92 Grande Rue

Maison-atelier de Théodore Rousseau : 55 Grande Rue

Espace de médiation : 6 Rue du 23 août

77630 Barbizon

Tél : 01 60 66 22 27 - Fax : 01 60 66 22 96 - Courriel : barbizon@cg77.fr

Plus d'infos : www.seine-et-marne.fr, rubriques « sortir »
et « culture et loisirs / patrimoine et tourisme / musées départementaux »