

# Du paysage classique à Millet

Parcours dans la collection Thomas Henry, Cherbourg  
23 septembre 2012 – 6 janvier 2013



## L'invention du musée : le passage de témoin

L'arrivée à Paris du Cherbourgeois Thomas Henry (1766-1836) coïncide avec l'inauguration du Muséum Central des Arts de la République – actuel musée du Louvre – où est rendu accessible au plus grand nombre ce qui était alors réservé à une élite. Cette mise à disposition des collections royales et des saisies révolutionnaires constitue l'invention du musée tel qu'on le connaît.

Thomas Henry se forme dans l'atelier du peintre d'histoire néoclassique Jean-Baptiste Regnault (1754-1829). Après une activité de portraitiste et de paysagiste, il se spécialise dans l'expertise de tableaux. À la fin de sa vie, sans héritiers, il envoie des œuvres à la mairie de sa ville natale : cette donation, fondatrice du musée de Cherbourg, a le souci d'offrir un panorama sur les écoles européennes, tout en y intégrant de petits maîtres contemporains. Thomas Henry s'investit dans l'aménagement du musée, inauguré en 1835, choisissant l'éclairage zénithal et la couleur des cimaises. Le jeune Jean-François Millet (1814-1875) arrive à Cherbourg la même année et copie abondamment les œuvres accrochées, « modèles de peintures sous les yeux des jeunes gens qui auront le goût pour cet art » selon les vœux de Thomas Henry. Si l'on compare *L'Intérieur rustique* de Thomas Wyck, vers 1660, avec *La Charité* de Millet, on peut mesurer la portée de cette formation initiale.

## La constitution du paysage

Le mot « paysage » apparaît en France en 1549 dans le dictionnaire de Robert Etienne. Le terme désigne à la fois la nature et le tableau, une étendue de terre telle qu'elle se présente à un observateur et la figuration de cette même étendue. Bien que pratiqué à l'origine dans le Nord, c'est toutefois en Italie que le genre du

À l'occasion de la rénovation du musée de Cherbourg, le MuMa accueille une partie de ses collections : des œuvres issues de la donation de Thomas Henry. Ainsi se constitue un « parcours » avec en filigrane une certaine histoire du paysage.



paysage trouva sa justification esthétique et acquit la faveur du public averti. L'exposition débute avec une œuvre de Paul Bril (1554-1626), peintre flamand qui s'installa à Rome. Vers 1600, son atelier devint un lieu important d'échange entre le maniérisme flamand et l'émergence du classicisme italien. Paul Bril peut être ainsi considéré comme un trait d'union entre Joachim Patinir (1485-1524) et Annibale Carrache (1560-1609).

Le paysage exposé de Paul Bril est une vue panoramique bordée par un avant-plan sombre, qui à la fois borde et ouvre la scène, baignée de bleu. Outre l'étrangeté de la lumière, la partie centrale du tableau est constituée par une masse végétale et minérale inaccessible et sauvage, détaillée et informe, où l'imagination peut projeter sa fantaisie. Autours, s'étend l'espace marginal domestiqué par l'homme, presque minuscule.

Les œuvres exposées ont l'intérêt d'offrir dans la collection permanente du MuMa le chaînon manquant entre le *Paysage au prophète désobéissant* de Gaspar Dughet (1615-1675) et le *Troupeau de moutons* de Constant Troyon (1810-1865), autrement dit entre la peinture classique et l'école de Barbizon. De l'un à l'autre se joue la constitution du paysage comme genre à part entière, tout comme l'évolution du rapport avec la nature, que l'on tient à distance en l'ordonnant rigoureusement, sur laquelle on projette librement ses caprices, ou bien dans laquelle, humblement, on s'immerge.

Paul Bril, *Paysage*

© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

Hubert Robert, *Temple de Vesta à Tivoli et l'Arc de Janus*

© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

### Le paysage classique

Présenté dans l'exposition, Jean Lemaire-Poussin (1598-1659) est un proche collaborateur de Nicolas Poussin (1594-1682), parangon de la peinture classique. Il est spécialisé dans la représentation de l'architecture. Dans *Paysage, vue prise des environs de Rome*, les éléments architecturaux recomposés, que des personnages désignent, occupent l'essentiel de la représentation.

Francisque Millet (1642-1679), dans *Le Christ et la Samaritaine* exposé, reprend la rhétorique de Nicolas Poussin (composer de manière rigoureuse des scènes bibliques ou antiques, dans un paysage idéalisé devenant plus qu'un décor, un acteur essentiel du drame en cours). Les personnages, parfois maladroits, font plus que proportionner le paysage, ils y participent ; ainsi l'oblique du bras tendu se prolonge dans la diagonale du chemin, l'arbre au sommet de la colline est l'écho de la main levée. Ces différents acteurs occupent la place exacte qui leur est assignée dans l'ordonnement méticuleux de la nature représentée.

Frans Van Bloemen (1662-1749) est à la fois présent dans l'exposition, avec le *Paysage avec ruines* et dans les collections permanentes avec le *Paysage aux bergers*. On y retrouve la même partition égale entre ciel et terre, ainsi qu'une même distinction très contrastée des plans : l'architecture en contre-jour sert à la fois de lien et de rupture. Dans ces deux paysages pastoraux une narration s'amorce, dont le sabre ou le bouquet sont le signe.

Sans vouloir réduire comme Paul Cézanne (1839-1906) le paysage à la sphère ou au cylindre, Johannes Glauder (1646-1726) met cependant ces volumes géométriques en évidence dans le grand tableau présenté.

De dimension modeste, mais essentiel dans l'exposition, le *Paysage* de Joseph Vernet (1714-1789) condense à lui seul les aspirations de la peinture classique. La composition est un emboîtement de triangles et d'ellipses. Le personnage de dos, en équilibre au bord d'un muret, sur lequel le peintre a apposé sa signature, est le centre de gravité du tableau. Traité comme une surface rouge rayée de blanc, il se situe sur le même plan que l'ocre jaune et le bleu, au ras de la toile, au seuil de la représentation, pour reprendre les mots de Roger de Piles (1635-1709) au « devant du tableau », dont un personnage, tout à gauche, nous montre précisément le dessous : le pan de toile brute, sous la couleur. Ainsi, ce petit tableau, qui conjugue surface et profondeur, peut être vu tout autant comme une mise en scène de la peinture que comme un paysage recomposé.



### De la vue au caprice

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le paysage se renouvelle grâce à ce que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a appelé le sentiment de la nature. La nature devient un espace de loisir, de plaisir et d'exploration. Les artistes français parachèvent leur formation à Rome. La pratique du Grand Tour - d'où vient le mot «tourisme» - se développe dans l'aristocratie européenne. L'Italie est une destination incontournable de ce long voyage d'initiation sociale, culturelle et esthétique, dont il convient de rapporter des vues. Naît le genre de la *veduta* - «point où tombe la vue» en italien. Ses représentants les plus connus sont Canaletto (1697-1768) ou Bernardo Bellotto (1720-1780). Plus modestement et plus tardivement, Giuseppe Canella (1788-1847) nous propose au MuMa une *veduta* citadine avec *Vue de Montmartre, à Paris*.

Visible dans le parcours, Paolo Giovanni Pannini (1691-1795) est le premier des *vedutisti* à s'intéresser à la peinture de ruine. Dans la *Vue du Campo Vaccino à Rome*, il mêle vestiges antiques et activités présentes, au point de les rendre indissociables. Ainsi, il donne aux personnages une pose de statue et peint la pierre avec une fraîcheur qui la rend vivante.

Hubert Robert (1733-1808) fut son élève. Il poussa plus loin que son maître la logique du *capriccio*, cette vision entièrement née de l'imagination de l'artiste. Dans le pendant ovale exposé, la courbure du bord du tableau est déclinée pour constituer un espace matriciel ouvert. «Robert des ruines» a introduit le jardin anglais en France. Nommé en 1800 conservateur au Muséum National, il projette et peint la réunification des galeries du Louvre aux Tuileries, tout en anticipant et représentant sa ruine.

Hubert Robert, *Ruines antiques, vue du Colisée et de l'Arc de Constantin*

© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

François Ravier, *Paysage*

© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

### La charnière du néoclassicisme

En 1708, Roger de Piles (1635-1709) distingue le paysage champêtre du paysage historique dans son *Cours de peinture par principe*. À la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, le néoclassicisme, qui prônait un retour au modèle antique, fut constitutif de l'esthétique révolutionnaire et bonapartiste. Le *tondo* exposé de Jean-Victor Bertin (1767-1842) est un bon exemple de ces paysages idéalisés d'inspiration italienne. Celui-ci proposera la création d'un «Prix de Rome paysage historique», qui verra le jour en 1817. Nombre de ses élèves y participeront, dont Camille Corot (1796-1875). La forêt de Fontainebleau est le cadre d'étude que proposent les peintres néoclassiques à leurs élèves, qui préparent le Grand Prix de Rome. L'étude d'après nature n'a d'autre finalité que d'être un exercice et une étape conduisant au paysage composé à l'atelier. Le lien entre l'expérience visuelle acquise par la copie réaliste de la nature et l'imagination créatrice lors de la recomposition à l'atelier est au cœur des enjeux de cette discipline néoclassique.

### De l'exemple anglais à Barbizon

Au Salon de 1824, John Constable (1776-1837) expose des paysages qui impressionneront toute une génération : la toile *Falaises* de Johan-Barthold Jongking (1819-1891), maître de Claude Monet, est représentative de cette manière nerveuse et «naturelle» de poser la pâte, qui fit date.

Le bois de Barbizon, à la lisière de la forêt de Fontainebleau, après avoir été fréquenté par les peintres néoclassiques, est devenu un rendez-vous de travail, avant d'être institué tardivement en «école». Fuyant l'industrialisation et la pollution des villes, tournant le dos au romantisme, Charles-François Daubigny, Constant Troyon, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, pour ne citer que les plus connus, plantent leur chevalet dans le paysage. Le conditionnement de la peinture en tube favorise le travail en plein air. Théodore Rousseau (1812-1867), dans le pendant exposé, alterne glacis et épaisseurs pour évoquer le frémissement de la lumière sur les matières végétales ou minérales. Les impressionnistes se souviendront de la dissociation des tons, que Delacroix nomme «flochettage», comme des effets d'empreinte du pinceau.

Le paysage comme espace où peuvent se conjuguer les composantes de la peinture - ligne, transparence, empâtement - est



Jean-François Millet, *La précaution maternelle*, crayon sur papier  
© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

Jean-François Millet, *La précaution maternelle*, 1862, cliché sur verre  
© musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville / Daniel Sohier

particulièrement visible dans l'exposition avec l'œuvre de François Ravier (1814-1895). Non content d'interroger le médium même de la peinture, le paysage, tout au long de son évolution a questionné notre rapport avec la nature, et peut-être plus exactement ce que Rousseau nommait donc l'état de nature : « un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent ».

### Millet et la gravure

Millet, issu d'un milieu paysan, se cherche plusieurs années comme peintre dans un style éclectique et galant. Après une courte expérience du portrait et la révolution de 1848, il s'installe à Barbizon et opte pour le réalisme. Au Salon de 1850, il expose, à côté des *Casseurs de pierre* de Gustave Courbet (1819-1877), le *Semeur*, œuvre emblématique et obsédante pour Vincent Van Gogh (1853-1890). Il déclinera toute sa vie quelques thèmes récurrents qui campent les paysans à la tâche, loin de la représentation industrielle et oubliés de l'exode rurale qui bouleverse la campagne. Inlassablement il inventera une paysannerie fantasmée, condensé de la nature humaine dans sa destinée, le travail. Il construit aussi patiemment le mythe du peintre-paysan. L'œuvre gravée de Millet est restreinte mais importante et participe au renouveau de l'estampe. Il traite des sujets qui lui sont familiers, mais ne les tire pas toujours de ses tableaux. Par exemple *La Cardeuse* précède de trois ans le tableau exposé au Salon.

La gravure possède un lien intime avec la photographie, dont le principe fut mis au point par Nicéphore Niepce en 1826 et le procédé révélé en 1839 par Louis Jacques M. Niepce le jeune. Ces deux procédés ont en commun d'avoir une matrice, plaque ou négatif, dont on tire des multiples dans un rapport d'inversion des valeurs et du sens de l'image. L'inversion est visible si l'on compare le dessin préparatoire de *La Précaution maternelle* et son cliché-verre (technique hybride consistant à tracer un dessin sur une plaque de verre enduite d'une substance couvrante, puis d'en tirer une épreuve sur un papier sensible). Elle l'est également dans *Femme vidant son seau*, où la signature se lit de droite à gauche. L'épaisseur du verre, dans ce type de *contre-épreuve*, confère un aspect plus velouté au trait. Mais cette technique du cliché-verre fut vite abandonnée, car jugée trop proche de la photographie par les amateurs, pour lesquels la plaque tracée de la main de l'artiste était une noble réaction face au procédé mécanique de reproduction, dénué selon eux de valeur artistique. Ainsi, Millet, qui incarne tant l'archétype que le cliché, est à tout point de vue, un apôtre du travail manuel. La pointe d'acier qui entaille la plaque de cuivre n'est pas sans évoquer le sillon du laboureur.

### BIBLIOGRAPHIE

- Alain Roger, *Court traité du Paysage*, 1997, Gallimard.
- Janine Bailly-Herzberg, *L'Art du paysage au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2000, Flammarion.
- *Nature et idéal, le paysage à Rome, 1600/1650*, RMN, Grand Palais.
- *Dada n° 163, Le Paysage*, Arola.

### PISTES DE TRAVAIL

- L'invention et la fonction du musée
- La relation de l'homme avec la nature
- Observer / Imaginer
- Le genre du paysage
- Mutation sociale / Évolution esthétique
- L'image reproductible