

Palais des Beaux Arts, Lille

Paysages (I): Première moitié du XIXème
siècle

L'art du paysage au PBA

- La collection du Palais des Beaux Arts (PBA) de Lille, contient des œuvres des plus grands paysagistes du XIXème siècle, ce qui en fait un lieu unique pour la compréhension de ce « genre ».
- Du Romantisme à l'Impressionnisme, en passant par « l'Ecole de Barbizon » ou le Réalisme, tout est représenté à Lille. Mieux, il y a aussi au PBA des œuvres de précurseurs, hollandais (Van Ruisdael, de Witte), anglais (Constable, Turner) voire italiens (Guardi).
- Et compte tenu de la place du motif du « Paysage » dans la peinture de ce XIXème siècle, l'ensemble des œuvres conservées à Lille sur ce thème confère au PBA une place de premier choix dans la muséographie française.
- Cette richesse mérite une présentation en deux parties, voici la première.

La montée du « paysagisme »

- L'histoire du genre « Paysage » au XIXème siècle est bien connue : c'est celle d'une **autonomisation** croissante par rapport au « tableau d'histoire » auquel, jusqu'à XVIIIème siècle, il servait de « toile de fond ».
- Les **hollandais** au XVIIème (Van Ruisdael, Van Goyen, Hobbema) les « **vedutisti** » vénitiens au XVIIIème (Canaletto, Bellotto, Guardi) , avaient montré la voie dans cette autonomisation, mais ailleurs en Europe le «paysage » était considéré comme « inférieur » au tableau d'histoire.
- Par exemple Gainsborough (1727-1788) le grand peintre anglais, ne put assouvir complètement sa passion pour ce genre, bien qu'il y ait produit d'authentiques chefs d'oeuvre. Ce furent Constable (1776-1837) et Turner (1775-1851) en Angleterre, 50 ans après lui, qui portèrent le paysagisme anglais à sa plus haute expression.
- La collection de Lille, elle, permet de comprendre **par l'exemple**, comment l'autonomisation s'est faite dans le contexte français : elle nous donne à voir et à suivre une fascinante tranche de l'histoire de l'art.

Trois précurseurs

- Lille possède un tableau de 3 précurseurs du paysage au 19^{ième} siècle: un hollandais (Van Ruisdael), un italien (Guardi), un français (Hubert Robert)
- On a donc au PBA, un panorama de ce que représentait le paysage pour les peintres du 18^{ième} siècle.
- Mais c'est au 19^{ième} que ce genre prit son essor. C'est ce que l'on verra dans la suite de la présentation, puis dans celle qui suivra (consacrée aux Impressionnistes et post-impressionnistes).

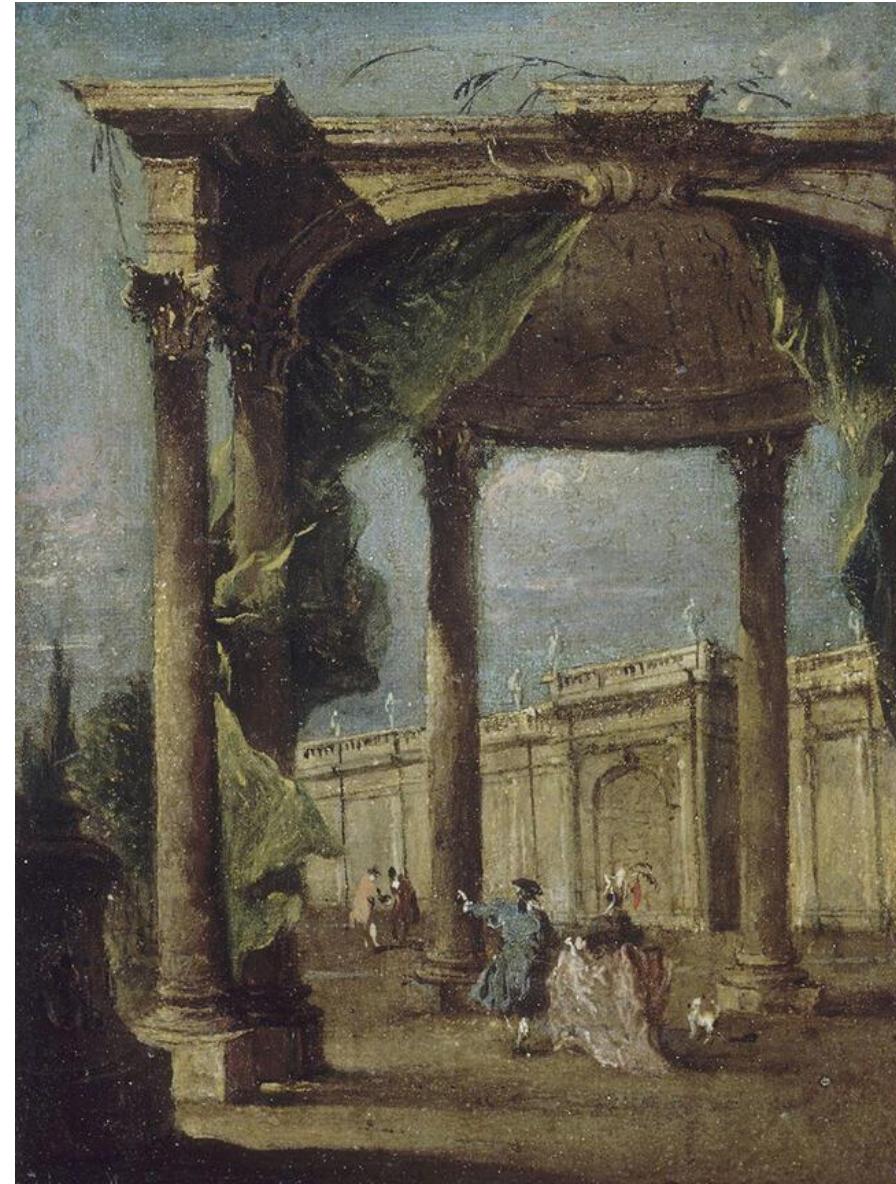
La tradition hollandaise : Jacob Van Ruisdael, « Champ de blé », 1660, 46x56 cm

- Le PBA possède un tableau du plus grand paysagiste hollandais du 17^{ème} siècle, à part Rembrandt : Jacob Van Ruisdael (1628-1682). Pour ce peintre, la nature a toujours quelque chose d'héroïque ou de dramatique, et l'homme n'y est pas très présent.
- Dans ce paysage des plaines de Hollande légèrement vallonées, Van Ruisdael met en relief le champ inondé de lumière. Le soleil n'est pas directement présent, mais il semble donner vie à ce morceau de terre doré.
- Le ciel de cette belle journée d'été, qui occupe les 2/3 du tableau suivant la tradition hollandaise, est rendu de façon réaliste, le chemin sinueux à droite porte des personnages minuscules, c'est le champ lui-même le sujet principal du tableau.
- Cet intense éclairage, peut être fugitif, entre deux nuages, a dû frapper Van Ruisdael qui nous le restitue ici de façon magnifique.



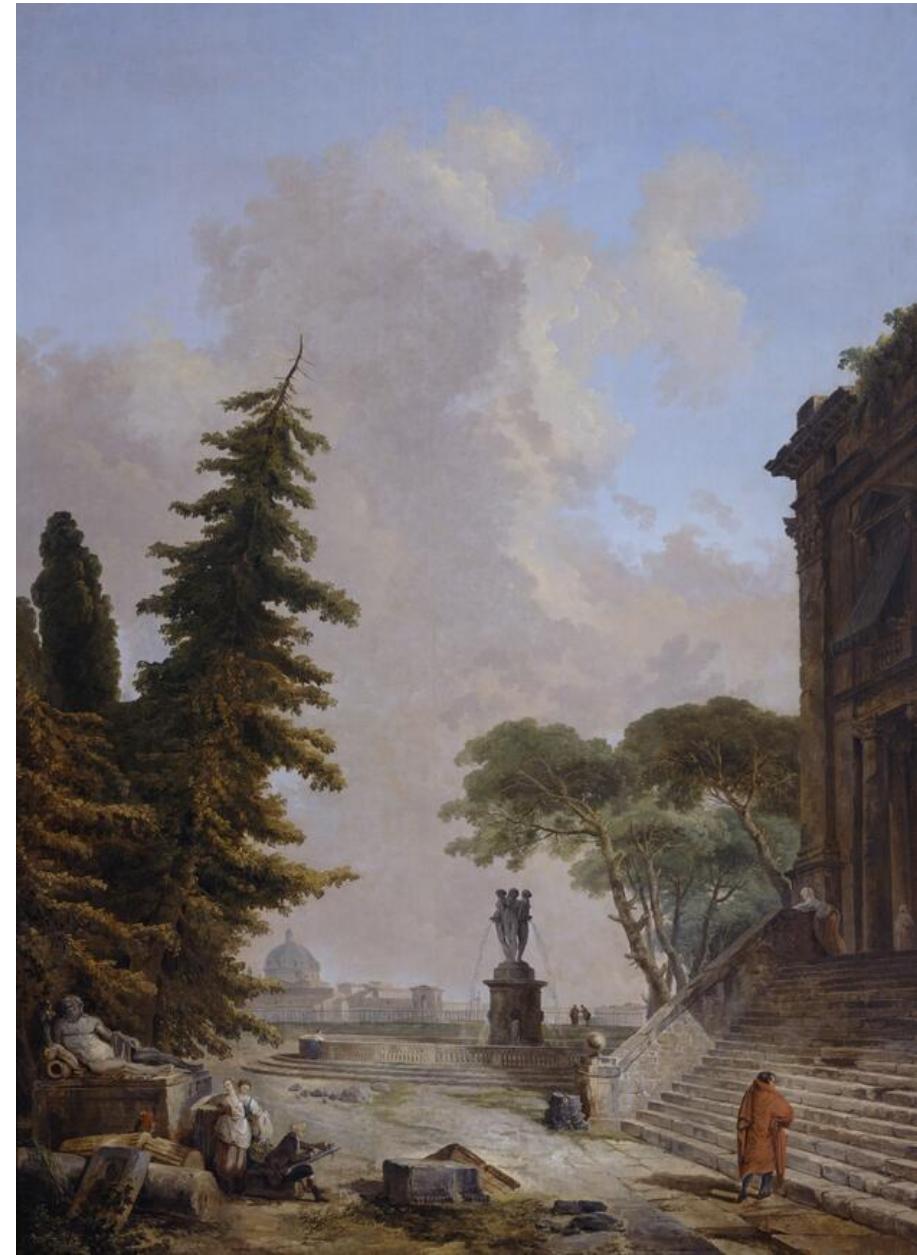
La tradition italienne: Francesco Guardi « Caprice Architectural », 17x13 cm

- Dans ce minuscule tableau il ne s'agit pas exactement d'un paysage, mais d'un « caprice ». Guardi « invente » un lieu imaginaire en juxtaposant deux monuments « vraisemblables ».
- Au fond la terrasse d'un palais romain (celle de la Villa Médicis) au pied de laquelle se promènent des passants.
- Devant, une sorte de porche semblable à une ruine romaine, à laquelle sont accrochés deux grands rideaux verts .
- Le tableau n'a pas de « signification ». Le rapprochement opéré par le peintre semble totalement arbitraire. Peut être veut-il montrer la continuité de la valeur de Rome, de l'Empire jusqu'au baroque, mais rien n'est moins sûr.
- Il semble que fatigué de peindre des « vedute » du grand canal de Venise ou d'autres lieux célèbres, Guardi ait voulu laisser courir son imagination.
- C'est Pannini, un peintre romain du début du 18^{ème}, qui a initié cette mode. Elle sera aussi reprise par Hubert Robert.



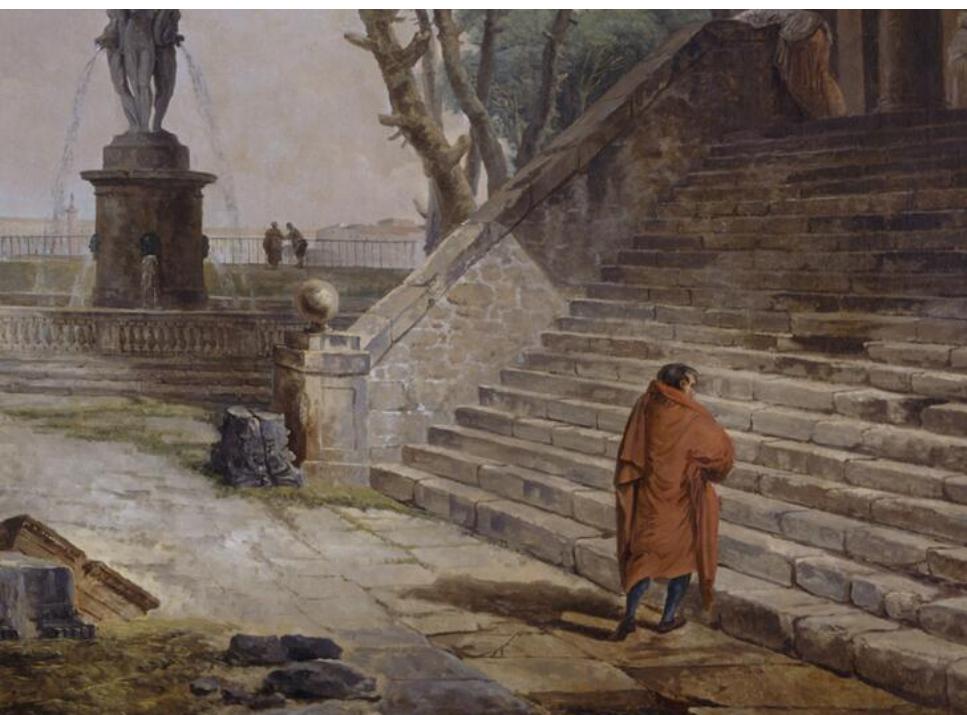
La tradition française: Hubert Robert « Terrasse d'un palais à Rome », 1776, 258x185 cm

- Ce grand tableau est plus « vraisemblable » que le précédent. On reconnaît au fond, barrant l'horizon, les toits de Rome avec les coupoles (Chiesa del Gesù notamment), vus de la Villa Médicis ou du « Pincio ».
- Cependant, le palais à droite, les statues à gauche, et derrière le sapin incliné, ne correspondent à aucun endroit précis. Peut être un palais détruit depuis ou le fruit de l'imagination du peintre?
- L'esprit du tableau est similaire à celui de Guardi: il s'agit de montrer la fragilité des entreprises humaines (les statues et les ruines à terre montrent la précarité des empires les plus puissants) mais aussi leur continual renouveau (la ville baroque qui s'étend au pied de la colline). Les arbres inclinés évoquent un monde précaire qui bascule.
- Robert est le spécialiste de ces paysages reconstitués mais vraisemblables. Il est dans l'esprit du temps, celui de la découverte des ruines de Pompéi, celui du néo-classicisme qui vante les grandeurs grecques et romaines.
- Mais il y ajoute un sentiment de nostalgie qui lui est propre



détails

- La statue de l'homme allongé appuyé sur une fontaine est la représentation traditionnelle à Rome d'un dieu fleuve, probablement le Tibre. Robert s'est représenté en train de dessiner et derrière lui deux jeunes femmes et un perroquet. La jeunesse et la modernité (colonies américaines) face aux ruines!



- La notice du musée signale le jeu d'ombres sur les marches.
- La fontaine derrière est totalement imaginaire, elle évoque la fontaine des Innocents à Paris, de Lescot.

Le paysage en France au 19^{ème} : les débuts

- Le grand « théoricien » du paysage en France fut Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819). Il écrivit en 1800 un grand traité sur le genre, « *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* », où, pour reprendre les mots d'Alain Mérot, il illustre parfaitement « *cette pondération recherchée entre poésie et vérité, imagination et observation...* »
- Valenciennes recommande de peindre de petites études sur le motif, pour ensuite, en atelier, les utiliser dans des paysages historiques. L'habitude de travailler en plein air date de lui. Mais il ne considère pas ces esquisses comme des tableaux finis.
- Cette habitude fut stimulée, en 1817, par une innovation technique, la fourniture de couleurs industrielles, déjà préparées. Le peintre n'avait plus à les fabriquer à partir de diverses poudres à mélanger avec un liant. Plus tard (1841), ces couleurs furent mises à leur disposition dans des tubes, ce qui facilita encore plus leur maniabilité.
- L'autonomisation du paysage fut aussi promue par l'exemple anglais: Au milieu du 18^{ème} siècle et grâce notamment à l'aquarelle, Cozens (1752-1797), puis Gainsborough (1728-1782), Turner (1775-1851) et Constable (1776-1837) établirent ce genre en Angleterre. Bonington (1802-1828) le fit découvrir aux peintres français, Delacroix notamment.

La collection de « paysages » à Lille

- On trouve au PBA 3 petites esquisses prises sur le vif, de Constable, de Bonington et de Corot, dans l'esprit de P. H. de Valenciennes. Elles donnent le ton et leur modeste format illustre ce que cherchent les peintres au début du 19ème : la rapidité, la « sensation », la captation d'une atmosphère particulière, en vue de la retranscrire dans un second temps dans un grand format.
- Puis se succèdent les grandes compositions : romantique (Georges Michel, Huet), traditionnaliste (Bertin), de « Barbizon » (Rousseau, Troyon, Corot, Daubigny), réaliste (Courbet), pré-impressionniste (Boudin, Jongkind, Dutilleux), académique (Rosa Bonheur).
- Cet échantillon lillois fournit ainsi un bon aperçu de ce qu'était la peinture de paysage avant l'émergence des impressionnistes.

John Constable Paysage, 1817-20, 15x21 cm

- C'est une toute petite esquisse prise sur le motif que le peintre pouvait reproduire ensuite sur un tableau de grande dimension. La technique est rapide, inspirée de l'aquarelle. Il s'agit de capter une idée générale de couleurs, de cadrage, de composition qui sera reprise et élaborée plus tard.
- Ici Constable a voulu opposer le chemin droit, profond, dessiné par les deux rangées d'arbres et s'enfonçant vers l'arrière, à droite, à l'espace dégagé à gauche, servant de toile de fond à la lavandière occupée à étendre son linge au premier plan.
- Le blanc des draps et du corsage, la chevelure noire et le foulard rouge de la jeune femme, créent une animation colorée devant l'espace infini de la plaine qui s'étend vers l'horizon.
- Le ciel n'est pas spécialement travaillé, mais Constable a peint des centaines d'esquisses où il a observé le jeu des nuages, et il aura pu y puiser ultérieurement un motif, au moment de transposer son travail sur grand format.
- L'opposition n'est pas seulement géométrique entre la verticalité des arbres et l'horizontalité de la plaine, elle juxtapose aussi les couleurs sombres à droite, et la luminosité diffuse à gauche (avec quelques points particulièrement éclairés, comme la plaine jaune à peine visible à l'arrière, ou le devant, en bas, lui aussi très lumineux).



Bonington, Une chaumière, 1834?, 17x22 cm

- Richard Parkes Bonington (1802-1828), né à Paris mais anglais d'origine, fut ami de Delacroix. Mort jeune, il fut cependant le vecteur de la diffusion en France du paysage anglais (incarné par Constable).
- Il s'agit ici aussi d'une toute petite esquisse dans l'esprit de Constable justement, où les effets de forme et de lumière sont également présents.
- C'est un paysage vu de près, le ciel n'y joue pas un rôle prépondérant.
- La masse beige et anguleuse de la chaumière, contrastant avec l'irrégularité touffue et vert sombre de la végétation dans laquelle s'avance le chemin, a capté l'attention de Bonington.
- On peut voir dans cette minuscule esquisse comment l'Homme domestique la Nature (et la fait reculer), ou bien le fait qu'il s'y tient aux abords, celle-ci ayant une « force » qui le dépasse.
- On peut aussi évoquer la simplicité du cadre rural par opposition à la complexité des villes se développant de façon foudroyante (Paris, Londres).
- En tout état de cause, le paysage devient un motif « en soi », où le peintre peut exercer sa technique et créer de la « poésie » dans les jeux de lumière sur les formes changeantes de la Nature.



Georges Michel, Paysage, environs de Paris, 77x98 cm

- Georges Michel (1763-1843) fut un des premiers paysagistes français. Bohème, issu d'un milieu populaire, il copia les hollandais pour nourrir sa nombreuse famille, et finit par s'imprégner de leur style. On le surnomma le « Ruisdael de Montmartre »
- Il a beaucoup peint la colline parisienne aux atmosphères instables, dans l'esprit de son modèle, Ruisdael.
- Ici il oppose le chemin blanc et l'arbre mordoré (en bas à droite) sous la lumière d'un soleil pâle (en haut à gauche), à l'effet de pluie que provoque un nuage sur les moulins de la colline (au milieu).
- L'autre élément remarquable est l'importance de ce ciel aux mille nuances de bleu/ gris (2/3 du tableau) comme le font les hollandais, ciel qui paraît mobile et léger en face des couleurs terreuses avec lesquelles Michel peint la capitale française.
- Tout se passe comme si ce petit nuage bas plongeait la colline dans une immense obscurité.



Corot « Le château Saint Ange » 1834, 27x40 cm

- Ici aussi il s'agit d'une esquisse, et Corot en a réalisé de nombreuses durant ses 3 voyages en Italie (1825-28, 1834, 1843). On est proche de l'aquarelle une fois encore mais Corot, dans la composition, reste un **classique**, élève de Bertin, lui-même élève de Valenciennes.
- La masse cylindrique de l'ancien mausolée d'Hadrien, parfaitement centrée et encadrée par la muraille du château qu'il est devenu au Moyen Âge, structure le tableau. Son reflet se dissout dans les eaux calmes du Tibre, et la science de Corot restitue magistralement la lumière romaine qui joue sur l'eau et les façades des immeubles. Ceux-ci convergent vers le château
- Le peintre pose des touches de pinceau horizontales, larges mais légères, qui se fondent dans le miroir de l'eau.
- A droite, coincé entre la muraille et les immeubles à l'ombre, le pont St Ange et ses statues de Bernini.



Huet, « Effet du soir », 1833, 81x100 cm

- La notice du musée présente ce tableau comme un prototype de paysage romantique, voyons pourquoi.
- Le paysage pourrait être classique avec beaucoup de verdure, une étendue d'eau calme au premier plan, mais plusieurs éléments l'en différencient:
 - Il ne fait pas beau, les nuages noirs s'amoncellent à gauche: la nature, via la météo, peut être au minimum, désagréable: ce n'est pas le cadre d'un « paradis arcadien ».
 - La tour moyenâgeuse qui émerge du bosquet et prend la lumière, ne ressemble à rien: c'est le fruit d'une rêverie romantique, pas une réminiscence d'un temple grec en ruine.
 - La jeune bergère devant, n'est pas « dans l'action », elle ne garde pas ses moutons, ne joue pas avec des amies. Elle semble elle-même contempler le paysage, c'est une héroïne romantique.
- Le paysage romantique est tout aussi « composé », donc artificiel, qu'un paysage néo-classique, mais dans un tout autre esprit. La Nature n'est qu'un prétexte de représentation de la grandeur antique dans un cas, de l'esprit « agité » du peintre dans l'autre.



Victor Bertin, Paysage, 1835, 115x183 cm

- Bien que peint peu après ceux de Corot, de Huet et de Michel, ce tableau de Bertin paraît d'un autre siècle, celui d'Hubert Robert, du néo-classicisme.
- Ce paysage est, comme celui de Huet, sans doute imaginé, composé à partir d'éléments réels pris là et là, dans les alentours de Rome: peut-être Tivoli, le pont Milvius, la plaine du Tibre, etc. En ce sens, Bertin est un héritier lointain de Claude Gellée (Le Lorrain).
- Ce tableau veut être une évocation de la fugacité de la vie et de la fragilité de l'Homme, comme en témoignent les ruines au premier plan, qui semblent venir directement du forum romain (temple des Dioscures).
- L'art de Bertin se concentre sur le contraste ombre/ lumière entre premier et second plan: Les pointes des feuillages, les fûts des colonnes dressées, reçoivent l'éclat d'une lumière blanche qui envahit aussi tout l'arrière plan et dissout presque les formes.



Victor Bertin Paysage, 1837, 114x163 cm

- Bertin a fait plusieurs voyages à Naples, et ce paysage est sans doute une évocation de la côte amalfitaine, qui tombe directement dans l'eau.
- La composition est classique, les bords du chemin, en V, au premier plan, ouvrent sur l'étendue d'eau calme et sur la montagne abrupte au fond.
- La lumière fait briller les teintes rouge, verte et bleu clair qui se répondent dans ce paysage, pittoresque au possible. Ce contraste de couleurs fait la valeur du tableau.
- Bertin recherche sans doute une poésie « arcadienne », en inventant une harmonie dans ce chemin de terre rouge, où dansent de joyeux paysans au son d'une viole.



Théodore Rousseau « La Seine à Villeneuve Saint Georges », 1848, 32x49 cm

- Théodore Rousseau (1812-1867) fut le « leader » de l'Ecole de Barbizon, le chantre du retour à la « forêt primitive » comme source d'inspiration, en réaction à l'urbanisation parisienne. C'est lui qui popularisa la peinture sur le motif en forêt de Fontainebleau. Pourtant dans ce tableau de Lille, il peint plutôt comme un « hollandais du XIX^e siècle », le ciel occupant les 2/3 du tableau, sur une étendue plate et horizontale de terre et d'eau, dont se détachent la végétation et quelques vaches.
- La teneur générale du tableau est grise, mais le ciel, décrit en bandes blanches et gris clair vers l'horizon, laisse entrevoir en moutonnant vers le haut, la lumière solaire qui perce les nuages et illumine le troupeau, ainsi que la bande de terre beige sur la rive à droite.
- Entre cette rive en beige et marron et le bosquet d'arbres vert foncé de l'autre côté, s'étend la surface lisse et grise de l'eau, fermée par une bande plus claire de végétation à l'horizon.
- Le contraste ombre/ lumière, subtil ici entre rive droite et rive gauche, sera plus violent dans les œuvres de Rousseau qui ont la forêt pour motif.



Constant Troyon « En forêt de Fontainebleau », 1848, 145x277 cm

- C'est plutôt dans cette œuvre immense de Troyon (1810-1865) que l'on retrouve « l'esprit de Barbizon », où la forêt avec ses grands arbres, est le véritable « héros ».

- Contrairement aux habitudes hollandaises, elle occupe presque toute la toile, le ciel étant réduit à la portion congrue.
- Les arbres, sont de véritables *personnages* (Les vrais, eux, comme les scieurs de bois ici, sont minuscules). Massifs, denses, ils imposent leur présence.
- La reproduction ne rend pas justice aux contrastes d'ombre et de lumière si caractéristiques de Barbizon.
- Elle restitue mal les rapides coups de pinceau, le « mouchetage »; La notice du musée parle à ce propos de « mosaïque », qui a fait dire à certains que Barbizon annonce l'impressionnisme, ce qui n'est pas tout à fait vrai.



Courbet « La Meuse à Freyr », 1856, 58x82 cm

- Courbet est le personnage principal du « Réalisme ». Il peint de façon grossière, à larges coups de brosse voire au couteau, « en pleine pâte » disent les spécialistes. C'est le cas ici pour la description de la falaise. Cela procure un effet saisissant de relief dès que l'on s'éloigne un peu.
- Alors que c'est le végétal qui fascine Rousseau et les autres, Courbet, lui, est plus sensible au minéral dans sa solidité, ou parfois au liquide en mouvement (la puissance des vagues). La Nature est pour lui dominante, voire menaçante.
- Ici la falaise est l'élément majeur, imposant sa rugosité sur les $\frac{3}{4}$ du tableau : La technique de Courbet la restitue parfaitement. L'eau, lisse, est le miroir de cette masse, le ciel sans nuage au dessus semble étrangement lointain.
- En plein règne de Napoléon III, Courbet le provocateur, le révolutionnaire de 1848 (et de la Commune future), « se tient à carreau », il ne cherche plus à provoquer. Ce genre de tableau ne devait effrayer personne, tout en lui procurant des revenus.



Corot « Idylle », 1859, 162x130 cm

- A partir de 1848 Corot va changer sa manière de peindre. Il ne cherchera plus à représenter des paysages précis comme dans le Château Saint Ange vu plus haut, mais à évoquer une Nature imaginée, peuplée de jeunes filles, de nymphes et de satyres, dans l'atmosphère vaporeuse d'une matinée de printemps. Parfois ces scènes illustreront un thème mythologique ou religieux, parfois non. Il connaîtra un très grand succès, notamment aux USA.
- Le tableau ci-contre en est un bon exemple. Il y allège la touche, restitue les effets de lumière sur le feuillage, contraste la blancheur de l'aurore et la profondeur sombre de la végétation.
- La scène se passe dans une clairière, les jeunes filles à demi nues se livrent à des jeux innocents dont on ignore la signification. Le format « portrait » du tableau permet de déployer les grands troncs jusqu'au sommet, le ciel est peu apparent.
- Corot est proche de l'Ecole de Barbizon qui aime s'immerger dans la profondeur de la forêt, mais le « floutage » de ses tableaux, qui rappelle les premières photographies en plein développement à l'époque, lui est propre. A rebours du Réalisme, il matérialise ainsi sa « rêverie », ce qui plaît beaucoup.



Dutilleux, « Le port de Dunkerque, marée basse », 1859, 18x28 cm

- Constant Dutilleux (1807-1865), arrière grand père du compositeur, fut un admirateur de Delacroix et ami de Corot, avec qui il voyagea. Dans cette petite esquisse, il reste fidèle à une composition hollandaise : le ciel occupe les 2/3 du tableau, le paysage est vu en frise horizontale, relégué à l'arrière plan, mais il introduit des éléments de rupture.

- A gauche un axe profond qui donne la 3^{ème} dimension, est symbolisé par la bordure d'herbe le long de la rive.
- Juste à côté, la masse noire de la coque du bateau échoué, qui lui est parallèle. Ce noir, inutilisé dans les tableaux hollandais, est repris dans la digue qui ferme le port à l'arrière du bateau, et par le tunnel au bout du chemin, à gauche.
- Inversement la bande verte à gauche, en profondeur, est reprise en écho mais horizontalement, à droite. L'ensemble définit ainsi un « repère orthogonal », encadrant la plage.
- C'est une petite esquisse, le ciel, gris blanchâtre, est peu travaillé.



Dutilleux « Hêtraie dans la forêt de Fontainebleau», 1862, 81x100 cm

- Ici Dutilleux nous montre qu'il est bien un ami de Corot et proche de l'Ecole de Barbizon.
- Son sous-bois où le ciel a disparu, est magnifiquement éclairé avec une lumière qui se diffracte sur le feuillage, et prend peu à peu une teinte de plus en plus sombre. En se réfléchissant sur les troncs, elle sert à définir leurs contours.
- Les formes sont « organiques », tordues, proches de la réalité.
- L'homme qui lit dans cette nature paisible et accueillante, est peut être un avatar du peintre lui-même, immergé dans le sous-bois comme auprès d'une « Alma Mater », une terre nourricière de son inspiration.
- La touche est rapide, mouchetée, et pourtant, à distance, le réalisme est saisissant: On s'y croirait!



Daubigny « Soleil levant, bords de l'Oise », 1865, 100x82 cm

- Charles Daubigny (1817-1878) fut proche de l'Ecole de Barbizon, mais s'intéressa plus aux rivières qu'aux forêts. Il aménagea une barque pour peindre « sur le motif », ce que Monet reprit plus tard. Ici il a planté son chevalet sur une berge en choisissant un point de vue qui équilibre l'étendue de la rivière à gauche, et la masse compacte des arbres à droite. Comme dans les tableaux hollandais le ciel prend les deux tiers de la toile, mais doit les partager avec les arbres à droite.
- Ce tableau rappelle celui de Rousseau examiné précédemment, mais la vue est rapprochée, ce qui donne plus d'importance aux personnages et à la végétation.
- En outre, tandis que la dominante était grise et bleue dans le tableau de Rousseau, ici elle est plutôt bleue et rose, ce qui est assez surprenant.
- Mais Daubigny se permet ainsi de belles nuances de couleur, tant dans le ciel que sur les reflets de l'eau.
- La touche est légère mais visible, ce n'est pas une peinture « lisse » comme le veut la tradition académique.



Rosa Bonheur Un pâturage, 32x48 cm

- Rosa Bonheur (1822-1899), peintre « animalière », fut l'artiste féminine la plus reconnue en son temps. Ses paysages agraires, sa description précise et réaliste des animaux, furent particulièrement appréciés dans la société bourgeoise du 2nd Empire et de la 3^{ème} République. En plus elle peint « lisse », avec un sens remarquable de la lumière.
- Ce petit tableau montre tout son savoir faire dans la restitution précise de la lumière d'été, des attitudes des animaux, de la végétation riche et « grasse » qui nourrit les bêtes.
- Rosa Bonheur y ajoute la petite mare, l'arbre à l'ombre bienfaisante et la petite paysanne « multitâches », qui file sa quenouille en même temps qu'elle surveille les bêtes.
- Tous les clichés du monde agricole de l'époque tels que les perçoivent les « bourgeois » de la ville, sont repris ici avec un métier académique remarquable.



Conclusion

- Au 19^{ième} siècle le « paysage » s'affirme comme un genre spécifique en France. Tout au long du siècle, la représentation de la Nature va épouser les modes, les tendances, les styles.
- L'échantillon de Lille permet de suivre cette évolution, de découvrir des peintres moins connus originaires de la région (Dutilleux par exemple) et de se remettre en mémoire des « maîtres » plus célèbres (Corot, Courbet).
- Mais c'est grâce à l'Impressionnisme que le paysage deviendra, si l'on peut dire, le genre dominant.
- Lille a la chance de posséder plusieurs tableaux de cette « Ecole », c'est ce que permettra de découvrir la présentation suivante. A suivre, donc.