

Les peintres « Franco-Romains » à l'époque des « Deutsch-Römer »

Le commerce de l'art français et de l'art allemand du XIX^{ème} siècle ouvre au marchand comme au collectionneur une production aux facettes chatoyantes et captivantes. Pour reprendre les mots d'Hölderlin « On peut bien dire avec certitude que le monde n'a jamais paru aussi coloré qu'aujourd'hui. Il est constitué d'une immense multiplicité de contradictions et de contrastes ». Par delà pays et écoles artistiques, chaque tableau raconte pour soi une histoire propre et s'intègre dans un contexte supérieur. Des relations entre maîtres et élèves tombées dans l'oubli, des héros de la peinture autrefois fêtés et dont les tableaux prolongent leur existence dans les réserves des musées, et de ce fait restent inconnus du marché de l'art, des vedettes des salons, dont personne ne connaît plus aujourd'hui le nom, tous font se transformer l'amateur et l'historien de l'art du XIX^{ème} siècle en chercheur de trésor. Car ce n'est pas le nom de l'artiste qui scelle la qualité d'une œuvre, mais bien, seule et unique, l'œuvre elle-même.

L'entreprise de Mme Barbara Rachinger, née Koch, de porter à la connaissance d'un vaste public international l'œuvre et la vie de son ancêtre Josef Anton Koch, est digne de louanges, car précisément la personne de Koch, « père des peintres » à Rome invite à une promenade au cœur d'une période particulièrement riche de l'histoire de l'art. On pensera volontiers à lui, la prochaine fois que l'on dégustera un expresso au Café Greco.

Johanna Scherb décrit pertinemment les mérites de la peinture française de paysage dans son ouvrage très complet « Ut pictura visio ». Etude de la nature et image du paysage en France 1740-1820. Petersberg 2001 : « C'était également Vernet, qui depuis Rome apporta à Paris les impulsions de la scène internationale, qui rayonnèrent à nouveau à travers son élève Philippe-Jacques de Loutherbourg sur des peintres comme Caspar Wolf et William Turner. Il existe des parallèles structurels entre les esquisses à l'huile de Pierre-Henri de Valenciennes et les œuvres des Anglais, avant tout Thomas Jones et Cozens. Avec ses tableaux « comme travaillés au balai », Georges Michel fait de la facture picturale un thème formel, comme le font dans la même mesure William Turner et John Constable. Enfin, Achille-Etna Michallon ne constitue pas seulement l'articulation avec la peinture de Josef Anton Koch, mais aussi avec la peinture de plein-air du XIX^{ème} siècle; le jeune Corot passa par son atelier.

Le soutien de l'Académie de France à Rome permettait aux peintres de travailler loin de la patrie et libérés des contraintes matérielles. L'héritage spirituel des Lumières en France et de la Révolution française, mais aussi les écrits de Winckelmann, firent de Rome un point de départ du rêve utopique d'une liberté politique et artistique. Au lendemain des guerres napoléoniennes les opinions et les tendances artistiques les plus diverses s'y rassemblèrent. Ludwig Richter décrit dans ses souvenirs autobiographiques la vie à Rome entre 1823 et 1826.

« Les peintres français utilisaient pour leurs études une quantité considérable de couleurs, qui était appliquée jusqu'à un demi-doigt d'épaisseur avec de grands pinceaux à poils de sanglier. Ils peignaient toujours d'une certaine distance, uniquement pour obtenir un effet global ou comme ils disaient un effet de détonation. Ils utilisaient naturellement beaucoup de toile et de papier, car ils ne faisaient pratiquement que peindre et dessinaient rarement. Pour nous au

contraire, c'était justement l'inverse, plus de dessin que de peinture. Le crayon n'était jamais assez dur, jamais assez pointu, pour tracer les contours avec fermeté et précision jusqu'au détail le plus fin. Chacun s'asseyait penché sur sa boîte de peinture, pas plus grande qu'une petite feuille de papier, et cherchait à réaliser avec un soin minutieux ce qu'il voyait devant lui. Nous tombions amoureux du moindre brin d'herbe ou de tout rameau de forme élégante..., les effets d'air ou de lumière étaient plus évités que recherchés, en bref chacun s'efforçait de reproduire l'objet, le plus objectivement possible, aussi fidèle qu'un miroir. J'appris précisément ici à Tivoli et de façon tout à fait frappante à quel point il était cependant peu possible d'y parvenir.

C'est ainsi que Rome devint le terrain d'expérimentation des pratiques artistiques les plus différentes au travers de la plus grande variété d'appréciations. Certes les membres de la « confrérie de Saint-Luc » refusaient la pratique de la finition en plein air des esquisses à l'huile. La pure peinture de paysage serait selon Friedrich Schlegel un symptôme de déclin. Mais justement les relations amicales entre les divers groupes de peintres et de nationalités comme par exemple entre Overbeck et le Français Carruelle d'Aligny témoignent d'échanges intenses. Michallon également, élève de Valenciennes, était en rapport avec Overbeck et Pforr. Il travaillait en compagnie de Léopold Robert, et peignit les « Brigands dans la Campagna » avec ce dernier, pour lesquels Leopold Robert devint célèbre tandis que Michallon tombait dans l'oubli. Il fit à au moins deux reprises le pèlerinage à Olevano à la Casa Baldi, de même que Corot. Koch et Corot déposaient leur courrier au Café Greco. (pour plus de détails sur Michallon, cf. Knab). La recherche des traces des amitiés artistiques et de leur pratique picturale est reflétée dans les expositions des dernières années en Europe

Les paroles de Koch donnent une idée de l'intensité des échanges d'idées novatrices : « Celui qui ne travaille pas en lui-même par une longue étude et expérience le monde, la vie et la nature, et se sent obligé par son expérience, devient peut-être un Hackert mais pas un peintre de paysages » (cf. Cat. Büttner, Rott).

Et il ne faut pas oublier Johann Georg von Dillis, qui entretenait des contacts étroits avec les Français, connaissait et s'appropriait les exercices de Valenciennes ; qu'on pense à ses représentations de nuages. Un dialogue entre l'art et les sciences naturelles était ouvert, le ciel dans l'art redécouvert (cf. Kat. Dillis, u.a. « Die Wolke als Lehrmeisterin der Malerei in Rom um 1800. Das Vermächtnis Valenciennes' Ines Richter-Musso », Kat. Wolkenbilder , p. 48). Avant tout, la ville offrait également l'accès à un large public international fait de cortèges de pèlerins, comme de touristes cultivés de tous les pays, et d'une couche aisée de collectionneurs, et par ce moyen l'entrée dans un nouveau marché de l'art relativement indépendant, loin des règlements académiques et du mécénat. Le prix de leur autonomie était une nouvelle dépendance par rapport aux règles du jeu de ce marché, comme par exemple la peinture à la mode de *vedute*. Avec quelle ironie et quel plaisir se lit encore aujourd'hui la « Moderne Kunstchronik. Correspondance de deux amis à Rome et en Tartarie sur la vie et les tribulations artistiques modernes ; ou bien le potage Rumford cuisiné et écrit par Josef Anton Koch à Rome. Karlsruhe, 1834 » (1984).

Le plaisir du voyage chez Koch doit assurément s'apprécier au vu de l'arrière-plan historico-culturel (sur ce qui suit cf. Barbara Hofmann). Depuis l'antiquité, les représentations d'un Hérodote ou d'un Pausanias documentent cette longue tradition. Le pèlerinage au Moyen Age, mais avant tout le voyage de formation depuis le XVIème-XVIIème siècle, est crucial dans l'éducation humaniste. On voyageait en compagnie d'érudits, les « voyages de cavalier » de la noblesse européenne menaient de Paris aux principales villes d'Italie, Gênes, Milan, Florence, vers Rome et Naples, plus tard vers Venise et la Suisse ; l'Allemagne, la Hollande et le Brabant étaient des étapes sur le chemin du retour. La bourgeoisie voyageait également depuis le milieu du XVIIIème siècle. Les voyages se présentaient sous une forme de plus en plus confortable : des chemins et des auberges étaient construits, des cartes routières étaient publiées.

Les écrits de J.J. Rousseau firent de la nature une catégorie esthétique, l'œuvre de Burke transforma en 1757 sa perception par les voyageurs en formation. On cherche à trouver le « pittoresque » dans le paysage, ou bien celui-ci doit réjouir et exciter l'imagination du visiteur comme chez Gilpin en 1792, ce à quoi seule parvient « la vue sublime et pittoresque de la nature ».

Les œuvres de Salvatore Rosa, Nicolas Poussin, et Claude Lorrain constituaient le fondement des règles qu'il avait développées, et par lesquelles on pouvait définir la substance esthétique d'un paysage. Le pendant anglais du « Kavaliersreise » était le « Grand tour ». Dans le courant du « Gothic Revival », la tradition médiévale fit l'objet d'une réévaluation en littérature et en art, le romantisme des ruines gothiques placé au même niveau que l'antiquité classique. On connut le même phénomène en France.



Eugène Lavielle (1822-1889)
Le Château de Pierrefonds
 Huile sur bois, 23 x 25 cm, signé en bas à droite

On regardait le paysage d'une manière juste avec les yeux de Lorrain ou de Poussin, et à partir du point de vue correspondant, on devinait une histoire, lisait des relations de voyage. On recherchait en Italie l'Arcadie terrestre, l'Antiquité bucolique et l'on errait à travers Rome et la Campagna. On réalisait des arrangements « à la Lorrain » dans les jardins paysagers à l'anglaise. Sans cette expérience de l'Italie, la peinture de paysage européenne n'aurait pas été possible.

Lorsque Koch arriva à Rome, deux types de paysages l'imprègnent. Le paysage alpestre de sa patrie et le paysage idéalisé de l'Italie. Il joint à la conception du paysage héroïque d'un Nicolas Poussin la nostalgie, l'utopie et l'idylle du paysage italien, transposé dans un âge d'or.

Le caléidoscope des débuts – Retour à la nature – Barbizon

Dès le milieu du XIX^{ème} siècle et par l'action de la critique d'art, le public et la littérature se polarisent entre une attitude de refus de la peinture classicisante et un concert de louanges enthousiaste envers le réalisme romantique encore nommée l' « Ecole de 1830 ». Tout au long du siècle et pendant longtemps s'installe le conflit de l'étude de plein air et de la peinture académique.

Mais déjà au milieu du XVIII^{ème} siècle, l'œuvre de J-J. Rousseau et le « retour à la nature » qui l'imprègne, constituait la pierre fondamentale d'un nouvel état d'esprit.

La forêt de Fontainebleau attira au XIX^{ème} siècle les artistes de tous les principaux pays pour pouvoir y travailler en toute liberté et en plein air. La forêt, domaine de chasse des rois de France, remplie de légendes et de son passé historique, attira très tôt les artistes. L'anecdote concernant le peintre de paysage **Lazare Bruandet** (1755 - 1804) n'a donc rien d'étonnant. Un jour que Louis XVI revenait de la chasse, il répondit à la question de savoir ce qu'il avait vu ; « seulement des sangliers et Bruandet ». Avec dans les années 30 l'ouverture sur les plans de C.F. Denecourt de zones jusqu'alors impénétrables, un vaste public accéda à ces territoires. L'établissement de circuits avec des points de vue fascinants sur un paysage à l'apparence variée, avec ses plaines, ses clairières, ses étangs, ses marais, les épais fourrés et les arbres géants, qui héritèrent des noms de princes poètes, de peintres et de rois,- ces lieux pleins de mystère, où mythologie et légendes se rencontraient, furent intégrés dans l'enthousiasme suscité par une nouvelle manière de ressentir la nature et d'en faire l'expérience.

L'ouverture finale aux masses du « parc naturel » devait résulter de l'achèvement en 1849 du chemin de fer de Paris à Lyon, qui transformait pratiquement la forêt en faubourg de la capitale. D'innombrables peintres installèrent leur chevalet à l'ombre des arbres, logeaient dans les auberges des villages environnant. La peinture française de paysage et de plein air avait ici trouvé son foyer.

Le manège de l'histoire de France

On ne peut ouvrir un seul tiroir pour tout le XIX^{ème} siècle. Ce siècle est un creuset comportant des éléments s'interpénétrant, rendant simultanément ce qui ne devrait pas l'être, juxtaposant et rassemblant. C'est le décor d'une époque d'innovations fondamentales dans les domaines social, politique, économique, technique, des sciences naturelles ainsi que culturelles, mais prenant pied sur d'antiques traditions. Les dates clefs des révolutions de 1789, 1830 et 1848 donnent le rythme.

La rupture monumentale s'ouvre majestueusement avec la Révolution française. Etat et société se reforment, la religion se redéfinit. La souveraineté doit acquérir une nouvelle légitimité, recherche de nouveaux moyens d'expression ; la reconstruction de l'Europe procure de nouveaux devoirs à l'art.

Après l'abdication de Napoléon et son exil à l'île d'Elbe, les Bourbons retournent sur le trône de France avec Louis XVIII, qui règne de 1814 à 1824, interrompus

par le débarquement de Napoléon et son règne de 100 jours en 1815 jusqu'à sa défaite de Waterloo, en privilégiant la noblesse et le clergé dans leurs droits. Charles X règne de 1824 à 1830, et l'Algérie est conquise. La dissolution des chambres, la réforme du droit de vote et la censure sur la presse conduisent en 1830 à la révolution de juillet, préparée par l'historien et publiciste **Adolphe Thiers** (1797 -1877). Le parti de la bourgeoisie avec La Fayette, Lafitte (oncle du peintre animalier Th. Lafitte), Thiers et Guizot fait appel au duc d'Orléans, qui devient Louis-Philippe, le « roi citoyen ». La révision de la Constitution fait débiter l'âge d'or de la grande bourgeoisie. En 1832, le concept de socialisme est forgé en France pour la première fois. Le choléra apparaît à Paris et contraint les artistes à des séjours à l'étranger. En 1846/47, la crise économique provoque une radicalisation du nouveau prolétariat.

Paris était le creuset de la vie culturelle, des idées novatrices, et constituait la pierre de touche dans la carrière d'un artiste. Par la force d'attraction de la capitale française et par son rôle politique clef, un dialogue d'une fécondité peu commune a pu se nouer avec le « reste du monde ». L'absorption des traditions néerlandaise ou anglaise constitue aussi un facteur de la peinture française de paysage, tout comme son rayonnement culturel vers les centres périphériques. Ainsi l'École de Munich serait impensable comme exemple de peinture de paysage sans l'acquis de l'École de Barbizon.

„Le Salon de Peinture, Gravure, Sculpture et d'Architecture des Artistes Vivants“ est le nom officiel du point central, mais aussi scénique, de la peinture française entre 1791 et 1880. Il n'était pas seulement le point de rencontre international des connaisseurs et des mécènes, mais avant tout un haut lieu de la société dans la vie de la grande ville. Les peintres étaient ses acteurs, « stars » d'une activité artistique animée.

La large acceptation de l'art dans la nouvelle bourgeoisie s'exprime par exemple par le fait qu'en 1855 le Salon a compté presque autant de visiteurs que d'habitants de Paris. D'un point de vue économique, il constituait le point où des sommes incroyables s'échangeaient, et finançait ainsi l'activité artistique de la capitale. En politique intérieure il constituait un instrument de la propagande de l'Etat et le panneau d'affichage culturel de la France en politique étrangère.

Sfeir-Semler décrit justement l'appréciation du salon dans les anciennes études d'histoire de l'art « comme le fief de l'académie », dont les jurys dictatoriaux déniaient l'accès aux expositions publiques à la prétendue « peinture d'avant-garde ». C'est ainsi que l'art du XIXème siècle fut durablement divisé entre deux pôles : l'art du salon et l'art de l'anti-salon. On a oublié que la prétendue avant-garde faisait partie de cette activité du salon.

Barbizon à la lumière de l'Italie

On peut trouver dès la deuxième moitié du XVIIème siècle les racines de la peinture de plein air à Rome. Ces esquisses, pour la plupart des dessins au lavis d'encre, témoignent d'un travail spontané, et sont le fait d'artistes comme Poussin et avant tout Claude Lorrain. Malgré leur fluidité et leur caractère d'esquisse, ces dessins d'après nature constituent des compositions en soi, ouvrant de vastes espaces, en dépit de l'étroitesse des éléments naturels qu'ils

représentent, et sont le fait d'une main virtuose au « ductus » vigoureux. Ces travaux donnent une impression peu commune de modernité, et font pressentir Fragonard, Corot, Th. Rousseau, mais aussi Cézanne. Claude Lorrain et ses contemporains sont les véritables fondateurs de la peinture de plein air.

Pour les artistes du début du XIX^{ème} siècle, aller à Rome ne signifiait pas seulement rechercher l'Antiquité classique, mais aussi les œuvres originales de leurs modèles comme Claude Lorrain. Ils partaient sur leurs traces dans la Campagna de Rome. Ils étaient à la recherche du paysage artistique idéal, et pas à pas rencontraient leurs grands prédécesseurs.



**Anne Claude Thiénon (1772 - 1846),
Aquarelle, 17 x 20,5 cm, signée en bas à gauche,
intitulée au dos "La maison de Claude Lorrain à Rome"**

Quand Valenciennes publie son Traité de la peinture de paysage en 1800, il se relie aux expériences de cette génération d'artistes du passé, il construit ses théories sur le fondement de l'idéal du paysage et déclenche un processus. Il établit ainsi l'esquisse en plein air comme un genre propre et une composante à part entière de la formation académique.

Avec l'introduction officielle de l'« étude à l'huile » d'après nature et de ce fait, celle de la peinture de plein air dans les études artistiques, une forme d'art, devenant de plus en plus autonome, pouvait ainsi se développer loin de toutes les règles académiques et de la théorie. « (Les études) devraient avant tout être des maquettes (esquisses) rapidement effectuées, pour saisir la nature telle qu'elle est ». Le but principal était de saisir l'atmosphère ou les jeux changeants du climat et du vent. « Il est bon de peindre la même vue à divers moments de la journée et d'observer les différences que la lumière occasionne aux formes. Les transformations sont si palpables que l'on a de la peine à reconnaître les mêmes objets. » On trouve ici formulées des exigences, telles celles que Constable pratiquera, également Théodore Rousseau, et que l'on retrouvera ultérieurement dans les travaux de plein air des impressionnistes, ceux par exemple d'un Monet. Et ce ne sont pas seulement les procédés mais aussi les thématiques, comme celle du quotidien et de l'ordinaire que l'on trouve déjà chez les classiques, lorsque Valenciennes écrit en 1808 : « ..même en cas de pluie ; vous devez pouvoir regarder quelque chose par la fenêtre, peu importe quoi. Cela peut être seulement un mur que vous aurez à étudier ; rappelez-vous que j'ai fait des études des vieilles cheminées de Rome. Une fois achevées, ces études deviendront très intéressantes en raison du coloris de leurs détails. » Les motifs sans prétention et la simplicité de ce qui est reproduit, le jeu de l'architecture et de la nature dans un langage formel simple, sont des caractéristiques de ces études. Lorsque l'Académie se reconstitua après le retour

des Bourbon en 1816, on se rattacha tant dans les nomenclatures, que politiquement et artistiquement, aux traditions du siècle de Louis XIV. Avec la création d'un prix de Rome pour le genre du « paysage historique », une redéfinition et une réévaluation devenait possible en reliant le genre du paysage à la peinture historique de figures, plus prestigieuse. Cette génération d'artistes ne refusait pas les règlements de l'Académie, ni ne se considérait comme les combattants d'un naturalisme militant. Ils n'essayaient pas plus de transférer leur expérience dans de grands tableaux d'atelier. Peinture de plein air et en atelier étaient très exactement délimitées et les deux genres se côtoyaient avec leurs propres justifications. La force de la peinture à l'huile fit parvenir à l'esquisse une nouvelle autonomie. Le dialogue entre les deux formes d'art pouvait commencer. La rupture proprement dite et la nouveauté dans la peinture de paysage peuvent ainsi être datées aux alentours de 1800, et s'est produite dans le contexte du milieu mélangé des artistes travaillant en Italie.

Les archives de l'académie de France à Rome documentent l'importance croissante de ces études à l'huile. Les lauréats du nouveau prix de paysage devaient bien sûr présenter ces études pour examen. En 1821 le prix fut attribué pour la deuxième fois, en l'occurrence à Jean-Charles Rémond, que nous voulons prendre comme exemple. La conceptualisation et la valorisation de ces études sont fermement assurées avec son « Etude d'après nature à Amalfi » d'octobre 1823, qui fut exposé à Rome et à Paris, au Salon. « On peut dire de cette imitation (de la nature), qu'elle est plus achevée qu'une esquisse, moins qu'un tableau, mais avant tout qu'elle est moins fidèle qu'une étude peinte d'après nature ». C'est une problématique qui occupera ultérieurement également son élève Théodore Rousseau, fondateur de l'école de Barbizon : Tableau d'atelier fini ou seulement esquisse.

On trouve dans les travaux de Rémond du début des années 20 cette tendance à la fusion des vues panoramiques topographiques traditionnelles de monuments connus avec les expériences les plus récentes des peintres de plein air. Ce ne sont plus les *vedute* peinte avec minutie, connue même des touristes en chambre de l'autre côté des Alpes, qui sont maintenant l'objet de choix, mais au contraire des détails particuliers et évidents. Des signes avant-coureurs, qui conduiront finalement avec Blechen et Corot à l'abolition des barrières s'opposant à la peinture de plein air.

Lorsque Rémond retourne à Paris en 1825-1826, et avec lui le riche héritage de la tradition classique, la scène artistique y est un véritable creuset. L'esprit du romantisme, la préférence pour l'art des Pays-Bas et l'apparition des artistes anglais au salon de 1824 forment le comité d'accueil des pensionnaires de Rome.

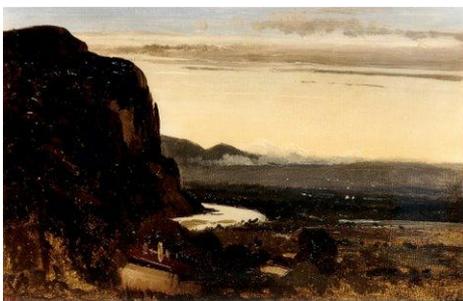
Ardent à voyager et à la recherche du particulier, il entreprend le « Tour de France » des romantiques, traverse l'Auvergne, la Normandie, la Suisse en 1835-1837, puis se rend en Sicile, et peint en 1842 sur commande de la Galerie de Minéralogie d'imposants paysages de montagne comme le Stromboli, le Vésuve ou les plus célèbres glaciers de Suisse. Rémond recherche le motif « pittoresque » ou les éléments poétiques. Entre 1814 et 1848 il expose au Salon 50 „paysages pris d'après nature“, contre seulement 14 „ compositions historiques ». Il vend sûrement bien ces dernières, mais il copie aussi les Néerlandais comme Berghem, Cuyp, Ruysdael, Hobbema, mais aussi Claude Lorrain, Salvator Rosa (Gutwirth, 193). A peu près au même moment Louis-

Etienne Watelet étend le vocabulaire du « paysage historique » avec des sujets liés au milieu rural : ruisseaux, moulins à la suite de Ruysdael et Hobbema. Rémond à son tour reprit ces tendances dans « La forge », un tableau de 1829.



**Détail de : Charles Rémond (1795 – 1875) „La forge“
Huile sur toile, 24,5 x 32,5 cm,
signé/daté 1829 en bas à droite**

Rousseau se vantera plus tard de n'avoir rien reçu de ses enseignants académiques : il convient cependant de souligner qu'il a été formé par un des meilleurs maîtres de son temps dans le domaine du « paysage historique ». Ses études réalisées lors d'un voyage en Auvergne en 1810 suivent à l'évidence l'exemple des travaux de Valenciennes et s'approprient ses typiques panoramas ou vues rapprochées. Son biographe décrit cette période comme une échappée hors des règles académiques et ce n'est pourtant rien d'autre que la pratique de l'esquisse en plein air dans la tradition romaine, que son maître Rémond pratiquera également en Auvergne en 1828.



**Theodore Rousseau (1812–1867) „Ambiance du soir sur le fleuve “
Huile/ Papier/ Toile. 20 x 32 cm,
signé/daté 1849 en bas à gauche**

Ce travail de Théodore Rousseau montre avec sa touche rapide, apposée sur le papier de manière spontanée, le caractère immédiat et unique d'une telle esquisse à l'huile. Il transmet aussi le nouveau catalogue de motifs qui s'est développé en Italie depuis les années 20. D'innombrables études panoramiques uniquement consacrées aux vastes espaces du paysage montrent les parties en friche de la Campagna. Loin à l'horizon, des chaînes de montagne ou de collines, avec le théâtre de la lumière mis en scène. Les peintres de paysage des années 30 et 40 allient le nouveau et l'ancien de manière innovatrice dans leur esquisses à l'huile. Ce n'est pas par hasard que Millet loue ces travaux antérieurs pour la « fraîcheur de leur regard ».

Les résultats obtenus par les études lors des ventes des fonds d'atelier de Valenciennes en 1819 ou Michallon en 1822 confirment que ces œuvres, utilisées comme matériel d'apprentissage par les étudiants comme dans le cas de Valenciennes, avaient tout à fait leur valeur sur le marché (Galassi 66). Ces études à l'huile sont la plupart du temps, et également chez Corot, réalisées sur papier, mais aussi sur toile, carton ou bois. Elles sont petites (environ 30 x 50/60cm), de format oblong et adapté au couvercle de la boîte à peinture, utilisée également comme chevalet (Galassi 68). Même Ingres envoie en 1807 à son père et à sa fiancée des esquisses de paysages, témoignant ainsi du statut de l'esquisse à l'huile autonome (Galassi, 93f.)

Corot séjourna à Rome entre décembre 1825 et l'automne 1828, où il comptait parmi ses amis Carulle d'Aligny (1798-1871) et François-Edouard Bertin. Que l'on mentionne justement toujours ces trois peintres en même temps est une conséquence des discussions relatives aux Salons de Paris des années 30. La critique d'art les regroupait sous l'étiquette de novateur du paysage classique. L'atmosphère unique de l'époque romaine a sûrement contribué à ce que de retour à Paris les échanges communs et à ce que la demeure d'Aligny à Marlotte près de Barbizon devienne le point de rencontre des jeunes peintres de paysage.

Le fait que les petites « études d'après nature » aient été exposées au Salon, mais dans la séquence hiérarchique : « paysage historique. Vue – étude d'après nature » correspond à la période (Galassi 67f.). C'est ainsi que le berceau de la « peinture d'après la nature » se trouve à proprement parler chez les Classiques, que les Impressionnistes condamnaient pourtant avec tant de véhémence.

Barbizon à la lumière des Pays-Bas

Pour comprendre la peinture de paysage française, il n'est pas suffisant de recourir aux classicisants du Sud, les « Méridionaux », qui poursuivirent la tradition italienne et française. Vers 1800 un deuxième style, emprunté au Nord, se révèle déterminant : c'est celui des « Septentrionaux » qui avaient comme modèles les travaux néerlandais et flamands du XVII^{ème} siècle. Les deux orientations avaient en commun leur rattachement à une grande peinture du passé : au siècle d'or des Néerlandais ou au concept du paysage classique d'un Poussin en Italie.

L'enthousiasme pour les tableaux hollandais s'était enflammé dès avant la Révolution. Il était le moyen d'expression de la bourgeoisie en cours d'éveil et d'affermissement; ceci se renforça encore avec la nouvelle situation politique de la Hollande sous domination française. Les paysages, les scènes de genre et de bataille à la manière hollandais étaient à la mode. Prenons comme exemple Michel-Hamon Duplessis, qui fut le professeur de l'ami de Michel, Swobach. Il composait dans le style de Wouwerman des saynètes de lansquenets avec un arrière-plan finement peint et clair à la Cuyp, bien dans le goût du temps.



**Michel-Hamon Duplessis, France, vers 1800,
„Lansquenets devant une ville“
Huile sur bois, 24 x 32,5 cm, signée en bas à droite**

La caractéristique de ces peintres était le rattachement à la tradition plus que son renouvellement et ceci remportait manifestement un bon succès commercial.

C'est précisément dans ce milieu que se développa la création artistique de Georges Michel, qui fut d'une énorme influence sur les peintres de Barbizon. En tant que restaurateur et copiste des peintures hollandaises du XVII^{ème} siècle, sur commande de marchands d'art, collectionneurs et plus tard pour le musée Napoléon, ce type de paysage lui est des plus étroitement familier. Admirateur de Mirabeau et de Robespierre, il ne fréquente pas seulement les tavernes parisiennes avec son ami le paysagiste Lazare Bruandet, mais aussi les forêts environnantes, aussi pour partir à la recherche de Ruisdael à Fontainebleau. Il fait ainsi la connaissance des principaux représentants des « Septentrionaux » et travaille à la suite de Demarne, Taunay et Swobach, en peignant les paysages à l'arrière-plan de leurs tableaux, ou inversement ces derniers réalisent les personnages animant ces propres paysages. Lorsqu'il s'émancipe de l'imagerie anecdotique historisante ou de genre, il s'en tient à la « représentation de paysage vide », éternise des montagnes de nuage ; des lointains infinis et des moulins à vents. Dès lors son cadre thématique est strictement défini, et il s'est spécialisé à l'image de nombre de ses collègues. Il réalise des esquisses dans les environs de Paris et s'il s'attache aux moulins de Montmartre, on trouve rarement dans ses tableaux des décors topographiques précis, tels que l'abbaye de Saint-Denis : il leur préfère des vues vers un lointain indéfini .

La seule opposition aux normes classiques ne permet pas d'interpréter cette peinture comme un naturalisme progressiste. Avec ses représentations de dunes et de plaines dans un langage formel réduit, il se rattache à **Jacob van Ruisdael** ou **Jan van Goyen**, maîtrise par une tonalité de grisaille monochromatique l'unité de l'atmosphère, trouve d'innombrables nuances de brun, blanc, gris et beige, toute la palette des jaunes sulfuriques. Le clair-obscur de Rembrandt se reflète dans son travail à un point que les groupes d'arbres définissant la représentation ne peuvent nier.



Georges Michel (1763 – 1843)
« La plaine Saint-Denis »
Huile sur toile, 61 x 91,50 m

Des formules comme les horizons bas et profonds d'un Koninck, la typique absence de fermeture de l'image sur les côtés, la disposition du paysage en bandes parallèles, ou le point de vue élevé du contemplateur du tableau constituent des points de rattachement aux modèles néerlandais.

Au cours de ses excursions, il note ses observations sur des feuilles de tabac, peint souvent sur du papier ensuite monté sur toile ou sur bois ; avant tout il recherche les atmosphères de ciel. Comme pour Constable, qui se réclame des mêmes racines artistiques, le ciel est pour lui la clef de la représentation de paysage.

Lorsque dans les tableaux tardifs d'après 1827, des ciels lourds, gris noirs sont posés d'une touche inquiète et expressive, avec des couleurs pâteuses, au dessus du paysage, que des rayons de soleil isolés transpercent la couche nuageuse et illuminent de manière plastique les irrégularités du sol, les atmosphères orageuses ne témoignent pas seulement du climat esthétique du romantisme et de sa préférence pour le spectacle grandiose de la nature. Il devait aussi lutter avec les puissances du destin, et sa situation familiale était dramatique : la mort emporta peu à peu tous ses huit enfants et finalement son épouse.

Michel se trouve à mi-chemin d'une nouvelle figuration du paysage. Dupré, qui en 1840 redécouvre Michel, presque tombé dans l'oubli, décrit sa vision à Sensier en 1873 : « Michel est le premier paysagiste français, qui a pris le chemin de la campagne pour peindre ses tableaux. Il éveille en notre esprit le chant de l'alouette, lorsqu'il nous emmène dans de vastes espaces, si particulièrement éclairés avec des effets nuageux. Ce maître dispose de la poésie même de la campagne, si bien qu'on reconnaît ses œuvres au premier coup d'œil. » Même s'il ne peut passer pour l'ancêtre du naturalisme, il débute déjà par sa personnalité un jeu rétrospectif de la critique et du commerce d'art. La citation devenue célèbre de Théophile Thoré en 1846 symbolise exactement la polémique agitée de cette époque par son refus en général de l'activité académique officielle et conforme aux vues gouvernementales : « Pendant que Michel se débattait aux marges de Paris, Bidault (sic) se faisait élire à l'Institut ». Comme le remarque justement Bühler, ce dernier était à ce moment un étudiant sans moyens à Rome et en aucune manière un membre en vue de l'Institut. Michel sera cependant présenté comme le stéréotype de l'artiste miséreux et méconnu, qu'on retrouvera souvent par la suite au cours du XIXème siècle et dont Van Gogh devait devenir le symbole. De ce moment les fronts de la critique d'art et de l'histoire de l'art étaient établis et les poignards aiguisés.

Valenciennes formule les rapports de valeur entre le paysage historisé et pastoral et le paysage naturel ; le « paysage-portrait ». Son successeur spirituel Desperthes attribuait une valeur égale au paysage champêtre. Dans le sillage du mouvement romantique, sous l'influence des Anglais, eux-mêmes influencés par les Hollandais, on pouvait classer sans autre forme de procès les paysages inspirés par les écoles du Nord dans la catégorie des romantiques pittoresques.



**Jules Dupré (1811 – 1889) „ Paysage”,
Huile sur toile, 20 x 41 cm
signé et daté en bas à droite 1833**

Lorsque se constituait la nouvelle génération des peintres de 1830 avec entre autres **Corot, Rousseau, Dupré, Flers**, elle put s'établir sur ces vastes fondations. Leur précurseurs autrefois inventifs stagnaient pourtant dans des formule picturales traditionnelles et dans un système de valeurs anciennes, qui ne semblait plus adapté au milieu politiquement instable de la nouvelle génération, et offraient ainsi de vastes surfaces à l'attaque leurs critiques. Les jeunes étaient à nouveau à la recherche d'une nouvelle image de la nature.

Et comme dans un cercle vicieux, le cercle se referme en Hollande, quand **Gerard Billers** écrit en 1860 : «...j'ai vu là des peintures dont j'ai rêvé et j'ai trouvé là tout ce que mon cœur convoitait et ce qui m'a presque toujours manqué chez les peintres hollandais. **Troyon, Courbet, Diaz, Dupré, Robert Fleury, Breton** m'ont beaucoup impressionné. Je suis maintenant vraiment français, mais (...) tout en étant vraiment français, je suis vraiment hollandais, car les grands Français d'aujourd'hui ont beaucoup en commun avec les grands Hollandais du passé. L'unité et le calme, la gravité et tout particulièrement une inexprimable familiarité avec la nature ».

Dépassement du classicisme en France

Vers 1840, et à l'opposé de la persistante et longue nostalgie allemande de l'Italie, l'échelle des valeurs pour Corot comme pour les autres artistes français se déplace. Ce qui avait été exemplaire était désormais considéré comme étroit d'esprit et réactionnaire : l'esthétique classicisante et ses créations artistiques s'étaient figées dans des formules vides. L'industrialisation et le rôle politique-clé de la capitale faisait que les artistes restaient désormais fixés à Paris.

Par delà le consensus sur le classicisme et ses valeurs, la cohésion de la communauté des artistes de Rome, malgré le cosmopolitisme de ses membres, et l'intégration de l'étude d'après nature dans les hiérarchies de l'éducation artistique, l'innovation apportée par la peinture de plein air à Rome était malgré tout condamnée au déclin. Ce n'est que sous de nouveaux climats et dans un environnement paysager épargné par le poids de la tradition que la peinture de paysage pouvait se déployer librement et sans contraintes.

Avec une confiance en soi renouvelée, tout un pays, avec ses citoyens et ses artistes, pourvu de l'appareillage théorique nécessaire, se trouvait désormais sur la ligne de départ. Comme la peinture de plein air pouvait se développer en s'affranchissant des règles, ceci conduisit plus tard à « l'effondrement de la barrière entre l'étude empirique et la composition synthétique ».

La peinture de plein air en général ne constitue pas la nouveauté, mais bien son intégration dans le dialogue entre l'étude d'après nature et le tableau fini en atelier. Une victoire sur les règles vieilles de l'académie et le travail routinier en atelier, et par ce moyen la mise en oeuvre dans la peinture de plein air des hautes ambitions de l'art d'atelier ouvrait des possibilités inédites.

La tradition du « paysage historique » fut néanmoins poursuivie par Diaz et Corot, qui animaient leurs paysages avec des figures mythologiques ou arcadiennes.



**Narcisse Diaz de le Pena (1807 – 1876) „Nymphes dans un parc“
Huile sur bois, 36,5 x 51 cm,
Signée et datée 1865 en bas à gauche**

Les renouvellements des formations artistiques académiques et celles des expériences italiennes, mais également la pure innovation technique que constitua la découverte en 1841 du tube de métal pour les couleurs à l'huile, répondaient au besoin croissant de peindre en plein air. En 1841, on trouvait également dans les catalogues de fournitures pour peintres des ustensiles tels que la « boîte de couleurs de campagne », les tubes de peinture ou des manuels comme celui de J.B. Thénot « les règles du paysage mises à la portée de toutes les intelligences » (Paris 1841).

On reproduisait ce que l'on voyait devant soi- c'était tout simplement la règle absolue du peintre de plein air, un principe qui était mis en oeuvre en pratique dans la forêt de Fontainebleau.

Peinture de plein air et Barbizon, l'un sous-entend déjà l'autre pendant l'essentiel du XIXème siècle, en bref la « redécouverte de la nature ». Ce petit village, avec son auberge qui devient célèbre plus tard, mais aussi Chailly et Marlotte, constituait le point de rencontre des peintres. Les artistes, qui se retrouvaient régulièrement à Barbizon, reçurent rapidement le surnom de „Groupe de Marlotte“ avec Caruelle d'Aligny, Corot, Diaz, Barye, Brascassat, Rousseau et Decamps.



**Camille Flers (1802 – 1868) „Nacelle de pêcheurs sur la ricvière”,
Huile/toile., 30 x 46 cm,
Signée et datée 1840 en bas à gauche**

Le concept d' « Ecole de Barbizon » s'est solidement établi, forgé pour la première fois en 1890 par l'auteur et marchand d'art anglais David Croal Thomson dans son livre „The Barbizon School of Painters”.

Ce dont on est précisément redevable à ces peintres est difficile à définir. Le livre „ Die Maler der Schule von Barbizon” de 2002 contient une collection étendue ainsi qu'un hommage à ces personnalité artistiques très variées. Car le concept d' »Ecole » constitue assurément plus une convention qu' une terme d'histoire de l'art.

A l'image du siècle, le concept est constitué de multiples couches, et témoigne de la richesse considérable des facettes de la création artistique individuelle. Ces artistes ont en commun l'esprit pionnier à une époque de bouleversements historiques et de recommencements. Le point d'intersection est à trouver « dans l'expression artistique, le choix des motifs, la technique picturale et le plaisir de l'expérimentation, ainsi que dans le foyer d'une stimulation réciproque ». Cependant l'essence de cette « Ecole de Barbizon » relève de sa nature d' « affaire française », « d'une vision française renouvelée de la relation entre l'art et la nature, et du rapport à la vie des paysans et des travailleurs ruraux». Et le représentant de cet esprit du temps, c'est le peintre de plein air : il absorbe en lui-même ces multiples courants.

Déjà avec cette sélection subjective, qui détermina aussi pendant longtemps la cote de beaucoup d'artistes dans le carrousel du commerce d'art, on doit quand même tirer quelque chose de pertinent du travail qui s'en est suivi dans diverses expositions et dans la littérature secondaire.

Il faut un siècle pour saisir à nouveau la valeur du classicisme, ainsi qu'en juge Vincent Pomarède (Barbizon catalogue, p. 38). Enfin pouvait-on, loin des habiles disputes de la critique d'art, découvrir que la libération du regard résultait justement des exercices des peintres de paysage classicisant en Italie. Le fait que la critique du Salon de 1831 reconnaissait « à Messieurs d' Aligny, Corot et Edouard Bertin » certes de jolies tonalités de couleur, mais décrivait leur peinture comme plate et sans force, constitue un exemple éloquent. Beaucoup reste encore à étudier et à lire avec un nouveau regard. Mais justement au cours des dernières années, de magnifiques expositions s'appliquèrent à ce thème avec des publications extraordinaires.

La pratique de la peinture de plein air par les classicisants et leur nouvelle manière de voir devaient conduire à la révolution proprement dite dans la

peinture de paysage, sans laquelle Barbizon ou l'impressionnisme n'auraient jamais été possibles.

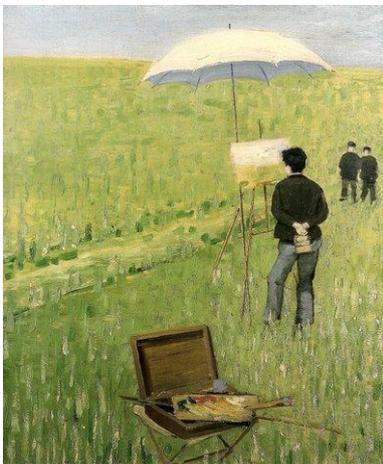


**Léon Fleury (1804 – 1858) « Paysage d'Italie »,
Huile/toile. 32,5 x 48,5 cm,
Signé en bas à droite**

Grâce aux critiques géniaux qui s'engagèrent en sa faveur, l'« Ecole de Barbizon » devint en tout cas une composante unique de la peinture, située entre les peintres de paysage du XVIIIème siècle et les impressionnistes.

Et rien ne l'exprime avec plus de force que le tableau d'atelier, où **Courbet** met sur le même plan l'atelier et la nature, installe son atelier dans la nature et convoque la nature dans l'atelier, de sorte que nature et atelier sont liés et de même rang.

Si l'on poursuit le jeu de la pensée, on se retrouve finalement dans le tableau de l'impressionniste Charles Angrand « Le peintre de plein air » : le concentré pictural du tableau d'atelier défini par rien d'autre que la couleur, rien d'autre que la nature, conformément à la nouvelle échelle des valeurs !



**Charles Angrand (1854 – 1926) „ Le peintre de plein air“
Huile/toile 64 x 53 cm,
Signe/daté en bas à droite 1881**

Auteurs : Dr. Georg Fresen, Sigrid Brusis, Munich
Traduction : Francois-Roger Cazala, Paris
Edition : Barbara Koch Rachinger, Nuremberg

Remarques au bas de la page [Version allemande](#)
Bibliographie : [ici](#)