**Sujet : « Le paysage et la question nationale en France (1814-1914) »**

17/20 : habile traitement du sujet, argumentation excellemment bien menée, et analyses d’œuvres pertinentes dans l’ensemble. Attention à :

* La présentation de vos axes qui doit montrer l’articulation des termes du sujet (1ère et 3ème parties).
* Bien mettre en évidence le traitement plastique des paysages et leur rôle dans l’analyse de vos exemples.
* Faites une ouverture.

La Révolution française de 1789 marque le tournant des XVIIIe et XIXe siècles, tout comme les guerres napoléoniennes qui lui font suite bouleversent l’Europe, ses frontières et ses états. L’ambition impérialiste de Napoléon Premier étend le territoire français jusqu’au nord de l’Afrique et sa politique colonialiste et cette politique colonialiste est reprise par les gouvernements qui lui succèdent. Ainsi est amorcée une expansion du territoire, qui devient français, selon la propagande d'État.

De même, la révolution industrielle constitue elle aussi un bouleversement qui affecte la nature et les paysages. En effet, la forte urbanisation et les grands travaux menés dans Paris par Haussmann modifient le paysage urbain parisien et marquent encore plus nettement la distinction entre Paris et la campagne, tout en mettant les artistes face à la destruction rapide des lieux qui leur sont familiers. Malgré cela, le développement du chemin de fer leur permet d’étendre leur connaissance du pays.

Les peintres de paysage, tel que ce dernier est défini par Pierre Wat comme “la nature éprouvée”, s’appliquent donc à dépeindre une nature qu’ils voient, bouleversée par la redéfinition géographique mais aussi politique du territoire français. Celle-ci modifie également ce qui constitue la “nation” française, ses valeurs, ses traditions et même ses habitants.

 Ainsi, nous pouvons nous demander comment l’expansion et la modernisation du territoire français participent, à travers sa représentation, de la formation identitaire de ses habitants.

Nous analyserons tout d’abord comment Paris s’affirme comme capitale des arts, représentative de la culture française, puis nous étudierons l’intérêt des artistes pour les “petites patries” de la province, avant de voir l’intégration des colonies à la nation.

 Paris est et reste au XIXe le centre de la vie culturelle et artistique française. Pourtant, c’est comme capitale européenne voire mondiale de l’art que Paris est présentée par le gouvernement, notamment à l’occasion d’expositions universelles, à l’image de celle organisée en 1855. La ville se présente ainsi comme le reflet de la France à l’étranger et cherche à forger l’image d’un pays novateur au cœur d’une “modernité” chère à l’imaginaire du XIXe siècle.

 Tout d’abord, c’est par l’industrialisation que la France s’affirme comme une puissance moderne. On voit différents motifs liés à l’industrie et à sa pénétration dans la capitale se développer dans la peinture, notamment celle des paysages urbains. On voit dans ces paysages urbains apparaître des motifs particuliers tels que la fumée, inspirée de celle des cheminées d’usines mais aussi de la peinture anglaise de Turner d’abord, puis du *smog* londonien, lui aussi conséquence de l’urbanisation des capitales. Cet élément caractéristique de la société industrialisée, qu’il soit perçu comme une pollution de l’air ou un simple motif, captive les peintres, et surtout les impressionnistes, qui en rendent particulièrement par leur touche le flou et le caractère mystérieux et angoissant, en phase avec le “mal du siècle” des écrivains et artistes.

De plus, l’urbanisation, qui inspire tant les paysages urbains, découle elle-même de l’exode rural, des populations venant chercher du travail dans les usines, ce qui donne lieu à la représentation d’une population jusqu’alors délaissée par les peintres : la classe laborieuse. Le peintre et caricaturiste Honoré Daumier en fait un de ses thèmes de prédilection, comme par exemple dans *La Blanchisseuse* (1863), tableau représentant une mère travaillant tout en menant sa fille par la main. La technique peu détaillée à l’huile sur bois du peintre laisse entrevoir un horizon de hauts bâtiments flous et lointains dont les deux personnages semblent à la fois encerclés et vertigineusement éloignés, comme pour figurer l’impossible accès à un statut plus privilégié en les coupant des quartiers plus riches et lumineux. Les figures monumentales et quelque peu empâtées laissent deviner la pénibilité d’un travail aliénant, répétitif et impossible à fuir dans lequel la très petite fille semble déjà entraînée sans questionnement. Le peintre représente ici à la fois l’aliénation de la grande ville sur les petites gens, mais aussi les idéaux déçus de la Révolution, qui prétendait établir l’égalité au sein du peuple, et surtout l’éducation de celui-ci.

En outre, c’est l’industrie qui permet à Paris de s’étendre et à la société parisienne d’investir un espace allant au-delà des limites physiques de la ville, ce qu’on perçoit surtout dans les loisirs auxquels les classes aisées s’adonnent. En effet, la société parisienne commence par investir les communes adjacentes à la capitale, principalement Montmartre. C’est ce dont témoignent plusieurs tableaux, comme la *Vue de Montmartre depuis la Cité des Fleurs aux Batignolles* peint par Sisley en 1869, qui laisse voir une cité prise dans le processus d’urbanisation car récemment annexée à la ville de Paris en vertu de la loi d’extension de 1860. On voit la commune totalement intégrée à cette société de loisir seulement quelques années après, en 1876, dans le tableau de Renoir du *Bal du moulin de la Galette*. Le mouvement des danses et la profusion des personnages tranchent nettement avec l’impression de désolation rendue, dans le tableau de Sisley, par les arbres rachitiques et les couleurs sombres de la plaine et du ciel.

Ainsi, au-delà des lois d’extension de la ville, la société parisienne étend les frontières des lieux qui lui sont attribués par leur fréquentation. C’est ce qui est permis aussi par le développement du chemin de fer. Les parisiens peuvent utiliser le train pour profiter des loisirs des villes balnéaires. Comme les peintres peignaient les loisirs de Paris, il se déplacent eux aussi pour peindre ceux des côtes, notamment en Normandie. Cette région inspire par exemple Eugène Boudin, qui laisse voir la prédominance du paysage sur les figures qui l’habitent. Celles-ci, dans *La plage près de Trouville* (vers 1865), ne sont pas identifiables, leur visage n’est pas détaillé, elles laissent place à un ciel extrêmement haut et couvrant environ deux tiers de la toile. On peut voir dans l’attention portée aux nuages une réminiscence de la fumée des villes, souvent très claire dans les tableaux des peintres normands puis impressionnistes, mais aussi l’influence de Turner et des peintres de paysage anglais dans l’observation des aspects géologiques du lieu. Pourtant, si les figures ne sont pas distinctes, on peut déduire leur extraction des vêtements, surtout ceux des dames. La prédominance des individus appartenant à la bourgeoisie dans ces peintures montre aussi l’importance de cette classe au XIXe, car elle gagne en pouvoir au sein du gouvernement et accède à un statut et à des loisirs auparavant réservés et accessibles uniquement à la noblesse.

 Ensuite, si Paris apparaît comme représentative de la nation française sur la scène internationale, on note au XIXe siècle un intérêt certain pour les cultures et identités régionales. Les artistes peuvent visiter la France dans son entier grâce, ici encore, à la démocratisation du chemin de fer et à la réduction considérable du temps et du coût de voyage. On peut de nouveau parler des peintres normands, comme Eugène Boudin, qui s’attache à peindre les particularités des villes côtières, ainsi que nous l’avons évoqué précédemment. Courbet lui aussi peint Ornans, où il est né, dans *Un enterrement à Ornans* (1849) ou encore *Une après-dînée à Ornans* (1849), mais c’est dans la peinture de paysage qu’il cherche l’identité propre des lieux qu’il donne à voir. Il peint avec grande précision les abords de la Charente et son travail dans la région mène à la création d’une école de peinture de paysage dite “école de Bordeaux”. Ainsi, les peintres locaux élèves de Courbet comme Louis-Augustin Auguin sont amenés à considérer leur région natale comme digne d’être peinte. Les cultures et identités régionales, liées autant à la notion spatiale de “terre natale”, qu’à la langue ou aux traditions, s’affirment comme constitutives de l’identité nationale. L’identité française serait la somme des identités de ses régions, ou plutôt chaque identité régionale serait une nuance de l’identité nationale française.

 D’autre part, le paysage des toiles de Courbet introduit aussi le courant réaliste en peinture. Au même titre que le réalisme littéraire, le réalisme en peinture cherche à rendre la réalité du monde sans artifices et sans les embellissements prescrits par les standards de la peinture dite “académique”. Courbet, tout comme Daumier dont nous avons commenté une œuvre plus tôt, représente particulièrement les travailleurs et la pénibilité de leur tâche. Dans les *Casseurs de pierre* par exemple, le peintre représente deux travailleurs courbés par le poids de la charge qu’ils portent et le dos tourné au spectateur. La figure du travailleur qui se dédie sans broncher à une tâche éreintante devient presque un archétype, que l’on retrouve également chez Millet, entre autres dans *Les glaneuses* (1857). Ces femmes illustrent chacune une des étapes du glanage et leur superposition évoque la répétition constante de gestes aliénants. La peinture réaliste, surtout celle de Millet, choisit donc de présenter une autre classe de la population, celle de la paysannerie et d’en faire un archétype de simplicité dévouée, tout en glissant une critique de la société bourgeoise qui profite de l’aliénation de ces individus. La province rurale est donc ici présentée comme complètement coupée de la société de la capitale et pourtant essentielle à sa survie.

 Enfin, la peinture de paysage prend de l’importance au même moment que se forge la notion de patrimoine national, à la fois patrimoine bâti et patrimoine naturel. Les peintres barbizoniens, et surtout Théodore Rousseau, se battent pour la protection d’un patrimoine naturel propre au territoire français. Rousseau peint notamment *Le massacre des innocents* (1847), dont le titre renvoie à l’épisode biblique, mais sa toile figure les arbres arrachés de la forêt de Fontainebleau. Un des aspects fondamentalement nouveaux de la peinture de ces artistes est qu’ils peignent en plein-air, sur le vif, et qu’ils ne font pas de retouches en atelier comme le faisait Courbet. Leurs travaux apparaissent donc d’autant plus proches de la réalité qu’ils cherchent à peindre, et leur permet de transmettre une émotion vive. Ils transcrivent leur ressenti face à cette nature particulière sans chercher à l’embellir.

Enfin, nous avons vu que l’identité française se constituait à la fois de celle revendiquée par les sociétés parisiennes et de celle des différentes régions de province, mais nous devons prendre en compte un territoire plus large encore lorsque nous considérons la France du XIXe siècle : celui des colonies.

La colonisation, découlant des conquêtes napoléoniennes du tournant des XVIIIe et XIXe, est justifiée en partie par la mission civilisatrice de la France auprès des pays conquis. Ainsi, les premiers peintres de paysages qui représentent les colonies cherchent moins à comprendre et transmettre les cultures locales qu’ils ne calquent des idéaux européens sur les lieux qu’ils traversent. Eugène Fromentin, en 1863, peint *Chasse au faucon en Algérie : la curée*, à la suite d’un de ses voyages en Algérie. Les personnages appartiennent à la noblesse et sont présentés dans une activité rappelant un imaginaire médiéval, au sein d’un environnement coupé du monde par la hauteur des falaises sur toute la partie droite de la composition qui ferment l’espace. Mais surtout, ces personnages ne semblent pas avoir connaissance de la présence des colons européens, lesquels sont rarement représentés sur les œuvres orientalistes, qui donnent à voir des scènes très idéalisées. On observe, par le renvoi au passé médiéval, l’élusion de la culture contemporaine des autochtones, comme s’ils étaient restés figés dans ce passé, alors que la civilisation européenne continuait de marcher vers le progrès, valeur associée à la modernité et à l'industrialisation. Les cultures locales sont donc niées pour intégrer plus facilement les territoires et populations à la France, en lui imposant ses codes, mais aussi parce que la France est perçue comme plus avancée sur la voie du progrès. On le voit aussi dans le fait que les représentations du paysage utilisent des codes de représentation académiques, comme c’est le cas du *Pays de la soif* (vers 1869) de Fromentin, qui s’inspire très largement de la composition et des poses des personnages du *Radeau de la Méduse* peint cinquante ans auparavant par Géricault.

Pourtant, certains peintres, comme Gustave Guillaumet, ont à cœur d’apprendre des habitants des colonies. Dans *Le Sahara* (1867), la composition de Guillaumet est simple et très lisible, seule une carcasse d’animal gît au centre de l’immensité du désert. Le peintre semble chercher à montrer l’étendue et la sécheresse mortelle du Sahara, mais contrairement à Fromentin, il le fait sans effet de spectaculaire. La sensation de terreur est d’autant plus forte que le spectateur est mis frontalement face à l’horreur du corps abandonné. Il apparaît une vision plus proche de ce que le peintre a pu observer mais aussi un aspect presque mystique. En effet, la religion est un point central dans la relation de la France à ses colonies. Le gouvernement français laisse libre exercice de la religion musulmane en Algérie, par exemple, ce qui donne l’occasion aux artistes d’en peindre les pratiques. Par exemple, dans *Prière du soir dans le Sahara* (1863), Guillaumet peint ce qu’il a vu lors de son voyage, même si le peintre fait varier les poses pour donner du dynamisme à la composition, là où la prière requiert un même mouvement de tous les fidèles. Léon Belly s’intéresse également aux sujets qui renvoient à la religion, mais sa toile de 1862, *Pèlerins allant à La Mecque*, est ambiguë car le peintre glisse discrètement dans le cortège un homme guidant une femme et un enfant sur un âne. Il s’agit d’une référence à l’épisode biblique de la fuite en Egypte, ce qui montre la croyance du peintre en une religion universelle. Il atténue par cela les différences entre colons et populations colonisées en soulignant la proximité des trois religions du Livre, lesquelles sont pratiquées en métropole autant que dans les colonies de l’Empire français (ce propos ne s’appliquant pas aux colonies situées en Asie). Ainsi, le premier mouvement qui consistait à nier la culture locale se transforme en une volonté de trouver une culture commune.

 Ainsi, nous avons vu que la capitale française, se présentant comme capitale des arts, se faisait le reflet de la nation sur la scène internationale. Alors même que certains peintres s’attachent à présenter une société de loisirs, d’autres veulent donner une plus grande visibilité aux classes pauvres de la ville et affirmer leur importance dans la vie du pays. La société parisienne se divise donc entre ces deux populations.

De plus, nous avons vu que le Paris industrialisé était aux antipodes de la province, dont les peintres cherchaient à affirmer la culture propre et la diversité des communautés comme une composante majeure de l’identité française. Ici encore, les classes laborieuses des campagnes sont mises en avant par les peintres réalistes et naturalistes dans une critique de la société aisée, qui vit grâce au travail et à l’aliénation des plus miséreux.

 Enfin, l’assimilation des colonies se fait d’une manière tout à fait différente car les paysages de la métropole sont vus comme porteurs d’une culture propre et légitime, qui devrait “civiliser” les colonies encore figées dans un passé médiéval loin de tout progrès industriel. Cependant, certains peintres s’intègrent aux communautés locales et cherchent à en transcrire les particularités.