



**HAL**  
open science

## Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.

Nicolas Meynen

► **To cite this version:**

Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.. Les Cahiers du CEIMA, 2008, 4, pp.57-80. hal-00460697

**HAL Id: hal-00460697**

**<https://hal.univ-brest.fr/hal-00460697v1>**

Submitted on 16 Apr 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Nicolas Meynen*

## Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime

Le paysagiste est de tous les artistes celui qui communique le plus directement avec la nature, avec l'âme même de la nature.

Paul Huet, *Lettre du 2 septembre 1868*<sup>1</sup>

Dire la nature, la parler ou la chanter, et cela dans cette admirable langue des couleurs, qui, après la littérature et la musique, est le plus bel instrument de l'âme humaine, n'est donc point l'affaire d'un homme ni d'une époque.

Jules-Antoine Castagnary, Salon de 1859<sup>2</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où la peinture d'histoire décline inéluctablement, un nouveau courant de l'école française pose son regard sur la nature avec une vision émotionnelle. La forêt de Fontainebleau devient un atelier grandeur nature où plusieurs générations de peintres vont se succéder, le lieu de la synthèse entre romantisme et réalisme. Bousculant les limites imposées par le paysage classique, la peinture de paysage trouve les ferments d'un renouveau dans la nature peinte pour elle-même et la pratique du plein air. En 1868, dans le compte rendu qu'il fait du Salon, Emile Zola estime que « le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité<sup>3</sup> ». En fait, le prix de Rome de paysage historique instauré en 1817 a été supprimé en 1863, mais sans doute Zola fait-il allusion au vieil artiste Camille Corot<sup>4</sup> qui revendiquait toujours sa filiation aux conceptions classiques du paysage. Opposer paysage classique et paysage moderne serait trop simple ; l'histoire de la petite révolution du paysage est celle d'une filiation, d'une évolution. Si le paysage moderne chasse de la nature l'histoire et le religieux, les cloisons ne sont pas étanches. En effet, si nous consacrons cette étude à la nouvelle peinture de paysage qui touche à l'âme par le seul biais de l'arbre et du ciel, il ne faut pas écarter du naturalisme les peintres qui tout en conservant la poésie et la nature rapprochent le paysage de la peinture animalière (Rosa Bonheur, Jacques-Raymond Brascassat), des scènes paysannes (Jean-François Millet) ou religieuses.

Nicolas Meynen

---

Au cœur de la naissance du paysage moderne, les peintres naturalistes parviennent à faire admettre des paysages qui ne prétendent qu'à la vérité de la nature vierge. Le critique d'art Jules-Antoine Castagnary<sup>5</sup> qui s'est intéressé aux Salons parisiens dès 1857, précise qu'« il ne s'agit point pour l'Ecole Naturaliste d'épurer la nature et de peindre le beau : il s'agit d'exprimer la vie et faire vrai »<sup>6</sup>.

Pour y parvenir, les peintres naturalistes vont poursuivre leur travail passionné sur le motif, rechercher le plaisir de peindre en plein air<sup>7</sup> un sous-bois déterminé, des étangs profonds et cachés ou de rendre un crépuscule silencieux, sans idéalisation.



Jules-Louis Philippe Cognet, *Les peintres en forêt de Fontainebleau*,  
Huile sur toile, 24x18cm, Musée municipal de l'Ecole de Barbizon.

Ils vont affirmer certains portraits d'arbres comme des œuvres achevées et non des études, par leurs tailles comme par le sens du détail, apportant avec eux une conception plus lyrique, très romantique de la nature et

le profond désir de peindre cette dernière pour elle-même. En ce sens, ils s'éloignent du formalisme compassé de leurs prédécesseurs<sup>8</sup> aux tendances plus traditionnelles<sup>9</sup> ; ils diminuent les décalages et les transpositions entre l'étude peinte en plein-air et l'œuvre d'atelier. De l'aveu de Castagnary après sa visite au Salon de 1866,

[L'art] prend possession de la France, du sol, de l'air, du ciel, du paysage français. Cette terre qui nous a porté, cette atmosphère que nous respirons, ces fonds vaporeux que notre œil contemple, tout cet ensemble harmonieux et doux qui constitue comme le visage de la mère-patrie, nous le portons dans notre âme, et il tient à nous par les fibres les plus secrètes. Nous aimons à le regarder. Chaque artiste opérant sur la nature champêtre avec ses idées, son tempérament, sa manière, nous apporte de ce visage aimé une parcelle, nous en présente un fragment : l'image toute entière se retrouvera dans l'ensemble des paysagistes<sup>10</sup>.

Au même titre que Camille Corot, Théodore Rousseau et Gustave Courbet, Claude Monet est emblématique de cette évolution qui devient un phénomène nettement visible à partir de 1835, à un moment où l'exposition au Salon se révèle moins nécessaire et où l'attraction de l'Italie se fait moins forte. Les artistes de sa génération ne vont plus peindre le paysage à la manière de leurs prédécesseurs naturalistes. Ils vont retranscrire au moyen de la couleur et de la lumière les impressions qu'ils ont ressenties au contact direct de la nature changeante, refusant dès lors toute composition étudiée. Pour révéler la beauté d'un paysage qu'ils préféreront domestique, les futurs impressionnistes prendront pour guide le sentiment instantané et la découverte de nouveaux moyens aptes à l'exprimer rapidement. C'est en pénétrant au cœur de leurs toiles que l'on peut accéder à la vision séduisante d'une relation harmonieuse avec une nature transformée mais non dépouillée d'âme.

### Historique du paysage au XIX<sup>e</sup> siècle

Le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle du développement de l'industrialisation. Il voit aussi se manifester son corollaire, le culte de la nature, étroitement lié à ce qu'Ernest Renan appellera « L'Âme Nationale » à une époque où le paysage se tourne résolument vers l'avenir.

Dans le domaine de la littérature, une certaine pastorale n'est pas absente : George Sand écrit des romans champêtres, bien qu'elle soit parfaitement consciente de l'abîme culturel qui sépare les paysans et les citadins modernes qui la lisent<sup>11</sup>. Elle décrit le monde rural comme un antidote à la vie urbaine ; de nombreux écrivains partagent son point de vue. Un texte très

Nicolas Meynen

---

répandu du docteur Jean-Baptiste Félix Descuret (1795-1872) – un obscur médecin – traite, entre autres, des maladies modernes liées à l’urbanisation<sup>12</sup>. Pour lui, comme pour certains auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie à la campagne loin des agglomérations est plus saine, plus morale qu’à la ville, car les ambitions financières et sociales sont moindres.

Dans le domaine de la peinture, Pierre-Henri de Valenciennes – un peintre de paysage – publie en 1800 un important traité intitulé *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseil à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*<sup>13</sup>. Ce traité<sup>14</sup> est adopté instantanément comme manuel par les peintres paysagistes. Son auteur suggère de rechercher les bords de rivières ainsi que d’aller dans la forêt de Fontainebleau pour y apprendre à travailler les « détails de la nature » porteuse de nouveaux motifs et propice à la rêverie. En ces lieux, dit Valenciennes, les artistes peuvent capter, dans des croquis faits en plein-air, leurs émotions devant des paysages qu’ils transposeront ensuite fidèlement en atelier dans de grands tableaux.

Ainsi ces peintres n’entendent illustrer ni George Sand ni Honoré de Balzac. Les grands moments de la vie agricole ne les intéressent pas, ni les tempêtes suivies d’un calme délicieux. Ils cherchent à rétablir le rapport brisé entre l’homme et la nature<sup>15</sup>. La forêt dans laquelle les artistes se rendent facilement devient alors le lieu d’étude privilégié. Climat et lumière y sont si éphémères que le peintre de paysage dispose tout au plus de deux heures pour fixer le spectacle de la nature qui doit toucher à l’émotion, à l’âme et au sublime, tel que Diderot le décrivait déjà dans ses *Salons* de 1767 et 1771.

A partir de la création du concours de Rome de paysage historique en 1817, Fontainebleau accueille une première colonie d’artistes qui vient régulièrement peindre, sur le motif, l’arbre, imposé dans la première épreuve. Au milieu des années 1830, *l’Artiste*, un périodique influent, déclare avec assurance que « le paysage est véritablement la peinture de notre époque ». S’il demeure classé à l’avant-dernière place de la hiérarchie des genres, juste avant la peinture de natures mortes, il devient cependant un sujet de représentation autonome. Au milieu du siècle, le paysage triomphe au Salon parisien, sous forme de peintures, de gravures, de dessins, d’illustrations. Dans son compte-rendu du Salon de 1857, Castagnary, parle non sans plaisir du déclin de la peinture d’histoire au profit du paysage, car il sent (et d’autres avec lui !) que c’est le sujet le plus important de l’art.

La frénésie autour du genre est générale, comme l’atteste encore Castagnary au Salon de 1864 :

Nous commençons notre Renaissance par le paysage, c'est à dire par cette partie de l'art qui vit le plus de sensations immédiates. On n'idéalise par avec un arbre ou avec une chaumière, avec un ciel ou avec de l'eau. La nature se compose de 1000 et 1000 arbres, tous différents, tous picturables avec des effets perpétuellement nouveaux. Pas n'est besoin de chercher ici l'absolu ; l'absolu, c'est l'infinie variété de la vie, et tous les aspects sont égaux devant le peintre (...). Qu'on ne s'étonne pas de l'importance que nous donnons au paysage. Le paysage n'est point la dernière passion d'un peuple entré en vieillesse ; c'est la première passion de la possession d'une société qui se renouvelle<sup>16</sup>.

Dans son analyse du Salon de 1868, il poursuit avec exaltation :

Les pommiers sont en fleurs. La sève a gonflé le bourgeon qui s'entrouvre, le gazon pousse à la surface des prés, la feuille pointe aux rameaux des arbres. Un vent léger qui passe fait onduler la mer des seigles, tandis que l'insecte s'accroche en bourdonnant au brin d'herbe, l'oiseau vole librement sous le ciel clair et revient chanter sous la branche voisine. Tout dans la campagne est doux, frais, délicat, joyeux comme l'enfance et joyeux comme la vie. C'est le printemps, c'est l'aurore de la saison qui recommence, c'est la jeunesse de l'année qui s'épanouit en sa grâce. De mystérieux effluves ont parcouru la nature renouvelée, et dans votre cœur, je ne sais quel trouble inexplicable y a répondu. Homme quitte la ville, fuis les boulevards moroses et les quais criblés de soleil ! Viens dans les champs respirer l'air salubre et fort : il ne faut pas moins que ce grand silence et cette grande paix pour calmer l'anxiété innommée qui est venue t'assaillir. A cette heure de l'universel renouveau, ton âme est trop émue et les femmes sont trop belles. Viens dans les sentiers déserts épancher ta rêverie<sup>17</sup>.

Entre 1863 et 1865, les futurs impressionnistes viennent eux aussi à Fontainebleau car ils estiment que c'est là que s'est accomplie la révolution du paysage. Mais leur vision tend à se différencier des peintres naturalistes de la deuxième génération que l'on va qualifier, à tort ou à raison, d'école de Barbizon. Ils font évoluer la représentation du paysage d'une façon radicale en abandonnant son aspect résolument réel : leur palette s'éclaircit ; les compositions prennent un tour plus original et personnel ; les effets de la lumière et de ses reflets jouent le premier rôle ; la touche tend à se libérer. Le culte de la nature se conjugue chez eux aux aspects de la modernisation qui est en train de changer totalement la vie urbaine et le paysage rural.

Nicolas Meynen

---

### A la source du naturalisme pictural : la forêt de Fontainebleau ou la tentation de la nature pour elle-même



Pierre-Henri de Valenciennes, *Paysage avec Narcisse se mirant dans l'eau*, Huile sur toile, 1792, 81x54cm, Musée des Beaux-arts de Quimper.

Pour son *Paysage avec Narcisse se mirant dans l'eau*, Pierre-Henri de Valenciennes emprunte le thème au Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais, à la différence de la représentation de ce sujet par Nicolas Poussin<sup>18</sup>, il accorde au paysage un rôle prépondérant et place son sujet de telle manière qu'il ne puisse être immédiatement perçu par le spectateur. En procédant de la sorte, le peintre affirme son ambition d'élever la peinture de paysage au rang de peinture d'histoire<sup>19</sup>. Formé dans la tradition néo-classique du paysage, Camille Corot hésite lorsqu'il crée ses magnifiques peintures entre paysage historique et tentation de la nature étudiée pour elle-même en plein air.

En 1825, il note ainsi ce dilemme dans ses carnets :

J'ai remarqué que tout ce qui était fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme et que l'on savait profiter de beaucoup de hasards ; tandis que lorsqu'on revient, on perd souvent cette teinte harmonieuse primitive (...). Je vois aussi combien il faut être sévère d'après nature et ne pas se contenter d'un croquis fait à la hâte. Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose<sup>20</sup>.

Si dans une optique traditionnelle, Corot recompose ses grandes toiles en atelier, l'évocation de la nature prend à l'évidence sa source dans

les esquisses réalisées dans la forêt bien réelle de Fontainebleau. Au Salon de 1859, Baudelaire lui donne une mention spéciale, ainsi qu'à Daubigny, Rousseau, Millet, et Troyon, tous peintres de paysage et pour la plupart artistes de la deuxième génération bellifontaine. Le sujet extrinsèque comme peut l'être telle ou telle histoire mythologique, littéraire ou religieuse à laquelle le paysage servait de décor a été abandonné. Le fait de peindre des tableaux de paysage aussi proches que possible de la réalité les « libère » de contenus plus élaborés. La nature possède une âme et répond dans une vision panthéiste à celle de l'artiste qui la contemple. Le temps est au naturalisme, à la peinture de la nature réelle et silencieuse représentée pour ses effets purement picturaux sur des toiles aux proportions de la grande peinture.

Située aux portes de Paris, Fontainebleau qui nourrissait déjà la composition du paysage historique, devient la réserve naturelle des peintres de Barbizon. Les villages de Chailly-en-Bière, Marlotte et Barbizon<sup>21</sup> vont abriter la colonie d'artistes la plus importante de toute la France après Paris *intra-muros*. La renommée des lieux attire des artistes et des touristes venus d'Europe et d'Amérique pour découvrir cette réserve naturelle de décors poétiques en suivant les sentiers balisés ponctués d'auberges pittoresques dont la célèbre auberge Ganne.

Dès les années 1830, fuyant le commerce des hommes, Théodore Rousseau est le premier d'entre eux<sup>22</sup> à s'installer à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Il y est rejoint par Jules Dupré, Constant Troyon, Charles François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña et François Millet, qui venaient y chercher la solitude et le silence loin des grandes villes. Ils s'attachent à peindre la magie du lieu dont le caractère primitif est digne de la genèse<sup>23</sup>. L'école de Barbizon<sup>24</sup> est l'appellation donnée à cette communauté de travail qui se regroupe autour de l'Auberge des époux Ganne, « vrai vide-bouteille de l'Art ! Une maison dans un treillage mangé de lierre, de jasmin, de chèvre-feuille, de plantes qui grimpent avec de grandes feuilles vertes »<sup>25</sup>. Cette prétendue école issue du romantisme n'a jamais eu de chef de file, et jamais on n'y a enseigné de doctrine unique<sup>26</sup>.

Les Goncourt expliquent ce que peut signifier pour un jeune peintre le contact direct avec cette forêt perçue depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> comme un terreau exceptionnel pour le développement des états d'âme et des émotions indispensables à l'inspiration du paysagiste :

Une émotion, une émotion presque religieuse le prenait chaque fois, quand, au bout d'un quart d'heure, il arrivait à l'avenue de Bas-Bréau : il



Nicolas Meynen

---

se sentait devant une des grandes majestés de la nature. Et il demeurait toujours quelques minutes dans une sorte de ravissement respectueux et de silence ému de l'âme, en face de cette entrée d'allée, de cette porte triomphale ou les arbres portaient sur l'arc de leurs colonnes superbes l'immense verdure pleine de la joie du jour (...)<sup>28</sup>.

Animés par un véritable idéal panthéiste, ces artistes trouvent la plénitude de l'âme dans l'infini et le grandiose de la nature. Dans leurs œuvres, ils développent l'expression du « sentiment de la nature » qu'ils rendent de manière aussi réaliste que possible. Les arbres, les plantes et les rochers ont une réelle personnalité. Selon Baudelaire, « (...) tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste » et « les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant »<sup>29</sup>. Dans le même esprit, le ciel, source principale de la lumière, mais également de l'ambiance lyrique d'un paysage dont « il est l'âme et la vie », est un autre protagoniste constant. En visite au Salon de 1846, Théophile Thoré, le défenseur de Théodore Rousseau, énonce que « Dieu a pris soin (...) de baigner toutes les formes de la nature dans l'infini du ciel »<sup>30</sup>. Celui-ci va occuper désormais beaucoup de place dans le « paysage moderne »<sup>31</sup>.



Théodore Rousseau, *Sous le hêtre (Le Curé)*,  
Huile sur bois, 1842/1843, 62x42cm, Musée d'art de Tolède.

Devant l'œuvre intitulée *Sous le hêtre* plus connue sous le nom de *Le Curé* où Théodore Rousseau met en scène le décor raffiné d'un bosquet à la force poétique intrinsèque, on ressent l'amour que le peintre porte à la nature dans

ses attitudes familières et pour sa simplicité. Il la prend telle qu'elle est, telle qu'elle veut bien se faire pour le plaisir des hommes. Il écrit ainsi à ce sujet :

Notre art est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver par la sincérité de la portraiture, par la vérité exacte ; en observant avec toute la religion de son cœur, on finit par songer à la vie de l'immensité ; on ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel dont toutes les fatalités vous enlacent<sup>32</sup>.

A propos de Théodore Rousseau, Castagnary estime dans « son » *Salon* de 1859 :

Il est le roi, il domine de toute la hauteur de son talent large et paisible cette glorieuse pléiade de paysagistes, immortels déjà, dont il a été l'initiateur et qu'il a conduit dans la voie nouvelle. Avec eux, mais à leur tête, il a renouvelé le paysage et rajeuni l'art vieilli des Claude Lorrain, des Cuyt, des Ruysdaël, des Hobbema, des Paul Potter. Il a pénétré plus profondément qu'eux tous les sens et les formes de choses, l'harmonie des rapports, la fluctuation des effets, l'impression des réalités sensibles sur les organes et leur vibration dans l'âme humaine<sup>33</sup>.

En opposition à l'artificialité de la vie citadine, Rousseau s'intéresse au culte religieux de la nature vierge ressentie comme l'expression de hautes valeurs morales. Dans *Le Curé*, de grands arbres nouveaux sont érigés majestueusement dans la solitude des landes que caresse de taches imprévues, la lumière filtrée à travers la dentelle des feuillages. Le lyrisme est renforcé par le contraste du bleu du ciel de plomb et de l'orangé de la végétation dans lequel l'artiste a placé la silhouette discrète du curé sur sa monture.

A cette époque, au contact d'une nature où l'homme et ses corruptions sont absents, le spectateur pensait pouvoir clarifier sa pensée, se libérer des désagréments de la vie en société, enrichir son esprit, apaiser son âme, en un mot devenir meilleur<sup>34</sup>. A ce propos, Castagnary s'exprime ainsi :

Froissés par le tumulte du monde, les poètes, les rêveurs, se réfugient dans la paix des champs, dans la contemplation de la nature calme et sereine. La résurrection du paysage en France, dans ces dernières années, tient en grande partie à cette cause. (...) Il semble que saturée d'émotions violentes, dégoûtée de sa propre corruption, la société ait fait un immense retour vers le vrai. Elle s'est sentie soudain soif d'émotions calmes et douces. Une vague odeur d'étable, apportée par la brise des champs, lui est montée aux narines. Elle a entrevu, loin des villes infectes, groupés comme dans un tableau de Léopold Robert, la vie rurale, ses travaux,

Nicolas Meynen

---

ses plaisirs, sa simple et pénétrante poésie. (...) Alors, à tous ceux qui lui servent le pain de l'esprit, elle a demandé de la nature, beaucoup de nature. Et le poète, le romancier, le peintre, tout le monde s'est mis à l'œuvre<sup>35</sup>.

Les descriptions des forêts par les peintres de Barbizon mettent aussi l'accent sur un autre caractère : la solitude du spectateur dans une nature silencieuse, indépendante de l'homme. Pour Castagnary, Rousseau « transpose sur la toile la nature toute vivante, avec ses lumières, ses senteurs et ses frissons »<sup>36</sup>. Le *Groupe de Chênes, Apremont*<sup>37</sup> est très révélateur de l'obsession du peintre pour le réalisme de la nature, et de sa passion pour les sentiments qu'elle recèle. Dans la *Lisière des Monts-Girard*<sup>38</sup>, autre paysage d'une quotidienne tranquillité, il concentre ses efforts sur la diffraction de la lumière dans l'air ambiant, sur l'atmosphère transparente qui vient unifier la solidité des arbres et la confusion colorée des herbes folles. D'autres artistes peuvent être rapprochés de cette veine : Gustave Courbet (*Le chêne de Flagey*, dit aussi *Chêne de Vercingétorix*<sup>39</sup>) et aussi Camille Corot (*Souvenir de Marcoussis*<sup>40</sup>).

Charles François Daubigny est un autre des artistes qui exercent une influence sur la jeune génération de Monet. Comme en témoigne *Le hameau d'Optevos*<sup>41</sup>, Daubigny sacrifie les détails afin de transmettre tout de suite une dimension poétique, le sentiment originel à l'âme du spectateur. Castagnary écrit à son propos :

Heureux homme ! qui en ouvrant les yeux voit des compositions toutes faites, perçoit de suite la nature sous son côté foisonnant et humide, et transporte, sans efforts sur sa toile, la vie et le sentiment qui s'en exhalent. Heureux homme ! qui réfléchit dans les choses extérieures de sa pensée intime et n'a qu'à faire figurer ses sensations pour se montrer poète<sup>42</sup>.

Pour Zola, cet artiste « ne trichait point, il peignait ce qu'il voyait, ne cherchant pas de sujets hors de ce que lui offrait la réalité. C'est en cela que consiste la révolution qui s'est effectuée au sein de notre école. Daubigny fut un défricheur, un maître »<sup>43</sup>. Pour Théophile Gautier, les tableaux de Daubigny sont « des morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre »<sup>44</sup>.

Castagnary propose une analyse comparative intéressante de Daubigny et de Rousseau, tous deux présents au Salon de 1857 :

Daubigny est, comme Théodore Rousseau, un de ces rares esprits qui aiment le beau pour lui-même et pour les jouissances qui en procèdent.

Loin de l'art courtisan, loin de l'art traditionnel, ils se sont créés tous les deux une belle et noble place.

Ils sont entrés en communion intime avec la nature. Ils l'aiment dans ses attitudes familières et pour sa simplicité grande. (...) En marchant par les chemins et les champs de leur pays, ils n'ont point trouvé de temples grecs placés sur les éminences, aussi n'en remettent-ils point sur leurs toiles. Ils se contentent de rendre le sentiment que fait naître en eux ce que leurs yeux perçoivent ; et nue ou parée, triste ou joyeuse, riche ou maigre, la nature a pour eux d'incroyables trésors de poésie. Mais s'ils ont tous les deux pour elle un amour égal dans sa tendresse et sa profondeur, ils l'expriment diversement. Là où Rousseau met de la force, Daubigny apporte de la grâce ; quand Rousseau passionne et provoque la pensée, Daubigny charme et fait rêver<sup>45</sup>.

Pour Castagnary, les *Graves au bord de la mer à Villerville (Normandie)*<sup>46</sup>, présenté au Salon de 1859, « est la plus belle des œuvres exposées par Daubigny à ce jour. Une des plus remarquables du Salon de 1859, mais encore un véritable chef-d'œuvre digne de figurer entre les chefs d'œuvres des grands maîtres. De pareilles toiles ne se décrivent pas (...). Il y a là dedans la vie, la largeur et la solidité d'un Ruysdaël »<sup>47</sup>.

Grâce à leurs études minutieuses de la lumière et de l'atmosphère, de l'incidence de celles-ci sur la couleur des choses, Corot et les maîtres de Barbizon éliminent progressivement le dessin pour se tourner vers des recherches de décomposition chromatique. Les impressionnistes reprendront ces modèles bellifontains et poursuivront jusqu'à l'illusionnisme, les formes concrètes devenant subordonnées à leurs notations colorées.

### **Le naturalisme illusionniste de la génération pré-impressionniste**

Au début des années 1860, le paysage héroïque ou historique n'est plus de mise lorsque la génération des pré-impressionnistes arrive sur le devant de la scène.

Pour le jeune Claude Monet, d'abord formé au paysage en plein-air au Havre, ce sont Eugène Boudin et le Hollandais Johann Jongkind qui lui fournissent les premiers modèles. Ses œuvres, jusque vers 1863, sont très imprégnées par cette tradition qui consiste à considérer que trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de travail en atelier. Avec *La place de Trouville*<sup>48</sup>, Boudin évoque des gens du beau monde goûtant les plaisirs du bord de mer dans une station balnéaire à la mode. La transcription du ciel vaste et lumineux est saisissante, mais pourtant, c'est une toile peinte

Nicolas Meynen

---

en atelier à partir d'une série d'études réalisées en plein-air. Monet utilise le même principe sans que l'œuvre ne perde en spontanéité : *La pointe de la Hève à Marée-basse*<sup>49</sup>, exécutée en 1865, est d'une facture sommaire proche d'une pochade. Le peintre s'écarte cependant en d'autres points de l'exemple de Boudin avec ses harmonies subtiles. Il choisit au contraire une vue comportant une perspective accusée et un repoussoir oblique spectaculaire beaucoup plus dans l'esprit de Jongkind qu'il a rencontré en 1862 : « Jongkind fut à partir de ce moment (sa rencontre) mon vrai maître, et c'est à lui que je dus l'exécution définitive de mon œil<sup>50</sup> ».

La comparaison avec *Sur la plage de Sainte Adresse*<sup>51</sup> (1862) de Jongkind permet de constater que Monet utilise une palette comparable et des stratégies de composition analogue.

Une autre source d'inspiration va être l'atmosphère de la forêt préservée de Fontainebleau que Monet et ses amis de l'atelier Gleyre<sup>52</sup>, guidés par Sisley découvrent à leur tour de 1863 à 1865 : Cézanne, Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, etc. A force de recevoir des lettres de Monet le suppliant de le rejoindre, l'ami Montpelliérain Bazille se résout à quitter Paris au printemps 1865 et à se rendre à Chailly. Tous pensent que c'est là que s'est accomplie la révolution du paysage et ils veulent rendre hommage à Théodore Rousseau et Jean-François Millet pour lesquels ils ont la plus grande admiration. Cependant, contrairement à leurs aînés venus résider sur place, ils ne viennent y travailler que de manière ponctuelle avant de passer rapidement à d'autres lieux<sup>53</sup>.

Cette génération, troisième du genre à fréquenter ces lieux, a une toute autre attitude vis-à-vis de la forêt que son aînée. La confrontation directe avec la nature changeante les conduit à peindre non plus le paysage à forte orientation réaliste mais leur propre perception de celui-ci. Chacun d'eux, fort des règles qu'il a emmagasinées durant son apprentissage, élabore sa propre esthétique de la vision du vécu, retranscrivant au moyen de la lumière et de la couleur les impressions ressenties au contact de la nature. Étonnants, dérangeants, ils seront bientôt en tête du mouvement moderne.

Alfred Sisley est celui qui va être le plus réceptif aux théories de ses prédécesseurs. Il exécute des représentations simples, pures, des choses vues, comme en témoignent sa *Vue de Montmartre*<sup>54</sup> et sa *Vue à Marlotte*<sup>55</sup> dont la composition est établie à partir de contrastes de tons, comme chez Corot, mais avec une facture plus rapide. Paul Cézanne, lui, explore les ressources expressives de la palette sombre de Daubigny mais avec une touche fluide à la manière de Monet. Sa *Vue de Bonnières*<sup>56</sup>, tout à fait caractéristique, est

Peindre la nature en plein air

l'un de ses premiers paysages. Camille Corot, au même moment, se distingue de Cézanne avec sa *Cour d'une maison de paysans aux environs de Paris*<sup>57</sup>. Il n'instaure pas d'atmosphère et ne privilégie aucun aspect de sorte qu'il nous laisse libre d'interpréter le sujet à notre guise : Corot accorde un rôle essentiel à la mémoire. Comme Gustave Courbet, il peint en faisant appel au « souvenir » ; il est en effet capable de peindre la nature sans la voir, c'est-à-dire qu'il crée sans référence directe, *a contrario* de l'étude en plein air, puis de la peinture que pratiquent les artistes de Barbizon. Castagnary révèle déjà, en 1857, avoir « toujours eu pour Corot un singulier mélange d'amour et de pitié bienveillante »<sup>58</sup>, tout en poursuivant :

Je ne sais où cet excellent homme, dont la manière est si doucement émue va prendre ses paysages ; je ne les ai rencontrés nulle part. Mais tels qu'ils sont, ils ont un charme infini... C'est vague, c'est indéfini ; le sentiment des individualités naturelles de l'arbre, de la plante, du rocher ne s'y fait guère jour ; mais la pénétration vive des choses générales, des herbes mouillées, des ombres fraîches, des lumières pures y est fortement accusée, et suffit à la simplicité des motifs<sup>59</sup>.

En 1868, il poursuit encore :

Quand on arrive devant un Corot, il ne faut pas s'approcher de trop près. Rien n'est fait, rien n'est exécuté. En vain vous chercheriez un terrain, du feuillage ; votre œil n'aperçoit que quelques grandes branches, minces et déliées, qui traînent le long du ciel, et puis çà et là des masses verdâtres qui s'estompent vaguement dans la nuée d'un brouillard. Tenez-vous à distance. Evoquez lentement en vous la pensée du peintre et laissez-vous aller au sentiment qu'il a voulu exprimer. Ce sentiment est exquis, et bientôt vous en aurez reconnu la justesse. Cette vapeur légère qui flotte sur les eaux, ces fonds indistincts qui reculent dans la brume, ce ciel aérien et tout frissonnant de lumière nouvelle, n'est-ce pas le matin frais et reposé, tel que vous l'avez vu dans nos vallées en foulant l'herbe humide encore, et tel que votre esprit en a gardé l'image simplifiée par l'éloignement ? Si l'œuvre est réussie, si la vision qu'elle évoque est vraie, n'insistez pas et éloignez-vous. L'artiste a produit ce qu'il voulait. Quand il s'est placé devant son chevalet, ce n'était pas comme un peintre qui aurait l'intention de reproduire un paysage qu'il a vu, d'en accuser avec énergie l'ensemble et les détails ; c'était comme un musicien s'assied à son piano, pour donner un corps à un rêve qui l'agite, pour traduire une émotion qui le trouble. Quel air vais-je chanter ? se demande le musicien Corot en prenant sa palette. Il ne sait ; mais déjà, sous la chaleur de l'inspiration, le pinceau fredonne en courant sur la toile, la note appelle la note ; l'accord s'établit et il se trouve que l'air est une idylle étonnante de grâce ingénue en même temps que d'exécution savante, parce que l'âme

Nicolas Meynen

---

d'où elle jaillit est l'âme d'un poète et que la main qui la trace est la main d'un harmoniste<sup>60</sup>.

Camille Pissarro est le peintre de la nouvelle génération qui perpétue le plus les principes de Daubigny. Sa toile intitulée *Bords de la Marne en hiver*<sup>61</sup> renvoie inmanquablement aux vues de rivières et aux canaux peints par Daubigny, tout comme *Chênevières au bord de la Marne*<sup>62</sup> mais dans un coloris plus chatoyant. En 1866, il renonce cependant au pittoresque et à la joliesse pour plus d'austérité.

Rien de plus vulgaire assurément que ce site et pourtant je vous défie de passer devant sans le remarquer. C'est qu'il devient original par l'énergie abrupte de l'exécution qui souligne en quelque sorte, ces laideurs, au lieu de chercher à les diminuer.

M. Pissarro emploie (...) un talent robuste et exubérant à faire ressortir à la façon du poète satirique, d'autant plus éloquent qu'il est d'une vérité plus brutale et moins arrangée<sup>63</sup>.

Cette appréciation du critique Jean Rousseau contemplant *Paysage des bords de la Marne en hiver*<sup>64</sup> est surtout liée au rendu du couteau à palette qui a été remis à l'honneur par Courbet. Mais l'influence ne se limite pas seulement à la technique. *La côte de Jallais*<sup>65</sup> est une interprétation directe de *La vallée d'Ornans* peinte par Courbet en 1858 : on trouve la même présence de colline au second plan pour boucher l'horizon et créer une sorte de cadre architectural ;



Camille Pissarro, *La côte de Jallais*, 1867, Huile sur toile, 115x87cm, Metropolitan Museum, New York.

l'alliance des bruns foncés et des verts vifs est identique, de même que la figuration des maisons destinées à apporter une présence humaine. A propos de *La côte de Jallais*, Zola décrit :

Un vallon, quelques maisons dont on aperçoit les toits au ras d'un sentier qui monte ; puis, de l'autre côté, au fond, un coteau coupé par les cultures en bandes vertes et brunes. C'est là la campagne moderne. On sent que l'homme a passé, fouillant le sol, le découpant, attristant les horizons. Et ce vallon, et ce coteau sont d'une simplicité, d'une franchise héroïque. Rien ne serait plus banal si rien n'était plus grand. Le tempérament du peintre a tiré de la vérité ordinaire un rare poème de vic et de force<sup>66</sup>.

En fait, Zola pense avoir trouvé en Pissarro le maître des paysagistes qu'il attendait. Mais Monet ne va pas tarder à emporter sa préférence.



Claude Monet, *Le chêne de Bodmer. La route de Chailly*, Huile sur toile, 130x96cm, Metropolitan Museum, New York.

*Le chêne de Bodmer - La route de Chailly* de Claude Monet, met en lumière les différences considérables entre les jeunes peintres et leurs aînés. Cette toile est un véritable portrait d'arbre fortement marqué par l'esthétique de Barbizon. Cependant, la vision de la nature évite le sentimentalisme et l'anthropomorphisme. Monet se préoccupe de comprendre la façon dont la lumière tombe sur l'arbre et révèle ses formes par la couleur. La rapidité de la touche accentue ces effets. La nature représentée est d'une grande majesté



Nicolas Meynen

---

mais elle reste pour le moment immobile. Monet poursuit dans cette voie avec *Le pavé de Chailly dans la forêt de Fontainebleau*<sup>67</sup> : le paysage boisé avec son allée cavalière est fermement structuré ; traduite au moyen de petites touches dansantes et de points, la lumière vient de derrière les arbres et ricoche sur leurs cimes qui projettent les ombres enveloppantes habilement exploitées de part et d'autre de la diagonale d'une route qui s'éloigne et se rapproche en même temps du spectateur. Il n'y a aucun précédent pour une telle vigueur de traitement ni pour la construction ouverte d'un espace dans la peinture de l'école de Barbizon. En observant bien, on remarque deux personnages, l'un debout et l'autre couché au centre de la toile qui se fondent dans l'ombre dense des châtaigniers.

Chez Frédéric Bazille, l'ami de Monet, on constate les mêmes recherches. Pour le *Paysage à Chailly*<sup>68</sup>, il opte pour un format et un coloris d'une grande richesse, comparables à ceux du *Chêne de Bodmer* : un ciel bleu éclatant, des feuillages vert foncé, un sous-bois brun-roux rehaussé d'orange. Il donne une vision objective de la nature en se préoccupant de la lumière, des formes et de la construction de la composition. Au même moment, Sisley est marqué par l'exemple de Monet et de Bazille. Dans *L'allée des Châtaigniers à la Celle Saint-Cloud*<sup>69</sup>, il donne au paysage boisé une allure grandiose assez analogue à celle des paysages peints par ses deux maîtres. La monumentalité est accentuée par l'absence des habituels repoussoirs à gauche et à droite : le premier plan vide entraîne le regard vers le second plan occupé par un bouquet d'arbres<sup>70</sup>. Cette œuvre est d'une simplicité qui touche à une certaine austérité. Quant à Pierre Auguste Renoir, il s'enthousiasme pour Rousseau, Diaz et Monet, dont il écoute les leçons. Sur les conseils de Diaz, il abandonne très vite les valeurs foncées pour une palette plus claire ; sur ceux de Monet, il libère son écriture au contact de la nature.

Ces quatre artistes, Monet, Bazille, Sisley et Renoir, bien qu'admiratifs des paysagistes réalistes de l'école de Barbizon comprennent très vite qu'ils doivent travailler leur toile rapidement sur le motif afin de restituer l'aspect de la forêt au moment où ils la peignent. Ils poussent l'analyse de la nature plus loin jusqu'à l'étude des variations fortuites de l'ombre et de la lumière, de la couleur et des effets de matière, même si leur facture très fluide et très libre est proche d'une pochade, et leur palette audacieuse. A la différence des très romantiques Théodore Rousseau et Jean-François Millet, ils veulent communiquer avec un regard neuf les impressions ressenties devant un horizon si mobile et si difficile à rendre sans aller jusqu'à projeter des émotions.

La suppression en 1863 du Grand prix de Rome de paysage historique encourage les peintres dans cette nouvelle voie. Libérés de contraintes d'un certain nombre de règles très strictes pour pouvoir concourir, ils peuvent s'adonner à une déstructuration graduelle de la partie classique de la peinture de paysage.

Leur évolution artistique<sup>71</sup>, ces futurs impressionnistes vont la poursuivre sur les rives de la Seine et de l'Oise. A Louveciennes, Marly et Bougival en 1868 et 1869, libérés définitivement du poids de l'influence des maîtres, Monet, Pissarro, Bazille, Renoir et Sisley peignent ensemble sur le motif pour retranscrire fidèlement leurs sensations, consigner directement sur la toile leurs impressions d'un moment éprouvé devant les jeux raffinés de l'eau et les effets transitoires de la lumière qui accède à une certaine autonomie ; l'écart avec la nature se creuse. Ils se détachent des peintres de Barbizon qui, à partir du travail de l'esquisse, projetaient des sentiments sur les ornements de la nature, donnaient aux arbres et aux rochers une réelle personnalité dans une vision éternelle.

Dans la conception du naturalisme qui leur est propre, les pré-impressionnistes ignorent la nature intacte, lui préférant la beauté du monde qui porte l'empreinte des moeurs, englobant avec sérénité le modernisme : trains, bateaux, cités, usines, machines, maisons, personnages, champs cultivés, arbres, tas de sable. Au Salon de 1866, Castagnary avait eu cette réflexion prémonitoire :

Toute poétique qu'elle soit, la campagne n'est que la scène. Il faut faire entrer l'acteur ; c'est l'homme, c'est la vie humaine dont le peintre doit fixer les fugitifs contours ; à celui qui saura représenter du même pinceau et du même talent l'acteur et à la fois la scène, le prix appartiendra<sup>72</sup>.

En fait, le temps est venu pour l'artiste de se replacer au centre de son époque. Rendant compte du Salon de 1868, Castagnary poursuit :

(...) l'esprit des temps nouveaux se déclare et vous montre une jeunesse tout entière appliquée à l'étude de la société contemporaine ; s'occupant, malgré les irritations du pouvoir et les déclarations des intérêts, à tirer directement la poésie de la nature, à extraire l'art de la réalité. Le Salon de 1868 sera le Salon des jeunes<sup>73</sup>.

C'est dans les tableaux élaborés sur le thème de la Grenouillère<sup>74</sup> que le travail conjoint de Renoir et de Monet en 1869 trouve sa plus belle expression. Dans *Les Bains de la Grenouillère*<sup>75</sup> de Monet, on trouve le même scintillement

Nicolas Meynen

---

de l'eau, des reflets colorés du ciel et de la terre que dans *La Grenouillère*<sup>76</sup> de Renoir. Les deux artistes découvrent ensemble l'essence même de la lumière sous le soleil de midi. L'autre version de *La Grenouillère* par Renoir, conservée au musée national de Stockholm confirme l'absence de toute composition au sens traditionnel du terme. Le cadrage est sensiblement le même dans *La Grenouillère* de Monet, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York.



Auguste Renoir, *La Grenouillère*, Huile sur Toile, 1869, 115x87cm, Musée National de Stockholm.



Claude Monet, *La Grenouillère*, Huile sur toile, 1869, 100x75cm, Metropolitan Museum, New York.

Toutes ces toiles sont aussi turbulentes que la foule représentée ; il n'y a pas d'attachement aux détails. Le pinceau est décidé, exalté par l'instinct et l'intuition, et la palette enrichie de nouvelles couleurs comme le vert viridien, le rouge alizarine et le mauve issu du phosphate de cobalt. Les effets observés par le biais de « chocs de la couleur » sont posés par touches fractionnées : les taches de soleil sont dispersées, les silhouettes imprécises et les mouvements de l'eau légers.

Inspirées par le même motif, ces œuvres de 1868-1869 incarnent l'idée même d'une nouvelle peinture qui, cherchant à saisir avec passion ce qui est sur le point de disparaître, tend à s'abstraire de la réalité, tout en maintenant leurs auteurs dans « la grande école des naturalistes »<sup>77</sup>. La technique picturale que ces jeunes artistes mettent au point est adaptée à la traduction de l'éphémère, de tout ce qui bouge et qui passe, comme le vent, l'eau, la lumière et les reflets, le mouvement des nuages, le passage d'une ombre bleue sur une robe blanche. Le reflet autorise les combinaisons de couleurs les plus inattendues : dans les premiers plans, les bruns, noirs et jaunes sont posés côte à côte avec une liberté et franchise dans le contraste à peu près inconnus jusqu'à cette date dans l'art européen. Grâce à cette technique extrêmement nouvelle et que l'on pourrait qualifier de « pré-impressionniste », le plus modeste sujet se transfigure en un fragment de vie cosmique, surprise dans son incessante fluidité, sa palpitation dans la lumière. Tout devient gaité, blonde clarté, hymne à la vie moderne et belle.

Monet (*Le pont de Bougival*, 1869/1870<sup>78</sup>), Berthe Morisot (*Marine-le port de Lorient*, 1869<sup>79</sup>), Renoir (*Une route à Louveciennes*, 1869/1870<sup>80</sup>), Pissarro (*La route de Versailles à Louveciennes*, 1870<sup>81</sup>), tous ces artistes se savent liés non par un style, mais par l'exigence d'une aventure qui les attend et où ils seront rejoints dans le succès par d'autres artistes.

S'il est vrai que dès les années 1870, les Impressionnistes se sont efforcés de rendre, dans des conditions déterminées, des lieux précis qu'ils préférèrent domestiques, à partir de 1892, « peu à peu, ils s'abstraient de la réalité (...) ils composent loin de la nature pour réaliser une harmonie totale »<sup>82</sup>. Ce constat n'est pas très étranger à la définition du Naturalisme donnée par Castagnary en 1863 dans laquelle il englobait un groupe d'artistes presque exclusivement tournés vers la peinture de paysage ne s'occupant d'aucune manière des problèmes sociaux, psychologiques et politiques du jour.

Dans ce qu'il convient d'appeler l'évolution de la peinture du paysage, ce sont les pratiques qui diffèrent. Les Impressionnistes se libèrent de la repré-

Nicolas Meynen

---

sensation poétique et panthéiste de la nature, et de l'utilisation de la couleur locale ; ils valorisent l'exaltation des sensations (impressions), des émotions immédiates perçues comme fortuites au contact du paysage alors que Rousseau et les peintures de Barbizon avaient privilégié le sentiment c'est-à-dire un état affectif plus profond, plus stable et par conséquent, plus durable. Ce qui paraît « normal » au spectateur d'aujourd'hui parce que son œil en a pris l'habitude, faisait l'effet d'une révolution inouïe du regard à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La grande importance qui est accordée au coloris clair et aux vibrations dans l'art impressionniste révèle la sensation la plus immédiate possible que la nature inspirait à ses peintres, faisant de leur ressenti, le plus spontané mais aussi le plus sincère, l'élément sensible d'un dialogue subjectif et passionnel, une intensité qui mêle à notre propre sentiment aujourd'hui, quelque chose de notre émotion même, la vibration intime des réalités profondes tout en nous en faisant soupçonner de plus élevées encore.

Nicolas Meynen  
*Université de Bretagne Occidentale*

notes

---

<sup>1</sup> Lettre citée dans Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880, 56.

<sup>2</sup> J.-A. Castagnary, *Salons*, T. 1 : 1857-1870, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, 80.

<sup>3</sup> E. Zola, *Salons*, Paris, Minard, 1959, 133.

<sup>4</sup> Dans son compte rendu du Salon de 1866, Emile Zola écrit : « Si Monsieur Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes, je l'aimerais outre mesure » (E. Zola, *op. cit.*, 78). *Démocratie et les Abdéritaines* (huile sur toile, 1841, Nantes, Musée des Beaux-arts) montre la constance des conceptions classiques de Camille Corot dans le paysage.

<sup>5</sup> Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) a été principal clerc d'avoué jusqu'à 1879, année où il fut nommé Conseiller d'Etat. Il avait auparavant assuré les fonctions de président du Conseil municipal de Paris. Homme de lettres, il a débuté sa carrière de critique d'art autodidacte par un essai, *la Philosophie du Salon de 1857*.

<sup>6</sup> Castagnary, *op. cit.*, 233.

<sup>7</sup> Sur le pleinairisme, voir l'ouvrage de Pierre Cabane, *Les peintres de plein air*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1998.

<sup>8</sup> En effet, à quelques exceptions près, les paysagistes de 1830 ont reçu une éducation classique.

<sup>9</sup> Jules-Antoine Castagnary prononce le mot de bataille à propos du Salon de 1868 : « C'est une bataille, en effet, qui se livre devant nous (...). Depuis dix ans, l'école Naturaliste lutte contre les deux écoles réunies, Classique et Romantique, et cette lutte, aujourd'hui près du terme final, n'est pas destinée à devenir un moindre fait dans l'histoire intellectuelle du dix-neuvième siècle ». Castagnary, *op. cit.*, 224-225.

<sup>10</sup> Castagnary, *op. cit.*, 235-236.

<sup>11</sup> George Sand et Alfred de Musset ont caché à Barbizon leur amour naissant lors de l'été 1833.

<sup>12</sup> *Médecine des passions ou Les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois et la religion*, Paris, Béchet jeune et Labé, 1841.

<sup>13</sup> Paris, Desenne, Duprat, An VIII (1800).

<sup>14</sup> Pour approfondir ce sujet, voir l'article de Peter Scheemann, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », *Revue germanique internationale*, n° 7/1997, 155-170.

<sup>15</sup> Beaucoup d'indices montrent que la représentation de la nature dans son aspect éphémère est de plus en plus reconnue autour de 1800.

<sup>16</sup> *Idem*, 205.

<sup>17</sup> *Idem*, 271.

<sup>18</sup> *Narcisse et Echo*, Huile sur toile, vers 1650, Musée du Louvre.

<sup>19</sup> Cette évolution du genre n'est pas linéaire. Nicolas-Antoine Taunay, au début du 19<sup>e</sup> siècle, peint des paysages de composition classique où l'atemporel d'un lointain souvenir arcadien règne en maître. *Bac sur une rivière*, Huile sur toile, s.d., Musée des Beaux-arts de Dôle.

<sup>20</sup> *Corot 1771-1875*, catalogue exposition, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, Ottawa, Musée des Beaux-arts et New-York, The Metropolitan Museum of Arts, 1996-1997, 51.

<sup>21</sup> Le village de Barbizon devient aussi international que Rome en 1825.

<sup>22</sup> C'était aussi le plus talentueux des peintres de la deuxième génération d'artistes qui arrivent dans la forêt de Fontainebleau dans les années 1840.

<sup>23</sup> Une légende bellifontaine se racontait dans les ateliers : celle du jeune Lantara, un jeune pâtre qui dessinait sur les rochers de Fontainebleau et qu'un duc aurait pris sous sa protection. C'est le mythe du Génie autodidacte qui aura une influence sur la venue des peintres dans la forêt de Fontainebleau.

<sup>24</sup> L'école de Barbizon est l'appellation officialisée par le livre classique de Robert Herbert à propos de ces paysagistes. Le terme d'« Ecole » implique qu'un certain nombre de critères soient réunis : un sentiment d'appartenance à un même groupe avec des expositions ou des publications communes. Or, les peintres qui ont travaillé en forêt de Fontainebleau ont peu de points communs ; leur sensibilité est très diverse.

<sup>25</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, 1967, 326.

<sup>26</sup> Le musée des Beaux-arts de Lyon a organisé en 2002 une exposition *L'Ecole de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*. Le catalogue rédigé pour l'occasion propose une étude de ce mouvement esthétique pour lui-même, et permet de redécouvrir la richesse des personnalités qui ont contribué à son rayonnement européen.

<sup>27</sup> Les premiers peintres à être venus travailler dans la forêt de Fontainebleau pour représenter les chasses royales sont ceux qui étaient au service de la Monarchie, comme Jean-Baptiste Oudry et Lazare Bruandet.

<sup>28</sup> Raymond Lecuyer et Paul-Emile Cadilhac, *Demeures inspirées et sites romanesques*, Ed. SNEP, [1949], 291.

<sup>29</sup> *L'Ecole de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Musée des Beaux-arts de Lyon/RMN, 2002, 20-22 et 21, note 62.

Nicolas Meynen

---

<sup>30</sup> Th. Thoré (« Salon de 1846 ». VI. Les paysagistes, 1868), cité dans *L'École de Barbizon*, *Ibid.*, 180, note 35.

<sup>31</sup> Terme employé par Zola. Par moderne, il entend authentique, « d'une simplicité, d'une franchise héroïque ». Cité par F. Hamon et Ph. Dagen, *Histoire de l'art. Époque contemporaine*, Flammarion, 2003, 169.

<sup>32</sup> Théodore Rousseau, cité dans *L'École de Barbizon*, *Ibid.*, 22.

<sup>33</sup> Castagnary, *op. cit.*, 81-83.

<sup>34</sup> Le grand naturaliste Obermann, à l'heure de sa mort, souhaitait un paysage tel qu'un peintre naturaliste pouvait le désirer. « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensées encore, mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place ma chaise sur l'herbe courte, et que de tranquilles marguerites soient là, devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, afin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie ». Cité par Castagnary, *Ibid.*, 32.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>37</sup> *Groupe de Chênes, Apremont*, huile sur toile, 1850/52, 62x99cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>38</sup> *Lisière des Monts-Girard*, huile sur bois, 1854, 122x80cm, New-York, Metropolitan Museum.

<sup>39</sup> *Le chêne de Flagey*, dit aussi *Chêne de Vercingétorix*, huile sur toile, 1864, 112x90cm, Tokyo.

<sup>40</sup> *Souvenir de Marcoussis*, huile sur toile, 1855, 130x97cm, Paris, Orsay.

<sup>41</sup> *Le hameau d'Optevoz*, huile sur toile, 1857, 93x58cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>42</sup> Castagnary, *op. cit.*, 77.

<sup>43</sup> Zola, *op. cit.*, 202-203.

<sup>44</sup> Pour entrer intimement en communion avec la nature, Daubigny, l'ami de Corot et de Courbet, aimait peindre ses paysages à bord d'un atelier flottant. Nous pouvons penser qu'il en fut ainsi pour *Les bords de l'Oise* et peut-être plus justement pour *Un village près de Bonnières*.

<sup>45</sup> Castagnary, *op. cit.*, p. 21.

<sup>46</sup> Cette œuvre est aussi intitulée *Pâturage avec une vue sur la mer*, Ch.-F. Daubigny, huile sur toile, 1859, 129x61cm, Paris, Louvre.

<sup>47</sup> Castagnary, *op. cit.*, 78 et 79. Commentant les œuvres de Daubigny à l'exposition de 1878, Zola écrira : « C'est l'âme de la nature qui vous parle ». Zola, *op. cit.*, 203.

<sup>48</sup> *La place de Trouville*, huile sur toile, 1865, 101x67cm, Institut d'Art de Minneapolis.

<sup>49</sup> *La pointe de la Hève à Marée-basse*, huile sur toile, 1865, 90x150cm, Texas, Musée du Fort Worth.

<sup>50</sup> Cité par Yann Le Pichon, *Les Peintres du bonheur*, Paris, Laffont, 1987, 61.

<sup>51</sup> *Sur la plage de Sainte Adresse*, huile sur toile, 1862, 27x41cm, Phoenix.

<sup>52</sup> Sur la vie à l'atelier Gleyre, lire : Virginia Spate, *Claude Monet, La couleur du temps*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 23-24.

- <sup>53</sup> Le lieu mythique était devenu trop touristique, à leur goût. Ils le délaissent pour Marlotte et Moret-sur-Loing, situés de l'autre côté de la forêt.
- <sup>54</sup> *Vue de Montmartre*, huile sur toile, 1869, Musée des Beaux-arts de Grenoble.
- <sup>55</sup> *Vue à Marlotte*, huile sur toile, 1866, 91x65cm, Musée de Buffalo.
- <sup>56</sup> *Vue de Bonnières*, huile sur toile, 1866, 60x38cm, Aix-les-Bains, Musée Faure.
- <sup>57</sup> *Cour d'une maison de paysans aux environs de Paris*, huile sur toile, 1865/70, 56x46cm, Paris, Louvre.
- <sup>58</sup> Castagnary, *op. cit.*, 25.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, 25.
- <sup>60</sup> *Ibid.*, 276.
- <sup>61</sup> *Bords de la Marne en hiver*, huile sur toile, 1864, 108x82cm, Musée de Glasgow
- <sup>62</sup> *Chènevières au bord de la Marne*, huile sur toile, 1864/65, 145x91cm, Musée National d'Édimbourg.
- <sup>63</sup> Jean Rousseau, « Le Salon de 1866, IV », *L'Univers illustré*, Vol. 9, 14 juillet 1866, 447.
- <sup>64</sup> *Paysage des bords de la Marne en hiver*, huile sur toile, 1866, 150x92cm, Musée de Chicago.
- <sup>65</sup> L'absence de détail, la palette assourdie et la couleur en pâte épaisse contribuent à l'attrait moderne de cette peinture.
- <sup>66</sup> E. Zola, *op. cit.*, 128-129.
- <sup>67</sup> *Le pavé de Chailly dans la forêt de Fontainebleau*, huile sur toile, 1867, 130x97cm, Musée de Copenhague.
- <sup>68</sup> *Paysage à Chailly*, huile sur toile, 1865, 101x81cm, Chicago, Institut d'Art.
- <sup>69</sup> *L'allée des châtaigniers à la Celle Saint-Cloud*, huile sur toile, vers 1866/67, 208x129cm, Paris, Petit Palais.
- <sup>70</sup> Ce procédé a été parfois utilisé par Théodore Rousseau avec une minutie de détails que l'on ne retrouve pas chez Sisley.
- <sup>71</sup> Cette évolution est dérivée par ailleurs de l'emploi des procédés hardis et neufs des artistes japonais. Zola rapportant les propos de Théodore Duret, dans Zola, *op. cit.*, p. 221.
- <sup>72</sup> Castagnary, *op. cit.*, Préface, 236.
- <sup>73</sup> *Ibid.*, 255.
- <sup>74</sup> Renoir et Monet ont réalisé chacun trois œuvres avec pour sujet la Grenouillère.
- <sup>75</sup> *Les Bains de la Grenouillère*, huile sur toile, 1869, 92x73cm, Londres, National Gallery.
- <sup>76</sup> *La Grenouillère*, huile sur toile, 1869, 80x59cm, Moscou, Musée Pouchkine.
- <sup>77</sup> Emile Zola livre cette appréciation lors du Salon de 1868 à propos de Monet auquel il donne ses félicitations. Zola, *op. cit.*, 132.
- <sup>78</sup> *Le pont de Bougival*, huile sur toile, 1869/1870, 63x91cm, Manchester, The Currier Gallery of Art.
- <sup>79</sup> *Marine-le port de Lorient*, 1869, 43x73cm, Washington, National Gallery of Art. Toile offerte par l'artiste à Manet.
- <sup>80</sup> *Une route à Louveciennes*, 1869/1870, 38x46cm, New-York, The Metropolitan Museum of Art.



Nicolas Meynen

---

<sup>81</sup> *La route de Versailles à Louveciennes*, huile sur toile, 1870, 100x81cm, Zurich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle.

<sup>82</sup> Georges Lecomte, « Des tendances de la peinture moderne », *L'Art Moderne : Revue critique des arts et de la littérature*, 21 février 1892, 15.