

Musée départemental de l'École de Barbizon

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

Livret d'utilisation
Module 2 - La place de l'École de Barbizon
dans l'histoire de l'art et en particulier
dans celle du paysage au XIXe siècle



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°2 est celui consacré à la place de l'École de Barbizon dans l'histoire de l'art et en particulier celle du paysage au XIXe siècle : il permet d'appréhender les sujets de la peinture dite académique et de les comparer aux sujets privilégiés par les artistes de Barbizon. Les éléments pour découvrir le village de Barbizon et l'auberge Ganne vont ainsi de pair avec la découverte des « motifs » choisis par les artistes, la forêt ou la plaine et avec l'étude de la vie paysanne.

Il présente successivement la vie artistique au XIXe siècle, le village de Barbizon et plus précisément l'auberge Ganne. Les diverses sources d'inspiration sont également évoquées : de la forêt à la plaine, des sujets animaliers à l'étude de la vie paysanne. Un aperçu de la vie de quelques artistes majeurs de l'École de Barbizon précède la conclusion qui traite de l'interrogation « Barbizon : l'école moderne du paysage ? »

1	La vie artistique au XIXe siècle	5
1.1	Le XIXe siècle : un siècle de changements.....	5
1.2	Les institutions artistiques	6
1.3	La vie artistique	12
1.4	Le goût de l'époque	15
2	Barbizon et l'auberge Ganne	43
2.1	Barbizon, ou est-ce ? Comment y venir ?	43
2.2	L'auberge Ganne	45
3	Les peintres de Barbizon : les peintres « sur le motif » et leurs sources d'inspiration	52
3.1	La forêt.....	53
3.2	La plaine et la vie paysanne.....	55
3.3	Les sujets animaliers.....	57
4	Quelques grands peintres	59
4.1	Un précurseur, Jean-Baptiste Camille Corot (Paris, 1796 – Ville-d'Avray, 1875)....	59
4.2	Un maître du paysage, Théodore Rousseau (Paris, 1812 – Barbizon, 1867)	61
4.3	Le peintre des paysans, Jean-François Millet (Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875) ...	64
5	Barbizon : l'école moderne du paysage ?	68

Le village de Barbizon se trouve à l'orée de la forêt de Fontainebleau. Au début du XIXe siècle ce n'était qu'un hameau où logeait une population pauvre de moins de 350 habitants, des paysans et des bûcherons pour la plupart. Mais Barbizon attira, au XIXe siècle, de nombreux peintres qui venaient s'inspirer de la forêt pour peindre des paysages.

Dès la fin du XVIIIe siècle, des peintres viennent dans la forêt pour s'initier à la peinture de paysage. Le voyage depuis Paris était difficile, il n'y avait aucun endroit pour les accueillir à Barbizon. Vers 1824, deux habitants du village vont créer une auberge destinée à accueillir les peintres. Le lieu qu'ils ouvrent porte leur nom : c'est l'auberge Ganne. Très vite, les peintres de paysage s'y rassemblent.

Bien que l'on parle souvent d'une « École des peintres de Barbizon », il n'y a en fait jamais eu de réelle école de peinture. Il n'y avait pas par exemple de théories, ou de maîtres.

Le nom d' « École de Barbizon » a d'ailleurs été créé bien plus tard, en 1890.

Les peintres de Barbizon étaient tout simplement des artistes qui se réunissaient autour d'un but très proche : représenter les paysages de la forêt tels qu'ils les voyaient.

Cela peut paraître simple, mais ça ne l'était pas du tout à cette époque car la peinture de paysage était perçue comme un art mineur et peu noble. Copier la nature sans faire preuve d'imagination était critiqué.

Admirer, et peindre la nature pour sa beauté naturelle, fut donc une nouveauté à l'époque.

1 La vie artistique au XIXe siècle

1.1 Le XIXe siècle : un siècle de changements

1.1.1 L'évolution économique

En Europe, le XIXe siècle est le siècle des changements dans tous les domaines ; la révolution industrielle fait évoluer la vie économique, reposant essentiellement sur l'agriculture et l'artisanat, vers une société industrielle et commerciale ; cette transition se fait plus ou moins rapidement en fonction des nations.

Cette évolution sociétale peut se résumer par un mot *la modernité* ; ce mot est introduit pour la première fois en 1848 dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Châteaubriand ; Baudelaire en donnera une définition dans *Le Peintre de la vie moderne* in *Curiosités esthétiques* : « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque.* »

Le développement des techniques et surtout les dernières améliorations de la machine à vapeur sont essentiels à cette évolution. La principale source d'énergie est le charbon ; les difficultés techniques liées à l'extraction du charbon dans les mines aboutissent à la création des premiers moteurs autonomes. L'utilisation des moteurs à vapeur se développe dans l'industrie : les hauts fourneaux, les filatures, etc. L'invention de la locomotive à vapeur permet le développement des transports ; voyager devient plus facile et plus rapide. La productivité industrielle augmente, les usines ont besoin de main d'œuvre ; c'est le début de l'exode rural. Les populations ouvrières issues des campagnes s'entassent dans les villes, les conditions de vie y sont souvent misérables.

La ville prend donc une place prépondérante, la vie s'y organise ; on s'intéresse à l'urbanisme pour organiser son développement. On tente d'y rendre la vie plus confortable avec notamment la création de l'éclairage public au gaz ; la vie nocturne est désormais possible : c'est le temps des fêtes et des cabarets.

1.1.2 Les expositions universelles : une vitrine du changement

La première exposition universelle a lieu à Londres en Grande-Bretagne en 1851 ; l'exposition universelle présente les innovations technologiques des nations qui y participent, la Grande-Bretagne est leader en la matière.

Paris accueille l'exposition universelle de 1855 ; dès 1853, on construit le Palais de l'Industrie, situé sur le Champ de Mars qui abritera l'exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts.

Les beaux-arts sont effectivement eux aussi concernés par les évolutions ; de nouveaux courants artistiques soucieux de la modernité apparaissent. De nouvelles techniques au service des beaux-arts naissent ou se développent : la photographie, l'imprimerie, etc.

1.2 Les institutions artistiques

1.2.1 L'Académie des Beaux-Arts

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a été créée en 1648 par Charles Le Brun, peintre officiel de la Cour de Louis XIV. En 1666, ce même peintre est à l'initiative de la création de l'Académie de France à Rome (à partir de 1804, l'Académie de France à Rome sera installée dans la Villa Médicis).

En 1793, la Convention supprime toutes les Académies ; puis en 1795, l'Institut national des sciences et des arts est créé. Sous le Consulat, en 1803, une nouvelle organisation voit le jour ; l'Institut national des sciences et des arts devient l'Institut de France au sein duquel est instituée la Classe des Beaux-Arts.

C'est Louis XVIII qui en 1816 réorganise l'Institut de France, la Classe des Beaux-Arts reprend le nom d'Académie des Beaux-Arts ; elle réunit l'Académie de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648, l'Académie de Musique, fondée en 1669 et l'Académie d'Architecture, fondée en 1671.

1.2.2 L'enseignement des Beaux Arts

La création en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture a fait passer le peintre du statut d'artisan au statut d'artiste. Traditionnellement, un maître-peintre transmettait son savoir à un apprenti. Jusqu'au XVIIIe siècle, le maître confiait aux apprentis la charge de broyer les couleurs, les apprentis étaient alors appelés les « rapins » ; au XIXe siècle, les étudiants peintres sont souvent appelés « rapins », peut-être en mémoire des apprentis qui râpaient les couleurs. (Sources : Henri Murger – *Scènes de la vie de bohème*, Guy de Maupassant – *Miss Harriet*, François Pedron – *Les rapins : l'âge d'or de Montmartre*)

Les principes de la nouvelle institution sont basés sur un enseignement libre et gratuit ; les bases de cet enseignement sont : l'anatomie, la géométrie, la perspective, et l'étude d'après le modèle vivant. Un nouveau critère de jugement est cependant pris en compte : le talent. Jusqu'en 1855, le musée du Louvre était essentiellement un lieu de formation pour les artistes ; le public pouvait y accéder seulement le dimanche.

Pour compléter l'enseignement, l'Académie a créé en 1663 le Prix de Rome. Le concours du Prix de Rome était organisé chaque année, le candidat primé partait pour l'Académie de France à Rome pour une durée de trois à cinq ans afin de parfaire sa formation. A son retour d'Italie, l'étudiant était devenu un artiste : le Prix de Rome assurait généralement à son titulaire une carrière publique, qui pouvait le conduire jusqu'à l'Institut, et privée, grâce à de nombreuses commandes de riches amateurs.

En 1863, sous le règne de Napoléon III, l'école devient indépendante de l'Académie et prend le nom d'École des Beaux-Arts.

1.2.3 Les ateliers d'artistes

Les ateliers d'artistes sont des « écoles » officielles pour celles qui sont sous la responsabilité d'un professeur de l'École des Beaux-Arts ou non officielles quand ce n'est pas le cas. Les ateliers d'artistes sont un véritable lieu de formation pour les jeunes peintres ; mais ces « écoles » ne permettent pas de se présenter au concours du Prix de Rome. Le plus connu des ateliers d'artistes, créé en 1868, prit le nom d'Académie Julian du nom de son fondateur Rodolphe Julian.

1.2.4 Le concours du Prix de Rome

Le Prix de Rome de peinture d'histoire

De 1663 à 1816, le concours de peinture du Prix de Rome concerne uniquement la peinture d'histoire ; les sujets sont inspirés de l'histoire antique, de la Bible ou de la mythologie.

Le concours comportait trois épreuves :

1. Une esquisse peinte à l'huile sur toile devait être réalisée. Un professeur annonçait le sujet : historique, biblique ou mythologique. La durée de l'épreuve était de douze heures. Jusqu'à vingt finalistes pouvaient participer à la deuxième épreuve.
2. Une étude de nu peinte à l'huile sur toile, la pose du modèle masculin était fixée par le professeur. L'épreuve comportait quatre sessions de sept heures. Une dizaine de finalistes accédaient à la troisième épreuve.
3. Cette épreuve se décomposait en deux parties : la réalisation d'une esquisse sur papier puis la réalisation d'une peinture de grand format (113,7 cm sur 146,5 cm). Des membres de l'Académie annonçaient le sujet. L'épreuve durait soixante douze jours, les participants restaient donc à l'école dans des cellules séparées aussi appelées loges.

Le jugement était rendu par des membres de l'Académie.

Le Prix de Rome de paysage historique

Le Prix de Rome de peinture de paysage historique est créé en 1817 à l'initiative de Pierre-Henri de Valenciennes, peintre et théoricien. Le paysage historique devient un sujet de représentation autonome ; cependant il reste un art mineur. Le concours du Prix de Rome de paysage historique est organisé seulement tous les quatre ans, il est supprimé en 1863. L'organisation des épreuves du concours de paysage historique est proche de celle du concours de peinture d'histoire.

La première épreuve consistait en une esquisse peinte représentant un paysage historique.

La seconde épreuve appelée « concours de l'arbre » imposait de peindre en six jours « *un arbre détaché sur le ciel et dont l'espèce indigène [en l'occurrence un châtaignier pour le concours de 1817] sera déterminée le matin du premier jour [...]. Ils y joindront un sujet dont les figures auront au moins quatre pouces de proportion* ».

Achille-Etna Michallon est admis à participer ainsi que sept autres concurrents à la troisième et dernière épreuve du concours définitif de 1817 sur le thème de « Démocrite et les Abdéritains » ; il sera le lauréat de ce premier concours du Prix de Rome de paysage historique et pourra partir pour l'Académie de France à Rome.

Le sujet définitif proposé aux concurrents fut ainsi rédigé :

« Démocrite s'étoit retiré près d'Abdère (ville maritime de la Thrace) dans une solitude agreste ou il se livroit a des études anatomiques dans l'espoir de découvrir le Siege de l'intelligence humaine. / Les Abdéritains crurent qu'il étoit devenu fou et invitèrent Hippocrate à venir rétablir la raison de celui qu'ils croyaient malade. / Hippocrate conduit par quelques Abdéritains arrive et surprend son ami livré aux études qu'on vient de citer. / C'est le moment du Sujet qui doit entrer dans le paysage. / L'heure du Paysage doit être le matin/ le paysage doit représenter un Site Agreste Sans habitation/ La ville d'Abdère est dans le lointain. » (Paris, Arch. Inst., 5 E 9)



EXTRAIT AUDIO sur le CD Rom : [enonce-du-sujet.mp3](#)

Le Prix de Rome de paysage historique déçoit les étudiants qui espéraient pouvoir peindre le paysage de façon réaliste ; en fait, il s'agit de composer un paysage idéal servant de fonds à une scène d'histoire. Le paysage historique se rapproche plus de la tradition du XVIIIe siècle et notamment des œuvres de Nicolas Poussin que d'une étude réaliste de la nature ; on juge la capacité de composition plus que le réalisme du paysage. Cependant, la deuxième épreuve dite « de l'arbre » incite les jeunes artistes à aller étudier la nature en plein air ; de nombreux peintres commencent ainsi à fréquenter la forêt de Fontainebleau qui présente une grande variété d'essences et une diversité de paysages.



Achille Etna Michallon, *Démocrite et les Abdéritains*, 1817 ¹

→  IMAGE sur le CD Rom : michallon_democrite.jpg

¹ Localisation : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris. © Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris



→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Démocrite et les Abdéritains*

Huile sur toile – 115 cm x 145 cm

Le tableau d'Achille Etna Michallon, *Démocrite et les Abdéritains*, a été réalisé dans le cadre du concours du Prix de Rome. Il illustre de façon conventionnelle le sujet imposé : la fable de La Fontaine portant le même nom :

*« Sous un ombrage épais, assis près d'un ruisseau,
Les labyrinthes d'un cerveau
L'occupaient. Il [Démocrite] avait à ses pieds maint volume,
Et ne vit presque pas son ami s'avancer, (...) »*

Cette scène principale du tableau est totalement recomposée. En effet, on imagine mal Démocrite venir seul au cœur de la forêt chargé d'autant d'ouvrages ! Autour, le paysage peint qui sert de décor à la scène est également imaginaire. C'est une reconstitution à partir d'éléments connus : la forêt, la cité, le cours d'eau, la montagne.

Axes de description :

- **Le premier plan** est occupé par la forêt, coupée en son centre par le lit d'un ruisseau. Les arbres et les feuillages forment une importante masse verte qui occupe les trois quarts du tableau. Cette végétation ne laisse au centre qu'une « percée » vers le paysage lointain où l'on aperçoit une étendue d'eau et une cité antique, Abdère. Puis, plus loin, tout au fond du paysage, les hautes cimes blanches d'une montagne enneigée.
- **Sur la partie gauche**, dans l'ombre des arbres, Démocrite vêtu d'une toge rouge est assis sur un rocher. La tête appuyée sur le bras, il semble plongé dans ses réflexions. Autour de lui, épars, des livres et feuillets attestent de son activité de philosophe.
- **Au centre du tableau** marchant vers Démocrite, un groupe de personnes (les Abdéritains), est regroupé autour du personnage d'Hippocrate. Ils sont en pleine discussion, lançant des gestes en direction de Démocrite, qui semble le cœur de leur débat. Hippocrate est le messager chargé de ramener Démocrite à la raison.
- **Enfin, en partie droite du tableau** et un peu plus éloignée, une femme vêtue d'un grand drapé blanc, s'approche tenant un enfant par la main. Elle semble venir annoncer une nouvelle depuis la ville.

1.3 La vie artistique

1.3.1 Le Salon de peinture

Le Salon est un moment essentiel de la vie artistique française au XIXe siècle. Il existe des sections au Salon pour les différentes disciplines artistiques (peinture, sculpture, etc.). Les expositions régulières des œuvres des artistes vivants sont inscrites dans les statuts de l'Académie des Beaux Arts dès la création de celle-ci en 1648. Cependant, il faut attendre 1793 pour que le Salon jusqu'alors réservé aux Académiciens et à leurs proches soit ouvert à tous les artistes.

Le nombre important d'envois d'œuvres impose la création d'un Jury dont la fonction est de statuer sur la recevabilité des œuvres ; les membres du Jury sont pour partie des membres de l'Académie mais également des artistes exposants et des membres désignés par le Ministère de l'Intérieur. Le Salon a lieu au Louvre puis dans d'autres lieux tous les ans ou tous les deux ans en fonction du régime politique ; le Salon dure trois mois, il demeure pendant longtemps le lieu de représentation de l'art officiel.

Etre accepté au Salon permet d'assurer la notoriété des peintres et leur carrière car jusqu'au milieu du XIXe siècle les artistes n'avaient aucun autre moyen officiel de montrer leurs œuvres. Aussi, afin de se distinguer dans la masse toujours plus grande de tableaux exposés, les peintres n'hésitaient pas à réaliser des peintures spéciales, adaptées au goût des académiciens, c'est-à-dire à ce qui était enseigné à l'École des Beaux-Arts.

Les débats étaient souvent passionnés et houleux autour des œuvres, et nombreux sont les Parisiens qui allaient visiter le Salon pour se faire leur propre opinion. La presse se développe grâce aux progrès techniques de l'imprimerie ; des journaux et revues illustrés paraissent ou l'on peut lire des articles qui relatent les discussions du Salon. En 1831, un journal appelé « l'Artiste », se spécialise dans ce domaine. Des écrivains et intellectuels de l'époque prennent la plume pour donner leurs avis sur les peintures exposées au Salon ; une nouvelle discipline littéraire se développe : la critique artistique.

Les œuvres des artistes les plus remarquables pouvaient être achetées par l'Etat et exposées au musée du Louvre.

Les Salons étaient aussi une bonne occasion de se faire remarquer par des collectionneurs d'art qui pouvaient acheter des œuvres et promouvoir des artistes moins « académiques ». Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les lieux d'exposition se diversifient par l'ouverture de galeries d'art et d'expositions privées.

Dans son roman *L'Œuvre*, publié en 1886, Emile Zola commente le jury du Salon de peinture : « *Tous les jours se trouvaient préparés par des gardiens, un interminable rang de tableaux posés à terre, appuyés contre la cimaise, fuyant à travers les salles du premier étage [...]. Les jugements étaient rendus debout, on bâclait le plus possible la besogne, rejetant sans vote les pires toiles ; pourtant, des discussions arrêtaient parfois le groupe, on se querellait pendant dix minutes [...].* »

→  **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : [zola_oeuvre.mp3](#)



François Auguste Biard, *Quatre heures au Salon*²

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

² Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN / Jean-Gilles Berizzi



→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Quatre heures au salon*

Huile sur toile - 57 cm x 67 cm

Comme le précise le titre, la scène se situe dans la Grande Galerie du Louvre, lors du Salon annuel de peinture. Ce tableau, exposé au salon de 1847, représente de façon humoristique l'heure de fermeture dans la Grande Galerie.

Un critique écrit alors : « Monsieur Biard a fait fureur cette année parmi les gardiens avec son tableau de Quatre heures au Salon et toutes ces bouches répétant à l'envi : On ferme ! On ferme ! – Le jour de l'ouverture, on dit que les gardiens, corrigés et honteux, avaient mis une sourdine à leur voix souvent peu harmonieuse. M. Biard fait de la peinture utile ». Le tableau de Biard illustre les conditions matérielles de l'organisation de l'exposition : toiles entassées sur les murs, mal éclairées, illisibles, circulation impraticable dans les salles d'exposition.

Axes de description :

- **Les personnages principaux** sont les gardiens vêtus d'uniformes rouge galonnés d'or et coiffés de bicornes ornés de cocardes. Ils arrivent de la droite du tableau, s'époumonant pour annoncer la fermeture. Leurs efforts ne semblent pas couronnés de succès car la foule reste agglutinée devant les tableaux. Pour ajouter une touche d'humour, sur la droite un homme le nez sur le catalogue et tenant un cornet acoustique cumule la surdité à la myopie ce qui ne facilite pas la tâche des gardiens.

- **Derrière les trois gardes du premier plan** et occupant toute la largeur du tableau, se trouve la foule des visiteurs en tenue endimanchée. Une femme s'évanouit et une jeune fille habillée d'une jupe rose et d'une veste bleue tente de la retenir. A côté, une femme vêtue d'une jupe verte, d'une étole en hermine et d'une coiffe rose s'émeut avec deux autres femmes devant les tableaux accrochés sur le mur gauche de la galerie. Négligemment appuyés contre ce mur, un groupe d'hommes à chapeaux haut de forme commentent les tableaux sans se soucier de la foule.

→ **Au-dessus de la foule, la moitié supérieure de tableau** représente les murs de la galerie du Louvre. Le plafond en arcades de cette galerie atteste d'un couloir qui semble s'étendre à l'infini. L'accrochage des tableaux sur les murs de la galerie est très dense : les tableaux se juxtaposent, les gros cadres dorés sont les uns contre les autres, obstruant presque les œuvres qu'ils encadrent.

1.4 Le goût de l'époque

1.4.1 Du néo-classicisme au romantisme

La vocation de l'Académie des Beaux-Arts créée en 1816 est d'assurer l'enseignement de la pratique des arts, de protéger les artistes, de présenter régulièrement leurs œuvres au public. L'Académie des Beaux-Arts soutient, notamment à travers le Salon de peinture, du « bon goût » concernant les arts. On lui reproche souvent de favoriser, à travers le jury qu'il constitue pour le Salon, une peinture conventionnelle.

L'Académie des Beaux-Arts symbolise ainsi le conservatisme ; les critères de sélection au Salon de peinture sont contestés par de jeunes artistes ayant de nouvelles aspirations. Cependant, un grand nombre de ces jeunes artistes espère faire une carrière académique, intégrer l'École des Beaux-Arts, aller à l'Académie de France à Rome.


Le séjour à Rome est une étape incontournable du parcours artistique ; jusqu'en 1830, le mouvement néo-classique dont les thèmes s'inspirent de l'Antiquité grecque ou romaine impose l'étude des monuments de l'Empire romain. Les artistes européens vont à Rome étudier les ruines antiques ; en France, le représentant le plus connu de ce mouvement est le peintre Jacques-Louis David (1748-1825).

On bâtit alors dans les capitales européennes des bâtiments conformes au goût néo-classique. Le mouvement néo-classique suppose que l'artiste se réfère aux œuvres de ses prédécesseurs en essayant d'aboutir à une excellence ; la nouveauté, l'expression des sentiments, la création ne sont pas les préceptes du néo-classicisme.

L'arc de Triomphe du Carrousel du Louvre : ce monument néoclassique construit par Napoléon Bonaparte reprend la forme de l'arc de triomphe antique.



Arc de triomphe du Carrousel, 1809, Paris³

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

³ © Shutterstock

Les deux œuvres ci-après (l'une peinte et l'autre sculptée) expriment l'influence et la rigueur du néoclassicisme.



Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1785 ⁴



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [david_serment-des-horaces.jpg](#)



Antoine Denis Chaudet, *L'Amour prenant un papillon*, 1817 ⁵



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [chaudet_amour-prenant-papillon.jpg](#)

⁴ Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN / Gérard Blot / Christian Jean

⁵ Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN / Christian Jean

→  Visite adaptée : images puzzle et images relief

- L'Arc de Triomphe du Carrousel

A noter en lecture tactile : les arches, les colonnes, les statues, le char et quatre chevaux.



Arc de triomphe du Carrousel, 1809, Paris

- Jacques-Louis David - *Le Serment des Horaces*



Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*





→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Le Serment des Horaces*

Huile sur toile - 330 cm x 425 cm

La scène se passe dans la cour intérieure dallée d'une demeure de patriciens romains. Il représente un grand sujet de l'histoire légendaire de la Rome Antique : au VIIe siècle av. J.-C., pour mettre fin à une guerre sanglante entre Rome et Albe, chaque cité avait désigné ses champions. La première choisit les Horaces, la seconde les Curiaces. Jacques-Louis David peint les trois frères Horaces avant le combat, alors qu'ils font le serment à leur père de vaincre ou de mourir pour la patrie. Les trois sœurs sont effondrées, l'une d'elle est fiancée à un Curiace, que vont combattre leurs frères. Si le combat apparaît bien dans plusieurs sources littéraires, le serment lui est une invention de David.

Axes de description :

La composition du tableau est large et simple. Les personnages grandeur nature sont peu nombreux et disposés en frise au premier plan. Les trois arcades de l'arrière plan distinguent trois groupes de personnages. De gauche à droite :

- les trois frères,
- puis le père,
- enfin les trois sœurs.

Avec le puzzle :

- **En arrière plan**, poser les trois arcades que l'on peut comparer avec l'image de l'arc de triomphe du Carrousel.
- **A gauche**, les trois Horaces sont dans le même alignement (superposer les pièces du puzzle), le premier masquant les deux autres. Les trois hommes sont tous trois dans la même position, le bras tendu devant eux. Ils portent des tuniques rouges et vertes et des casques. Ils tiennent une lance derrière eux.
- **Au centre**, le père est tourné vers la gauche. Il présente les 3 épées aux Horaces. Vêtu d'une tunique verte, il est drapé d'une étole rouge.
- **A droite**, le groupe de femmes et d'enfants se mêle dans un enchevêtrement de drapés colorés (jaune, rouge, noir et blanc).

- Influence du néoclassicisme



→ Découverte d'une sculpture classique

Les bouleversements provoqués par la Révolution Française et l'épopée napoléonienne (notamment la campagne d'Égypte), donnent aux artistes de nouveaux sujets avec un intérêt pour l'Orient, mais aussi pour les thèmes en rapport avec l'histoire contemporaine.

Les thèmes s'opposent à ceux du néoclassicisme : on préfère désormais présenter des œuvres qui montrent les passions et les tourments de l'âme : c'est le romantisme. Delacroix est souvent considéré comme une référence concernant cette nouvelle façon de peindre.

Charles Baudelaire propose cette définition du romantisme en 1846 : *« Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus. Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. »*

Les peintres de Barbizon font partie de cette génération romantique même si leurs préoccupations sont un peu différentes.


De nombreux peintres dont Pierre Henri de Valenciennes et Victor Bertin pratiquent l'étude directe de la nature pour bâtir un paysage idéal ; de jeunes artistes (Paul Huet, Eugène Isabey, l'artiste anglais Richard Parkes Bonington) vont à partir de 1820 se consacrer à l'étude de la nature en insistant sur l'étude de la lumière, des effets atmosphériques.

Ces artistes abordent une représentation naturaliste, représentation éloignée de la forme du paysage classique généralement jusqu'alors recomposé en atelier.

Les deux peintures suivantes montrent le tournant pris par la peinture romantique qui s'inspire de thèmes orientaux ou d'actualité.




Eugène Delacroix, *Mort de Sardanapale*, 1827 ⁶


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

⁶ Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN / Hervé Lewandowski



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 28 juillet 1830 ⁷

→  **IMAGE** sur le CD Rom : [delacroix_liberte-guidant-le-peuple.jpg](#)

→  **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : [banville_a-la-foret-fontainebleau.mp3](#)

⁷ Localisation : paris, musée du Louvre. © : Hervé Lewandowski ; Gérard Blot ; Réunion des musées nationaux



→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Mort de Sardanapale*

Huile sur toile - 392 cm x 496 cm

Ce tableau met en scène la fin tragique de Sardanapale, roi légendaire d'Assyrie, en 627 avant J-C. Le peintre explique son tableau ainsi : « Les révoltés l'assiégèrent dans son palais... Couché sur un lit superbe, au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses esclaves et aux officiers du palais d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris ; aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre. ». L'œuvre a été exposée au Salon de 1827 et fit scandale car elle semblait dépasser les « bornes de l'indépendance et de l'originalité ». Cette apothéose de la cruauté » vaudra à Delacroix d'être privé des commandes de l'Etat. Victor Hugo fut un des seuls à ne pas condamner la démesure, le rejet du « Beau », la cruauté de la scène contemplée par un tyran esthète bien loin des exemples néoclassiques de vertu.

Le poète anglais Lord Byron, écrivain phare du romantisme, a publié en 1821 *Sardanapalus*. Certains historiens pensent que Delacroix y aurait puisé son inspiration. Il en a repris la trame générale : on reconnaît Myrrha, la femme allongée sur le lit aux pieds du monarque. Mais il semble avoir emprunté l'holocauste des femmes, des chevaux et du trésor à l'auteur antique Diodore de Sicile, qui raconte dans sa bibliothèque historique : « Pour ne pas se retrouver prisonnier de l'ennemi, il fit installer dans son palais un gigantesque bûcher sur lequel il plaça son or, son argent et tous ses habits de monarque ; s'enfermant avec ses femmes et ses eunuques dans un espace aménagé au milieu du bûcher, il se laissa ainsi brûler avec ses gens et son palais. »

Au-delà de l'histoire représentée, ce tableau apparaît comme un manifeste dans la querelle entre peinture romantique et classicisme ou néoclassicisme. Delacroix se détache des conventions formelles que rejettent les classiques : ce ne sont plus les formes et les sujets que l'artiste met en valeur, mais l'intensité des couleurs, des contrastes et de la lumière. Le peintre joue des couleurs passant des rouges intenses aux roses nacrés. Le coloris chaud est traité avec une hardiesse qui enthousiasma les romantiques, avec des rouges vibrants, évocateurs des meurtres de la scène.

La composition est fondée sur les diagonales, et notamment la diagonale du bas à droite vers le haut à gauche. Elle ne respecte pas l'unité d'action et prend le parti de « fouillis » presque « illisible ». Le lieu est mal défini, imprécis et semble se prolonger dans l'espace du spectateur : à droite, le buste d'un homme le bras tendu, à gauche, un cheval qui surgit dans le tableau. La calme résolution du tyran, qui semble admirer la scène en spectateur, s'oppose à la violence des tueries et à l'enchevêtrement des corps.



→ **Visite adaptée** : Présentation du tableau *La Liberté guidant le peuple*

Huile sur toile - 260 cm x 325 cm

La scène se déroule le 28 juillet 1830, pendant les Trois Glorieuses (27, 28 et 29 juillet 1830) qui conduisent au renversement de Charles X (dernier roi Bourbon de France) et à l'installation de Louis-Philippe. Le drapeau tricolore est hissé sur Notre-Dame de Paris conquis par les insurgés. Le tableau représente une des barricades caractéristiques de ces journées révolutionnaires. Un groupe d'hommes d'origines sociales diverses (reconnaissables à l'allure et aux vêtements) prend d'assaut la barricade, au milieu de cadavres et de blessés. Ils sont menés par une jeune femme, allégorie de la Liberté, buste dénudé, drapeau tricolore et fusil à baïonnette en mains. A sa gauche se trouve un Gavroche (gamin des faubourgs) et à sa droite un bourgeois (considéré par certains historiens comme l'autoportrait de Delacroix). Le tableau est à la fois peinture de la réalité et allégorie. La femme du peuple est symbole de liberté, les combattants (ouvrier, artisan, bourgeois, gamin des rues) représentent toutes les couches sociales du peuple en armes. Dans ce mélange de réalisme et d'idéalisme, de description crue et d'héroïsme, la toile est militante...

Axes de description :

La scène se déroule sur un amoncellement de cadavres au premier plan. Les autres personnages sont vus de face, ils viennent en direction du spectateur :

- La jeune femme, drapeau et fusil à la main, regarde vers l'arrière : elle appelle le peuple qui se trouve derrière elle à la suivre.
- Un pistolet dans chaque main, le jeune garçon des rues avance sans crainte, l'expression de son visage démontre son ardeur et sa volonté.
- Le bourgeois est représenté coiffé d'un haut de forme et le fusil à la main.

Les différents éléments du tableau composent un triangle :

- les morts constituent la base,
- le fusil du bourgeois et la position du petit Gavroche composent les 2 côtés,
- la femme allégorie de la Liberté est située au centre de cette figure géométrique.

La lumière provient de l'arrière de la scène, derrière le drapeau. Elle met en évidence ce même drapeau et la jeune femme. Ce tourbillon de lumière provient sans doute d'un incendie mais il éclaire le ciel comme si le soleil se levait derrière le groupe de personnages.

Delacroix joue sur un registre patriotique en restreignant volontairement sa palette de couleur et disséminant partout dans le tableau les trois couleurs du drapeau national : bleu, blanc et rouge. C'est un leitmotiv. Il produit ici un effet d'identification: on se sent appelé, on sent qu'on fait partie du peuple - même si celui-ci est dépeint sous des traits ambigus.

Delacroix n'accepte pas les normes de l'Académie, avec l'imitation des statues antiques aux styles grecs et romains : il privilégie la couleur au dessin, la spontanéité du geste plutôt que la technique. Pour saisir ce qui distingue le romantisme du courant précédent, si ce tableau avait été classique, la Liberté regarderait droit devant, elle serait plus centrée dans l'œuvre, elle serait juchée sur un socle, et le drapeau qu'elle porte ne serait pas tronqué.

Description de la femme, allégorie de la Liberté :

La liberté est incarnée par une fille du peuple vivante, fougueuse, révoltée et victorieuse. Elle est coiffée du bonnet phrygien, les mèches flottant sur la nuque, et porte un habit jaune serré par une double ceinture aux bouts flottant sur le côté. En glissant au-dessous des seins, il laisse voir la pilosité de son aisselle que les classiques ont trouvée vulgaire, la peau d'une déesse devant être lisse. Elle a un profil grec, nez droit, bouche généreuse, menton délicat et un regard de braise. Le drapeau qu'elle porte (bleu, blanc et rouge, symbole de lutte) se déploie en ondulant vers l'arrière du plus sombre au plus lumineux, comme une flamme.

Seule femme parmi ces combattants, déterminée et noble, le corps profilé et éclairé à droite, la tête tournée vers eux, elle les stimule vers la victoire finale. Appuyée sur le pied gauche nu dépassant de la robe, le feu de l'action la transfigure, elle participe à un réel combat. Le fusil à baïonnette d'infanterie, modèle 1816, à la main gauche, la rend vraisemblable, actuelle et moderne.

1.4.2 Le paysage avant Barbizon : l'influence des peintres hollandais et anglais

Et pourtant, les peintres de Barbizon ne sont pas les premiers à peindre des paysages. Dès le XVII^e siècle, les peintres hollandais tirent leur inspiration des paysages ; à cette même époque, le genre est peu pratiqué et mal reconnu en France, la peinture d'histoire ou le portrait sont les thèmes qui dominent.

Alors que le paysage hollandais est une représentation plutôt réaliste de la nature, une conception différente du paysage « idéal » se développe au sud de l'Europe, en Italie. Il s'agit des paysages recomposés, avec des éléments de décors arrangés pour élaborer des compositions harmonieuses et élégantes. Ces paysages ne sont jamais peints pour eux-mêmes, mais ils servent de cadre à des sujets historiques, mythologiques ou bibliques.

Le peintre le plus représentatif de cette tendance est Nicolas Poussin (1594-1665), qui travailla beaucoup en Italie et inspira les peintres de paysage français jusqu'au XIX^e siècle.



Nicolas Poussin, *Orphée et Eurydice*, vers 1650⁸



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

⁸ Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN – © Thierry Le Mage



Jacob Van Ruisdael, *Le Buisson*, deuxième moitié du XVIIe siècle ⁹

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

Les deux tableaux ci-dessus (*Orphée et Eurydice* de Nicolas POUSSIN, et *Le Buisson* de Jacob van Ruisdael) montrent la différence entre le paysage italien et français reconstruit autour d'un thème mythologique, et le paysage hollandais inspiré d'une nature réelle.

⁹ Localisation : Paris, musée du Louvre. © RMN – © Jean-Gilles Berizzi

→ **Jeu de loto (cartes plastifiées) :**

Retrouver à quel tableau appartient le détail, et comparer la différence de traitement entre Poussin et Ruisdael.

- Les personnages :



- La nature :



- La ville :



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



→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Orphée et Eurydice*

Huile sur toile – 124 cm x 200 cm

Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide. Orphée célèbre ses noces avec Eurydice au son de la lyre. Eurydice qui cueille des fleurs, est piquée par un serpent et pousse un cri. Un pêcheur étonné se retourne, mais Orphée joue de la lyre sans s'apercevoir de cet accident qui va provoquer la mort de Eurydice. Un fleuve sépare l'humanité banale des travailleurs et des baigneurs nus, du drame mythologique et de ses acteurs oisifs et privilégiés.

Axes de description :

Au centre du tableau, on trouve la scène principale.

- Eurydice est sciemment placée au centre absolu du tableau, elle est le personnage principal du drame d'Orphée et Eurydice. Elle est vêtue d'une robe couleur or. Les plis de son vêtement et la position relevée de ses bras indiquent qu'elle se relève précipitamment tout en se retournant pour regarder derrière elle.
- Orphée charmant son auditoire de nymphes est relégué à droite. Il est assis sur une roche, la lyre posée sur ses genoux, il joue et chante.
- Entre Eurydice et Orphée, les trois nymphes, l'une debout et les deux autres allongées, écoutent Orphée en le regardant. Elles tournent le dos à Eurydice.

Pour compléter ce premier plan, à droite et à gauche, une végétation abondante avec des arbres assez finement détaillés encadre la scène.

L'arrière-plan du tableau représente un paysage. Il est séparé du premier plan par un fleuve. Des hommes halent un petit bateau depuis la rive opposée. Sur la berge d'en face, à droite un mont de forme pyramidale et à gauche un château d'où s'échappe des volutes de fumée qui s'élèvent vers un ciel assombri. Le pêcheur qui se retourne occupe un lieu intermédiaire, sur la berge du fleuve.



→ **Visite adaptée** : présentation du tableau *Le Buisson*

Huile sur toile – 68 cm x 82 cm

Le tableau de Van Ruisdael est construit pour illustrer une idée : chaque élément est représenté et positionné en fonction de sa valeur symbolique pour raconter une histoire.

A l'inverse, *Le Buisson* de Van Ruisdael est une reproduction fidèle du paysage. On y trouve des arbustes morts, un personnage dans ses vêtements quotidiens, des arbres déformés par le poids des branches. Le peintre s'émerveille de la beauté des paysages et tente de la coucher sur papier, sans chercher à raconter une histoire.

Axes de description :

La végétation représente un tiers de la hauteur du tableau.

Le ciel représente les deux tiers supérieurs.

- Au centre, un énorme buisson dont la partie supérieure du feuillage masque le ciel nuageux.
- A gauche sur la ligne d'horizon, on distingue un village.
- Sur la droite, un personnage entouré de trois chiens gravit une cote.



Après avoir écouté l'exposé des deux œuvres (ci-dessus), retrouver à quel tableau correspondent les détails suivants.

1. Les personnages :

- Une jeune femme est assise et semble regarder le peintre. Les tissus de son vêtement forment des plis réguliers. (Poussin)
- Un homme grimpe péniblement, la position de son corps ne donne pas de mouvement élégant. Les vêtements du personnage ne font pas d'effet de drapé. (Van Ruisdael)

→ La position du corps :

A l'aide d'un mannequin en bois, ou en faisant poser les participants du groupe, comparer les positions des personnages dans les deux tableaux : position « posée » pour Poussin, position prise « sur le vif » pour Van Ruisdael.



→ Tissus et classes sociales :

Toucher les échantillons de soie, de lin et de laine. Quel personnage (classe sociale) utilise ces tissus pour ses vêtements ? A quel tableau correspondent ces tissus ?



→ La réalité des drapés :

Poser le vêtement (blouse) sur une personne, et observer les plis formés par le drapé.
Comparer avec les vêtements portés par chacun du groupe en fonction de la matière.



2. La nature :

Pour les 2 tableaux, comparer « ce que je sais / ce que je vois » pour les détails suivants :

- Un arbre est composé d'un tronc, et d'une partie feuillue en partie haute. Je dessine des arbres « parfaits », tels qu'ils « devraient » être. (Poussin)
- Le feuillage descend jusqu'au sol et masque le tronc. (Van Ruisdael)

→ La nature difforme :

Décrire l'arbre de l'image tactile (tronc droit, feuillage clairement identifié, ...).

Décrire un arbre réel pris dans la nature (irrégularité, aspérité, formes aléatoires, ...).

En extérieur (forêt), rechercher les arbres, leur tronc, les feuillages qui tombent jusqu'au sol.



Les paysagistes anglais viennent dès le début du XIXe siècle étudier les paysages français, initiant les peintres français à la pratique de l'aquarelle. Le Salon de peinture de 1824 fait découvrir aux artistes français les peintres anglais et notamment le peintre John Constable qui expose *Hay Wain (Charrette de foin)*. Les peintres français découvrent avec ce tableau l'étude de la lumière et plus que cela une utilisation différente de la matière par la juxtaposition de teintes pures. Leur sensibilisation à la couleur est naissante et va progresser avec les futurs peintres de l'Ecole de Barbizon.



John Constable, *Hay Wain (Charrette de foin)*, 1821 ¹⁰



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

¹⁰ Localisation : Londres, The National Gallery. © The National Gallery, Londres, Dist. RMN – © National Gallery Photographic Department

Dans son livre *Art du paysage en France*, 1925, Prosper Dorbec relate l'influence des peintres anglais: « *Quelles traces a laissées dans notre peinture cet engouement de quelques années pour le naturalisme de nos voisins ? Ces prairies de Constable d'où s'élève l'odeur de l'herbe fraîche, ces marines où l'on croit respirer l'air salin, en sollicitant en quelque sorte notre perception olfactive, en parlant à nos sens et non plus uniquement à notre pensée, en nous communiquant comme une sorte de sensation physique, annonçaient les paysages de Troyon, les sous-bois de Courbet, les champs et les vignobles de Daubigny dans leurs senteurs de foin ou de feuillage mouillé, et faisaient succéder dans la peinture française le paysage de compréhension sensorielle à celui de compréhension cérébrale.* »

Bien avant que les peintres se rendent à Barbizon, il existait déjà des vues de la forêt de Fontainebleau. La forêt était un lieu privilégié pour les chasses royales et les souverains se faisaient parfois représenter en train de chasser à Fontainebleau. Ces peintures n'étaient pas des rendus fidèles mais plutôt des reconstructions : les peintres s'attachaient moins à l'exactitude des paysages qu'à la symbolique de la chasse et du pouvoir royal.



Jean Baptiste Oudry, *Le Cerf qui tient aux chiens sur les rochers de Franchard*, 1737¹¹

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

¹¹ Localisation : Paris, Les Arts décoratifs. © Les Arts décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés



Jean François Hue, *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, 1782 ¹²



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

Le tableau d'Oudry (46,5 cm x 96 cm) est une reconstruction de la forêt qui sert de cadre à une scène de chasse royale. Le tableau de Hue (115 cm X 152 cm) est la première peinture de la forêt de Fontainebleau présentée à un Salon, le sujet principal se perd dans une nature qui envahit toute la toile.



→ **Visite adaptée : les positions du cheval**



Reproduire les positions des chevaux présents dans les tableaux.

¹² Localisation : Fontainebleau, château. © RMN (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot



→ **Visite adaptée : la place du sujet principal et la représentation sociale**

Jeu de puzzle relief.



L'environnement de la scène :

Le tableau de Oudry représente une scène de chasse à courre sur les rochers de Franchard. Le peintre est face aux rochers où se tient le cerf encerclé par les chiens. Les chasseurs, à cheval, traversent la scène de part en part, au pied des rochers.

La scène du tableau :

Le tableau est traité à la façon d'une frise historique : tous les personnages occupent la moitié basse du tableau. Les chasseurs sont représentés costumés, leurs chevaux en action. On imagine parfaitement le statut social et le rôle de chacun dans cette chasse à courre. Bien que le titre de l'œuvre évoque le cerf et les chiens, ce sont les personnages qui en sont le principal sujet et qui sont mis en valeur par leur position et l'utilisation de couleurs tranchées.

Une autre lecture de la scène :

Le cerf est représenté en partie central du tableau, mais il est loin, donc petit sur le tableau. Les chiens, nombreux, arrivent de toutes parts, encerclant l'animal. Le cerf et les chiens, titre de l'œuvre, sont ici au second plan, derrière les personnages. Leur couleur fauve se confond au paysage, les rendant difficile à dénombrer.

En bas à droite, un peintre est représenté. Il est lui-même en train de peindre la scène. Sa situation lui offre une vue directe sur le cerf. Il se retourne vers le spectateur comme pour l'interpeler.

La scène du tableau :



Une autre lecture de la scène :



Le tableau complet :





→ **Visite adaptée** : la place du sujet principal et de la nature chez Hue

Jeu de puzzle relief.



L'environnement de la scène :

Le tableau de Hue représente une scène de promenade dans la forêt de Fontainebleau. La forêt et les arbres occupent presque toute la scène. Au travers des arbres, on aperçoit la plaine au loin en contrebas. L'angle en haut à gauche du tableau offre une percée vers le ciel nuageux.

La scène du tableau :

Le sujet du tableau est une promenade en forêt de Fontainebleau : des hommes à cheval et d'autres à pied discutent sur le chemin (scène centrale). On aperçoit d'autres petits groupes d'hommes : plus au cœur de la forêt (à droite) et assis contre un arbre (à gauche). Plus près du spectateur, deux chiens de chasse semblent jouer. Au lointain, on distingue une ville.

Une autre lecture de la scène :

Le centre du tableau est occupé par un arbre noueux et tortueux. Il est baigné de lumière. Au premier plan, deux arbres bordent le tableau (à droite et à gauche) et donnent réponse au vieil arbre central, le rendant ainsi encore plus majestueux.

La scène du tableau :



Une autre lecture de la scène :



Le tableau complet :



1.4.3 Les débuts de Barbizon

Les débuts de Barbizon sont liés à l'évolution de la manière d'aborder le paysage. Les peintres qui vont s'installer à Barbizon vont ainsi se détacher de la tradition académique d'un paysage intellectuel, composé en atelier, pour s'intéresser à un paysage « portrait de la nature ».

Un tableau de Lazare Bruandet (1755 – 1804) *Forêt de Fontainebleau* est exposé au Salon de 1791 ; Lazare Bruandet est souvent considéré comme étant l'un des premiers artistes à étudier le paysage en forêt de Fontainebleau.



Lazare Bruandet, *Paysage*,



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

Pierre Henri de Valenciennes, fondateur du Concours de paysage historique en 1816 et auteur du *Traité Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes ; suivi De réflexions et conseils à un Elève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, incite les artistes à travailler d'après nature. Au cours d'un long séjour en Italie entre 1777 et 1785, il réalise lui-même des dessins ou des huiles sur carton d'après nature ; il les utilise par la suite pour composer des paysages historiques en atelier. Dans son activité d'enseignant, il a pour élèves Jean-Victor Bertin et Achille-Etna Michallon, futurs professeurs de Corot.

Le nouveau concours de paysage historique impose aux jeunes artistes, pour le « concours de l'arbre », de faire un catalogage de la nature : il devient indispensable de connaître les différentes essences d'arbres. Etudier le paysage, faire des esquisses sont les clés pour créer un paysage imaginaire répondant aux règles de composition. Les enseignants poussent les élèves à aller étudier « sur le motif » ; Corot, Edouard Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny seront parmi les premiers à appliquer ces principes.

Dès les années 1820, toute la génération de jeunes artistes parcourt la forêt de Fontainebleau, séjourne dans les auberges des villages limitrophes de celle-ci puis à l'auberge Ganne à Barbizon.

2 Barbizon et l'auberge Ganne

2.1 Barbizon, ou est-ce ? Comment y venir ?

2.1.1 Localisation

Barbizon se situe à une soixantaine de kilomètres au sud-est de Paris.

Au XIXe siècle, le village se compose d'une rue principale avec, à l'extrémité est de la rue, la forêt de Fontainebleau et, à l'extrémité ouest, la plaine de Bière. Barbizon compte à cette époque environ 350 habitants qui exercent des métiers liés à leur environnement : les paysans travaillent dans les champs, les bûcherons, carriers et charbonniers en forêt.

Cet extrait du livre *Le Vieux Barbizon. Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste. 1852 - 1875* de Georges Gassies relate une conversation entre l'auteur qui était aussi artiste et le peintre Amédée Servin qui était un habitué de l'auberge Ganne :

- « - Barbizon, qu'est-ce que c'est ? Y a-t-il un pharmacien ?
- Il n'y a ni boulanger, ni boucher, comment veux-tu qu'il y ait un pharmacien ?
- Enfin, où est-ce, ce Barbizon ?
- C'est dans la forêt de Fontainebleau, à l'endroit le plus admirable, on fume des pipes sous les grands chênes et on peint des rochers de toutes les couleurs, tu verras comme c'est beau ! Demande à Edmond et à Jules de Goncourt qui sont venus m'y voir l'an dernier.
- Mais puisque tu dis qu'il n'y a ni boulanger, ni boucher. Y a-t-il un hôtel ?
- Il y a une auberge, une auberge point banale, une auberge de peintres, l'auberge du père Ganne. »

→  **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : [le-vieux-barbizon.mp3](#)

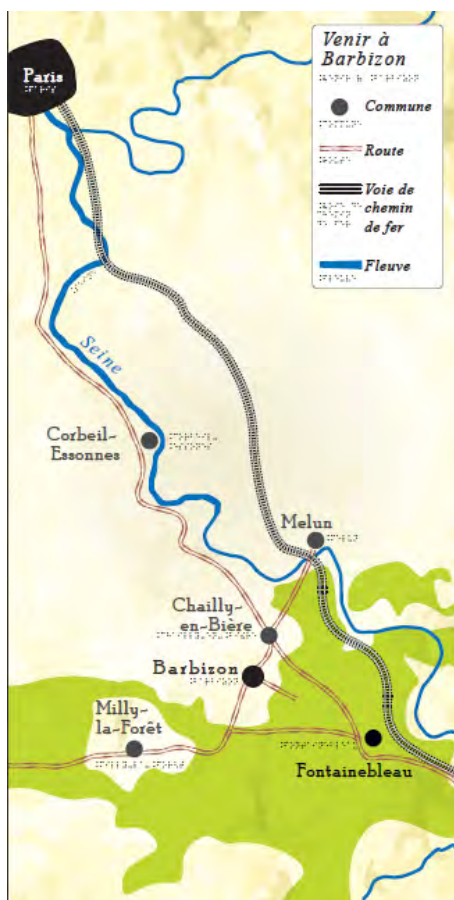
C'est seulement depuis octobre 1903 que Barbizon est une commune ; auparavant Barbizon était un hameau de la commune de Chailly-en-Bière distante de quelques kilomètres. Quand on vient de Paris, Chailly-en-Bière est le dernier village avant la traversée de la forêt de Fontainebleau : il y a donc un relais de poste et c'est pour cette raison que deux auberges y existaient : l'auberge du « Lion d'Or » et l'auberge du « Cheval Blanc ». Ces auberges furent les premières à recevoir les artistes.

2.1.2 Les moyens de transport

Dans la première moitié du XIXe siècle, venir à Barbizon depuis Paris implique un voyage en diligence ; ce voyage prend quasiment la journée. L'ouverture en 1849 de la ligne de chemin de fer qui deviendra en 1857 la ligne P.L.M. (Paris-Lyon-Méditerranée) permet aux voyageurs de prendre le train à Paris et de descendre à la gare de Melun, Melun est à seulement onze kilomètres de Barbizon. On prend ensuite La Patache, la voiture des postes ; ou bien, on vient à pied. Ce trajet à pied est souvent pénible pour les peintres qui transportent leur matériel de peinture sur le dos.

A partir de 1899 et jusqu'en 1938, alors que les touristes se sont en grande partie substitués aux peintres, un petit train, un tramway appelé le *facot* conduit les voyageurs de Melun à Barbizon en passant par Dammarie-les-Lys et Chailly-en-Bière en 45 minutes

→  **Visite adaptée : carte géante en relief**



Carte de 50 x 100 cm sur support de toile cirée.
Cette carte représente en relief les différents moyens d'accès pour venir Paris à Barbizon :

- Par la route (calèche)
- Par le train

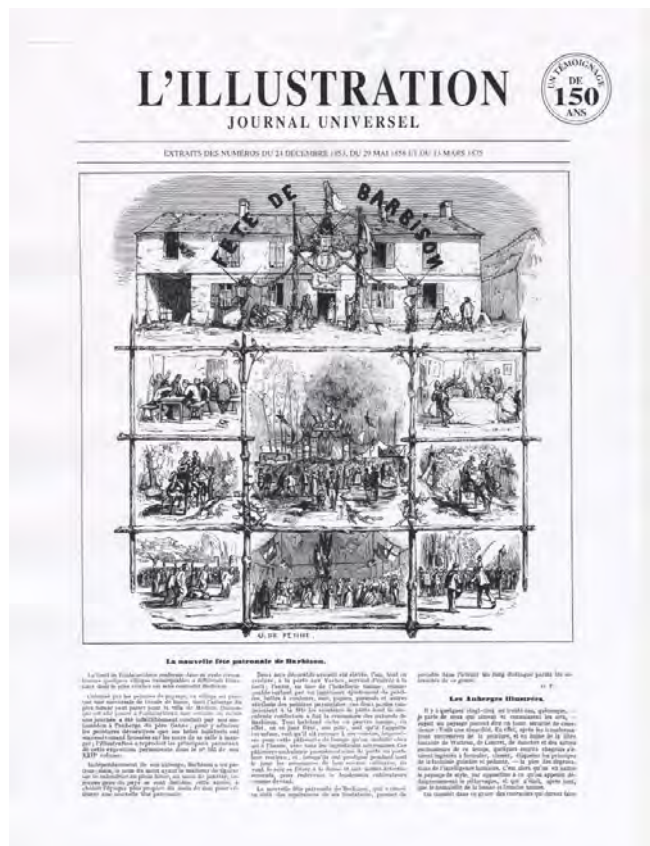
Sur la carte déroulée au sol, suivre les tracés.

2.2 L'auberge Ganne

2.2.1 La création et les grandes années

Mais les artistes ont rapidement souhaité trouver gîte et couvert plus près de la forêt et c'est ainsi que la modeste épicerie de la Mère Ganne, qui permettait aux habitants de Barbizon de se procurer les produits de première nécessité, est progressivement devenue, dans les années 1820, une auberge. Durant plus d'un demi-siècle, l'Auberge Ganne est le lieu incontournable de rendez-vous des artistes, séduits par la modicité des prix qui y étaient pratiqués.

Devenue un véritable phénomène de mode, l'auberge Ganne a fait l'objet d'un reportage dans le journal «L'Illustration», publié le 24 décembre 1853. Deux autres reportages parus dans ce même journal en date du 29 mai 1858 et du 16 mars 1875 évoquent la vie des artistes à Barbizon.



L'illustration, un témoignage de 150 ans

➔  **IMAGE** sur le CD Rom : [illustration.jpg](#)

Les Ganne ont eu deux filles, l'une prénommée Louise et l'autre Victoire. La première épousa le photographe Eugène Cuvelier et la seconde Joseph-Bernard Luniot. Ce dernier, au lendemain de la guerre de 1870, décide de faire construire au bout du village à l'orée de la forêt la « Villa des artistes » considérant que l'auberge Ganne, qui n'attire plus seulement des artistes, n'était pas suffisamment confortable. Le prix de la pension pour séjourner dans cette nouvelle auberge était plus cher et la clientèle continue d'évoluer comme en témoigne cet extrait de la complainte des peintres de Barbizon :

*« Ces petits messieurs élégants
Qui chez Luniot font grand'chère
Et ne peignent qu'avec des gants
Se pensent-ils les vrais enfants
De si drolatiques grands pères ? »*

→   **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : [la-complainte-de-barbizon.mp3](#)

Quant à l'auberge Ganne, elle cesse d'être une auberge et la maison est louée ; l'auberge Ganne tombe alors dans l'oubli. La grande époque des peintres à Barbizon s'achève.

2.2.2 La vie à l'auberge

Grâce aux registres de police tenus par le père Ganne puis par son gendre Luniot (ceux concernant les années 1848 à 1861 et 1861 à 1874 ont été conservés), nous connaissons le nom des personnes qui ont séjourné à l'auberge pendant cette période. Ces registres mentionnent les noms, prénoms, âges, professions, lieux de naissance, domiciles, dates des entrées et des sorties des pensionnaires ; ils stipulent également le lieu de délivrance du passeport pour les peintres étrangers. On connaît ainsi les artistes qui sont venus à l'auberge ; on peut dire que la moyenne d'âge était de 25 à 30 ans et qu'ils séjournaient à Barbizon plutôt aux beaux jours, du printemps à l'automne.

Les peintres qui fréquentaient l'auberge, les « peint's à Ganne » s'entendaient bien avec les villageois ; en 1858, la fête du village qui avait traditionnellement lieu en janvier fut reportée au mois de mai pour que les artistes puissent y participer.

La vie des artistes était en quelque sorte calquée sur celle des villageois ; les peintres partaient *sur le motif* en forêt ou en plaine marchant ainsi dans les pas des paysans, des bucherons, des carriers, ou du vacher ... Le réveil se faisait au passage du vacher : *« Dès les premières lueurs du jour, on entendait une musique étrange : c'était le vacher du commun qui avertissait de son passage en soufflant dans une corne ; alors, de chaque maison on voyait sortir une ou plusieurs vaches qu'il emmenait en forêt pour la pâture, et c'était charmant d'entendre leurs clochettes avec leur son argentin, quelquefois fêlé. »*

Georges Gassies dans son livre mentionne le prix de la pension pour les trois repas et le logement : cinquante quatre sous par jour. *« Il est vrai que le déjeuner n'existait presque pas pour l'auberge, car on partait dès le matin, après avoir pris le café au lait, pour travailler en forêt, et chacun emportait dans un tout petit sac de toile appelé pochon le gros déjeuner qui se composait de deux œufs durs, un tout petit morceau de viande froide, reste du dîner de la veille (ordinairement un peu de bœuf bouilli), un morceau de fromage bien enveloppé dans du papier et un petit cornet de sel, avec cela une bouteille de vin. »*

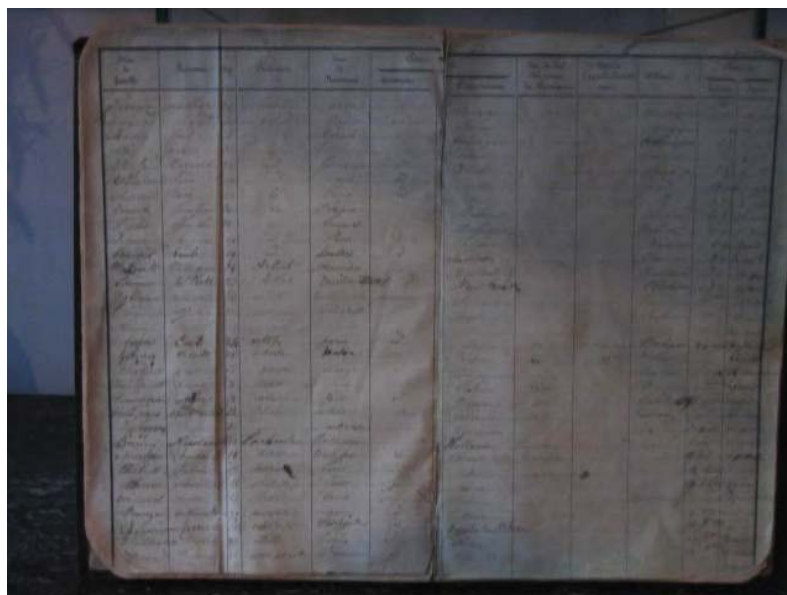
Au retour, en fin d'après midi, les peintres comparent leurs œuvres et accrochent les meilleures études sur les murs de l'auberge. *« En rentrant, on soumettait les études faites dans la journée à la critique quelquefois sévère des camarades, on confrontait son travail*

avec celui des autres, et il sortait de cette comparaison un enseignement utile pour les commençants, toujours intéressant pour chacun. Ce dont on avait, dans le feu du travail, été assez satisfait reprenait sa juste valeur, et quelquefois on finissait par trouver mauvais ce qu'on avait cru bon. Cette émulation vous faisait faire des progrès, on accrochait à la muraille de la chambre les études toutes fraîches en se promettant de faire mieux le lendemain. »

Les jours de pluie, quand il est impossible d'aller travailler sur le motif, les artistes dessinent, peignent les murs, les meubles, les boiseries de l'auberge. Le soir, après le repas, les pensionnaires fument la pipe, conversent.

Ainsi, l'auberge Ganne fut un formidable lieu d'émulation, où les artistes se livraient à leur art dans une ambiance agréable. Tous les peintres, quel que soit leur style ou leurs envies, étaient acceptés ; mais ceux qui préparaient le Salon ou le Prix de Rome devaient accepter les ironies des artistes qui travaillent d'après nature.

Barbizon et l'auberge Ganne devinrent ainsi des lieux très appréciés, incontournables, même pour les artistes étrangers ; des artistes de toute l'Europe mais également américains passèrent ainsi par l'auberge.



Fac-similé d'un des registres de police



Traces des esquisses sur les murs de l'auberge Ganne



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

2.2.3 L'auberge Ganne aujourd'hui

L'auberge Ganne, qui était en mauvais état, est rachetée en 1930 par Pierre-Léon Gauthier ; apprenant l'histoire exceptionnelle de ce bâtiment, il crée en 1936 un « musée » dans les salles historiques du rez-de-chaussée, après avoir racheté aux descendants Luniot-Ganne le mobilier de l'auberge qui avait été installé dans la « Villa des artistes ».

Pierre-Léon Gauthier décède en 1939 ; sa famille conserve ce lieu historique. En 1987, la commune de Barbizon rachète l'auberge Ganne aux descendants de la famille Gauthier et c'est en 1995 que l'ancienne auberge Ganne, entièrement restaurée, ouvre au public et devient le musée municipal de l'École de Barbizon. Un musée municipal de l'École de Barbizon existait depuis 1977 ; il était installé dans l'ancienne maison-atelier du peintre Théodore Rousseau.

En 2004, la commune de Barbizon confie la gestion de l'auberge Ganne et de la maison-atelier de Théodore Rousseau au Conseil général de Seine-et-Marne ; le musée municipal de l'École de Barbizon devient le musée départemental de l'École de Barbizon.



La porte d'entrée donnant sur la pièce centrale



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [vue-piece-centrale.jpg](#)



Salle à manger des officiers



→ **IMAGE** sur le CD Rom : [salle-a-manger-officiers.jpg](#)



Salle à manger des artistes

→  **IMAGE** sur le CD Rom : [salle-a-manger-artistes.jpg](#)

→  **Visite adaptée** : déambulation dans l'auberge.

Afin d'appréhender la disposition des lieux et « d'entendre » la maison (le bruit d'un plancher, le pas sur le carrelage, ...), l'animateur prendra soin de décrire les lieux :

- ❖ tels qu'ils sont aujourd'hui : en décrivant les lieux actuels et en proposant de toucher ce qui est possible
- ❖ tels qu'ils étaient à l'époque des peintres.



Vues avant travaux

→  **IMAGE** sur le CD Rom : [vue-avant-travaux.jpg](#)

3 Les peintres de Barbizon : les peintres « sur le motif » et leurs sources d'inspiration

Au XIXe siècle, la peinture de paysage devient un genre autonome reconnu et exposé. Les nouveaux publics, issus de la bourgeoisie, sont moins sensibles aux grands sujets d'histoire et de mythologie, et en tant que collectionneurs, se tournent plus volontiers vers les tableaux de petits formats et de sujets simples (portraits familiaux, paysages, natures mortes) pour orner leurs intérieurs.

Par ailleurs, la sensibilité romantique, qui a fortement marqué l'art et la littérature européenne depuis le début du XXe siècle, a donné à la représentation des paysages un sens nouveau : à travers la description de la nature, des sites grandioses ou charmants, des splendeurs ou des phénomènes effrayants de la météorologie, c'est une vision métaphorique des sentiments humains qui est exprimée, ce qui enrichit considérablement la perception de ce genre jusqu'alors considéré comme mineur.

Nombre de peintres qui viennent à Barbizon vont s'intéresser aux sujets naturalistes : la forêt, la plaine, le monde paysan, les sujets animaliers. Ces artistes qui choisissent de vivre à l'orée de la forêt se positionnent face à l'évolution de la société ; ils préfèrent la vie à la campagne et s'éloignent ainsi d'une société dont l'évolution se caractérise par l'industrialisation, le commerce. Ils considèrent que ces bouleversements menacent la liberté de l'homme, détruisent les campagnes ; ils ne se positionnent pas politiquement mais expriment plutôt un sentiment, une nostalgie.

Ces mêmes artistes qui vont vivre à Barbizon vont presque tous conserver un atelier à Paris, car ils sont conscients de ne pouvoir s'éloigner des institutions et du public.

Commentaires : Henri Murger: « [...] qu'une paysanne s'agenouille au bord pour laver son linge ou plutôt pour le salir ; qu'un bûcheron vienne aiguïser sa cognée sur le roc, et ce seront autant de tableaux tout faits que le peintre n'aura qu'à copier. »

3.1 La forêt

La forêt de Fontainebleau se prête particulièrement à l'exercice de l'étude de la nature de par la variété de ses paysages avec les arbres bien sûr, mais aussi les rochers, les landes, les clairières, les sables, les mares.

Commentaires : Paul de Kock « [...] un jeune homme en petite blouse d'artiste et les cheveux flottants au gré du vent, qui est assis au pied d'un vieux chêne, ayant devant lui une petite toile carrée, posée sur un pupitre, et à son côté une boîte à couleurs. Le jeune homme peint ; ou plutôt il fait des études, comme disent les peintres. En ce moment, il retrace sur la toile l'aspect pittoresque des rochers qui sont devant lui [...] »



→ **EXTRAIT AUDIO** sur le CD Rom : **kock.mp3**

Les premiers peintres à fréquenter la forêt de Fontainebleau, les premiers peintres de Barbizon, viennent s'essayer à la peinture de paysage « sur le motif ». Peindre « sur le motif », c'est à dire peindre en plein air est un genre nouveau qui s'oppose à la peinture en atelier où l'on recompose des paysages. Les artistes vont ainsi s'intéresser à l'étude de la lumière, aux effets de soleil levant, aux effets de soleil couchant, à l'étude des saisons et à tous les effets atmosphériques comme un ciel d'orage, la pluie.

Les artistes vont en forêt de Fontainebleau pour peindre ce qu'ils voient ; et ce fut pour eux une véritable redécouverte de la nature. « *Epoque plus singulière qu'on ne pense, où tout était à réapprendre, où l'on dut se souvenir que des peintres tels que Titien et même Raphaël n'avaient point négligé le paysage. Peindre un soleil couchant ou un effet de pluie paraissait alors, et était en effet, une grande innovation.* » écrit le peintre Paul Huet. Quant au critique d'art, Maxime du Camp, il écrit : « *On s'aperçut pour la première fois que Dieu était plus fort que nous et que les paysages qu'il créait valaient mieux que ceux qui sortaient de nos mains.* ». Les artistes rencontrent alors les bûcherons, scieurs de long, carriers qui travaillent en forêt ou bien les paysannes qui ramassent les fagots de bois. La représentation de ces personnages dans la nature est presque toujours de petite taille par rapport au tableau, on les distingue à peine car ils ne sont pas le sujet véritable du tableau.

Mais les peintres de Barbizon ne vont pas simplement reproduire la nature ; ils vont exprimer leur sentiment, leur état d'âme et définir la place de l'homme dans la nature.

Ainsi, l'inévitable voyage en Italie pour étudier les paysages, et notamment Rome et ses ruines antiques, devient moins essentiel pour les artistes que les études en plein air dans la campagne française. Les peintres parcourent l'Ile-de-France, plus particulièrement la forêt de Fontainebleau mais ils voyagent également en Auvergne ou en Normandie, découvrant une nature aux particularités différentes ; ils multiplient leurs sources d'inspiration.



Auguste Anastasi, *Rochers en forêt de Fontainebleau*



→ IMAGE sur le CD Rom joint : [anastasi_rochers.jpg](#)

3.2 La plaine et la vie paysanne

La peinture de la vie paysanne est également un sujet traité par certains peintres de Barbizon. Tout d'abord, la plaine de Bière a des particularités intéressantes pour les artistes puisque l'on y voit des bosquets, des vergers, des rochers qui affleurent le sol ; ces éléments rompent la monotonie d'une plaine aux grandes étendues planes comme on la décrit souvent. La plaine est source d'inspiration pour les effets de soleil couchant.

Mais, la plaine est aussi animée par le travail des paysans ; beaucoup de titres de tableaux de Jean-François Millet sont évocateurs de ce travail : *Le Semeur*, *Le Vanneur*, *Les Glaneuses*, *L'Homme à la houe*, *Le Repos des moissonneurs*, *La Fileuse*, *La Moisson dans la plaine de Chailly en Bière*, ... Jean-François Millet sera le grand peintre de la vie paysanne.

Peindre la vie rurale, c'est aussi représenter les conditions de vie des paysans à une période où les campagnes s'appauvrissent, où les paysans partent en ville pour tenter de trouver des conditions de vie moins misérables. La seconde moitié du XIXe siècle correspond à l'essor des villes, lié à la révolution industrielle. L'image du paysan reste souvent celle d'un homme illettré, vivant comme une « bête », ignorant la langue française et parlant uniquement le patois de sa région.

Les œuvres des peintres de la paysannerie servent aujourd'hui de témoignages de la vie agricole du XIXe siècle.

De la plaine et du travail des champs découlent aussi l'observation de la vie quotidienne des habitants, là encore évoquée par les titres de certains tableaux : *La Becquée*, *Les Premiers pas*, *L'Angélus*, *Paysanne ramenant sa vache, le soir*, *Le Père Chicorée*, ... Les villageois servent donc de modèles aux artistes.



Ferdinand Chaigneau, *Le Père Chicorée*



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



→ **Visite adaptée** : « sentir » le tableau

Matière à toucher :

- De la laine
- Du lin
- Les tissus (soie / lin / laine)

Position posée et sur le vif :

- En s'aidant d'un bâton, faire « poser » les participants du groupe.

Boite à odeurs :

- Sentir le sous-bois, l'herbe mouillée, le foin...



3.3 Les sujets animaliers

Les sujets animaliers sont largement représentés dans la production des peintres de Barbizon, qu'ils s'agissent des animaux sauvages ou des animaux domestiques.

La forêt de Fontainebleau présente une faune variée et elle est riche de cerfs, biches, sangliers, chevreuils. Les animaux sauvages sont souvent représentés dans des scènes de chasse et plus particulièrement dans des scènes de chasse à courre. Leur représentation est alors accompagnée de celle des chiens et notamment des chiens de vénerie ; la tradition de la chasse à courre en forêt de Fontainebleau perdure au XIXe siècle. Cependant, quelques peintres font des animaux sauvages de la forêt le sujet même de leur tableau.

Mais, ce sont surtout les animaux de la ferme qui sont peints par les artistes : en premier lieu, les chevaux qu'ils soient de selle ou d'attelage et qui sont indispensables au quotidien. (Les chevaux sont utilisés pour les déplacements mais aussi pour de nombreux travaux tel le labourage, le transport des charges comme les troncs d'arbre, le halage, ...) ; en second lieu, les vaches que l'on voit à l'étable ou dans les clairières en forêt conduites par le vacher (L'allée qui prolonge la rue principale du village en forêt s'appelle : L'allée aux vaches) ; en troisième lieu, les moutons qui sont peints dans la bergerie ou en plaine sous la surveillance attentive d'une bergère ou d'un berger presque toujours accompagné d'un chien de berger (Le Père Chicorée est sans doute l'un des villageois le plus représenté par les peintres, notamment par Ferdinand Chaigneau).


Les animaux de la basse-cour sont également parmi les sujets de prédilection des peintres. Charles Jacque n'est pas seulement le peintre des moutons ; il est aussi le spécialiste des poules et il a écrit un livre *Le Poulailier* qui décrit toutes les races de poules existantes et comment conduire un élevage, ouvrage qui a servi de référence pendant plusieurs décennies.

Un cas particulier, celui d'Antoine-Louis Barye, peintre et sculpteur qui étudie les animaux sauvages (lions, panthères, tigres) à la ménagerie du Jardin des Plantes et qui les peint parfois en les intégrant dans les paysages de la forêt de Fontainebleau.



Antoine-Louis Barye - *Basset*

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

→  **Visite adaptée** : Possibilité de toucher la sculpture.

4 Quelques grands peintres

4.1 Un précurseur, Jean-Baptiste Camille Corot (Paris, 1796 – Ville-d'Avray, 1875)

Issu d'une famille aisée de marchands, il est destiné par ses parents à une carrière dans le commerce. C'est à l'âge de 26 ans que Corot décide de faire une carrière de peintre et il reçoit de ses parents une pension annuelle qui lui évite les inquiétudes du quotidien. Corot choisit comme maîtres deux peintres paysagistes renommés de tradition néoclassique : Achille-Etna Michallon et Jean-Victor Bertin. Leur enseignement est conforme à la technique et à la théorie des peintres classiques du XVIIe siècle et notamment de Nicolas Poussin ou de Claude Gellée, dit Le Lorrain. Il est encouragé par ces maîtres à pratiquer la peinture en plein air ; il s'exerce en forêt de Fontainebleau et sera parmi les premiers à fréquenter l'Auberge Ganne.

De 1825 à 1828, il séjourne en Italie et étudie les monuments anciens de Rome ; le voyage en Italie est selon la tradition indispensable à la formation d'un artiste. Corot s'intéresse aussi aux paysages de la campagne italienne et au traitement de la lumière, notamment aux variations de celle-ci en fonction de l'heure du jour. Il observe le ciel et peint les effets de ciels nuageux ; durant ses séances de peinture en plein air, il peint à l'huile sur papier. Ses études lui servent ensuite pour la composition de grands tableaux réalisés en atelier. Il s'intéresse aussi aux figures humaines qui sont indispensables pour les scènes d'histoire ; des personnes rencontrées dans la rue servent de modèles et Corot les paye pour ces séances de pose. Au cours de sa vie, il retournera deux fois en Italie ; il parcourt aussi la France et apprécie particulièrement la Normandie, Corot est un éternel voyageur. Dès son retour d'Italie en 1828, Corot expose régulièrement au Salon soit des vues de l'Italie, soit des vues de la forêt de Fontainebleau.

Quand il présente ses tableaux au Salon, son travail est remarqué par les critiques. Charles Baudelaire écrit au sujet de Corot qui expose au Salon de 1845 les propos suivants : « *A la tête de l'école moderne du paysage, se place Monsieur Corot* ». Il écrit aussi : « *Les qualités par lesquelles il brille sont tellement fortes, - parce qu'elles sont des qualités d'âme et de fond – que l'influence de M. Corot est actuellement visible dans presque toutes les œuvres des jeunes peintres paysagistes [...]. M. Corot , du fond de sa modestie, a agi sur une foule*


d'esprits. » Théophile Gautier disait de Corot en 1845 : « M. Corot a trois paysages [exposés au Salon] moitiés antiques, moitiés naturels. Par un rare privilège, M. Corot apporte dans un genre de convention une naïveté presque enfantine. ».

Corot consacre sa vie à la peinture ; il donne facilement des conseils aux jeunes artistes qui le sollicitent. Il connaît tous les peintres qui vont séjourner à l'auberge Ganne ou vivre à Barbizon. Sa dernière visite en forêt de Fontainebleau se situe en 1873, deux ans avant sa mort.



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

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

→  **Visite adaptée** : voir module n°1 : les techniques de peinture et de dessin pratiquées par les artistes de Barbizon

4.2 Un maître du paysage, Théodore Rousseau (Paris, 1812 – Barbizon, 1867)

Il commence son éducation artistique auprès de maîtres qui lui enseignent le paysage historique. Très vite, il préfère peindre la nature pour elle-même ; il voyage en Auvergne, en Normandie, fréquente la forêt de Fontainebleau dès 1827. En 1829, il échoue au concours pour l'admission au Prix de Rome. Son tableau, *Paysage d'Auvergne* est accepté par le jury du Salon de 1831. Il séjourne à Chailly en Bière en 1833, s'installe à Barbizon pour plusieurs mois en 1836. Il voyage dans le Berry, dans les Landes, les Pyrénées, séjourne dans le Jura travaille à l'Isle-Adam. Il se fixe à Barbizon en 1847 ; il loue une petite maison et une grange qu'il transforme en atelier, cette grange est aujourd'hui la partie la plus ancienne de la chapelle. C'est seulement quelques années après son installation qu'il fera ouvrir la verrière que l'on peut encore voir sur la maison. (Cette maison est actuellement destinée à recevoir les expositions temporaires du musée départemental de l'École de Barbizon.)

Il faudra attendre 1849 pour que Rousseau soit à nouveau admis au Salon ce qui signifie que pendant 14 ans il n'y est pas présent : soit le jury refuse ses toiles, soit Rousseau décide volontairement de ne pas participer.

Son absence au Salon est regrettée de quelques critiques dont Baudelaire qui écrit en 1845 :
« A la tête de l'école moderne de paysage se place M. Corot. Si M. Théodore Rousseau voulait exposer, la suprématie serait douteuse ... »

Rousseau réalise de véritables portraits d'arbres, et c'est dans la forêt de Fontainebleau qu'il aime plus que tout qu'il puise son inspiration, qu'il trouve ses motifs. Il aime les promenades en solitaire, il observe les variations de la lumière ; il peint la nature comme une personne, il la portraiture. L'écrivain Théophile Gautier dit de lui en 1850 : *« Il y a certainement au Salon vingt paysagistes qui dessinent et peignent mieux que Monsieur Rousseau, mais aucun ne rend la sève qui coule dans les troncs, l'herbe, la mousse, comme il le fait. Nous l'admettons volontiers, son exécution est parfois peu soignée, parfois violente, négligée comme une esquisse, [...] mais cette suprême qualité de la vie végétale consume tout. »*

Sa peinture n'est pas conforme aux conventions régissant le Salon ; à la difficulté de faire admettre par les membres du jury les sujets traités par ses tableaux, il faut ajouter une technique qui lui est propre avec une touche vigoureuse.

Sensier, son ami et biographe écrit : « *Sa palette était fort simple, quoiqu'elle produisît à l'œil les richesses les plus lumineuses des harmonies forestières. [...] Elle n'était pas cependant désordonnée, car elle brillait au soleil comme les roches grises couvertes de mousses, de lichens, de parasites et de toutes les végétations infinies. Je me suis bien souvent donné le plaisir d'observer la palette de Rousseau, et j'y voyais revivre en éléments rudimentaires tout ce que Fontainebleau recèle de trésors de couleurs. Les bases étaient les Blancs, les Rouges et les Noirs.* »

Sensier commente l'utilisation des produits utilisés par Rousseau pour son tableau *La Descente des vaches dans le Jura* : « *A son retour de la Faucille, sans doute entraîné par les conseils de Scheffer, il se jeta dans les spéculations hasardeuses des huiles grasses et des couleurs bitumineuses, qui, employées sans mélange, ne sèchent jamais et ne cessent de produire un travail souterrain d'agitation [...] Rousseau n'en vit pas les funestes résultats. Séduit par les apparences, il se lança avec la violence de ses attractions dans la pratique de cette déplorable méthode. Son tableau était resplendissant, sans ombres, sans mats ; toutes ses couleurs étaient transparentes ...* » Le sombre de ses tableaux n'est pas toujours dû à la matière mais à son choix de peindre des soleils couchants, des effets de nuit tombante, ...

Toujours en quête de perfection, Rousseau revient inlassablement sur ses tableaux ; l'image qu'il véhicule de lui est celle d'un éternel insatisfait.

L'arrivée de Jean-François Millet à Barbizon, cette même année 1849, scelle le début d'une profonde amitié entre les deux hommes. C'est seulement au début des années 1850 que Rousseau commence à être reconnu ; en 1852, il est nommé Chevalier de la Légion d'honneur et une salle lui est réservée à l'Exposition Universelle de 1855 où il est membre du jury du Salon.

En 1867, quelques mois avant son décès, Rousseau est élu président du jury de peinture pour l'Exposition Universelle et il est promu Officier de la Légion d'honneur.



Théodore Rousseau, *Le Pavé de Chailly*, vers 1840

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

4.3 Le peintre des paysans, Jean-François Millet (Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875)

Né dans une famille de paysans normands à Gruchy, commune de Gréville dans le département de la Manche, Millet obtient une bourse de la ville de Cherbourg pour étudier à l'école des Beaux-Arts à Paris. En 1837, il arrive dans la capitale mais il ressent peu d'enthousiasme pour la vie parisienne ; son plus grand réconfort est de fréquenter le musée du Louvre et d'y admirer les œuvres des maîtres.

En 1839, il échoue au concours du Prix de Rome. En 1840, il propose deux tableaux au Salon, un seul est accepté ; il participe au Salon de 1847, il se détourne de la carrière officielle entre ces deux dates. Il expose *Le Vanneur* au Salon de 1848 et obtient une commande d'État.

Son installation à Barbizon se fait en 1849 ; il retrouve dans ce village le souvenir de sa Normandie natale. Il rencontre Théodore Rousseau, se lie d'amitié avec l'artiste ; mais contrairement à ce dernier qui peint la forêt, Millet travaille à peindre la plaine de Bière et essentiellement le monde paysan et les travaux des champs. Il écrit à Sensier : « *Je vous avouerai, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain qui m'intéresse le plus en art, et si je pouvais faire ce que je voudrais [sic ?], ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages, soit en figures* »

Le jury de l'Exposition Universelle de 1855 accepte son tableau *Le Greffeur* ; Rousseau sous un nom d'emprunt, pour soutenir Millet financièrement, lui achète deux tableaux : *Le Greffeur* et *L'Homme répandant du fumier*. (Millet a une nombreuse famille à nourrir, il aura neuf enfants.) Au Salon de 1857, le tableau *Les Glaneuses* fait couler l'encre des critiques ; la critique conservatrice lui est défavorable mais d'autres plus ouverts apprécient l'œuvre, tel Edmond About : « *Millet peint avec une austère simplicité des sujets simples.[...] Mais les Glaneuses de 1857 se distinguent des œuvres précédentes par cette abondance dans la sobriété qui est la marque des talents achevés et la signature commune des maîtres. Le tableau vous attire de loin par un air de grandeur et de sérénité.* »

Millet termine son tableau *L'Angélus* en 1859. Il est intéressant de connaître l'état d'esprit de l'artiste pendant la période où il peint ce tableau : « *L'Angélus est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand'mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'Angélus pour ces pauvres morts, bien pieusement et le chapeau à la main.* » Ce tableau fut l'objet de nombreuses spéculations puisque acheté à Millet pour 1000 Francs en 1860, il fut racheté à l'American Art Association de New York pour 800 000 Francs par Alfred Chauchard en 1890, ce dernier le légua au musée du Louvre en 1909.

Ce tableau a aussi comme caractéristique d'être connu dans le monde entier notamment parce que son image a été déclinée sur toutes sortes de supports (calendriers, assiettes, étiquettes de produits alimentaires, publicités, ...) au XIXe et au XXe siècle. Les œuvres de Millet présentées au Salon font régulièrement écrire les critiques ; l'artiste obtient au Salon de 1864 une médaille de première classe et il présente une dizaine de tableaux à l'Exposition Universelle de 1867.

Millet devient un peintre reconnu ; il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1868. Cette année là, il part dans les Vosges et en Suisse pour un court séjour avec son ami Sensier qui deviendra son biographe. Les voyages de Millet sont d'ailleurs plutôt rares ; les voyages en Allier puis en Auvergne sont liés à une nécessité : la santé de sa femme, ses autres déplacements se faisant vers sa Normandie natale.

Corot confie à Sensier les propos suivants concernant Millet : « *Excellent cœur, me disait-il, mais sa peinture est pour moi un nouveau monde, je ne m'y reconnais plus ; je suis trop attaché à l'ancien. Je vois bien là une grande science, de l'air, de la profondeur ; mais cela m'effraie. J'aime mieux ma petite musique. Et, si vous voulez que je vous le dise, je suis assez long à me faire à l'art nouveau.* » Peindre le monde paysan fut un choix difficile car non conforme aux goûts de la société du XIXe siècle. En effet, Millet est toujours présenté comme le peintre du monde paysan et souvent accusé d'en montrer la laideur. Il se défendait en expliquant qu'il souhaitait représenter à la fois la rudesse du travail paysan et la beauté délicate de la nature.




Jean-François Millet, *Les Glaneuses* ¹³

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

¹³ Localisation : Paris, musée d'Orsay. © RMN (Musée d'Orsay) – © Jean Schormans



Jean-François Millet, *La Couseuse* ¹⁴

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

¹⁴ Localisation : Paris, musée d'Orsay. (C) RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

5 Barbizon : l'école moderne du paysage ?

En s'éloignant de la vie parisienne, les peintres de Barbizon s'émancipent des préoccupations de la peinture académique et proposent un nouveau regard sur la nature et le paysage. De ce fait, cette période marque une étape importante dans l'histoire de l'art, ouvrant la voie à l'impressionnisme. Le plus étonnant dans ce mouvement est sans doute la réunion d'artistes très différents autour d'un même lieu qui n'avait rien d'artistique mais qui le devint peu à peu : l'auberge Ganne.

Quelques artistes entretiennent un lien fusionnel avec Barbizon en y résidant plusieurs mois par an ou même en s'y installant ; Théodore Rousseau et Jean-François Millet restèrent à Barbizon jusqu'à la fin de leur vie, ils sont enterrés au cimetière de Chailly en Bière. D'ailleurs, pour commémorer leur attachement à Barbizon et à la forêt de Fontainebleau, un médaillon en bronze du sculpteur Chapu a été disposé dans un rocher à l'entrée de la forêt ; ce médaillon honore Millet et Rousseau qui sont à l'origine de la création de réserves artistiques en forêt de Fontainebleau dès 1853 et qui sont ainsi considérés comme les premiers protecteurs de la nature : les réserves artistiques correspondent en effet à des parcelles situées en forêt de Fontainebleau et qui ne sont pas soumises à l'exploitation forestière.

Cependant, il faut nuancer le terme de « moderne ». Tout d'abord, les peintres de Barbizon, même ceux qui se détachent le plus des modèles institutionnels, s'inspirent des courants artistiques précédents et ne refusent pas systématiquement l'héritage pictural des anciens. Ils souhaitent simplement peindre des paysages comme seul sujet du tableau, sans autre prétexte.

D'autres artistes, tout en peignant en plein air, continuent une activité officielle en créant des œuvres spécialement pour le Salon ou en concourant pour le Prix de Rome du paysage historique. Par exemple, Ferdinand Chaigneau tout en s'intéressant aux sujets animaliers pour une partie de son œuvre, réalise des dessins et des esquisses notamment « Jésus et la Samaritaine » pour le Prix de Rome de 1857 où il échoue.

Dernier constat : la vie moderne est au XIXe siècle celle des villes. Peindre le monde paysan : c'est aussi montrer que l'on regrette les changements de la société, d'une société qui se détourne des valeurs de la terre et qui célèbre la vie moderne de la ville.

A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la peinture de paysage connaît une remise en cause avec l'invention de la photographie. L'imitation de la nature et la peinture sur le motif perdent de l'intérêt face à ce nouvel outil. D'ailleurs, nombreux sont les photographes à avoir pris des clichés de la forêt de Fontainebleau. En réponse à la création de la photographie et à la nouvelle vie des villes, un nouveau mouvement artistique prend son essor : l'impressionnisme.

Piste de travail :

Claude Monet, le déjeuner sur l'herbe, 1865. Monet choisit de peindre la forêt de Fontainebleau moderne, peuplée de touristes parisiens qui viennent se ressourcer à la campagne.



Claude Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, entre 1865 et 1866 ¹⁵



IMAGE sur le CD Rom : [monet_dejeuner-sur-lherbe.jpg](#)



Visite adaptée : reconstituer la scène grandeur nature

¹⁵ Localisation : Paris, musée d'Orsay. © RMN (Musée d'Orsay) – © Droits réservés

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

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 »