

18/20 : excellent devoir, avec une réflexion riche et particulièrement bien menée. Les œuvres sont mobilisées avec pertinence. Seules remarques : à l'écrit, certaines fautes. Attention au verbe "investir" = le paysage est investi ou on investit le paysage d'une dimension particulière. Mais il ne s'investit pas. A revoir : la citation des liens HTML en notes de bas de page.



## Devoir Maison : Nationalisme et Paysage, XIXe siècle

### « Le paysage et la question nationale en France (1814-1914) »

*Les Misérables* de Victor Hugo démontre en 1848 que “l'unité d'une nation est un fait de végétation mystérieuse, et résulte du sol, du climat, des circonstances, surtout du génie propre de la nation elle-même, de son espèce pourrait-on dire”<sup>1</sup>. Ainsi, entre la chute de l'Empire de Napoléon en 1814-1815 et l'aube de la Grande Guerre en 1914, la France connaît une succession de régimes politiques, chacun avec leur type de gouvernement et vision de la nation. Or, de la Monarchie de Juillet à la Seconde République, du Second Empire en passant par la Troisième République, la France voit son histoire s'enrichir et fluctuer, tandis que son peuple et son état demeurent depuis des siècles, témoin de ces mutations. Dès lors, la peinture d'histoire dite de “grand genre” par André Félibien au XVIIIe siècle a toujours été mise au service de l'écriture de cette Histoire de France, soulignée et soutenue à l'instar de Louis-Philippe et la galerie ouverte aux grands formats de batailles à Versailles. Pourtant, ce genre tend à entrer en désuétude au même titre que cette hiérarchie, au profit de la peinture de paysage. Celle-ci est au-delà de Pierre-Henri de Valenciennes et la création du prix de la peinture de paysage à l'académie des beaux-arts en 1816, toujours au profit de l'histoire investie dans le paysage afin de sauvegarder une certaine morale et histoire dans un genre à la popularité croissante. Ce qui s'avère être du “petit genre” voit sa place remise en perspective dans le paysage artistique français. La peinture de paysage relève davantage de “la nature éprouvée par l'homme” d'après Pierre Wat, que l'on peut étendre au regard du peintre. Par ailleurs, la création des chemins de fer ainsi que du tube de peinture ouvre le champ des possibles afin d'aller peindre sur le motif les paysages français. Le paysage et la question nationale en France sont alors à prendre en considération. Dès lors, **comment la peinture de paysage s'investit au service de la question nationale en France entre 1814 et 1914 ?**

A cet effet, il faudra décrypter en premier lieu les racines, la ruralité et les identités, suivi du paysage éprouvant les mutations de la France entre 1814 et 1914 pour clore sur le paysage au service des régimes politiques du pays.

Excellente introduction et belle accroche : pensez à interroger (après Hugo par exemple) la "Nation" (imaginaire collectif, faits fédérateurs, partage de mêmes racines culturelles).

<sup>1</sup> POULOT Dominique, *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*, 2001, 2e édition revue et augmentée, 2014, Hachette Supérieur, Paris, p 124.

La peinture de paysage français s'investit au nom de sa ruralité, ce qui demeure compréhensible lorsqu'un rapport de 1866 estime que 70 % de la population française de ces temps est rurale. Dès lors, chacun met à l'ouvrage sa région natale, dans un souhait de représentation de la campagne française, et plus profondément d'un régionalisme accru pour certain. Une réelle identité rurale et provinciale attachée au sol se démarque ainsi dans la peinture de paysage entre 1814 et 1914. Le rapporteur des expositions de Lyon Philippe Burty explique dans *La Gazette des Beaux-Arts* en 1866 à propos du peintre provincial lyonnais Hector Allemand<sup>2</sup> : “ M.Hector Allemand [...] est plus que jamais épris de la nature [...]. Son *Coup de Soleil après la pluie sur les bords de la rivière de l'Ain* est peut-être pour la tiède atmosphère et la large lumière un de ses meilleurs panneaux.” Cette représentation des abords de la Dombes, une région marécageuse bucolique à la jonction entre le Rhône et l'Ain demeure une des représentations les plus typiques et emblématiques de la région pour ses locaux. Burty lui aurait presque conseillé de l'envoyer au Salon à Paris, cela dit, il sait pertinemment “à quels mécomptes sont exposés les artistes provinciaux”. Ce témoignage est révélateur de la place des artistes provinciaux au plus proche de leur motif, Allemand ne peignant uniquement sur le motif au fusain ou à l'aquarelle à une période où la peinture en atelier était encore de coutume pour ce type de paysage naturel. Cette entreprise de dépeindre sa région se poursuit avec d'autres œuvres, à l'instar de *Fin d'orage à Crémieu*<sup>3</sup> (1855) capturant un instant fugitif de la campagne lyonnaise, souvent sujet à ce genre d'intempérie à la fin de la saison estivale. Toutefois, d'autres vont s'aventurer à peindre la nature, plus précisément la forêt de Fontainebleau qui s'offre aux peintres grâce au chemin de fer. L'Ecole de Barbizon y advient, une réunion de peintres dans un village adjacent. Camille Corot produit en 1830 *Artiste passant dans un chaos de rochers à Fontainebleau*<sup>4</sup>. L'entreprise du peintre qui s'adapte au paysage et l'éprouve afin de le dépeindre est ici représenté de manière quasi canonique. Le *wanderer* allemand se retrouve chez le peintre français, prêt à découvrir la nature française loin des sentiers battus. Théodore Rousseau œuvre alors pour la première réserve naturelle “artistique” en 1861 avec un décret impérial, afin de sauvegarder les chênes centenaires témoins des “les victoires de Charlemagne à Napoléon”. Contre le tourisme de masse et la déforestation causée par l'industrie, il dépeint des portraits de chênes, comme *Le*

---

<sup>2</sup> BAILLY-HERZBERG Janine, *L'art du Paysage en France au XIXe, de l'atelier au plein air*, 2000, Flammarion, Paris, p 13.

<sup>3</sup> BAILLY-HERZBERG Janine, *L'art du Paysage en France au XIXe, de l'atelier au plein air*, 2000, Flammarion, Paris, p 13.

<sup>4</sup> Cours magistral de Pierre Wat L3 S6, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024.

Excellent !

**Rageur** en 1852<sup>5</sup>. Cette anthropomorphisme confié aux chênes est synonyme de l'importance donnée à l'identité du sol et de la ruralité dans la construction d'une histoire de la nation.

Outre une identité de la nation française ancrée dans son sol et sa ruralité, cette dernière éprouve une certaine nostalgie de la campagne et d'une Vieille France incarnée par la figure du paysan au labour dans son paysage. Il l'éprouve tout autant qu'il tente de la domestiquer afin de nourrir la nation entière. Des peintres se considèrent comme "paysans" à l'instar de Millet. **Des glaneuses**<sup>6</sup> exposé au Salon de 1857 est un *topos* de cette peinture paysanne investie dans la campagne française. Ici, les femmes sont massives, à la Michel Ange, avec une dimension presque biblique. Toutefois ici, c'est le paysage qui est au centre des intérêts : ces figures se fondent dans ce paysage résumant cette vieille France perdue. Effet de lumière, virtuosité et rugosité de la touche, le paysage représenté s'investit afin de transcrire ce dur labour, au plus bas de la précarité rurale. Étendues de champs labourés, village et clocher en arrière-plan, cela se retrouve notamment chez **Les glaneuses à Chambaudoin** la même année par Hédouin Edmond<sup>7</sup>. Cette peinture achetée par l'Etat et amenée à Villefranche-sur-Saône démontre cet engouement croissant pour les scènes locales de cet artiste ne voyageant qu'à distance paroissiale à l'image de la vallée du Stour de Constable en Angleterre. Et cette peinture est couronnée de succès chez la peintre animalier Rosa Bonheur avec **Labourage nivernais, le sombrage** (1848-1849). Cette oeuvre commandée par l'Etat en 1848 est une véritable "arcadie rurale"<sup>8</sup>, oeuvre champêtre auréolée par le régime de la Seconde République. Ce paysage rural de la Nièvre est emprunt d'une claire et douce lumière, le labour des champs à la saison nouvelle devient alors apaisant au regard du spectateur. Or, ce tableau est d'autant plus profond et politique, provenant du premier chapitre du roman champêtre *La mare au diable* de George Sand. Ces œuvres font renaître la culture populaire aux intentions du gouvernement Bonapartiste. Ici, le travail agricole est centré sur un attelage de boeufs, exalté, magnifié. La glorification est inscrite dans une région où la gauche politique est bien organisée, une des rares zones rurales qui n'a pas seulement pris les armes contre le coup d'Etat, mais qui s'y est opposée par une résistance passive. Ainsi, la figure du paysan quasi allégorique et d'une France rurale pratiquement

---

<sup>5</sup> EITNER Lorenz, *La peinture du XIXe siècle en Europe*, Harper and row, 1988, troisième édition, Editions Hazan, 2007, Paris, p. 392.

<sup>6</sup> JUNEJA Monica, *Peindre le paysan, L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, 1998, Editions du Makar, Paris, p. 70. et Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

<sup>7</sup> Travail dirigé de Alithéia Soulié L3 S6, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2024.

<sup>8</sup> JUNEJA Monica, *Peindre le paysan, L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, 1998, Editions du Makar, Paris, p. 48. et Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

révolue face à la révolution industrielle et l'exode rural est immortalisée par la peinture de paysage.

La nation française voit de nombreuses mutations, sociales, économiques et techniques comme conséquences directes de la révolution industrielle advenant partout en Europe. Le paysage est le premier témoin de l'ensemble de ses mutations, ce que les peintres ont pris soin de dépeindre également. D'une part, la modernité industrielle s'ancre dans le paysage français. Les villes se développent, et les usines investissent de manière croissante la campagne. Gustave Caillebotte illustre les *Fabriques d'Argenteuil* (1888) témoignant d'un paysage entièrement industrialisé. Impressionniste, le travail de la palette chromatique confère à ces bâtiments austères une certaine présence, entre un ciel aux tons bleu grisâtres et le cour d'eau qui immerge la moitié basse de la composition. Cette représentation n'est pas une ode au développement pour autant, toutefois elle traduit les mutations que connaît la France au XIXe siècle. Sisley, initialement habitué à dépeindre la campagne, s'est également prêté au jeu pour *Le canal Saint-Martin à Paris* en 1870, celui-ci capturé dans un des seuls paysages urbains du peintre. une réelle symbolique ici est contenue dans le canal, un cours d'eau artificiel utilisé pour le transport d'hommes et de marchandises, un investissement courant de la révolution industrielle. La thématique de la représentation d'usines en fonctionnement ne trouve pas ses racines en France, l'Angleterre ayant déjà en 1801 par le français Louthembourg *Coalbrookdale*. Cela dit, François Bonhommé en 1858 élabore *Mines de houille de Blanzzy*<sup>9</sup> suite à une commande de l'Etat. Toute commande de l'Etat est à mettre en perspective avec l'élaboration d'une nation, au-delà d'un État seul. Ainsi, l'industrialisation française est interprétée de manière pittoresque, les hommes fourmillent, et les activités humaines font vibrer le paysage. Ce tableau est issu d'aquarelles sur le motif, le terrain ayant une place croissante face aux peintures de chevalet produites en atelier. Le paternalisme est par ailleurs exalté avec *Les mines de Montceau* (1857), une lithographie qui souligne une nouvelle fois l'émergence de ce nouvel ordre social géré par la bourgeoisie industrielle. Une œuvre de Pissarro, *La maison rouge* (1873) évoque la mutation en cours. Il juxtapose une maison tant une nouvelle façade à une petite ferme de genre traditionnel. Peinte aux touches délicates et soignées, cette œuvre met en équilibre l'ancien et le moderne, les champs et le ciel, l'homme et la nature.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Travail dirigé de Alithéia Soulié L3 S6, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2024.

<sup>10</sup> JUNEJA Monica, *Peindre le paysan, L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, 1998, Editions du Makar, Paris, p. 111.

Ainsi, cette nouvelle bourgeoisie industrielle s'enrichit et prend une ampleur considérable dans la société française. La mondanité de la bourgeoisie émergente est désireuse de se représenter dans le paysage qu'elle investit. En outre, les activités mondaines tiennent place tantôt dans la ruralité que l'urbanité française. Le réseau de chemin de fer n'est pas utile seulement pour aller dépeindre la forêt ou le transport de marchandises. Soulignée par les nouveaux discours hygiénistes, la bourgeoisie commence à se déplacer vers le littoral afin de profiter des cures thermales, de l'air marin ainsi que des casinos construits en conséquence. L'huile sur bois *La plage de Trouville*<sup>11</sup> (1864) d'Eugène Boudin montre la bonne société enrichie du Second Empire saisie vacant à ses loisirs, avec diverses aquarelles, pastels et peintures. Le peintre qui a convaincu Monet de peindre sur le motif montre ici sa ville de naissance et son littoral soustrait de son authenticité sauvage et ponctué de cabines et de crinolines. Cette peinture est présente à l'exposition internationale maritime du Havre, aux côtés de Manet, Monet, Courbet<sup>12</sup>... tous récompensés. Cela montre l'intérêt pour les paysages maritimes et autres marines, qu'elles soient habitées par la mondanité de la bourgeoisie industrielle ou suffisant à elle-même. D'autre part, la *Vue de Montmartre depuis la Cité des Fleurs aux Batignolles*<sup>13</sup> peinte en 1859 par Sisley capture la butte Montmartre, aménagée afin de convenir à la population croissante. Dans ce parc, on y voit au premier plan une bande de végétation avec du gazon ainsi que des arbres sous tuteur, domestiqués, laissant transparaître en arrière plan un chemin avec quelques bourgeois vaquant à leurs activités. Ainsi que le clair du paysage urbain : les immeubles sont sous un ciel dans des tons bleu-gris. Le paysage, qu'il soit naturel ou directement urbain, est investi par cette nouvelle state sociale de la bourgeoisie industrielle, à l'origine de nombreuses mutations dans la nation française.

La peinture dans son ensemble dessert ses commanditaires, et les connotations politiques ont toujours été partie intégrante des réflexions dans l'élaboration de cette dernière. Or, ce rôle privilégié au grands genres de la peinture d'histoire et des portraits de figures illustres tend à se généraliser à la peinture de paysage également. Les régimes politiques, aussi diversifiés qu'ils soient entre 1814 et 1914 ont à cœur de représenter leurs territoires afin d'avoir une certaine domination sur ces derniers. L'impérialisme et les colonies est

---

<sup>11</sup> BAILLY-HERZBERG Janine, *L'art du Paysage en France au XIXe, de l'atelier au plein air*, 2000, Flammarion, Paris, p 46.

<sup>12</sup> JEAN-AUBRY, G, *Eugène Boudin d'après des lettres et documents inédits*, 1968, Neuchâtel-Paris, nouvelle édition revue et augmentée, 1987, Neuchâtel, Paris.

<sup>13</sup> Travail dirigé de Alithéia Soulié L3 S6, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2024.

source à représentations, souvent idéalisées ou fantasmées, entre la fascination orientaliste et l'égyptomanie impulsée par les expéditions de Napoléon en Egypte, déjà en 1801<sup>14</sup>. Ainsi, les colonies les plus en vogue au XIXe siècle sont en Afrique Nord au Maghreb, notamment en Syrie et Algérie, ainsi que dans les îles Pacifique, Antilles... Gustave Guillaumet présente en 1867 *Le Sahara*<sup>15</sup>, un paysage désolé du désert avec comme unique protagoniste une carcasse de chameau perdue dans l'immensité du désert. Une caravane traverse au loin l'arrière-plan, dans le sable et la chaleur du désert. Les tonalités froides du squelette font un contraste avec la palette chromatique chaleureuse de la caravane surgissant de l'horizon. Cette gradation subtile des plans retranscrit l'impression de mirage que le peintre peut ressentir sur place. Une autre image d'une terre préservée de toute industrie est ainsi importée en France, afin de donner une perception pratiquement "pure" de la relation entre homme et nature dans ses colonies, outre le certain rapport métaphysique de *memeto mori* que ce tableau propose. Guillaumet ayant voyagé et fréquenté ses populations en Algérie, ses paysages demeurent plus représentatifs que d'autres plus idéalisés à l'instar du *Muezzine* (1866) de Gérôme<sup>16</sup>. Ce dernier propose une vue recomposée des bâtiments et monuments du Caire dans cette vue en contre-plongée prise du point de vue d'un minaret, plus représentatif pour sa part. Les paysages des colonies orientales sont alors symbole de préciosité, de fierté française ainsi que de civilisation médiévale préservée du changement industriel qui contrarie une partie de la population française, nostalgique de son ancien temps. Par ailleurs, d'autres peintres voyageurs font circuler des images des colonies des îles. Paul Gauguin est emblématique de cette démarche, bien que pas n'étant pas pour autant pionnier dans cette entreprise<sup>17</sup>. Tahiti et la Polynésie française sont des destinations de prédilection pour ce paradis perdu qu'il recherche. Représenter par le paysage de ces colonies un monde préservé, influencé par les récits bibliques du *Jardin d'Eden* ainsi que du *Mythe du Bon Sauvage* retrouvé dans *Des Cannibales* in *Essais* de Montaigne. *Nave Nave Fenua* (1892) dite "terre délicieuse" représente un paysage où la figure de vahinée, bien que remplissant la moitié droite de la composition, est un élément intégrant du paysage idyllique qui l'entoure. Tout cet idéal fantasmé des colonies comme un paradis perdu est représenté ici de façon canonique et stéréotypée. Ici encore, ce type de représentation magnifiée et préservée d'une civilisation

<sup>14</sup> Napoléon le Grand, *Description de l'égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites pendant l'expédition de l'armée française*, Imprimerie impériale, 1801, Paris.

<sup>15</sup> Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

<sup>16</sup> Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

<sup>17</sup> STASZAK Jean-François, « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs », *Sociétés & Représentations*, 2006/1 (n° 21), p. 79-99. DOI : 10.3917/sr.021.0079. URL :

<https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-societes-et-representations-2006-1-page-79.htm>

perverse contribue à apporter de nouveaux paysages des colonies françaises afin de créer une réelle emprise, et un empire dépassant 1870 avec la Troisième République, représentante d'une nation en faveur du développement des colonies et autres protectorats en Afrique et dans les îles.

Ceci étant dit, le paysage peut aussi avoir une vocation historique et être le théâtre de la représentation de conflits causés par les régimes politiques et l'impérialisme. En somme, des artistes qui s'engagent afin de montrer l'envers des conflits, dépassant la peinture de bataille, soit un paysage codifié depuis des siècles en faveur de la création d'une légende dorée de la nation. La violence des conflits, entre témoignages et revendications se diffuse au travers d'un paysage désolé, en ruines, ou encore saisi du tumulte belliqueux. L'image de la ruine est souvent privilégiée afin de montrer la destruction, ainsi que de sublimer parfois ces conflits, lorsqu'ils sont en faveur de la nation. Ce type de paysage dans les colonies reste magnifié, proche du *topos* des peintures de batailles. *La prise de la smalah d'Abd el Kader* (1844) d'Horace Vernet est l'un des derniers exemples de ce genre privilégié par Louis-Philippe pour sa Galerie des Batailles à Versailles<sup>18</sup>. Ce tableau est un grand format de 21 mètres de long en frise, afin de représenter toute la continuité du champ de bataille où fourmille les deux camps, entremêlés au paysage. La poudre se mélange à la poussière du sol, et les dunes se confondent avec les creux du champ de bataille. Beauce est dans cette continuité de la représentation d'un paysage, entre la ruine médiévale et la bataille avec *L'Assaut et prise de Laghouat le 4 décembre 1852* (1852). Cette peinture démontre le résultat de la politique désastreuse de Napoléon III entreprise par les colons et la prise des terres, entre les arabophiles - populations locales et armées françaises - et les arabophones - administration et intérêts des colons<sup>19</sup>. Ici, le paysage est utilisé pour illustrer les difficultés d'une nation, d'un Etat, ainsi que de s'inscrire dans la continuité de la tradition de la Ruine. Une tradition déjà sujette aux écrits dithyrambiques de Diderot dans ses *Salons* au XVIIIe siècle. En métropole, Messonnier décrit les conséquences de la guerre civile de la Commune de Paris au travers de *Souvenirs d'une guerre civile, les ruines des tuileries* (1871). Le modèle de la ruine antique souligne les vestiges d'un symbole démoli, le Palais des Tuileries, résidence des monarques français et un siège du pouvoir. Dans ce format en portrait de ce paysage détruit, le point de fuite dans l'axe médian vertical guide le regard du spectateur vers un symbole national et d'espoir ; un arc de triomphe. Ainsi, le paysage, bien que submergé

---

<sup>18</sup> Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

<sup>19</sup> Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

par les décombres au premier plan, laisse transparaître un avenir construit sur des bases solides. Le paysage architectural se confond entre ruine et monument bâti, entre débit et construction d'une nouvelle nation. Or, l'ensemble de cette démarche est possible sans la présence directe d'individus en action dans le dit paysage.

En définitive, **comment la peinture de paysage s'investit au service de la question nationale en France entre 1814 et 1914 ?** Au travers de l'importance croissante de la peinture de paysage au sein des commanditaires et du Salon, les peintres français adaptent la question du nationalisme, appliqué aux paysages français dans l'ensemble de sa pluralité. De l'identité rurale et provinciale attachée au sol à la nostalgie d'une Vieille France paysanne, le paysage représente une campagne française liée intimement à sa nation et sa construction. Par ailleurs, le paysage est le sujet des mutations notamment industrielles que le pays traverse à cette période, et les conséquences socio-économiques qui touchent la nation. Entre les paysages naturels investis par les nouvelles installations industrielles, le développement d'un paysage urbain ainsi que l'aménagement du littoral pour le plaisir de cette bourgeoisie industrielle naissante. De plus, les paysages des colonies, l'impérialisme et ses conséquences ne sont pas laissés sans reste. Les colonies d'Afrique Nord comme les îles du Pacifique sont l'objet de paysages fantasmés, comme le théâtre de batailles, résultat d'une gestion parfois complexe de ces territoires ultramarins. La guerre est aussi un stigmate porté par le paysage français, parfois désigné et décrié par les peintres les plus engagés. En somme, la peinture de paysage s'investit de manière plurielle sur l'ensemble de la nation française, du paysan au mondain urbain, rural comme urbain, d'ici et d'ailleurs, commandé par les différents régimes qui traversent le siècle de 1814 à 1914. Le genre de la peinture de paysage ne peut donc plus être considéré comme trivial, il porte l'histoire tout en se suffisant à lui-même. **Ouverture ?**

## **Bibliographie :**

BAILLY-HERZBERG Janine, *L'art du Paysage en France au XIXe, de l'atelier au plein air*, 2000, Flammarion, Paris.

EITNER Lorenz, *La peinture du XIXe siècle en Europe*, Harper and row, 1988, troisième édition, Editions Hazan, 2007, Paris.

JEAN-AUBRY G., *Eugène Boudin d'après des lettres et documents inédits*, 1968, Neuchâtel-Paris, nouvelle édition revue et augmentée, 1987, Neuchâtel, Paris.

JUNEJA Monica, *Peindre le paysan, L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, 1998, Editions du Makar, Paris.

Napoléon le Grand, *Description de l'égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites pendant l'expédition de l'armée française*, Imprimerie impériale, 1801, Paris.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*, 2001, 2e édition revue et augmentée, 2014, Hachette Supérieur, Paris.

STASZAK Jean-François, « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs », *Sociétés & Représentations*, 2006/1 (n° 21), p. 79-99. DOI : 10.3917/sr.021.0079. URL : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-societes-et-representations-2006-1-page-79.htm>

WAT Pierre, *Pérégrinations. Paysage entre nature et histoire*, 2017, Hazan, Paris.

Cours magistral de Pierre Wat L3 S6, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024.

Cours magistral de Catherine Méneux L3 S5, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023.

Travail dirigé de Alithéia Soulié L3 S6, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2024.