

Dossier
pédagogique

L'horizon sans fin

10 mai – 5 octobre 2025

1. Horizon et perspective	4
FOCUS	10
2. L'horizon mis à nu	12
FOCUS	13
3. Partage de l'horizon	16
FOCUS — Exil et horizon	20
FOCUS — Écologie et horizon	21
4. Suites sans fin. Devenirs abstraits de l'horizon	22
FOCUS	26
Entretien avec un artiste	28
Plan de l'exposition	29
Glossaire	30
Bibliographie et webographie	31
Visites et réservations	32

Ce dossier s'adresse aux enseignants et responsables de groupes qui souhaitent découvrir l'exposition *L'horizon sans fin*. Organisé en sections suivant le parcours de l'exposition, cet outil contient des ressources permettant de préparer votre visite libre ou accompagnée d'un médiateur.

Les enseignants d'histoire des arts, d'arts plastiques mais aussi de français, d'histoire-géographie et de mathématiques y trouveront matière à approfondissement.

Glossaire : Les mots écrits en **gras et vert** dans le dossier sont définis dans le glossaire.

Légende des œuvres — La quasi-totalité des œuvres présentées dans ce dossier sont présentes dans l'exposition. vous pouvez les retrouver sur le plan de l'exposition.

NB : l'exposition se déploie sur deux niveaux (salles d'expositions au niveau 0 et salles contemporaines au niveau -1).

L'horizon sans fin : un défi pour la représentation

L'exposition mêle œuvres du passé et du présent, langages figuratif et abstrait. Elle souligne trois moments clés, en commençant d'abord par le temps de la Renaissance, qui est celui de la construction, où horizon et perspective s'adosent harmonieusement. Vient ensuite le point de rupture proposé par la Modernité, qui voit en l'horizon une ligne de force structurant ou divisant le plan du tableau. L'exposition s'achève sur de nombreuses expérimentations contemporaines, qui posent la question de la possibilité d'un « voir ensemble » dans un monde où le partage d'images de l'horizon n'aura jamais été aussi important. Les menaces qui pèsent sur un horizon qui s'assombrit font également l'objet d'une interrogation soutenue.

L'horizon sans fin dessine une histoire de regards et de représentations qui se prolonge et s'ouvre encore, dans un mouvement de réinventions, de transformations perpétuelles. À l'heure où le monde semble être mis à plat par les communications en réseau, où d'aucuns mettent en jeu des sommes faramineuses pour quitter l'orbite terrestre, le musée des Beaux-Arts invite à reconsidérer la portée de l'horizon dans ses dimensions existentielles, imaginaires, matérielles et sensibles.

Le terme « horizon » vient du grec *horos*, qui signifie « limite », car l'horizon est la limite du champ visuel.

Une ligne, là, devant soi, où le ciel et la mer se rejoignent.

En bordure de mer, l'horizon se donne dans une incroyable simplicité. Néanmoins, à mesure qu'on y réfléchit, toute une série de paradoxes se présentent alors qu'on tente de le cerner.

Comment cette ligne, – qui n'en est pas une, cette limite, – qui recule quand nous avançons, ce lieu, –inaccessible, cette bordure, – qui est ouverture, comment l'horizon, dont nous faisons tous l'expérience, constituerait-il un socle solide pour comprendre la situation de l'humain sur terre, alors qu'il est inatteignable et qu'il échappe, par définition, à toute tentative de saisie ?

« La perspective nous vient en aide, là où le jugement est en défaut à propos des choses qui vont en diminuant »

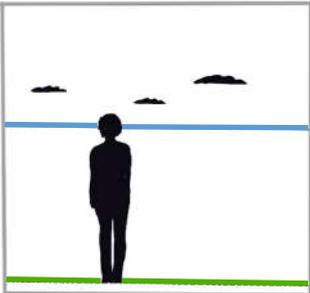
Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*

1. Horizon et perspective

À hauteur des yeux

À la Renaissance, l'**humanisme** redéfinit la place de l'homme, valorisant ses capacités et sa centralité dans l'univers. Cette nouvelle pensée influence l'art. L'homme devient le sujet principal, et les figures religieuses ou mythologiques sont désormais dépeintes de manière plus humaine et accessible.

Ces nouvelles relations entre l'humain et le divin se manifestent par un travail rigoureux d'organisation de l'image à partir de l'horizon. Le peintre commence par dessiner l'espace dans lequel se déroule la scène sainte : la **ligne d'horizon** se situe à la hauteur des yeux de l'observateur tandis que la **ligne de terre** se trouve à ses pieds. Le peintre dispose ainsi d'une structure solide pour déployer sa composition.



L'importance donnée aux sols et aux architectures dans les tableaux du début de la Renaissance trouve son origine dans les traités de perspective, dans lesquels on retrouve les premières théorisations artistiques de l'horizon.

Cet horizon apparaît dans le *De Pictura* d'Alberti (1435) sous l'appellation de « ligne centrique ». L'ouvrage n'est pas illustré mais inspire de nombreux auteurs pour les traités suivants. L'intérêt de ces ouvrages est d'être illustrés par les artistes eux-mêmes, ce qui témoigne de l'importance que ces derniers consacrent à l'horizon. Durant les siècles suivants, les peintres apprennent à dessiner en perspective. À partir du 17^e siècle, les artistes continuent de s'intéresser à cette notion, même si pour des raisons stratégiques, logistiques et économiques, les traités sont en grande partie rédigés par des ingénieurs et des architectes.

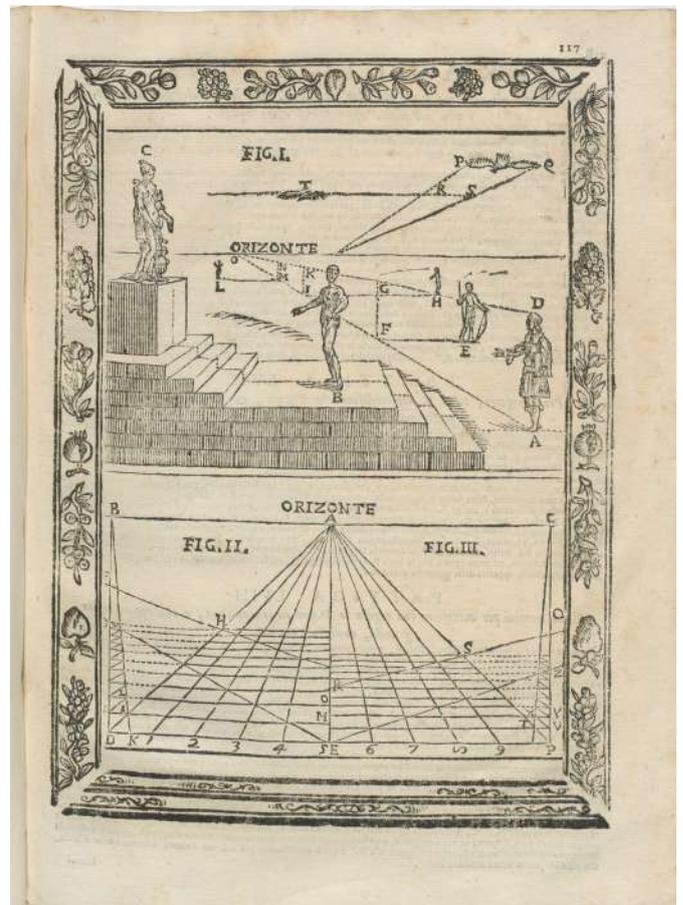
Dans les premiers traités, une place considérable est donnée aux pavements et autres dallages mis en perspective jusqu'à l'horizon. La perspective structure ainsi l'espace, depuis le sol jusqu'au ciel. L'horizon dans les yeux, le sol sous les pieds, le ciel au-dessus de notre tête : tels sont les fondamentaux de la représentation de l'espace à la Renaissance.

Si l'on représente le visible de façon aussi précise, c'est pour mieux laisser pressentir qu'au-delà de lui se prolonge une réalité qui ne demande qu'à être figurée, et qu'elle-même ouvrira sur un nouvel horizon qui sera à son tour déplacé, etc. À partir de l'époque baroque (17^e siècle), les livres de perspective sont remplis d'images qui peuvent déclencher un vertige par leur complexité, même s'ils ont pour objet de

construire un espace stable et de dessiner les figures selon les bonnes proportions.

Il est frappant de constater que, dès le 16^e siècle, les artistes soucieux de perspective partagent leur désir de mettre au point une méthode « universelle », « pratique », « facile », « commune », qui mettrait fin à des querelles de constructions approximatives réalisées sans base géométrique. Cette préoccupation pédagogique témoigne de deux choses : représenter la pratique du dessin en perspective est un exercice difficile, et toutes les méthodes de construction en perspective reposent en réalité sur un même principe, celui décrit par Alberti en 1435, qui ne représente en rien un diktat, mais une référence sûre pour régler les rapports entre voir et dessiner.

Loin d'être une notion du passé, la perspective constitue encore aujourd'hui une valeur commune permettant d'évoquer le proche et le lointain avec réalisme.



2. Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla. Fiori per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca [...]*, Bologne, 1683. Volume imprimé, 31 × 21,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie.



3. Bernardino Fungai, *La Conversion de saint Clément*, 1498-1501, huile sur bois, 42,8 x 63,5 cm, Strasbourg, musée des Beaux-Arts.

La *Conversion de saint Clément* de Bernardino Fungai représente un moment de la vie de saint Clément (1^{er} siècle). Il s'agit du premier panneau de **prédelle** d'un *Couronnement de la Vierge* réalisé pour l'église Santa Maria dei Servi de Sienne.

Ce tableau montre un horizon encadré par un petit temple hexagonal qui relie les différents plans de la scène, surmontant ainsi les divisions. De part et d'autre du dallage se dresse, à droite, un pupitre où saint Clément prêche debout tandis que, face à lui, sont assis ceux qui l'écoutent. L'un d'eux, debout, semble lui parler. Le dallage rouge et blanc sépare les groupes dans le premier plan, mais l'horizon permet de relier les éléments opposés, comme les païens et les chrétiens, l'Antiquité et le présent. Le paysage, où se trouvent des monuments antiques comme le Colisée, s'étend au-delà du cadre, unifiant l'architecture et la nature. Cette composition illustre la façon dont l'horizon fusionne ces éléments, créant une harmonie entre le divin et l'humain.

Dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, l'histoire de saint Clément raconte qu'il est l'un des premiers évêques de Rome, successeur de saint Pierre. Clément est décrit comme un homme de grande foi et de vertu, proche des apôtres. Il joue un rôle clé dans la diffusion du christianisme à Rome et dans les régions voisines. L'un des épisodes les plus célèbres de sa vie est sa persécution sous l'empereur Trajan. Après avoir été exilé dans les mines de Crimée, saint Clément continue de prêcher et de convertir les païens. Selon la tradition, il accomplit un miracle en faisant jaillir une source d'eau douce pour ses compagnons exilés, ce qui conduit à sa reconnaissance comme un saint parmi les croyants.

À la fin de sa vie, il est martyrisé par noyade en mer, attaché à une ancre, mais son exemple de foi et de courage reste un modèle de dévouement chrétien.

« Les horizons sont à des distances variables de l'œil, – puisqu'on appelle « horizon » l'endroit où l'air lumineux voisine la terre. Et il y en a autant, pour une verticale donnée, qu'il y a de hauteurs pour le point de vue : car l'œil posé au niveau de la surface de la mer calme voit cet horizon à une distance d'un demi-mille environ ; et si on lève et porte à l'œil sa hauteur habituelle, l'horizon sera éloigné de lui à sept milles ; et ainsi à chaque niveau d'élévation correspond un horizon toujours plus lointain ».

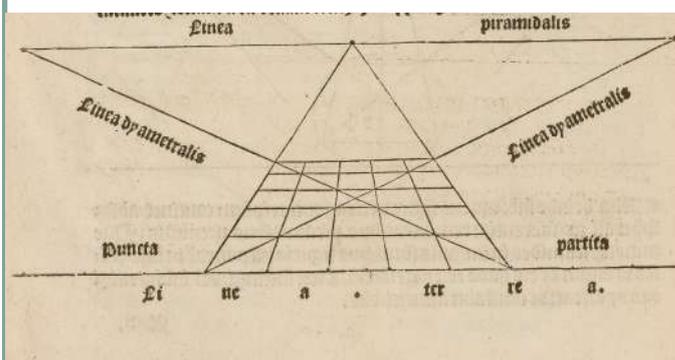
Léonard de Vinci

Le premier traité de perspective imprimé français date de 1505. C'est le *De Artificiali perspectiva* de Jean Pèlerin, dit Viator. Ce chanoine mathématicien est souvent copié durant les siècles suivants. Il est le premier à introduire la notion de **point de fuite** (« point de distance »).

Il donne une méthode précise pour réaliser ce qui s'appelle aujourd'hui une **perspective à deux points de fuite**. On trace d'abord un « point principal » à hauteur de l'œil du spectateur, puis deux « points de distance » de part et d'autre, et on trace des « lignes radiales » (comme des rayons de soleil). On obtient une pyramide, que l'on divise en lignes « traversantes » qui aident à construire les différents plans. On ajoute ensuite les lignes parallèles théorisées par Alberti : la ligne d'horizon (*linea pyramidalis*) et la ligne de terre.

Plus la ligne d'horizon est haute, plus elle semble éloignée. On peut aussi écarter plus ou moins les points de fuite : plus ils sont proches, plus l'objet représenté semble grand.

Viator explique comment créer un **raccourci**, essentiel à l'illusion de la perspective. On place dans un carré (dont les diagonales sont appelées *linea diametralis*) la portion de l'espace qui nous intéresse. Toutes les lignes doivent ensuite converger vers le point principal. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui une **perspective à un point de fuite** !



4. Viator (Jean Pèlerin, dit), *De artificiali perspectiva*, Toul, 1521, Volume imprimé, 34 x 23,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares.

À perte de vue

La perspective aérienne, ou atmosphérique, est l'art de représenter la dégradation apparente de la couleur des objets naturels, selon leurs degrés d'éloignement. Cette technique s'inspire aussi de l'observation réelle. Lorsque nous observons, par exemple, une chaîne de montagne, les montagnes proches de nous paraissent plus foncées. On y distingue des détails, des arbres, des habitations... Mais plus elles sont éloignées, moins nous distinguons de détails. Elles paraissent de plus en plus floues, et même... de plus en plus bleues, jusqu'à se confondre avec le ciel.

C'est ce phénomène qu'imitent les artistes pour donner l'impression de paysages immenses.

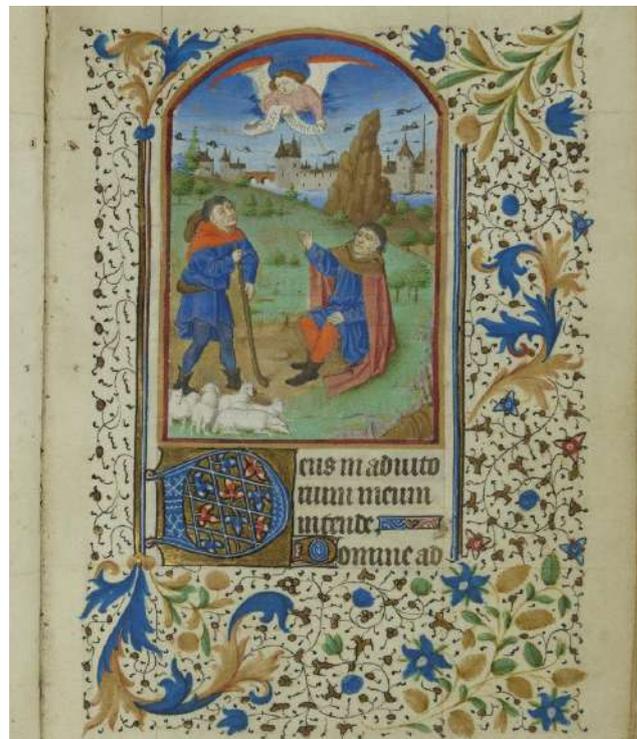
Le paysage réalisé pour les *Heures à l'usage de Bourges* montre que, dès la seconde moitié du 14^e siècle, la perspective atmosphérique est déjà répandue en Europe. Le chemin sinueux, sur lequel les bergers voient surgir l'Ange flottant dans le ciel, constitue une invitation à s'enfoncer vers l'horizon, depuis les prés jusqu'à la ville qui se prolonge par-delà les arches du pont.

Concomitante à la perspective linéaire, la perspective atmosphérique procède du même désir d'observation du monde. Mais plutôt que d'insister sur la mesure du regard ou sur les intervalles réglés entre les corps, les peintres du 16^e siècle déplacent l'attention sur la *variation*. L'œil est invité à repérer les multiples dégradations du contour des choses selon la brume, la hauteur, l'heure, le lieu, etc. Ainsi, les couleurs mais aussi le vent, les nuages, les phénomènes atmosphériques entrent-ils en force dans la peinture.

Créateur des vues lointaines en montagne, Brueghel réalise une série de douze pièces gravées à l'*eau forte* et au *burin*. Ces paysages servent de modèles aux artistes nord-européens pendant des générations. Plutôt que de jouer sur le chromatisme, Brueghel s'appuie sur une diagonale entre le premier plan et l'horizon : grâce aux sinuosités d'une rivière qui s'entortille dans les méandres du paysage, la vision devient panoramique. Les scènes humaines ou divines sont perdues dans des vues qui s'étendent jusqu'aux confins du monde, là où monte le soleil qui éclaire en retour toute la scène jusqu'au spectateur.

Les sinuosités d'un fleuve vues de haut servent aujourd'hui encore de méthode de composition aux artistes contemporains pour amplifier la portée des lointains. Mais dans leur cas, ils s'appuient sur la photographie aérienne. Karin Bos réalise par exemple une peinture grand format à partir d'une vue plongeante prise depuis une montgolfière dans le ciel hollandais.

Dans les premiers paysages européens, l'horizon montre ses ambiguïtés : s'il sert de socle à la composition, il s'estompe au lointain et invite le regard à se projeter bien au-delà du cadre du tableau.



5. Anonyme, *L'Annonciation aux bergers*, enluminure tirée des *Heures à l'usage de Bourges*, fin du 15^e siècle. Peinture sur parchemin, 19,5 × 13 cm, Bourges, bibliothèque des Quatre-Piliers.



6. Jan et Lucas van Doetecum d'après Pieter Brueghel I, *Saint Jérôme au désert*, vers 1555-1556. Eau-forte et burin, 31,4 × 42,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie.

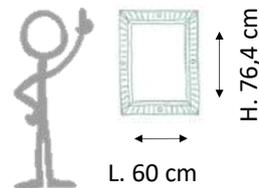


7. Karen Bos, *This Land Is My Land 2*, 2017. Tempéra sur toile, 150 × 190 cm, Amsterdam, atelier de l'artiste.



FOCUS

8. **Joachim Patinir et Quentin Metsys (attr.), *Paysage avec saint Christophe portant l'Enfant Jésus*, premier quart du 16^e siècle, huile sur bois, 76,4 x 60cm, Cassel, musée départemental de Flandre**



Cette œuvre, associant un paysage peint par Patinir et des personnages imaginés par Metsys, illustre un épisode fréquemment représenté de la vie de saint Christophe, dont le nom signifie littéralement « celui qui porte le Christ ».

Géant païen converti au christianisme, Christophe trouve un enfant qui lui demande son aide pour traverser le fleuve. Christophe accepte, mais au milieu du fleuve, une tempête se lève et l'enfant devient très lourd. L'inquiétude se lit sur le visage du saint. Parvenu sur l'autre rive, l'enfant lui révèle sa véritable identité : « [...] tu as porté sur les épaules celui qui a créé le monde : car je suis le Christ [...] » (*Légende dorée*).

Le mouvement est important dans cette œuvre : jambes musclées avançant dans l'eau, cape gonflée par le vent, nuages... La traversée de l'eau symbolise la dure rédemption et la conversion de ce païen qui a même servi le diable. Les deux rives s'opposent : la droite est attachée à la matière (port marchand, ville), la gauche à l'esprit (rocher symbolisant Dieu, ermite, chapelle). Cet épisode marque définitivement la conversion de saint Christophe, son passage symbolique de l'ignorance à la connaissance, de la perdition au salut.

Patinir est considéré comme l'un des premiers paysagistes de l'histoire de l'art occidental. Il réalise un grand nombre de vues panoramiques à l'horizon dégagé, souvent inventées.



Les couleurs sombres de cette œuvre reflètent le danger de la traversée. La cape rouge de Jésus attire sur lui le regard du spectateur.



Dans certaines versions, Christophe est guidé dans sa traversée par un ermite tenant une lanterne.



Le bandeau lie Christophe à Samson, figure de l'Ancien Testament, renommé pour sa force. C'est aussi un élément liturgique important dans le sacrement du baptême, très lié à l'eau.



Le bâton de bois brut évoque les origines païennes de Christophe et la suite de l'épisode : Jésus dit à Christophe de planter son bâton et celui-ci fleurit, portant des fleurs et des fruits.



Comme souvent dans son œuvre, Patinir utilise la perspective atmosphérique pour donner l'illusion d'un horizon presque infini.



La différence d'échelle entre le géant et le paysage est marquée par une vue plongeante d'une ampleur exceptionnelle. Patinir s'amuse à passer de l'infiniment grand (géant, montagnes) à l'infiniment petit (coquillages, feuilles...), convoquant ainsi toute la Création.

MINI BIO

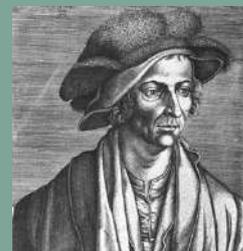
Joachim Patinier dit PATINIR

Vers 1485 — Naissance à Bouvignes-sur-Meuse, près de Dinant, en Belgique.

1515 — Il intègre la guilde de Saint-Luc, une organisation réglementée. À Anvers, cette guilde regroupe plusieurs corps de métiers artistiques comme des peintres, sculpteurs, imprimeurs ou graveurs. Patinir y possède le statut de franc-maître.

1520 — Il compose des paysages mettant en scène une perspective infinie propre à la Renaissance nordique. En parallèle, Patinir collabore avec d'autres artistes, comme le peintre et graveur allemand Albrecht Dürer.

Vers 1524 — Mort, probablement à Anvers.



La perspective

Qu'est-ce que la perspective ?

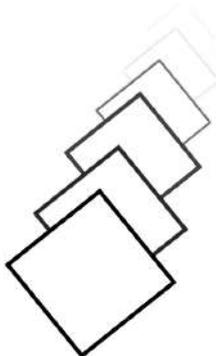
La perspective est une technique de dessin qui permet de représenter des objets en trois dimensions sur une surface en deux dimensions, comme une feuille ou une toile.

Elle permet de donner une impression de profondeur en imitant au plus près ce que nous pouvons observer dans la réalité. Même si les artistes travaillent pendant des siècles à améliorer la précision de leurs représentations, la perspective demeure imprécise. Notamment, elle se base sur la perception d'un objet par un seul œil, et non deux.

Il est à noter que si les techniques de perspective présentées ici sont au fondement de l'art occidental, les représentations de l'espace et de la profondeur varient selon le lieu, l'époque, la culture...

Les bases de la perspective

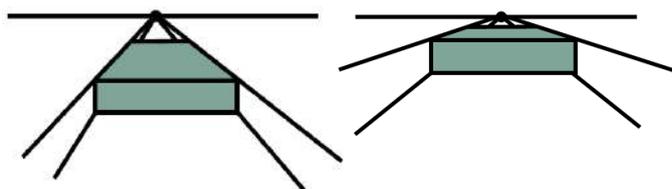
On organise une image en différents plans. Le premier plan est le plus proche de nous, puis suivent un deuxième, troisième plan... jusqu'à l'arrière-plan, c'est-à-dire le fond de l'image. Pour créer des perspectives, on peut dessiner un damier sur le sol : il aide à placer les éléments sur différents plans, en suivant les lignes horizontales.



Au premier plan, les objets sont plus grands, car plus proches de l'observateur. Puis, plus les objets sont éloignés dans l'image, plus ils sont petits. De plus, les objets les plus proches sont en bas de l'image, et plus ils s'éloignent, plus ils « montent ». Les objets du premier plan cachent une partie des plans derrière eux — toujours pour donner une impression de réalisme.

Le choix du point de vue est important : toute l'image est supposée être observée d'un endroit précis, et la perspective est construite à partir de ce point de vue. Un point de vue normal situe l'horizon à hauteur des yeux du spectateur. La perspective se trouve modifiée si on prend un point de vue plus haut ou plus bas. La ligne d'horizon se trouve toujours au niveau des yeux de l'observateur, mais elle peut être plus ou moins haute dans la composition.

Lorsqu'on construit une perspective linéaire, on utilise un ou plusieurs points de fuite. Ces points, situés sur la ligne d'horizon, indiquent la profondeur du tableau. Toutes les lignes se rejoignent sur ce(s) point(s). On dirait que les lignes « s'enfuient » vers ces points et vers le fond du tableau, d'où leur nom de « point de fuite » !



Deux points de vue différents sur le même objet

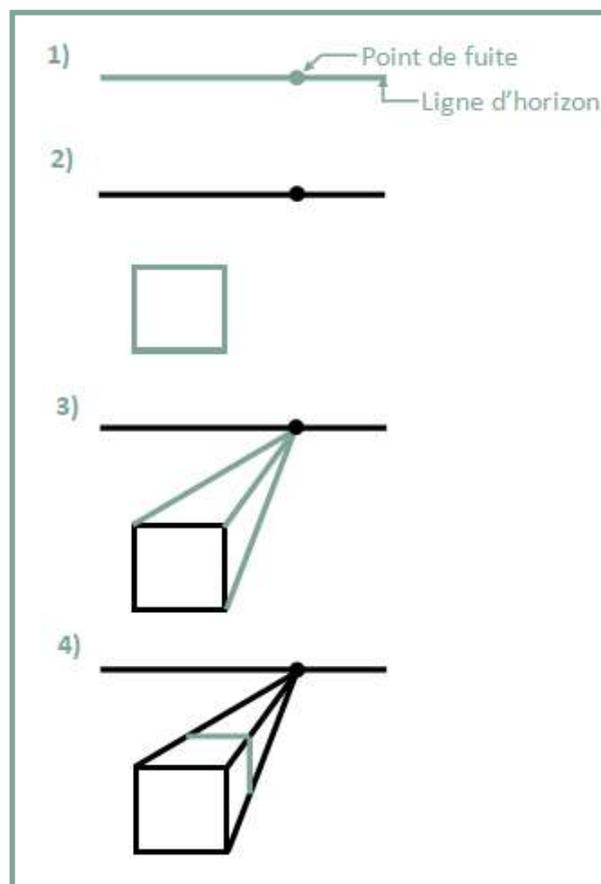
Perspective linéaire à un point de fuite

La perspective à un point de fuite donne l'illusion que l'image est comme comprise dans une boîte.

Toutes les lignes convergent vers un seul point de fuite, sauf celles parallèles aux bords du cadre. Cela correspond à ce qu'on peut observer dans la vraie vie : si on imagine deux très longues lignes droites sur le sol, à nos pieds, elles vont sembler se rapprocher de plus en plus en s'éloignant, jusqu'à se rencontrer sur la ligne d'horizon, en un même point : le point de fuite.

Cette perspective se comprend plus facilement avec un damier au sol, souvent présent dans les œuvres du début de la Renaissance, comme dans *La Conversion de saint Clément* de Bernardino Fungai (voir p.5).

La perspective à un seul point de fuite ne donne qu'une perception assez réduite d'un élément, car une bonne partie de chaque objet n'est pas visible.

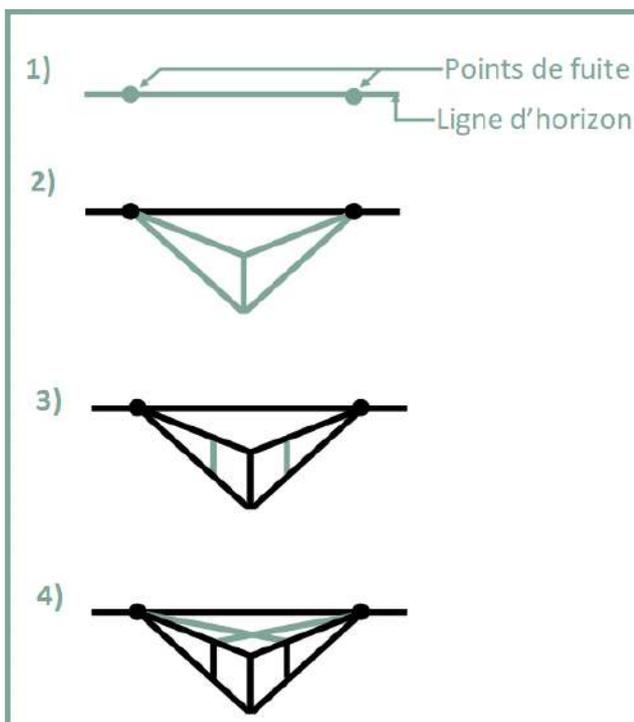


Perspective linéaire à deux ou trois points de fuite

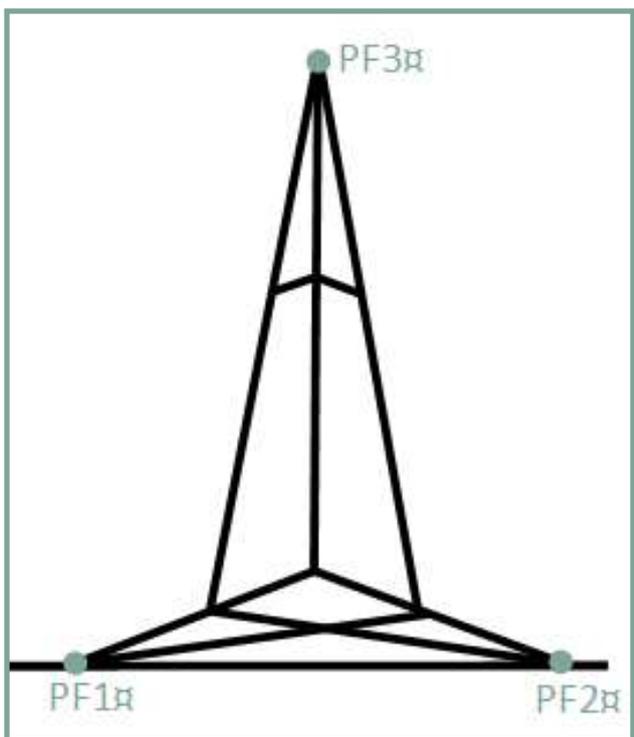
On utilise la perspective à deux ou trois points de fuite lorsqu'un élément n'est pas parallèle ou perpendiculaire à la surface de l'image. Avec un point de vue normal, on utilise une perspective à deux points de fuite. Si l'objet est vu par le haut ou le bas, on ajoute un troisième point de fuite au-dessous ou au-dessus de la ligne d'horizon.

La perspective à deux ou trois points de fuite dévoile davantage que la perspective à un seul point de fuite.

La perspective à trois points de fuite est surtout utilisée pour les plans larges et les grands bâtiments, particulièrement dans la bande dessinée, où elle contribue au dynamisme et à la force d'une image.



Perspective à 2 points de fuite



Perspective à 3 points de fuite, vue d'en bas

Et pour les figures ?

La perspective peut aussi s'appliquer à la représentation de figures humaines. On parle alors de raccourci, ou de mise en perspective.

On choisit de mettre au premier plan une partie de la figure. Ce premier plan dissimule alors une partie du reste, au lieu de montrer des éléments les uns à côté des autres, tous visibles, sur le même plan. La figure semble moins longue, « raccourcie », d'où le nom de cette technique.

On peut même exagérer les raccourcis, surtout pour enrichir une narration. C'est le cas dans de nombreux comics et mangas, où les raccourcis participent au dynamisme et à la puissance d'une image, et donc d'une histoire.



VÉRONÈSE Paul, *La Tentation de saint Antoine* (détail), huile sur toile, 198,2 x 149,5 cm, 1551

S'amuser avec la perspective

Une fois que l'on maîtrise les différentes techniques de perspective, on peut jouer avec ces codes.

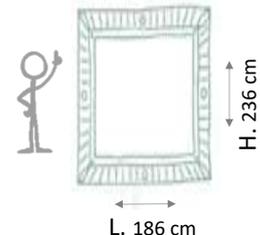
Certains artistes utilisent des perspectives fondamentalement correctes pour créer des illusions d'optiques. C'est le cas de William Hogarth (1697-1764), qui s'amuse à se moquer de ce que la perspective peut faire croire à notre cerveau ; ou encore de M. C. Escher (1898-1972) qui utilise plusieurs perspectives dans *Un autre monde* (1947) pour créer un paysage onirique proche de la science-fiction.



9. William Hogarth, *Perspective Absurdities*, from J. Kirkby's *Dr Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy in Both Theory and Practice*, Ipswich, 1754, Londres, Royal Academy



FOCUS



10. PÉRUGIN, *Le Mariage de la Vierge*, huile sur peuplier, vers 1500.



La palette de couleurs est douce et éclatante à la fois. Le premier plan laisse place aux couleurs vives, quand l'arrière-plan est fait de tons froids et pastels. Marie est représentée de manière traditionnelle, en rouge et bleu.

La composition est savamment structurée par les lignes de fuite, qui construisent une perspective et donc une impression de profondeur. On observe aussi une isocéphalie des personnages, principe inspiré de l'art antique : les têtes se situent toutes à la même hauteur.



Sur la gauche du tableau, des hommes dont les baguettes n'ont pas fleuri les brisent de rage. L'émotion est identifiable dans le geste, mais le visage reste totalement inexpressif.



Au second plan, on aperçoit Jésus, déjà adulte. Le peintre donne à voir le futur déjà tracé de l'enfant auquel Marie n'a pas encore donné naissance, mais à qui ce mariage offrira une famille. Sur les marches du temple se trouve aussi le cousin de Jésus, Jean-Baptiste, qui baptisera Jésus dans le fleuve Jourdain.



Bien que le sujet soit religieux, le Pérugin accorde une grande place à l'humain. Les personnages sont soigneusement individualisés : les visages aux traits réalistes et animés révèlent une attention aux différences d'âge et de genre, notamment entre Joseph et Marie. Le traitement des corps, des vêtements et des parures témoigne d'une observation minutieuse et d'un souci esthétique qui rapprochent le divin de l'humain.

Un mariage symbolique

Ce tableau s'inscrit dans un contexte religieux et artistique profondément influencé par le succès de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, un recueil médiéval relatant les vies de saints et des épisodes bibliques enrichis de détails légendaires.

L'œuvre illustre un épisode des **évangiles apocryphes** où Marie, promise à Joseph, voit son union scellée par un signe divin : le bâton de Joseph fleurit miraculeusement, confirmant ainsi son élection. Les bâtons des autres prétendants restent inertes, signifiant qu'ils ne sont pas dignes d'épouser Marie.

Profondeur, largeur, douceur de la lumière qui s'éclaircit à l'horizon, toutes les dimensions sont explorées afin d'accueillir la scène de l'échange des anneaux entre Joseph et Marie. Orchestré par le prêtre, dont la coiffe fait écho à la coupole du temple, le Mariage est une célébration harmonieuse de toutes les unions : de Joseph et Marie, de l'humain et du divin, de la terre et du ciel, de l'histoire et du présent.

La puissance d'évocation de l'horizon s'intègre dans un modèle constructif structurant, dont la présence se fait presque oublier, alors que c'est depuis lui qu'émane la lumière du tableau, l'harmonie des proportions et la douceur des échanges.

Un chef-d'œuvre de perspective

Le Mariage de la Vierge du Pérugin constitue un chef-d'œuvre de perspective dans un style doux, élégant et maîtrisé. Un espace homogène s'ouvre devant le spectateur, qui perçoit la scène d'un seul coup d'œil. Les plans s'échelonnent proportionnellement depuis la scène du mariage au premier plan jusqu'au temple qui occupe le dernier plan de façon majestueuse.

Grâce aux ouvertures frontales et latérales, le temple a pour fonction d'encadrer l'horizon tout en faisant circuler le regard. Bâti sur un plan octogonal parfaitement symétrique, il est flanqué de quatre portiques – le quatrième est face à l'horizon – et surmonté d'une coupole qui se prolonge par-delà le cadre du tableau. L'architecture, avec ses lignes géométriques parfaites, encadre les figures humaines. À l'arrière-plan, l'artiste représente un lointain paysage dans des tons froids et ternes. Il utilise ici la technique de la perspective atmosphérique : plus un élément est lointain, plus il est flou et pâle. Le peintre dégrade les couleurs en jouant sur les nuances de bleu, jusqu'à l'horizon teinté de blanc.

La composition repose sur une symétrie rigoureuse, caractéristique de l'art de la Renaissance, qui structure la scène au même titre que la perspective. Grâce à la perspective linéaire, aux lignes de fuite matérialisées par le pavement blanc et rose, le regard est conduit vers la porte centrale ouverte du temple jusqu'au paysage derrière lui. Cette ouverture agit comme un tableau dans le tableau, rappelant l'idée d'un cosmos ordonné.

Le Mariage de la Vierge est une œuvre exemplaire de la Renaissance, où la maîtrise technique sert un message spirituel profond. Elle reflète à la fois l'héritage médiéval de la *Légende dorée* et les aspirations humanistes de son époque, fusionnant art, science, religion et réflexion philosophique dans une harmonie visuelle et symbolique qui évoque l'harmonie divine.

MINI BIO

Pietro VANNUCCI dit Le PÉRUGIN



Vers 1446 — Naissance en Ombrie, près de la ville de Pérouse.

1466-1472 — Formation à Florence dans l'atelier du peintre Verrocchio, aux côtés de Léonard de Vinci.

1481-82 — Il participe à la décoration de la chapelle Sixtine avec d'autres maîtres.

1485 — Il est nommé citoyen d'honneur de Pérouse, ce qui lui vaut son surnom de « Pérugin ».

1489-1500 — Il est considéré comme le plus grand maître d'Italie, les artistes viennent de toute l'Europe pour l'étudier. Il devient le maître de Raphaël en 1497.

1523 — Décès près de Pérouse.



« On était à la veille d'une fête juive, et les anciens, qui avaient été convoqués, furent unanimement d'avis qu'en une situation aussi incertaine, il fallait interroger le Seigneur. Ils étaient en prière, et le pontife s'apprêtait à consulter le Seigneur, quand, du lieu de l'oratoire, tous entendirent aussitôt une voix disant que les hommes nubiles et non mariés de la maison de David devaient apporter chacun une [bague] à l'autel, et que celui dont la [bague] fleurirait, et au bout de laquelle, d'après la prophétie d'Isaïe, le Saint-Esprit descendrait sous l'aspect d'une colombe, celui-là, sans l'ombre d'un doute, devrait devenir l'époux de la Vierge. »

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, entre 1261 et 1266



Pour en savoir plus, retrouvez la fiche d'œuvre du *Mariage de la Vierge* sur mba.caen.fr

2. L'horizon mis à nu

Au tranchant de l'horizon

En perspective, l'horizon, toujours situé à la hauteur de l'observateur, détermine la limite de son champ visuel. Face à l'horizon, le spectateur est en quelque sorte la source du paysage : il donne le sentiment que le monde se déploie devant ses yeux. Sans horizon, impossible d'articuler l'espace en plans organisés, de pouvoir se projeter ou se situer. Son caractère inexorable est paradoxalement mieux souligné par les artistes de la **modernité**, qui défont la relation entre point de vue et horizon. Les expérimentations menées sur l'horizon à partir du 19^e siècle conduisent à son autonomie et le placent au premier plan, perturbant l'harmonie de la composition. *La Vague* de Courbet est emblématique de cette remontée de l'horizon.

Représenter la mer constitue un défi de taille pour les artistes. C'est en choisissant « une » vague que certains d'entre eux s'y frottent. Au cours de l'été 1869 à Étretat, Courbet réalise une trentaine de *Vagues* en vue de préparer le Salon de 1870.

Amateur et collectionneur de photographies, dont il n'hésite pas à se servir pour ses tableaux, Courbet est séduit par le procédé de montage devenu fréquent dans la photographie et pratiqué notamment par Gustave Le Gray. Ce dernier prend successivement une photographie du ciel et une autre de la mer avant de les assembler. Si l'on ne peut établir avec certitude que Courbet connaissait les tirages de Le Gray, il est clair qu'il s'inspire du même procédé pour réaliser une profonde méditation picturale sur la puissance d'union et de désunion propre à l'horizon. Dans la *Vague* du musée des Beaux-arts de Lyon, les points de vue sur la mer et sur le ciel semblent se juxtaposer de part et d'autre de l'horizon qui, ainsi surligné, divise la composition plutôt qu'il ne concourt à son unité. L'hétérogénéité des deux espaces représentés met

en scène un jeu de forces contraires entre le ciel et l'océan, où l'horizon devient une ligne de *tension* et non de *jonction*. La profondeur est niée par cette divergence. L'horizon de *La Vague* impose une séparation des points de vue tout en célébrant la puissance de l'horizon.

La force du paysage vient de l'horizon défait de sa caractéristique de phénomène visuel, démis de son rôle d'indicateur des confins et propulsé au premier plan, au même titre que l'eau et le ciel. L'horizon ne décrit plus ni l'étendue du pays, ni la vue d'un site, ni ne projette jusqu'à l'illimité ; il suscite la réponse de tous les sens, en plus de la vue.

Le peintre mène aussi différentes expériences sur la hauteur de l'horizon à travers ses vues du bord de mer. Dans *La mer*, réalisé pendant sa captivité, d'abord à Sainte-Pélagie puis à la clinique de Neuilly, il choisit de réaliser une mer calme, qui n'occupe qu'un plan horizontal très réduit, un cinquième du tableau. La distance entre le haut et le bas du tableau s'en trouve considérablement étirée, favorisant la contemplation et l'errance du regard dans le ciel, comme dans les paysages hollandais du 17^e siècle. Outre les subtiles variations de lumière entre le bleu, le gris et le doré qui se jouent entre les nuages, il cherche également à supprimer les plans intermédiaires, ramenant le dernier plan jusqu'au premier, grâce à l'horizon.

En raison de la grande popularité que connurent les marines de Courbet auprès des peintres et des photographes à partir du 20^e siècle, on voit se multiplier les représentations de vagues surgissant depuis l'horizon.



« Sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son âpreté livide. On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent l'embrun... »

Citation de Paul Cézanne dans *Cézanne* par Joachim Gasquet, 1921



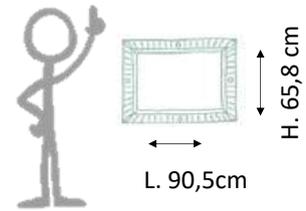
11. **Gustave Le Gray**, *La Grande Vague*, Sète, 1857. Photographie positive montée sur carton, 35,7 × 41,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie.



12. **Gustave Courbet**, *La Mer*, vers 1871-1872. Huile sur toile, 38 × 45,8 cm, Caen, musée des Beaux-Arts.



FOCUS



1. **Gustave Courbet**, *La Vague*, 1869, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts



Les nuages menaçants, aux tons bruns et sourds, s'opposent au vert sombre de la vague. La palette de l'artiste offre de nombreuses nuances de vert.



Ici, la ligne d'horizon ne relie pas deux espaces, mais les oppose. Cette idée est encore accentuée par le contraste entre le ciel et la mer.



Courbet présente un vague irréaliste en multipliant les points de vue, préférant alors un cadrage serré. La mer n'est pas ici une étendue infinie, mais un bloc composé de multiples perspectives.



Au pied de la vague, on distingue un court rivage de rochers sur lequel le peintre a apposé sa signature.



Courbet n'utilise que le premier et l'arrière-plan, éliminant les plans intermédiaires. L'absence de perspective et les couleurs sombres créent un sentiment qui confine à la claustrophobie. Dans le coin supérieur gauche, un petit morceau de ciel bleu vient éviter de justesse la clôture du plan sur lui-même.



« Courbet a tout simplement peint une vague, une vraie vague déferlant sur le rivage. »

Émile Zola, 1870

En 1869, après de nombreux séjours normands, Courbet loue une maison à Étretat. Il y peint certaines compositions sur le motif, qu'il retravaille ensuite de mémoire dans son atelier à Paris. Les vagues prennent alors une apparence presque minérale, qui tranche ici avec l'aspect sablonneux des nuages. C'est toute la question de ce sujet : comment fixer sur la toile le mouvement constant et confus de la houle, dont la puissance et la beauté fascine Courbet ?

De l'océan noir surgit une puissante vague, une écume mousseuse à sa crête, tandis que dans le ciel pèsent de lourds rouleaux de nuages. Courbet représente la force de la nature par une matière épaisse, travaillée au couteau et à la brosse. Cette vague inquiétante, tourmentée, dont on sent toute la vigueur, suscite chez le spectateur la peur d'être englouti, mais aussi le devoir de résister.

Courbet appelle ces œuvres ses « paysages de mer », distinguant sa production des marines contemporaines, souvent narratives. Il préfère éliminer la présence humaine. Il réalise de nombreux tableaux sur ce thème entre 1869 et 1870, dans différents formats. Ce travail en série préfigure notamment les recherches des impressionnistes.

MINI BIO

Gustave COURBET

1819 — Naissance à Ornans (Doubs).

1831 — Il suit des cours d'art au Collège royal de Besançon.

1839-1845 — À 20 ans, le peintre approfondit sa formation à Paris. Il s'inscrit dans l'atelier du peintre Steuben, puis à l'académie Suisse où il peint d'après modèle vivant.

1855-1867 — Rejeté de l'Exposition universelle de 1855 pour ses tableaux réalistes provocateurs, Courbet ouvre à ses frais le « Pavillon du Réalisme ».

1871 — Après les événements du mouvement social de la Commune de Paris, le peintre s'exile en Suisse.

1877 — Mort des suites d'une hydropisie à La Tour-de-Peilz, en Suisse.



Retrouvez cette œuvre en mégapixel sur le [site du musée des Beaux-Arts de Lyon](#)

On ne peut évoquer les paysages de mer de Gustave Courbet sans s'intéresser dans le même temps aux marines d'Édouard Manet. Dans les années 1860, les deux hommes entretiennent un dialogue artistique intense, chacun rivalisant d'invention. Pour Manet, la thématique de la mer, bien que secondaire dans son œuvre (on ne lui connaît qu'une quarantaine de marines), paraît jouer un rôle emblématique dans ce mouvement d'émulation. Le peintre signe ses premiers tableaux de mer en 1864, soit cinq ans avant la série des *Vagues* de Courbet.

La réalisation de sa dernière marine débute à partir de décembre 1880, alors que le peintre est déjà très malade. L'épisode que peint Manet date de six ans en arrière : Henri Rochefort, journaliste hostile au Second Empire et partisan actif de la Commune, crée en 1868 *La Lanterne*, un journal pamphlétaire rapidement interdit. Condamné en 1873, Rochefort est envoyé au bagne en Nouvelle-Calédonie, d'où il s'évade de manière rocambolesque l'année suivante avec quelques compagnons de captivité. Réfugié à Bruxelles, Rochefort regagne Paris en 1880, à la faveur d'une amnistie générale décrétée à l'adresse des communards. C'est alors que Manet conçoit son projet. Le peintre imagine un moment suspendu, un arrêt sur image que traduit un cadrage spatial et temporel d'une rare audace. La barque des fugitifs s'est éloignée, et le trois-mâts australien vers lequel elle se dirige se tient à peine visible au loin, sur cette ligne d'horizon presque aussi haute que le bord du cadre lui-même. La mer fouettée d'écume sous le clair de lune envahit presque toute la toile. Très haut, l'horizon accentue encore l'extension illimitée de l'élément marin. Le spectacle de l'océan est plus impressionnant que la scène qui s'y déroule.

L'Évasion de Rochefort apparaît comme le double inversé du *Radeau de la Méduse*, non présent dans l'exposition. Dans la toile de Géricault, les contours du radeau, son inscription dans l'espace et la pyramide des corps sculpturaux qui s'y pressent soutiennent la dimension perspective de l'espace. La composition est tendue vers l'horizon, non pour s'y absorber

mais pour s'y confronter. Pris dans une vue frontale et resserrée, l'horizon s'impose comme une ligne à la fixité obsédante, qui est moins l'espoir insensé d'une atteinte, que la menace d'un engloutissement.

Dans *L'Évasion de Rochefort*, cependant, la montée de la mer et de l'horizon qui la clôture accompagne la fuite des bagnards. Loin déjà, ceux-ci ont quitté le premier plan, vers lequel ils persistent pourtant à diriger leur regard : ils fuient à reculons. Ce n'est pas la vague mais la mer tout entière qui monte et se soulève, traduisant l'immensément plein plutôt que l'immensément loin. Peintre « diluvien », Manet imagine la mer comme « une tranche verticale ». L'océan évacue toute illusion d'horizontalité. Les figures se trouvent comme prises au piège d'une fusion entre la mer et le fond du tableau. La profondeur devient « étrangère » : l'espace ne réserve plus d'arrière-plan, ou à peine. L'eau déployée agit dans le regard comme un fond illimité, avant de redevenir *in extremis*, à la limite supérieure du tableau, un arrière-plan sur lequel se détache la silhouette du bateau venu secourir les fugitifs.

Ce savoir neuf du peintre moderniste, précurseur dans l'invention d'un espace plan, joue un rôle majeur pour les peintres **post-impressionnistes**, au premier rang desquels les **Nabis**, qui aiment jouer avec l'organisation classique de l'espace en peinture. C'est le cas de Maurice Denis avec *Baigneuses à Port-Blanc* (Cf p.29). L'œuvre révèle un mouvement de verticalisation. Les plans s'étagent de bas en haut plus qu'ils ne s'échelonnent de l'avant au dernier plan. L'étrangeté de la vision tient à la combinaison de plusieurs perspectives et points de vue, à la fois frontal et en plongée. Le langage perspectif s'entremêle à celui de la frontalité.

Cette adéquation de visions de l'espace apparemment opposées est au cœur de l'œuvre de Léon Spilliaert. Le peintre découvre l'art des Nabis à Paris puis à Bruxelles, grâce aux Salons de la Libre Esthétique. Il s'en inspire librement dans son propre travail.



Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818, huile sur toile, 37,5 x 46 cm, Paris, musée du Louvre - Œuvre non présentée dans l'exposition

13. Édouard Manet, *L'Évasion de Rochefort*, vers 1881 huile sur toile, 79 x 72 cm, Paris, musée d'Orsay



14. **Léon Spilliaert**, *Digue et lumières d'Ostende*, 1909, pinceau, encre de Chine et crayon de couleur sur papier, 70,8 × 49,8cm, New York, The Hearn Family Trust.

Digue et lumières d'Ostende révèle une perspective décomposée en aplats géométriques rapportés sur une surface plane et verticale. Fermée par une ligne d'horizon très haute, la masse d'eau est vue comme dans une perspective en raccourci. Elle semble perdre toute consistance réelle. La mer apparaît comme un espace vide, rongé par la courbe de la digue cimentée d'Ostende qui serpente et s'élève à la

verticale dans un mouvement proprement fantastique. Spilliaert joue avec l'architecture monumentale de la cité balnéaire belge. Il étend la pente de la digue menant à la plage et creuse son ombre en éventail. Les aplats de lavis déterminent des surfaces géométriques contrastées. La ligne d'horizon s'oppose à la pénétration sinueuse de la digue qui rencontre à sa droite des sources de lumière semblant émaner du vide. Leurs reflets découpent à la surface de longues traînées blanches qui amplifient la verticalité de l'oeuvre. Déserte, la scène ouvre un abîme déchirant de solitude.

Pour *Construction Site*, l'artiste contemporain Mark Wallinger joue de ce même effet d'illusion. Il met en place un dispositif aussi simple que méticuleux. Près d'une heure et demie durant, trois hommes assemblent sous l'œil de la caméra trois niveaux d'échafaudage, avant de les démonter. Strictement frontal, le cadrage laisse voir une fine bande de sable sur laquelle l'éphémère construction prend appui. À moins que l'échafaudage ne vienne s'adosser en hauteur à l'horizon lui-même ? Le point de vue composé par l'artiste permet en effet de faire coïncider le sommet de l'échafaudage avec la ligne d'horizon. L'effet est radical : ainsi vue, la mer s'élève comme un mur. La pente de la dune de sable, qui dérobe au regard l'estran et la frange des vagues naissantes, accentue encore le sentiment de géométrisation d'un espace découpé tel une « tranche verticale », sans profondeur. Le médium vidéographique, quant à lui, ouvre une durée singulière, qui est celle, en temps réel, de l'élaboration, du travail. Tout se passe comme si, dans cette vue et cette durée choisies, l'horizon venait déterminer et soutenir les efforts de construction de l'homme ; cela vaut pour les trois échafaudeurs comme pour l'artiste lui-même, les premiers montant une structure utilitaire à la seule fin de permettre au second de construire une vue.



15. **Mark Wallinger**, *Construction Site*, 2011. Vidéo muette en couleurs, 1 h 23 min, Londres, Tate

3. Partage de l'horizon

Contemplation

Contempler l'horizon pour lui-même est un geste qui témoigne d'un rapport à la beauté, détaché de l'utilitaire, de la morale ou de la religion. L'horizon peut être contemplé seul ou à plusieurs, suscitant tantôt une attente, un espoir, tantôt la crainte de l'avenir. Il porte en lui un sens qui n'est pas prédéterminé mais qui surgit en fonction de la rencontre entre soi, autrui et le monde. Du sentiment de désorientation face au spectacle de la nature peut naître le sublime, quand une personne fait l'expérience d'un dessaisissement puis d'un ressaisissement face à un choc esthétique. Le terme sublime vient du latin *sublimis* (suspendu dans les airs). Cette notion esthétique renvoie à une émotion singulière qui nous submerge, faite de sensations en apparence contradictoires. Au 18^e siècle, Edmund Burke le définissait comme « une terreur délicieuse ».



16. Simon-Mathurin Lantara, *L'Esprit de Dieu planant sur les eaux*, avant 1778. Huile sur toile, 52,5 x 46,4 cm, musée de Grenoble.

En 1752, Lantara – un artiste bohème sans formation artistique – peint un étonnant horizon vidé de présence humaine qui illustre les premiers mots de la Genèse : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux ».

Dans sa partie supérieure, au centre d'un triangle équilatéral lumineux symbolisant la manifestation de Dieu, le mot « YHVH » (Jéhovah) est tracé en hébreu. Centrée entre deux nuages qui évoquent les ailes d'un ange, la lumière se diffuse jusqu'au premier plan, éblouissant l'horizon qui résulte de cette première séparation divine. Ce tableau fort original nous confronte à la manifestation de l'invisible dans le visible en rendant sensible, dans le monde, la transcendance divine.

17.

Claude-Joseph Vernet, *Marine, clair de lune*, vers 1753, 66 x 98 cm, Paris, musée du Louvre.

Le spectacle de l'horizon

L'horizon surgit dans le paysage comme une apparition. Il constitue un événement récurrent, toujours neuf, immuable et changeant, insaisissable et familier. Du haut d'une montagne ou sur une plage, là où le pas nécessairement s'arrête, où l'œil seul s'élanche, il suscite une aspiration reconduite, un rêve inépuisable. En lui réside la promesse d'une expérience singulière et partagée, individuelle et commune.

Le spectacle de l'horizon, ou sa quête réitérée, s'apparente de nos jours à un rituel social dont la plage constitue l'un des principaux épicycles. Au cours du 17^e siècle, les peintres de l'Âge d'or hollandais développent le genre des marines et y partagent parfois le quotidien des hommes qui vivent au bord de mer (villages de pêcheurs...) et les activités quotidiennes fourmillant sur le sable.

Au 18^e siècle, le pittoresque du rivage continue pour Joseph Vernet d'être lié à celui des hommes qui y vivent. Les fines silhouettes des pêcheurs se découpent à contre-jour sur une mer d'huile éclairée par la lune. Sur un rocher émergeant de l'eau, un groupe d'hommes et de femmes remonte un filet. Un peu plus loin sur la droite, un pêcheur seul sur son minuscule îlot a lancé sa ligne et attend. On devine au dessin de ces ombres chinoises l'élégance d'un costume, d'un chapeau, la souplesse d'une attitude. La recherche de réalisme prend pour Vernet une forme particulière. Le peintre, attentif à la tradition des marines hollandaises comme aux paysages classiques nés en Italie, poursuit une visée contemplative et didactique (perceptible à une multitude de détails – l'homme debout dans une barque pêchant à la lanterne, les gréements des bateaux sur la mer, l'élévation du phare). Peignant plusieurs vues pour les assembler en pendants ou en séries, se délectant des effets du soleil couchant et des atmosphères nocturnes, Vernet célèbre le spectacle de l'horizon et son fascinant pouvoir d'apparition, là-bas sous la lumière.

L'invention de la plage, envisagée non plus telle une lisière inquiétante mais comme un espace de sociabilité toujours plus convoité, tient à la lente montée d'un désir collectif entre 1750 et 1840.





18. **Eugène Boudin**, *La Plage de Trouville*, 1864. Huile sur bois, 26 x 48 cm, Paris, musée d'Orsay, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Caen. Non présent dans l'exposition.

Le tourisme balnéaire se développe au cours du 19^e siècle. S'éloignant des activités de la pêche, les peintres s'emparent des activités mondaines de bord de mer. C'est le sujet de *La Plage de Trouville* d'Eugène Boudin, visible dans les collections permanentes du musée. Cette œuvre consacre l'apogée d'un spectaculaire élargissement de la vision. Une nouvelle mécanique du regard est apparue au siècle précédent, loin des images de l'océan et de ses rivages d'abord car portée par la vogue des panoramas, grands décors peints intégrés à un dispositif d'immersion en rotonde. Le mot « horizon » lui-même voit son sens s'élargir, pour désigner non seulement la ligne qui le définit mais aussi l'ensemble de l'étendue offerte au regard de l'observateur.

La recherche du point de vue devient une pratique si commune que nous sommes depuis longtemps habitués aux belvédères aménagés au cœur des sites naturels. Berengo Gardin s'en amuse en photographiant un couple contemplant la mer depuis l'intérieur d'une Coccinelle. L'horizon s'inscrit dans la vitre du pare-brise comme un tableau : le point de vue est devenu cadre de vue .

Avec ce cadrage plus large qui donne l'illusion que la ligne d'horizon est plus haute hors de la vue encadrée par la voiture, il semble que ce que ce couple parvient à saisir du déploiement infini de l'horizon est dérisoire. Si l'horizon permet de mettre en scène l'acte de voir, il lui offre aussi un contrepoint qui retourne la force en impuissance et la jouissance en désenchantement. Que tentent-ils donc de saisir, cet homme et cette femme tenus dans un face-à-face avec l'horizon ? Que peuvent-ils même en saisir ?

Dans une référence explicite au *Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar-David Friedrich, Elina Brotherus se photographie seule à son tour, tournant le dos au regardeur,



19. **Gianni Berengo Gardin**, *Great Britain*, 1977. Photographie noir et blanc, 30 x 40 cm, Puteaux, Centre national des arts plastiques.

sur une rive des îles Lofoten (Norvège). L'image rejoue un motif pictural bien connu tout en soulignant les moyens propres à la photographie (définition maximale, absence de texture). La figure de dos dans le paysage désigne au regard une forme réflexive. « J'aime le dos, précise l'artiste. Le dos est calme, discret, poli et distant. Il ne défie pas le spectateur comme le regard direct le ferait. »

Depuis plusieurs années, Youssef Nabil se photographie de dos dans des paysages découverts au gré de ses voyages. Il recourt à une ancienne technique de colorisation à la main de tirages argentiques en noir et blanc. Vêtu d'une longue djellaba noire qui tranche sur le fond bleu du Nil, il se dresse solennellement au centre de l'image. Tournant le dos au regardeur, il contemple la rive opposée, là où l'horizon étire sur toute sa largeur les ruines du temple de Louxor. La pratique de l'autoportrait est pour lui intimement liée à l'expérience de l'exil.

Nabil opère un cadrage qui escamote le sol. Son corps est comme apposé au premier plan, séparé du paysage. Tirailé entre le sentiment d'appartenance et la conscience de l'exil, l'artiste reste face à l'horizon inatteignable, comme bloqué sur la rive. Hier promesse rêvée de départ, l'horizon lui signifie désormais l'impossibilité du retour.



20. **Elina Brotherus**, *Der Wanderer 2*, série « The New Painting », 2004. Photographie chromogénique couleur, 83,5 x 100,5cm, Rouen, FRAC Normandie.



21. **Youssef Nabil**, *Self-Portrait with the Nile, Louxor*, 2014. Encre pigmentée d'archives sur papier chiffon d'archives, 50 x 75 cm, Paris, Pinault collection.

Risque de confiscation

Rêvé comme calme et paisible, l'horizon peut se renverser en son contraire et devenir l'endroit d'où le risque surgit. Sous la menace de la guerre, des catastrophes liées à la crise écologique, des dangers liés aux migrations massives forcées, la promesse de liberté qu'il porte se retrouve confisquée, ravalée par les dangers qui viennent obstruer l'ouverture du champ.



22. **Gustave Le Gray**, *Camp de Châlons. Manœuvres*, 1857. Photographie positive montée sur carton, papier albuminé, d'après un négatif verre au collodion, 25,8 × 33,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Alors au sommet de son succès, Gustave Le Gray reçoit une commande de la part de Napoléon III pour effectuer un reportage photographique pour l'inauguration du nouveau camp d'entraînement militaire de Châlons-sur-Marne, lequel était destiné à pallier les carences apparues dans l'organisation de l'armée française pendant la guerre de Crimée (1854-1856). Entre septembre et octobre 1857, il réalise une soixantaine de vues et de portraits rassemblés dans de grands albums pour l'empereur, dont un panorama composé de six épreuves reliées par la ligne d'horizon. Pour l'artiste, l'horizon est une préoccupation constante, qu'il s'agisse de marines au bord de mer, de panoramas en Égypte ou de préparatifs militaires.

Réduite à ses composantes les plus simples, la plaine sombre que surmonte un ciel neutre, la photographie transforme l'horizon en une ligne de bascule qui oscille entre présence et disparition. Les figures groupées à droite contrastent, par leur solidité, avec l'aspect spectral, plus dispersé, des silhouettes de gauche. S'il ne s'agit pas ici de photographies de guerre mais de préparatifs militaires, on trouve chez Le Gray une réflexion plastique sur l'horizon, cette ligne continue au-delà de laquelle on risque de disparaître, avalé par la brume du ciel militaire. L'horizon est, pour lui, un lieu de profonde méditation sur le connu et l'inconnu, la vie et la mort, le pouvoir et sa temporalité.

Ces images de corps dépersonnalisés préparant la guerre participent à une nouvelle vision de l'armée qui deviendra celles des troupes au combat, dans les tranchées, sur le front ou à l'arrière, lors de la Première Guerre mondiale. Le soldat anonyme se s'unit à d'autres anonymes avec lesquels il va combattre dans des conditions difficilement imaginables. L'horizon ne recouvre alors pas le même sens qu'en temps de

paix ; il devient le lieu le plus dangereux du champ de bataille. Ce changement de sens intervient dans une situation où le soldat est amené à considérer le paysage tout autour de lui en termes concrets de refuges, de ligne de front, de zones de repli, etc. Sur le champ de bataille, l'espace devient *orienté* et *limité* par l'horizon, au-delà duquel la menace risque de faire basculer dans le néant.



23. **Sophie Ristelhueber**, *Eleven Blowups #1*, 2006. Tirage argentique, couleur sur verre, 110 × 133 cm, Bastia, FRAC Corsica.

Plus proche de nous, Sophie Ristelhueber entreprend depuis longtemps une réflexion photographique sur la trace laissée sur des territoires, la question de l'empreinte de l'histoire à même le sol s'articulant à celle des déserts, des zones de guerre ravagées et des lieux blessés.

L'artiste fait des photographies associant des éléments produits par les médias et ses propres images. Réalisée grâce à Photoshop, la série *Eleven Blowups* est composée de routes dévastées par des cratères de bombe au premier plan et de vues réalisées par l'artiste lors de ses voyages au Moyen-Orient entre 1989 et 2004. Les images de ces véritables « tombeaux » proviennent d'une vidéo prise par les envoyés de Reuters en Syrie en 1999, où l'on voyait les cratères laissés par des voitures piégées. Vraies et fausses à la fois, comme aime le dire l'artiste, ces images peuvent être interprétées comme deux « faits » juxtaposés, entre lesquels l'artiste prend soin d'effacer la soudure. Cette nouvelle composition qui s'appuie là encore sur l'horizon, mais de façon moins flagrante que dans les premières marines photographiques, place le spectateur devant une énorme béance à ses pieds. Mais contrairement aux traités de perspective, le sol n'est plus en mesure de nous soutenir, la ligne de terre ne procure plus aucune assise stable et la dynamique mortifère de l'effondrement se répercute bien plus loin que sur le seul plan géologique. L'horizon ne peut contenir la violence de ces faits. Chez Ristelhueber, l'expérience du fait plastique et du lieu d'exposition compte autant que la prise de vue. Tirée en grand format et posée sur un tasseur de bois à même le sol, *Eleven Blowups #1* immerge le spectateur dans le paysage dévasté à l'horizon qui n'offre plus le réconfort de la pacification ou de l'harmonisation. La place discrète que l'artiste laisse à l'horizon contribue à densifier, voire saturer, des paysages sans présence humaine.

Horizons circulaires

Cette partie explore la circularité de l'horizon, imaginaire ou tangible, depuis un point de vue extérieur à la Terre ou bien sur la Terre même. Du temps où l'on imaginait le monde comme une sphère finie, nombre de rêves portaient sur le désir de transgresser la limite tangible du monde terrestre.

Panorama

L'horizon visuel s'appuie sur une forte présence corporelle. Lorsque je fais un tour sur moi-même, je prends conscience qu'il ancre mon corps au croisement des trois dimensions infinies. Un des premiers panoramas photographiques en donne la démonstration. Signée par Seth L. Sheldon, cette vue circulaire réalisée depuis le McGraw Hall englobe le lac Cayuga et le campus en travaux de l'université Cornell à Ithaca, dans l'état de New York. Tout y est exceptionnel : les dimensions, le négatif sur une bobine pelliculaire, le tirage au gélatino-chlorure d'argent sur une seule feuille de papier. Envoyé à la Société française de photographie en 1902, ce « cyclorama » est réalisé par un appareil panoramique avec une prise de vue synchronisée *via* un mouvement d'horlogerie pour éviter le tremblement de la main. Commenant par le lac Cayuga à gauche, il montre la campagne américaine aux alentours du tout nouveau campus universitaire de Cornell, qui n'a pas beaucoup changé comme on peut le voir aujourd'hui sur Google Earth. S'il a fallu encadrer cette photographie pour l'exposition, l'idéal aurait été de la présenter de façon circulaire – les bords sont raccords – et de tourner sur nous-mêmes pour admirer l'exceptionnelle ampleur du panorama de Sheldon.

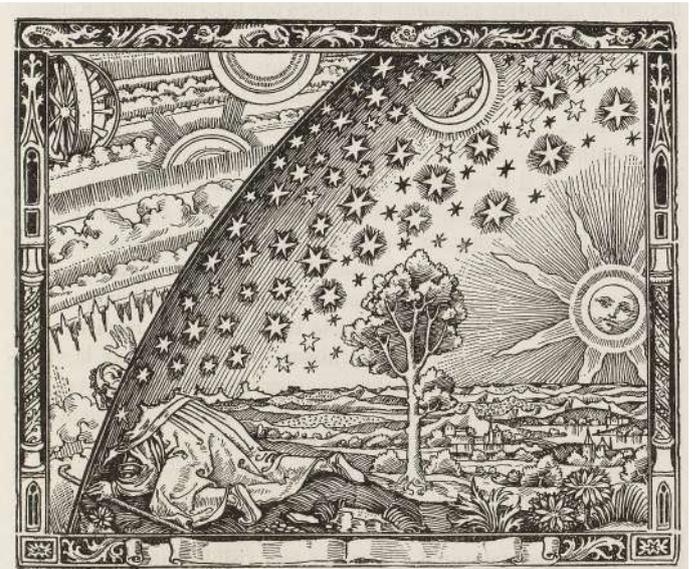
Voute céleste

Datant probablement de la Renaissance allemande, la gravure sur bois que l'astronome Camille Flammarion publie dans *L'Atmosphère : météorologie populaire* montre un pèlerin agenouillé passant sa tête de l'autre côté de la voûte céleste à l'endroit où elle touche la terre, pour admirer le ciel **empyréen** chrétien qui se trouve au-delà. Flammarion reprend un récit populaire : un missionnaire du Moyen Âge raconte que, dans un de ses voyages à la recherche du Paradis terrestre, il atteint l'horizon où le ciel et la Terre se touchent, et qu'il trouve un certain point où ils ne sont pas soudés, où il passe en pliant les épaules sous le couvercle des cieux. L'horizon, figuré par un arc de cercle bordé d'étoiles, y devient une limite entre deux entités cosmiques que l'on peut franchir physiquement.

Ce n'est que récemment – la première image de la planète bleue est publiée par la NASA le 7 décembre 1972 – que nous avons commencé à voir la Terre depuis le ciel. Outre la prise de conscience de la fragilité de notre planète, c'est la vision de la Terre comme horizon qui commence à se sceller. Origine et destination, départ et retour, exploration et visée,

la Terre devient l'horizon vers lequel se retournent les cosmonautes quand ils séjournent dans les stations spatiales.

La vidéo de Capucine Vever nous emmène dans un voyage autour de la Terre à bord de l'ISS (Station spatiale Internationale). Ayant réussi à capter le flux d'images d'un programme expérimental qui consistait à tester des caméras à 400 kilomètres au-dessus de la Terre à 28 000 kilomètres/heure, elle ajoute à ces images un texte en surtitres composé de récits de spationautes, d'explorateurs et de procès d'impiété intentés à ceux qui, à un moment de l'histoire, ont franchi la limite du monde connu. Nous faisons le tour de la terre en 90 minutes, survolant les océans, les montagnes et les nuages, sans jamais nous rendre compte de la distance parcourue mais en réalisant à quel point l'horizon de la Terre nous sert de solide repère dans un cosmos vertigineux et inhospitalier.



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point

24. Anonyme, gravure du 16^e siècle. Tirée de Camille Flammarion, *L'Atmosphère : météorologie populaire*, Paris, 1888, volume imprimé, 29,5x21 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Sciences et techniques



C'est la quatrième sortie de l'obscurité

25. Capucine Vever, *Et il fut accusé par ses contemporains d'impiété et d'arrogance pour avoir franchi les limites permises aux mortels*, 2016. Dispositif de projection, vidéo muette en couleurs, 92 min, fauteuils et casques anti-bruit, Paris, atelier de l'artiste.

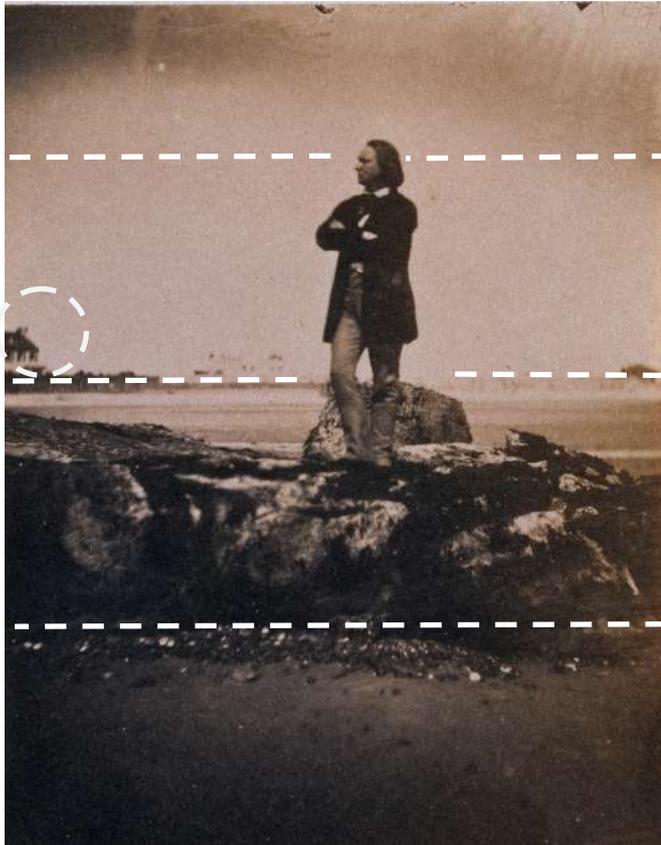
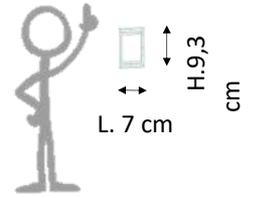


26. Seth L. Sheldon, *Cyclorama (vue panoramique à 360°) du lac Cayuga et du campus de la Cornell University depuis le McGraw Hall (Ithaca, New York, États-Unis)*, 1902. Tirage au gélatino-chlorure d'argent d'après négatif pelliculaire, 17 × 164,8 cm, Paris, Société française de photographie



FOCUS Exil et horizon

27. **Charles Hugo**, *Victor Hugo sur la grève d'Azette*, 1853, épreuve sur papier salé, Paris, musée d'Orsay



Seul au centre de l'image, Victor Hugo se tient droit et fier, dos à l'horizon. Sa position verticale fait écho au format portrait de la photographie et crée une composition pyramidale avec les rochers sur lesquels il se tient. La présence d'une maison à gauche ajoute une touche de civilisation dans ce paysage sauvage et dénudé.

La photographie se structure autour de la ligne horizontale créée par l'horizon, qui répond à la ligne de force créée par les rochers en bas et à la ligne imaginaire créée par le regard de Victor Hugo en haut.

Exilé sur l'île anglo-normande de Guernesey, Victor Hugo fait de la photographie une activité familiale. Son fils Charles, formé aux techniques du **daguerréotype** et du **calotype**, travaille selon ses directives. Les temps de pose sont longs, la technique difficile encore, et le livre illustré qui devait documenter la vie des exilés et les paysages de Jersey et Guernesey demeurera à l'état de projet. Il reste quelque 450 photographies d'un étonnant album de famille dans lequel Hugo se livre à la façon d'un acteur, prenant une série de poses qui traduisent une méditation et une gravité farouches. « L'exil ne m'a pas seulement détaché de la France, il m'a presque détaché de la terre » écrivait-il en 1856.



Victor Hugo, *Chanson (Les Châtiments, IV)*, Les châtimements, 1853

Nous nous promenions parmi les décombres
À Rozel-Tower,
Et nous écoutons les paroles sombres
Que disait la mer.

L'énorme océan, — car nous entendîmes
Ses vagues chansons, —
Disait : « Paraissez, vérités sublimes
Et bleus horizons !

« Le monde captif, sans lois et sans règles,
Est aux oppresseurs
Volez dans les cieux, ailes des grands aigles,
Esprits des penseurs !

« Naissez, levez-vous sur les flots sonores,
Sur les flots vermeils,
Faites dans la nuit poindre vos aurores,
Peuples et soleils !

« Vous, — laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris,
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits ! »

Jersey, le 5 août 1853

MINI BIO

Charles Hugo

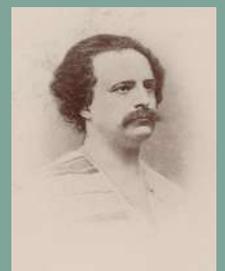
1826-1840 — Charles Hugo naît à Paris en 1826. Il est le deuxième des cinq enfants de Victor Hugo et Adèle Foucher.

1848 — Après avoir été le secrétaire d'Alphonse de Lamartine, il fonde avec son père et son frère François-Victor Hugo, le journal politique *L'Événement*.

1851 — Il publie dans son journal un article contre la peine de mort et est poursuivi en justice.

1869 — Accompagné de son frère et d'autres écrivains, Charles Hugo fonde un nouveau journal *Le Rappel*, en opposition avec le Second Empire.

1871 — Charles Hugo meurt d'une apoplexie à Bordeaux, avant d'être enterré au cimetière du Père-Lachaise.



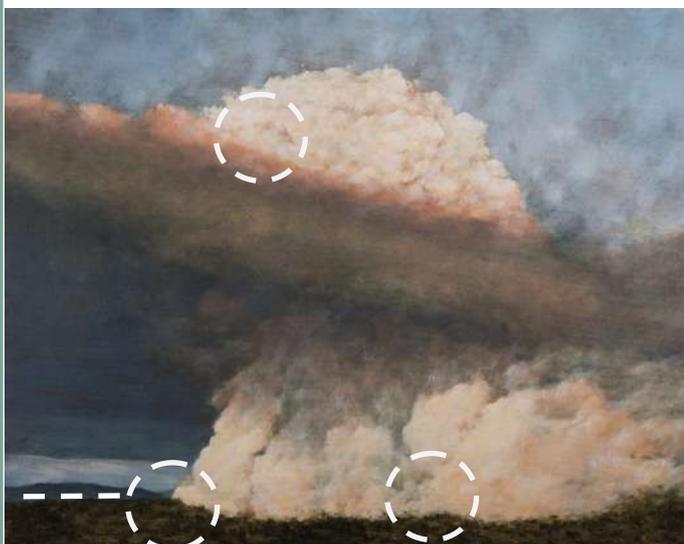


FOCUS Écologie et horizon

28. **Tom Nadam**, *La Bouffée*, série « Incendies », 2023, huile sur toile, Rennes.



L. 41 cm
H. 33 cm



La menace qui pèse sur l'horizon est tous les jours un peu plus tangible. Plongés dans l'actualité des mégafeux qui ravagent régulièrement plusieurs parties du monde, d'immenses forêts tout autant que des mégapoles, nous assistons à des moments de bascule du paysage dans autre chose que lui-même. C'est précisément cette bascule que représente Tom Nadam dans une petite série d'incendies, sur des formats réduits qui contrastent avec l'ampleur de l'événement. L'artiste montre ce moment où la fumée détruit un paysage qui a existé, sans en magnifier la forme. Si nous sommes, malheureusement, habitués aux photographies de mégafeux, il est en revanche rare d'en voir peints à l'huile. C'est un défi, pour le peintre, que d'estomper les formes tout en densifiant la masse étouffante. Grignotant l'horizon, les feux de *La Bouffée* exhalent une nuée qui prend une allure fantastique et inquiétante, qui vient activer un processus de **paréidolie** chez le spectateur.



La fumée des feux monte très haut dans le ciel et forme des pyrocumululus et des pyrocumulonimbus, aussi surnommés « dragons cracheurs de feu ». Ces nuages se chargent en électricité puis provoquent des orages géants, peu chargés en pluie mais avec un fort potentiel de créations d'éclairs qui, en touchant le sol, déclenchent de nouveaux incendies.



La fumée est si dense que les flammes elles-mêmes sont absentes de la composition.



Le paysage, s'il évoque la forêt, n'est pas géolocalisable. Tom Nadam ne précise pas les lieux des incendies car tout feu est désormais le nôtre, depuis des contrées lointaines jusqu'à nos lieux de vacances.



La palette est dominée par les tons pastels. La couleur de la fumée rappelle celle des ciels nuageux lors des couchers de soleil pour leurs parties les plus claires tandis que les parties plus sombres, dans l'ombre, témoignent du drame qui se produit.



La ligne d'horizon est placée très bas. Elle se fait engloutir sous nos yeux par l'épaisse fumée qui vient boucher et emplir peu à peu le paysage.

Les mégafeux se caractérisent par leur intensité, leur conséquence, leur durée et leur dimension. Ils sévissent sur tous les continents y compris près du cercle polaire. Leur violence, leur intensité, leur étendue et leur rapidité de passage sont supérieures à la normale. Les mégafeux sont inextinguibles et leur intensité est si forte qu'ils génèrent leur propre climat.

MINI BIO

Tom Nadam

2013-2018 — Tom Nadam suit une formation aux Beaux-arts de Caen (ésam).

2019 — Tout juste diplômé, il participe à la Biennale de Mulhouse avec le Collectif OK.

2022 — Les incendies ravageurs survenus en France au cours de l'été 2022 marquent profondément la pratique de Tom Nadam. Celui-ci intègre dans son travail la représentation d'une nature sauvage et révoltée.

Aujourd'hui — Il vit et travaille à Rennes. Tom Nadam continue d'interroger à travers ses peintures notre rapport à l'environnement et la sensation d'instabilité que cela peut provoquer face aux enjeux actuels.



4. Suites sans fin. Devenirs abstraits de l'horizon

Sans fin : sans terme, mais aussi sans visée, sans but, de manière à garder son caractère indéterminé.

Lorsqu'il est réduit à sa plus simple apparence – le ciel, la terre, l'horizon –, le paysage nous met en présence de lignes de force que les artistes prennent plaisir à surligner, bousculer, contrarier, briser, suturer, réparer, intensifier. L'horizon est une donnée du monde visible, qu'on ne peut retirer sans risque de faire basculer le monde dans le néant le plus angoissant. Pour en faire sentir la dynamique plastique, les artistes peuvent lui opposer une verticale, ou le multiplier, ou encore l'intégrer dans un processus de construction et de déconstruction sans fin.

Les œuvres de cette dernière section de l'exposition ont été choisies pour leur manière de traiter l'horizon comme un phénomène abstrait et concret, comme support des divisions, des réunions et des expérimentations.

Réduction (une verticale à l'horizon)



29. Jan van Goyen, *Vue du port de Nimègue*, 1648, huile sur bois, 87,5 x 58,5cm, Toulouse, Fondation Bemberg

Plaçant son œil au fil de l'eau, Jan van Goyen produit un grand nombre de paysages maritimes qui nous plongent dans des scènes de la vie ordinaire du Siècle d'or hollandais (17^e siècle). Pionnier d'un nouveau style **naturaliste** de paysage qui, contrairement à la peinture traditionnelle, s'attache à décrire les nuances de lumière, van Goyen a pour habitude de situer l'horizon très bas dans ses tableaux afin de réserver une large place au ciel, qui occupe les 4/5^e du tableau. Dans *La vue du port de Nimègue*, le paysage est quasi monochrome et tout en mouvement. Les barques traversent le fleuve avec bêtes et chariots de droite à gauche, les nuages se transforment en ciel blanc dans les lointains, l'eau prolonge la présence de la ville, mais c'est par la rencontre des voiles à l'horizon que le peintre donne à sentir l'expansion de l'espace par-delà des lointains. Faisant écho aux verticales de la composition, – le donjon du château médiéval appelé Valkhof, le clocher de l'église, le petit moulin perché sur une colline –, les voiles des bateaux nous font passer de la terre au ciel, de l'ombre à la lumière, du proche au lointain. Dans ses paysages aux constructions épurées, Van Goyen fait de



30. Piet Mondrian, *Paysage de polder avec un train à l'horizon*, 1907, huile sur toile, 36 x 51 cm, Paris, musée d'Orsay

l'horizon le support d'un ciel changeant sans relâche, soutenu par un point de vue qui ne cherche ni hauteur, ni héroïsme, mais qui se fond dans l'atmosphère d'un instant donné.

Pour l'histoire de l'art, la rencontre de la verticale et de l'horizon constitue un moment décisif dans le passage à l'abstraction, comme en témoigne l'évolution de la peinture de Piet Mondrian. Il identifie ce qui pour lui fonde l'espace : la relation entre les parties, et de toutes les relations, l'angle droit. « Une seule [relation] est inchangeable : c'est la position d'angle droit et c'est en elle que, plastiquement, nous avons notre appui ferme ».

Afin d'unifier l'espace, il lui faut dissoudre les séparations entre les espacements et l'écart entre le premier et le dernier plan, autrement dit : gommer l'échiquier propre à la perspective. Le *Paysage de polder avec un train à l'horizon*, une œuvre de jeunesse, offre un parfait exemple d'imbrication des plans les uns dans les autres. Pour y parvenir, Mondrian réduit le paysage à un élément, l'horizon, sur lequel il peint un train, qui « représente le repos par le mouvement »; puis il ajoute un poteau quasiment au centre de la composition, très légèrement tracé, pour « que se déclare pleinement le rapport de l'horizontale à la verticale ». Loin de se détacher du fond, cette gracile verticale s'insère en lui en créant une dynamique qui conjugue vitesse et immobilité, surface et profondeur. Densifié, conçu et senti en un seul bloc, l'espace ne se divise pas de part et d'autre de l'horizon, mais il s'intensifie par la rencontre de l'angle droit, par cette dualité de l'horizon et de la verticale qui se déploie dans l'épaisseur même de l'espace.

Réduction (horizontale)

Particulièrement intéressé par les formes changeantes selon le point de vue, – il est connu pour son travail sur les **anamorphoses** –, l'artiste suisse Markus Raetz mène de nombreuses expérimentations sur l'horizon. Son point de départ est le thème du *Zeemansblick* (« Vue » ou « Tôle » du marin, il s'agit du même mot en néerlandais), qu'il explore depuis 1985. Sur une tôle de zinc polie découpée en forme d'image binoculaire, Raetz façonne un pli qui suggère un horizon et qui reçoit la lumière différemment dans sa partie haute et basse. « Une marine sans peinture », sans technique photographique, sans intervention humaine. L'objet produit des images toujours changeantes selon le point de vue adopté et selon les conditions dans lesquelles il est montré. Cette façon d'explorer les va-et-vient entre l'objet en volume et son image sur le plan définit la manière de travailler de Markus Raetz, ce qui guide sa façon de retenir et de fixer une image quand bien même celle-ci est évanescence, fragile ou éphémère.

Le paysage quasi abstrait et minimal formé par le pli de l'horizon sert de base à Raetz pour toute une série de réalisations sur papier au cours desquelles il teste différentes techniques. Lors d'un séjour dans l'atelier Crown Point Press à San Francisco en 2001, il réalise cinq **aquatintes** et **héliogravures** sur le *Zeemansblick*. Les deux œuvres de l'exposition présentent un état de la plaque de zinc fixé sur une image. Dans *Gaze*, la forme binoculaire bleue, obtenue par l'aquatinte, est présentée sur un fond blanc. Flottant dans le blanc, le regard peut faire l'expérience de l'horizon et de ses modulations colorées selon que son cadrage favorise l'expansion ou, au contraire, la concentration. On reconnaît l'humour de Raetz dans le choix de cette forme singulière du *Zeemansblick*, avec cette découpe qui n'est pas sans évoquer la bande dessinée, l'enfance, le désir d'aventure et d'échappée.



31. Markus Raetz, *Gaze*, 2001, aquatinte en trois couleurs, 74 × 92 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie.

L'œuvre de l'artiste espagnol Chema Madoz peut être considérée comme un clin d'œil facétieux au *Zeemansblick* de Raetz et à la section sur la perspective. Posé sur un horizon marin, l'arc de cercle formé par le rapporteur fait inmanquablement songer aux rayons du soleil couchant. Ce rapprochement produit par la rencontre entre deux objets ordinaires est caractéristique de la démarche de Madoz, qui travaille toujours en noir et blanc, sans donner de titre à ses photographies, à partir d'une idée simple et immédiatement parlante. « Avec la photographie, dit-il, j'ai découvert la possibilité de mettre en valeur toutes les images qui me passent par la tête. Par sa brièveté et son intensité, la photographie est proche de la poésie ».

S'il peut sembler proche des surréalistes, Madoz s'en distingue par le type de rapport qu'il instaure entre les objets. Il ne joue pas sur le décalage entre un objet et sa fonction ordinaire, mais plutôt sur leur connivence et sur les questions que leur rapprochement déclenche en nous. Le rapporteur, objet géométrique de calcul d'angle, mesure-t-il quelque chose de l'horizon ou à l'horizon ? Peut-on géométriser l'espace du ciel ? Peut-on mesurer l'horizon ? S'il existe des formules pour calculer la distance entre l'observateur et l'horizon selon les conditions atmosphériques, la hauteur du point de vue et le type de paysage dans lequel on se trouve (depuis le sommet d'une montagne, on peut apercevoir d'autres sommets fort distants, alors que sur le rivage, on estime que l'horizon se déploie devant soi entre 3 et 5 km), il n'en demeure pas moins que l'horizon échappe toujours, même quantifié, à sa mise en formule mathématique, car il n'est pas un point fixe, ni un lieu assigné, mais il ne cesse de se mouvoir avec nous et de se dérober quand nous nous déplaçons. Nous avons toujours le sentiment que l'horizon est plus loin qu'il n'y paraît, car cette distance ressentie n'est pas mesurable objectivement. Elle n'est ni une longueur, ni un intervalle objectif, elle n'est pas transposable dans l'espace. Les distances peuvent être couvertes, mais chaque fois qu'un point d'arrivée est atteint, il y a toujours de nouvelles distances devant nous. Mais que mesurerait-on à l'horizon, si ce n'est la distance de nous à nous-même ?



32. Chema Madoz, *Sans titre*, 2007. Photographie noir et blanc, 18 × 26 cm, Madrid, atelier de l'artiste, courtoisie galerie Elvira González.

Partition / Variation / Combinaison

C'est autant pour sa relation à la vue que pour sa fabuleuse plasticité que l'horizon devient, chez certaines artistes, un jeu où les combinaisons peuvent s'explorer à l'infini.

Les œuvres de Pierre Buraglio présentées dans l'exposition sont des juxtapositions, de part et d'autre d'une horizontale, de plaques de cartons, de formica, de morceaux de palette, de zinc, au format allongé, montées au gré des manipulations proposées par l'artiste. Réduits, là encore, à leur plus grande simplicité, les paysages formés par la rencontre de plages colorées évoquent le ciel, la terre, la mer, mais aussi l'histoire de la peinture, le minimalisme, voire le geste artistique premier. L'artiste cite volontiers cette remarque de Flaubert : « il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds », être capable de voir l'ensemble tout en étant attentif à la singularité des matériaux et des micro-phénomènes du monde. La ligne droite, chez Buraglio, cache la courbure de la terre. L'artiste aime rappeler que c'est uniquement dans la civilisation occidentale qu'on définit le paysage par l'horizon, par cette ligne qui joint et disjoint le haut et le bas, tout en faisant peser l'interrogation sur ce qui est « entre ». C'est depuis cet espace qu'a lieu le tableau, c'est à partir de lui qu'il est alors possible de procéder à des montages, des combinaisons et des jeux. Loin d'être un accident, l'horizon est au fondement du tableau, que celui-ci soit peint ou non.

D'une grande clarté, car guidés par une méthode expérimentale clairement énoncée dans chacune des œuvres, les horizons de Jan Dibbets ne jouent pas sur des juxtapositions entre le haut et le bas de l'image, mais sur le cadrage et la combinaison. L'horizon, ce phénomène visuel qui n'existe qu'en fonction de l'observateur, est intégré dès les années 1970 dans le travail de l'artiste. Instaurant une coupure nette entre le ciel et la mer, ou entre la végétation et le ciel, l'horizon fait constamment l'objet d'une recherche photographique sur l'angle de bascule du cadrage par rapport à la ligne horizontale.

Issues de la série *Horizons* (2007), les œuvres choisies dans cette section proposent des photographies de mer et de terre assemblées par paire sur l'horizon. Deux vues, la mer, la terre, qui partagent un même horizon et un même ciel. Rigoureusement conçues, ces images, pourtant produites par l'enregistrement mécanique, frappent par leur haut degré d'abstraction, tant à cause de leur réduction chromatique que leur composition. Dibbets joue sur des variations entre les formats (rectangles ou carrés) plus ou moins grands, sur des rapprochements côte-à-côte, quand les carrés basculent en chœur légèrement sur la gauche ou, au contraire, sur des écarts, où l'un penche à droite, l'autre à gauche, comme si deux mains les avaient écartés l'un de l'autre. Dans ce dernier cas, l'espace négatif entre les deux tirages existe tout autant que l'horizon dans les photographies, c'est le regard du spectateur qui vient combler l'absence par un horizon imaginaire. Testant les déséquilibres, les proportions, les risques de bascule, les photographies de Dibbets ne renvoient plus à la réalité qu'elles ont enregistrée, mais à l'abstraction dont elles sont le fruit, amplifiée par la plasticité de l'horizon.



33. Pierre Buraglio, *Horizon VI*, 2024, huile sur bois, 19 x 24 cm, Maisons-Alfort, atelier de l'artiste.



Jan Dibbets, *Horizon (Horizon Groot D4)*, 2007, tirage jet d'encre pigmentaire, 140 x 85 cm, Paris, musée d'Art moderne de Paris

34. Jan Dibbets, *Section Aurea*, série « C », 2007, tirage jet d'encre pigmentaire, 122,5 x 80 cm, Amsterdam, atelier de l'artiste

Multi-horizon / Suggestion de paysage

Préférant le rendu atmosphérique à la description précise des lieux, les artistes de la modernité ont plus suggéré que dépeint les paysages. Nous, spectateurs, éblouis par les scintillements du soleil sur l'eau, sommes soudainement plongés dans les grands rouleaux colorés du ciel, surpris par la force prodigieuse des éléments naturels, vivant l'horizon dans les tableaux comme autant de suggestions de mouvement et de devenirs abstraits.

S'il ne représente plus la borne de la vision, l'horizon n'en continue pas moins de servir de repère dans les grands paysages modernes. Il prend désormais la forme de démultiplications colorées et de reflets surprenants. La *Marine bleue et jaune* de Léon Spilliaert, entre **symbolisme** et **expressionnisme**, se libère des repères orthonormés pour nous plonger dans un espace qui s'approfondit tout en se densifiant par la multiplication des horizons. Les bandes latérales colorées légèrement sinueuses sont de plus en plus fines, remplaçant un horizon ravalé par la couleur sombre du ciel. C'est une bande de lumière orange située en hauteur qui vient structurer ce paysage, comme si elle était produite par la réfraction du soleil sur un ciel d'où toute transparence est effacée. Opaque, dense, intense, ce paysage fait surgir une lumière presque fantastique en jouant des respirations entre les horizontales.

Les très grands paysages peuvent être représentés sur des petits formats, comme en témoigne le travail d'Anna-Eva Bergman. Son œuvre entière pourrait servir de matière à cette exposition, tant l'horizon est au cœur de son travail pictural. Les pièces retenues ici se situent entre 1968 et 1970, après un second voyage dans le nord de la Norvège en 1964, à un moment de sa vie où l'artiste maîtrise avec aisance son vocabulaire formel. Elle se lance alors dans de vertigineuses expérimentations spatiales sur le papier. Chaque fois, on retient son souffle devant l'énergie contenue des grands événements naturels, la force stabilisatrice et pourtant changeante de l'horizon, l'harmonie du rapport toujours rejoué entre le ciel et la terre. Jamais parfaitement droites, les lignes attirent l'attention sur leur matière métallique, d'or et d'argent, plus ou moins recouvertes de lavis, d'aquarelle ou d'encre colorée. Bergman fait ainsi scintiller la lumière toujours changeante des paysages du Nord, où plus rien n'a d'épaisseur. Un changement de lumière dans la salle, et sont révélés des paysages insoupçonnés.

En regard de ces œuvres sur papier, sont montrées, pour la première fois, les études que Bergman réalise pour la maquette Air France en 1970 (c'est le projet du peintre Hans Hartung, le mari de Bergman, qui est finalement retenu par Air France). Composées de deux séries sur papier, les études de Bergman sont réalisées en deux formats, où l'on peut apprécier les changements de fond ou de couleur entre les petites feuilles de 14 cm de haut et les cartons de 80 cm de haut. Depuis les « multihorizons », composés de bandes colorées vives s'élevant régulièrement de la terre jusqu'au ciel, on passe à des plages colorées plus amples pour arriver à des altitudes où ne restent que trois couleurs et où l'horizon perd son horizontalité. Loin de la terre, mais de plus en plus proches d'un astre qui semble progressivement remplir le champ visuel dans la quatrième planche, nous voilà lancés en plein cosmos, à la vitesse de la lumière. La régularité des

premiers horizons cède la place à un horizon cosmique qui doit être partagé avec d'autres grands corps célestes. Il semble que, réfléchissant à ce qui arrive à l'horizon lorsqu'un avion quitte la terre pour rejoindre le ciel, Bergman procède à une élévation progressive du point de vue, jusqu'à ce que la terre n'offre plus qu'un petit repère. Contemporaines des premières explorations spatiales, ces deux séries n'ont probablement pas été envoyées à Air France. Elles s'inscrivent dans le fil des réflexions de Bergman sur les liens entre l'horizon et les lois de l'univers.



35. Léon Spilliaert, *Marine bleue et jaune*, vers 1934, aquarelle et gouache sur papier, 48,7 × 68,3 cm, New York, The Hearn Family Trust



36. Anna-Eva Bergman, *N° 12-1969*, 1969, vinylique et feuille de métal sur papier, 30,3 × 49,5 cm, Antibes, Fondation Hartung-Bergman



37. Anna-Eva Bergman, *Maquette Air France N°1-1970 Multihorizons*, janvier 1970. Acrylique et feuille de métal sur papier, 80 × 60 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

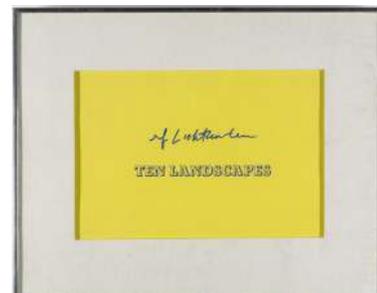
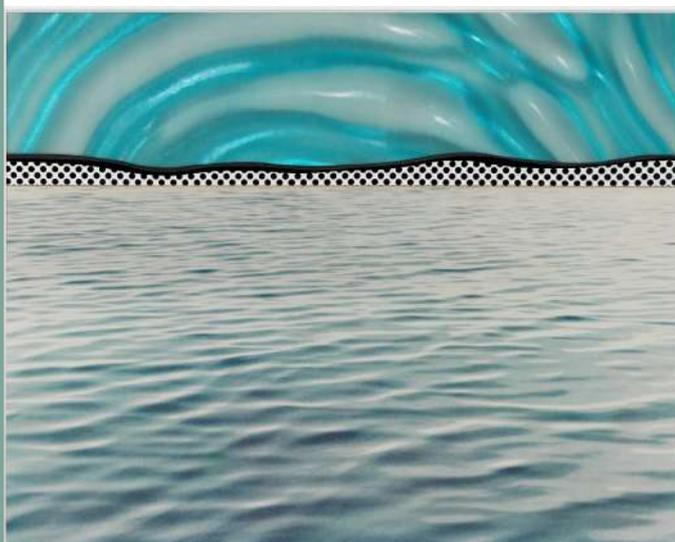
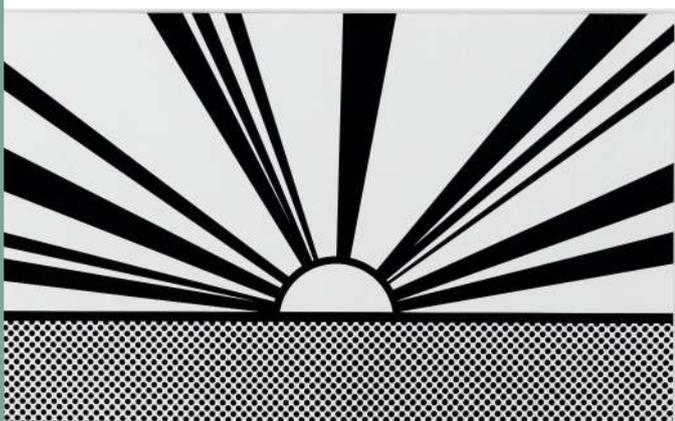
38. Anna-Eva Bergman, *Étude pour la maquette Air France N° 4-1970 Multihorizons*, 1970. Acrylique et feutre sur papier, 14 × 10,5 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.



FOCUS

39. **Roy Lichtenstein**, *Ten Landscapes* (numérotés 4, 6 et 7), 1967. Dix sérigraphies en couleurs avec collage de Rowlux, dimensions variables (h. 27,3 cm à 49,7 cm), Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie.

Les points Benday, les contours noirs clarifiants, les aplats de couleurs primaires vives, ainsi que la simplification et la schématisation des compositions sont autant d'éléments adoptés par la culture de consommation pour créer l'imagerie imprimée incontournable destinée à un public de masse.



Le Benday est une technique d'impression tramée (par lignes de points) permettant l'obtention d'une couleur sans dégradés. Créée en 1879, elle porte le nom de l'illustrateur et imprimeur Benjamin Henry Day Junior. Lichtenstein s'amuse à imiter la trame des points que l'on retrouve dans l'imprimerie.



Lichtenstein utilise le Rowlux, du nom de l'entreprise Rowland Products, qui fabrique un matériau en polycarbonate pour revêtir des panneaux de signalisation urbains. La surface de ce matériau, composée de milliers de lentilles optiques, crée des effets d'optique en 3D que Lichtenstein a l'idée d'utiliser pour représenter des ciels changeants ou des mers agitées.



Une ligne d'horizon est présente sur chacune des dix compositions. Elle est parfois rehaussée de points Benday qui tranchent avec les effets optiques invraisemblables du Rowlux.



Bleu piscine, blanc boudin, jaune soleil... L'artiste utilise une palette de couleurs vives et artificielles qui tranchent avec la thématique « naturelle » des paysages.



Ces aplats de couleur attirent l'œil du spectateur à la manière des affiches publicitaires.

MINI BIO

Roy Lichtenstein

1923-1939 — Naissance à Manhattan. À 16 ans, il suit des cours d'aquarelle avant de fréquenter avant de fréquenter la Franklin School, une école privée.



1940 — À l'Université d'État de l'Ohio, il étudie le dessin industriel. Cet apprentissage est interrompu par la Seconde Guerre mondiale.

1950-1960's — Alors professeur à l'Université Rutgers (New Jersey), Roy Lichtenstein réalise ses premières œuvres de pop art. La peinture *Look Mickey* (1961) marque le début de sa carrière artistique. Le peintre aime intégrer dans ses œuvres des codes issus de la bande dessinée et de la publicité.

1997 — Roy Lichtenstein meurt d'une pneumonie, à New York.

La gravure fait partie intégrante de la pratique de Roy Lichtenstein depuis qu'il est étudiant. Au début des années 1950, il participe régulièrement à des expositions régionales d'estampes, mais c'est son style pop qui attire les ateliers professionnels dans les années 1960. Son travail contribue à la renaissance de l'estampe américaine à cette époque. Au total, il crée quelque 350 images imprimées, principalement dans un format de série qui fait écho à son travail en peinture. Outre les impressions traditionnelles, il crée des projets éphémères dans l'esprit du pop art, comme du papier peint, du papier cadeau et des assiettes en papier, et réalise également de nombreuses impressions et affiches de bienfaisance pour des causes sociales et politiques.

La série des *Ten Landscapes* s'inscrit dans un travail sur le paysage mené par l'artiste entre 1964 et 1967. Elle présente des variations graphiques de part et d'autre de l'horizon. La série, tirée à 100 exemplaires, est conservée dans un portfolio.

Lichtenstein commence, dès 1961, par développer une technique picturale qui associe des aplats de couleurs unies à des points de trame, appelés points Benday. Il s'inspire des arrière-plans de bande-dessinée pour réaliser ces paysages avec des papiers colorés, des feuilles de magazine, du scotch vinyle, du papier imprimé avec des points Benday et un nouveau matériau, le Rowlux.

L'horizon est présent sous la forme d'une ligne noire plus ou moins soulignée, plus ou moins épaisse, droite ou sinueuse, plus ou moins haute. Ces paysages sont tantôt psychédéliques, tantôt plats comme une feuille d'impression, mêlant des vues de paysages (la mer, le ciel, le sable) à des aplats de couleurs vives et artificielles. Radieux, sans ombre, éclatants, ils dégagent la lumière artificielle du rêve américain des années 1960.

En 1966, Lichtenstein expérimente le mouvement dans ses images en ajoutant des petits moteurs au dos de quelques uns de ses collages, de sorte que la partie inférieure se mettait à bouger, comme si l'eau clapotait et que l'horizon se mettait à tanguer.

Le mouvement pop art

Le pop art (*popular art*) est un mouvement artistique né dans les années 1950 en Angleterre. Il se diffuse ensuite rapidement aux États-Unis, dont la société est fortement influencée par l'essor du consumérisme. Ses sujets et ses matériaux sont empruntés au quotidien et à la culture populaire (publicité, cinéma, bande dessinée). Le pop art tend à désacraliser l'œuvre d'art en la rendant accessible à tous.

Il présente parfois un caractère impersonnel, chez Warhol ou Lichtenstein notamment, qui emploient des techniques de reproduction mécanique parfois issues du monde industriel, comme la sérigraphie.

L'ironie est l'un des ressorts du pop art, qui se plaît à détourner images et symboles de la culture populaire et de la société de consommation. Il n'est pas toujours aisé de savoir si les artistes critiquent ou louent le consumérisme qui les inspire. De la même manière, le mouvement pop se veut populaire et démocratisé, mais ses sujets sont souvent en partie liés avec l'univers de l'argent, du cinéma et de la jet-set. Quoi qu'il en soit, il célèbre le pouvoir de l'image.



« Ces feuilles de plastique étaient parfaites pour le ciel et l'eau, deux éléments qui bougent et changent continuellement devant nos yeux, raconte-t-il dans une interview. C'était le mode parfait pour reproduire un paysage [...]. D'un côté, il semblait plus réel parce qu'il semblait bouger, de l'autre côté, il était moins réel parce que vous saviez que c'était le matériau utilisé qui produisait cet effet ».

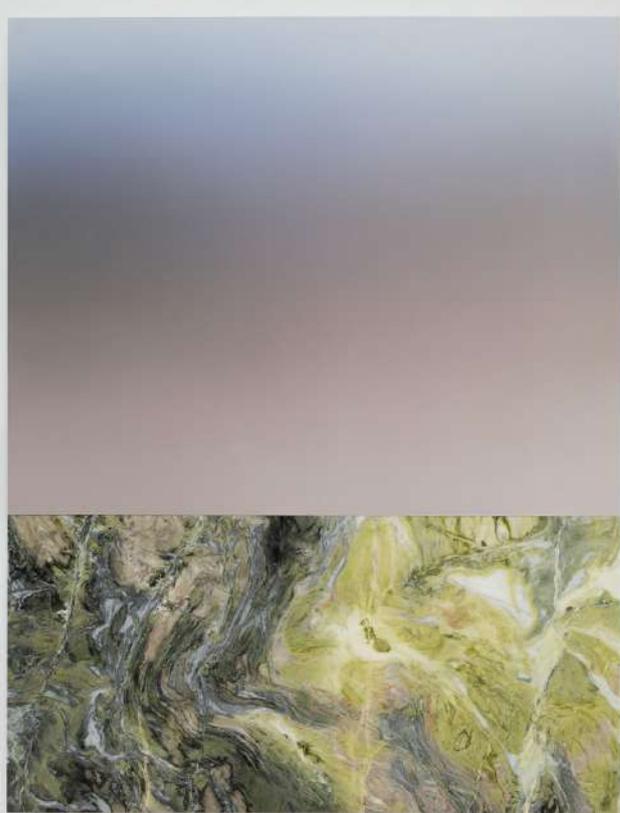
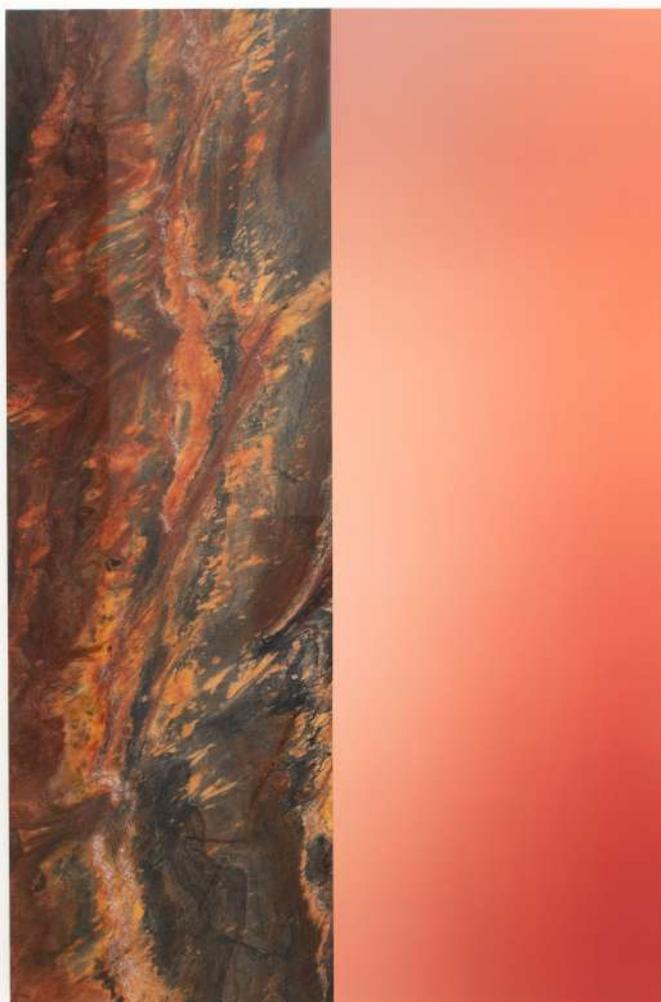
Roy Lichtenstein, « A review of my work since 1961 – a slide presentation » (1995), repris dans *Roy Lichtenstein*, ed. Graham Bader, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.

Entretien avec un artiste

Pieter Vermeesch

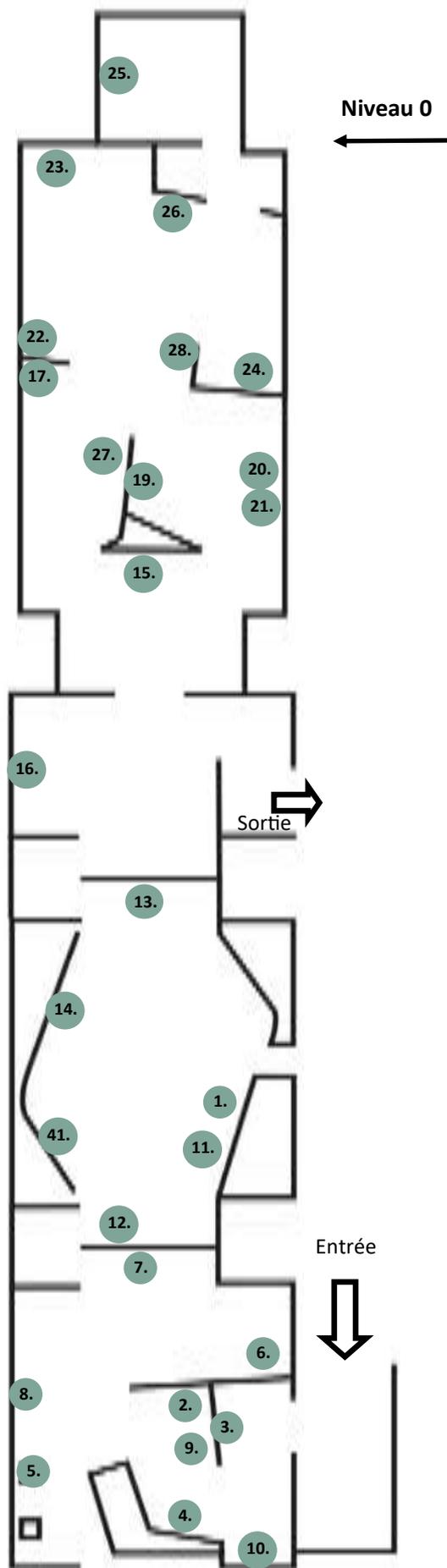
L'artiste a peint quatre marbres spécifiquement pour l'exposition. Elles ont été réalisées *in situ*, du 1^{er} au 8 avril dans l'atrium du musée des Beaux-Arts de Caen.

"Intervenir dans les espaces est devenu comme une seconde nature dans ma pratique. Je l'ai développé très tôt pour trouver un moyen de sortir des limitations de la toile. Pour moi, c'était un processus naturel né de la nécessité d'explorer d'autres possibilités, mais aussi de libérer la toile de son autonomie. La toile est devenue une membrane qui réagit à la réalité qui l'entoure plutôt qu'elle ne résonnerait pour elle-même. Cette façon de travailler m'a permis de supprimer la protection offerte par la toile, afin d'entrer en contact avec une réalité plus rude et d'être dans une perspective plus ouverte. (...) Lorsque je vois des paysages dans un musée des beaux-arts, j'éprouve un immense plaisir à regarder comment les horizons sont peints. (...) Dans ces peintures, il s'agit clairement d'un horizon peint, mais elles ont cette zone ambiguë où la terre et le ciel se confondent. Mon travail a à voir avec cette zone, avec cette ambiguïté de ce que sont les peintures sur toile. (...) "Les nouvelles œuvres présentées dans l'exposition peuvent être considérées comme une tentative pour mettre l'abstraction (la pierre de marbre) et la représentation (la peinture) en relation avec le temps et l'espace au-delà de la perception humaine. Cet « au-delà » est l'idée d'un horizon sans focale, qui n'est pas spécifiquement là. (...) J'ai commencé à utiliser la pierre comme un élément dans ma pratique en 2013, lorsque j'ai ressenti le besoin de contrebalancer l'aspect illusoire des peintures. Pour moi, la dimension temporelle cosmique cristallisée dans la matière est vraiment fascinante, et le marbre en est un parfait exemple : d'une part, sa dimension temporelle est insaisissable, mais d'autre part, elle est vraiment tangible. Tout cela peut renvoyer à la peinture."

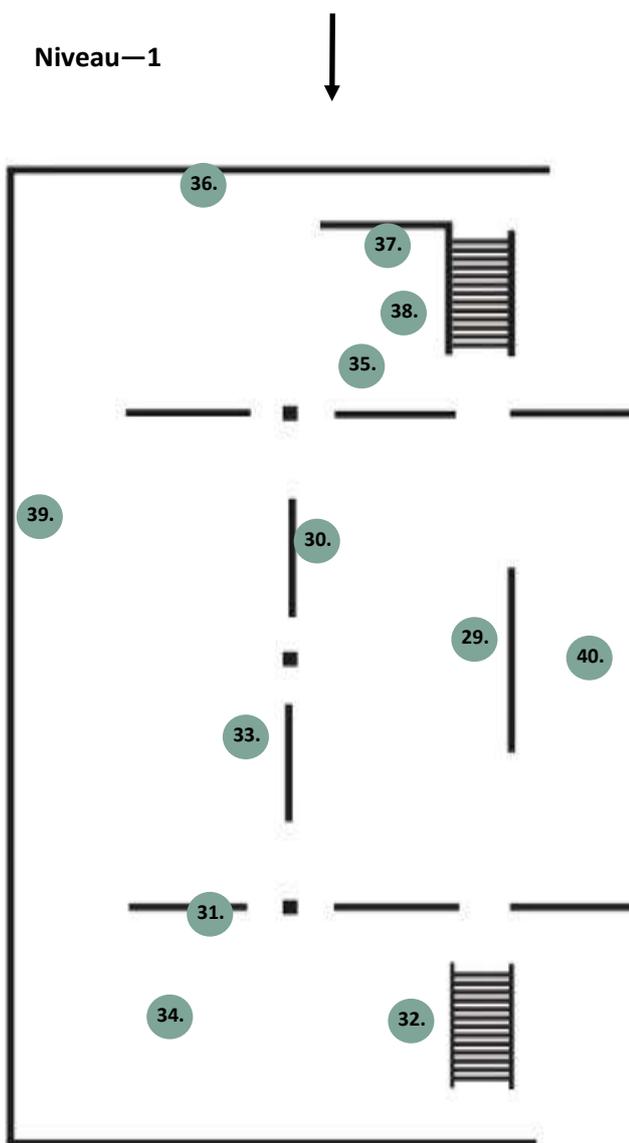


40. Pieter Vermeesch, *Sans titre*, 2025, deux huiles sur marbre réalisées *in situ*, Courtoisie de l'artiste, Galerie Perrotin

Plan de l'exposition



41. Maurice Denis, *Baigneuses à Port-Blanc*, 1925, huile sur toile, 85 × 56 cm, Pont-Aven, musée de Pont-Aven.



Glossaire

Aquatinte : Technique de gravure à l'eau-forte. La plaque métallique, pulvérisée de résine, est rongée par l'acide afin de créer des nuances de gris comparables au lavis, une technique de dessin à l'encre.

Anamorphoses : Œuvre, ou partie d'œuvre, graphique ou picturale, dont les formes sont distordues de telle manière qu'elle ne reprenne sa configuration véritable qu'en étant regardée soit directement, sous un angle particulier (anamorphoses par allongement), soit indirectement, dans un miroir cylindrique, conique, etc.

Burin : Outil composé d'une tige d'acier dont l'extrémité est carrée, rectangulaire, ou en losange, avec un manche en bois appelé « champignon ». Il est utilisé pour creuser des sillons, retirer des bandes de matière dans le support.

Carton : En art, un carton est une ébauche, à l'échelle ou non, à partir de laquelle la version définitive d'une peinture, d'une fresque, d'une mosaïque, d'un vitrail, d'une sculpture ou d'une tapisserie est réalisée.

Calotype : Procédé photographique inventé en 1840 par le scientifique et mathématicien anglais William Henry Fox Talbot (1800-1877). Grâce à un papier photosensible enduit d'une solution de nitrate d'argent et d'acide gallo-nitrique, le calotype permet d'obtenir un négatif sur papier pouvant être imprimé sur plusieurs tirages.

Daguerréotype : Mis au point en 1839 par l'artiste et chimiste français Louis Daguerre (1787-1851), le daguerréotype est un procédé photographique utilisant une plaque de cuivre recouverte d'une fine couche d'argent. Cette technique permet de capturer une image en négatif, mais à la différence du calotype, elle ne peut être reproduite.

Eau-forte : Technique spécifique de gravure sur plaque de métal (cuivre, zinc, acier). Celle-ci est recouverte par endroit d'un vernis puis plongée dans un bain d'acide nitrique. Par corrosion, le produit creuse les traits du dessin reproduit sur la plaque (parties de la plaque dépourvues de vernis) qui apparaîtront donc en creux sur la matrice. Le terme d'« eau-forte » est une traduction directe du nom anciennement donné à l'acide nitrique : « aqua fortis ».

Empyréen : Qui se rapporte à l'empyrée, la sphère céleste la plus haute dans la cosmologie grecque antique puis chrétienne. Du grec ancien *empyrios* signifiant « embrasé de feu », ce concept désigne la neuvième strate du ciel où se situe le feu originel, avant d'atteindre Dieu.

Évangiles apocryphes : Textes rédigés à partir du 2^e siècle après J.-C. relatant l'histoire de Jésus. Du latin *apocryphus*, l'apocryphe désigne quelque chose de « caché », « secret ». Les Évangiles apocryphes ne font pas partie du Nouveau Testament, ni des évangiles canoniques, ils ne sont donc pas reconnus par l'enseignement de l'Église.

Expressionnisme : Mouvement artistique apparu au début du 20^e siècle en Europe du Nord, reposant sur l'expression des émotions à travers l'emploi de couleurs vives et en opposition aux codes traditionnels. Influencé par le climat social et politique ayant précédé et suivi la Première Guerre mondiale, l'expressionnisme touche divers domaines artistiques. *Die Brücke* (« Le Pont ») fondé à Dresde en 1905 et *Der Blaue Reiter* (« Le Cavalier Bleu ») apparu à Munich en 1911, sont les fondateurs de ce mouvement. Edvard Munch (1863-1944), Vincent Van Gogh (1853-1890) ou encore Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) sont des artistes expressionnistes.

Héliogravure : Technique d'impression inventée en 1824 par Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) permettant de graver une image sur une plaque de cuivre enduite d'une gélatine photosensible.

Humanisme : Courant de pensée développé en Europe à la Renaissance, aux 15^e et 16^e siècles. Inspiré par l'idéal classique de la civilisation gréco-romaine, ce mouvement intellectuel place l'homme au cœur de ses aspirations. La recherche de l'épanouissement de l'être humain amène à un nouvel intérêt pour toutes formes de savoirs, comme la science et la culture.

Modernité : Concept esthétique et culturel apparu au début du 20^e siècle désignant une rupture avec les traditions de l'art classique. Influencé par les transformations sociales de l'industrialisation, la modernité se caractérise par la subjectivité de l'artiste dans de nouvelles formes artistiques.

Nabis (Les) : En hébreu, « Nabis » signifie « prophètes ». Les Nabis sont un groupe de peintres post-impressionnistes actifs à la fin du 19^e siècle, composé entre autres de Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Gauguin ou Emile Bernard. Les Nabis ont partagé, dès 1888 et pendant près d'une décennie, une esthétique commune prônant une approche décorative et symbolique de l'art, inspirée de l'estampe japonaise et de l'art médiéval.

Naturalisme : Courant artistique et littéraire du 19^e siècle visant à représenter la réalité avec une grande précision en s'appuyant sur l'observation des aspects sociaux de la condition humaine. Issu du courant réaliste et en opposition au romantisme, le naturalisme est caractérisé par une représentation fidèle de la nature, des animaux et paysages. Jules Bastien-Lepage est un des pionniers du naturalisme, notamment avec son œuvre *Les Foins* (1877).

Paréidolie : Illusion d'optique qui survient, sous l'effet de stimuli visuels ou auditifs, et qui porte à reconnaître une forme familière dans un paysage, un nuage, de la fumée, une tache d'encre, etc.

Post-impressionnisme : Mouvement artistique de la fin du 19^e siècle qui prolonge l'impressionnisme en explorant de nouvelles manières d'exprimer les émotions. Les artistes post-impressionnistes, comme Van Gogh ou Paul Cézanne (1839-1906), privilégient les couleurs vives et contrastées, des perspectives déformées et une application plus épaisse de la peinture afin de donner du dynamisme à leurs œuvres.

Prédelle : Partie inférieure d'un retable, souvent composée de petits panneaux illustrant des scènes en lien avec le sujet principal.

Raccourci : Procédé de perspective permettant de représenter un objet ou un corps en profondeur en modifiant ses proportions apparentes. Utilisé dès l'Antiquité, le raccourci s'est perfectionné avec la théorisation de la perspective à la Renaissance et s'est largement développé à l'époque baroque, notamment dans les peintures en trompe-l'œil sur les plafonds.

Sublime : Du latin *sublimis* signifiant « suspendu dans les airs », le sublime est un concept esthétique qui désigne une beauté saisissante, souvent associée à une grandeur qui dépasse l'entendement humain, provoquant admiration et effroi.

Symbolisme : Mouvement artistique et littéraire de la fin du 19^e siècle. Opposé au naturalisme, il exprime des émotions et la spiritualité à travers des symboles. Défini en 1886 par le poète Jean Moréas (1842-1898) dans le *Manifeste littéraire*, le symbolisme s'étend à la poésie, la musique et la peinture avec des artistes comme Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) ou Odilon Redon (1840-1916).

Bibliographie et webographie

OUVRAGES & DOCUMENTS

Gustave Courbet (1819-1877), Paris, RMN, 1977

Collectif. *Dada N°85 : Manet*, Edition Mango, Septembre 2002.

Collectif, *Dada N°87 : Paysage*, Edition Mango, Novembre 2002.

Collectif, *Dada N°123 : Maurice Denis*, Edition Mango, Novembre 2006.

Collectif, *Dada N°158 : Monet*, Editions Arola Eds, Septembre 2010.

Collectif, *Dada N°170 : Cézanne*, Editions Arola Eds, Janvier 2012.

Guégan, Stéphane. *Dada N°131 : Courbet*, Edition Mango, Octobre 2007.

OUVRAGES JEUNESSE

Binet, Juliette. *L'horizon facétieux*, Editions Gallimard Jeunesse, Collections Hors-Série Giboulés, 2011.

Celas, Carolina. *Horizon*, Albums Gallimard Jeunesse, 2019.

Lee, Suzy. *La Vague*, Editions Kaléidoscope, Ecole des Loisirs, 2009.

Ducos, Max. *Marée haute Marée basse*, Editions Sarbacane, 2023.

PODCAST & VIDÉOS

RadioFrance : [L' Horizon, C'est Magnifip !](#)

GeoFrance : [Podcast GEO: "L'Horizon et au-delà", premier épisode - Geo.fr](#)

BrutPhilo : [Ce qu'on ressent quand on prend le temps de regarder la mer, par Laurence Devillairs – Brut Philo](#)

VISITE COMMENTÉE

Cycles 1, 2, 3, 4, lycée

Durée 1 h

Cette visite permet de découvrir l'exposition tout en abordant des notions de construction d'un paysage et de techniques artistiques.

VISITE-CROQUIS

A partir du CE2

Durée 1 h 30

Une visite pour croquer à grands traits quelques œuvres de l'exposition, à partir de leur analyse et de la découverte des techniques de dessin. L'attention se porte en particulier sur les effets de perspective et de composition.

VISITE-ATELIER - LE MATIN UNIQUEMENT

Cycles 1, 2 et 3 (CM1/CM2)

Durée 2 h

Après une visite à la découverte de l'horizon, les élèves sont invités en atelier à produire leur propre paysage.

Informations pratiques

Réservation

Formulaire de pré-réservation en ligne :

<https://mba.caen.fr/formulaire/demande-de-reservation-groupes>

Par téléphone : 02 31 30 40 85

(9h-12h et 14h-16h, du lundi au vendredi)

Mail : mba.groupes@caen.fr

Pour en savoir plus : consultez le site internet du musée mba.caen.fr

Horaires

- ▶ Le musée est ouvert du mardi au vendredi, de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
- ▶ Le samedi, dimanche et jours fériés de 11 h à 18 h