

28 avril 2024

Le paysage et la question nationale en France 1814-1914

S'il est perçu comme un « genre qui ne devrait même pas exister » en 1796, le paysage est au contraire qualifié de « victoire de l'art moderne » en 1855, selon les termes employés par Jules et Edmond Goncourt à l'occasion de l'Exposition universelle. En l'espace de soixante ans, la peinture de paysage s'est profondément renouvelée jusqu'à acquérir un tout autre statut dans la hiérarchie des genres. Celle-ci bénéficie en effet d'une reconnaissance progressive, marquée par des jalons déterminants tels que la création d'un « Prix de Rome du paysage historique » par Pierre de Valenciennes en 1816 – qui témoigne encore du rattachement du paysage à la peinture d'histoire, bien qu'elle soit en déclin, au début du siècle – ou la multiplication d'interactions entre peintres européens au travers de salons et Expositions universelles. En outre, si le Second Empire encourage l'affirmation d'une école française du paysage, le déclin progressif du système **École-Salon-Académie** au profit de l'essor du marché de l'art permet la reconnaissance de courants comme **l'Impressionnisme** et participe donc de la diffusion de ce genre dont les codifications sont entièrement redéfinies. *Source à mentionner en note de bas de page. Idem étiquette à nuancer avec des guillemets*

Le paysage peut se définir comme une « vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région »¹. En ce sens, dès lors qu'il est non seulement façonné par l'homme mais qu'il est aussi en partie construit par le regard du spectateur, le paysage a une dimension subjective forte. C'est précisément ce caractère subjectif du paysage qui est investi par les peintres du XIX^{ème} siècle, **au travers** d'un changement de pratiques et de techniques picturales ; on passe de la peinture à l'atelier, à la peinture sur le motif, à la peinture en plein air. La peinture de paysage sert l'exaltation de l'expérience de la nature et de l'ancrage dans la terre natale ; le paysage est alors vécu, éprouvé, ressenti, jusqu'à en devenir parfois un *paysage état-d'âme*. Toutefois si le paysage se met à porter une dimension identitaire forte sur le plan individuel, celui-ci est également mis au service de la construction d'une identité collective, au travers d'un imaginaire et d'un sentiment d'appartenance communs. Outre la contemplation ou le souvenir personnels, le paysage est aussi une manifestation tangible d'histoire et de mémoire commune – du passé commun - tout en s'inscrivant également dans une temporalité présente et future. Conçu comme une « **manifestation de l'inquiétude de l'homme face à l'histoire (...)** **mais aussi [de] son désir, ses croyances et sa liberté** »², le paysage est mis au service de la construction d'un imaginaire collectif, **national**. Dès lors que la nation s'entend d'une volonté de vivre ensemble pour un groupe assez vaste ayant conscience de son unité, la peinture de paysage permet d'exalter un sentiment d'appartenance à un passé, un présent et un futur communs. *Excellente articulation entre les notions !*

T.B.

L'apparition des nations est un phénomène d'envergure européenne. Si les nationalismes européens présentent des singularités, et qu'ils se construisent notamment en opposition aux

¹ Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/paysage#:~:text=1.,%2C%20point%20de%20vue%2C%20site.>

² WAT, Pierre, *Pérégrinations, Paysages entre nature et histoire*, Paris, ed. Hazan, 2017, p.3

nations extérieures, il convient de relever que le processus d'émergence des nations n'est pas sans confrontations intérieures. Les différentes définitions données au concept de nation montrent comme la notion peut avoir plusieurs acceptions différentes : selon Anne-Marie Thiesse, elle tient au passé commun, tandis que Benedict Anderson la définit comme une « communauté imaginaire et imaginée ». Ainsi, plusieurs conceptions de la nation s'opposent ; Jean-Claude Caron et Michel Vernus d'affirmer que « deux conceptions de la nation, l'une officielle (un nationalisme républicain héritier des valeurs de 1789) l'autre contestataire (qui s'identifie à l'Église et défend des valeurs traditionnelles), s'affrontent, stimulent à leur façon le sentiment national, s'efforcent de l'accaparer et de mobiliser le pays autour de leurs idéaux »³⁴. Le contexte politique de la période traduit ces affrontements et les expérimentations qui en découlent. En effet, six régimes se succèdent entre 1814 et 1914 : Premier Empire, Restauration, monarchie de Juillet, Deuxième République, Second Empire, Troisième République. 1814 est marquée l'abdication de Napoléon Ier et le congrès de Vienne, qui réunit les puissances européennes pour rétablir le modèle de l'Ancien Régime. 1914 annonce le début d'une nouvelle ère avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Durant cette période extrêmement dense, s'enchevêtrent de multiples événements historiques, réformes et conflits politiques et religieux, ainsi que des bouleversements industriels et sociaux. À ce sujet, Emmanuel Fureix rappelle la nécessité d'avoir en conscience à quel point ces cent ans ont été « vécus à mille vitesses, selon les territoires, les groupes sociaux et, bien sûr, les individus »⁵. En effet, si « l'unité du territoire est certes garantie, en théorie, par l'uniformisation des systèmes administratif (les départements, cantons, communes), juridique (les codes napoléoniens), judiciaire, monétaire (le franc germinal), fiscal et métrique »⁶, il convient de souligner comme la nation française est en réalité « multiple, bigarrée, divisée », d'un point de vue social, idéologique et politique. Quant au territoire français, celui-ci est certes davantage unifié, mais des changements de frontières interviennent du fait de la colonisation et de la guerre de 1870, ce qui pose des questions identitaires fortes et touche au cœur même de la nation. La question nationale renvoie aux tensions résultant de la constitution de la nation et de la cohabitation effective entre des groupes très distincts. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Ernest Renan : « ce qui constitue une nation, ce n'est pas de parler la même langue ou d'appartenir à un groupe ethnographique commun, c'est d'avoir fait ensemble de grandes choses dans le passé et de vouloir en faire encore à l'avenir (...) l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses »⁷. Il conviendra de comprendre l'expression « question nationale » comme la multiplicité des enjeux et paradoxes, qui animent la société et la nation en construction au XIX^{ème} siècle. Ainsi, le XIX^{ème} siècle est marqué par le défi de faire nation dans une période en constante mutation. La peinture de paysage témoigne de l'apparition de la modernité du fait de l'industrialisation - celle du charbon et du textile dans la première moitié du siècle, puis de l'électricité et de la chimie dans sa deuxième

³ CARON, Jean-Claude, VERNUS, Michel (dir.), *L'Europe au 19^e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris, ed. Armand Colin, 2015, p.320.

⁵ FUREIX, Emmanuel, *Le siècle des possibles, 1814-1914*, Paris, ed. Presses Universitaires de France, 2014, p.23.

⁶ *Idem*, p.36.

⁷ RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une Nation ?*, conférence prononcée le 11 mars 1882 à la Sorbonne

moitié⁸- qui entraîne la transformation des territoires ruraux comme urbains. De plus, des bouleversements sociaux s'opèrent également du fait de l'émergence de classes sociales comme la classe ouvrière ou la classe bourgeoise. Le dépassement des différences, dans la perspective d'atteindre un sentiment d'appartenance commun, passe par le développement de nouvelles pratiques politiques – comme le suffrage universel direct masculin en 1848 ou le développement du parlementarisme – et de nouvelles institutions – comme l'école rendue obligatoire par les lois Ferry des années 1880-1882 – mais aussi par l'élaboration d'une culture visuelle et symbolique dont la peinture de paysage fait partie. Des paysages éternels d'Arcadie à ceux de la modernité, de l'exaltation de l'immensité de la nature à la nostalgie d'un paysage en bouleversement, la variété des représentations offerte aux peintres est remarquable et participe de l'essor de ce genre. Nous nous demanderons comment la peinture de paysage en France reflète les enjeux découlant du processus de construction d'identité nationale dans une société en pleine mutation entre 1814 et 1914. Nous circonscrivons notre analyse aux paysages de France métropolitaine. Nous étudierons en premier lieu la montée en puissance de la peinture de paysage au service des revendications liées à la construction d'identités nationales dans un contexte européen pour ensuite nous concentrer sur l'émergence de classes sociales dont les nouvelles pratiques sont retranscrites par la peinture de paysage. Finalement, nous verrons que si la période est marquée par des conflits d'ordre politique, territorial et social, elle l'est aussi par de fortes avancées en matière de liberté, liberté comme composante d'une nation française pour partie héritière des valeurs de la Révolution. *Excellente introduction !*

I. Un phénomène européen : l'apparition d'une peinture de paysage au service de la quête des origines

A. Le développement de la peinture sur le motif pour célébrer sa terre natale

« La peinture c'est la vie, c'est la nature transmise à l'âme sans intermédiaire, sans voile, sans règles de convention. La peinture, surtout en paysage, est la chose même. » ; cette affirmation d'Eugène Delacroix en 1821 témoigne du changement de paradigme dans la hiérarchisation des genres, à l'œuvre au début du XIX^{ème} siècle. *T.B. Source ?* Il semblerait que le peintre laisse entendre une opposition entre une peinture d'histoire en déclin et une peinture de paysage encore à construire. Même si la peinture d'histoire est mise à l'honneur par Louis-Philippe dans la Galerie des Batailles du Château de Versailles, dans une perspective de création d'unité nationale, celle-ci trouve de moins en moins son public. En effet, la peinture d'histoire, soumise à de stricts canons, est par essence une peinture de l'intermédiaire en ce que les sujets mythologiques, historiques et religieux ne peuvent être compris que si le spectateur possède le même système référentiel que le peintre. Ainsi, la connaissance et la compréhension du sujet par le spectateur seraient nécessaires à sa pleine appréciation. Or, en associant la peinture à la vie et à la nature, et en insistant sur un lien direct entre l'âme du spectateur et la peinture, Delacroix paraît ériger une définition de la peinture originale pour ce début de siècle en conférant à la peinture de paysage un prestige nouveau, paysage qui, jusqu'alors, était davantage relégué en décor d'une scène de peinture d'histoire qu'en véritable sujet. En outre,

⁸ FUREIX, Emmanuel, *Le siècle des possibles, 1814-1914*, Paris, ed. Presses Universitaires de France, 2014, p.28.

l'affirmation de Delacroix insiste sur l' instantanéité et traduit un rapport au temps différent, davantage centré sur l'instant présent, l'éphémère, le mouvement. Cette fugacité se retranscrit picturalement au travers d'une touche de plus en plus libre et fougueuse, qui transcende le paysage vu. Au croisement entre le XVIIIème et le XIXème siècle, le peintre George Michel, renouvelle la perception du paysage par sa peinture construite par une rigoureuse observation du motif laissant ensuite place à la création du peintre, qui confère alors au paysage un sens pré-romantique. L'originalité de ce peintre amène de nombreux artistes du XIXème siècle, comme Van Gogh, à le considérer comme précurseur de la peinture en plein air, sur le motif, **Non, Camille Corot a initié cette veine car il est l'un des premiers à utiliser le tube de couleurs.** en ce qu'il donne déjà une importance toute particulière à la sensation au travers de ses œuvres.

Avec son *Paysage près de Paris*, peint entre 1820 et 1825, l'artiste propose un travail sur le ciel dont il accentue l'effet tourmenté, préfigurant l'orage - construit par contrastes de lumière, empâtements, et aplats marqués – et si imposant que la seule figure humaine, à peine visible, semble pleinement soumise et accablée par l'immensité de la nature. La petitesse d'un homme face à la force de la nature est un thème romantique, que l'on retrouve à la même période dans la peinture anglaise ou allemande, où l'homme perd sa place de maître du paysage et se fait au contraire dominer par lui. De même, le moulin représenté par Michel n'est pas sans rappeler la peinture hollandaise, autre source d'inspiration des peintres français de l'époque. L'emploi de telles références témoigne des interactions entre les différentes écoles et de la dimension d'un mouvement dont l'échelle n'est pas nationale mais européenne.

T.B. Appuyez-vous aussi sur le traitement plastique de la toile (couleurs, touche, etc...)

L'année 1815 marque la fin des guerres napoléoniennes et la reprise des échanges entre l'Angleterre et le continent. Peintres français et anglais puisent leurs inspirations de leurs voyages. Au début du XIXe siècle, dans le contexte de l'émergence de l'esthétique pittoresque en France, les ruines deviennent des éléments iconographiques fondamentaux dans la représentation artistique du paysage. Sous l'influence de figures telles que Charles Nodier et le baron Taylor, l'attention se porte sur la préservation et la célébration du patrimoine historique français, incarné par ces vestiges du passé. Les artistes, tels qu'Alexandre Evariste Fragonard, se saisissent de ces ruines comme des symboles chargés de mémoire et d'histoire. Par le biais de leurs dessins lithographiés, ils captent l'essence de ces vestiges architecturaux, les présentant comme des témoins silencieux d'une époque révolue, mais dont l'importance demeure vivace dans l'imaginaire collectif. Plus qu'une simple représentation esthétique, ces images de ruines véhiculent une signification symbolique profonde. Elles incarnent le lien entre le passé et le présent, entre la grandeur passée de la monarchie française et les aspirations à sa restauration. En ce sens, elles participent à la construction d'une identité nationale ancrée dans l'héritage historique du pays. La Normandie, terre de passage entre Paris et Londres, fascine du fait de la redécouverte de son patrimoine architectural dans les années 1820, et devient le berceau d'une nouvelle peinture, celle d'un atelier en plein air et de l'exaltation de l'expérience de la nature, mais elle est aussi celle de la célébration d'une terre natale, alors même qu'elle est d'abord investie par les peintres anglais tels que Joseph William Turner dont l'on peut citer *Le port de Dieppe* peint en 1826. Cette œuvre, mettant à l'honneur un paysage portuaire, propose un traitement innovant, « turnerien », de la lumière et du ciel. Aucune trace de la modernité n'est visible, ce qui démontre que le paysage est encore produit de l'imagination, à partir de l'observation, et qui accentue le romantisme de la scène. S'inscrivant dans la lignée de peintres comme John Constable - qualifié comme père de l'école française du paysage par Delacroix,

alors qu'il n'est pas français, ce qui témoigne des interactions grandissantes entre peintres européens et du réemploi de sources étrangères au profit de l'exaltation d'une identité française - les peintres français investissent aussi leur propre terre natale, ou, s'ils ne sont pas normands eux-mêmes, exaltent la beauté et les sensations produites par paysage local par le biais d'une peinture de paysage de plus en plus expérimentale, qui s'ouvre à de nouveaux motifs. Si la Normandie est toujours un lieu de prédilection pour les peintres, notamment impressionnistes, à la fin du siècle, elle l'est déjà pour des peintres comme Eugène Isabey qui en propose des vues multiples, comme des marines. À cet égard, l'on peut citer son huile sur papier *Marine au soleil couchant* réalisée entre 1830 et 1835 où l'expérience de la nature est pleinement ressentie grâce aux forts jeux de contrastes entre ciel et mer et un certain éloignement des codes académiques mais aussi grâce à l'utilisation de couleurs vives et à un travail sur les effets de matière. L'on est déjà fort loin des paysages arcadiens de la fin du XVIII^{ème} siècle.

T.B. Insistez sur la conception différente de la nature chez les deux.

B. L'école de Barbizon : le paysage comme patrimoine fédérateur

Terme à nuancer par des guillemets, car aujourd'hui discuté par les historiens

Si l'exaltation du paysage local est l'occasion d'inscrire davantage la peinture de paysage dans la sensation de la nature et dans l'instant présent, la peinture sur le motif permet simultanément d'insister sur sa dimension mémorielle. À cet effet, l'école de Barbizon – l'appellation est anachronique puisqu'on la nomme à l'époque « école de 1830 » - dont des artistes comme Théodore Rousseau et Jean-Baptiste Camille Corot, sont des têtes de file, s'empare de la forêt de Fontainebleau pour renouveler les pratiques et sujets représentés auxquels ils confèrent une dimension politique. Stéphanie Grégoire souligne en effet la volonté d'artistes comme Rousseau et Millet de « refuser le genre du paysage historique idéalisé, appelé « la morale appliquée à la nature » et de chercher à peindre ce qu'ils ont devant les yeux, sans artifice ni tricherie »⁹. Ces artistes pratiquent la peinture sur le motif, et modifient les techniques employées et des motifs choisis : en effet, à partir de 1840 l'aquarelle et le pastel sont préférés au dessin au crayon, à la mine de plomb ou à l'huile. Directement installé sur ce lieu que les peintres s'approprient, Rousseau propose un *Intérieur de forêt* (1836) où chaque arbre est individué grâce à une remarquable minutie dans le rendu des feuillages et de la lumière. L'individuation des arbres, qui font l'objet de portraits, s'inscrit dans la lignée des romantiques en ce qu'elle renforce l'intérêt porté aux éléments naturels et crée un effet d'attachement – l'on pourrait aller jusqu'à considérer que cette identification du spectateur est mise au service de la construction d'une identité nationale par le biais du sentiment d'appartenance. Cette « projection anthropomorphe », pour reprendre les mots de Pierre Wat, est tout particulièrement perceptible dans *Le ragueur* peint en 1852 par Rousseau qui personnifie le chêne en lui conférant des caractéristiques humaines comme la nervosité et l'impétuosité. Si le genre de la peinture de paysage s'affirme face à celui de la peinture d'histoire dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, il convient de souligner que la dimension historique de la peinture ne disparaît pas pour autant. Au contraire le paysage, en devenant sujet principal, retranscrit l'histoire. Emmanuel Fureix de souligner « qu'au lendemain de la Révolution française, la quête des origines fait basculer l'histoire au rang de maîtresse du présent » et de mettre en valeur que cette quête des origines est une question nationale française en ce qu'elle rassemble autant qu'elle divise :

⁹ GRÉGOIRE, Stéphanie, *Les impressionnistes dans le paysage*, Paris, ed. Hazan, 1993, p.31.

« Dans le cas français, de 1814 à 1914, historiens et hommes politiques ne cessent de débattre des « vraies » origines de la famille nationale, autour des Francs, des Gaulois, des Romains, du baptême de Clovis ou de la Grande Révolution ». Dès lors, la peinture de forêt a pu être mise au service de l'exaltation de l'ancrage ^{Idem} du lieu dans une temporalité longue et continue depuis l'Antiquité, dans la perspective de célébrer des origines communes et de retrouver l'unité perdue. La dimension héroïque de cette histoire de France est renforcée par le choix des motifs représentés ; en effet, la représentation de chênes renvoie au lignage, à la royauté, à la longévité, et possède une dimension sacrée. La forêt est alors érigée en gardienne d'un passé idéalisé et garante d'un avenir aussi héroïque. En cela, la peinture de paysage est inscrite dans une temporalité triple ; elle exalte cumulativement la mémoire, la sensation de l'instant présent et est porteuse de l'idée de continuité. Effectivement, l'école de Barbizon s'empare de la forêt comme d'un lieu de mémoire, qui porte en son sein l'histoire d'une France en train de devenir État-nation.

A développer en relation : les pratiques rurales centenaires liées à la forêt (droits féodaux)

Par ailleurs, ce motif du chêne, s'il est utilisé pour mettre en valeur l'histoire de France, est concomitamment utilisé par les artistes européens pour exalter leurs propres identités nationales. Pour exemple, l'on peut citer *L'abbaye dans une forêt de chênes* de Caspar David Friedrich (1809-1810) ou le *Moulin de Flatford* de Constable (1816). Dès lors, si la construction des identités nationales et des nationalismes s'opère sur des fondements différents, il convient de constater l'utilisation de procédés picturaux similaires dans la construction d'une culture visuelle commune et des symboles nationaux. Le chêne, symbole de lignage, inscrit le paysage dans un temps long et participe à la légitimation de prétentions nationalistes.

En sus du patrimoine architectural, dont la notion et la conscience émergent progressivement au cours du siècle, le patrimoine naturel de la France – si l'on peut employer l'expression - comme terreau et protecteur de la nation, est mis en exergue par la peinture. *L'Artiste passant dans un chaos de rochers à Fontainebleau*, peint par Corot en 1830, rend compte des différentes acceptions du paysage et de la prise de parti des peintres bellifontains en faveur de la préservation de ce patrimoine naturel, comme porteur d'une histoire et d'une identité locale et nationale. En effet, cette œuvre renvoie à la figure *Wanderer*, développée dans la peinture allemande de l'époque, un promeneur qui éprouve la nature et fait face au chaos, aux origines et à la grandeur de sa terre natale. Les représentations de paysage s'éloignent alors d'un principe de parcourabilité, si l'on peut employer cette expression, pour préférer d'autres points de vue, non académiques et moins facilement déchiffrables, qui rappellent au spectateur sa petitesse face à la nature, ou pour l'inciter à la ressentir autrement. De plus, ce tableau rejoint celui de Rousseau, *Abattage des arbres sur l'île de Croisy, le massacre des innocents* (1847), dont la portée symbolique et politique est exacerbée. En effet, l'œuvre dénonce en premier lieu les pratiques de randonnée destinées au tourisme naissant qui entraînent la modification du le ^{Comment ? Exploitez l'analyse de l'œuvre} paysage naturel. En cela, la peinture de paysage permet l'exaltation de son esthétisme et fait naître la volonté de sa préservation. Dans le même esprit, l'école de Barbizon s'emploie à représenter la pratique du pâturage en forêt, proche de disparaître, conférant à ces paysages une dimension nostalgique forte qui participe de la mise en exergue d'un sentiment d'identification supposé entraîner un sentiment d'urgence de préservation d'un bien commun. Ensuite, le tableau est porteur de revendications nationalistes en ce qu'il condamne le remplacement des

chênes, arbres centenaires, *français*, témoins d'une histoire glorieuse, par des résineux russes, ennemis de la France. **T.B. !**

Si une école française du paysage se met progressivement en place, exaltant une peinture nationale, il convient de rappeler le rôle fondateur de peintres européens, souvent anglais, ainsi que l'importance d'un ancrage régional – voire à échelle encore plus réduite, celle d'un lieu ou d'un village, ce qui traduit la complexité de l'essor de la peinture de paysage et de la construction nationale française. Érigé en sujet principal, le paysage n'est plus un décor de peinture d'histoire, portant au contraire l'histoire en lui-même, et se libère des codes académiques pour devenir une véritable expérience de la nature.

II. Le paysage comme reflet d'une société en mutation : l'émergence de classes sociales au sein d'une même nation

A. Le paysage rural à « l'ère paysanne »

Le milieu du XIX^{ème} siècle est marqué par une brève expérience républicaine (de 1848 à 1851) puis par l'instauration du Second Empire (de 1851 à 1870). Le suffrage universel masculin, entré en vigueur en 1848, a entraîné un profond bouleversement du paysage politique dès lors que les populations rurales, largement dominantes, ont eu accès au vote, entraînant la France dans « l'ère des paysans », pour reprendre l'expression employée par le professeur Pierre Sorlin. Il convient en effet de souligner que la population rurale s'élève à 75,6% en 1846, et représente encore 70% de la population française vingt ans plus tard. Si bien des Républicains perçoivent dans un premier temps les populations rurales avec mépris, jugeant leur conservatisme opposé à la défense de l'intérêt général et à la construction d'un État-nation fort, le Second Empire procède au contraire à une idéalisation du monde rural, tout en mettant en valeur l'industrialisation comme symbole de puissance française. La perception du monde rural par le pouvoir est complexe et variable ; d'une part la paysannerie traditionnelle est parfois exaltée et opposée à l'industrialisation – l'industrialisation étant alors perçue comme destructrice de paysages et de coutumes - mais d'autre part l'industrialisation est aussi perçue comme une promesse de progrès et de prospérité économique. Les paysages ruraux en mutation font l'objet de deux conceptions du nationalisme opposées ; à cet égard, Jean-Claude Caron et Michel Vernus relèvent « se développe tout d'abord un nationalisme républicain propagé par l'État lui-même, héritier des valeurs de 1789. Ce nationalisme en recherche d'une meilleure cohésion de la communauté nationale devient une méthode de gouvernement. Mais de façon tout à fait antagoniste apparaît et se développe un autre nationalisme, qui défend la Nation comme valeur prioritaire et qui s'identifie à l'Armée et à l'Église, considérées comme les gardiennes des grandes valeurs traditionnelles. »¹⁰. *L'Angelus* (1857-1859) ou *Des Glaneuses* (1857) de Jean-François Millet en témoignent tant leur réception a fait l'objet d'interprétations variées. Bien que ces deux œuvres ne soient pas considérées comme de la peinture de paysage, dès lors que les figures humaines y occupent une place centrale, les paysages dans lesquels elles

¹⁰ CARON, Jean-Claude, VERNUS, Michel (dir.), *L'Europe au 19^e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris, ed. Armand Colin, 2015, p.330.

s'inscrivent rendent compte d'une certaine **acception du monde rural**. En effet, le peintre représente un monde rural en voie de disparition - se fondant sur des souvenirs de ses grands-parents – et occulte les marques d'industrialisation. Si l'on a pu prêter à Millet un discours politique différent de sa volonté initiale et inscrire ses œuvres au cœur de débats opposant les conservateurs aux Républicains, l'on sait cependant avec certitude que celui-ci revendiquait un ancrage paysan – il s'est d'ailleurs installé à Barbizon – et se prévalait de peindre un monde rural susceptible de déranger la bourgeoisie parisienne. Le XIX^{ème} siècle est en effet marqué par la question sociale, que Robert Castel définit comme étant le questionnement relatif aux fondements du vivre-ensemble intervenu du fait de l'industrialisation des sociétés. Les mutations du monde rural et urbain - donc des paysages ruraux et urbains - l'apparition d'une classe ouvrière, l'enrichissement des bourgeois et industriels, sont d'autant d'éléments qui questionnent les fondements de la nation. **A exploiter : la figure biblique et originelle du paysan**

Si le monde rural donne lieu à une peinture de paysage à forte dimension politique, traitant de la question de la « paysannerie », la campagne devient aussi un lieu de loisirs et confère aux peintres de nouveaux sujets. Plus accessibles grâce à l'apparition des chemins de fer, la campagne et le littoral sont investis par la bourgeoisie parisienne. Eugène Boudin, considéré comme l'un des précurseurs de l'Impressionnisme, s'éloigne de l'atelier pour réaliser des études en plein air aux pastels et à l'aquarelle qui lui permettent de saisir des effets atmosphériques. Les peintres s'adonnent à des jeux sur les phénomènes météorologiques, s'inscrivant parfois dans la lignée des romantiques. L'utilisation de tubes de peintures, inventé par John Goffe Rand en 1841 et répandue en France au début des années 1860, facilite la peinture en plein air et offre un plus large choix de couleurs grâce aux pigments artificiels. Avec des œuvres comme *La Plage à Trouville* (1865) ou *Scène de plage à Trouville* (1863), Boudin saisit ces nouveaux espaces mondains, ces stations balnéaires, qui font de la nature un terrain de jeu, tout en s'attendant à conférer du mouvement à ces scènes, au travers d'un travail sur la matière, les dégradés de bleu, blanc et gris et effets atmosphériques - le vent faisant bouger les vagues et les robes. Par ailleurs, il convient de souligner l'insertion de symboles nationaux – l'on remarque le drapeau français sur *Scène de plage à Trouville* (1863) et de symboles de modernité tels que la fumée des bateaux à l'horizon ou les vêtements portés par les personnages qui constituent davantage une masse que des individus.

B. Le paysage industriel comme source de nouveaux motifs picturaux

Si la révolution industrielle s'immisce dans la peinture anglaise dès le tout début du XIX^{ème} siècle – et donne lieu au développement du concept d'horreur délicate, qu'un *Coalbrookdale de nuit* (1801) de Philippe-Jacques de Loutherbourg incarne très bien - elle apparaît plus tardivement en France et *de facto* dans les représentations picturales. Au milieu du siècle une modernisation des moyens de transport et de production s'opère, transformant les paysages en profondeur : c'est l'apparition d'un paysage industriel. Ces évolutions sont retranscrites dans la peinture de paysage qui se voit renouvelée : nouveaux motifs et traitements sur la couleur, la matière et la lumière, nouvelles compositions. S'inscrivant dans la lignée des paysages « turneriens » - tel *Le Dernier Voyage du Téméraire* (1839), où le peintre représente un bateau à vapeur et réalise des jeux de lumière et de couleurs sur le soleil couchant et les reflets de l'eau

- Claude Monet, dans son *Impression, soleil levant* (1872), fond le port du Havre dans le ciel et la mer. Le travail sur le contraste de couleur entre le soleil et le reste de la toile, et le traitement de la lumière et de l'atmosphère créent une impression de léger brouillard, semblable au « fog » anglais. Cette œuvre témoigne de l'apparition de nouveaux motifs dans la peinture de paysage : bateaux à vapeur, cheminées des usines et fumée, nouveaux appareils portuaires. Le mouvement l'est aussi, la touche est plus libre, plus rapide et plus épaisse par endroits et donne l'impression que l'instant a été capturé par le peintre en plein air. Par ailleurs le motif du chemin de fer et de la gare fait son apparition dans la peinture de paysage dès lors que le réseau ferroviaire se développe spectaculairement dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, modifiant les territoires mais aussi le rapport au déplacement, au voyage, à la vitesse et au temps. La série de *Gare Saint-Lazare* (1877) rend compte de la « brume lumineuse que crée dans ces paysages artificiels la fumée des trains sous les toitures de verre »¹¹. Le peintre s'empare de l'architecture en métal, fonte, fer, acier et verre de cette gare et des trains, symboles de transformation du paysage rural et urbain. Paris et sa périphérie sont métamorphosées, notamment par les grandes rénovations menées par Louis-Napoléon Bonaparte sous le Second Empire ; destruction des quartiers insalubres, percement de grandes allées et constructions d'immeubles haussmanniens. Gustave Caillebotte en témoigne avec sa *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (1878) qui révèle la naissance d'un Paris des beaux quartiers, fastueux, réorganisé et lisse tandis que ses *Fabriques à Argenteuil* (1888) représentent l'industrialisation et suggèrent les classes ouvrières « repoussées jusqu'aux confins de la ville ou même au-delà »¹². Le contraste entre ces deux paysages architecturaux est frappant et illustre deux facettes, très éloignées, de la nation – si l'on peut parler d'une nation et considérer que les différences de classes n'entachent pas le sentiment d'appartenance qui définit la nation - française de cette période. Enfin la peinture de paysage a pu être au service de la diffusion de symboles nationaux, comme la Tour Eiffel, qui fait l'objet de nombreuses représentations depuis sa création en 1889 jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle. Avec une technique pointilliste, qui consiste à juxtaposer de petites touches de couleur vive en jouant sur une forte luminosité, George Seurat exalte la beauté de cette dame de fer française en construction pour l'Exposition universelle, lieu de démonstration de puissance pour chaque nation participante. La participation à ce genre de manifestation a notamment pour effet de rassembler les différentes populations en renforçant un sentiment d'appartenance à une même nation.

En pleine mutation du fait de l'industrialisation, les paysages ruraux et urbains français traduisent l'émergence de classes sociales distinctes dont les acceptions de la nation entrent en confrontation. Jouissant de nouveaux motifs, de nouvelles pratiques et techniques, la peinture de paysage poursuit son essor en prenant une autre dimension, presque journalistique.

A reformuler

III. Une peinture de paysage entre reportage et revendications

A. Paysages d'affrontements

¹¹ GRÉGOIRE, Stéphanie, *Les impressionnistes dans le paysage*, Paris, ed. Hazan, 1993, p.14.

¹² *Idem*, p.21.

Les années 1850 sont marquées par l'utilisation de la photographie à des fins documentaires. En effet, la Commission des Monuments historiques constitue un fonds de photographies du patrimoine français, dans une perspective de restauration et de conservation. La conscience de la présence de ce patrimoine et de la nécessité de sa préservation apparaît. Dès lors, l'émergence de la notion de patrimoine renforce l'idée selon laquelle le paysage est porteur d'histoire et gardien des racines de la nation. Toutefois, le recours à la photographie a aussi une autre fin : celle du reportage. Dès la guerre de Crimée (1853-1855) certains conflits armés sont photographiés. Cette pratique modifie la manière de peindre les paysages de bataille qui perdent en idéalisation pour gagner en vraisemblance. À ce sujet, Pierre Wat pose d'abord que « le champ de bataille, c'est la rencontre de l'histoire et du paysage: une affaire de domination, où des hommes tentent de prendre le contrôle d'un paysage » pour soutenir ensuite que l'époque contemporaine est au contraire celle d'une peinture où le paysage « vient littéralement se substituer à une peinture d'histoire exsangue afin de dire de quelle tragédie la guerre est le lieu, qu'il s'agit d'énoncer ici ». La peinture d'Auguste Lançon en est une illustration ; en effet, son tableau *Morts en ligne : la bataille de Bazeilles* (1873) relègue la scène de bataille au second plan pour accentuer l'effet de désolation face à ce paysage de cadavres. De même, les effets atmosphériques, le ciel sombre (le gris foncé dominant), participent à accentuer le rendu macabre de la scène. Les cyprès en arrière-plan rappellent les cheminées d'usines, fumantes, qui semblent témoigner du passage dans une nouvelle ère de la guerre, l'ère militaire. Toutefois, il convient de souligner que si la peinture de paysage évolue, la violence de la guerre demeure quelque peu occultée et les paysages ne sont pas encore représentés tels qu'ils sont en réalité. Par ailleurs, rendre compte du conflit franco-prussien par la peinture a participé de la construction du nationalisme dès lors que de telles représentations ont pu avoir pour effet d'exalter un sentiment d'union face à l'ennemi étranger commun, de revanche pour reprendre les territoires perdus – *le paysage perdu*. Toutefois, le conflit franco-prussien est aussi à l'origine de fractures au sein de la société française.

La peinture de paysage est alors support de reportage de conflits intérieurs qui divisent la nation. En 1871, éclate la Commune de Paris, qui cristallise des enjeux relatifs à l'avenir de l'État-nation. En effet, celle-ci oppose les partisans d'une démocratie directe à ceux d'un régime représentatif, les acteurs de la capitulation française face à la Prusse - qui proclament l'Empire allemand à Versailles, ce qui crée un sentiment d'humiliation pour une partie de la population française - et ses opposants. La peinture de paysage est le support de revendications politiques fortes. C'est par exemple le cas d'Ernest Meissonier qui, à travers ses *Ruines du Palais des Tuileries* (1871), rend compte des conséquences des affrontements en se focalisant sur le monument en ruines. Partisan de Napoléon – cela se remarque notamment par la représentation des Chevaux de Saint-Marc, que Napoléon avait ramenés de la campagne d'Italie de 1797 – et se revendiquant patriote, Meissonier exalte le passé glorieux de la France. Le paysage architectural représenté par le peintre retranscrit ses positions politiques dans une France profondément divisée. À l'inverse, d'autres peintres comme Gustave Courbet se revendiquent explicitement communards et le retranscrivent en peinture.

B. Paysages de liberté

Le pluralisme est-il compatible avec la nation une et indivisible ? La question se pose eu égard à la persistance de la censure et de restrictions opérées par les différents régimes tout au long du XIX^{ème} siècle. Sans liberté de presse, pas d'opinion publique et sans opinion publique, une (apparente) unité. De fait, si la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789) avait posé la liberté de la presse pour principe, il faut en réalité attendre la loi du 29 juillet 1881 pour que celle-ci soit effective. Cette loi est l'aboutissement de profonds débats et affrontements, ayant par exemple causé la Révolution de 1830. Le dernier quart du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle sont donc marqués par l'établissement de garanties concernant la liberté de la presse et, plus largement, la liberté d'expression. À ce titre, le 3 décembre 1912, le socialiste Marcel Sembat défend par exemple « le principe de la liberté des essais en art, tout en refusant l'idée d'un art soutenu par l'État » devant l'Assemblée nationale. Le post-impressionnisme (dans les années 1890), le fauvisme (vers 1905) et le cubisme (à partir de 1907) rendent compte de cette prise de liberté. Les expérimentations des cubistes défient le conservatisme, notamment celui des institutions de légitimation de la production artistique. L'heure est moins à la touche fougueuse des impressionnistes qu'à une géométrisation des formes et un travail méticuleux sur des compositions de plus en plus abstraites. Avec son *Viaduc de l'Estaque* (1908), George Braque propose un éclatement de la perspective et des volumes qu'il aplatit, de sorte à créer une indépendance des plans et une multiplication des points de vue. L'œuvre est dépourvue de tout détail anecdotique, « les couleurs sont réduites à une gamme ocre-beige, la facture lisse est contredite par les touches heurtées des feuillages verts et du bleu maçonné »¹³. L'expérimentation tient tant à la composition qu'à la gamme chromatique utilisée, sobre, mais qui permet des jeux de lumière et de transparence. De plus, cette peinture marque une forme de retour à l'atelier dès lors qu'après la phase d'observation de la nature, le peintre reprend son motif à l'atelier dans une démarche constructive. Cette peinture de paysage est aussi une peinture de contraste dans la mesure où la géométrisation des s'accompagne d'un arrière-plan marqué par l'expressionnisme, résultant de la saturation de vert et de l'élan lyrique des ramures des arbres¹⁴. Cette peinture de paysage est celle de la réorganisation, la reconstruction et la concentration aigue¹⁵. Elle **semble synthétiser l'esprit de ce début de XX^{ème} siècle**, qui oscille entre accroissement des libertés et montée en tension. Cette peinture de couleur et de vivacité est aussi une peinture d'éclatement : l'éclatement des règles de perspective de pourrait en effet symboliser l'éclatement progressif de la société – incarné par l'affaire Dreyfus par exemple – dans un contexte de pré Guerre mondiale.

En conclusion, la peinture de paysage évolue et gagne en reconnaissance tout au long du XIX^{ème} siècle. Des **écoles** nationales de peinture de paysage apparaissent ; la France ne manque pas à l'appel et s'affirme. De là, l'essor de la peinture de paysage n'est plus qu'une question artistique mais a une dimension politique inextricable. En effet, l'évolution de ce genre pictural, dont les pratiques, techniques et représentations sont modifiées, est mise au service de

¹³ LEAL, Brigitte, *Le cubisme*, 2018, Paris, ed. Evergreen, p.36.

¹⁴ *Idem*, p.40. **Ibid.**

¹⁵ *Idem*, p.36.

la construction de la nation française tout en traduisant les enjeux et paradoxes d'un siècle « vécu à mille vitesses ». *Bien, source ? Et ouverture ?*

Bibliographie

BAILLY-HERZBERG, Jani, *L'art du paysage, de l'atelier au plein air*, Paris, ed. Flammarion, 1997, 351p.

BOURET, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^{ème} siècle*, Paris, ed. Ides et Calendes, 2016, 246p.

CABANEL, Patrick, *La question nationale au XIX^e siècle*, Paris, ed. La Découverte, 1997, 128p.

CARON, Jean-Claude, VERNUS, Michel (dir.), *L'Europe au 19^e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris, ed. Armand Colin, 2015, 492p.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Cubisme*, ed. Cercle d'Art, Paris, 2003, 63p.

CHANIAL, Philippe, « R. Castel, *Les métamorphoses de la question sociale* », *Politix*, vol. 9, n°33, 1996, p. 162-164

CROUZET, François, « Naissance du paysage industriel », *Histoire, économie et société*, 1997, 16^e année, n°3, p. 419-438

DURAND-RUEL, Claire (dir.), *L'atelier en plein air, les impressionnistes en Normandie*, cat. exp., (Paris, Musée Jacquemart-André, du 18 mars au 25 juillet 2016), Bruxelles, ed. Fonds Mercator, 191p.

FUREIX, Emmanuel, *Le siècle des possibles, 1814-1914*, Paris, ed. Presses Universitaires de France, 2014, 244p.

GAVEAU, Fabien, « Chloé Gaboriaux, *La République en quête de citoyens. Les Républicains français face au bonapartisme rural (1848-1880)* », *Études rurales [En ligne]*, 2012, mis en ligne le 03 juillet 2014, <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9658>

GLAUMAUD-CARBONNIER, Marion, WHITE, Nicholas, *Lendemain de défaite : 1870-1871 dans l'imaginaire de la III^e République.*, Lyon ed., Presses universitaires de Lyon, 2024, np.

GRÉGOIRE, Stéphanie, *Les impressionnistes dans le paysage*, Paris, ed. Hazan, 1993, 175p.

GROLLEMUND, Hélène, SALÉ, Marie-Pierre (dir.), *Dessiner en plein air, variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXème siècle*, cat. exp., (Paris, Musée du Louvre, du 16 octobre 2017 au 15 janvier 2018), Paris, ed. Lienart, 2017, 208p.

LEAL, Brigitte, *Le cubisme*, 2018, Paris, ed. Evergreen, 319p.

LE MAÎTRE, Anne, VEYRET, Yvette, « Réflexions sur le paysage : paysage et patrimoine historique. Quelques fonctions du paysage. », *L'information géographique*, vol. 60, n°5, 1996. p. 177-183

LEYMARIE, Jean, *La peinture française XIXème siècle, tome 1*, Paris, ed. Skira, 1994, 136p.

MANTION, Jean-Rémi, « Une étrange lacune : le paysage en peinture au XIX^e siècle », *Critique*, vol. 785, n° 10, 2012, p. 885-893.

OMARI, Nejma, « La liberté de la presse à l'épreuve des régimes politiques (1789-1881) », mis en ligne le 3 mai 2021, <https://gallica.bnf.fr/blog/03052021/la-liberte-de-la-presse-lepreuve-des-regimes-politiques-1789-1881?mode=desktop>

PITTE, Jean-Robert (dir.), *La France*, Paris, ed. Armand Colin, 2009, 256p.

POMARÈDE, Vincent, *Jean-Baptiste Camille Corot, Souvenir de Mortefontaine*, Paris, ed. Somogy éditions d'art, 2010, 55p.

POMARÈDE, Vincent, WALLENS, Gérard de., *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'impressionnisme*, cat. exp., (Lyon, Musée des Beaux-Arts, du 22 juin 2002 au 9 septembre 2002), Lyon, ed. Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2002, 319p.

RASSE, Michel, « Impression soleil levant de Monet : le port du Havre comme porte d'entrée picturale dans l'Anthropocène ? », *Mappemonde*, mis en ligne le 10 novembre 2020 : <http://journals.openedition.org/mappemonde/4462>

RUBIN, James, *Voir de près les tableaux impressionnistes*, Paris, ed. Hazan, 2014, 407 p.

SEMBAT, Marcel, « La liberté d'être cubiste », discours du 3 décembre 1912, <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/marcel-sembat-3-decembre-1912>

WAT, Pierre, *Pérégrinations, Paysages entre nature et histoire*, Paris, ed. Hazan, 2017, 284p.

