



HAL
open science

Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton

Liudmila Romanko

► **To cite this version:**

Liudmila Romanko. Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03253244

HAL Id: dumas-03253244

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03253244v1>

Submitted on 8 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Liudmila ROMANKO

Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Véronique GOUJARD

Année universitaire 2019-2020

Liudmila ROMANKO

Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Véronique GOUJARD

Année universitaire 2019-2020

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné(e) Liudmila Romanko déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à :

Le :

Signature :

Dédicace

J'aimerais dédier ce mémoire à ma famille, qui me soutient toujours. Et je tiens également à exprimer ma gratitude à mes amis Adelina Minnebaeva et Ksenia Podlipentsova.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement ma directrice de mémoire, Véronique Goujard, pour son support et ses judicieux conseils. Mme Goujard m'a aidé à rechercher, et a aidé à choisir le sujet de ma recherche, et je n'aurais jamais pu imaginer que cette route me mènerait. Cependant, ça m'a permis de vivre une expérience inoubliable et j'espère vraiment que je peux être fière de mon travail. Je tiens à remercier M. Tarpin, qui a agi en tant que deuxième jury et évaluera ce mémoire.

J'adresse un remerciement particulier à mes amies Elena Romanko, Apolline Troyes, Anastasia Valevskaya et Liudmila Salikhova. Il est très important de savoir qu'il y a des gens autour de toi qui peuvent partager et ton intérêt pour le travail scientifique et donner des conseils vraiment précieux et importants. Merci à ma famille et à mes amis pour avoir vibré avec mon rythme effréné de mon mémoire.

SOMMAIRE

Introduction.....	7
Partie 1. Le paysage et Félix Vallotton.....	14
Chapitre 1. Le paysage et Félix Vallotton.....	15
Partie 2. Paysage vallottonien.....	25
Chapitre 1. Paysage précoce 1893-1900.....	26
Les premières années de la créativité.....	26
1. <i>Périphérie de Lausanne</i>	27
2. <i>Claire de lune</i>	30
3. <i>Automne Crocus</i>	32
4. Paysage vaudois, soir.....	34
5. <i>Environs de Lausanne</i>	37
6. <i>Cloud à Romanel</i>	38
Chapitre 2 Paysage mature 1901-1913.....	40
Les années mures de la créativité.....	40
1. <i>Les galets, Villerville</i>	42
2. <i>Paysage normand, Arques-la-Bataille</i>	44
3. <i>Vue d'Honfleur, matin d'été</i>	46
4. <i>Les Pommes</i>	48
5. <i>Derniers rayons ou Paysage avec des arbres</i>	50
6. <i>Coucher de soleil bronze-violet</i>	52
7. <i>Marée montante, Houlgate</i>	54
Chapitre 3 Paysage tardif 1914-1925.....	56
Les dernières années de la créativité.....	56
1. <i>La Seine près Les Andelys</i>	57
2. <i>Souvenir des Andelys</i>	60
3. <i>Pont sur le Béal</i>	63
4. <i>Effet de brume</i>	66
5. <i>Un soir sur la Loire</i>	68
6. <i>Paysage de neige au bois de Boulogne</i>	70
Conclusion.....	72
Bibliographie.....	74
Table des illustrations.....	77
Résumé.....	88

Introduction

La deuxième moitié du 19 et le début du 20 siècle sont caractérisés comme le temps orageux dans l'histoire des arts¹. Dans cette courte période historique il existe beaucoup de différentes directions, un grand nombre des associations artistiques. On peut citer longtemps les noms des artistes talentueux, les peintres-innovateurs: P. Cézanne (1839-1906), V. Van Gogh (1853-1890), A. Matisse (1869-1954), P. Picasso (1881-1973). En ce moment, il y a vraiment beaucoup de gens créatifs. Certains d'entre eux sont plus connus à nos jours, et quelques-uns restent dans l'ombre. Félix Vallotton (1865-1925) semble être en position médiane: il n'est pas si connu du grand public comme P. de Chavannes (1824-1898), P. Gauguin (1848-1903) ou P. Bonnard (1867-1947), mais il est également difficile de l'appeler un artiste peu connu. Ses toiles sont accrochées à une place d'honneur dans le Musée de l'histoire et de l'art de Genève et ornent les murs d'autres musées (Musée d'Orsay, le musée de Grenoble). En 2013-2014 a été un événement important pour l'héritage de F. Vallotton- l'exposition *Le feu sous la glace*². Elle a eu lieu dans trois pays différents – en France, en Hollande et au Japon³. Il est probable que *Le feu sous la glace* signifie une nouvelle vague de reconnaissance de l'artiste franco-suisse. Avant ce fait, les expositions liées avec la création de F. Vallotton passaient en général en Suisse, sa première patrie⁴. L'intérêt pour l'artiste grandit. Et cela peut s'expliquer par le talent, la polyvalence et la diversité de son œuvre. Il travaillait dans le graphique, la peinture et même dans la sculpture. Il créait les portraits, les nature mortes, les paysages et les scènes de genre qui décrivent la vie de la bourgeoisie de cette période. Il a peint des œuvres symbolistes en transformant parfois le sujet. Il semble que ses nus féminins n'expriment aucune relation de l'artiste avec les modèles, mais en même temps il se fait sentir la tendresse et le charme des toiles. Chacun de ces genres dans l'héritage du peintre nécessite une recherche et une analyse minutieuses. Cependant, une image générale de la personnalité et de la créativité de F. Vallotton se fait. Ses gravures se démarquent prouvant son talent et l'ajoutant à l'histoire de l'art graphique. De toute façon, on commence l'étude des genres distincts dans l'œuvre de l'artiste franco-suisse.

Parmi les genres, il y a le paysage qui comprend de nombreux tableaux. Il faut souligner qu'il y a le paysage graphique et le paysage de peinture de F. Vallotton. Ils sont inférieurs au portrait et aux scènes de genre, mais ils jouent un rôle important dans l'œuvre de l'artiste franco-suisse. Une

¹ *L'art du XIXe siècle*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2016.

² <https://felixvallotton.ch/expositions/>

³ Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 2 octobre 2013 au 20 janvier 2014.

Van Gogh Museum, Amsterdam, du 14 février au 1er juin 2014.

Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, du 14 juin au 23 septembre 2014.

⁴ Par exemple : *Félix Vallotton. De la gravure à la peinture*. Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, du 7 octobre 2010 au 9 janvier 2011.

telle conclusion peut être tirée du fait que l'artiste peint les paysages tout au long de sa vie, à partir des premiers stades de la créativité et en terminant sa carrière aussi par le paysage. *Paysage de neige au bois de Boulogne*- on considère comme le dernier œuvre de l'artiste avant la mort⁵.

Ce mémoire *Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton* découvre une des pages de ce sujet étendu comme le paysage de F. Vallotton. Dans ce travail il s'agit seulement des peintures de l'artiste et non pas de ses graphiques. Le but de ce mémoire consiste en révélation des motifs picturaux caractéristiques du paysage naturel. L'attention sera portée sur la couleur et la forme. Pour résoudre ce problème et comprendre les principes du travail de Félix Vallotton avec le paysage, on a choisi 18 toiles. Il est également important de comprendre comment l'artiste travaille avec la forme et la couleur et grâce à cela il rend le paysage pittoresque. Ses paysages sont divisés en trois groupes: les premiers travaux (1889-1900), les paysages de la période mûre de la créativité (1901-1913) et les paysages de la fin de la période créative (1914-1925).

Il convient de souligner les difficultés que on a rencontrées lors de la rédaction du mémoire. La plupart des œuvres de F. Vallotton choisies pour ce mémoire se trouvent dans les collections privées. Et parfois, il manque des noms des collections et des fonds privés. Il est possible que ce soit une occurrence fréquente pour les œuvres d'art des collections privées. Cependant, dans le cas des paysages d'un autre artiste suisse F. Hodler (1853-1918) les noms des certains fonds et collections sont connus⁶. Si un tableau se trouve dans une collection privée, cela rend difficile de le voir en directe et masque également certaines données (année, format, technique).

Aussi, à notre avis, la difficulté pour le sujet du mémoire est qu'en général le genre de paysage dans l'œuvre de l'artiste ne subit pas de développement évolutif. F. Vallotton a semblé arriver immédiatement à ce style de peinture qui persistera jusqu'à la fin de sa vie. Seuls quelques paysages sont différents du groupe général, mais ce sont des cas isolés du caractère expérimental. L'évolution du genre est bonne car elle permet de voir les traits et les techniques caractéristiques et mieux comprendre les problèmes sur lesquels travaille l'artiste.

En conclusion, il faut parler d'un autre point important lié à ce mémoire. Il est consacré au paysage de peinture de F. Vallotton. On ne va pas étudier toute l'œuvre de l'artiste et la comparer. Cette remarque ne signifie pas qu'on veut exclure complètement l'œuvre de l'artiste franco-suisse;

⁵ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p.156.

⁶ Collection Christoph Blocher, par exemple.

ses toiles célèbres, les événements et les activités artistiques de F. Vallotton seront aussi mentionnés. Pourtant, le paysage reste le principal sujet d'analyse.

Pour rédiger ce mémoire on s'est adressé à des sources bibliographiques qui peuvent être divisées en quatre catégories: la biographie et l'œuvre de Félix Vallotton, l'histoire de la peinture de paysage qui appartient en partie au troisième groupe de documents – l'histoire de l'art de la deuxième moitié du 19 – le début du 20 siècles; et le dernier groupe contient les travaux sur la couleur, la forme et la composition dans la peinture. Il faut faire un bref aperçu des principales sources bibliographiques.

Deux monographies – *Félix Vallotton*⁷ et *Félix Vallotton : Le Nabi étranger*⁸ de chercheuse N. Brodskaja sont consacrées à sa vie et à son œuvre. L'auteur de ces monographies est la spécialiste dans le domaine de l'art moderne; elle a écrit le mémoire *Xylographies de Félix Vallotton*, et son art graphique devient un aspect important et influent dans toute œuvre de l'artiste. Dans toutes les deux monographies le texte presque le même sauf des petites détails. N. Brodskaja divise la vie créative de F. Vallotton en deux étapes – avant 1900 et après 1900. Cela est dû au fait que la période graphique de F. Vallotton se termine et qu'il passe complètement à la peinture. Puisque le thème du graphique est important pour la chercheuse, et également pour tout l'héritage de l'artiste, on voudrait souligner les détails les plus intéressantes et les plus nécessaires pour ce mémoire. Par exemple, N. Brodskaja, notant le talent et l'éducation de l'artiste, écrit que F. Vallotton a parfaitement compris et ressenti les problèmes purement graphiques de la peinture⁹. Elle voit aussi ses tendances décoratives dans son œuvre, elles sont particulièrement visibles dans sa peinture de genre¹⁰. Il est important pour le chercheur de rappeler le talent et l'intelligence de F. Vallotton et aussi, son éducation religieuse protestante qui a influencé le fait qu'il ne peut pas s'ouvrir complètement dans ses œuvres et reste secret et retenu. De plus, N. Brodskaja se concentre sur le groupe des *Nabis* dont F. Vallotton faisait partie. Les travaux de N. Brodskaja ouvrent devant le lecteur de nombreux sujets et problèmes dans l'œuvre de Félix Vallotton – la relation entre le graphique et la peinture, l'art de *Nabi* et leur influence sur F. Vallotton, les genres particuliers de l'artiste (portrait, nu), les tendances décoratives de la peinture.

⁷ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton*, New York: Parkstone international, 2013.

⁸ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013.

⁹ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p.70.

¹⁰ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p.63.

La source suivante est essentielle pour le mémoire car elle est consacrée à la biographie et au paysage de Félix Vallotton. C'est *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*¹¹ écrit par le chercheur français B. Delarue avec l'avant-propos d'un autre chercheur français M. Pastoureau. D'abord il faut dire quelques mots sur cette préface, elle définit plusieurs directions dans le paysage de F. Vallotton. On met en évidence les principales directions. L'œuvre de F. Vallotton a reçu une nouvelle vague de reconnaissance à nos jours, et par conséquent, elle exige de la repenser et de la réévaluer. F. Vallotton est le peintre de la couleur verte¹². La remarque suivante de M. Pastoureau: malgré la variété des paysages, dans presque tous on peut trouver les caractéristiques communes. Le chercheur compare aussi les paysages de F. Vallotton avec les blasons auxquelles il a dédié quelques livres¹³.

On passe directement à B. Delarue. Il faut noter que l'auteur de la monographie a fait un travail formidable et minutieux en créant ce livre. Son livre contient les éléments bibliographiques, géographiques et historiques. B. Delarue présente le guide des endroits où était et travaillait F. Vallotton en décrivant les villes et les campagnes et le paysage local. Ce qu'il est important pour l'étude de la créativité du paysage c'est que B. Delarue indique les noms des autres peintres ayant travaillé avant ou après F. Vallotton dans les mêmes lieux. Le chercheur étudie scrupuleusement avec la biographie et l'œuvre de l'artiste. Ainsi il indique qu'en 1899 F. Vallotton quitte le graphique et revient à la peinture¹⁴ pendant que N. Brodskaja a une plus belle date. B. Delarue parle aussi des méthodes du travail de F. Vallotton. Par exemple, l'artiste pouvait esquisser une scène en plein air, et après la finir dans son atelier. Le peintre utilisait parfois un camera pour capturer du matériel pour son travail¹⁵. A ajouter que pour B. Delarue les paysages de la Suisse et de la France sont plus précieux en comparant avec les paysages italiens. L'auteur les trouve moins intéressants et particuliers, mais de toute façon s'occupe aussi d'eux.

Félix Vallotton: les paysages de l'émotion est un œuvre sérieux et important dans l'étude complète de l'œuvre de F. Vallotton et de sa peinture de paysage. En plus, B. Delarue a encore fait une chose importante: il a composé une grande liste des paysages avec leurs données. Plusieurs de ces tableaux se trouvent dans les collections privées, et donc, rarement mentionnés et parfois ils n'ont pas de paramètres. La plupart de données ont été utilisées pour ce mémoire.

¹¹ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013.

¹² DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p.6.

¹³ PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Picard (Grands manuels), 1979.

Figures de l'héraldique, coll. « Découvertes Gallimard / Culture et société » (no 284), Gallimard, 1996.

¹⁴ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 16.

¹⁵ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 23.

Tourne-on vers les sources liées à la catégorie du paysage. La monographie de N. Büttner – *L'art des paysages*¹⁶ - est devenue grande en volume et en sujet. Dans son travail le chercheur a ramassé toute l'histoire de la peinture de paysage de l'Antiquité à l'art moderne en se concentrant principalement sur le paysage européen. L'auteur s'adresse aussi aux sources de la littérature des différentes époques pour donner au lecteur une idée de la nature à une certaine période de l'histoire. N. Büttner parle de diverses fonctions du paysage: sociale (paysage comme allégorie du pouvoir), topographique (intérêt pour la cartographie; on peut rappeler les paysages aquarellés de Durer), symbolique (la nature c'est la création divine et Dieu se manifeste en tout), et aussi expérimentale (les recherches de la nouvelle langue artistique). N. Büttner en tâchant de donner la présentation complète du développement du paysage à des moments différents dans les différents pays. Ainsi par exemple, le chercheur remarque que l'intérêt vers les nuages apparaît chez l'artiste anglais J. Constable (1776-1837)¹⁷. Généralement, *L'art des paysages* est un matériel important pour le mémoire donné et donne l'idée du développement du paysage en 19 et le début du 20 siècles.

Un autre travail important est le livre du chercheur E. Michel -*L'Art du paysage*¹⁸. L'auteur ne cherche pas à couvrir toute l'histoire du développement de la peinture de paysage, il prête son attention sur le paysage européen en commençant par le 17 siècle. Son travail aide à comprendre les caractéristiques principales du développement du paysage français. L'auteur voit le principal mérite de N. Poussin (1594-1665) dans la formation du paysage français, encore plus grand que C. Lorrain (1600-1682), le principal paysagiste de l'ère du Classicisme¹⁹. Contrairement à N. Büttner l'auteur préfère présenter l'histoire du paysage à l'aide d'analyse de l'œuvre de l'artiste sans chercher les tendances qui ont traversé les siècles.

Les sources suivantes sont liées avec l'époque et l'art de la deuxième moitié du 19 et le début du 20 siècle. Outre le 19 siècle on affecte le 20 siècle parce que de nombreux processus artistiques allaient doucement d'un siècle à l'autre. Pour le mémoire dans *L'Art du XIXème siècle*²⁰ un phénomène essentiel devient la réévaluation des genres dans la hiérarchie académique. De plus, un certain nombre d'auteurs travaillant sur le recueil indéfini et démonte des processus généraux dans l'art. Par exemple, on a remarqué le développement rapide de la critique de l'art, alors que l'artiste commence de plus en plus donner la parole au public refusant souvent de commenter son

¹⁶ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

¹⁷ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 254.

¹⁸ MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York :Parkstone International, 2012.

¹⁹ MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York :Parkstone International, 2012, p. 136 -138.

²⁰ *L'art du XIXe siècle*, Paris : Citadelles &Mazenod, 2016.

travail²¹. Les périphériques commencent à devenir des centres culturels avec des capitales et maintenant ont un impact pour le développement de l'art²². L'art lui-même a acquis un caractère international. Le travail *L'Art du XIX siècle* est une analyse des tendances et des phénomènes dans l'art de cette période et une tentative réussie de donner des informations scientifiques sur l'art, ses lois et ses règles.

La monographie *Bohemians : The Glamorous Outcasts*²³ de E. Wilson est dédiée à la recherche de la définition de la bohème: qui peut appartenir à ce groupe. La personnalité, la figure du 19 siècle devient le centre de la monographie. L'auteur évoque également processus sociaux et historiques de ces siècles. Quelles conclusions peut-on tirer du texte de E. Wilson ? D'abord, l'artiste devient de plus en plus libre de l'Académie (qui a perdu sa puissante influence en raison de conséquences révolutionnaires et l'apparition des écoles alternatives), cependant, il continue de rester dépendant du client²⁴. Deuxièmement, l'œuvre d'art est devenue une unité de biens. Cela peut s'expliquer par: la réévaluation de l'hierarchie des genres, les goûts du client, plus grande indépendance des artistes et une plus grande dépendance vis-à-vis des clients. E. Wilson essaie de répondre à la question qui est-ce la bohème. La chercheuse ne donne pas de réponse exacte en offrant au lecteur plusieurs options différentes de la définition de ce terme. Ce travail a été utile pour la thèse puisqu'il a permis de mieux comprendre la personnalité de l'artiste de la période de la vie de Félix Vallotton.

Le quatrième groupe est lié avec l'analyse du tableau: les travaux sur la couleur, la forme et la composition. Le dernier élément, la composition est le fondement dans l'œuvre de l'art sans oublier la valeur de la couleur.

Le traité de V. Kandinsky *Du spirituel dans l'art*²⁵ est consacré à la forme et à la couleur, deux éléments liés étroitement. Le traité écrit en 1911 en Allemagne a une forte influence et à nos jours. La plupart de travaux actuels sur le problème de la couleur dans la peinture n'est pas complet sans mention de la théorie de V. Kandinsky. Le livre *Du spirituel dans l'art* a attiré notre attention puisqu'il a été édité pendant la vie de F. Vallotton alors, on peut apprendre la représentation de la couleur de l'artiste) et en plus, V. Kandinsky donne la caractéristique aux couleurs y compris le

²¹ WAT Pierre, *L'art du XIXe siècle*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2016. Chap. 1, Procession des « -ismes » ou parade des individus? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIXe siècle, p.58.

²² CLAUSTRAT Frank, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016. Chap.2, Centres, marges, lisières : espaces et mobilité de l'art au XIXe siècle, p. 77.

²³ WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003.

²⁴ WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003, p. 30.

²⁵ KANDINSKY Vassily, *Vassily Kandinsky*, New-York: Parkstone International. 2018.

КАНДИНСКИЙ Василий, *О духовном в искусстве*, Ленинград: Ленинградская галерея. 1989.

vert et le gris qui se rencontrent souvent dans les paysages de F. Vallotton. Les pensées de V. Kandinsky sont la perception du créateur. Toutes ses découvertes de la perception de la forme et de la couleur sont reçues comme le résultat l'expérience empirique personnelle²⁶.

Le deuxième auteur présenté ici a déjà été mentionné – c'est M. Pastoureau. Son travail *Vert : Histoire de la couleur*²⁷ a provoqué l'intérêt après son avant-propos du livre *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion* de B. Delarue. Malheureusement, dans sa monographie M. Pastoureau ne mentionne pas le nom de Vallotton. La partie importante de la monographie pour le mémoire est celle consacrée à la couleur verte dans la période de la vie et du travail de F. Vallotton et V. Kandinsky²⁸. En un coup d'œil de M. Pastoureau la couleur verte dans cette période se trouve à côté et les couleurs essentielles (rouge, bleu, jaune) occupe l'attention des artistes et des critiques de l'art. Le chercheur répond avec un grain de sel par rapport la théorie des couleurs de V. Kandinsky étant donné que de nombreuses raisons du peintre abstrait sont dépassées et la science de la couleur est allée plus loin. Cependant, la protection de l'artiste doit être dite que son traité est davantage perçu par les lecteurs comme la vision et la sensation artistique et non pas comme le contexte scientifique. Ces deux livres donnent à réfléchir à la signification du vert dominant dans les paysages de F. Vallotton.

On finit le bref examen de la littérature et passe au premier chapitre du mémoire *Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton*.

²⁶ KANDINSKY Vassily, *Vassily Kandinsky*, New-York: Parkstone International. 2018, p. 192.

²⁷ PASTOUREAU Michel, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris : Paris, Éditions Points. 2017.

²⁸ PASTOUREAU Michel, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris :Paris Éditions Points. 2017, p. 87-98.

Partie 1

Le paysage et Félix Vallotton

Chapitre 1. Le paysage et Félix Vallotton

Le paysage et Félix Vallotton.

Bien que la peinture de paysage existe depuis le début des arts plastiques, elle n'a acquis sa pleine indépendance qu'au 19^e siècle²⁹. Bien sûr, avant cette période, de nombreux phénomènes existaient qui sont devenus une contribution importante à l'histoire du paysage. Il convient de rappeler le nom d'A. Altdorfer (1480-1538), l'un des fondateurs de l'*École du Danube*, son tableau *La Bataille d'Alexandre* en 1529 montre clairement que le paysage est l'élément dominant du tableau historique. Sa peinture *Paysage du Danube* (après 1520), selon le chercheur N. Büttner, peut être qualifiée de premier paysage indépendant de l'histoire de l'art³⁰.

À l'ère du Classicisme, le peintre français C. Lorrain (1600-1682) était engagé dans les paysages, bien qu'à son époque, le paysage occupait le créneau le plus bas de la liste des genres. L'artiste français a consacré de nombreuses heures à dessiner des arbres, des arbustes, afin de transformer tout cela en un paysage idéal.

La peinture hollandaise du 17^e siècle a donné à l'histoire son paysage national avec un horizon bas, un ciel immense et une surface terrestre sans fin, sur laquelle se dressaient des moulins - héritage de l'homme. Sur la base de ce qui précède, le paysage existe depuis de nombreux siècles. Cependant, à partir du 19^e siècle, le genre naturel a commencé à être pris au sérieux et partout. Pourquoi le paysage s'est-il développé si rapidement au cours de ce siècle? On examinera plusieurs raisons qui semblent expliquer la question.

La première chose à dire est la raison historique. En 1789, la Révolution française a commencé, elle affectera de nombreux aspects de la vie humaine: politique, sociale, culturelle³¹. N'oublie pas de mentionner qu'avant la Révolution française, il y a eu une Guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783), mais le monde européen a quand même été grandement impressionné et influencé par la révolution de 1789-1799. Malgré le fait que cet événement historique et national se soit terminé, en fait, avec le règne impérial de Napoléon I (1769-1821), la révolution a réussi à

²⁹BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

³⁰ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 279-355.

³¹ ХОБСБАУМ Эрик, *Век революции: Европа 1789-1848 гг.*, Ростов-на-Дону : Феникс. 1999.

lancer les processus de *libération* de l'art de la subordination de l'Académie des Beaux-Arts, qui prêchait des traditions de longue date et se méfiait des phénomènes novateurs³².

La deuxième raison généralisée est en partie liée à la première. Depuis la seconde moitié du 18^e siècle, l'Europe a été balayée par une autre révolution, celle de l'industrie. Les usines facilitent le travail physique humain et augmentent la productivité du travail; les machines accélèrent à la fois le rythme de développement économique et le rythme de vie³³. Par conséquent, ce n'est probablement pas un hasard si depuis la fin du 18^e siècle, la mode a commencé à changer rapidement - presque chaque décennie (sinon moins) la mode est mise à jour³⁴. La révolution industrielle accélère non seulement la vie quotidienne, mais amène également une nouvelle classe dans l'arène - la bourgeoisie. Les entrepreneurs et les hommes d'affaires deviennent des personnes influentes et riches, puisque le bien-être économique du pays est désormais entre leurs mains. La nouvelle classe a écarté l'aristocratie³⁵.

Ces deux points, conditionnels et généraux, peuvent contribuer à une réévaluation du genre du paysage au 19^e siècle. Il est nécessaire de procéder à des raisons plus spécifiques, mais conservant un caractère général, dans la formation du paysage comme genre indépendant. Le premier aspect découle des faits ci-dessus. Les bourgeois deviennent de nouveaux clients et en constituent un grand nombre, tandis que leurs goûts diffèrent de ceux de l'aristocratie. Ainsi, étant majoritaires, les nouveaux consommateurs de peintures, sculptures et objets d'intérieur ont en partie déterminé le développement de l'art³⁶. Le nouveau public a préféré voir des portraits, des natures mortes, des scènes de vie et des paysages chez eux³⁷. En général, ils ont préféré les genres qui suivaient le tableau historique dans la hiérarchie académique, contribuant ainsi à repenser la hiérarchie. Le choix de ces genres peut être dû au fait que les nouveaux clients, les entreprises et les gens occupés, voulaient envisager quelque chose de simple et agréable à regarder. Le genre historique nécessite certaines connaissances et certaines réflexions, et le format de ce genre prendrait beaucoup de place dans la maison bourgeoise. Le paysage a donc été un succès auprès des nouveaux clients.

En plus de la demande sur le marché de l'art, l'aspect national aurait pu influencer la popularité croissante du genre naturel³⁸. Après la guerre et la révolution aux États-Unis et en France, les

³² РАЗДОЛЬСКАЯ Вера, *Европейское искусство XIX века: Классицизм, романтизм*, Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005, p. 19.

³³ WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003, p.21.

³⁴ МЕРЦАЛОВА Мария, *Костюм разных эпох и народов*, Том 3-4, Москва : Академия моды, 2001, p. 78-85.

³⁵ WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003, p. 21.

³⁶ МЕРЦАЛОВА М., *Костюм разных эпох и народов*, Том 3-4, Москва : Академия моды, 2001, p. 78-85.

³⁷ WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003, p. 22.

³⁸ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 279.

peuples ont commencé à se réaliser en tant que nation, à comprendre et à ressentir leur identité³⁹. Dans le cadre de ce processus, le paysage pourrait faire partie de cette prise de conscience, partie de la nation et du pays. Il était possible d'y capturer la terre natale. On peut rappeler le peintre paysagiste anglais J. Constable (1776-1837), qui a su trouver la beauté dans la nature simple de sa patrie. Deux paysagistes suisses renommés, F. Diday (1802-1877) et A. Calame (1810-1864), ont capturé les vues majestueuses de leur pays. Les peintures de l'artiste russe I. Levitan (1860-1900) représentent la nature modeste et morne de la terre russe.

En outre, le paysage national pourrait avoir des racines dans les écoles nationales qui ont commencé à émerger en grand nombre⁴⁰. Désormais, les petits villages ou villes pourraient devenir des centres d'art⁴¹.

Un autre phénomène important qui a influencé le développement du paysage est le changement du rôle de l'artiste. On a déjà abordé ce sujet ci-dessus. L'artiste est devenu plus libre de créativité, avec l'émergence d'alternatives à l'Académie des Beaux-Arts, souvent avec des tendances innovantes et la liberté d'expression. Bien sûr, l'artiste avait besoin de gagner sa vie et il restait dépendant des clients. Cependant, l'académie ne pouvait plus contrôler le sort de l'artiste. Le créateur est désormais plus intrigué par la recherche d'un nouveau langage artistique, expérimentant sans cesse dans ses œuvres. Le paysage et la nature morte occupent une place importante dans l'expérimentation, car dans ces genres, il est plus facile et plus naturel de travailler et de mener des expériences sur la couleur, la forme et la composition⁴². P. Cézanne (1839-1906) et P. Mondrian (1872-1944) ont pu arriver à un nouveau langage artistique à travers le travail avec les paysages et les natures mortes. Il semble que P. Picasso (1881-1973) trouve les origines du cubisme dans la nature morte. G. Seurat (1859-1891) a découvert sa propre méthode de peinture (pointillisme) et l'a développée dans le paysage. Le peintre anglais W. Turner (1775-1851) a contourné son temps et rapproche ses paysages de la peinture abstraite.

On a identifié plusieurs aspects qui ont influencé un développement aussi rapide du paysage au 19 et au début du 20 siècle. Maintenant, il convient de s'intéresser de plus près à l'histoire du paysage de deux pays - la Suisse et la France. On se concentre sur ces deux pays en raison du fait

³⁹ HOBBSAWN Eric John Ernest, *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, UK: Vintage Books, 1962.

⁴⁰ КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *19 век. Национальные школы*, Москва : БЕЛЫЙ ГОРОД, 2008.

⁴¹ CLAUSRAT Frank, *L'art du XIXe siècle*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2016. Chap.2, Centres, marges, lisières: espaces et mobilité de l'art au XIXe siècle, p. 77.

⁴² БОГЕМСКАЯ Ксения, *Пейзаж: Страницы истории*, Москва : ГАЛАРТ, 1992, p. 17.

que F. Vallotton appartient à deux cultures - suisse et française. En outre, les paysages sélectionnés pour le mémoire ont capturé des vues de la campagne suisse et française. On commence par l'histoire du paysage français, car pendant la vie de F. Vallotton, la France était un centre culturel influent, où affluaient des forces artistiques de différents pays. On a déjà abordé le 17^e siècle de la peinture française, on se concentrera sur deux artistes – N. Poussin (1594-1665) et C. Lorrain (1600-1682). Tous deux représentants éminents de l'art du Classicisme, où tout est harmonieux, clair et réfléchi, où tout obéit à la hiérarchie, les deux artistes ont décidé de s'appropriier le paysage, qui à cette époque, avec la nature morte, occupait la position la plus basse dans la hiérarchie des genres. C'est un phénomène vraiment intéressant. N. Poussin, artiste talentueux et reconnu par ses contemporains, auteur de nombreuses peintures historiques, a également travaillé le paysage. Bien que, si on regarde de près, le paysage coexiste toujours avec des sujets mythologiques ou religieux, il commence cependant à coexister de manière égale et peut être considéré séparément de l'intrigue. C. Lorrain a consacré sa vie à peindre des paysages. Dans l'ensemble, les deux artistes ont développé le concept d'un paysage classiciste idéal⁴³. Pour N. Poussin, l'harmonie des verticales et des horizontales dans l'image était importante. Portant, trouver la verticale (à angle droit) dans le paysage est difficile, car le paysage lui-même est horizontal. Cependant, l'artiste a trouvé une issue, ajoutant des bâtiments architecturaux et même des figures humaines en tant que petites verticales au paysage⁴⁴. C. Lorrain retrace clairement la construction du paysage comme scène théâtrale. Le premier plan comme les coulisses et l'avant-scène, le milieu est la scène et l'arrière-plan. La lumière devient une caractéristique étonnante des paysages de C. Lorrain, elle est la partie centrale du tableau. Malgré le fait que C. Lorrain était plus engagé dans le paysage que N. Poussin, E. Michel estime que c'est N. Poussin qui a su développer le paysage. Evidemment, le chercheur explique cela par le fait que N. Poussin est responsable du développement de l'art français en général, alors que C. Lorrain se consacre uniquement au paysage⁴⁵. Il faut mentionner que C. Lorrain a réalisé de nombreux croquis de la nature, des arbres, des feuilles. Ces croquis ont leur propre valeur et leur propre charme, et ils sont également plus vivants que les peintures finies, où la nature est présentée de manière idéalisée généralisée.

Le même chercheur indique le nom d'Antoine Watteau (1684-1721), maître des scènes galantes, qui a contribué au développement du paysage⁴⁶. En effet, la plupart de ses scènes avec des dames gracieuses et monsieur sont placées dans un environnement naturel. La vie des aristocrates

⁴³ KLARK Kenneth, *Landscape painting*, New York: Charles Scribner's Son 1950, p. 146-147.

⁴⁴ KLARK Kenneth, *Landscape painting*, New York: Charles Scribner's Son 1950, p.155-156.

⁴⁵ MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York: Parkstone International, 2012, p. 152.

⁴⁶ MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York: Parkstone International, 2012, p. 158.

sophistiqués se déroule au sein de la nature, comme en contraste avec elle. Le paysage de A. Watteau donne du mystère, de la paix dans le tableau.

Le pique-nique devient populaire, surtout après les publications de J.-J. Rousseau (1712-1778) appelant à être plus proche de la nature, la mode pour les aristocrates de se faire passer pour des bergers et des bergères dans de belles tenues reflétait également l'intérêt du public pour l'unité avec la nature⁴⁷.

La première moitié du 19^e siècle n'est pas aussi généreuse en procédés innovants de peinture de paysage que la seconde moitié, mais c'est là que commence la formation d'un paysage indépendant. Dans l'œuvre de Jacques-Louis David (1748-1825), il y a le seul paysage *Vue de jardin du Luxembourg* qui a un triste contexte: l'artiste l'a capturé en prison⁴⁸. Et bien que J.-L. David n'ait pas étudié le paysage en tant que tel, *Vue de jardin du Luxembourg* peut être considéré comme une œuvre complète.

L'exemple de G. Courbet (1819-1877), un autre artiste français, est révélateur de cette époque et en lui on peut observer le phénomène qui a façonné l'art du 19^e siècle. G. Courbet s'intéresse aux portraits et aux paysages, il a travaillé dur pour atteindre la maîtrise. Le talent de l'artiste a été reconnu par ses contemporains, mais cela n'a pas aidé G. Courbet à éviter un conflit avec l'académie, puisque celle-ci conservait toujours son autorité et sa reconnaissance G. Courbet pouvait avoir un effet bénéfique sur sa carrière créatrice⁴⁹. Néanmoins, le peintre a développé son travail, se dirigeant vers le réalisme, faisant des portraits, des scènes de vie quotidienne et paysages. L'amour de la nature s'explique par le fait que G. Courbet est né à Ornans, près de la Suisse, dans un lieu pittoresque. Et l'enfance et la vie de l'artiste étaient associées à la nature⁵⁰. Les paysages de Courbet portent la force et le romantisme de la personnalité même de l'artiste, mais en même temps, ils ont la sérénité et la simplicité. G. Courbet a introduit une couleur atténuée dans le paysage, dans laquelle pas un seul détail du tableau ne peut être isolé, créant une composition holistique⁵¹. Les paysages de G. Courbet montrent l'attention de l'artiste au monde qui l'entoure, la capacité de voir la beauté dans la simplicité de la nature.

L'artiste suivant – C. Corot (1796-1875)- se retrouve souvent dans nos sources. Il est l'un des premiers peintres paysagistes à rejeter les fondations académiques⁵². Apprendre d'abord tableau

⁴⁷ МЕРЦАЛОВА Мария, *Костюм разных эпох и народов*, Том 3-4, Москва : Академия моды, 2001, p. 78-85.

⁴⁸ РАЗДОЛЬСКАЯ Вера, *Европейское искусство XIX века: Классицизм, романтизм*. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005, p. 61.

⁴⁹ БАЙРАМОВА Лилия, *Гюстав Курбе*, Москва: Белый город, 2001.

⁵⁰ БАЙРАМОВА Лилия, *Гюстав Курбе*, Москва: Белый город, 2001, p. 7.

⁵¹ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 308.

⁵² BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 308.

d'A. Michallon (1796-1822) et V. Bertin (1767-1842), maîtres du paysage historique, C. Corot les quittera, en désaccord avec leurs méthodes de travail: les deux enseignants ont préféré travailler avec paysage en studio, inventant souvent une scène. C. Corot a préféré travailler en plein-air, en observant les changements de temps et d'heure de la journée. Ses œuvres sont vivantes les tremblants sont devenus un nouveau souffle dans la peinture de paysage. C. Corot, avec des représentants de l'*École de Barbizon*, est devenu le précurseur de l'impressionnisme⁵³.

Les artistes de l'*École de Barbizon* – T. Rousseau (1812-1867), J.-F. Millet (1814-1875), C.-F. Daubigny(1817-1878) - ont décidé de se retirer du monde trépidant, se consacrant au paysage⁵⁴. Ils ont étudié la nature, réalisé de nombreux croquis, travaillé avec la couleur et la lumière, quelqu'un a soigneusement travaillé avec la composition. Leur palette principale était *terreuse* car elle se composait de nuances vertes et brunes⁵⁵. Le lieu, devenu célèbre grâce au pèlerinage des artistes, n'était pas seulement une opportunité pour les peintres de prendre leur retraite, c'était aussi l'occasion de travailler comme un véritable artiste - de chercher un nouveau langage artistique, d'expérimenter une variété de sujets (C.-F. Daubigny recherchait spécifiquement des endroits discrets comme scène pour un tableau⁵⁶). Les artistes ont pu prouver la beauté de lieux simples et discrets, montrer l'harmonie de l'homme et de la nature (cela est principalement dû à J.-F. Millet), et ont également développé un nouveau style de peinture grâce à de nombreuses observations de la nature. L'art de l'*École de Barbizon* a pu combiner les caractéristiques de l'art traditionnel et les caractéristiques de l'art innovant et moderniste.

L'impressionnisme semble être devenu le phénomène le plus important de l'histoire de l'art, du moins dans l'histoire du 19^e siècle. L'art s'effondre avant et après l'impressionnisme. L'exemple des impressionnistes prouve l'expérimentation du genre du paysage, car la vision des peintres de cette direction a été découverte par eux en peignant la nature en plein air. Les peintres ont travaillé avec la couleur et la lumière. Pour l'impressionnisme, l'image fugitive est devenue importante, l'objectivation a été exclue dans sa peinture⁵⁷. Grâce aux impressionnistes, la couleur noire a commencé à disparaître de la palette, car elle n'existe pas dans la nature, la peinture s'est éclaircie, car les impressionnistes préféraient peindre sur une toile blanche et ne pas l'assombrir avec un apprêt spécial sombre⁵⁸. La légèreté, l'instant, la lumière et la vibration des nuances colorées sont

⁵³ БАЙРАМОВА Лилия, *Камиль Коро*, Москва: Белый город, 2001, p. 7.

⁵⁴ КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *19 век. Национальные школы*, Москва: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2008, p. 17-20.

⁵⁵ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 296.

⁵⁶ КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *19 век. Национальные школы*, Москва, БЕЛЫЙ ГОРОД, 2008, p. 18.

⁵⁷ BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 316.

⁵⁸ KLOSS William, *A History of European Art*, Virginia: THE GREAT COURSES, 2005, p. 290-291.

devenues les principales caractéristiques de la peinture impressionniste. Ce phénomène durera relativement peu de temps, mais il apportera une énorme contribution à l'avenir de l'art, en particulier au postimpressionnisme, qui ne serait pas apparu sans l'impressionnisme. Au fond, le postimpressionnisme s'oppose à l'impressionnisme, mais néanmoins, dans le travail de certains artistes de l'influence impressionniste postimpressionniste glisse. Il est intéressant d'ajouter que le groupe impressionniste est cohérent, avec des tendances et un style de peinture communs. Habituellement, chacun des postimpressionnistes suit son chemin: P. Cézanne, V. Van Gogh, P. Gauguin.

À la fin de l'histoire brève du paysage français, il faut dire que, très probablement, le problème de l'éclairage et de la lumière est très important pour le paysage français. On le voit au 17^e siècle dans les paysages de C. Lorrain, on le voit chez les Barbizonnais, et on le voit chez les impressionnistes. Puisque la lumière en peinture est la capacité de véhiculer à l'aide de la couleur, le problème de la couleur est également essentiel dans le paysage de la peinture française.

On se tourne vers le paysage suisse du 19^e siècle. Son histoire n'est pas aussi riche que celle des Français, mais le 19^e siècle pour la culture suisse a néanmoins été marqué par l'essor de l'art national. Quant à la Norvège et à la Suisse, le paysage proclame une direction nationale dans la société et dans l'art⁵⁹. Contrairement à la France, en Suisse, les noms sont plus importants que les associations.

Deux artistes suisses ont pu devenir la propriété de l'Helvetia - ce sont F. Diday (1802-1877) et A. Calame (1810-1864). Malgré le fait que F. Diday puisse être considéré comme le pionnier de la peinture de paysage nationale, puisqu'il était plus âgé et enseignait A. Calame, c'est ce dernier qui est devenu l'artiste le plus célèbre⁶⁰. Son influence s'est étendue à l'Europe et pendant un certain temps le travail d'A. Calame était populaire. Les deux artistes ont été influencés par l'art français. Cependant, ils ont pu transformer cette influence en leur héritage nationale. La nature de la Suisse dans les peintures des deux artistes est présentée comme majestueuse, puissante et belle. La diversité de la nature suisse - montagnes, lacs, prairies, forêts - représente la richesse de ce pays. Le même fait, la diversité de la nature, est peut-être important pour la créativité des artistes. Pour le créateur, la diversité est l'occasion d'expérimenter la composition (panorama de montagne), de

⁵⁹ КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *19 век. Национальные школы*, Москва: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2008, р. 69-72.

⁶⁰ https://fr.wikisource.org/wiki/La_Peinture_de_paysage_en_Suisse_-_Alexandre_Calame

travailler avec les textures et les matériaux (roche, plan d'eau, herbe, brouillard). Les peintures de F. Diday et d'A. Calame sont assez grandes, ce qui suggère que le paysage occupe la même position que la peinture historique. Les mérites de F. Diday et d'A. Calame étaient appréciés par leur patrie: de nombreux artistes rêvaient d'apprendre d'eux, deux prix d'honneur ont été nommés d'après eux, pour lesquels de nombreux peintres se sont battus dans le cadre du concours.

Il y a eu un phénomène dans l'histoire de la Suisse qui a également influencé le développement du paysage et la valeur de ce genre. Le fait est qu'au 19^e siècle, la Suisse est devenue un coin paradisiaque et tranquille pour les touristes fatigués des villes industrielles, polluées et bruyantes⁶¹. L'envie de se ressourcer au sein de la nature ne se retrouve pas seulement dans le cas de la Suisse (les anciennes villes d'Italie, l'exemple de l'*École de Barbizon* est un besoin de se cacher du monde moderne bruyant). Les invités admiraient la nature suisse, ils voulaient emporter un morceau de cette beauté avec eux. La peinture de paysage est devenue cette particule. Les soi-disant *paysages-souvenirs* étaient très demandés et contribuaient à reconstituer le trésor. La forte demande a donné naissance à des ateliers entiers, créant des paysages en grande quantité⁶². Ici, dans l'atelier, de nombreuses copies avaient souvent été faites

peintures de F. Diday et A. Calame. Faire de la peinture de paysage en Suisse est devenu une opportunité pour l'artiste de gagner de l'argent. Peut-être un autre peintre suisse, F. Hodler (1853-1918), a-t-il commencé sa carrière de paysagiste, travaillant dans un studio similaire.

Cela vaut la peine de passer à la personnalité de F. Hodler. Un peu plus âgés que F. Vallotton, ils étaient contemporains. F. Hodler occupe la même place dans l'art suisse que F. Diday et A. Calame, et peut-être même plus, car il a travaillé sur de nombreux genres. F. Hodler est vraiment un trésor national de l'Helvetia. C'est un moment intéressant, car la Suisse a fait don de l'art avec de nombreux artistes exceptionnels — A. Böcklin (1827-1901), P. Klee (1879-1940), F. Vallotton, Mais le problème ici est que la culture de la Suisse a été et est peut-être fortement influencée par les pays voisins - la France, l'Allemagne et l'Italie. Souvent, de nombreuses personnalités suisses partent pour les pays voisins et tombent parfois sous l'influence de la culture locale⁶³. En conséquence, A. Böcklin et P. Klee appartiennent à l'histoire de l'art allemand, et F. Vallotton est associé à l'art français. F. Hodler appartient à la culture suisse, bien qu'il soit tombé sous l'influence de la peinture allemande, mais c'est l'histoire de l'art du 19^e siècle - la culture est devenue un trésor international. F. Hodler a vécu en Suisse, voyageant parfois vers d'autres pays pour une courte

⁶¹ BRENSON M. *Ferdinand Hodler, His Swiss landscapes* 1987 (page consultée le 10 août 2020)/ www.nytimes.com/

⁶² *Paysage hodlérien/ Le journal des arts/* (page consultée le 7 juillet 2020) <https://www.lejournaldesarts.fr/> 2003.

⁶³ ШУМОВ А. , *Швейцария: замкнутый уголок в европейской культуре* , Юный художник , 1995 г. № 4.

période - Espagne, France, Allemagne, Autriche. F. Hodler est connu pour sa théorie du parallélisme, basée sur la construction de rythmes et de motifs répétitifs en peinture. Dans son traité *La mission de l'artiste*⁶⁴, l'artiste, défendant sa théorie, se tourne vers la nature. C'est en elle, selon F. Hodler, qu'il y a des preuves de parallélisme. Après tout, les troncs d'arbres dans la forêt sont le même motif de répétition et de rythme⁶⁵. Les fleurs de la clairière forment des rythmes pointillés. Le parallélisme lui-même est attrayant, car une personne est heureuse de voir des rythmes et des répétitions harmonieux dans la vie. En regardant les peintures de nombreux paysagistes, on peut voir la beauté des allées forestières, voir le même parallélisme. Il semble que la célèbre œuvre de M. Hobbema du 17^e siècle –*L'Allée de Middelharnis*, soit si bien en corrélation avec la théorie de l'artiste suisse. F. Hodler a obtenu le succès et la reconnaissance de son vivant, bien que son chemin n'ait pas été facile. Il était président de la Sécession de Vienne⁶⁶, où il a pu rencontrer et communiquer avec F. Vallotton. Il semble également probable qu'un artiste talentueux (Hodler) aurait pu influencer un deuxième artiste talentueux (Vallotton).

Bien sûr, Félix Vallotton peut être compté parmi l'histoire du paysage français et suisse. Pourquoi F. Vallotton a-t-il étudié le paysage? Il est probablement impossible de donner une réponse exacte. Son œuvre est très diversifiée et multiforme. F. Vallotton a travaillé avec des portraits, des scènes de la vie quotidienne, des nus, des natures mortes. F. Vallotton était également membre du mouvement symboliste et était un représentant du groupe des Nabis, qui résolvait non seulement les problèmes picturaux dans leurs peintures, mais donnait également à l'œuvre une nuance philosophique. L'artiste était engagé dans le graphique et la peinture, il était également engagé dans l'art du vitrail⁶⁷. De plus, F. Vallotton s'est essayé en tant qu'écrivain, mais dans ce domaine il a échoué. Tout cela indique la nécessité d'expérimenter, de rechercher des moyens d'expression de soi dans différents domaines. Le paysage de F. Vallotton fait partie de l'artiste. Le peintre s'est engagé dans le genre naturel tout au long de sa vie. Cela témoigne du grand amour de l'artiste pour ce genre. Cependant, dire sur la base de ce qui précède que l'occupation du paysage consistait uniquement en l'amour de la nature est faux. Dans le livre de N. Brodskaja, il y a une remarque qui s'applique à tous les artistes suisses. Elle consiste à penser que la nature de la Suisse est si belle que l'artiste suisse ne pouvait manquer de lui consacrer ni un poème ni une peinture⁶⁸. F. Vallotton, né à Lausanne, ne pouvait s'empêcher de ressentir la beauté de son pays natal, et par conséquent, il ne pouvait s'empêcher de la capturer sur ses toiles. B. Delarue a également une note

⁶⁴ HODLER Ferdinand. *La mission de l'artiste*. Geneva : L'Association les Bourlapapy. 2014.

⁶⁵ HODLER Ferdinand. *La mission de l'artiste*. Geneva : L'Association les Bourlapapy. 2014 , p .20-26.

⁶⁶ CHARLES Victoria, CARL Klaus, *La Sécession Viennoise*, New York : ParkstoneInternational , 2011, p. 90.

⁶⁷ BRODSKAJA Nathalia, *Felix Vallotton*, New York: Parkstone international, 2013, p. 7.

⁶⁸ BRODSKAJA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 100.

confirmant l'idée de N. Brodskaja. Ce n'est qu'ici qu'il mentionne Etretat, la France et non pas la Suisse⁶⁹. Cependant, N. Brodskaja elle-même a indiqué une raison plus pratique - F. Vallotton a peint des paysages à la demande de clients suisses⁷⁰.

Le fait que F. Vallotton se soit engagé dans le paysage pour mener des expériences sur le mode d'exécution, la couleur et la composition peut être confirmé, car nombre de ses œuvres prouvent cette idée.

Il est intéressant de noter qu'à travers le paysage, on peut mieux comprendre l'œuvre de l'artiste dans son ensemble. L'apothéose du symbolisme d'A. Böcklin est son œuvre *L'île des morts*, qui est un paysage. Dans les paysages de F. Hodler, l'idée de parallélisme se développe, qui a migré vers d'autres genres de l'artiste. Le monde dans les œuvres de P. Klee est présenté comme à travers un microscope⁷¹.

On peut en dire autant du paysage vallottonien, car on peut trouver des points communs dans tous ses genres. Comme on peut le voir ci-dessus, de nombreux thèmes du paysage vallottonien sont révélés. C'est l'influence des espèces naturelles sur le travail de l'artiste, poussent-elles (les espèces) à s'engager dans la peinture de paysage? C'est aussi le thème des paysages-souvenirs liés aux enquêtes touristiques. Le paysage en tant que genre purement expérimental et son impact sur d'autres genres.

Ce mémoire est consacré à seulement une petite partie du sujet entier de la peinture de paysage, et est liée à la nature expérimentale du paysage, puisque l'accent dans ce travail est sur la couleur et la forme, deux éléments soumis à des expériences constantes de la part des artistes.

⁶⁹ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 20.

⁷⁰ BRODSKAJA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 57.

⁷¹ KLARK Kenneth, *Landscape painting*, New York: Charles Scribner's Son 1950, p. 288-290.

Partie 2

Paysage vallottonien

Chapitre 1

Paysage précoce 1893-1900

Les premières années de la créativité

Félix Vallotton est né le 28 décembre 1865 à Lausanne. Après avoir obtenu un baccalauréat en 1882, le jeune homme quitte la Suisse et s'installe à Paris. Dans la capitale, il entre à l'Académie Julian, une jeune école d'art privée⁷². Là, le talent et la créativité de F. Vallotton seront reconnus rapidement. A l'Académie Julian, il fait des connaissances, notamment avec les futurs membres du groupe *Nabis* — P. Bonnard (1867-1947), P. Sérusier (1864-1927), J.-E. Vuillard (1868-1940). Cette association artistique commencera à se former vers 1888 et cessera d'exister en 1900⁷³. On ne sait pas exactement quand F. Vallotton a rejoint le groupe, mais on pense traditionnellement que cela s'est produit soit en 1891, soit en 1892⁷⁴. En 1893, l'artiste participe aux expositions des Nabis. Le phénomène de Nabi est étonnant, car la valeur principale de celui-ci était l'individualité de l'artiste⁷⁵. Cependant, avec des points de vue différents, des manières d'écrire différentes, les artistes avaient en commun. Ce général consistait en un travail sur la couleur, sa simplification et sa fonction décorative. Malgré ce dernier, le contexte symbolique et philosophique était important pour les Nabis. Le principal mécène et figure influente de l'association est Paul Gauguin. Les Nabis est un phénomène purement français, bien que ce groupe comprenne des étrangers, parmi lesquels Félix Vallotton. Comme tous les membres de l'association, il a reçu un surnom - *Nabi étranger*. Cependant, F. Vallotton quittera le groupe après un certain temps afin de continuer à développer de manière indépendante sa créativité.

Au cours de la même période, F. Vallotton s'est engagé dans le graphique, en particulier la xylographie. Cette étape temporaire de la créativité permet de gagner la renommée et la reconnaissance de l'artiste. Ses gravures ont reçu une place digne dans l'histoire du graphique. C'est peut-être alors que F. Vallotton rencontra des artistes japonais — U. Hiroshige (1797-1858) et K. Hokusai (1760-1849), maîtres de la xylographie. Dans les œuvres de l'artiste franco-suisse, le laconisme des formes et des couleurs, la capacité à travailler avec la ligne sont frappants (cela se remarque dans les portraits). En effet, la remarque de N. Brodskaja est vraie que F. Vallotton n'a

⁷² BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton*, New York: Parkstone international, 2013, p. 4.

⁷³ KOSTENEVICH, Albert, *Les Nabis*, New York : Parkstone press international. 2009, p. 24.

⁷⁴ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013. KOSTENEVICH, Albert, *Les Nabis*, New York : Parkstone press international. 2009.

⁷⁵ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 81.

pas eu de période d'apprentissage en graphique, il en est immédiatement venu au professionnalisme⁷⁶. On peut peut-être dire la même chose de sa peinture.

En peinture à cette époque, F. Vallotton développait un portrait. Une de ses œuvres, *Portrait de Mr. Ursenbach*, attire l'attention de la critique suisse⁷⁷. L'artiste travaille déjà avec le paysage. Il capture généralement des vues suisses telles que *Le port de Pully* (1891), *Périphérie de Lausanne* (1893).

Le tableau le plus célèbre de cette période est *Le Bain au soir d'été* 1892-1893. L'œuvre a un caractère plat, ce qui la fait ressembler à une tapisserie médiévale⁷⁸. Pourtant, par les coiffures des femmes représentées, on peut comprendre qu'elles sont contemporaines. Les fleurs, les rayons rythmiques du soleil, les figures statiques de femmes en tenue blanche évoquent le parallélisme de F. Hodler.

Peu à peu F. Vallotton commence à participer de plus en plus à des expositions, dont en 1900 il sera présent à l'exposition de la Sécession viennoise, consacrée à l'art japonais⁷⁹. Des événements importants dans sa vie personnelle auront lieu dans les années 1899-1900. F. Vallotton épouse Gabrielle Rodrigues Henriques, une veuve avec trois enfants, ce qui surprendra le public. Le 3 février 1900 également, F. Vallotton recevra la nationalité française⁸⁰. Il n'oublie pas sa première patrie, et en été aussi, lui et sa famille se rendent à Romanel.

La première période montre déjà la capacité de l'artiste. Au début, sa vie à Paris était difficile, mais grâce à son talent, F. Vallotton s'est rapidement fait connaître. Déjà à un stade précoce, les principales orientations de son travail ont été définies (cependant, les graphiques ont été achevés en 1900). De plus, des événements importants de sa vie personnelle remontent à 1901. Cette période est importante comme étape dans l'émergence de processus dans l'œuvre et la personnalité de F. Vallotton.

1. *Périphérie de Lausanne* (1893)

La *Périphérie de Lausanne*, le premier paysage qu'on analyse, le début de l'étape précoce du paysage de F. Vallotton. Cependant, avant cet œuvre l'artiste peignait déjà des certains paysages,

⁷⁶ BRODSKAĀ Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 100.

⁷⁷ BRODSKAĀ Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 30.

⁷⁸ BRODSKAĀ Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 66.

⁷⁹ CHARLES Victoria, CARL Klaus, *La Sécession Viennoise*, New York :Parkstone International, 2011, p. 103.

⁸⁰ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 30.

et était également engagé dans ce genre dans un autre domaine de l'art, où il s'est révélé être un maître talentueux, - en graphique.

Le nom même du paysage suggère que la région est choisie, calme. Pourtant, dans ce lieux modeste, F. Vallotton parvient à capturer une vue excellente de la nature.

La composition du paysage. Cette œuvre est au format horizontal (il convient de noter que le format de la toile s'approche d'un carré). Une scène naturelle des environs de Lausanne surgit devant le spectateur. F. Vallotton prend un angle inhabituel: comme si le spectateur se tenait sur une colline et voyait une pente descendant vers des prairies et des forêts rares. Grâce au point de vue, la composition du paysage peut être divisée en deux parties conditionnellement: un premier plan (partie inférieure de la toile) et un arrière-plan (partie supérieure de la toile). Dans la partie inférieure de la toile se trouve un petit espace vide de la prairie, brillamment éclairé par le soleil.

Cet espace vide invite à entrer dans l'œuvre. L'attention du spectateur est attirée par un arbre isolé des autres (arbres) qui se tiennent derrière. Il se trouve dans la partie centrale de la composition, mais est néanmoins plus proche du côté droit, déplaçant le regard du spectateur.

Ensemble, les arbres ressemblent à un triangle, créant un autre mouvement dans le tableau. En raison de l'angle choisi par le peintre, les yeux du spectateur se déplacent rapidement du bord inférieur du tableau vers l'intérieur, vers des arbres qui n'ont que des couronnes (dans la partie gauche de la composition au premier plan). Cela indique que le spectateur est au sommet de la colline et qu'il est maintenant prêt à descendre.

L'arrière-plan de l'œuvre est mis en évidence séparément. Contrairement au premier plan, qui montre un petit fragment du paysage, l'arrière-plan contient un vaste espace: sur le côté gauche il y a une surface d'eau (probablement un lac), des champs avec des arbres et des montagnes au loin, sur lesquelles figure le ciel avec une bande de nuages.

La palette principale est exécutée dans les couleurs froides: verte et bleue. Cependant, en raison de l'éclairage lumineux, ce n'est pas une sensation de froideur qui est créée, au contraire, la scène du paysage se dispose le spectateur. Le bord inférieur de la toile est une bande d'herbe verte, agissant comme un cadre supplémentaire. Ensuite, derrière la bande verte, une prairie est représentée, qui sous l'éclairage acquiert une couleur jaune-vert vive. Le feuillage des arbres a une couleur verte plus foncée; par endroits, les arbres sont éclairés. Le premier plan du tableau a des

couleurs plus saturées et vibrantes que l'arrière-plan : il est exécuté dans des nuances plus vives de vert et de bleu. Les montagnes deviennent de plus en plus fantomatiques: il semble qu'elles disparaissent tranquillement.

Au premier plan, F. Vallotton peint de l'herbe, de petits coups du pinceau indiquent le feuillage des arbres. Ici, l'artiste dénote le paysage plus en détails, car il est plus proche du spectateur.

L'arrière-plan a des formes plus lisses et plus éphémères. Les arbres marqués sont flous, les montagnes et l'eau sont tout simplement désignées, comme leur spectateur les aurait vus de loin.

Dans l'ensemble, le premier plan est plus lié à la tradition de la peinture, peut-être à l'école de peinture française, tandis que la partie arrière rappelle plus un paysage italien à distance idyllique avec une brume de brouillard.

2. *Claire de lune* (v. 1895)

Le paysage nocturne dans l'histoire du genre est rare par rapport à d'autres paysages dans lesquels le matin, le jour ou le soir sont capturés. Evidemment, cela est dû à la complexité de la performance: il est nécessaire de montrer la scène la nuit, lorsque les objets se cachent dans l'obscurité. Par conséquent, dans le paysage nocturne pose principalement le problème de la lumière -la présentation de la scène dépend de lui. Les artistes qui ont peint des paysages nocturnes se sont intéressés au problème de l'éclairage et l'ont résolu différemment. La lune (avec des étoiles) pourrait être une source de lumière, comme dans de nombreux paysages nocturnes d'Aert van der Neer⁸¹(1603/1604-1677). La lumière pourrait être artificielle comme les scènes de genre de Joseph Wright of Derby⁸²(1734-1797). De plus, le feu, parfois dans le rôle d'un incendie de nuit, pourrait devenir une source de lumière. L'héritage de F. Vallotton a plusieurs paysages nocturnes. L'un des premiers d'entre eux est *Claire de lune*.

Le paysage a un format horizontal. La composition de la toile peut être divisée en deux parties égales: la moitié supérieure et la moitié inférieure de l'œuvre. La première partie de la composition présente le ciel nocturne. Sur le côté gauche, une lune recouverte de nuages. Dans la partie supérieure droite de la toile, de gros nuages prédominant, s'étendant au-delà de l'horizon et à l'extérieur de l'œuvre, tandis que dans la partie gauche, le ciel prévaut. De la grande masse de nuages unifiée à droite, un petit groupe de petits nuages est séparé, qui tendent vers le haut à gauche, créant une diagonale conditionnelle. Ce paysage lui-même est un fragment de quelque chose de plus grand. Il ressemble à un seul cadre. Une grande masse de nuages est opposée par un seul petit arbre, qui se trouve à gauche en bas du paysage.

La couleur est ici plus concise que dans d'autres paysages de F. Vallotton. Les côtés de la rivière sont presque noirs et la silhouette sombre et solitaire d'arbre se confond en couleur avec le sol. Les nuages ont une couleur peu étrange: comme mélangés à de la crème et du brun. Cependant, ils près de la lune sont de plus en plus brillants. Le bleu foncé indique le ciel nocturne, et le reflet dans la rivière fait écho à la voûte céleste. On peut noter que ce n'est pas une composition complètement miroir - on voit la même scène au bas de la toile que dans la partie supérieure, mais ça se répète en partie, car le lit de la rivière est étroit.

⁸¹ *Scène de canal au clair de lune* (vers 1660), huile sur toile, 58 × 73 cm, Wallace Collection, Londres.

⁸² *Ferme en feu la nuit*, 1785-1793, huile sur toile, 56 × 80 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

La lune est la source de la lumière dans le paysage, par son éclairage les objets environnants jouent avec les couleurs. Les nuages flottent à côté d'elle, obtiennent une teinte plus claire, deviennent plus légers. Le ciel n'est pas assez sombre grâce à la lune. Ce petit cercle lumineux de couleur jaune pâle, qui crée une sensation de luminosité, donne du charme au paysage nocturne.

Dans ce tableau, on ressent la solitude – peu de détails, peu de couleurs, une petite silhouette d'un arbre solitaire et la lune solitaire, provoquent des émotions tristes.

Les formes du paysage acquièrent un début décoratif. Il s'agit d'une forme étrange et complexe d'une grande masse de nuages sur la droite. Deux rives ont des formes courbes et, chose intéressante, on peut se demander: sont-ils côtés en pente douces ou plates? Dans l'ensemble, le bord s'écrase (à gauche une grande partie allongée de la côté) dans la rivière très simplement et brusquement. Les petits nuages dans un troupeau ont également de beaux contours. Sans les contours ornés des nuages et la notation des coups de pinceau d'herbe au premier plan, l'artiste aurait certainement créé un paysage tout à fait conventionnel typique du 20 siècle. Les formes des objets sont simplifiées, mais il y a des certains détails qui ajoutent la complexité aux formes et au paysage dans son ensemble. Ils ont un pouvoir attractif pour le spectateur – il y a envie de considérer ce paysage, de garder leur attention plus longtemps.

3. *Automne Crocus* (1900)

L'un des paysages célèbres de l'œuvre de F. Vallotton est peint en 1900. C'est l'une des rares œuvres que on voudrait comparer avec le paysage de F. Hodler - une palette bleu froid ou bleu était caractéristique de sa créativité. F. Hodler est également connu comme l'un des théoriciens de l'idée de parallélisme. Il était basé sur les répétitions rythmiques. Le peintre lui-même a pris les exemples de parallélisme de la nature: les nuages, les vagues, les fleurs dans une prairie, les arbres poussant en rang. Des motifs similaires, des motifs de répétition, se retrouvent dans certains paysages de F. Vallotton. Cela peut être vu dans *Automne Crocus*, mais cela ne vaut pas la peine de dire avec audace et ardeur que cela ressemble à du parallélisme.

L'œuvre a un format horizontal. La majeure partie de la composition est occupée par une prairie, qui s'étend du bord inférieur de la toile à la ligne d'horizon, qui est située en hauteur. La vaste étendue de la prairie fait bouger les yeux du spectateur du bord inférieur du tableau vers le fond. Le mouvement se trouve principalement sur le côté gauche (du spectateur) de la composition, puis sur le côté droit, son mouvement s'arrête en raison de trois arbres alignés: leurs couronnes s'emboîtent parfaitement, formant un seul ensemble. Derrière leur feuillage aucun fond n'est visible. Dans la partie gauche de la composition, derrière les arbres alignés, un autre arbre est visible, avec un tronc incurvé et soutenu par des étais en bois blancs. À l'arrière-plan, il y a une forêt, de couleur bleu foncé, dans laquelle se trouve une maison, avec une cheminée dont on aperçoit la fumée. Derrière la forêt, des chaînes de montagnes sont représentées, sur lesquelles s'étend un ciel jaune-rose. Construire un arrière-plan avec le ciel et les montagnes ressemble à certains paysages matures et tardifs de F. Hodler.

Le peintre utilise une palette froide de teintes vertes et bleues fanées. Les couleurs froides ressemblent également partiellement à la palette de Hodler. Les nuances de bleu peuvent être associées au Symbolisme⁸³. Le paysage d'automne de Vallotton est saturé de froid et de solitude. Trois arbres semblent être pressés les uns contre les autres en raison des conditions météorologiques, l'arbre debout derrière lui semble faible et est donc soutenu par des supports. Une maison isolée au bord de la forêt, dans laquelle, manifestement, quelqu'un se trouve. Malgré le fait que le ciel, à en juger par les ombres, est éclairé par le soleil, sa lumière ne pénètre pas le

⁸³ ГЕРМАН Михаил, *Модернизм*, Санкт-Петербург : Азбука-классика. 2003.

pré, la forêt, les arbres: seules les montagnes sont partiellement éclairées. Le feuillage des trois arbres est plus proche du gris que du vert.

Il n'y a pas de détails particuliers sur les objets ici: le feuillage des arbres, leurs troncs sont représentés sous des formes simples, au loin une maison est peinte avec des traits simples; la forêt et les montagnes ont une forme simple facilement reconnaissable. F. Vallotton peint les herbes avec des coups de pinceau. Les lignes blanches dans l'herbe ajoutent une touche décorative au paysage et ont quelque chose en commun avec les chandeliers en bois. L'un de trois arbres tombe dans la partie centrale de la composition. Derrière lui apparaît juste un arbre avec des étais en bois.

Entre eux, est perceptible un mouvement le long de la diagonale, ce qui mène à l'intérieur du tableau sur le côté gauche, et montre une maison avec une forêt. Ce qui est au-delà des cimes des arbres est inconnu: pour le spectateur, cela reste un mystère. Les arbres jouent le rôle de personnages, comme dans certains autres tableaux du peintre⁸⁴.

F. Vallotton parvient à intégrer un grand espace de la nature dans un petit espace de la toile. Le paysage a une nuance de tristesse et de la solitude, de froid et de mélancolie.

⁸⁴ *Famille d'arbres*, 1922 huile sur toile 100 × 73 cm , Collection particulière.

4. *Paysage vaudois, soir* (1900)

Le tableau a un format horizontal. La vue du point est prise de telle manière que le spectateur est comme s'il se tenait au sommet d'une colline et en regardant de grandes étendues de collines, de forêts et montagnes. Si on regarde de loin, la composition de ce paysage se compose principalement de fragments horizontaux et colorés. Comme on peut comprendre, l'horizontale est l'élément principal de la composition. Les petites verticales en forme de troncs d'arbre jouent un rôle insignifiant, diluant en peu les plans horizontaux solides.

Le premier plan de la composition. Il convient de revenir à la perspective: le spectateur a le sentiment de planer au-dessus sol, car au premier plan il n'y a même pas la moindre indication de l'endroit où le spectateur est situé dans l'imagination. Par exemple, dans le paysage⁸⁵ de F. Hodler, une sensation similaire est présentée: une vue de haut sur un paysage majestueux, mais sur le même œuvre de l'art, le spectateur voit au premier plan une prairie sur laquelle il peut soi-disant se tenir dans le tableau. De haut en bas, le regard tombe sur une clairière recouverte par lieux d'arbres disposés au hasard.

Plus loin dans la partie centrale de l'œuvre, principalement à gauche, cette clairière est délimitée par un mur d'arbres et d'arbustes vert foncé. Ces dernières ressemblent à une haie de forme imparfaite, d'où les couronnes d'arbres apparaissent, fusionnant presque en tout avec des arbustes. Cette partie notable de la composition, qui se situe à gauche et touche à droite (on voudrait continuer le mouvement), est équilibrée par une petit rangée cinq arbres à droite. Ils sont de petite taille, car ils se trouvent peu plus loin et ils peuvent déjà être attribués à l'arrière-plan du tableau.

Le premier plan est le paysage spécifique, ou plutôt une petite partie de celui-ci. Cependant, derrière ce mur végétal sombre en arrière-plan se trouvent très grandes étendues de nature. L'une après autre, il y a des collines sur plusieurs rangées (3-4). L'objet le plus éloigné, très probablement, est déjà une montagne ou une chaîne de montagnes, complétant ces étendues terrestres. Ce n'est qu'au bord supérieure du tableau que l'on voit une étroite bande de ciel. Le vert est la couleur primaire avec le violet pâle. Le jeu de leurs tonalités montre l'habilité de l'artiste à travailler avec la couleur.

Au premier plan, les cimes des arbres qui ont été exposés au soleil ont une couleur vert clair, tandis que les arbres un peu plus loin ont une teinte plus foncée et plus saturée. Les ombres des arbres et des arbustes ont également une teinte verte avec un mélange de bleu, elles sont plus

⁸⁵ *The Lady of the Isenfluh*, 1902, Huile sur toile, 75 x 56 cm, Kunstmuseum.

foncées et sont nettement séparées des autres verts dans le paysage. Le «mur» a une couleur vert foncé, ce qui rend la forme plus lourde. Partant du mur, la couleur verte part et laisse place au violet. Au début, dans la partie centrale de la composition, ils entrent en relation: arbustes vert foncé sur fond de collines et d'arbres violets à gauche et à droite, il y a une petite bande de terre violette, qui, entourée de nuances verts, se détache favorablement, mais il y a une bande d'herbe verte derrière, sur laquelle le même groupe d'arbres pousse. Leurs petites couronnes, avec des taches vertes, s'étalent sur le plan violet. La couleur violette apparaît ici de manière éphémère: comme si les collines allaient fondre et disparaître. Plus près du premier plan, les collines ont une couleur plus riche que les collines qui vont derrière. Il semble que les montagnes soient généralement maintenues par un coup de pinceau continu – elles sont très similaires à une surface. Le ciel a la couleur bleu pâle. De plus, à cause des montagnes, évidemment, des nuages plus pâles approchent que le ciel est indiqué par un contour orné.

En tirant une conclusion à partir des ombres brillantes, on peut dire que le paysage montre un soleil éclatant. F. Vallotton réalise délibérément l'effet de la lumière du soleil en raison d'une certaine couleur. Bien que la lumière en tant que telle n'existe pas en peinture, elle est remplacée par la couleur⁸⁶, certains artistes dans l'histoire de l'art ont réussi à imiter la lumière dans leurs œuvres, comme si elle avait été créée sans l'aide de la couleur.

Dans le tableau de F. Vallotton cette sensation disparaît rapidement: les ombres (déjà mentionnées) sont indiquées par le vert et le bleu, qui ne correspondent pas à la couleur verte globale de l'œuvre, le violet délicat donne aux formes un effet fantomatique et mirage précisément sous l'influence du soleil. Les lieux exposés aux rayons du soleil sont verts avec un mélange de jaune.

Les formes sont simplifiées. Les objets dans l'œuvre ne sont pas élaborés avec soin, mais ils sont clairs pour le spectateur. Au premier plan, le feuillage des arbres est marqué de nombreux coups de pinceau, et c'est peut-être la seule chose qui a été élaborée plus en détail. Les couronnes derrière les arbres sur pied acquièrent déjà une forme généralisée, représentant une masse à une ou deux couleurs (lumière et ombre). Il convient de noter que le spectateur que les arbres poussent sur des collines éloignées (masses verticalement debout; le contour est très inégal et avec divers

⁸⁶ ЛОГВИНЕНКО Галина, *Декоративная композиция*, Москва : ВЛАДОС, 2005, p. 77.

petits détails). Comme déjà mentionné, la montagne qui complète la vaste étendue du paysage est une surface, et c'est elle qui se démarque ainsi. Les collines en arrière-plan, comme la montagne, n'ont pratiquement aucune la nuance ni transition de couleur. Mais le plan de la montagne est plus large que les collines, il n'a pas un contour complexe.

On note que le paysage est construit sur le contraste: le premier plan est une partie de la nature concrète, exécutée principalement en couleur verte, tandis que l'arrière-plan couvre une grande partie du territoire, tandis qu'il a des formes plus conventionnelles et apparaît comme un mirage au soleil. Si on divise la composition plus en détail, alors on peut considérer chaque plan horizontal individuellement, à partir duquel le paysage est assemblé. Les plans lointains permettent à F. Vallotton de travailler sur la couleur et le contour: pour séparer une colline d'autre, tout en essayant de maintenir une couleur. F. Vallotton le résout en augmentant ou en diminuant le degré de tonalité.

Le plan lointain est composé presque de surfaces, il y a peu de volume, mais il est présent, et la courbe des collines des deux côtés de l'œuvre le confirme. Un mouvement semi-circulaire peut également être effectué sur les cimes des arbres, qui sont plus proches du bord inférieur de tableau.

Le paysage est coloré, insolite. Il semble décoratif en raison des contours et des lignes torsadées (collines, nuages), il est comme tissé à partir de lambeaux. Et des couleurs violettes et vertes saturées inhabituelles ajoutent de la couleur à ce travail.

5. *Environs de Lausanne* (1900)

Félix Vallotton a décidé de choisir à nouveau un format de toile horizontal. Le paysage est créé comme à partir de morceaux colorés (on peut comparer avec l'autre tableau *Paysage vaudois, soir*). Encore une fois, un grand espace est placé dans un petit format de l'œuvre.

Au premier plan une prairie parsemée de fleurs jaunes est représentée. Elle est délimitée par un mur d'arbustes et d'arbres bas. Sur la gauche, à côté des buissons, il y a une figure humaine (probablement masculin), son dos tourné vers le spectateur.

Malgré le fait que le premier et l'arrière-plan occupent presque la même zone de la toile, à l'arrière-plan, beaucoup plus d'espace naturel est capturé que dans le premier plan. Derrière un mur d'arbustes et d'arbres bas, des prairies vallonnées s'étalent au premier plan. Elles sont partiellement couvertes d'arbres et de routes (potages). Au-delà de ces vallées vallonnées, les montagnes commencent. Le ciel s'est étendu sur cette vue, pratique entièrement recouvert de nuages. La perspective est prise par le peintre pour que le spectateur regarde d'en haut, observant les grands espaces éloignés. Un sentiment d'envol, voire de détachement de la scène paysagère.

Le peintre utilise la palette froide. La plupart de la toile est réalisée dans des teintes émeraude et vert foncé. Les prairies sont indiquées par les couleurs plus claires du vert, tandis que le feuillage des arbres a une couleur plus foncée. Le ciel a une couleur bleu doux, les nuages ont une teinte grisâtre, ce qui inspire la pensée du temps nuageux. Les routes sont marquées de rayures brunes dans les prairies vertes. Très probablement, ce sont des champs semés, car de petits traits représentent des figures de personnes et d'animaux, évidemment attelés à une charrue. Les basses montagnes sont bleues. Une des montagnes, plus proche du spectateur, a une couleur plus saturée; l'autre debout derrière a un bleu plus clair. La couleur des montagnes fait écho à la couleur de la chemise de la personne présentée au premier plan. Son chapeau fait écho aux fleurs jaunes.

Le peintre utilise des formes simples, parfois conditionnelles, sans perdre de vue le réalisme. Les coups de pinceau indiquent les fleurs ou le feuillage. Les feuilles des arbres au premier plan sont marquées par des traits hachurés. En arrière-plan, les formes des objets acquièrent un caractère plus conventionnel. Il est bien évident que plus le sujet est éloigné du spectateur, plus le sujet acquiert une forme plus généralisée. Les nuages remplissent l'espace de manière à donner l'impression que les parties du ciel elles-mêmes sont comme des nuages. Ils sont très lisses (sur le côté gauche, ils ressemblent à un espace liquide), et les petits nuages ondulés dans le ciel lui-même ressemblent à un motif.

6. *Cloud à Romanel* (1900)

Le *Cloud à Romanel* attire l'attention sur lui à la fois par la construction de la composition et par les problèmes de la couleur et de l'éclairage. Un objet important dans ce paysage est le nuage (il apparaît dans le titre de l'œuvre). Romanel est un lieu en Suisse.

Le format de la toile s'approche au carré. Au premier plan, tout en bas de la toile, il y a un toit gris brun entouré par couronnes vertes d'arbres. Les yeux du spectateur regardent par-dessus le toit, de sorte que le regard la scène du paysage d'en haut, couvrant un grand espace du paysage présenté. Derrière le toit et le feuillage des arbres au premier plan, la prairie est visible en petits fragments. Elle est délimitée par une bande de forêt vert foncé en arrière-plan. Au-delà de cette forêt, F. Vallotton peint des distances vallonnées, partiellement couvertes par des arbres et des arbustes. Cet espace décrit ne prend même pas la moitié de la toile. La plupart (en haut) de l'œuvre est occupé par le grand nuage, ou plutôt, par la grande masse nuageuse qui domine l'ensemble du paysage. Tout en haut de la toile, on voit une petite bande de ciel voûtée percée par les rayons du soleil. L'horizon dans le paysage est bas, donc les yeux du spectateur couvrent de grandes espaces, mais néanmoins, la masse nuageuse s'élève au-dessus du spectateur.

La couleur de ce paysage est principalement froide – les nuances vertes et blues prévalent. En plus de la froideur de la palette, il faut noter la retenue du paysage lui-même : il est plutôt avare de la richesse des nuances de couleurs. Il vaut la peine de revenir au premier plan, où le toit était mis en valeur, entouré de couronnes d'arbres. Le feuillage des arbres de couleur olive foncé entoure le toit gris de la maison, qui se distingue par une couleur plus claire. La prairie a une couleur vert émeraude plus claire. La forêt vert foncé bordant la prairie est presque noir. Cependant, derrière cette sombre rangée d'arbres, des collines bleu gris pâle sont marquées.

Cette partie se confond presque avec le nuage. Pourtant grâce à contour légèrement tracé, le peintre parvient à séparer la surface de la terre du ciel. La terre dominée par le nuage ne semble affectée par aucun des rayons du soleil émanant de la masse nuageuse. La lumière du soleil est indiquée ici par de larges bandes qui est caractéristique de la couleur dans la nature. Dans le coin supérieur gauche de la toile, il y a un petit nuage, ayant une teinte violète. Les bords de petits et grands nuages sont encadrés par la lumière du soleil – dans le premier cas, le soleil a tendance à être orange, dans le seconde cas la couleur est jaune, plus brillante que les rayons eux-mêmes. Des rayures jaune pâle alternent avec des parties bleu pâle du ciel.

Dans cette œuvre, F. Vallotton travaille également sur les contrastes. En plus des contrastes de couleur (vert-gris, bleu-jaune) le toit a une structure complexe: ses bords cassés créent des formes imparfaites, repoussant l'œil du spectateur. Le toit tranchant contraste avec des formes de couronnes douces et lisses.

Un énorme nuage peut être inscrit dans un triangle. Son pic conditionnel tend vers le haut, plaçant le mouvement. Les rayons sortant du nuage dans différentes directions donnent d'autres vecteurs de mouvement.

Malgré le paysage restreint en termes de formes et de couleurs, les éléments décoratifs y sont inhérents. Par exemple, encadrer les bords des nuages est similaire à un ornement; ils sont illuminés de jaune vif et d'orange, ce qui donne un jeu spécial de couleur et de forme.

Chapitre 2

Paysage mature 1901-1913

Les années mures de la créativité

En 1901-1913, Félix Vallotton a visité de nombreux pays: Allemagne, Italie, Russie, France. La visite de l'artiste dans les villes et villages français devient importante pour le paysage vallottonien. En effet, à cette époque, F. Vallotton a consacré beaucoup de temps au paysage, notamment en France. L'artiste sera étonné de certains endroits qu'il leur rendra plusieurs fois (par exemple, Honfleur, Villerville, Arques-la-Bataille)⁸⁷.

Durant cette période de sa vie, l'artiste a participé à de nombreuses expositions. En 1909, le Künstlerhaus⁸⁸ a créé une exposition personnelle des œuvres de F. Vallotton, qui témoigne de son succès. La même année, le peintre conclura un accord avec la galerie Druet, dont il recevra une aide financière.

En 1901-1913, l'œuvre de F. Vallotton a été développée davantage. Il s'est engagé dans les paysages, les scènes d'intérieur, les nus et les peintures symboliques.

Un œuvre *Andromède debout et Persée* (1907) sur un sujet mythologique a un effet fascinant, et il a clairement les caractéristiques de la peinture expressionniste. Ses tableaux *La Haine* (1908) et *Persée tuant le dragon* (1910) sont associés à l'art classique, mais F. Vallotton les a refaits. Dans le rôle de personnages grecs anciens et allégoriques, des personnages modernes viennent (on peut observer des coiffures modernes des femmes). En même temps, ces œuvres contiennent une certaine ironie inhérente à F. Vallotton.

Le fond de nombreux nus (surtout là où les baigneuses sont représentées) surprend par son ascétisme. À leur noyau, il se compose de deux surfaces rectangulaires. Ils sont recouverts de couleur locale. Cependant, l'artiste applique de la teinture de manière inégale avec des densités différentes, c'est pourquoi ses paysages n'entrent pas complètement dans la peinture abstraite, comme dans les œuvres de M. Rothko (1903-1970).

⁸⁷ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013.

⁸⁸ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 72.

Si on revient au paysage indépendant de F. Vallotton, alors pendant cette période, le peintre a créé de nombreux paysages urbains et naturels. Un œuvre notable est le tableau *Crépuscule* en 1904. Il peut être introduit dans un paysage symbolique. Des figures nues de personnes courent dans le contexte de la nature, couverte de ténèbres dues au crépuscule. Il est impossible de deviner exactement pourquoi ils courent, de quel genre de scène il s'agit. Le caractère mystérieux du paysage crée une intrigue pour le spectateur.

Aussi, F. Vallotton change parfois sa façon de travailler. Il refuse le dessin soigné, privilégiant les croquis légers et l'achèvement du paysage en plein air⁸⁹.

Cette période a été marquée par le travail intensif de l'artiste, le développement de ses genres. Il a activement participé à la vie artistique, envoyant ses œuvres à des expositions et voyageant à travers le monde. Au cours de cette période, son paysage a gagné en force et a constitué un grand héritage.

⁸⁹ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 38.

1. *Les galets, Villerville* (1902)

Les galets, Villerville ouvre la partie mature des paysages de Félix Vallotton. Cette œuvre d'art ne semble pas être intéressante – un titre simple, le gamma principal est gris (une couleur qui est pensée ennuyeuse). Cependant c'est précisément cette grisaille et cette simplicité du paysage qui intéressaient l'artiste, et il a capté d'un point de vue insolite le paysage marin. Pour peindre ce tableau, un format de toile vertical a été pris, qui rétrécit le regard du spectateur et concentre son attention sur la partie centrale. La composition du paysage peut être divisée en bandes conditionnelles qui diffèrent par la couleur et le matériau – de gauche à droite: la surface de l'eau, le côté avec galets, la digue en bois. Ces bandes conduisent le spectateur du bas de la toile vers l'intérieur de la composition, où leur mouvement est arrêté par des plans horizontaux: l'île verte à droite, la rive lointaine à l'horizon, et aussi le ciel couvert de nuages. En conséquence, l'artiste définit le mouvement dans la composition : plans situés le long et en travers horizontaux, qui arrêtent les premiers. En plus de cela, le barrage, qui est à droite, à l'aide de ses verticales un peu inclinées et son escalier, pousse les yeux du spectateur vers la gauche.

Comme indiqué ci-dessus, les surfaces diffèrent en couleur. F. Vallotton s'intéresse ici au problème d'une seule couleur et de ses tonalités: le gris. La partie la plus sombre de la composition est le barrage - une structure en bois gris foncé, tendant vers le noir, qui a un escalier blanc pour descendre jusqu'au rivage. L'escalier blanc contraste avec le bois sombre et disparaît presque, fusionnant avec des galets. En plus des escaliers, les galets contrastent également avec le barrage. Il a une couleur gris-rose, ocre-gris et les formes des galets sont surlignées avec un contour gris-bleu ou gris. Au premier plan, les galets sont plus foncés qu'à l'arrière-plan. La bande étroite ocre foncé qui sépare la mer de la côte se distingue nettement. Le ciel légèrement bleu est à peine visible, de nombreux nuages gris l'obscurcissent. Dans le bord supérieur de la toile, les nuages ont une teinte plus foncée. La mer a une teinte vert-gris sale. La couleur presque blanche indique l'écume de mer. Ce paysage gris est dilué avec de petits morceaux de couleurs différentes: une étroite bande ocre foncé de la côte, une bande bleu foncé à l'horizon et un "triangle" vert d'herbe et d'arbres en arrière-plan à droite. Puisque le temps nuageux gris est montré ici, le ciel est presque complètement obscurci par les nuages, alors on ne peut observer aucune source de lumière. Des reflets sont visibles sur les étais du barrage, très probablement en raison du ciel gris clair et des galets. F. Vallotton utilise peu de couleurs dans ce paysage, travaillant principalement sur le gris, qui est considéré comme achromatique⁹⁰.

⁹⁰ ЛОГВИНЕНКО Галина, *Декоративная композиция*, Москва : ВЛАДОС, 2005, p. 55.

Compte tenu de cela, on peut supposer que, par conséquent, l'artiste élabore plus attentivement les détails du paysage, malgré la préservation des conventions et la simplicité de certaines formes, en particulier en arrière-plan. La structure en bois est détaillée, chaque galet a une forme, bien que généralisée. Les nuages sont décoratifs, mais leurs formes ornées sont rapides et sévères : la sensation de leur mouvement rapide se fait sentir. Malgré peu de sévérité du paysage, l'artiste le facilite grâce à des motifs décoratifs. Les galets eux-mêmes représentent une mosaïque et sont un merveilleux élément de décoration⁹¹. Les nuages peints en coups de pinceau lisses. Malgré le fait qu'il existe des accents de couleur (ocre vert et ocre foncé), la couleur grise les absorbe.

L'artiste a pris un angle intéressant - c'est un paysage marin inhabituel, lorsque le spectateur voit la mer sans fin, la plage. Non, il est pris de manière à ce qu'une petite partie de la mer ne soit visible et que la côte présente un plus grand intérêt. La couleur grise n'est pas active, elle supprime les émotions⁹², mais en raison de différents mouvements (petites vagues, nuages, une route de galets qui invite à l'intérieur de la composition) le paysage n'a pas l'air statique.

⁹¹ ЛОГВИНЕНКО Галина, *Декоративная композиция*, Москва: ВЛАДОС, 2005, p. 134.

⁹² KANDINSKY V., *Vassily Kandinsky*, New-York: Parkstone International. 2018, p. 63-64.

2. Paysage normand, Arques-la-Bataille (1903)

A la fin du 19 et au début du 20 siècle la Normandie attire de plus en plus d'artistes. Ses paysages ascétiques et magnifiques, des femmes en costumes nationaux, des danses et des danses rondes se reflètent dans les peintures de nombreux artistes. Et dans l'héritage de F. Vallotton, il y a un paysage normand.

Paysage normand, Arques-la-Bataille 1903 est placé au format horizontal. La composition peut être divisée en trois parties - la rive gauche, la rivière, la rive droite.

La rive gauche. Sur la rive gauche, trois arbres se succèdent. L'arbre le plus proche du spectateur est partiellement affiché. On peut voir un petit fragment du tronc, et une partie de la couronne, qui apparaît depuis le bord de la toile. Derrière ces arbres, dont le feuillage les recouvre presque complètement derrière eux, il y a d'autres arbres, plus hauts. Des vaches paissent entre les arbres de la rive gauche.

Sur la rive droite de la rivière, le spectateur rencontre deux arbres en pleine croissance, dont les couronnes sont réunies en un tout. L'un de ces arbres n'est pas entièrement représenté. Un peu plus loin derrière eux, des arbres similaires poussent ensemble, leurs couronnes forment une masse. Les arbres de la rive droite sont différents des arbres de la rive gauche: cela se voit à la fois en couleur et dans la façon dont ils sont écrits. Cependant, en arrière-plan, le spectateur peut remarquer que des deux côtés de la rivière il y a des arbres de la même espèce (qui sont représentés sur la rive droite). Maintenant, leurs couronnes fusionnent en un seul ensemble, créant ainsi le sentiment que le lit de la rivière se termine ou commence là. L'artiste place dans de petites îles de hautes herbes surlignées de vert plus foncé. Au premier plan, la rivière est divisée en deux canaux en raison de petites élévations. Grâce aux touches, on peut comprendre que la rivière coule des profondeurs de la composition au premier plan vers le spectateur. Ce qui est à droite, sur la rive gauche sont des taches rouges visibles - évidemment, les toits des maisons.

F. Vallotton utilise de nombreuses nuances de vert qui dominent le tableau. Cependant, en raison de la distribution compétente de la palette dans l'œuvre, le paysage ne se transforme pas en une masse verte entière. L'herbe des rives a une couleur jaune-vert, dans ce cas l'ajout de jaune

permet d'identifier les zones éclairées par le soleil; ombre marquée bleu-vert. Le vert pâle, éventuellement avec l'ajout d'une teinte grise, l'artiste peint le feuillage des arbres situés principalement sur la rive droite. Avec une couleur plus claire, presque blanche, F. Vallotton dessine des feuilles et, à l'aide de coups, souligne le volume des couronnes. Leurs troncs ont une teinte marron clair, le même œil doux et apaisant du spectateur. Les arbres sur la rive gauche ont des couronnes vert foncé, soulignant leur caractère terreux. F. Vallotton donne des ombres et du volume aux arbres en raison d'une couleur plus foncée. La rivière a une couleur bleue, avec des taches de bleu plus foncé, ainsi que des nuances de vert, de gris et de brun comme reflet des rives. Au premier plan, des saillies d'oliviers qui divisent l'écoulement de l'eau en plusieurs courants. De légers coups de pinceau minces indiquent des ondulations d'eau, sa direction et le mouvement de l'eau le long des rebords. Les vaches ont une couleur blanc-rouge ou blanc-noir. Avec les taches rouges-pâles du toit, elles donnent un jeu supplémentaire de couleurs et de contrastes dans le tableau.

Dans ce paysage, le peintre crée des formes proches du réalisme, où le détail a la propriété de la décorativité. Une rivière lisse, comme la soie, avec ses ondulations douces attire les yeux du spectateur. Les feuilles des arbres à pois blancs créent un jeu de coups de pinceau. Sur la rive gauche en arrière-plan, de minces troncs d'arbres avec des branches ornées créent un motif d'un certain ornement. La rivière et ses rives ont des formes compliquées avec des détails décoratifs. Afin de ne pas se laisser complètement de ce paysage, F. Vallotton simplifie le ciel: il est marqué d'un rose délicat, qui contraste également avec le vert.

Ce paysage est légèrement différent de la plupart des œuvres paysagères de l'artiste. C'est l'un des exemples où le caractère très décoratif de l'œuvre est visible. Feuilles, branches et troncs, ondulations d'eau créent des motifs spectaculaires. Ces techniques - l'utilisation du détail pour ajouter de la décoration - ressemblent à certains paysages primitifs de l'artiste français Henri Rousseau. Une caractéristique de la théâtralité est inhérente à l'œuvre. C'est comme si une scène apparaissait devant le spectateur, encadrée par un rideau (arbres des deux côtés de la toile), qui vous invite à entrer à l'intérieur.

3. *Vue d'Honfleur, matin d'été* (1910)

Honfleur est un endroit très cher pour F. Vallotton. Il a y visité plusieurs fois, a travaillé avec les paysages. Le peintre passe beaucoup de temps en plein air. Par conséquent, nombre de ses paysages de cette série sont plus naturels et moins décoratifs.

Vue d'Honfleur, matin d'été 1910 est un de ses tableaux de cette série. Le paysage se compose de plans horizontaux légèrement représentés en biais. Cependant, le détroit et le ciel n'ont pas de pente. Contrairement aux courbes de niveau à partir desquelles la composition est construite, des arbres sont mis en avant - des verticales. Malgré le fait que le spectateur soit séparé par un petit espace des arbres, il semble que les arbres soient trop proches. De plus, ils empêchent le regard de voir l'arrière-plan - il faut les "contourner".

Ce paysage a un format de toile verticale. La peinture a un petit avant-plan et un arrière-plan qui occupent une partie beaucoup plus grande de la toile. Au premier plan, une petite partie de la pente sur laquelle poussent des arbres. Une diagonale de gauche à droite marque le bord de la pente et le spectateur comme s'il descend lui-même. Comme dans certaines œuvres précédemment analysées, l'artiste utilise ici une vue inhabituelle. La pente est affichée de côté, comme si le spectateur descendait, puis a décidé de regarder vers la gauche. Le long du bord de la pente (en raison de l'angle, cela crée un sentiment de bord), il y a des arbres avec de longs troncs incurvés. Des couronnes d'arbres apparaissent des deux côtés de la toile, encadrant partiellement la scène. Le plus haut des arbres est situé au centre; sa couronne, avec d'autres, forme une arche. Encore une fois, on peut à nouveau voir une certaine théâtralité, comme dans le paysage précédent. L'arrière-plan révèle au spectateur les vastes étendues lointaines des forêts, de la ville, de la Manche. Ces espaces différents par la couleur et la technique sont divisés en bandes diagonales, faisant écho à la pente au premier plan.

La palette verte et bleue domine dans ce tableau. Au premier plan, l'herbe non recouverte de couronnes a une couleur verte-jaune. La couleur jaune donne non seulement la lumière du soleil, mais aussi de petites fleurs jaunes, indiquées par de petits points. Les ombres sur la pente sont indiquées par un bleu-vert foncé tendant vers le noir. Les arbres sont également à l'ombre, leur tronc et leur feuillage foncés ont presque la même couleur. Debout plus détaché, l'arbre au centre tombe un peu sous la lumière – on peut voir les parties les plus légères de la plante pousser sur son

tronc. Les feuilles des arbres ont de petites transitions et nuances de couleurs. Au-dessus de la pente commence la forêt. En raison de la pente, des arbres vert-jaune, mais plus foncés que l'herbe sont visibles. Puis, du haut de la pente, la forêt de couleur bleu-vert se dévoilent. Au-delà de la forêt, la ville apparaît: le spectateur peut voir de petits carrés lumineux et des rectangles des toits. La surface de l'eau est légèrement bleue et il semble que ce soit un mirage. Une petite bordure plus sombre que l'eau sépare le détroit du ciel. Le ciel de l'horizon a une couleur bleu pâle, qui tend vers le blanc, mais plus le ciel est haut, plus la couleur bleue devient intense et lumineuse.

Les formes sont simplifiées, mais F. Vallotton essaie de donner plus de détails au paysage: à l'aide de coups de pinceau, l'artiste «dessine» les feuilles. Cependant, les troncs d'arbres sont peints tout simplement. Étant à l'ombre, presque tous perdent du volume, acquérant une silhouette. Au fond, les formes acquièrent un caractère conditionnel: les coups de pinceau montrent des arbres, des toits de maisons et des maisons. Le paysage se compose de plans horizontaux légèrement représentés en biais. Cependant, le détroit et le ciel n'ont pas de pente. Contrairement aux courbes de niveau à partir desquelles la composition est construite, des arbres sont mis en avant - des verticales. Malgré le fait que le spectateur soit séparé par un petit espace des arbres, il semble que les arbres soient trop proches. De plus, ils empêchent le regard de voir l'arrière-plan - il faut les "contourner".

4. *Les Pommes* (1911)

L'une des toiles, peinte en 1911, est *Les Pommes*, qui se démarque de ses nombreuses œuvres créées au cours de la même période.

Ce paysage est placé dans un format de toile horizontal. Le point de vue a de nouveau été choisi de façon intéressante: le spectateur a tourné son regard vers la droite, où une descente, plantée d'arbres, s'est allongée devant lui. Au premier plan, des arbres, y compris des pommiers, car on voit que leurs fruits reposent sur le sol. Il n'y a pas de pommes sur les arbres eux-mêmes. Un arbre mince dans la partie centrale et deux autres dans la partie gauche de la composition ont des feuilles jaune-orange, ce qui peut indiquer le début de l'automne. Au premier plan, en plus des petits arbres au feuillage jaune, des arbres plus grands, les pommiers. Leurs troncs sont séparés les uns des autres, mais en même temps leurs couronnes forment un tout unique qui ne rentre pas complètement dans le paysage - leurs hauts sont coupés par le bord supérieur de la toile. Derrière ces arbres, encore plus bas sur la pente, une rangée d'autres arbres se trouve, s'étendant du côté gauche du tableau vers la droite. De toute évidence, dans le bord droit, une partie de la couronne est visible, qui se démarque du reste avec un vert plus clair. Leurs troncs sont recouverts de lierre, ce qui leur donne la forme de cyprès, car la couronne des arbres n'est pas tombée sur la toile. La pente, qui dans sa forme s'intègre facilement dans le triangle, est suivie par l'arrière-plan. Il représente de nombreux arbres, parmi lesquels des maisons. Se déplaçant vers le côté gauche de la composition, le bourg est remplacé par une rivière et une rive éloignée. A travers le feuillage le ciel est visible en petits morceaux.

En raison de l'angle de vue inhabituel, une sensation de mouvement et de déséquilibre peut être ressentie dans le tableau. Le regard du spectateur descend le long de la pente, et il convient de noter qu'il descend principalement du côté droit de la toile. Ensuite, la vue traverse la forêt et les bâtiments et se dirige finalement vers la rivière. Ainsi, toute la scène du paysage est vue. Les arbres au premier plan retiennent le regard, arrêtant le mouvement des yeux.

La couleur est modérée et calme, construite organiquement sur des couleurs contrastées. Malgré le fait qu'il existe des nuances vives, elles sont noyées par les couleurs froides qui règnent ici. Comme déjà mentionné ci-dessus, le paysage *Les Pommes* fait probablement référence au patrimoine du paysage d'automne. Au premier plan, l'artiste peint l'herbe en utilisant différentes

nuances - jaune pâle et ocre, qui sont principalement utilisées, ainsi que des taches roses et verdâtres. Dans la partie centrale, au premier plan, un petit jeune arbre au tronc grisâtre est perceptible. Ses quelques feuilles est indiquent par de petites taches de couleur orange-rouge. Sur le côté droit de la composition, deux jeunes arbres, debout l'un après l'autre, ont des couronnes jaune-orange et plus pompeux. L'accent de couleur est sur les feuilles, mais pas sur les troncs d'arbres. Ces derniers ont généralement soit du marron soit du marron mélangé au gris. Ils sont représentés simplement, sans traitement inutile. Certains arbres ont un contour, comme, par exemple, un range d'arbres - l'artiste a souligné leurs troncs avec un contour. Deux arbres dont les couronnes fusionnent ont des feuilles vert foncé avec des reflets grisâtres et jaunâtres. À travers les feuilles vertes, des lignes noires de branches sont visibles. Le lierre sur les arbres a une couleur vert foncé tendant vers le noir. Les pommes allongées sur l'herbe sont indiquées par des taches jaune citron et rouges. Plus à droite, les fruits jaunes et rouges se mélangent, créant un jeu de taches colorées. A gauche, seules des pommes jaunes se sont dispersées autour de l'arbre. En arrière-plan, où les formes prennent un caractère conditionnel, des nuances vert-bleu foncé avec un mélange de brun indiquent la forêt. Les toits des maisons sont dépeints par une couleur gris-bleu pâle, qui contraste avec les couronnes sombres des arbres. Une maison, placée dans la partie centrale de la composition, a un mur rouge pâle, qui se distingue également favorablement. L'étendue d'eau et le ciel sont presque de la même couleur et, peut-être, fusionneraient en un seul ensemble, sinon pour la rive lointaine jaune pâle et brune séparant la rivière du ciel. Un petit morceau de la rivière et de la rive est également visible sur le côté droit de la composition, éclaircissant la section vert foncé de la toile.

Dans ce paysage, le dessin des détails est perceptible: les feuilles, les brins d'herbe. Avec de petites taches, l'artiste écrit des feuilles et des pommes, ce qui crée un semblant de motif en mosaïque. Cette méthode est typique des paysages d'un autre artiste – G. Klimt (1862-1918). Ses paysages colorés et décoratifs se composent de nombreux coups créant des œuvres colorées. Peut-être, après avoir participé aux Sessions, F. Vallotton, avoir rencontré un célèbre participant, G. Klimt, a décidé d'essayer d'utiliser certains des motifs et des techniques de l'artiste autrichien.

5. *Derniers rayons ou Paysage avec des arbres* (1911)

L'un des paysages les plus reconnaissables de Félix Vallotton est *Derniers rayons ou Paysage avec des arbres*, peint en 1911. Ici, on peut à nouveau voir des arbres de forme similaire, comme dans le paysage *Vue d'Honfleur, matin d'été* en 1910, qui a été considéré plus tôt dans ce mémoire. En général, dans de nombreux paysages de F. Vallotton, il existe un groupe ou des rangées d'arbres qui attirent l'attention soit par des formes et des couleurs intéressantes, soit par leur rythme.

Pour peindre l'œuvre *Les derniers rayons ou Paysage avec des arbres*, F. Vallotton choisit un format de toile verticale. Ce format permet également d'allonger les principales verticales du paysage - cinq arbres à tronc mince. Contrairement à *Vue sur Honfleur, matin d'été*, où les arbres composent les bords de la toile comme côtés supplémentaires du cadre, ici les arbres sont placés dans la partie centrale, et l'espace vide autour des arbres devient un cadre supplémentaire dans le paysage lui-même. Le premier plan ressemble à une silhouette plate - l'herbe et les arbres qui poussent semblent être des personnages découpés dans du papier et collés à l'arrière-plan. Le fond est le ciel. Le tableau est assez plat. Le spectateur imagine la profondeur du paysage, mais en même temps, le tableau, du moins à première vue, ne semble avoir ni plan étendue, ni volume. Le paysage présente un point bas de l'horizon, ce qui permet de représenter la vaste étendue du ciel et de donner une grande hauteur d'arbres. L'espace du ciel est divisé en bandes horizontales colorées, ce qui est similaire au principe de superposition. Pour la dynamique du fond, composé de surfaces horizontaux, d'arbres, de verticales y contrastent. Cependant, leurs troncs sont courbes, ce qui fait qu'ils ne représentent pas des formes géométriques droites.

Étonnamment, aucune couleur ne domine clairement la composition. L'herbe, qui est dépeinte dans le bord inférieur de la toile, a une couleur noire et bleue sous l'influence de l'éclairage du soleil couchant. Le lierre, enroulé autour des troncs d'arbres, adopte également la même couleur, devenant progressivement une couleur vert foncé. De ces plantes vert foncé apparaissent des troncs d'arbre rouge-brun. Les branches ornées, comme les supports, portent les masses de feuillage vert foncé. La couleur rouge-brun contraste favorablement avec le feuillage vert foncé. En arrière-plan, le ciel, qui occupe la majeure partie de la toile, est divisé en larges bandes de couleur. En partant du bas du tableau, le spectateur voit une couleur rose tendre qui se transforme rapidement en orange, puis une couleur jaune apparaît, ce qui prend plus de place dans le paysage. Après, déjà en haut du tableau, le jaune se transforme en un vert pâle, très mal visible et autour des couronnes d'arbres. Le ciel se termine en couleur bleu. Comme les derniers rayons sont également indiqués

dans le titre de l'œuvre, on comprend que F. Vallotton a capturé le crépuscule lorsque le soleil allait se coucher. Le peintre ici n'est pas très occupé à dessiner des volumes. De toute évidence, il a observé l'effet de la silhouette précisément avec une disposition différente de la lumière du soleil.

L'artiste travaille avec la texture: l'herbe, l'entrelacée de troncs de plantes, les couronnes. Cependant les troncs semblent plats. Leur couleur et leur forme ainsi que le feuillage créent un contraste et un effet décoratif. Les feuilles vert foncé et les feuilles qui ne tombent pas sous l'éclairage, et ont donc une couleur plus foncée, créent un effet de contraste supplémentaire. Malgré le fait qu'il existe plusieurs arbres, leurs couronnes forment un seul corps, tandis que leurs troncs sont isolés. Cette masse totale de feuilles est inclinée à un angle comme sous le poids. Ce paysage présente des motifs similaires que l'on retrouve dans d'autres paysages de F. Vallotton : *Paysage normand* 1903, *Vue d'Honfleur, matin d'été* 1910, *Famille d'arbres* 1922. Cette œuvre a un effet délibérément décoratif: elle se transmet grâce à la palette et aux formes. La caractéristique du paysage est la sensation d'un plan. L'œuvre ressemble aux paysages graphiques colorés d'artistes japonais tels que K. Hokusai et U. Hiroshige. L'intérêt pour le Japon était caractéristique de l'art occidental de la période où F. Vallotton vivait et travaillait. De plus, les membres du groupe des Nabis ont montré une curiosité pour l'art japonais. Il convient de rappeler qu'en travaillant avec la xylographie, F. Vallotton a pu faire connaissance avec l'œuvre des artistes japonais.

6. *Coucher de soleil bronze-violet* (1911)

Le thème des couchers de soleil, ainsi que le thème du soleil en général, se retrouve souvent dans l'œuvre de Félix Vallotton. On peut mettre en évidence toute une série de couchers de soleil, écrits par l'artiste au cours des différentes années, en particulier dans la période de créativité mature et tardive. Dans ce mémoire l'un de ces paysages – *Coucher de soleil bronze-violet*, créé en 1911, sera considéré.

Un format horizontal est sélectionné pour la peinture. La composition est construite sur des plans horizontaux qui diffèrent par la couleur et les nuances. Le bord de mer est légèrement représenté sous un angle, tandis que le bord de la mer et le ciel ont une parfaite horizontale. En général, la composition est symétrique le long de l'axe vertical. L'horizon légèrement surestimé. Exactement au milieu de la toile se trouve le soleil ; exactement au milieu se trouve une bande de lumière à la surface de l'eau. Cependant, la rive inclinée et la formation de pierres près du bord de mer à gauche confèrent à la composition un déséquilibre. Une séquence de lumière - un reflet du soleil dans la mer - se couche sur une surface de loin, bien que lorsqu'elle est proche, cette séquence se transforme en une verticale stricte, symétriquement située le long de l'axe vertical.

La couleur habituelle pour F. Vallotton est le vert et le bleu, cette palette manque ici. Il est dominé par des nuances roses et violettes qui donnent une perception douce. Le ciel commence par une légère teinte orange, qui devient rapidement rose. La couleur vire du rose au violet. La ligne séparant la mer du ciel est bleue. La mer se compose, pour ainsi dire, de rayures de différentes largeurs et couleurs - rose et jaune (plus large), violet et bleu (plus étroit). Les formations rocheuses ont une couleur bleu-violet foncé, tendant vers le noir. La rive a une couleur violet solide sans aucune nuance de couleur. Le soleil, qui est au milieu du ciel, a une couleur rouge orangé. Le reflet du soleil superpose sur la mer par une bande jaune. En général, les nuances sont en contact les unes avec les autres: le rose est dans le ciel et est dans la mer, le violet est dans le ciel et est sur le rivage, etc. Il existe plusieurs autres paysages similaires dans l'héritage de F. Vallotton. Ils sont très similaires à la peinture des Fauvistes. De manière générale, même l'œuvre de 1911 peut également être comparée aux paysages fauves. Ici, on peut sentir le jeu des couleurs vives, de l'émotivité et de l'expression.

La composition du paysage semble assez simple. Les plans de couleur horizontaux sur lesquels le paysage côtier est construit. Cette simplification approche de l'abstractionnisme. On peut voir la géométrie des plans et des formes - le ciel, le soleil, le reflet du soleil dans la mer. Il convient de noter que cette bande jaune est très intéressante et ressemble aux rayons d'une série d'œuvres⁹³ d'O. Rozanova (1886-1918), une artiste d'avant-garde russe. Cependant malgré cette hypothèse et cette comparaison, le paysage ne perd pas son caractère concret. Toute la scène du paysage est compréhensible pour tout spectateur. Les effets d'éclairage flirtent, mais il est tout à fait possible de voir quelque chose de similaire dans la réalité. Cependant, l'artiste joue avec des nuances de rose et de violet. Le paysage évoque des émotions chez le spectateur, crée une sensation de calme et de chaleur, qui disparaîtra avec le coucher du soleil.

⁹³ *La Raie verte*, 1917, Huile sur toile, 71,5 × 49 cm Museum-Preserve Rostov Kremlin.

7. *Marée montante, Houlgate* (1913)

Un autre des paysages côtiers s'appelle *Marée montante, Houlgate*, peint en 1913. Ici, le point de vue, la couleur et l'emplacement de l'espace dans la composition sont notés. Le paysage est à nouveau construit à partir de plans horizontaux de couleurs différentes. Mais contrairement au même le *Coucher de soleil bronze-violet* de 1911, ce paysage est placé dans un format vertical, ce qui limite les plans horizontaux. L'artiste choisit un angle de vue comme regarder vers le bas toute la partie côtière et la mer. De ce fait, l'horizon est donc très haut. Au premier plan, on voit une partie surélevée verte au-dessus du rivage. Le spectateur ne peut pas voir que cette partie est élevée, mais il peut comprendre du fait qu'il n'y a pas de transition entre la partie verte de la terre dans le sable. La colline vert clair est remplacée par un rivage sablonneux jaune-orange. Il montre également de petits ruisseaux qui coulent comme du sable dans les veines. La mer commence ensuite. Comme on peut le comprendre, ce n'est pas immédiatement profond. Cela est évident du fait que deux collines sablonneuses qui sont déjà dans la mer sont visibles. De plus, la mer change de couleur - sur la côte, elle est plus claire, mais à l'approche de l'horizon, elle devient plus sombre. Une étroite bande bleue de ciel complète le haut de la toile. Comme le paysage est construit sur des plans horizontaux, il est habituel de rechercher des verticales qui doivent être contrastées. La verticale est une figure féminine humaine au premier plan à droite, qui se dresse au bord d'une falaise. Si on regarde attentivement, on peut voir un objet gris en arrière-plan à gauche dans la mer. C'est peut-être un navire. Une ligne oblique peut être tracée entre la figure féminine et cet objet. Ayant remarqué cet objet, le spectateur, très probablement, dessinera involontairement un regard sur cette ligne très inclinée.

La couleur dans le paysage est basée sur le contraste des couleurs chaudes et froides. La pente recouverte d'herbe a une couleur vert-jaune clair. Des ombres vertes plus foncées sont marquées. La côte sablonneuse a une riche couleur jaune-orange. Grâce à sa couleur plus orange, il souligne la rugosité de la côte. La partie de la côte plus proche de la mer est pénétrée par les lignes bleues-pâles des ruisseaux, contrastant favorablement avec le sable. La mer près de la côte est surlignée en bleu-vert avec un mélange de jaune, car l'artiste montre des eaux peu profondes. Progressivement, l'eau devient bleu foncé saturée. La partie la plus proche de la côte de la mer a des ondulations et des vagues, que F. Vallotton a soulignées en blanc. Cette couleur blanche fait écho à la robe blanche de la figure féminine, et ses cheveux blonds se confondent avec le sable jaune. Cependant, afin que la tête de la femme ne se confond pas avec le sable jaune, l'artiste peint du sable plus foncé autour de la figure. On peut remarquer le mouvement du vent de droite à

gauche en raison de la pente de l'herbe et de la robe de la femme. Le mouvement des vagues est dirigé vers le côté gauche de la toile.

Le paysage est simplifié, car il est construit à partir de larges bandes horizontales. Cependant, F. Vallotton ne suit pas complètement la voie de la simplification. Il souligne les nuances de couleurs - la profondeur de la mer, la surface inégale de l'herbe. L'artiste crée un temps venteux. Les ondulations sont un élément rythmique qui *décore* la mer, créant des contrastes entre le bleu et le blanc. On peut se poser quelques questions liées à la figure féminine. Malgré le fait que souvent de petites figures humaines dans les paysages jouent le rôle de staffage, ici une petite figure provoque une énigme. Une personne regarde la mer sans fin, comme un penseur. Attend-il quelqu'un, regarde-t-elle cet objet gris ? Dans ce cas, la figure est vraiment intéressante. Peut-être parce qu'on peut se rappeler certains des paysages de C. D. Friedrich (1774-1840), où même une petite figure d'une personne a du sens. Penser au sein de la nature, opposer la nature majestueuse à l'homme est caractéristique de l'artiste allemand de l'ère du romantisme. Il est tout à fait acceptable que dans le paysage de F. Vallotton, il soit conclu de la même manière.

Chapitre 3

Paysage tardif 1914-1925

Les dernières années de la créativité

En 1914, la Première Guerre mondiale éclate, qui met fin au mode de vie habituel. F. Vallotton voulait rembourser la dette du pays en partant en guerre. Cependant, l'artiste a dû abandonner son idée en raison de son âge⁹⁴. Ce fait l'a bouleversé. Mais F. Vallotton en tant qu'artiste s'est tourné vers le thème de la guerre, créant des œuvres étonnantes.

En 1914-1925, l'artiste peint inlassablement des tableaux. A la même époque, F. Vallotton aborde le thème de l'homme (nu et portrait), du paysage et de la nature morte. Ce dernier fascine l'artiste, en 1919 il s'y consacre principalement, n'ayant pas le temps pour le paysage⁹⁵. Ses peintures liées au thème de la guerre sont intéressantes. Pour F. Vallotton, il devient important de transmettre l'horreur de la guerre, et dans des œuvres plus célèbres, l'artiste expose la tragédie de la guerre, retirant les gens de ses peintures. Son œuvre *Le cimetière de Châlons-sur-Marne* 1917 a montré les conséquences d'une terrible guerre - la mort de dizaines de milliers de personnes. Il semble que les croix disparaissent au loin. Ses autres peintures, telles que *Paysage de ruines et d'incendies* 1915 et *Verdun* 1917, sont vraiment inhabituelles et artistiquement expressives. Les projecteurs et les explosions donnent l'impression de quelque chose de cosmique et de chaos. Les œuvres sont expressifs et proches de l'art abstrait. La beauté et l'anxiété sont contenues dans ces toiles.

F. Vallotton a continué de travailler avec le paysage et continue de développer certains thèmes. Il s'est occupé par la palette. La couleur devient plus dense et plus saturée dans plusieurs de ses toiles. Parmi les paysages, on peut distinguer le tableau *L'église de Souain* 1917, qui présente les ruines entourées par la nature. Cette toile inspire immédiatement une réflexion sur l'œuvre de l'artiste allemand C. D. Friedrich (1774-1840), en particulier la peinture de *l'Abbaye dans une forêt*

⁹⁴ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013.

⁹⁵ DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris : Seuil, 2013, p. 112.

de chênes 1809-1810. La peinture de F. Vallotton a un triste contexte - l'artiste a capturé de nouvelles ruines résultant des hostilités des troupes allemandes⁹⁶.

Au cours de la dernière année de sa vie, l'état de F. Vallotton s'est aggravé. Il a accepté l'opération, mais malheureusement, elle a eu de graves conséquences malheureuses. Il mourra le 29 décembre 1925. Avant sa mort, il se souvint de J.-L. David (1749-1825), décédé le même jour il y a cent ans. L'artiste franco-suisse a honoré l'œuvre de cet artiste remarquable et talentueux.

Le *Paysage de neige au bois de Boulogne* 1925 est considéré comme la dernière œuvre de l'artiste, son dernier paysage⁹⁷.

***1. La Seine près Les Andelys* (1916)**

En 1916 Félix Vallotton a peint un paysage *La Seine près Les Andelys*. Les Andelys est une commune de la région Normandie. Cette œuvre attire l'attention par le fait que l'artiste résout le problème de la couleur et de la lumière. Bien sûr, la construction de la composition du tableau est également attrayante. Pour peindre ce paysage, l'artiste prend le format horizontal de la toile. La composition du paysage, comme dans de nombreux paysages précédemment analysés, est construite sur des bandes horizontales de couleurs différentes. Deux plans peuvent être distingués - le ciel et l'eau. La terre, dans ce cas - la bordure de la rivière, est un peu dépeinte. Au premier plan, la surface de l'eau de la rivière apparaît devant le spectateur. En arrière-plan, on peut voir la rive sur lequel poussent les arbres. Si on regarde attentivement, puis au-delà de cette bordure sur la droite, on peut voir une autre bande de terre, elle est mise en évidence en vert plus clair. Cette *bande* de terre supplémentaire donne de la profondeur à l'espace. La rive avec des arbres est mis en valeur dans une couleur et simplifié au sentiment que, peut-être, cette partie du paysage découpée dans du papier a été collée à la toile du tableau. Cependant, un tel sentiment naîtra de loin et d'un coup d'œil rapide. Grâce à une observation approfondie, on peut remarquer une peinture plus foncée ou plus claire, mettant l'accent sur le volume et l'ombre. L'horizon est surestimé, donc un grand espace du ciel est couvert dans l'œuvre.

Au sommet de la toile de l'espace, le ciel est d'une couleur gris foncé, associée aux nuages d'orage. La couleur gris foncé est remplacée par le gris-bleu, qui indique également les nuages qui ont été éclairés. Entre la transition du gris foncé au gris bleu, une légère couleur jaune est imposée,

⁹⁶ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90449319.item>

⁹⁷ BRODSKAJA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013, p. 156.

simulant la lumière du soleil. Elle prend un peu de place et est presque absente du côté droit de la composition. L'espace bleu-gris est remplacé par du jaune-gris, similaire à la transition lumineuse mentionnée ci-dessus. La bande de ciel jaune-gris se termine à l'horizon.

F. Vallotton utilise presque une symétrie du miroir dans cette composition, car la surface de l'eau de la rivière est un reflet de la terre et du ciel. Le reflet de la bordure mérite beaucoup d'attention, en termes de couleur il se confond avec la terre, cependant, à certains endroits, l'artiste dessine un contour séparant la terre et l'eau. F. Vallotton fait également référence à des ondulations près du rivage avec de longues lignes horizontales, de sorte que le spectateur peut distinguer le rivage et son reflet dans la rivière. Un motif intéressant est la répétition dans le ciel. Si on regarde attentivement le nuage gris foncé, il y a une boucle qui est située sur l'axe vertical de symétrie du tableau. Sa répétition peut déjà être trouvée dans les nuages gris-bleu, mais elle est déjà moins perceptible. Dans ce paysage, F. Vallotton devient gris et travaille avec plus de soin. La couleur des arbres et du rivage a une couleur bleu-vert foncé avec un mélange de gris. La bande de terre à droite, créant une impression de profondeur dans le paysage, est indiquée par une teinte bleu-vert plus claire sans ajout de gris.

L'espace de la rivière est divisé non seulement en bandes de couleurs horizontales (reflet du rivage sombre et de l'eau elle-même), mais aussi en deux parties le long de l'axe vertical. La partie gauche a une couleur jaune-gris, lorsque les rayons du soleil tombent dessus. Le côté droit est gris-bleu, il est à l'ombre. Des coups courts gris marquent des ondulations d'eau sur toute sa surface. Certes, les ondulations sont transmises plus finement près du rivage. Il est à noter que les réflexes sont visibles sur un reflet sombre. Avec leur aide, un contraste est créé et des ondulations d'eau sont dépeints, ce qui aide à séparer la côte. Grâce au jeu de couleurs sélectionné, le paysage incarne l'intégrité. La couleur gris foncé des nuages est similaire à la couleur vert foncé de la bordure. Les ondulations d'eau gris foncé leur font écho. Le gris-jaune alterne deux fois dans le ciel et fait écho au côté gauche de la rivière. Le gris-bleu dans le ciel est le reflet du gris-bleu du côté droit de la rivière. Un intérêt pour le gris était déjà mis en évidence dans l'autre paysage de F. Vallotton – *Les galets, Villerville*. En particulier, le gris est utilisé comme transmission météorologique - nuageux et pluvieux.

Mais contrairement au paysage précédent de 1902, il y a une source de lumière ici - les rayons du soleil qui se frayent un chemin à travers les nuages. La source, le soleil, n'est pas visible, mais il est clair pour le spectateur que ses rayons émanent du côté gauche de la composition à côté de la verticale centrale. Ils descendent vers la terre à un angle, touchant presque tout l'espace du ciel dans le paysage. La manière de représenter les rayons est similaire à celle du paysage *Nuage a Romanel*. Des rayures jaunes de la lumière du soleil apparaissent dans les deux œuvres. Cependant, contrairement au paysage 1900, ici F. Vallotton a fixé la tâche de montrer la lumière elle-même, en évitant de la marquer avec éclat de jaune. À travers la couleur jaune, pâle, quelque part tendant vers le blanc, l'espace du ciel est visible - gris foncé et bleu. Les rayons de F. Vallotton, représentés par des rayures et en biais, créent un mouvement vigoureux. Cette énergie s'explique par le fait que les rayons du soleil doivent percer les nuages pour éclairer le ciel, la terre et la rivière. Bien que le spectateur voit l'effet de l'éclairage plus dans le ciel et sur l'eau que sur la borde. Il semble que l'œuvre soit construite tout simplement. F. Vallotton évite à nouveau les détails minutieux. Néanmoins, il est parfaitement illustré à l'aide de la palette et de la superposition du pinceau nuage. On peut remarquer leur légèreté et leur translucidité du fait que l'artiste adoucit les bordures des plans de couleur: le gris-bleu se transforme doucement en jaune-gris, comme s'il était en cours de diffusion.

Les formes des arbres sont simplifiées, mais il n'est pas difficile pour le spectateur de comprendre qu'il s'agit d'arbres. Tous ont une forme différente, quelque part l'artiste avec un pinceau fin a sélectionné les branches. La curiosité est causée par des arbres situés sur les bords gauche et droit de la toile. Ils créent une certaine symétrie, organisation, et introduisent même un élément de théâtralité. Ce sont comme des coulisses limitant l'espace de la borde. Des motifs similaires associés à la théâtralité, au paysage comme spectacle, peuvent être vus dans les peintures d'artistes de l'époque du Classicisme⁹⁸. Bien sûr, le premier nom qui vient à l'esprit est C. Lorrain. F. Vallotton, peut-être, aspire à la perception idéale du paysage: une palette harmonieuse, la symétrie miroir est presque recréée. L'artiste met l'accent sur la couleur et la lumière. Un jaune plus saturé est placé dans la partie supérieure gauche de la composition, ce qui entraîne une asymétrie dans l'œuvre. Le côté gauche de la toile devient ainsi plus facile à percevoir, tandis que le côté droit de la toile, en particulier la partie sombre de la rivière, aggrave l'image du paysage. Les ondulations de la rivière créent des motifs de répétitions rythmiques. Cela rappelle un peu le travail des premiers postimpressionnistes. On est également liés à un intérêt pour les idées de parallélisme,

⁹⁸ MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York :Parkstone International, 2012, p.150-152.

dans lesquelles le rythme et la répétition gagnent leur sens. Cependant, ici, on peut supposer que pour F. Vallotton, une telle ondulation crée un effet décoratif supplémentaire. Et elle combine également les parties droite et gauche de la rivière. Il convient de dire que l'artiste pm parvient à créer la ressemblance de l'ornement en utilisant les formes courbes des arbres. F. Hodler pourrait y parvenir en transformant la nature en un ornement soumis aux lois du rythme et de la répétition.

2. *Souvenir des Andelys* (1916)

Le *Souvenir des Andelys* 1916 continue une série des paysages *Des Andelys*, était également peint en 1916. Cette œuvre d'art attire l'attention par son point de vue inhabituel et toutes sortes de détails, qui éblouissent grâce à sa forme, sa couleur et son emplacement sur la toile. La toile du tableau a un format horizontal qui se rapproche d'un carré. Un immense espace de vue est présenté devant le spectateur. La sensation de survoler le terrain des Andelys est créée grâce à l'angle choisi : une vue d'en haut sur la surface de la terre. Dans le bord inférieur gauche de la toile, on peut voir les corniches recouvertes d'herbe. Elles suggèrent au spectateur qu'il se tient au bord de la montagne. Les corniches à gauche sont les seules choses proches du spectateur. Tout le reste est au-dessous et loin. Au premier plan, en dessous devant le spectateur, une rivière est dépeinte. Elle est limitée sur deux côtés de la borde. La rive gauche est recouverte de verdure. Le chemin tend d'un fin fil ocre. Un représente immédiatement bâtiment qui se cache dans la fumée du navire. C'est un hospice Saint-Jacques, la curiosité locale. La rive gauche délimitée par des arbres. Ceci est une description de premier plan de la côte.

La rive droite apparaît au premier plan non pas du coin de la partie inférieure de la toile, mais un peu plus loin. Par conséquent, on peut conclure que la rive gauche est plus proche du spectateur, car le côté gauche de la toile elle-même. Cependant, la rive droite en arrière-plan semble être plus visible que la gauche. La rive droite est également limitée par les arbres, mais il y en a plus que sur la gauche. Parmi les couronnes denses une petite maison éclate, qui se dresse sur la rivière. Derrière la ligne d'arbres, les champs agricoles commencent en arrière-plan. Le lit de la rivière serpente et les frontières côtières y sont adaptées. Dans l'œuvre, la rivière provient du côté droit de la toile. En tant que serpent, la rivière se penche maintenant vers la rive gauche, maintenant vers la rive droite, créant un mouvement dans le tableau. Les yeux du spectateur la suivent du premier plan vers le lointain. La rivière regorge de détails. Premièrement, il y a des îles d'arbres qui ressemblent à des ovales verts, se tenant verticalement dans l'eau. Il y en a quatre - trois plus près du spectateur et un peu plus loin de la rive gauche. Deuxièmement, un bateau à vapeur est visible

près de la rive gauche, qui ressemble de loin à un jouet. Deux gabares le suivent en forme de rectangles allongés. Le navire se tourne vers la droite - cela est visible en direction de sa poupe et dans sa trace dans l'eau. La première gabare derrière lui commence déjà à tourner. La deuxième n'est pas entièrement représentée. On peut juger de sa taille par le premier rectangle. Par conséquent, l'impression est créée de l'apparition progressive de la deuxième cargaison: elle est partiellement représentée, et l'ensemble est sur le point d'apparaître. Le bateau à vapeur semble très petit, mais sa vapeur sombre avec de la fumée laisse une grande marque.

En arrière-plan, le tableau capture une grande étendue de basses montagnes et de prairies le long du lit de la rivière. Sur la rive gauche de la rivière se trouvent principalement des montagnes basses. L'une d'eux, plus proche du premier plan, reconnaît la forme du donjon Château-Gaillard, autre curiosité locale de la région. Peu à peu la chaîne de montagnes disparaît et dans la partie droite de la composition sont remplacés par de larges prairies et des champs semés. Certaines parcelles agricoles sont séparées par des rangées d'arbres. À l'arrière-plan, des arbres poussent le long des rives de la rivière, marquant les limites entre la rivière et le sol. L'horizon est trop haut, donc peu d'espace est donné à l'espace du ciel.

Si on fait attention à la palette du paysage, de nombreuses nuances de vert et de bleu occupent la place principale ici. Après eux viennent des nuances chaudes - jaune, ocre, orange. On peut dire beaucoup de la palette de couleurs de chaque section de cette œuvre, mais on touchera les parties principales.

Les arbres. Les couronnes des arbres à F. Vallotton sont marquées d'un vert plus foncé que l'herbe ou certaines parties des champs sur le côté droit de la composition. Au premier plan, sur la rive gauche de la rivière, les couronnes d'arbres ont un vert plus vif avec l'ajout de jaune. D'en haut, leurs couronnes se confondent presque avec l'herbe. Cependant, le peintre utilise également des taches sombres de vert pour souligner le volume et applique également le contour, accentuant la bordure des arbres et de la terre. Les arbres de la rivière ont un vert plus foncé, mais avec l'aide du bleu et du jaune, F. Vallotton parvient à créer des ombres et des lumières. Sur la rive droite de la rivière, les arbres prennent déjà une couleur plus foncée, le volume est souligné presque noir et les feuilles se créent par petits coups de pinceau. En arrière-plan, les arbres de droite sont indiqués par des coups de pinceau vert foncé. Sur la rive gauche, les arbres prennent une teinte bleue dans les profondeurs du tableau. Néanmoins, F. Vallotton ne les dessine pas d'un simple coup de pinceau conditionnel, il essaie de distinguer la forme d'un arbre, et utilise parfois différentes nuances (jaune, bleu) pour donner du volume aux objets.

La rive gauche de la rivière. Au premier plan il y a des corniches, la roche a une couleur ocre pâle, quand l'herbe a une couleur orange-rougeâtre et verte. L'artiste souligne avec un contour brun foncé la frontière entre l'herbe et la pierre. Au-dessous du chemin jaune-ocre se détache sur l'herbe vert clair. Une partie de la rive gauche est invisible à cause de la fumée dense du navire. Une vapeur brune épaisse s'échappe du tuyau, qui se transforme en une substance brun-rouge. Une brume blanche est superposée à la vapeur, qui fait les objets flous - le bâtiment de l'hospice Saint-Jacques et la vapeur elle-même. Il n'est pas clair si le fond devient plus conventionnel sous l'influence de cette brume. Les montagnes ont des nuances de bleu (la couleur principale), jaune et vert. En général, on peut comprendre où à la maison, où est le vert et où est le rocher. Le donjon est marqué par une ocre faible et ses bordures sont délimitées par contour bleu. Sans la couleur du bâtiment, différente de la montagne, elle aurait pu être prise comme un pic. Comme pour répéter le motif, F. Vallotton marque en bleu foncé un autre bâtiment sur la deuxième montagne. En arrière-plan, la rive gauche est dominée par le bleu. La rive droite est riche en vert. Les champs sont indiqués par des rectangles jaunes, puis vert clair ou bleu-vert, ce qui crée l'effet d'un tapis cousu à partir de chiffons. Bleu-violet, devenant gris-bleu, indique le bord supérieur du ciel et le côté droit. Les nuages de tempête approchant de droite à gauche sont représentés par des coups de pinceau rapides. Le ciel à gauche est dépeint en orange pâle. Entre les espaces bleu foncé et orange pâle du ciel, il y a une bordure voûtée conditionnelle. La rivière ici est comme un miroir qui, n'ayant pas de couleur, l'imité dans l'environnement. L'eau a une teinte bleue près de la rive gauche, qui se transforme en un violet pâle. De violet, elle devient rosée sur la rive droite. Le bleu plus foncé et même le vert sont des reflets marqués des arbres. Le lit de la rivière continue en arrière-plan, une bande lumineuse qui peut être rapprochée du blanc ou même de l'argent est visible dans les profondeurs.

Souvenirs des Andelys est assez inhabituel. Si ce n'était de la manière familière de représenter les arbres, alors il faudrait beaucoup de temps pour penser à quel artiste cette œuvre appartient. F. Vallotton utilise d'office des formes d'arbres simplifiées, tout en soulignant leur diversité et leur personnalité. L'artiste souligne leur volume en utilisant différentes teintes de vert et de bleu. Les objets en arrière-plan sont encore plus simplifiés, mais ne perdent pas leur individualité, si on peut le supposer. F. Vallotton cherche à capturer chaque arbre, même si à distance il tend vers un point. Dans ce paysage un contraste est montré entre les rives gauche et droite. Surtout ce contraste est amplifié en arrière-plan. La rive gauche de la rivière est présentée dans une palette bleue, tandis que lors de la peinture de la rive droite, Le peintre se réfère principalement au vert. L'artiste met

en valeur le contour tout en travaillant sur la rive gauche. Les confins des montagnes, le donjon sont entourés d'une ligne bleu foncé, qui attire immédiatement le regard. On doit regarder de plus près la rive droite pour tracer le contour. Le contour et l'ombrage (pour indiquer le feuillage) donnent de la rigueur à la peinture et même du graphique. Il convient de noter que le bleu pâle et le contour ressemblent à certains des travaux de F. Hodler. Cependant, ce paysage vallothonien évoque l'idée de maîtres d'une époque antérieure.

3. *Pont sur le Béal* (1922)

Cette œuvre 1922 a un format vertical de la toile. Dans de nombreux paysages considérés, il a souvent été indiqué plus tôt que la composition se compose de plans colorés et situés horizontalement ou verticalement. Dans ce cas, cela ne peut pas être dit.

Au premier plan, une route apparaît à partir du bord inférieur gauche de la toile. Elle n'est pas trop large. Une route sinueuse mène le spectateur dans les profondeurs du paysage et disparaît derrière les arbres en arrière-plan. Un petit pont, qui vient également au premier plan, fait partie de cette route. Le pont a une apparence modeste - aux bords de la piste se trouvent des blocs bas, ses bordures. Ces protubérances sont de forme parallélépipédique. La partie droite (vue du spectateur) du pont a une suite, c'est la base du bas. On peut comprendre que le pont a une structure arquée, ce qui a également affecté le chemin du pont lui-même. Cela est évident du fait que la largeur de la route se rétrécit fortement. Le spectateur comprend également que le pont est situé sur une élévation. Une partie de la couronne de l'arbre apparaît depuis le bord inférieur de la toile, puis les autres arbres apparaissent dans l'ordre croissant. Si on tourne vers la gauche de la composition au premier plan, on fait attention à la poutre sous la forme d'un parallélépipède. Elle est similaire à la construction du pont et ressemble à une partie du pont, mais en même temps, elle semble être situé séparément sur l'herbe et ne joue aucun rôle. Sa direction est également intéressante. Elle va vers la gauche et, pourrait-on dire, un peu vers le haut. Cette direction est la discorde du côté droit du pont, où les yeux du spectateur sont obligés de baisser. En passant un peu plus loin par le regard, en "descendant" du pont, la suite de la route est vue. Les potagers sont visibles sur la gauche. Ils sont soulignés par un contour, les rainures sont marquées par de fines lignes. Les potagers passent à l'arrière-plan. Une étroite bande lumineuse passe ici, répétant le virage de la route. On ne sait pas trop ce que c'est: une clôture supplémentaire ou une partie de pont.

La surface vallonnée est présentée sur le côté droit. Cela est évident en raison de l'emplacement des arbres. Un arbre solitaire se trouve plus près de la route et est à la partie centrale de ce paysage. Il a un tronc mince et les mêmes branches, on voit son corps sans difficulté- le feuillage orange expose partiellement l'arbre. À droite, on peut voir que le niveau du sol est plus bas. D'autres arbres s'y sont installés. Le peintre avec une légère touche de pinceau a noté leurs troncs et leurs couronnes. En arrière-plan, là où la route disparaît, les arbres placés le long de la route de touche sont marqués de coups de pinceau très clairs et très sombres. La chaîne de montagnes complète l'arrière-plan. Sur la gauche, un tout petit morceau de ciel bleu est dépeint.

Contrairement à de nombreux paysages, la montagne ici est moins conventionnelle. Des taches d'orange foncé, de taches bleues -foncées ou plus claires indiquent la surface complexe de la montagne. Des lignes ocres- claires indiquent très probablement une route de montagne. Elle s'étend en diagonale de bas en haut, de droite à gauche. S'elle est vue de droite à gauche, alors le spectateur monte vers le ciel. Une palette froide domine dans ce paysage: des nuances bleues et vertes. Cependant, des nuances chaudes sont présentes dans le paysage, créant un jeu de couleurs contrasté. La route a une touche d'ocre, peut-être même avec un peu de gris, surtout en arrière-plan. La structure du pont a une couleur similaire, mais les zones cachées de la lumière sont gris foncé. La verdure dans tout le paysage ne change presque pas de couleur - verte claire. Au premier plan, un mélange jaune est perceptible, en arrière-plan à droite l'herbe acquiert une teinte émeraude froide. Les potagers sont verts, cependant, il y a une section entre eux, indiquée par le brun clair. Les arbres au premier plan ont une couleur vert clair, mais l'arbre le plus éloigné acquiert une couleur plus foncée. Des traits verticaux vert foncé et vert clair indiquent leurs feuilles.

L'arbre principal a un tronc sombre, presque noir. Il semble favorablement avec un feuillage orange doré. Contrairement aux arbres au premier plan, le feuillage de cet arbre est désigné différemment. Avec des coups de pinceau doux, comme par glaciais, l'artiste dépeint la couronne de cet arbre. Par préférence, le feuillage est conservé sur le côté gauche (du spectateur), le côté droit de l'arbre est presque sans feuilles - seuls de petits traits brun-orange indiquent les feuilles restantes.

En arrière-plan, les couronnes des arbres sont également indiquées par des traits légers, similaires à la méthode du glaciais. De cette réception crée une sensation de légèreté et de couronnes

éphémères. Les troncs minces et une clôture sont marqués de couleur gris-brun (à droite). En arrière-plan, l'artiste peint des arbres d'un gris-brun foncé. La montagne a de nombreuses nuances de bleu foncé, de violet, d'ocre et de brun rougeâtre. Les formes sont simplifiées, mais la manière de les exécuter est déjà différente de beaucoup de paysages. Au premier plan, les arbres sont plus détaillés. En arrière-plan, la couleur indique le feuillage des arbres, sans aucune élaboration. Cependant, ils n'ont pas une forme volumétrique lourde, comme les arbres dans les peintures. Ils sont légers, aérés. Il y a de la lumière ici, mais sa source, le soleil, n'est pas visible. De plus, ce n'est pas clair ici. Mais le fait qu'il soit ici, le jeu du clair-obscur souligne. F. Vallotton utilise un contour. Avec l'aide de son artiste, marque la direction de la route (lignes sombres), les limites des jardins et la direction de la route. Le contour est utilisé principalement au premier plan, lui donnant clarté et rigueur. Le fond est plus flou, moins net. En arrière-plan le long de la route, une silhouette conventionnelle, évidemment féminine, est dépeinte avec des traits sombres conventionnels.

Ce paysage d'automne est vraiment inhabituel dans le patrimoine de F. Vallotton. L'artiste utilise d'autres méthodes pour représenter la nature. Le paysage est construit sur des contrastes de couleurs, ainsi que sur l'exécution des plans - le premier plan est clair et strict, l'arrière-plan est plus flou. L'artiste travaille avec des nuances de couleurs, cela est très visible sur l'exemple de la montagne. Il convient de noter que le premier plan du paysage rappelle légèrement les œuvres d'un autre artiste - Van Gogh⁹⁹. Le paysage laisse un sentiment de mélancolie. L'automne, une palette froide et même une route ocre créent une sensation de tension. Une silhouette solitaire crée un sentiment supplémentaire de solitude.

⁹⁹ *Le Mont Gaussier avec le mas de Saint-Paul*, 1889, Huile sur toile, 53x70 cm, Collection privée, London.
Chestnut Trees in Blossom, 1890. Huile sur toile, 70.0 x 58.0 cm, Collection privée.

4. *Effet de brume* (1917)

Félix Vallotton a peint le paysage *Effet de brume* en 1917. Il y a plusieurs œuvres plus tôt, où l'artiste a travaillé avec la transmission du brouillard ou de la fumée¹⁰⁰. Le brouillard dans la peinture permet de travailler sur le rendu des couleurs, sur l'image de la forme cachée par la brume. De plus, F. Vallotton est occupé avec la couleur verte dans ce paysage.

Le paysage est placé dans un format vertical de la toile. Une scène d'une ruelle envahie s'étendait devant le spectateur. Les rangées d'arbres à gauche et à droite donnent l'impression d'une ruelle. Bien que la route elle-même soit recouverte de verdure et de fleurs, des stries de terrain y sont visibles. Ils déplacent le regard du spectateur du bas de la toile vers l'intérieur du tableau. Ces sillons sont cintrés, c'est pourquoi elles détournent leur regard vers la droite. Deux petites figures humaines sont visibles à gauche de la haie. Le premier plan est inextricablement lié à l'arrière-plan. Au premier plan, l'artiste laisse un petit espace vide de la route, puis place des rangées d'arbres qui vont en arrière-plan. Sur le côté gauche de la composition, le spectateur voit une rangée d'arbres minces assis le long d'une haie de poutres minces. Troncs d'arbres fragiles se penchant vers la gauche. À droite, sur une petite élévation, des arbres sont représentés, qui forment également une rangée. Cependant, contrairement aux arbres sur la gauche, on ne peut pas voir complètement les arbres qui se tiennent sur une élévation surélevée. On peut observer les parties inférieures du tronc, leurs couronnes, différentes entre elles. On note que dans le bord supérieur de la toile à droite, on voit des branches avec des feuilles. Elles sont comme un petit rideau ouvrant la scène devant le spectateur, l'invitant.

Compte tenu de la direction des feuilles des arbres, à gauche et à droite, on peut conclure que F. Vallotton capture le temps venteux. Son intérêt pour la transmission de diverses conditions météorologiques se révèle également dans des œuvres telles que le *Vent*. Le fond du tableau est couvert de brouillard. Derrière, les silhouettes d'arbres sont vues. Deux mouvements principaux sont créés dans le paysage. Le premier mouvement est le mouvement du bas de la toile vers l'intérieur du tableau. Ceci est obtenu à la fois à l'aide de sillons, qui déterminent le mouvement, à l'aide de ranges d'arbres et à l'aide de figures humaines. Ils se tiennent évidemment, mais le spectateur veut se rapprocher d'eux. Le deuxième mouvement est créé par l'action du vent. Sur le

¹⁰⁰ *Honfleur dans la brume*, 1911. Huile sur toile, 82x88 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

côté gauche du tableau, des troncs minces pliés sous le vent, à droite les feuilles des arbres puissants ont tendance à gauche - le vent les soulève.

La couleur verte domine dans le paysage. La deuxième couleur ici peut être grise. L'herbe verte-brillante, brillante avec l'ajout d'un ton jaune, contraste et souligne un mélange jaunâtre grâce aux fleurs jaunes, qui sont placées en petites taches tout le long du premier plan. Cependant, à droite, elles ont formé une grande accumulation, formant une bande qui s'étend du premier plan vers l'arrière. De plus, cette bande jaune conditionnelle est la frontière entre la route et une petite pente sur laquelle poussent des arbres solides. Les rayures de la terre ont une teinte marron clair, se détachant entre le vert. À gauche, les arbres ont des troncs fragiles, indiqués par de la couleur foncée. L'artiste n'essaye pas de leur donner du volume: seulement à certains endroits on remarque qu'une partie du tronc est plus sombre ou plus claire. Mais en général, un sentiment de silhouette est créé qui met l'accent sur la fragilité des arbres. Leurs couronnes sont marquées de coups de pinceau séparés - quelque part, elles se chevauchent. En raison du fait que les arbres sont alignés, leurs couronnes fusionnent en un seul ensemble, créant une mosaïque de traits vert foncé. Cette technique de coups de pinceau ressemble à certains des paysages de G. Klimt.

Autres arbres se trouvent sur le côté droit du tableau. Ils sont puissants, peut-être plus âgés. Les troncs sont gris. Le feuillage a une couleur verte -foncée, avec des nuances bleues plus foncées qui soulignent le volume. Ou le feuillage a une couleur verte-bleue foncée, c'est typique d'un arbre debout en arrière-plan, qui n'est pas tombé sous la brume de brouillard. Le vert foncé indique également des îles d'herbes hautes près de la haie. Un grand espace de fond occupe une couleur grise. Sa brume couvre les objets en arrière-plan - leurs silhouettes floues sont indiquées par un gris plus foncé. La bordure du brouillard peut être notée grâce à un certain nombre d'arbres sur le côté gauche. Leurs couronnes deviennent de plus en plus floues, couvertes d'une brume blanc grisâtre. Les figures de personnes sont transmises conditionnellement des coups sombres imprudents. Cependant, on voit la couleur des vêtements - chemises bleues et gris clair, pantalons foncés. Les transitions douces sont importantes dans le paysage – l'accumulation jaune de fleurs alterne doucement avec l'herbe, le brouillard enveloppe doucement les arbres.

5. *Un soir sur la Loire* (1923)

F. Vallotton a choisi un format de toile verticale pour peindre ce paysage. On peut dire qu'ici la composition est constituée de bandes horizontales colorées de largeur variable. L'horizon ici est très haut, donc le ciel est une étroite bande beige située à un léger angle. Le ciel borde l'espace des collines. Le fait qu'il s'agisse de collines est souligné à la fois à l'aide de la disposition sous la pente des sillons et à celle des arbres. Le fait qu'il s'agit de collines est souligné à la fois à l'aide de la disposition sous la pente des sillons et à celle des arbres. Pour cette partie du paysage compte tenu de beaucoup d'espace. Entre l'espace suivant - l'espace de la prairie, et entre les collines il y a une ligne d'arbres qui forment la frontière. Le pré est une étroite bande vert vif, mais étroite non pas parce que le pré est petit, mais parce qu'il est écrit en biais. On peut dire qu'il jouxte perpendiculairement aux collines.

Au bord d'une prairie verte, le toit de la maison est visible. La maison elle-même n'est pas visible, car elle est cachée par des arbres, qui forment également une sorte de bande située horizontalement dans le pré. Ils sont un séparateur de l'espace vert de la prairie avec une prairie jaune. Très probablement, le pré est marqué de jaune vif, mais pas de sable. Le rivage sablonneux dans le tableau a une couleur différente, plus claire. La restriction entre le champ jaune et le rivage est une petite haie qui apparaît sur le côté gauche de la toile et diminue progressivement de taille - seule une petite ligne verte est visible sur le côté droit.

La rive et la rivière n'ont pas de limites strictes. Immédiatement derrière la haie verte sur la gauche une énorme flaque d'eau se trouve qui tente de couvrir toute la côte. Cependant, un peu plus près du bas de la toile est une plage de sable. Sa frontière avec la rivière est indiquée par de petits arbustes, dont le reflet est imprimé dans la rivière. Directement au premier plan une rivière est dépeinte, la Loire, qui n'est représentée ici qu'en petit fragment. En général, le regard du spectateur peut aller du premier plan au lointain, et vice versa.

La couleur principale ici est le vert. L'artiste a complètement simplifié le ciel, et en plus, il n'y avait pas beaucoup d'espace pour le firmament. Au sommet des collines, on peut voir une rangée d'arbres et des maisons blanches. Les arbres les plus éloignés sont vert foncé avec une touche de violet et de jaune. Les bâtiments blancs se confondent avec le ciel (sur le côté gauche) ou contrastent favorablement sur le fond du feuillage sombre (sur le côté droit). Le sommet des

collines est de plus en plus clair que les pentes elles-mêmes. Cela indique l'effet de la lumière du soleil. Les collines elles-mêmes ont une couleur bleu émeraude, parfois elle change légèrement, devenant un ton plus sombre, comme, par exemple, la dernière colline sur le côté gauche de la toile. Les champs sont visibles sur le côté droit des bâtiments, car ils sont indiqués par des rectangles de différentes nuances vertes. Les arbres, ou plutôt leurs couronnes, ont une couleur verte- foncée avec un mélange de violet, jaune ou rougeâtre. Une petite exception est quelques arbres au premier plan. Ainsi, dans un pré jaune à gauche près des plusieurs arbres, le feuillage acquiert une couleur verte-jaune. Les arbustes sur le rivage ont une couleur verte- claire, une couleur verte -foncée, caractéristique de la plupart des arbres dans le tableau, et encore une couleur verte- claire. Cela met l'accent sur les différents types d'arbustes.

F. Vallotton utilise des couleurs riches et vibrantes. Le vert saturé dans le pré, couleur verte-foncée saturée des arbres, pré jaune saturé. Cependant, cette saturation contraste avec la pâleur du ciel, de la côte et du fleuve. Le rivage sablonneux a une teinte ocre, qui est parfois mélangée avec du jaune ou du blanc. L'eau a un bleu pâle, comme si l'artiste cherche à montrer la transparence de l'eau, et ses couleurs ne sont que le reflet du ciel et de la terre. Le toit de la maison a une couleur violette. Il est intéressant de noter que presque tous les surfaces ont une frontière avec un autre. Et ce n'est pas seulement en termes de couleur. Les frontières ici sont principalement des rangées d'arbres. Ils empêchent le vert vif de se connecter avec les parties jaune vif de la prairie. Les formes ici sont simplifiées, stylisées et même géométrisées par endroits. Par exemple, un pré vert clair, délimité de façon uniforme par des arbres. Les champs labourés dans les collines ont même des sillons, ce qui donne rigueur et simplicité. De plus, une coloration lumineuse sans nuances de couleur aide à simplifier la forme. L'attrait pour la géométrie ne reprend pas complètement le paysage. Par exemple, l'artiste a des arbres inégaux sur les collines. Certains arbres poussent seuls dans un pré. Les formes strictes contrastent avec une côte de forme lisse. De plus, il a des couleurs sombres, proches des nuances naturelles.

6. *Paysage de neige au bois de Boulogne* (1925)

Le *Paysage de neige au bois de Boulogne* 1925 est le dernier paysage de F. Vallotton. Il est également significatif que la dernière œuvre soit un paysage d'hiver. L'héritage de Vallotton a plusieurs œuvres qui captent le temps d'hiver. Par exemple, le paysage de la ville *Neva* 1913, peint par l'artiste lors de son séjour à Saint-Pétersbourg.

Le paysage hivernal offre au peintre l'opportunité de réaliser certaines émotions du spectateur, de reproduire la scène historique et de travailler avec le problème de la couleur blanche. Cette couleur achromatique n'est pas connue pour être de nature pure. Sa complexité de reproduction a attiré des artistes: P. Brueghel l'Ancien (v. 1525-1569), A. Savrassov (1830-1897), C.Pissarro (1830-1903).

F. Vallotton le dépeint à une période inhabituelle de l'année où la forêt est recouverte de neige. Le format toile s'approche du carré. Cependant, les troncs d'arbres, verticales, allongent visuellement la hauteur de la toile. Au premier plan, une colline couverte de neige. Sur le côté droit de la toile, le spectateur voit un arbre. Sa partie supérieure est coupée par le bord de la toile. Ses branches supérieures ont des feuilles couvertes de neige, les inférieures sont complètement nues. Derrière le, à côté du bord droit de la toile, on peut voir un autre arbre, plus grand et plus massif. Il est également partiellement représenté, sa partie supérieure s'étend au-delà des limites de la toile. Sur le côté gauche de la toile, on voit une clôture fragile en deux rangées, qui émerge du coin inférieur gauche du tableau et pénètre profondément dans la composition, restant principalement dans le côté gauche de la toile. Derrière, entre le premier plan et l'arrière-plan, si on peut dire, il y a des arbres qui forment un *mur* entre l'espace le plus vide au premier plan et la forêt de départ en arrière-plan. Sur le côté droit, un grand groupe d'arbres nus est représenté, sur le côté gauche, un certain nombre devient plus rare. À l'arrière-plan une grande forêt se trouve, qui n'a évidemment pas encore laissé tomber les feuilles - parce que les branches couvertes de neige semblent moelleuses. Dans le coin supérieur gauche il y a un petit morceau de ciel. Classiquement, il peut être inscrit dans un triangle.

Dans le *Paysage de neige au bois de Boulogne* F. Vallotton résout le problème du blanc avec des nuances de rose, bleu et jaune. Au premier plan, la neige jaune-rose contraste avec le bleu, indiquant les ombres des arbres et des congères. Les feuilles survivantes de l'arbre au premier plan

ont une teinte verdâtre, traversant la neige rose - blanche. Les couronnes des arbres en arrière-plan sont couvertes de rose et de jaune, et la teinte jaune prévaut sur le rose. Le choix de ces teintes est associé à l'objectif de montrer une journée ensoleillée enneigée. Si on revient dans le paysage *Neva*, où le soleil est clairement absent, la scène enneigée est exécutée dans des teints bleues-grises. Les troncs sont indiqués par le couleur brune- foncée. Le ciel est semblable à la forêt, mais plus rose et jaune pâle. Ici, on peut noter que la palette de couleurs n'est pas riche, les mêmes teintes sont utilisées. Cependant, en raison de la manière différente dont les détails et les objets sont exécutés, le spectateur détermine calmement des parties du paysage: le premier plan est une terre enneigée, l'arrière- plan est une forêt, ainsi qu'un morceau de ciel. Au premier plan, où une zone bleu foncé est représentée, la lumière traverse les arbres, indiquant des taches rosâtres sur la zone bleue. La technique de peinture ressemble au travail des impressionnistes, où les coups de pinceau ont créé un jeu de lumière et de couleur. Le fond, en particulier le côté gauche, ressemble à distance à certains paysages de C. Pissarro et même à l'œuvre de V. Van Gogh. Le mouvement des coups de pinceau, leur vie est véhiculée dans l'image de F. Vallotton. L'artiste évite une élaboration détaillée. On peut noter que ce paysage est même peint de façon imprudente et facile à ressentir. Cela est peut-être dû au bien-être de l'artiste lui-même - cette année, il était malade, il serait opéré, mais malheureusement, il mourrait trois jours après l'opération. Les troncs d'arbres, surtout les plus éloignés, sont indiqués par de fines lignes. Bien que certains aient des zones sombres et claires, dénotant la lumière et l'ombre. Ses branches nues forment un semblant de motif géométrique. De plus, des branches couvertes de feuilles et de neige pendent sur ce motif particulier, donnant un contraste étrange. On ne peut pas dire avec certitude que les branches nues et feuillues appartiennent au même arbre. Mais évidemment, c'est ainsi : on ne trouve pas d'autres arbres si proches que leurs branches tombent sur les branches de cet arbre. En raison des arbres au premier plan à droite, cette partie de la composition devient plus lourde. Alors que le côté gauche semble être plus facile. Il est également perçu par la couleur. Le plan éloigné, principalement présenté sur le côté gauche, est plus clair que le côté droit de la composition et le premier plan.

Ce paysage achève la fin de l'œuvre de F. Vallotton. Malgré le fait qu'un paysage enneigé soit présenté devant le spectateur, la scène évoque des émotions joyeuses en raison d'une certaine palette, en raison de la légèreté des formes d'arbres - elles ne sont pas surchargées de feuilles ou de neige. En raison de ces caractéristiques énumérées, on peut classer le dans les paysages rares de F. Vallotton.

Conclusion

On a examiné 19 paysages peints par F. Vallotton à différentes périodes de sa vie. Quelles conclusions peut-on tirer sur la base de l'analyse ?

La couleur est locale dans le paysage, le peintre utilise une petite palette, évitant de subtiles nuances de couleurs. Ainsi, F. Vallotton met l'accent sur la valeur de la teinture elle-même, car les nuances de couleur contribuent à la disparition de cette valeur. Selon V. Kandinsky, la couleur elle-même est capable de provoquer un impact physique et psychologique chez le spectateur¹⁰¹. Dans le premier cas, une personne sera attirée par la beauté de la couleur. Dans le second cas, cette peinture fera vibrer l'âme.

Afin de donner du volume à l'objet, F. Vallotton ajoute une teinte plus claire à la zone éclairée (ou ajoute du jaune) et ajoute une teinte plus foncée à la zone d'ombre de l'objet (ou ajoute du bleu).

Puisque la lumière en peinture est créée à l'aide d'une palette, on note une chose à ce sujet. L'artiste utilise le jaune, l'orange ou le rose pour indiquer la lumière dans ses peintures. D'habitude F. Vallotton n'a pas cherché à représenter la lumière comme quelque chose de différent de la couleur, comme, par exemple, dans les paysages de C. Lorrain, cela se remarque. On peut se souvenir du paysage *La Seine près Les Andelys* comme une exception. Ici, le peintre cherche à créer une impression de lumière sans l'aide de la couleur.

Deuxièmement, la forme est importante, qui est indissociable de la couleur. F. Vallotton simplifie à la fois la couleur et la forme. Ses objets sont galbés, ce qui donne une touche de douceur d'objet. Parfois, le contour contraste avec la forme fluide. La couronne de l'arbre est représentée dans une couleur verte et placée dans une forme ovale conditionnelle. Néanmoins, le spectateur comprend parfaitement où et ce qui est représenté, mettant éventuellement fin à l'image mentalement.

¹⁰¹ КАНДИНСКИЙ Василий, *О духовном в искусстве*, Ленинград: Ленинградская галерея. 1989, p. 26.

Cette approche de simplification par la couleur et la forme rapproche les paysages de F. Vallotton de la peinture abstraite¹⁰², mais ils conservent la tradition du naturalisme. F. Vallotton peut délimiter le feuillage, l'herbe ou les rochers avec de petits traits ou des contours qui semblent décoratifs sur le fond d'autres objets qui sont simplifiés et manquent de détails supplémentaires¹⁰³. Habituellement, les montagnes ont les formes les plus simplifiées, tandis que les arbres ont des formes plus compliquées. Surtout, il y a quelque chose de beau et de lourd dans les arbres de F. Vallotton lorsqu'ils sont couverts de lierre. Souvent, les arbres de F. Vallotton sont décoratifs, parfois ils agissent comme les personnages principaux du tableau. Un tel intérêt esthétique pour les arbres est caractéristique de la peinture allemande¹⁰⁴.

Troisièmement, la composition influence le pittoresque du paysage. Dans la collection des paysages vallottoniens, il y a de nombreux tableaux où un angle inhabituel est pris. Le plus souvent, le spectateur semble s'élever au-dessus du paysage. Ce point de vue permet de capturer un grand espace. Dans de tels cas, la composition semble se composer de plusieurs plans, et il y en a plus de trois. Cet angle vous aide à construire votre composition d'une manière différente et vous offre la possibilité d'expérimenter la couleur et la forme. Plus le paysage est éloigné, plus sa forme est généralisée et plus sa couleur est fanée.

La plupart des compositions de F. Vallotton sont comme une couverture cousue à partir de patches de différentes couleurs et de différentes formes. Une telle construction d'une composition à partir de différentes parties peut être comparée à un vitrail. F. Vallotton a également travaillé pendant quelque temps sur la technique du vitrail¹⁰⁵.

La tendance décorative n'est pas uniquement inhérente à la couleur. F. Vallotton ajoute du caractère décoratif au paysage à l'aide du "motif". Ceux-ci peuvent être des boutons floraux éparpillés sur l'herbe, ou une *mosaïque* de galets sur le bord, ou des pommes tombées.

Toutes ces techniques de F. Vallotton visent à styliser le paysage, ce qui donne à l'œuvre un caractère décoratif. Le principe décoratif dans les paysages donne également lieu à des motifs pittoresques.

Ainsi, la couleur, la forme, les méthodes de construction compositionnelle déterminent le pittoresque du paysage lui-même.

¹⁰² ДАГЛДИЯН Калуст, ПОЛИВОДА Борис, *Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре*, Москва: ВЛАДОС, 2018, p. 23.

¹⁰³ ЛОГВИНЕНКО Галина, *Декоративная композиция*, Москва: ВЛАДОС, 2005, p. 134.

¹⁰⁴ КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *XIX век: Национальные школы*, Москва: Белый город, 2008.

¹⁰⁵ BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton*, New York: Parkstone international, 2013, p. 3.

Bibliographie

Félix Vallotton

1. BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton*, New York: Parkstone international, 2013.
2. BRODSKAÏA Nathalia, *Felix Vallotton: Le Nabi étranger*, New York: Parkstone international, 2013.
3. DELARUE Bruno, *Felix Vallotton : les paysages de l'émotion*, Paris: Seuil, 2013.

Le paysage

4. MICHEL Emile, *L'art du paysage*, New York: Parkstone International, 2012.
5. KLARK Kenneth, *Landscape painting*, New York: Charles Scribner's Son 1950.
6. БОГЕМСКАЯ Ксения, *Пейзаж: Страницы истории*, Москва, ГАЛЛАРТ. 1992.
7. BUTTNER Nils, *L'art des paysages*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

L'histoire et l'art du XIX-XX siècles

8. *L'art du XIXe siècle*, Paris: Citadelles & Mazenod, Paris, 2016.
9. BOUQUET Jean-Jacques, *Histoire de la Suisse*, Paris: puf. 2016.
10. WILSON Elizabeth, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003.
11. KLOSS William, *A History of European Art*, Virginia: THE GREAT COURSES, 2005.
12. CHARLES Victoria, CARL Klaus, *La Sécession Viennoise*, New York: Parkstone International, 2011.
13. GOMPERTZ Will, *What are you looking at?*, Great Britain: Penguin Books Ltd., 2012.
14. HARRISON Charles, WOOD Paul, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, USA: Blackwell Publishers, 1992.
15. HOBSBAWN Eric John Ernest, *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, UK: Vintage Books, 1962.
16. HODLER Ferdinand. *La mission de l'artiste*. Geneva : L'Association les Bourlapapy. 2014.

17. KOSTENEVITCH Albert, *Bonnard et les Nabis*, New York: Parkstone press international. 2012.
18. KOSTENEVITCH Albert, *Les Nabis*, New York: Parkstone International. 2012.
19. БАЙРАМОВА Лилия, *Гюстав Курбе*, Москва: Белый город, 2001.
20. БАЙРАМОВА Лилия, *Камиль Коро*, Москва: Белый город, 2001.
21. ГЕРМАН Михаил, *Модернизм*, Санкт-Петербург: Азбука-классика. 2003.
22. КАЛМЫКОВА Вера, ТЁМКИН Виктор, *19 век. Национальные школы*, Москва: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2008.
23. МАЙРОВА Наталья, СКОКОВ Геннадий, *Французская живопись конца 18-начала 19 века*, Москва: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2009.
24. МЕРЦАЛОВА Мария, *Костюм разных эпох и народов*, Том 3-4, Москва: Академия моды, 2001.
25. РАЗДОЛЬСКАЯ Вера, *Европейское искусство XIX века: Классицизм, романтизм*, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.
26. ХОБСБАУМ Эрик. *Век революции: Европа 1789-1848 гг.*, Ростов-на-Дону: Феникс. 1999.

La couleur, la forme, la composition

27. ITTEN Johanness, *Art de la couleur*, Paris: Dessain et Tolra. 1967.
28. ITTEN Johannes, *Le Dessin et la forme*, Paris: Dessain et Tolra, 1983
29. KANDINSKY Vassily, *Vassily Kandinsky*, New-York: Parkstone International. 2018.
20. PASTOUREAU Michel, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris: Paris Éditions Points. 2017
31. PASTOUREAU Michel, *Figures de l'héraldique*, Paris: Gallimard, 1996.
32. АЛЕКСЕЕВ Сергей, *Колорит в живописи*, Москва: Изобразительное искусство, 1974.
33. АРНХЕЙМ Рудольф, *Искусство и визуальное восприятие*, Москва: Прогресс, 1974.
34. БАБЕНКО Анна, ХОРУЖАЙ Нина, *Основы композиции в изобразительном искусстве*, Томск: Томский государственный университет, 2011.
35. БЕСЧАСТНОВ Николай, *Художественный язык орнамента*, Москва: ВЛАДОС, 2010.

36. БУТКЕВИЧ Любовь, *История орнамента*, Москва: ВЛАДОС, 2008.
37. ГОЛУБЕВА Ольга, *Основы композиции*, Москва: Искусство. 2004.
38. ДАГЛДИЯН Калуст, ПОЛИВОДА Борис, *Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре*, Москва: ВЛАДОС, 2018.
39. КАНДИНСКИЙ Василий, *О духовном в искусстве*, Ленинград: Ленинградская галерея. 1989.
40. ЛОГВИНЕНКО Галина, *Декоративная композиция*, Москва: ВЛАДОС, 2005.
41. ЭВАНС Гевин, *История цвета: как краски изменили наш мир*, Москва: Бомбора, 2019.

Sources

Brenson M. Ferdinand Hodler, His Swiss landscapes/ www.nytimes.com/ 1987.

Paysage hodlérien/ Le journal des arts/ <https://www.lejournaldesarts.fr/> 2003.

<https://www.theguardian.com/books/2007/nov/03/art.julianbarnes>

<https://felixvallotton.ch/expositions/>

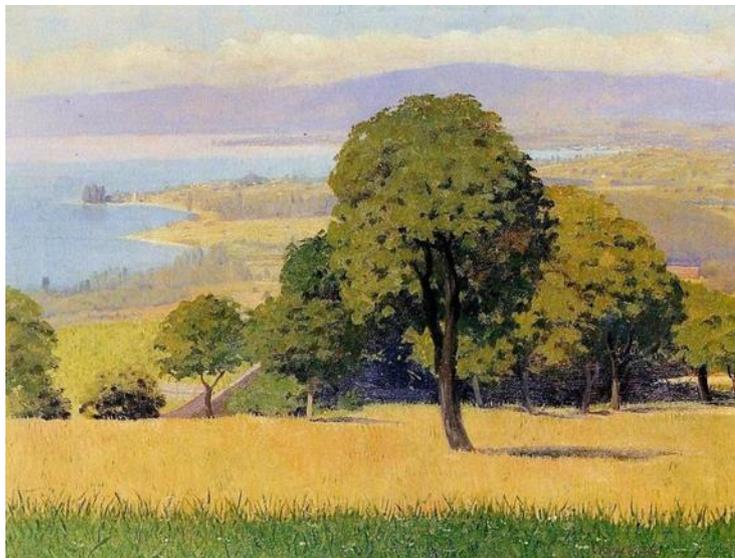
https://fr.wikisource.org/wiki/La_Peinture_de_paysa

Table des illustrations

Le paysage précoce 1893-1900.....	78
Le paysage mature 1901-1913.....	81
Le paysage tardif 1914-1925.....	85

Paysage précoce 1893-1900

Illustration 1- *Périphérie de Lausanne*



1893. Huile sur toile, 24x34. Collection privée.

Illustration 2 -*Claire de lune*



v. 1895. Huile sur toile, 24x 41 cm. Musée d'Orsay

Illustration 3 -*Automne Crocus*



1900. Huile sur carton, 34x55 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Illustration 4 -*Paysage vaudois, soir*



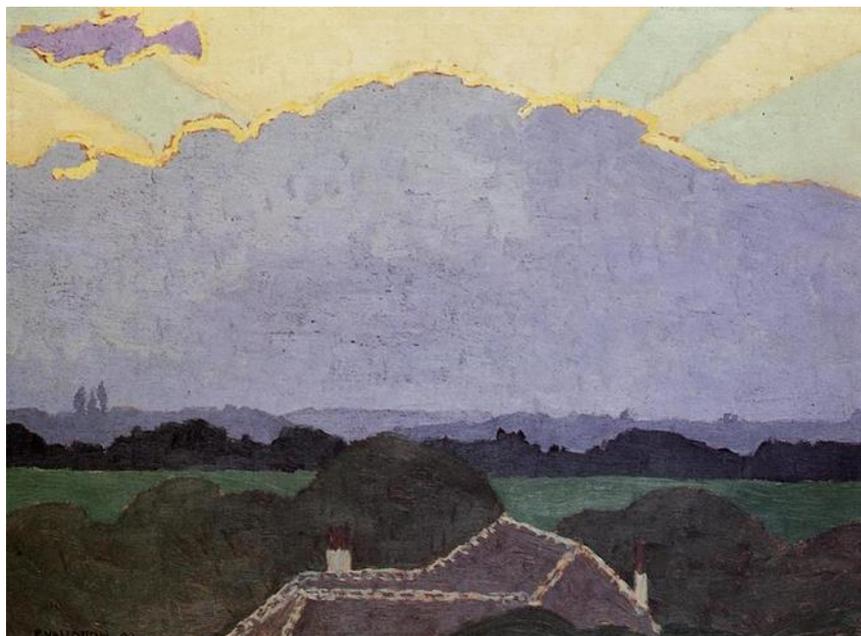
1900. Huile sur carton, 57x78 cm. Collection particulière, Suisse

Illustration 5 -*Environs de Lausanne*



1900. Huile sur carton, 40x55 cm. Collection particulière, Suisse

Illustration 6 -*Cloud à Romanel*



1900. Huile sur carton, 35x46 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

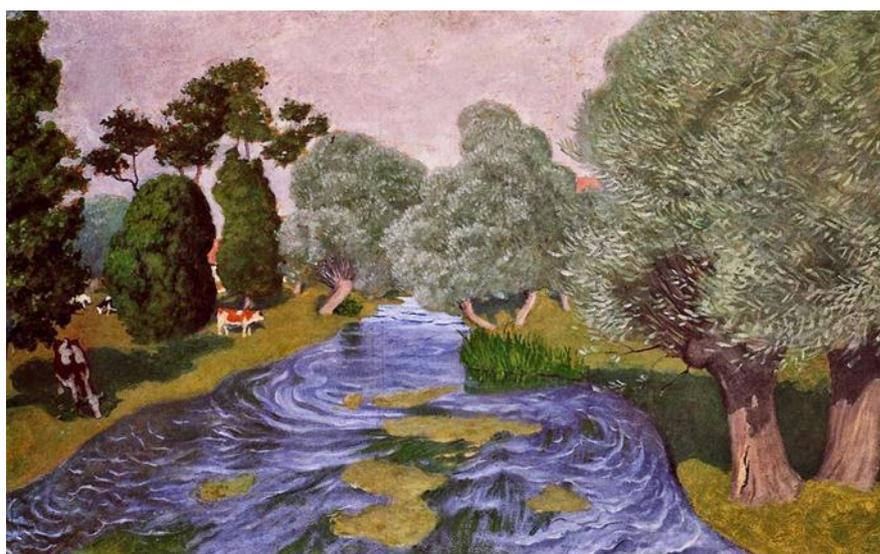
Paysage mature 1901-1913

Illustration 1 -*Les galets, Villerville*



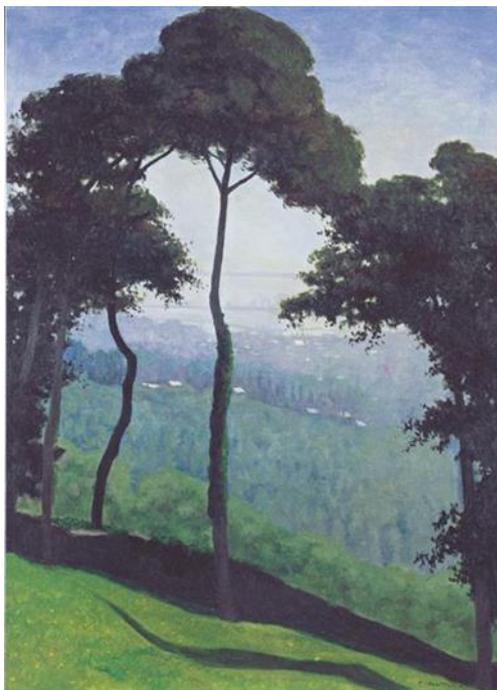
1902. Huile sur toile, 50x46 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Illustration 2 -*Paysage normand, Arques-la-Bataille*



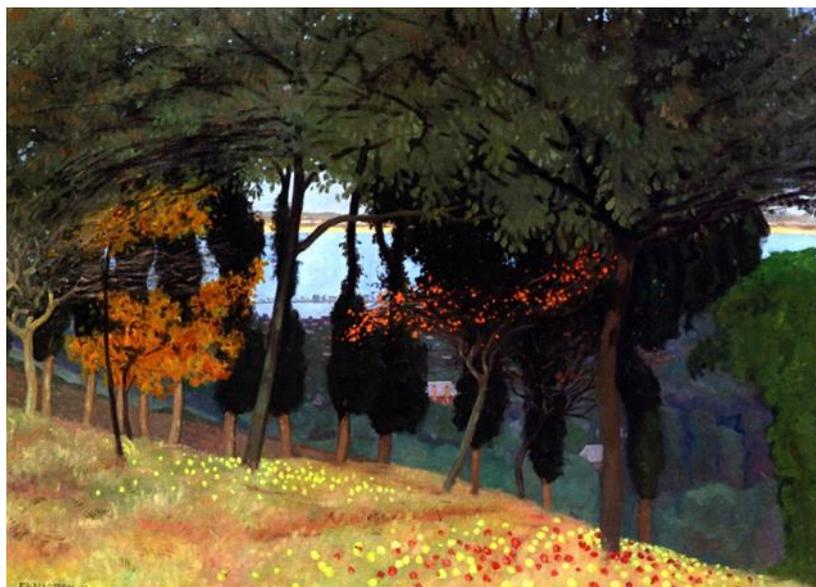
1903. Huile sur carton, 67x103.5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Illustration 3 -*Vue d'Honfleur, matin d'été*



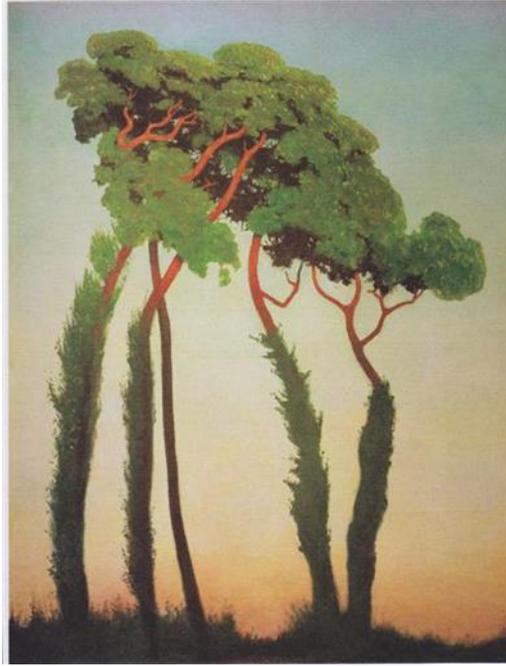
1910, Huile sur toile, 99x71, Musée des beaux-arts de Winterthour

Illustration 4 -*Les Pommés*



1911, Huile sur toile, 73x100, Collection particulière

Illustration 5- *Derniers rayons ou Paysage avec des arbres*



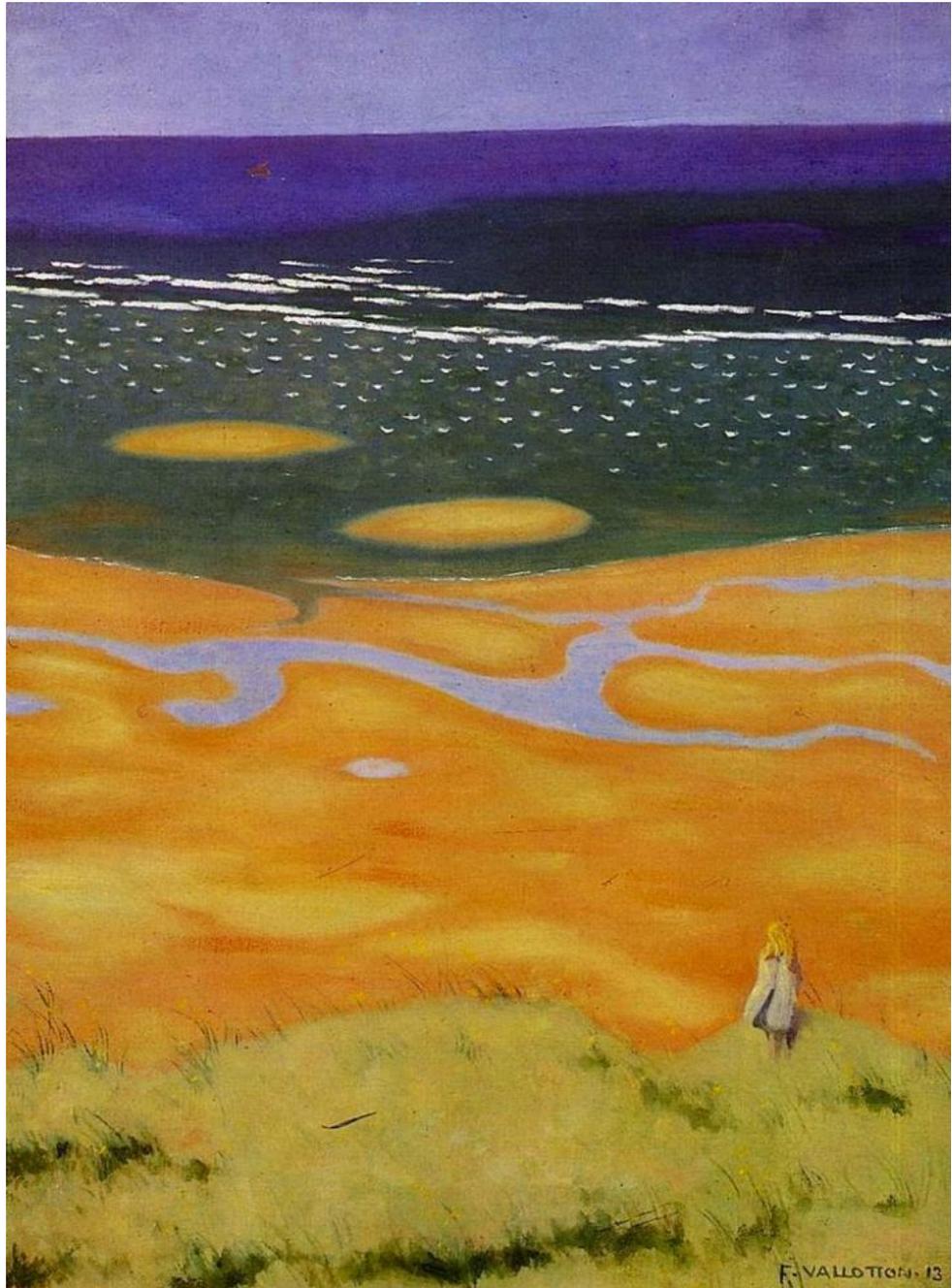
1911, Huile sur toile, 100x73, Musée des Beaux-Arts de Quimper

Illustration 6- *Coucher de soleil bronze-violet*



1911, Huile sur toile, Collection particulière

Illustration 7-*Marée montante, Houlgate*



1913. Huile sur toile, 72,5x54 cm. Kunstmuseum, Soleure, Fondation Dubi-Muller

Paysage tardif 1914-1925

Illustration 1-*La Seine près Les Andelys*



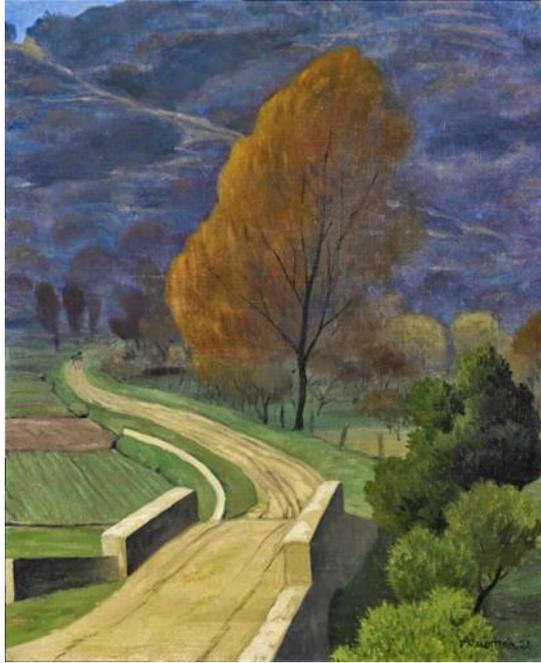
1916. Huile sur toile, 65x81 cm. Collection particulière

Illustration 2 -*Souvenir des Andelys*



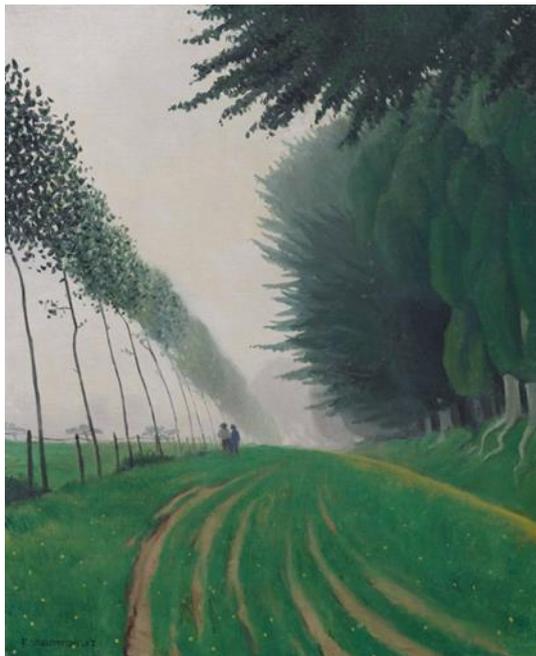
1916. Huile sur toile, 114x146 cm. Collection particulière, Paris

Illustration 3 -*Pont sur le Béal*



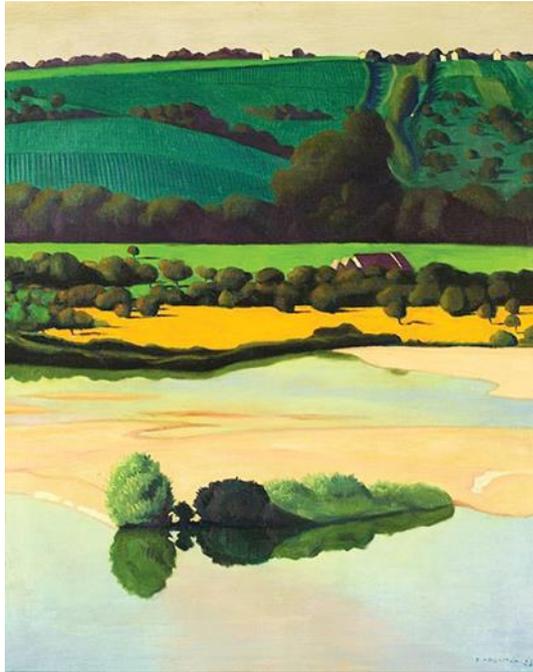
1922. Huile sur toile, 72x60 cm. Petit Palais, Musée d'art moderne, Genève

Illustration 4 -*Effet de brume*



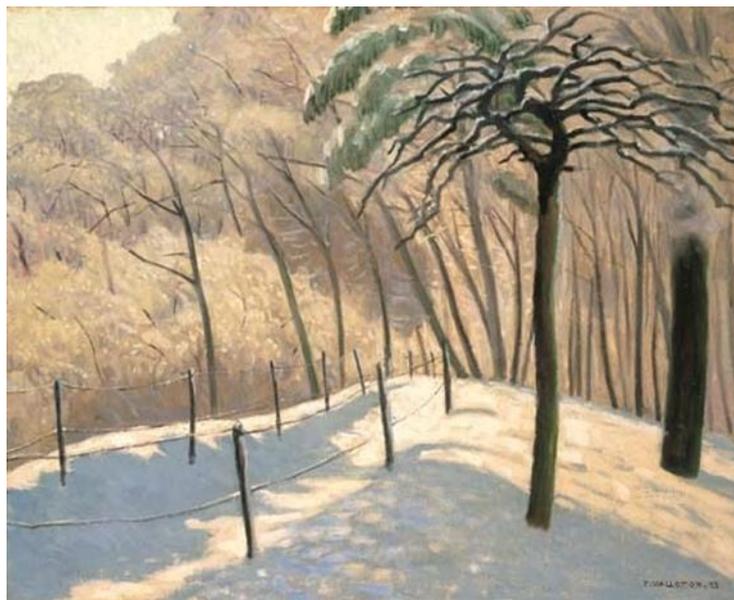
1917. Huile sur toile, 73x60 cm, Collection particulière

Illustration 5 -*Un soir sur la Loire*



1923. Huile sur toile, 81,5x65 cm, Collection particulière

Illustration 6 -*Paysage de neige au bois de Boulogne*



1925. Huile sur toile, 60x73 cm. Collection particulière

Résumé

Les motifs pittoresques dans le paysage naturel de Félix Vallotton aborde modestement le grand thème du paysage de F. Vallotton, qui a encore de nombreuses questions et problèmes à explorer. Le paysage en créativité est un genre très verbeux et peut parler de tout le langage artistique du peintre. Ce mémoire vise à identifier les caractéristiques du paysage de F. Vallotton, grâce auxquelles le pittoresque est créé dans l'œuvre. Pour résoudre ce problème, les 19 paysages ont été analysés, peints par l'artiste à différentes périodes de sa vie. Sur la base de cette analyse, on peut voir les schémas et les principes du travail de F. Vallotton avec le paysage. La couleur et la forme deviennent le sujet d'intérêt de l'œuvre, car c'est à l'aide de ces deux éléments inévitables que l'artiste atteint un plus grand pittoresque. Le peintre simplifie à la fois la couleur et la forme, s'approchant des peintres abstraits qui ont réalisé que la couleur et la forme elles-mêmes peuvent créer quelque chose qui affecte émotionnellement le spectateur.

The Picturesque Patterns in the Natural Landscape of Felix Vallotton humbly touches upon the great theme of F. Vallotton's landscape, which still has many questions and problems to explore. Landscape in creativity is a very wordy genre and can tell about the entire artistic language of the painter. This dissertation is aimed at identifying the characteristics in the landscape of F. Vallotton, due to which the picturesqueness in the work is created. To solve this problem, 19 landscapes were analyzed, painted by the artist at different periods of his life. Based on their analysis, one can see the patterns and principles of F. Vallotton's work with the landscape. Color and form become the subject of interest in the work, since it is with the help of these two indissoluble elements that the artist achieves greater picturesqueness. The painter simplifies both color and form, approaching those very abstract artists who realized that color and form themselves can create something emotionally affecting the viewer.