

Профиль:

«История художественной культуры и рынок искусства»

КОД - 321

Время выполнение задания – 120 мин., язык — русский

Задание для текста на французском языке

I. Прочеть текст, посвященный картине Соломона Ван Рейсдаля. *Морской Пейзаж. Канн, музей изобразительных искусств.*

II. Дать развернутый ответ на следующие вопросы:

1. Опишите особенности трактовки света и цвета в композиции картины С. Ван Рейсдаля.
2. Какую роль играет небо в композиции пейзажа?
3. Назовите характерные особенности голландского пейзажа 17 века на примере картины Рейсдаля
4. Перечислите основные темы голландского пейзажа 17 века.
5. Каким образом история Голландии 17 века нашла отражение в голландском пейзаже?

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 8
Étude d'une œuvre...

SALOMON VAN RUYSDAEL (Naarden, après 1600 – Haarlem, 1670)

Paysage maritime

1661



Fiche technique

Huile sur bois (chêne)

0.363 m x 0.495 m

Fait partie du legs Mancel au musée des Beaux-Arts de Caen (1872)

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Salomon van Ruysdael est le frère du peintre Isaack Van Ruisdael et l'oncle du grand paysagiste Jacob Van Ruisdael. L'orthographe de son nom est cependant différente. Il est lui aussi spécialisé dans la peinture de paysages.

Après 1600 : naissance à Naarden (ville des Provinces-Unies, partie indépendante des Pays-Bas)
Il est formé chez un maître dont on ne connaît pas le nom, sans doute à Haarlem.

1623 : aurait été inscrit à la guilde d'Haarlem, où il jouit d'une position aisée.
Il subit l'influence d'Esaias Van de Velde, Molyn et Van Goyen, peintres paysagistes initiateurs de la tendance naturaliste monochrome. Il partage avec Van Goyen nombre de motifs et même certaines techniques, notamment pour le rendu des feuillages.

Années 1630 : ses motifs de prédilection sont les bords de fleuve, les eaux calmes où se reflètent arbres et maisons.

À partir des années 1640 : peint davantage les dunes et les maisons avec personnages. Il emploie la technique de petites touches gracieuses pour les feuillages, ainsi que des couleurs liquides dans des tons gris-verts et bruns.
Peu à peu, son évolution diverge de celle de Van Goyen : il devient plus sensible aux détails et au pittoresque. Il tend vers la polychromie, dans des couleurs froides. Enfin, ses ciels deviennent plus animés, les arbres sont plus élevés et plus tourmentés.

À partir des années 1650 : agrandissement de ses formats

1660 : mort de son épouse
Rares essais de natures mortes, notamment *Le Dindon* (Louvre)

1670 : mort de l'artiste à Haarlem

ÉTUDE D'UNE ŒUVRE

Présentation

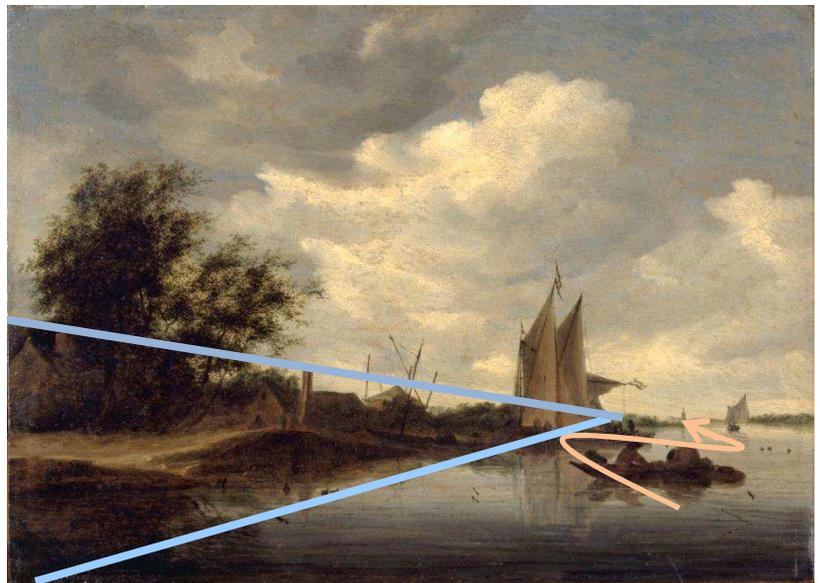
Sujet

Le tableau présente une vue de fleuve ou d'estuaire, avec une barque de pêche et des bateaux à voiles sur une eau calme. On aperçoit quelques canards, des maisons légèrement cachées par des arbres sur la rive et au loin à droite, un clocher. Il s'agit d'une scène tranquille, saisie dans la vie quotidienne de gens simples. Un pêcheur est assis dans sa barque et on devine quelques silhouettes dans le bateau à voile du second plan. Les petites maisons de la rive confirment cette impression. Un arbre forme une masse qui obscurcit tout le côté gauche. Chose remarquable, le ciel enfin, chargé de nuages clairs, occupe la plus grande partie du tableau.

Composition

La composition suit en quelque sorte la répartition des éléments : l'eau est au premier plan, la terre sombre occupe le second plan, s'épaississant sur la gauche. L'air enfin occupe les deux tiers supérieurs du paysage, les nuages chargés d'humidité jouant le rôle d'intermédiaires entre le fleuve et l'air du ciel.

La rive de gauche, la plus visible, forme un triangle sombre qui structure l'ensemble. Le regard est dirigé de cette rive à la barque de pêcheurs, de celle-ci aux bateaux à voiles, puis du voilier au clocher lointain.



Lumière et couleurs

La lumière est concentrée dans le ciel et l'eau du second plan. Seule une petite parcelle de terre est éclairée sur la rive gauche, tout le reste étant dans l'ombre.

Les coloris tendent à la monochromie, selon une tendance de la peinture hollandaise de paysage pendant le deuxième quart du XVII^e siècle. Les camaïeux de bruns et de gris-bleutés dominent. Seul le blanc des nuages illumine la scène.

Un élément échappe au premier regard, alors qu'il donne toute son épaisseur et sa matérialité à la scène : au tout premier plan, une bande horizontale sombre marque à la fois la limite basse du tableau et la profondeur du fleuve. De façon générale, l'alternance entre zones sombres et zones lumineuses est un procédé classique utilisé pour donner de la profondeur au tableau. Ici, toute la scène semble émerger en quelque sorte de cette partie obscure, que l'œil ne remarque guère. Pourtant, sans elle, l'eau se réduirait à une surface brillante. Tout le reste du fleuve est traité en coloris clairs qui servent de miroir au paysage, il n'est que surface. De la même façon, c'est de cette bande ténébreuse que semblent « naître » les couleurs du tableau, qui, quoique discrètes, ressortent par contraste.

Un paysage hollandais

Nature et idéal

La peinture hollandaise de paysage marque un tournant décisif pour ce genre pictural : le paysage y est représenté pour lui-même, il devient **le sujet** du tableau, alors qu'il n'était auparavant que le décor de scènes religieuses ou mythologiques. Cette tendance avait débuté dès le XVI^e siècle, avec le peintre flamand Joachim Patinir, dont les paysages panoramiques faisaient presque oublier les scènes religieuses qu'ils contenaient.

Au XVII^e siècle, un pas de plus est franchi par les peintres hollandais : tout prétexte religieux disparaît pour faire place à une nature présentée pour elle-même, non plus en des vues panoramiques et spectaculaires, mais selon l'angle restreint du champ de vision de l'homme. Les artistes travaillent à partir de croquis réalisés en plein air, puis repris en atelier. Seul le plaisir de la perception paraît justifier la scène. La nature est la référence.

On a souvent opposé cette approche hollandaise aux paysages de la peinture classique : ceux-ci présentent en effet une nature idéalisée, qui sert de cadre à des scènes mythologiques ou religieuses. Il s'agit de paysages savants, dans lesquels les ruines et des édifices sont autant de références à la campagne romaine. La nature y a certes une forte présence, mais elle est constamment « corrigée par l'art ». C'est seulement à cette condition qu'elle peut atteindre la beauté idéale recherchée par l'art classique.

La peinture hollandaise, elle, présente des vues partielles, limitées, d'une nature non transformée. Le point de vue y est celui d'un spectateur humain, la ligne d'horizon s'abaisse, le champ de vision se rétrécit, et surtout, la scène est datée, reliée à un instant particulier, à une heure de la journée, à une saison. Les peintres s'attachent à montrer le temps qu'il fait, la lumière fugitive du moment présent, des effets atmosphériques singuliers. Il ne s'agit plus d'un paysage « général » reconstruit en gommant les caractéristiques singulières de l'instant où il a été saisi par l'artiste. On connaît l'avenir qu'aura cette innovation et la postérité que lui donneront les peintres impressionnistes.

Le regard d'un homme sur son environnement quotidien

Le tableau de Salomon van Ruysdael entre bien dans ce cadre : il présente une vue réaliste du monde ordinaire. Des pêcheurs, un fleuve ou un estuaire, des maisons modestes, un clocher au loin, autour duquel on devine un village ; bref un paysage fidèle à la réalité perçue. Aucun berger, nulle trace d'Adam ou de Noé, la vie comme elle va, simplement... Il ne se passe rien, ou presque rien, ce qui est sans doute courant dans la vie, mais plus étonnant dans un tableau.

Étonnante aussi la place occupée par le ciel, qui est justement un espace quasiment vide. La ligne d'horizon se situe environ dans le premier tiers du tableau, les deux autres étant occupés par le ciel et ses nuages. Ce point de vue correspond à celui d'un spectateur humain, ce qui est confirmé par le cadrage, audacieux lui aussi dans son incomplétude : les maisons à gauche, de même que la rive de droite, sont coupées, renforçant l'impression d'une vue partielle.

Reflets d'une République prospère

Ce qui pourrait apparaître à première vue comme un « non-sujet » ou un sujet insignifiant est pourtant le portrait d'un pays riche, fier de ses réussites.

A la fin du XVI^e siècle, la guerre de Trente ans (1555-1584) aboutit à la division des Pays-Bas : en 1579, les Provinces-Unies, au nord, ont acquis leur indépendance, tandis que le sud reste sous l'emprise de l'Espagne. Le calvinisme domine au nord, qui fait preuve d'une grande tolérance religieuse. Bien des savants et philosophes y trouveront refuge ou simplement la liberté d'écrire. Au XVII^e siècle, Amsterdam (très proche de Haarlem) est un haut lieu de culture et de recherche scientifique. Descartes, notamment, y étudiera l'anatomie en 1625. Les Provinces-Unies sont également un haut-lieu de la vie artistique européenne, comme en témoigne le nom de

« Siècle d'or », évoquant les figures de Rembrandt (Leyde), Frans Hals (Haarlem) et Vermeer (Delft). Parmi les paysagistes, citons entre autres Jan Van Goyen, Jacob Van Ruysdael (neveu de Salomon), Hobbema, les Van de Velde (batailles navales).

Or, ces peintres auront à cœur de représenter la réussite de leur pays. Celle-ci passe notamment par le commerce maritime : en 1608, les néerlandais créent des sociétés spécialisées dans le commerce des épices (notamment la Compagnie des Indes orientales) et dans le commerce des fourrures et la traite négrière (Compagnie des Indes Occidentales). Rivaux de l'Espagne et du Portugal, les Pays-Bas installent des comptoirs parfois par la force (en Orient notamment et en Afrique du sud, où ils créent Le Cap). Les néerlandais lancent des raids contre le Brésil, où ils s'empareront du Nordeste de 1630 à 1661. Ils achètent aussi en Amérique du nord l'île de Manhattan aux Indiens. Au XVII^e siècle, leurs navires sont les mieux armés du monde et leurs inventions techniques viennent à l'appui de cette puissance militaire : on leur doit entre autres l'invention du sextant, du yacht et de nombreux termes de marine.



Gerrit Berckheyde, *Le Grand Marché de Haarlem*, 1696, Montpellier, musée Fabre

Ces éléments éclairent d'un jour nouveau la peinture de paysage hollandaise : en dépit de son naturalisme relatif, il faut y voir également la célébration d'une société par elle-même. À travers la peinture, les Provinces-Unies façonnent leur image de Nouvelle Arcadie. Elles y apparaissent tour à tour sous la forme de plaines paisibles et prospères, de bateaux de pêche, de batailles navales victorieuses ou d'édifices urbains qui démontrent la richesse des villes. Il faut y voir une dimension patriotique qui contredit l'impression première de réalisme objectif. Sachons lire sous les riantes prairies et les maisons de pêcheurs l'apologie d'une République fière de ses succès, sachons voir dans les navires à quai les départs vers des terres à conquérir ou dans un

moulin l'opulence et l'ingéniosité d'un pays. Les paysages, pas plus que les portraits ou la peinture

d'histoire, ne sont de simples reflets de la réalité perçue. Ils participent plutôt au « discours » qu'une société tient sur elle-même, langage tour à tour complaisant ou critique.

On peut donc aussi parler d'une certaine idéalisation dans la peinture de paysage hollandaise, qui, pas plus que la peinture classique, ne se contente d'enregistrer la nature, en dépit de l'abandon des références explicites à la mythologie ou à la Bible.

Ajoutons que l'influence romaine s'est exercée aussi sur certains peintres du nord (Karel Du Jardin, Claes Berchem, Van Poelenburgh...). Nombre de tableaux de la salle 8 évoquent des reliefs étrangers aux terres hollandaises et une lumière chaleureuse qui évoque davantage l'Italie que leur patrie d'origine (Asselijn, Allaert, Wijnants, de Moucheron), sans compter les allusions directes à une Italie rêvée, comme dans le tableau de Willem Schellinks, *Paysage de Vulcano avec les îles Eoliennes*. L'influence de l'Italie ne s'est pas arrêtée aux portes des Pays-Bas et l'opposition entre paysage idéal et paysage néerlandais doit être nuancée.



J. Asselijn, *Paysage au moulin à eau*, Caen, musée des Beaux-Arts [salle 8]



W. Schellinks, Paysage de Vulcano avec les îles Eoliennes, Caen, musée des Beaux-Arts [salle 8]

Éléments

Entre terre et eau

Les éléments primaires, terre, air et eau, sont les grands héros de ce tableau, qui racontent d'une autre manière encore l'épopée des Pays-Bas : ceux-ci, rappelons-le, sont en grande partie des territoires conquis sur la mer par le travail des hommes. La plus grande partie du pays se trouve sous le niveau de la mer. Cette conquête a eu ses revers, ses dangers et ses héros : en effet, les digues primitives ne fournissaient qu'une protection relative contre la mer. Pas un siècle ne se passait sans que le pays ne soit inondé. Entre l'an 1000 et 1953, le pays subit 111 inondations de plus ou moins grande importance. C'est assez dire que les éléments sont pour les néerlandais un grand sujet, lourd d'aventures et de légendes.

Dans ce tableau, la rive gauche se reflète dans l'eau de l'estuaire, la limite entre les deux est floue. Seules les maisons, le clocher et les arbres forment un relief sur cette terre plate. Encore est-il que ces faibles reliefs ont leurs équivalents immédiats dans les voiles des navires, qui rappellent les échanges permanents et l'égalité du niveau de la mer et des terres. Dans ces zones côtières, le marais n'est jamais loin, l'inondation non plus. Cette remarque peut donner un autre sens à la bande sombre qui occupe le tout premier plan de la scène, allusion peut-être aux drames liés à l'eau.

Ciel !

La place du ciel est massive, d'une part en ce qu'il occupe les deux tiers du tableau, d'autre part en ce qu'il est peuplé de nuages travaillés par le peintre, épais et lumineux. De lui vient toute la lumière du tableau. Cet espace n'est donc pas vide, même s'il contribue à faire de ce paysage, par opposition aux paysages des époques antérieures ou des tableaux classiques, une scène dépouillée.

Là encore, la limite entre ciel et mer, de même qu'entre ciel et terre, n'est pas nette, en raison de l'utilisation de la perspective atmosphérique. Elle constitue une des caractéristiques des tableaux flamands de paysage : à la place des lignes de fuite rigoureuses et des éléments d'encadrement de la scène, les peintres signifient l'éloignement en estompant les contours et en multipliant les gris-bleutés. On peut dire en quelque sorte que la perspective « atmosphérique » matérialise l'espace en rendant visible l'air qui nous sépare des objets... Il est vrai que l'air n'est pas visible de près, mais qu'il apparaît de loin, à travers la vapeur dégagée par les plantes sous le soleil, le flou qui envahit les formes éloignées, ou encore la brume. Dans la peinture de paysage hollandaise, les éléments jouent en quelque sorte le rôle que l'architecture joue dans certains tableaux de la Renaissance italienne : ils

rendent l'espace visible, ils le mettent en scène (voir sur ce point le dossier pédagogique sur *Le Mariage de la Vierge*, du Pérugin). Les peintres impressionnistes se souviendront de cette leçon et attacheront au rendu des éléments une importance capitale, au point d'en faire le sujet principal de leurs toiles (les ciels dans les tableaux d'Eugène Boudin ou l'atmosphère humide et lumineuse de la série des *Cathédrales de Rouen* ou des *Meules* de Monet).

L'infiniment grand

Ce ciel à perte de vue du paysage hollandais donne également la mesure de l'homme dans l'immensité de l'univers. Les personnages présents, s'ils ne sont pas aux prises avec des éléments déchaînés comme ils le seront plus tard dans les tableaux romantiques, n'en sont pas moins minuscules. Tout contribue à figurer l'immensité alentour et la petitesse de l'être humain, malgré le calme apparent de la scène et son caractère à première vue anodin.

La composition elle-même y participe : la maison et les bosquets sur la gauche sont coupés, suggérant peut-être un hameau qui se prolonge au-delà du tableau. De même, toute la partie droite du tableau est ouverte ; aucun bosquet, aucun édifice ne la délimite, de telle sorte que l'étendue d'eau et de ciel semble devoir se poursuivre à l'infini. En d'autres termes, le cadrage de la scène produit ce que l'on appellerait au cinéma du « hors-champ » : autres maisons de pêcheurs ; rive invisible d'où le spectateur contemplerait la scène ; étendues de terre et de ciel. Paradoxe remarquable, le procédé qui consiste à présenter une scène incomplète et limitée produit l'infini plus sûrement qu'une vue panoramique ne le ferait. C'est le champ de vision limité qui suggère le mieux l'infini de ce qui n'est pas vu, parce qu'il présente brutalement la disproportion entre le spectateur et l'univers.

Pour mettre ce décentrement de l'homme en perspective, on peut rappeler que les XVI^e et XVII^e siècles sont ceux de la Révolution copernicienne, révolution scientifique autant que rupture dans les mentalités. Plusieurs savants en Europe y ont contribué : Nicolas Copernic, mais aussi Giordano Bruno, Kepler et Galilée. Ils ont fini par imposer l'idée que la terre n'est pas un point fixe au centre de l'univers, que celui-ci est infini et « écrit en langage mathématique ». La place de l'homme dans l'univers s'en trouve remise en cause, il découvre sa vraie dimension. Pire, l'idée même d'un centre de l'univers n'a plus de sens, sachant que ce qui ne possède aucune circonférence ne peut pas non plus avoir de centre... La peinture de paysage a été transformée par ces découvertes : chacun à leur manière, les paysages panoramiques de Joachim Patinir ou de l'Allemand Albrecht Altdorfer au XVI^e siècle et les paysages néerlandais du XVII^e siècle intègrent l'infini. Dans les œuvres de son neveu Jacob Van Ruysdael, la petitesse de l'homme prendra un caractère inquiétant qu'elle n'a pas encore dans ce tableau paisible de Salomon Van Ruysdael.

Brève histoire du paysage en peinture

Moyen-âge

Les paysages ne sont pas absents de la peinture antique ou médiévale, mais ils ne sont pas le sujet principal des œuvres. Dans la peinture du moyen-âge, le paysage est simplement un décor au service de la scène principale, le plus souvent religieuse. La représentation de la nature y est peu réaliste, sans profondeur, sa fonction étant essentiellement décorative ou symbolique.

XV^e-XVI^e siècles

Si le paysage n'est pas encore le sujet principal des œuvres, il gagne cependant en précision et en réalisme. Ainsi, dans *la Vierge au chancelier Rollin* de Jan Van Eyck, la scène religieuse ouvre sur un paysage panoramique. **Joachim Patinir** (1480-1524), peintre d'Anvers, marque une nouvelle étape dans l'évolution du paysage en posant les prémisses de la perspective aérienne.

XVII^e siècle

Le paysage naît comme **genre pictural** à cette époque dans la **peinture hollandaise** : il devient un sujet à part entière et est représenté pour lui-même, indépendamment de toute référence mythologique ou religieuse. La lumière y est précise, évoquant une saison particulière, l'angle est restreint, la ligne d'horizon s'abaisse au niveau du regard humain. L'un des représentants les plus connus de ce type de paysage est **Jacob Van Ruisdael**.

Cependant, dans la hiérarchie des genres picturaux telle qu'elle est établie notamment par l'Académie Royale de peinture française, le paysage reste un genre mineur, bien inférieur à la peinture d'histoire. En Italie et en France, la peinture de paysage reste tributaire des sujets religieux et mythologiques. La nature y est idéalisée. Elle n'est généralement pas représentée pour elle-même, les peintres y introduisent ruines, architectures et héros mythologiques ou bibliques (Poussin, Le Lorrain).

XIX^e siècle : l'apogée du paysage

Le paysage acquiert dans la peinture romantique plus de liberté et de dynamisme, mais il traduit surtout le sentiment et les états d'âme de l'homme (Turner, Friedrich). La peinture de paysage a dans ce cadre une fonction cathartique et symbolique.

C'est par l'école de Barbizon puis dans le mouvement impressionniste que le paysage est érigé en genre majeur. C'est la saisie de l'impression instantanée et l'attention aux conditions atmosphériques qui deviennent le sujet des œuvres impressionnistes. Parallèlement, l'invention de la peinture en tubes permet aux artistes de travailler sur le motif, en plein air, de façon plus rapide, pour saisir au mieux l'impression fugitive.

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste



Salomon Van Ruysdaël, *Lagune avec un voilier*, 1660, Gemäldegalerie, Berlin

Le ciel est ici tourmenté et donne un caractère plus dramatique à la scène. Le contraste est également plus fort entre l'horizon, très lumineux, et le premier plan.

Comme dans le tableau de Caen, on remarque une zone obscure dans le bas du tableau, faisant penser à l'ombre portée d'une forme gigantesque, ici peut-être un nuage particulièrement sombre.

Sur le même thème

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Paysages hollandais d'inspiration naturaliste :



Jan Van Goyen, *Paysage à la cabane*, 1631 [salle 8]

Source d'inspiration pour Salomon Van Ruysdael, l'œuvre de Jan Van Goyen propose des paysages réalistes. Ce tableau présente une scène de la vie campagnarde et tend à la monochromie.



Claes Cornelisz Moeyaert, *Paysage avec paysans et animaux*, 2^{ème} tiers du XVII^e siècle [salle 8]

Nul prétexte mythologique dans ce tableau de Moeyaert, mais un relief, un rocher et une lumière dorée qui rappellent malgré tout davantage les paysages romains que les plaines néerlandaises.

- **Marine**

Dans cette œuvre de Pieterz de Mooy, c'est la puissance de la flotte hollandaise qui est célébrée. Cette marine a en outre une valeur moralisatrice : à droite, le navire en perdition, les voiles déchirées ; à gauche, la voie difficile de la vertu sur la route de la vie, symbolisée par le navire tenant sa direction dans une mer agitée. On aperçoit au premier plan une rame ou le gouvernail d'une barque dans laquelle pourrait se situer le spectateur et qui souligne la notion de choix. Tournée vers la droite, elle indique peut-être la tentation des facilités du vice à l'opposé des rigueurs de la vertu.

Ce type de tableau en grisaille, exécuté à l'huile et imitant le dessin, était une spécialité des artistes flamands



Cornelisz Pieterz de Mooy, *Marine*, 1691 [salle 8]



Boucher, *Pastorale ou Berger gardant ses moutons*, vers 1740-43 [salle 16]

- **Paysages du XVIII^e siècle**

Toute l'importance est ici donnée au coucher de soleil, au centre de la composition. Le ciel nuageux semble former une spirale qui paraît embraser la nature alentour. En outre, les vêtements du berger évoquent plutôt un costume d'opérette et suggèrent une scène de pastorale lyrique. Enfin, plusieurs éléments de la scène font allusion à l'Antiquité et à l'Italie.

Ce paysage évoque plutôt un décor de théâtre ou d'opéra que la réalité perçue.

- **Paysages du XIX^e siècle**

Ce paysage de Corot est déjà très attentif aux effets atmosphériques, comme le seront les peintres impressionnistes après lui. Pourtant, nombre d'éléments composant la scène montrent une idéalisation et un paysage fondé sur le souvenir et le rêve autant que sur perception.



Camille Corot, *Chevriers de Castelgondolfo*, 1866 [salle 18]

la



Claude Monet, *Etretat. La Manneporte* [salle 20]

La palette est claire et la couleur est posée par petites touches. Les impressionnistes, grâce à l'invention des tubes, ont pratiqué la peinture sur le motif en plein air, qui leur permettait de saisir les aspects fugitifs et changeants de la nature. Leurs tableaux firent scandale pour leur aspect inachevé. Les traces du pinceau sont volontairement laissées apparentes.

- **XX^e siècle**

L'artiste américaine Joan Mitchell propose un paysage abstrait et gestuel, qui puise son inspiration à la fois dans le courant impressionniste et dans l'expressionnisme abstrait américain.

Elle travaille d'abord à New York avec Willem De Kooning, Robert Motherwell et Jackson Pollock, puis s'installe à Paris en 1959. En 1967, elle achète une maison à Vétheuil, à quelques kilomètres seulement de Giverny, où Claude Monet a vécu plusieurs années. Bien que Joan Mitchell ait toujours refusé que l'on compare ses peintures avec l'œuvre tardif de Claude Monet, les deux artistes ont en commun plusieurs préoccupations artistiques : l'ancrage de leur pratique dans une incessante observation de la nature, leur intérêt pour la couleur et la lumière, sans oublier la mise au point d'une surface picturale monumentale et sans point de fuite, à la fois frontale et transparente.



Joan Mitchell, *Champs*, 1990 [salle 25]

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- Norbert Wolf, *Peinture de paysage*, éditions Taschen
- *L'art du paysage*, TDC, mars 2011, Scéren- Louvre.
- * Roland Recht, *Le Sentiment de la nature dans l'art occidental*, catalogue d'exposition, The Tokyo shimbun, 1993
- www.edu.augustins.org/pdf/second/paysag/papp01s.pdf : petite histoire de la peinture de paysage claire et efficace.
- www.ac-poitiers.fr/arts_p/b@lise12/pageshtm/paysage.htm : histoire du paysage en peinture rapide mais éclairante.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château

02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée : www.mba.caen.fr