

L'idéal classique du paysage de Poussin à Bazille

Michel HILAIRE

Conservateur général du patrimoine
Directeur du musée Fabre, Montpellier

Le colloque « Voyages », organisé par l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier le 22 novembre 2019, est pour moi l'occasion de retracer brièvement l'histoire du paysage classique en insistant plus particulièrement sur sa terre d'élection, l'Italie, et en s'appuyant sur de nombreux exemples conservés au musée Fabre, notoirement riche dans ce domaine.

Le mythe de l'Âge d'or

C'est à la Renaissance que se met véritablement en place une typologie du paysage que ne cesseront d'interroger les artistes durant les siècles suivants. À Venise, le paysage s'impose comme un genre pictural avec Giorgione et Titien. Les artistes font volontiers référence au mythe de l'Âge d'or chanté par les auteurs antiques (Théocrite, Ovide, Virgile). Dans le célèbre tableau de Titien *Jupiter et Antiope* dit *La Vénus du Pardo*, vers 1540 (fig. 1), les figures contemporaines (les chasseurs à gauche de la composition) sont présentées dans une grande familiarité avec les dieux (à droite Jupiter sous les traits d'un satyre dévoile le corps d'Antiope endormie). Les personnages sont parfaitement intégrés au paysage et palpitent dans la même atmosphère. Titien vise



Figure 1 : Titien, *Jupiter et Antiope*, dit *La Vénus du Pardo*, vers 1540, Paris, Musée du Louvre.

l'effet global, l'exécution est large, le chromatisme somptueux. Une sensualité triomphante émane du tableau. À la fin du XVIe siècle, Annibal Carrache reprend à son compte l'héritage de Venise. Originaire de Bologne, il arrive à Rome en 1595 et se met au service du cardinal Odoardo Farnèse. Il est le véritable fondateur d'une peinture « moderne », fondée sur l'observation de la nature corrigée par la référence à l'Antiquité

et la leçon des grands maîtres, en premier lieu Raphaël. Il crée à partir de 1600 une série de paysages pour la chapelle du Palazzo Aldobrandini à Rome. Le plus fameux d'entre eux est assurément *La Fuite en Égypte*, vers 1602-1604 (fig. 2) : la sensibilité pour la nature, la délicatesse de la lumière montrent qu'Annibal a médité l'art de Giorgione et de Titien. Cependant, la rigueur de la composition – la ville fortifiée au centre,



Figure 2 : Annibale Carrache, *La Fuite en Égypte*, vers 1602-1604, Rome, Galleria Doria Pamphily.

l'articulation des plans, la scansion des arbres- avoue clairement sa dette envers le classicisme de Raphaël et son admiration, jamais démentie, pour la beauté de la campagne romaine. Annibal crée ici la première représentation convaincante d'un paysage animé et composé, point de départ d'une tradition du paysage « idéal » ou « héroïque » qui va durer trois siècles. Annibal, qui meurt en 1609, a de nombreux suiveurs qui reprennent avec beaucoup de force et d'autorité son enseignement : c'est le cas de Francesco Albani, dit l'Albane, et surtout de Domenico Zampieri, dit le Dominiquin. De ce dernier, le paysage avec *Herminie chez les bergers*, vers 1622, conservé au musée du Louvre (fig. 3), est sans conteste une des plus belles réussites de



Figure 3 :
Domenico Zampieri,
dit le Dominiquin,
*Herminie chez les
bergers*,
vers 1622, Paris,
Musée du Louvre.

l'artiste dans le genre du paysage arcadien avec la noblesse des figures au premier plan et la grandiose scénographie naturelle à l'arrière-plan qui se déploie jusque vers la ligne de l'horizon. Ce type de paysage, savant et médité, était particulièrement prisé par l'aristocratie romaine et le clergé à l'époque. On en trouve un bel exemple au musée

Fabre à travers une œuvre –*Paysage avec le sermon sur la montagne*, vers 1620 (fig. 4)- donnée par Fabre sous le nom de Dominiquin mais que la critique moderne préfère attribuer à Pietro Paolo Bonzi, dit il Gobbo dei Carracci, un artiste fortement imprégné par l'esthétique des Carrache et de leurs suivants.

Figure 4 : Pietro Paolo Bonzi, dit il Gobbo dei Carracci, *Paysage avec le Sermon sur la montagne*, vers 1620, Montpellier, Musée Fabre.



Poussin et Claude

Quand Nicolas Poussin arrive à Rome en 1624, il a trente ans. Déjà remarqué à Paris par le poète Giambattista Marino, le Normand n'est pas long à gagner la confiance des plus grands mécènes et amateurs du moment comme l'antiquaire romain Cassiano dal Pozzo. Il copie l'antique, Raphaël, mais surtout admire Titien et son célèbre cycle des Bacchanales, alors conservé dans une villa aux portes de Rome. Le paysage du musée Fabre, *Vénus et Adonis* (fig. 5), reconstitué et restitué dans son intégrité originelle en 2010, est un bel exemple de la manière de Poussin sous l'emprise de Titien, deux ans



Figure 5 : Nicolas Poussin, *Vénus et Adonis. Vue de Grottaferrata*, Montpellier, Musée Fabre.

seulement après son installation dans la Ville éternelle. Tout ici rappelle son illustre devancier : l'exécution large, la note sensuelle, la position des figures à la surface de la toile, la luxuriance de la végétation. La nature participe au drame qui se joue sous nos yeux tel que narré par Ovide dans ses *Métamorphoses* (X, 835-1160) : les nuages qui

s'amoncellent dans le ciel, les lucurs entourant la montagne laissent présager l'issue fatale de l'histoire et la mort du héros tué par un sanglier. A gauche de la composition, la divinité fluviale, largement inspirée par la statuaire antique (statues du Tibre et du Nil et surtout du Marforio de la place du Capitole), semble méditer avec une expression pensive sur le dénouement tragique de l'histoire. Bien que largement idéalisée, cette vue s'inspire d'un site réel des environs de Rome avec le Monte Cavo tel que l'on peut le voir depuis l'abbaye de Grottaferrata. C'est d'ailleurs sous l'appellation de *Vue de Grottaferrata* que le tableau était désigné dans la collection de Cassiano dal Pozzo. Un autre contemporain de Poussin va œuvrer au même moment pour la reconnaissance du paysage en tant que genre à part entière : Claude



Figure 6 : Claude Gellée dit le Lorrain, *Vue de la vallée du Tibre*, vers 1640, Paris, Musée du Louvre.

Gellée, dit le Lorrain (1600-1682). Il arrive à Rome en 1613, âgé de quatorze ans, et se met d'abord à l'école des peintres nordiques, plutôt dans une veine descriptive et naturaliste. Il évolue vite vers une manière plus classique et idéalisée qui s'appuie sur une étude approfondie de la nature italienne. Un peintre et historiographe allemand, Joachim von Sandrart, rapporte en 1629

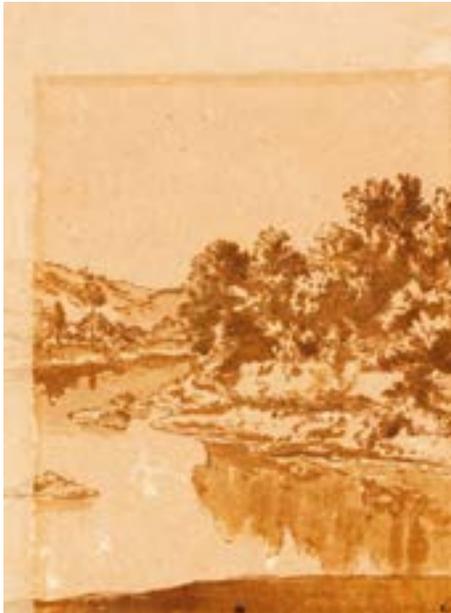


Figure 7 : Nicolas Poussin, *Le paysage des Bords du Tibre*, vers 1635, Montpellier, Musée Fabre.

le souvenir d'une excursion à Tivoli en compagnie de Poussin, de Claude et d'autres artistes. Selon lui, Claude passait des heures dans les champs à observer les variations de la lumière au cours de ses journées afin de rendre ses effets en peinture. Claude, tout au long de sa vie, dessine dans la campagne romaine qui devient son sujet de prédilection. *Vue de la Vallée du Tibre*, dessin au lavis conservé au Cabinet des dessins du Louvre (fig. 6) est une belle illustration des préoccupations luministes de l'artiste qui cherche à capter l'atmosphère limpide d'une belle fin d'après-midi. Le site a été identifié comme se situant à une huitaine de kilomètres au nord du Ponte Molle, en direction du Mont Soracte que l'on aperçoit dans le lointain. Poussin lui aussi se rend souvent au nord de Rome sur les bords du Tibre pour dessiner en plein air, attiré par la puissante architecture naturelle des lieux : le *Paysage des bords du Tibre* du musée Fabre (fig. 7) illustre parfaitement cette pratique naturaliste qui doit servir à vivifier les fonds de paysage dans les tableaux, plus

construits et élaborés (comme par exemple la première version de *Moïse sauvé des eaux*, 1638, du musée du Louvre). Dès le milieu des années 1630, Claude s'impose comme le premier paysagiste de la Rome papale que ne tarderont pas à se disputer les plus grands

amateurs du temps tel Roger du Plessis de Liancourt, ambassadeur de France à Rome. Claude réalise pour lui, vers 1644, un de ses plus célèbres tableaux-*Ulysse remet Chryséïs à son père* (fig. 8). Ce sont les subtils dégradés de couleurs et les transitions délicates qui parviennent ici à unifier la scène. Les personnages du poème homérique se

Figure 8 : Claude Lorrain dit le Lorrain, *Ulysse remet Chryséïs à son père*, vers 1644, Paris, Musée du Louvre.



trouvent immergés dans une atmosphère vivante et convaincante d'une force poétique inédite. Le surprenant effet de contre-jour du grand navire au centre de la composition renforce encore l'illusionnisme de la scène. Par sa science luministe incomparable, Claude est parvenu à surpasser tous les maîtres nordiques, observateurs méticuleux de la nature, pourtant ses premiers modèles. C'est surtout durant la période de sa maturité que Poussin s'impose comme un maître absolu du paysage historique ou composé. Après le séjour parisien (1640-1642), Poussin se tient à l'écart du monde artistique romain, peu soucieux des honneurs (il refuse en 1657 le principat de l'Académie de Saint-Luc). Lecteur assidu de Montaigne et des philosophes antiques, il se présente volontiers

Figure 9 : Nicolas Poussin, *Diogène jetant son écuelle*, vers 1650, Paris, Musée du Louvre.



comme un « peintre-philosophe » pénétré de morale stoïcienne. Il perfectionne les formules de Carrache et de ses suiveurs, les portant à un point de grandeur insurpassée. Dans *Diogène jetant son écuelle*, vers 1650 (fig. 9), le paysage joue un rôle important au détriment des figures, réduites, au premier plan de la composition. Voyant un jeune homme boire dans le creux de sa main, Diogène se débarrasse de son écuelle, dernier objet superflu, et se rapproche ainsi davantage de l'état de nature. Derrière les figures se

déploie un magnifique paysage de ville (Athènes) au bord d'un fleuve dans une belle lumière d'été. Poussin cherche à restituer un moment d'harmonie où le sage se réconcilie avec l'univers dont il a conscience de faire partie.

Valenciennes : de la pratique à la théorie

Les exemples de Claude et de Poussin n'ont cessé de hanter l'imaginaire des artistes au siècle suivant. Durant les dernières décennies du XVIII^{ème} siècle, un peintre originaire de Toulouse, Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), va tenter de redonner au paysage toutes ses lettres de noblesse. Élève de l'Académie de Toulouse, fondée en 1750, il s'installe à Paris en 1771. En 1777, il se rend en Italie où il demeure huit ans. À Rome, il habite via del Babuino où Poussin avait habité 150 ans plus tôt. Il noue des contacts avec l'Académie de France à Rome dont le directeur est le peintre Joseph-Marie Vien, natif de Montpellier. Parmi les pensionnaires, il fréquente David et partage avec lui une même vision en ce qui concerne le dessin : utilisation de la plume et du lavis gris, compositions épurées presque abstraites. Pour Valenciennes, le retour à l'antique est l'unique possibilité de faire revivre, à travers l'art, les vertus morales et civiques, individuelles et collectives qu'avaient cultivées les grandes civilisations du passé : « Il est temps de chercher la vérité de Rome, déclare-t-il, de restituer l'histoire... et non pas son roman ». En 1779, Valenciennes voyage à Naples et en Sicile, et l'année suivante on le voit parcourir l'Ombrie et les sites de Civita Castellana, Narni, Terni, Spoleto, qui



Figure 10 : Pierre-Henri de Valenciennes, *Le toit au soleil*, vers 1782-1784, Paris, Musée du Louvre.

seront particulièrement chers à Corot. En 1780-1781, il revient en France et rencontre Joseph Vernet (1714-1789) qui lui donne des conseils sur la perspective et la peinture de paysage. Cet artiste, né à Avignon, avait été un des pionniers des études de plein air en Italie où il s'était rendu dès 1734. Sa science inégalée de la perspective aérienne, qu'il tenait de Claude, fait l'admiration de Valenciennes qui déclare dans son traité : « Vernet en était si pénétré, et l'avait si bien calculé par principes certains et raisonnés, qu'il n'était jamais embarrassé de représenter les effets de la nature, quelque difficiles et extraordinaires qu'ils pussent être ». Dès 1782, Valenciennes est de retour en Italie. C'est durant ce second séjour qu'il généralise la pratique des esquisses à l'huile sur le motif. Il sélectionne des angles de vue inattendus, souvent banals- coins de parc, toits, terrasses, ciels- et travaille à la hâte à cause des variations incessantes de la lumière ; il vise surtout à surprendre la nature « sur le fait », à conserver une image pleine de fraîcheur et de liberté (fig. 10). De fait, quand en 1930 la princesse Louis de Croÿ fit don au musée du

Louvre d'une centaine d'études à l'huile de Valenciennes, celles-ci créèrent la stupeur à cause de leur précoce modernité. En 1785, Valenciennes quitte définitivement Rome. En mars 1787, il est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture à l'unanimité et, quatre mois plus tard, il est reçu académicien après présentation de son morceau de réception- *Cicéron découvre le tombeau d'Archimède*, 1787 (Toulouse, musée des Augustins)- qui connaît en août un succès unanime au Salon de peinture. Chaque détail est choisi d'après les meilleurs modèles étudiés sur nature, le paysage historique, fruit de l'imagination de l'artiste, s'enracine dans le réel. Valenciennes revendique très clairement une filiation qui remonte à Titien, Carrache, Claude, Poussin : « Ces peintres, écrit-il, se sont pénétrés de la lecture de ces poètes sublimes (Homère, Virgile et Théocrite) ; ils les ont médités ; et en fermant les yeux, ils ont vu cette nature idéale, cette nature parée des richesses de l'imagination, et que le seul génie peut concevoir et représenter. » Une récente acquisition du musée nous permet d'apprécier l'art de Valenciennes à son plus haut niveau : *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre de l'île de Lemnos* (fig. 11), présenté au Salon de 1789 qui ouvre ses portes le 25 août, la veille de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Le sujet est emprunté à Sophocle et montre Philoctète blessé sur une île sauvage qui parvient à survivre grâce à



Figure 11 : Pierre-Henri de Valenciennes, *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre, de l'île de Lemnos*, 1789, Montpellier, Musée Fabre.

l'arc et aux flèches d'Hercule qui ne manquent jamais leur cible. C'est par ruse qu'Ulysse et Pyrrhus tentent de dérober à l'infortuné héros l'arc miraculeux qui doit permettre de faire enfin tomber la ville de Troie. Ce sujet souvent abordé par les artistes néoclassiques permettait l'évocation d'une nature primitive et d'un rivage harmonieux par contraste. Valenciennes est d'emblée comparé à ses illustres modèles du XVIIIe siècle comme on peut s'en rendre compte par ce passage d'un auteur anonyme du Salon de 1793 : « Le paysage y est porté au plus haut degré auquel il ait atteint dans notre école depuis Claude Lorrain et le Poussin [...]. La nature est superbe partout quand on sait la voir, la choisir et la rendre avec goût et énergie. » Valenciennes qui avait débuté une carrière prometteuse en pénétrant jusque dans les cercles de la cour est rattrapé par la tournure des événements : en 1793, l'Académie est supprimée et en 1795, l'Institut national des sciences et des arts voit le jour. Valenciennes n'y est pas admis probablement pour des raisons politiques ou tout simplement pour des questions de hiérarchie des genres qui

maintenait le paysage à un degré inférieur. Pendant toute cette période, il joue un rôle en tant qu'enseignant et théoricien du paysage avec pour résultat la parution, en 1800, de son traité *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Le peintre offre son traité à l'Institut en 1801 avec sans doute l'idée un jour d'y siéger. Ce qui ne se produisit pas, entraînant une grave déception de sa part. Il maintenait cependant son influence par son activité de pédagogue et sa production de paysages qu'il envoyait régulièrement au Salon. Ses nombreux élèves - parmi lesquels on compte Jean-Victor Bertin (dès 1788), Achille-Etna Michallon, Pierre-Athanase Chauvin, Antoine-Laurent Castellan - contribuèrent grandement à la reconnaissance du paysage historique dans la grande tradition de Claude et de Poussin.

Fabre en Italie

Dans la lutte pour la reconnaissance du paysage historique, il convient de prendre en compte le rôle singulier de François-Xavier Fabre durant cette période mouvementée de la Révolution et de l'Empire. Originaire de Montpellier, il intègre l'atelier de David en 1783 et emporte le Grand Prix de peinture en 1787. Fabre, pensionnaire du roi à l'Académie de France, s'installe à Rome au moment même où Valenciennes triomphe au Salon parisien et où la peinture de paysage est bouleversée par sa pratique des études à l'huile sur le motif. Sur les pas de Valenciennes, une colonie



Figure 12 : Louis Gauffier, *Portrait de lady Holland avec son fils*, 1794, Montpellier. Musée Fabre.

de paysagistes venus de toute l'Europe parcourt la campagne romaine. Bien que formé à la peinture d'histoire, Fabre, dans le cadre de ses études, cultive l'exercice : on sait par exemple qu'en novembre 1788 il tombe malade à Tivoli en voulant peindre des études d'arbres au soleil. À partir de 1793, les tensions politiques sont telles que de nombreux pensionnaires fuient Rome et trouvent refuge en Toscane. C'est le cas de Fabre et de son camarade Louis Gauffier (Grand Prix en 1784), sensiblement plus âgé que lui. Durant cette période difficile, les peintres, pour survivre, sont amenés à diversifier leur production. Pour répondre à la demande d'une clientèle aristocratique et internationale, Gauffier s'adonne au portrait, intégrant ses figures dans un cadre réaliste fondé sur des études de plein air (fig. 12). Appliquant la méthode de Valenciennes, il réinvente le paysage composé dans les dernières années du XVIII^{ème} siècle. Il se rend à plusieurs reprises sur le site de l'abbaye de Vallombrosa, à une vingtaine de

kilomètres de Florence sur le flanc nord-ouest des Apennins. Il réalise des dessins avec indications de couleurs, des études à l'huile toutes vibrantes de sensibilité atmosphérique. Ce n'est que dans un deuxième temps, à l'atelier, qu'il recompose le paysage en disposant des figures (selon le désir de ses commanditaires) et en insistant sur la géométrisation de l'espace. Se passant de tout prétexte littéraire, il propose avec

Figure 13 : Louis Gauffier, *Le couvent de Vallombrosa et le Val d'Arno vus du Paradisino*, 1796, Montpellier, Musée Fabre.



un rare sentiment d'immédiateté un fragment de vie italienne à la fin des Lumières : deux moines en conversation avec un aristocrate effectuant le Grand Tour sur la terrasse de l'ermitage du Paradisino au soleil couchant (fig. 13) ; voyageurs et religieux jouant au



Figure 14 : Louis Gauffier, *La Vue de l'abbaye de Vallombrosa*, 1797, Montpellier, Musée Fabre.

ballon sur la prairie devant l'abbaye durant une belle journée d'été (fig. 14). *La Vue de la Vallée de l'Arno à Florence* (fig. 15), récemment entrée dans les collections du musée, propose un portrait idéalisé de la capitale toscane au coucher du soleil depuis une terrasse en dessous du Forte Belvedere avec le quartier de l'Oltrarno et les clochers de Santa

Figure 15 : Louis Gauffier, *Vue sur la vallée de l'Arno à Florence*, 1795, Montpellier, Musée Fabre.



Maria del Carmine, Santo Spirito et San Frediano. Deux ans seulement après l'arrivée de l'artiste à Florence, cette *veduta* ambitieuse assied sa renommée : cette même année



Figure 16 : François-Xavier Fabre, *Portrait du jeune Edgar Clarke*, 1802, Montpellier, Musée Fabre.

1795, il est admis professeur à l'Académie. Gauffier a été incontestablement un modèle pour Fabre qui développe comme lui une activité de portraitiste et de paysagiste, en témoigne, peu après le décès prématuré de Gauffier en 1801, le *Portrait d'Edgard Clarke* (fig. 16) qui montre le fils du futur ministre de la guerre de Napoléon, âgé de trois ans, dans un parc romantique. Fabre s'est servi de nombreuses études dessinées sur le motif au parc des *Cascine*, aux portes de Florence, où il avait l'habitude de se rendre. Dès sa parution en 1800, Fabre se procure le traité de Valenciennes : il y trouve la justification d'une méthode, mais aussi la caution intellectuelle dont il a besoin. En tant qu'élève de David, il voue une admiration sans borne à Poussin, grand peintre d'histoire et maître du paysage héroïque ou composé. Quand en 1808 il exécute le *Paysage avec Œdipe à Colone* (fig. 17) pour l'amateur russe Miatlev, il tente clairement de hisser le paysage au rang de la peinture d'histoire dans la lignée de Poussin. Il puise son inspiration dans la tragédie éponyme de Sophocle : Œdipe qui mène une vie errante

avec sa fille Antigone s'arrête à Colone, faubourg d'Athènes et révèle son identité, ce qui entraîne l'indignation des habitants. Se fondant sur de nombreuses études, peintes et dessinées, Fabre reconstitue d'imagination la cité antique avec au centre un puissant

Figure 17 : François-Xavier Fabre, *Œdipe à Colone, paysage historique*, 1808, Montpellier, Musée Fabre.



temple dorique qui s'inspire du Théséion d'Athènes ou du temple de la Concorde à Agrigente. On reconnaît là toute l'ambition de Valenciennes à son retour d'Italie, au moment de sa réception à l'Académie. Mais Fabre va encore plus loin, et se livre à une analyse minutieuse des passions de l'âme- étonnement, indignation, dérision- comme

l'avait fait Poussin avant lui. Plusieurs contemporains comme Goethe ou Foscolo voyaient en Fabre le digne successeur de Poussin. Un autre tableau des collections du musée propose, dans une veine plus élégiaque, une autre facette de son talent de paysagiste : *La Mort de Narcisse, paysage historique* (fig. 18). Le sujet, déjà abordé par



Figure 18 : François-Xavier Fabre, *La Mort de Narcisse, paysage historique*, 1814, Montpellier, Musée Fabre.

Poussin (musée du Louvre) et Valenciennes (musée de Quimper), s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide : le chasseur a posé sa lance près d'une fontaine et, fasciné par sa propre image, s'est laissé mourir. Une nymphe brandit une fleur de narcisse, symbole de la métamorphose du héros. Ce chef-d'œuvre provenant de la collection de la comtesse d'Albany, compagne du peintre, rend compte du rôle joué par Fabre pour la promotion du paysage historique. Les très nombreux paysages néoclassiques de sa collection dressent un panorama quasi complet du paysage européen à l'articulation des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. C'est aujourd'hui une des grandes richesses du musée de Montpellier.

Michallon, le « Poussin moderne »

Parmi les élèves de Valenciennes, on a déjà signalé le nom d'Achille-Etna Michallon (1796-1822). Après avoir suivi les cours de perspective divulgués à l'École des beaux-arts par Valenciennes (et peut être fréquenté son atelier extérieur), Michallon intègre en 1812 l'atelier de Bertin. Le jeune homme rêve de se rendre en Italie, patrie des peintres, en premier lieu Poussin, et sollicite auprès du gouvernement une bourse d'étude. Son vœu sera exaucé grâce à l'instauration, en 1817, d'un premier concours réservé aux peintres de paysage historique. Michallon est lauréat du concours avec un tableau sur le thème de *Démocrite et les Abdéritains* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), illustration magistrale de l'esthétique de la « belle nature » avec une végétation profuse et variée, une science luministe, une grande précision archéologique. À l'automne de la même année, Michallon, en compagnie de quelques camarades, arrive à Rome. Il est le premier pensionnaire paysagiste à être hébergé à l'Académie et bénéficie du règlement libéral du directeur qui l'encourage à aller dessiner dans la campagne romaine sur les traces de Valenciennes. Il y croise de très nombreux paysagistes venus de toute l'Europe et fréquente les Français Boguet, Chauvin ou Granet. En 1819, Michallon voyage en Italie du Sud, Naples puis la Sicile, occasion pour lui de réaliser de nombreuses études à l'huile qu'il conserve précieusement dans ses portefeuilles. Tout imbu des principes transmis par Valenciennes, Michallon considère cet apprentissage comme nécessaire mais pas suffisant pour prétendre à devenir un grand peintre de paysage historique. Celui-ci doit être capable d'instruire le spectateur et

d'élever son esprit aux sentiments les plus nobles. En 1821, Michallon achève son séjour à Rome et regagne la France en passant par la Suisse. Sur le chemin du retour, il s'arrête à Florence et rend visite à François-Xavier Fabre, trop heureux de saluer le « Poussin moderne », grand espoir de tous les paysagistes dans la lignée de Valenciennes qui vient de disparaître en 1819. En 1822, Michallon ouvre un atelier à Paris où il compte parmi ses élèves Corot. La même année, il met la dernière main à son chef-d'œuvre : *Philoctète dans l'île de Lemnos* (fig. 19) que Fabre, de passage à Paris, achète pour sa collection, offerte trois ans plus tard au musée de Montpellier. Le tableau fait écho à celui de son maître Valenciennes présenté au salon de 1789 : le héros au premier plan, reconnaissable à son arc et aux bandelettes entourant sa cheville gauche, est perdu au milieu d'une nature grandiose hérissée de falaises abruptes et d'arbres au tronc noueux. Le ciel est menaçant. Le tableau est remarquable par son mélange de romantisme et de classicisme. Le sentiment vrai de la nature s'accompagne d'une pensée vigoureuse et altière. Michallon meurt prématurément, le 24 septembre 1824, atteint d'une pneumonie. Il avait vingt-six ans.



Figure 19 :
Achille-Etna Michallon,
*Philoctète dans l'île de
Lemnos*, 1822,
Montpellier, Musée Fabre.

Corot, l'inventeur

À peine reconnu, le paysage historique est menacé par la formidable poussée romantique et naturaliste des années 1830. Une nouvelle génération de peintres – Paul Huet, Théodore Rousseau, Jules Dupré – pense que l'on peut se dispenser du traditionnel voyage italien et défend une conception plus réaliste du paysage (à Barbizon, en Normandie) en abandonnant toute référence historique ou littéraire. Les critiques dénigrent le paysage historique et fustigent le conformisme des membres de l'Institut, d'autant que certains d'entre eux – Bidault, Bertin- ont voix prépondérante lors des jurys du Salon. Un fossé se creuse entre les partisans de la tradition et les novateurs plus en prise avec leur époque. Baudelaire, défenseur du romantisme, s'en prend à une certaine dégénérescence du paysage classique qui ne ferait selon lui qu'appliquer des recettes : « C'est un arrangement de patrons d'arbres, de fontaines, de tombeaux et d'urnes cinéraires [...] tout arbre immoral qui s'est permis de pousser tout seul à sa manière est nécessairement abattu ; toute mare à crapauds ou à têtards est impitoyablement enterrée » (Salon de 1846). Heureusement, il y a la venue de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) qui fait la synthèse entre les traditions du Nord et l'Italie, qui rêve de nature méridionale et fréquente très tôt la forêt de Fontainebleau. Il a pris très jeune les conseils de Michallon qui lui inculque le goût des études de plein air, le goût pour la tradition

classique et la primauté du paysage composé, sommet de l'art du paysagiste. D'emblée, il se montre fidèle à l'enseignement de Valenciennes qui conseillait de peindre « des maquettes faites à la hâte pour saisir la nature sur le fait » et part travailler en Normandie, à Fontainebleau (dont il est un des pionniers), à Ville d'Avray, sa région d'adoption. Mais l'Italie constitue pour lui un horizon indépassable, et après trois années passées dans l'atelier de Bertin, il demande des subsides à ses parents pour s'y rendre n'étant pas détenteur du Grand Prix. Le premier séjour italien dure trois années, de 1825 à 1828. Dès son arrivée il parcourt la campagne romaine sur les traces de ses maîtres Valenciennes, Bertin et Michallon. Il saisit la difficulté à rendre la lumière : « Le soleil répand une lumière désespérante pour moi, écrit-il à un ami, je sens toute l'impuissance de ma

Figure 20 : Jean-Baptiste
Camille Corot,
Le Pont de Narni,
Septembre 1826,
Paris, Musée du Louvre.



palette. » *Le Pont de Narni* du musée du Louvre (fig. 20) est un bel exemple de ses recherches au cours de ce premier séjour : il est frappé par la beauté de ce site antique que Valenciennes recommandait de visiter dans son traité. Il construit l'espace par la couleur et la lumière à l'aide d'une touche vibrante, annonciatrice de Monet ou de Sisley. Corot cherche avant tout à former son œil et sa main sans se préoccuper à ce stade d'en

Figure 21 : Jean-
Baptiste Camille
Corot, *La promenade
du Poussin ou
Campagne de Rome*,
vers 1826-1828, Paris,
Musée du Louvre.



tirer une œuvre pour le Salon. Ce qui sera le cas en 1827, avec la célèbre *Vue prise à Narni* du musée d'Ottawa, recomposée à l'atelier, qui privilégie la poésie agreste héritée de Claude tout en perdant « cette fleur de jeunesse » (Focillon) que l'on pouvait admirer dans l'esquisse. De ce premier séjour on conserve aussi *La Promenade du Poussin* (fig.

21) aux portes de la Ville éternelle, dans une nature austère et dépouillée qui n'a pas beaucoup changé depuis le temps de Poussin. Corot lui voue un culte depuis sa jeunesse et l'admire au Louvre, devant *L'Automne* des *Quatre saisons*, il se serait exclamé : « Voilà la Nature ! » Sans doute avait-il médité aussi ces paroles de Valenciennes qui



Figure 22 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Agar dans le désert*, 1835, New York, Metropolitan Museum of Art.

déclarait : « Si depuis ce grand homme, il ne s'est trouvé personne qui l'ait égalé, il ne faut pas croire la chose impossible : le flambeau du génie ne s'est pas éteint. » Corot séjourne une seconde fois en Italie, en 1834, visitant cette fois la Toscane et Venise. À son retour, en 1835, il présente au Salon *Agar dans le désert* (fig. 22) : chassée par Sara, Agar se retrouve avec son fils Ismaël dans le désert de Beersheba ; un messager de Dieu les sauve en leur donnant à boire. Corot réinvente ici totalement le paysage classique et composé en lui donnant une tournure moderne et romantique. Même s'il s'appuie sur des études réalisées en forêt de Fontainebleau (au Bas-Bréau), en Italie (Civita Castellana) et même, a-t-on dit parfois, dans les environs de Montpellier, l'originalité de la composition, l'ampleur de l'espace, la lumière ardente, le sentiment poignant, tout s'écarte des conventions solidement établies de l'École. Corot innove, c'est un inventeur de formes nouvelles à l'instar de Delacroix qui ne cherche pas à « ressembler à ses prédécesseurs », comme le remarque justement le critique anonyme de *L'Artiste* (peut-être Jules Janin) en 1835. D'autres critiques pointent justement la dimension historique de l'œuvre selon une filiation poussinesque : pour Victor Schoelcher, le paysage est le plus beau « parce que c'est celui qui satisfait le mieux mon esprit, et donne le plus d'aliment à ma pensée ». Et pour Charles Lenormant, ce paysage « a quelque chose qui serre le cœur avant même qu'on se soit rendu compte du sujet. C'est là le mérite propre au paysage historique, c'est-à-dire l'harmonie du site avec la passion ou la souffrance que le peintre veut y placer ». Sous la monarchie de Juillet, Corot s'impose peu à peu comme le chef de l'école moderne du paysage, comme le reconnaît Baudelaire en 1845. Cette suprématie lui était seulement disputée par un autre paysagiste, Théodore Rousseau (1812-1867), injustement écarté du Salon, qui rompt avec la pratique sélective de Valenciennes pour aller « surprendre la nature chez elle, comme le note Théophile Gautier, sans reculer devant aucune hardiesse, empâtant, glaçant, égratignant, laissant sa

toile à découvert, à grands coups de barre et à petits coups de pinceau, poussant le vrai jusqu'à l'invraisemblable, le régulier jusqu'au fantastique, le bizarre jusqu'à l'extravagant ». *La Mare* du musée Fabre (fig. 23) appartient à la période de la première maturité de l'artiste qui connaît au début des années 1850 l'estime des amateurs et une première reconnaissance officielle. Les thèmes de la mare et de l'abreuvoir ont été souvent abordés par l'artiste, installé à Barbizon dès 1836. Le tableau de la collection Bruyas séduit par son naturel, sa simplicité, le brio de la touche, et surtout sa liberté vis-à-vis de la tutelle (parfois un peu trop contraignante) de l'art hollandais du siècle d'or.



Figure 23 : Théodore Rousseau, *La mare*, 1850, Montpellier, Musée Fabre

Bazille, la jeunesse de l'impressionnisme

Les études de plein air de Corot ont influencé toute une génération de jeunes artistes qui vont sous le Second Empire ouvrir la voie à l'impressionnisme. Parmi ceux-ci se distingue le nom de Frédéric Bazille (1841-1870). Natif de Montpellier, il est d'abord destiné par sa famille à des études de médecine tout en fréquentant l'atelier du sculpteur Joseph Baussan où il apprend les rudiments du métier. En 1862, il gagne Paris et intègre l'atelier de Charles Gleyre. Il y fait la connaissance de jeunes peintres-futurs impressionnistes- avec qui il noue des relations d'amitié. Tous ces jeunes gens ont un fort désir de quitter la grisaille des ateliers parisiens pour aller peindre sur le motif. Au printemps 1863, Bazille et quelques camarades, parmi lesquels Monet, séjournent en forêt de Fontainebleau sur les traces des peintres de Barbizon. Bazille s'enthousiasme pour la forêt « qui est vraiment admirable dans certaines parties », comme il l'écrit à sa mère, « nous n'avons pas idée à Montpellier de pareils chênes ». On conserve une rare *Étude d'arbres* (collection particulière) pour cette période, qui avec ses rochers gréseux et son ciel moucheté fait songer à Corot. Deux ans plus tard, à la fin de l'été, Bazille se rend à nouveau en forêt de Fontainebleau rejoindre son ami Monet. *Forêt de*



Figure 24 : Frédéric Bazille, *Rue de village, Chailly*, 1865, Montpellier, Musée Fabre.

Fontainebleau du musée d'Orsay, avec le chemin au premier plan et les frondaisons épaisses, rappelle l'art de Rousseau et singulièrement *La Mare* de la collection Bruyas que Bazille devait avoir vue à Montpellier. En revanche, *La Rue de Village, Chailly* (fig. 24), entrée dans les collections du musée Fabre en 2010, avoue sa dette à l'égard de Corot par la simplification des formes, la sincérité de la vision et les forts contrastes lumineux. Mais c'est surtout le *Paysage à Chailly* (fig. 25) qui s'impose par la masse compacte des feuillages se détachant sur un ciel d'un bleu intense, par l'audace du cadrage, et les premiers plans laissés à l'état d'ébauche. Tout rappelle ici une des plus vigoureuses études de Corot- *Fontainebleau, chênes noirs du Bas-Bréau*, vers 1831-1833 (fig. 26)- qui lui avait servi pour brosser le paysage d'*Agar dans le désert* déjà évoqué. La franchise du regard, la

facture directe, décidée, la science infaillible de la composition ne pouvaient qu'impressionner ces jeunes artistes dont Bazille en quête de modernité. Le naturalisme de Rousseau, le classicisme renouvelé de Corot indiquaient des voies nouvelles au moment même où le paysage historique perdait peu à peu de terrain, « tué par la vie et la vérité » comme le déclare Zola, un des défenseurs les plus zélés de la nouvelle



Figure 25 : Frédéric Bazille, *Paysage à Chailly*, 1865, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Figure 26 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Fontainebleau, chênes noirs du Bas-Bréau*, vers 1831-1833, New York, Metropolitan Museum of Art.



génération. Le Prix de Rome du paysage historique créé en 1817 est définitivement supprimé en 1863. En quelques années la scène artistique parisienne se trouve complètement bouleversée ; les adeptes de la Nouvelle peinture autour de Manet font de plus en plus entendre leur voix. Durant l'été 1868, Bazille, à Montpellier, franchit une étape nouvelle : dans la célèbre *Vue de Village* (fig. 27), il parvient, un des premiers, à intégrer une figure dans un cadre naturel convaincant ; l'œil circule avec aisance du premier plan à la rivière en contrebas et jusqu'au village de Castelnaud qui déploie la frise harmonieuse des maisons sous l'implacable lumière du Midi. Bazille synthétise sa vision



Figure 27 : Frédéric Bazille, *Vue de Village*, 1868, Montpellier, Musée Fabre

Figure 27 (détail) : Frédéric Bazille, *Vue de Village* (détail), 1868, Montpellier, Musée Fabre.



et construit l'espace à l'aide d'une touche lumière d'une incroyable autorité. Ce jeune homme de 26 ans a retenu la leçon du Corot italien, celle par exemple de *L'île et pont San Bartolomeo*, vers 1826-1828 (fig. 28), qui proposait une sorte d'épure du paysage avec le jeu cubique des pans de murs éclairés ou laissés dans l'ombre. Bazille est un classique dans l'âme, capable de renouveler avec génie la grande leçon de Poussin poursuivie par Corot. Sa touche est solide, compacte, vivante, moins allusive que celle de son ami Monet. Il ne perd jamais de vue la structure interne du paysage et va à l'essentiel comme dans ses *Remparts d'Aigues-Mortes* (musée Fabre) qui datent du



Figure 28 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Île et pont San Bartolomeo*, vers 1826-1828, Collection Particulière.

printemps 1867. Bazille a une bonne connaissance de la peinture de son temps : outre le Salon annuel qu'il ne manque pas de visiter, il fréquente les musées, les galeries et les salles de vente. Un passage d'une lettre de 1869 à son cousin Louis Bazille, qui se piquait de constituer une collection de peintures à Montpellier, nous renseigne sur ses goûts : « J'aime beaucoup Ingres, Corot, Rousseau, Millet [...]. Pour moi, Corot est le premier des paysagistes passés et présents, et l'un des premiers peintres français. » Cette admiration, Bazille trouvera encore le temps de la manifester dans son ultime chef-d'œuvre réalisé durant l'été 1870 (fig. 29), peu de temps avant son engagement pour la

guerre franco-prussienne. Bazille est seul dans la propriété familiale du domaine de Méric à Montpellier. Il revisite une dernière fois les lieux de son enfance qui lui sont chers, les rives désertiques du Lez, scandées par les troncs squelettiques des peupliers blancs. La simplicité et la majesté de la composition, la fraîcheur de la vision, l'incandescence de la lumière montrent que jusqu'à la fin Bazille est soucieux de régénérer les formules



Figure 29 : Frédéric Bazille, *Paysage au bord du-Lez*, 1870, Minneapolis, Institute of Art.

héritées des grands maîtres. L'inflexion classique dans son œuvre, relevée à plusieurs reprises par les historiens d'art, est ici clairement revendiquée. Bazille, à la veille de la révolution impressionniste, invente une modernité qui lui est propre, qui clôt d'une certaine façon une tradition vieille de plusieurs siècles et jette un pont vers l'avenir en direction de Cézanne qui ambitionnait comme on sait de faire du « Poussin sur nature ».

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Peter Galassi, *Corot in Italy*, New Haven, Yale university press, 1991.

Achille-Etna Michallon, Vincent Pomarède (dir.), cat. exp. Paris, musée du Louvre, 1994 ; Paris, RMN, 1994.

De la nature. Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre, Michel Hilaire, Olivier Zeder (dir.), cat. exp. Montpellier, musée Fabre, 1996 ; Montpellier, Ville de Montpellier / Paris, RMN, 1996.

Corot, 1796-1875, Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Gary Tinterow (dir.), cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, New York, the Metropolitan museum of art, 1996-1997 ; Paris, RMN, 1996.

« *La nature l'avait créé peintre* ». *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, Jean Penent (dir.), cat. exp. Toulouse, musée Paul-Dupuy, 2003 ; Toulouse, musée Paul-Dupuy / Paris, Somogy, 2003.

Nature et idéal, le paysage à Rome, 1600-1650, Stéphane Loire (dir.), cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2011 ; Paris, RMN-Grand Palais, 2011.