

L'essor du paysage

Présentation, objectifs, préparation et prolongement de la visite,
la visite : liste des œuvres, bibliographie

Présentation

Etudier les étapes du développement spectaculaire de la peinture de paysage tout au long du XIX^e siècle suppose que soient succinctement définies au préalable les modalités de la constitution du paysage en tant que genre spécifique.

1. Qu'est-ce qu'un paysage ?

Quelle que soit sa situation historique et culturelle, la peinture s'est très fréquemment trouvée confrontée au problème de la mise en espace d'objets ou de figures et par conséquent à la notion d'étendue ; elle a pu souhaiter suggérer l'illusion de la profondeur, selon des méthodes extrêmement diverses, rationnelles ou intuitives, comme préférer ne pas en tenir compte. Les représentations de lieux y sont néanmoins fort nombreuses, vues partielles sur des éléments de la nature : champs, prairies, vallées, forêts, montagnes..., le plus souvent simples arrière-fonds plus ou moins schématiques ou vraisemblables.

L'emploi du terme "paysage" ne se justifie pleinement que lorsque le site figuré, non seulement occupe une place prépondérante dans l'espace du tableau en présentant une vue d'ensemble, mais surtout constitue le sujet principal de l'œuvre au lieu de n'en être que le cadre, le contexte, voire seulement le décor. En dépit de la création en 1816 d'un Prix de Rome du paysage historique sous l'impulsion de Pierre-Henri de Valenciennes (dont la réforme du système des Beaux-Arts entraînera la suppression en 1865), le XIX^e siècle débutant a hérité de la hiérarchie établie deux siècles auparavant par Félibien puis érigée en norme par l'Académie royale, qui situe le paysage en-deçà des genres nobles (peinture d'histoire, scènes de la vie quotidienne, portrait), juste avant la nature morte. A peine reconnu comme genre spécifique, le paysage s'est trouvé dévalué car il ne faisait pas appel, jugeait-on, aux qualités artistiques et aux valeurs morales considérées comme suprêmes : l'idée, l'invention, l'homme.

Ce sont ces critères qui ont servi à distinguer, au sein même du genre, deux types de paysages inégalement prestigieux : tout d'abord le paysage héroïque (historique ou mythologique), puis le paysage champêtre (pastoral). Charles Baudelaire en 1859 parle, dans le chapitre du *Salon* qu'il lui consacre, du paysage étudié pour lui-même comme d'un "genre inférieur", et du "culte naïf de la nature".

2. L'essor du genre au XIX^e siècle

Dans la continuité du retour au sentiment de la nature initié à la fin du XVIII^e siècle et de l'intérêt croissant pour l'observation directe de l'environnement proche, la peinture de paysage connaît un exceptionnel développement durant tout le XIX^e siècle, occupant une place prépondérante au sein des multiples courants artistiques qui traversent cette période. Les artistes désireux de se libérer du poids de la tradition abandonnent les sujets composés au profit de la seule figuration de morceaux de nature localisés et identifiés par les titres, sans événement particulier, sans anecdote. Evoquant, dans son commentaire du Salon de 1866, l'extension de la peinture de plein air partiellement ou totalement réalisée sur le motif, le critique Jules Castagnary parle de "la grande armée des paysagistes".

Cependant, le recours au paysage répond à des intentions fort diverses ; à la primauté accordée aux sensations visuelles immédiates, aux variations et aux reflets de la lumière, succède dans les deux dernières décennies du siècle une conception nouvelle du motif. Celui-ci n'est plus considéré comme un sujet à imiter ou un spectacle à "exprimer", mais comme un point de départ pour un usage plus autonome des moyens picturaux. La couleur et la touche notamment sont chargées de construire l'espace, le relief et les volumes, en appelant l'active participation du spectateur quant à l'interprétation figurative de l'œuvre.

Simultanément, l'émancipation des peintres vis-à-vis de la pure sensation rétinienne se fait au bénéfice de la dimension spirituelle du paysage, manifestée à travers un symbolisme visionnaire qui s'accompagne parfois d'un retour à l'Antique, par le biais d'une mythologie "revisitée".

Objectifs

1. Cette visite a pour but de faire observer qu'à travers le privilège accordé au paysage prennent forme de nouvelles conceptions de la pratique picturale qui prennent leur source dans une expérience différente du monde sensible. L'essor du genre résulte au départ d'une volonté d'amener le public à mieux voir le réel en reconnaissant dans les tableaux des lieux singuliers, tels qu'on en rencontre autour de soi. Pour autant, une peinture ne se limite jamais à une simple fonction de description ; elle met en œuvre un ensemble de significations ancrées dans le dispositif plastique particulier de l'œuvre. A ce titre, on peut dire que le réalisme est lui aussi une forme de convention, une interprétation obéissant à des codes, et non pas l'exacte réplique de la réalité.

2. Il importe de distinguer, au travers des différents courants qui se sont épanouis au cours du siècle, l'extrême diversité des approches du paysage par des artistes aux styles souvent fort éloignés, afin d'éviter de faire de l'impressionnisme l'apogée de la peinture de paysage, et de sa technique le critère d'excellence d'une vision objective de la nature, point culminant auquel viendraient se rattacher divers courants secondaires, simples précurseurs ou héritiers.

3. Un parcours du paysage au XIX^e siècle permet de remarquer que les œuvres impressionnistes, qui privilégient les apparences sensibles, ne sont nullement pour autant plus fidèles à la vision humaine ou plus proches d'une perception spontanée de la réalité extérieure ; avant tout, elles accomplissent la remise en cause - déjà entamée durant la première moitié du siècle - des codes traditionnels de la représentation au bénéfice d'une mise en évidence accentuée des matériaux avec lesquels le peintre travaille : pâte colorée, brosse, surface de la toile, ainsi que de l'acte de peindre lui-même : gestes, marques et traces.

Préparation et prolongement de la visite

Niveau école

• Avant la visite

1. Définir ce que l'on appelle un "paysage" :
- Dérivé du mot "pays" : territoire, le terme désigne l'étendue de pays que la nature présente à l'observateur.

- Par extension, il désigne également toute figuration picturale ou description littéraire relevant de cette observation.

Noter que la notion de "paysage" n'apparaît en Occident qu'au XVII^e siècle.

2. Montrer que les deux définitions sont liées ; que notre perception esthétique du paysage dans la réalité - "que c'est beau !" - est dans une large mesure influencée par l'histoire du paysage artistique.

3. Qu'est-ce qu'un paysagiste ?

- Un peintre de paysages.
- Un dessinateur qui aménage les jardins et les "espaces verts".

(Claude Monet à Giverny incarne l'une et l'autre des deux définitions).
Pourquoi n'y a-t-il pas de sculpteurs paysagistes ?

4. Faire remarquer aux enfants les différents types de sites susceptibles d'être nommés "paysages" : sauvages (mais en existe-t-il encore ?), aménagés, cultivés, construits, urbains. Différencier les aspects naturels de ceux qui sont le fruit de l'action humaine ; ainsi, percevoir, dans la peinture impressionniste, la coexistence de motifs traditionnels - moulins, carrioles : rusticité - et de motifs modernes - locomotives, usines : progrès - et constater que les premiers y sont beaucoup plus nombreux que les seconds.

5. Enumérer les diverses activités possibles dans un paysage, en séparant :

- Travail : élevage, labourage, semailles, plantation, moisson, vendanges, cueillette, horticulture...

- Loisir : promenade, baignade, canotage, partie de campagne, jardinage, chasse...

6. Qu'est-ce qui distingue une peinture de paysage d'une carte, d'un plan ou d'une photographie ? Peut-on faire un usage pratique d'un tableau, par exemple pour se repérer ou se déplacer, étudier la végétation ?

• Après la visite

1. Devant un tableau de paysage (en classe, une reproduction), identifier le lieu, l'heure (l'aube, le crépuscule...), la saison. Apprendre à distinguer ce qui est de l'ordre du permanent - du moins à l'échelle de l'homme : géologie, relief, cours d'eau, architecture, de ce qui relève de l'éphémère : lumière, ombres et reflets, brume, orage, arc-en-ciel, floraison.

2. Faire observer l'importance plus ou moins grande, relativement à leur situation dans l'espace du tableau, de l'homme, des maisons, des arbres, du ciel, des nuages.

- Quel est le sujet principal ?

- Où se trouve-t-il placé dans le tableau ? (Est-il toujours au centre ?)

- Le peintre en est-il proche ou éloigné ?

- Considérer les titres ; par exemple :
Camille Pissarro : *La brouette* (1881), *La gelée blanche* (1873), *Les toits rouges* (1877).

3. Se demander pourquoi les formats sont presque toujours horizontaux et non verticaux (contrairement aux portraits) ?

4. La ligne d'horizon est-elle visible ? A quelle hauteur se situe-t-elle ?

5. Distinguer le premier plan (en bas), le plan intermédiaire (au centre), l'arrière-plan (en haut). Comparer le degré de proximité ou d'éloignement des divers motifs qui composent le paysage :

- Quels sont les éléments qui permettent de repérer ces plans et d'évaluer leurs proportions respectives ?
- Quels sont ceux qui les séparent et ceux qui les relie (chemins, barrières, rivières parallèles au plan du tableau ou bien perpendiculaires) ?

- Distingue-t-on autant de détails dans les différentes parties du tableau ? Sinon, pourquoi ?

6. Quel est le point de vue adopté : au sol, à hauteur d'homme, surélevé ?

En quoi ce facteur peut-il avoir une influence sur la situation de la ligne d'horizon et sur la quantité relative de terre et de ciel prise en compte ?

7. Faire peindre un fragment de ce que l'on aperçoit par les fenêtres de la salle de classe - de manière schématique, voire simplement un nuancier de couleurs - à différents moments de la journée ou à diverses périodes de l'année.

8. Faire dessiner, de mémoire, "un nuage" ; répéter ensuite l'opération en prenant attentivement pour modèle un nuage dans le ciel. Le dessiner comme si on en faisait un portrait, comme si on ne devait le confondre avec aucun autre nuage.

Niveau collègue

• Avant la visite

1. Expliciter la notion de "genre" en peinture : histoire, mythologie, portrait, paysage, nature morte, par rapport à leur hiérarchie selon les critères académiques (en établissant éventuellement un rapprochement avec les genres cinématographiques : comédie, drame, reconstitution historique, western, policier...).

2. Définir les caractéristiques du genre "paysage" et ses limites extrêmes :

lorsque la place occupée par l'homme et son action rivalise avec le cadre (par exemple dans Eugène Delacroix : *Passage d'un gué* - 1858) ou bien lorsque le fragment de nature pris en compte est excessivement restreint (par exemple dans Edouard Vuillard : *La promenade dans le port* ; *Le Pouliguen* - 1908), sommes-nous encore en présence d'un paysage au sens strict ?

3. Evoquer l'histoire du paysage avant le XIX^e siècle et ses significations fréquemment liées à la Bible : d'un côté la nature sauvage, chaos source d'angoisse et de terreur devant les forces hostiles ; de l'autre le paradis perdu (ou introuvable), jardin clos, généreux et protecteur, garant du sentiment de la sécurité et de la maîtrise. En déduire que la modernité des impressionnistes, y compris par rapport au groupe de Barbizon, réside dans le recul du point de vue moral sur la nature et dans une "neutralité" du regard jusqu'à eux réservée à l'étude de paysage.

4. Analyser les règles classiques du paysage composé : ségrégation des plans en profondeur, procédés d'atelier d'harmonisation de la lumière et de distribution des ombres en tons dégradés, mise en valeur des éléments pittoresques et symboliques.

5. Présenter les transformations de la géographie physique induites par l'industrialisation et le développement des moyens de transport rapides, bateaux à vapeur et chemins de fer, qui favorisent ainsi l'essor des villes balnéaires, des excursions à la campagne et des villégiatures de week-end. Tout en évitant la pure et simple illustration par les œuvres - car le propos des peintres n'est pas d'ordre géographique - on peut faire remarquer que les artistes impressionnistes privilégient souvent les "paysages de liaison" où figurent routes, fleuves, voies ferrées, rues et boulevards, en choisissant des sites aisément accessibles, proches des réseaux de communication.

- Après la visite

1. Etudier, sur le plan plastique, la question de la représentation de l'espace et de l'intégration des personnages, les divers moyens de suggestion de la profondeur, l'utilisation ou non de la perspective et le rôle spatial des couleurs.

2. Dessiner un arbre : par où commencer et de quelle façon associer tronc, branches et feuilles ? Comment des artistes tels que Corot, Pissarro, Van Gogh, Cézanne ou Sérusier suggèrent-ils, chacun à leur manière, un feuillage touffu sans peindre les feuilles une à une ? Comment résolvent-ils la tension entre le "global" (la silhouette générale, les masses) et le "local" (la forme particulière, les unités distinctes de l'arbre) ?

3. Au carrefour de l'art et des sciences de la nature :

alors que l'étude scientifique est mise à profit dans l'apprentissage du dessin de la figure humaine (anatomie et morphologie), elle est négligée dans l'art du paysage.

Chateaubriand : *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* (1852) :

"L'étude de la botanique me semble utile au paysagiste, quand ce ne serait que pour apprendre le "feuillé" et ne pas donner aux feuilles de tous les arbres le même timbre et la même forme."

4. En tant qu'expérience sensible et esthétique, le paysage participe aussi de la littérature. A quel moment une description littéraire de la nature devient-elle un paysage, en quelque sorte un "tableau" ? Distinguer les procédés propres à la littérature de ceux mis en œuvre dans le domaine des arts plastiques :

- la description introduit dans le déroulement de la narration une pause, une ponctuation, mais demeure un parcours linéaire et conserve la succession progressive inhérente à l'écriture :
Gustave Flaubert : *Madame Bovary* (1856)
Garnier-Flammarion, p. 268.

L'éducation sentimentale (1869)

Garnier-Flammarion, p. 397 à 400.

- la description correspond au point de vue d'un des personnages, ou du narrateur :
Chateaubriand : *Mémoires d'Outre-Tombe* (1841).

- La description distingue, par l'usage du vocabulaire, vue d'ensemble globale (panorama : "la prairie", "l'océan") et détail précis (focalisation : "le tronc noueux", "l'épave de la grande vague") et maintient la flexibilité des mots par rapport aux choses qu'ils désignent : quelle est la taille moyenne d'une colline ?

Niveau lycée

- Avant la visite

1. Mesurer l'écart entre l'image et le texte, en soulignant le fait que dans la littérature, la nature est presque toujours liée à un jugement moral : la campagne, saine et vertueuse, hygiénique, s'oppose souvent à la ville, licencieuse et corruptrice, gagnée par le vice ; entre les deux, la banlieue tend malgré tout à se laisser contaminer par la seconde :

Guy de Maupassant : *La femme de Paul* (1880) ;

Au printemps (1881)

Emile Zola : *Thérèse Raquin* (1867) ; *L'assommoir* (1877)

De cette antinomie rien ne transparaît dans la peinture, surtout pas dans celle des impressionnistes qui nous donne à voir avec la même jubilation pour la lumière et le mouvement la fenaison en Bretagne, le champ de coquelicots et le boulevard des Capucines ou la rue Montorgueil.

2. Depuis Jean-Jacques Rousseau, le paysage en littérature est "bavard" : il fait entendre sa voix, ou plutôt notre voix, car lorsque la nature parle, elle ne fait que répondre à notre propre voix. Déjà le peintre Valenciennes enjoignait par métaphore le paysagiste de "faire parler [la nature] à l'âme par une action sentimentale", tandis qu'un autre peintre, Théodore Rousseau, déclare chercher à entendre "la voix des arbres [...] le langage des forêts".

Cette rhétorique de la communion, du dialogue de l'homme avec la nature a connu un essor important dans la poésie et dans la littérature ; citons pour exemple le recueil de poèmes de Victor Hugo : *Les voix intérieures* (1837).

Stendhal également, dans *La Chartreuse de Parme* (1839) : pour Fabrice del Dongo, le héros du roman, les forêts du lac de Côme sont "celles qui parlent le plus à son âme".

Mais plus tard, au seuil de la première guerre mondiale, dans une période plus désenchantée, c'est l'incommunicabilité qui domine. Pour Rainer Maria Rilke, dans ses *Essais sur l'art* (1912), "[le paysage] est une vie qui n'est pas notre vie, qui ne participe en rien à la nôtre, et célèbre sans nous voir ses fêtes auxquelles nous assistons avec une certaine confusion, comme des hôtes arrivant par hasard et qui parlent un autre langage."

3. En peinture, le paysage est plutôt muet, du moins chez les impressionnistes : leurs toiles donnent à voir des morceaux de nature dans leur beauté instantanée, apparemment sans autre but que de plaire aux yeux, de se réjouir de la plénitude d'une atmosphère ensoleillée, d'éprouver le bonheur du spectacle qu'offrent les bords de Seine ou la côte normande en se livrant sans réserve aux sensations lumineuses et colorées.

On peut se demander pourquoi l'impressionnisme qui a tant agressé et scandalisé les spectateurs de

l'époque qui n'y voyaient que barbouillage de couleurs crues, est devenu par la suite l'archétype de la peinture la plus harmonieuse qui soit, la plus sereine, présentant du monde une vision idyllique d'absolue plénitude ?

Une réponse possible réside dans la grande facilité d'accès d'un style de peinture qui ne présuppose aucune connaissance mythologique ou littéraire pour être "comprise". Ce sont des œuvres qui s'adressent directement à la sensualité hédoniste du public, favorisant une appréhension aisée et quasi-immédiate, une fois ce public rompu à l'emploi des couleurs claires et vives et habitué à une technique d'exécution libre, qui dédaigne le fini méticuleux.

4. A l'opposé du lyrisme et de la poésie du paysage, on rencontre la satire et la dérision de Gustave Flaubert :

- Sur le groupe de Barbizon : *L'éducation sentimentale* (1869), 5^e partie, chapitre 1.

- En relation avec la démarche impressionniste : *Bouvard et Pécuchet* (1881), Gallimard, coll. Folio, p. 88 et 382.

Dans le *Dictionnaire des idées reçues* qui fait suite au roman, Flaubert écrit, à la lettre P : "Paysages de peintres : toujours des plats d'épinards !"

- Après la visite

1. Le paysage pictural au XIX^e siècle est le résultat d'un regard contemplatif qui fournit un point de vue extérieur (celui du citadin en général) sur la nature domestiquée et esthétisée.

Oscar Wilde : *The decay of lying (La décadence du mensonge)* du recueil d'essais *Intentions* (1891) : "Là où la nature avait eu coutume de nous offrir des Corot et des Daubigny, elle présentait maintenant d'exquis Monet et de ravissants Pissarro."

Paradoxe qui veut que la nature imite l'art, dans la mesure où le tableau (se référant à d'autres tableaux) précède la vision de la nature.

On peut illustrer ce propos en mentionnant la pétition signée au début des années 1850 par les peintres de Barbizon pour obtenir que soit interrompu le défrichement de la forêt de Fontainebleau et protégés les sites de Barbizon ou de Chailly. Théodore Rousseau fit jouer ses relations parmi des députés afin que soit pris un décret de loi protégeant le site ; ce qui fut fait en 1856. La forêt devint en quelque sorte un monument historique : une œuvre d'art, dérivée des toiles de Rousseau, Daubigny ou Dupré.

Citer également la transformation du domaine de Giverny dans l'Eure par Claude Monet, de verger en jardin d'agrément, depuis l'acquisition en 1885 jusqu'à la mort du peintre en 1926. Ce jardin, avec ses cerisiers, son bassin de nénuphars et son pont japonais en bois, sera le motif unique des nombreuses séries des *Nymphéas* ; si l'on en croit un témoin auditif, Monet aurait dit : "Mon plus beau chef-d'œuvre, c'est mon jardin".

2. Sur le plan de l'esthétique, distinguer les notions de beau naturel et de sublime : alors que le romantisme dans la première moitié du XIX^e siècle est en quête de la plus grande élévation spirituelle et de tous les moyens d'y parvenir, au premier rang desquels figure l'imagination, le réalisme et à sa suite l'impressionnisme préfèrent rendre compte de ce que l'environnement quotidien et prosaïque donne à percevoir. Souligner le fait que le beau et le sublime ne sont pas deux degrés sur la même "échelle" du plaisir esthétique, car ils ne sont pas comparables : en effet, selon Kant, le beau naturel est une catégorie de l'entendement tandis que le sublime ne relève que de l'imagination. On ne peut même pas dire qu'ils s'opposent puisque le sublime est dépourvu de mesure comme de forme. Il est l'infini, le colossal, l'illimité, et en cela il se heurte à notre raison (ou plutôt notre raison se heurte à lui, notamment dans le domaine des mathématiques). Ce qui les sépare, c'est par exemple la question de l'objet, car s'il existe de beaux objets, il ne saurait par contre y avoir d'objets sublimes : c'est pourquoi le terrain d'élection du sublime est bien le paysage.

Liste des œuvres

N.B. : quand il s'agit d'une visite-conférence, cette liste d'œuvres est indicative. Le conférencier, qui conduit le groupe d'élèves, est libre de choisir les œuvres qui soutiennent sa démonstration.

- Gustave Courbet : *L'Atelier*, 1850-51
- Paul Huet : *Le Gouffre*, 1861
- Gustave Courbet : *La Vague*, 1869
- Camille Corot : *Une matinée ; la danse des nymphes*, 1850
- Camille Corot : *La Clairière ; souvenir de Ville-d'Avray*, 1872
- Théodore Rousseau : *Une avenue ; forêt de L'Isle-Adam*, 1849
- Eugène Boudin : *Baigneurs sur la plage de Trouville*, 1869
- Charles-François Daubigny : *La Neige*, 1873
- Claude Monet : *La Pie*, 1868-69
- Claude Monet : *Grosse mer à Etretat*, 1868-69
- Gustave Courbet : *La Falaise d'Etretat après l'orage*, 1870
- Claude Monet : *Train dans la campagne*, 1870
- Camille Pissarro : *La Moisson à Montfoucault*, 1876
- Claude Monet : *Londres, le Parlement : trouée de soleil dans le brouillard*, 1904
- Paul Cézanne : *Le Pont de Maincy, près de Melun*, 1880
- Vincent van Gogh : *Chaumes de Cordeville à Auvers-sur-Oise*, 1890
- Paul Gauguin : *Paysage de Bretagne ; le moulin David*, 1894
- Paul Sérusier : *Le Talisman*, 1888
- André Derain : *Le Pont de Charing Cross*, 1906
- Maurice de Vlaminck : *Coteaux de Rueil*, 1906
- Pierre Bonnard : *En barque*, 1907
- Ker-Xavier Roussel : *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, 1911
- Gustav Klimt : *Rosiers sous les arbres*, 1905

Bibliographie

- Sylvie Patin, *A la campagne*, Hazan/RMN, 1986
- *L'impressionnisme et le paysage français*, catalogue de l'exposition du Grand-Palais, RMN, 1985
- *L'impressionnisme et la peinture de plein air 1860-1914*, Larousse, 1992
- Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, Denoël, 1978, réédition Laffont "Bouquins", 1987
- Pierre Miquel, *Le paysage français au XIX^e siècle ; l'école de la nature*, La Martinelle, 1975
- Kenneth Clark, *L'art du paysage*, Gérard Monfort, 1988
- Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, Christian Bourgois, 1989
- Henri Focillon, *La peinture au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991
- Philippe Hamon, *La description littéraire*, Macula, 1991

La visite : les œuvres

Introduction

- Gustave Courbet : *L'Atelier*, 1850-51
Localisation : salle 7

“C’est le monde qui vient se faire peindre chez moi” déclare Courbet à propos de ce tableau-manifeste du réalisme. Cela est vrai, mais par un dispositif qui n’est pas sans affinités avec celui que mit en place Diego Vélasquez dans *Les Ménines*, Courbet se figure en train de peindre, non pas les gens réunis chez lui ni même le modèle nu auquel il tourne le dos, mais... un paysage de sa Franche-Comté natale, de mémoire ou d’imagination, “de chic”, auquel il apporte avec satisfaction les dernières retouches. L’éclat lumineux qui se dégage de cette toile, en contraste avec l’obscurité de l’atelier, est emblématique de l’attention exclusive portée aux phénomènes lumineux par les peintres de paysage, à cette clarté magnifiée quelques années plus tard par les impressionnistes. De ce fait, la toile représentée au centre du tableau est comme un trou dans la surface de la toile, une fenêtre ouvrant sur l’extérieur, ce qu’accentue encore le morceau de draperie couvrant la partie supérieure du ciel peint. Une telle anomalie plastique n’a pas échappé à Eugène Delacroix qui écrit en 1851 dans son Journal :

“La seule faute [commise par Courbet dans *L'Atelier*] est que le tableau qu’il peint fait amphibologie [équivoque] : il a l’air d’un “vrai” ciel au milieu du tableau”.

1. Le paysage comme état d’âme

- Paul Huet : *Le Gouffre*, 1861
Localisation : salle 2

Ce paysage composé témoigne de la survivance tardive de l’esprit romantique qui établit des affinités entre le lyrisme des éléments naturels et un état d’âme souvent proche du tragique, liens ici rendus manifestes par la métaphore de l’abîme ; métaphore visuelle mais aussi linguistique : on dit en effet “être au bord du gouffre”, “s’abîmer dans le désespoir”, ou encore “toucher le fond”.

La présence d’un tel gouffre au milieu de rochers escarpés paraît bien peu plausible aux abords immédiats d’une si vaste plaine, surtout lorsque l’on sait que Huet fit des études pour ce tableau dans la forêt de Fontainebleau ; il en ressort une image terrifiante mais au caractère un peu forcé, excessivement dramatisé.

“Les figures doivent faire comprendre qu’un accident, un malheur est arrivé” indique Paul Huet, et en effet tout est mis en œuvre pour parvenir à ce résultat ; la nature y est particulièrement hostile : nuages menaçants, oiseaux inquiétants, arbres secoués par le vent, chevaux agités et effrayés - on connaît l’extrême sensibilité instinctive de ces animaux au danger. La facture est aussi fougueuse et nerveuse que les montures des protagonistes et la touche “en écaille” est bien propre à suggérer la lueur spécifique d’un ciel d’orage.

- Gustave Courbet : *La Vague*, 1869
Localisation : salle 7

Le peintre qui, dans *L'Atelier* (1850-51) - allégorie réelle de sept années de [sa] vie - ménage une place de choix à une nature morte constituée de défroques romantiques : chapeau à large bord et plume noire, guitare et poignard, a réalisé ultérieurement plusieurs tableaux ayant pour thème - éminemment romantique - une mer très agitée sous un ciel d’orage menaçant, et pour motif central une vague déferlante chargée d’écume. Loin d’être simplement anecdotique, la nature déchaînée sert ici un riche travail pictural sur les couleurs sourdes et grises de la tempête, dans une volonté de transcription de la force des éléments - solides, liquides, gazeux - rendus par d’épais empâtements “ràclés”. L’intention manifeste de l’artiste est davantage de développer une sensibilité quasi géologique à la puissance engloutissante de la nature que d’exprimer symboliquement les affres d’une âme tourmentée. La fragilité de l’homme face à l’énergie de la nature n’est évoquée ici que par la présence lointaine d’un voilier et de deux barques penchées sur la grève ; on est loin du tragique *Radeau de la Méduse* de Géricault.

2. Le paysage comme motif visible

- Camille Corot :
Une matinée ; la danse des nymphes, 1850
Localisation : salle 5

Fort vive et d’une grande finesse est la sensibilité du peintre à l’atmosphère d’un paysage, aux nuances de la lumière et à ses douces vibrations, mais la marque de la tradition reste très présente chez Corot (qui vécut longtemps à Rome), tant dans la survivance de sujets mythologiques que dans la nette distinction entre étude “sur nature” et tableau achevé d’atelier. Tout au long de sa carrière subsistera cette ligne de fracture dans son œuvre, douloureusement vécue par le peintre, qui écrit en 1857, à propos des scènes paysannes de J.F. Millet : “C’est pour moi un monde nouveau et je ne m’y reconnais plus ; je suis trop attaché à l’ancien”.

Dans cette toile, le paysage a beau tenir une place importante, il reste cependant le cadre d’une scène imaginaire : une bacchanale de dryades. Mais l’héroïsme lyrique n’est plus une valeur dominante dans la société bourgeoise du XIX^e siècle et les déesses ne font guère qu’animer le théâtre de la nature. En fait, le tableau résulterait du “collage” de deux souvenirs distincts : d’une part celui des jardins de la Villa Farnèse à Rome, de l’autre celui d’un ballet à l’Opéra - d’où l’ambiguïté du titre, dont le terme “matinée” peut être une allusion aux représentations en journée, par opposition aux “soirées”.

- Camille Corot :
La Clairière ; souvenir de Ville-d’Avray, 1872
Localisation : salle 5



1



2



3



4

1. Paul Huet : *Le Gouffre*, 1861
2. Gustave Courbet : *La Vague*, 1869
3. Camille Corot : *Une matinée ; la danse des nymphes*, 1850
4. Camille Corot : *La Clairière ; souvenir de Ville d'Avray*, 1872

L'artiste écrit en 1856 : "N'importe quel site, quel objet ; soumettons-nous à l'impression première, si nous avons été réellement touchés, la sincérité de notre émotion passera chez les autres". C'est ce type de déclaration qui a incité de nombreux critiques à considérer Corot comme l'un des plus directs précurseurs de l'impressionnisme. Or, là où les impressionnistes se fondent sur l'immédiateté de la sensation, Corot, lui, évoque le souvenir ; le filtre entre la nature et l'œuvre n'est plus celui de l'invention mais il n'est pas encore celui de la rétine : c'est la mémoire.

La facture des arbres du premier plan est estompée à l'instar des réminiscences "visuelles", le traitement du feuillage est aérien, velouté et impalpable. Ce frais rideau végétal ouvre sur la clairière proprement dite, et seul le contraste lumineux contribue à créer la profondeur en même temps qu'à suggérer l'épaisseur de l'atmosphère.

Le paysage est discrètement habité par deux créatures que le titre ne mentionne pas : une jeune femme habillée dont la tête tournée dirige notre regard vers un cerf qui, au loin, s'enfuit. Seul un indice anachronique : l'arc posé sur les genoux, donne la clé de la scène ; il s'agit de Diane chasseresse, figurée ici à l'égal de la vachère du tableau de T. Rousseau *Une avenue, forêt de L'Isle-Adam* (1849). Corot semble ici donner involontairement - raison au poète allemand Friedrich Hölderlin qui dans *Archipel* (1800) parle de "la dissolution de la mythologie dans le paysage, au moment où les dieux quittent la scène".

Plus prosaïque, Emile Zola, dans son premier Salon, celui de 1866, formule un souhait : "Si M. Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes..."

Huit ans plus tard, la critique naturaliste peut se flatter d'avoir été entendu, notamment dans un tableau comme *Le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras* (1874).

• Théodore Rousseau :
Une avenue ; forêt de L'Isle-Adam, 1849
Localisation : salle 5

L'école de Barbizon tient son nom du lieu-dit situé dans la forêt de Fontainebleau où un groupe de peintres - Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Pena, Jules Dupré, Charles-François Daubigny, Constant Troyon - s'installa pour échapper à l'industrialisation croissante des zones urbaines. Ils sont animés par la volonté commune de renouer avec une nature rustique, paisible, de nourrir leur nostalgie d'un âge d'or récent, bien plus récent que celui de l'autre Rousseau - Jean-Jacques. Une légère mélancolie préside, telle une basse continue, à leurs évocations d'une communion idyllique avec la nature généreuse et protectrice.

Ce tableau, peint quelque temps avant l'installation du peintre à Barbizon, n'a pour réel sujet que cette calme et silencieuse allée d'arbres où perce une trouée de soleil apportant aux

tranquilles bovins une chaleur douce et dorée. L'attention portée aux effets particuliers de la lumière n'est pas une nouveauté radicale ; dans son Salon de 1767, Denis Diderot affirmait déjà : "Vous ne savez pas [...] qu'un paysage où l'intelligence de la lumière n'est pas supérieure est un mauvais tableau". Ce qui par contre apparaît comme neuf dans le tableau de Rousseau, c'est le choix d'un effet de lumière inhabituel observé pour lui-même, dont l'artiste nous donne un équivalent non seulement visuel mais engendrant également des sensations de chaleur et de fraîcheur, par l'emploi de tons très clairs nettement distincts, dans le découpage de la surface, des zones d'ombres, et d'une touche fragmentée en multiples petits dépôts de pigment.

• Charles-François Daubigny : *La Neige*, 1875
Localisation : salle 6

La vaste étendue de paysage embrassée par ce tableau au format horizontal très allongé, proche des panoramas, indique cette volonté héritée du romantisme de gérer la totalité de l'espace en tâchant de communiquer une sensation d'infini dans les limites forcément réduites d'une peinture (à ce sujet, voir aussi : Antoine Chintreuil, *L'espace*, 1869). L'intention était alors de rendre compte d'un état de communion avec l'aspect sublime de la nature par le biais d'un choc visuel propre à susciter une impulsion "d'empathie" chez le spectateur (capacité à ressentir les sentiments d'autrui par l'identification plutôt que par la simple compréhension), une vive émotion devant l'immensité du paysage.

Tel n'est pas vraiment le cas ici, où ne subsiste aucun pathos, aucune furie des éléments ; le ciel n'est pas lourd, les corbeaux mêmes ne sont porteurs d'aucune menace, ni d'aucune allusion morbide - contrairement à van Gogh. Nul propos édifiant, nulle anecdote ne peuvent être décelés dans ce tableau qui se contente d'offrir au regard le spectacle d'un paysage hivernal désolé. L'intérêt réside principalement dans la manière de restituer une luminosité opaque et étouffée, ainsi que la rudesse d'un tapis de neige par d'épais empâtements de blanc râclés au couteau sous la pâle lueur rougeâtre d'un crépuscule glacé et en contrepoint avec le réseau des arbres noirs dénudés, sur les branches desquels les corbeaux se regroupent.

3. Le paysage comme phénomène lumineux

• Eugène Boudin :
Baigneurs sur la plage de Trouville, 1869
Localisation : salle 16

Le peintre de Honfleur et de ses environs, auprès duquel le jeune Monet découvrit les séductions de la peinture en plein air, adopta le principe du tableau intégralement réalisé sur le motif pour l'ensemble de son œuvre où dominant, pour cette raison, les toiles de petit format. Ce sont des notations instantanées de scènes de bord de mer



5



6



7



8

5. Théodore Rousseau : *Une avenue ; forêt de L'Isle-Adam*, 1849
6. Charles-François Daubigny : *La Neige*, 1875
7. Eugène Boudin : *Baigneurs sur la plage de Trouville*, 1869
8. Claude Monet : *Train dans la campagne*, 1870

dans lesquelles la quasi-totalité de l'espace est dévolue au ciel. Les loisirs balnéaires font l'objet d'une vogue en plein essor à cette époque, surtout sur la côte normande rendue aisément accessible aux Parisiens grâce au développement du chemin de fer, mais Boudin s'intéresse moins aux personnages, silhouettés en quelques touches hâtives, qu'au mouvement des nuages saisis avec une acuité proprement météorologique ; il allait d'ailleurs, à l'instar de John Constable quelques décennies auparavant, jusqu'à noter avec précision la saison, l'heure et la direction des vents. Baudelaire dans son Salon de 1859 parle de ces études "si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages [...]". C'est bien en qualité de simples études et non de compositions, à cause de leur format réduit et de leur rapidité d'exécution, de leur non-fini, que certaines toiles de Boudin furent acceptées au Salon dans les salles consacrées aux esquisses.

• Claude Monet : *Train dans la campagne*, 1870
Localisation : salle 18

Ce petit tableau, antérieur à la naissance "effective" du mouvement impressionniste - la première exposition du groupe n'aura lieu que quatre ans plus tard - est représentatif de la préférence accordée à la nature domestiquée de l'Ouest parisien sur la nature plus "sauvage" des campagnes de la province ; la jeune génération des peintres sur le motif plante son chevalet devant une nature-jardin aménagée par l'homme, en un mot : esthétisée.

En dépit de la remarque du critique Jules Champfleury dans son recueil-manifeste *Le Réalisme* paru en 1857 : "La machine, et le rôle qu'elle joue dans le paysage, ne suffit-elle pas à un beau tableau ?", l'apparition d'un sujet industriel - le chemin de fer - est encore bien timide. Seuls les wagonnets sont visibles, la locomotive dissimulée derrière un paravent végétal laissant seulement voir son panache de fumée ; la machine, qui n'a pas encore conquis son statut d'objet esthétique, est en fait voilée par les arbres touffus.

Sur le plan technique, l'heure n'est pas encore venue des touches multiples de couleurs éparpillées, et les teintes, homogènes et peu nuancées, aux contrastes vifs, sont réparties en larges zones selon une distribution simplifiée des lumières et des ombres, assez analogue du point de vue des tonalités au rendu des premières photographies.

• Camille Pissarro :
La Moisson à Montfoucault, 1876
Localisation : salle 32

On considère fréquemment que chez les impressionnistes le sujet n'est qu'anodin, simple prétexte à l'étude des sensations lumineuses et colorées, conséquence d'une lecture moderniste d'esprit formaliste. A y regarder de plus près on s'aperçoit vite que le choix de l'endroit où ils

décident d'installer leur chevalet relève de partis affirmés en faveur d'une vision somme toute assez traditionnelle d'une France rurale pittoresque, préservée des atteintes de l'industrialisation, campagne harmonieuse et sereine, emplie de quiétude.

La fraîcheur d'exécution, rapide sans être nerveuse, du tableau de Pissarro, le non-fini laissant apparaître en nombre d'endroits - notamment les nuages - la toile nue, résultent d'une volonté délibérée de laisser jouer le support ocre-rose en réserve comme texture et couleur dans le tableau. Associé à l'évidence d'une scène banale et ordinaire, ce traitement manifeste bien un état "d'innocence" du regard qui ne se retrouvera plus guère par la suite.

• Claude Monet : *Londres, le Parlement : trouée de soleil dans le brouillard*, 1904

Localisation : salle 39

Confronté au légendaire climat britannique et avec, présentes devant ses yeux, les toiles de William Turner, Monet pousse à leur ultime degré deux principes fondamentaux de la technique impressionniste : celui de la dissolution des formes et des volumes dans l'atmosphère, et celui de l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires. Par l'emploi exclusif d'un contraste simultané orangé-bleu, le peintre rend sensible et palpable l'épaisseur de l'air chargé de particules d'eau dont la propriété consiste à diffracter les rayons lumineux.

Face à une telle irisation de la lueur du soleil et à une telle évanescence de l'architecture dans une ambiance immatérielle, le réalisme de la démarche impressionniste apparaît donc bien davantage comme celui de la sensation optique que comme celui du sujet. Mais alors que les peintres du groupe n'avaient pour credo que "peindre vrai", ils posèrent en fait les bases de ce qui permettra à la peinture de s'affranchir de l'imitation de la nature en fondant l'autonomie des moyens picturaux. L'impact de l'impressionnisme sur les générations suivantes tient à la façon dont il a transgressé son programme initial (peindre la réalité de la sensation) pour libérer la touche et la couleur de leur référence au motif réel.

4. Le paysage comme construction de la surface du tableau

• Paul Cézanne :
Le Pont de Maincy, près de Melun, 1880
Localisation : salle 36

Le peintre d'Aix-en-Provence considère que la sensation, loin de se limiter à la rétine, participe essentiellement de l'activité du cerveau ; l'artiste est alors la "conscience du paysage" et le tableau la transposition d'une qualité de l'individu autant que de celle des choses représentées. On comprend qu'il puisse faire à Monet le reproche de n'être qu'un œil, et que le caractère éphémère des phénomènes lumineux soit étranger à sa sensibilité. Seuls l'intéressent le solide et le



9



10



11



12

9. Camille Pissarro : *La Moisson à Montfoucault*, 1876

10. Claude Monet : *Londres, le Parlement : trouée de soleil dans le brouillard*, 1904

11. Paul Cézanne : *Le Pont de Maincy, près de Melun*, 1880

12. Vincent van Gogh : *Chaumes de Cordeville à Auvers-sur-Oise*, 1890

durable, ainsi qu'en atteste ce paysage d'une absolue immobilité, dans lequel aucun souffle ne vient troubler la surface de cette eau sombre qui, telle un miroir, présente du pont un reflet d'une consistance identique. Il s'en dégage un sentiment de permanence égal à celui que procureront les nombreuses toiles de la montagne Sainte-Victoire. Cézanne préférait les motifs isolés aux vues d'ensemble ; l'étendue du site est ici très restreinte, et le motif central du pont lui permet de développer une architecture sur le plan de la toile en redonnant au dessin toute son importance. Mais Cézanne évite toute paralysie du mouvement des lignes en jouant d'une certaine irrégularité des contours interrompus puis repris un peu plus loin. La touche ne suit pas vraiment les directions des éléments figurés mais inscrit un rythme oblique autonome, tandis que la gamme de verts se développe à partir d'une dominante émeraude dont le feuillage partage d'ailleurs l'apparence d'éclats minéraux.

- Vincent van Gogh :
Chaumes de Cordeville à Auvers-sur-Oise, 1890
Localisation : salle 35

Ce tableau a été peint durant la période de création la plus frénétique de la carrière de l'artiste, quelques mois avant la fin tragique de sa brève existence. Van Gogh a quitté la Provence au terme de son séjour volontaire à l'asile de Saint-Rémy, il est à présent à Auvers-sur-Oise, au nord de Paris.

C'est à une véritable transmutation impulsée par des forces psychiques que le peintre soumet ici le paysage : les tranquilles maisons aux toits de chaume que l'on peut encore observer sur d'anciennes photographies paraissent ici soulevées par quelque puissante secousse sismique qui dilate les volumes, fait onduler les toits, distord la petite barrière et métamorphose collines, arbres et nuages en torches dansantes. De toute évidence, ce n'est pas l'artiste qui, à l'instar des romantiques, est bouleversé et tourmenté par le paysage grandiose ; au contraire, c'est bien plutôt lui qui tourmente et enflamme la moindre mesure, le moindre cyprès. Tous les éléments du paysage s'unifient dans les torsions de leurs contours marqués par de frénétiques lignes sinueuses, générant des rythmes tourbillonnants qui, tels des ondes, s'amplifient ou s'entrechoquent, et dynamisant jusqu'au paroxysme la surface de la toile. De plus, la matière picturale est travaillée en pleine pâte, creusée dans son épaisseur par de véritables sillons en réseaux parallèles.

- Paul Gauguin :
Paysage de Bretagne ; le Moulin David, 1894
Localisation : salle 44

Tout comme Cézanne et van Gogh, Gauguin était convaincu du fait que la peinture ne doit pas se limiter à restituer les sensations rétinienne ; c'est pourquoi, à l'instar d'Odilon Redon qui la trouvait "bas de plafond", il jugeait que dans la peinture impressionniste "la pensée n'y réside pas". Pour

lui, peindre signifie rechercher au-delà des apparences, grâce à des moyens plastiques simplifiés, une réalité plus complète et réfléchie, une réalité spirituelle qu'il nomme "abstraction". Le spectateur du Moulin David constate aisément que le propos ne réside plus dans la quête de la lumière changeante, de ses variations éphémères et de ses éclats irisés : ici rien ne bouge, tout est stable, unifié, définitif.

Le dessin combinant synthétiquement les verticales des maisons et des arbres du premier plan aux lignes sinueuses et ondulantes de la prairie, du ruisseau et même de la barrière, sert l'évocation mythique d'une nature primitive et paradisiaque à travers ce motif breton. Les formes oblongues de la colline répondent aux "bosses" du nuage schématisé à la manière des dessins d'enfants. A l'intérieur de chacune de ces zones distinctes s'étalent des teintes à la fois exaltées - vert franc ou émeraude, orangé, bleu cobalt - et largement arbitraires en termes d'imitation du réel.

La touche est légère, striée sur la trame d'une toile grossière, mais ne module aucun relief, ne dégrade aucune teinte vers l'indication d'une ombre ni ne suggère quelque différence de texture.

- Paul Sérusier : *Le Talisman*, 1888
Localisation : salle 48

Peint à Pont-Aven sous la "direction" de Gauguin, à même le couvercle d'une boîte à cigares - selon une légende dérivée semble-t-il d'une simple comparaison avec la taille de ces boîtes - ce très petit tableau radicalise la démarche du "maître" qui bientôt partira pour Tahiti à la recherche d'un primitivisme purificateur.

L'emploi de couleurs vives, totalement indépendantes du paysage réel auquel la peinture est encore - si peu - censée renvoyer, l'extrême simplification des formes disposées sur le plan sans souci de suggérer la moindre profondeur ni le moindre relief, aboutissent à ce "paysage informe à force d'être synthétiquement formulé", selon le peintre Maurice Denis pour qui le tableau est une révélation, comme pour son groupe d'amis : Emile Bernard, Pierre Bonnard ou Edouard Vuillard. Ces peintres s'intituleront bientôt les "nabis" ("prophètes" en hébreu) et surnommeront le paysage de Sérusier *Le Talisman*, dont la taille modeste n'est pas sans évoquer quelque icône sacrée.

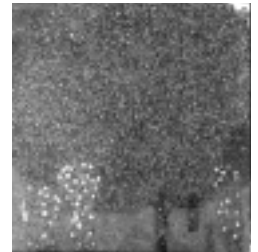
La postérité verra - rétrospectivement - dans ce tableau le manifeste d'une peinture pure, autonome et abstraite, en le rapprochant de la célèbre déclaration de Maurice Denis : "Se rappeler qu'un tableau, avant que d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées", publiée seulement en...1914, dans *Théories*.



15



14



15

- Gustav Klimt : *Rosiers sous les arbres*, 1905
Localisation : salle 60

Un regard succinct sur ce tableau, ne voyant que multiplicité de touches et de teintes juxtaposées - jaune, vert, bleu, mauve - pourrait conduire à l'apparenter à l'impressionnisme. Pourtant, cette œuvre procède d'une tout autre esthétique, dans laquelle le principe décoratif l'emporte largement sur les effets de lumière et d'atmosphère. L'artiste viennois développe la profusion végétale indistincte dans une combinaison subtilement dosée de naturalisme et de schématisation. La surface parfaitement carrée de la toile (à l'instar de tous ses paysages, au format unique de 110x110 cm) est presque intégralement saturée par la mosaïque uniformément plate du feuillage et des fleurs confondus. La frondaison forme un bloc dense indépendant des troncs mais qui, par contre, intègre les rosiers et envahit la toile jusqu'au bord ; l'espace ainsi englouti ne laisse apparaître que dans les coins du tableau une furtive ligne d'horizon parallèle au bord supérieur dont elle n'est distante que de 5 cm. Le parti pris ornemental recouvre et évince le paysage auquel il fait écran délibérément, comme sous l'impulsion d'une horreur radicale du vide.