

Comment lire la peinture de paysage ?

A l'inverse de la littérature, de la musique, du cinéma ou des arts du spectacle pour lesquels la « lecture » se réalise dans une durée, la peinture s'impose en un instant aux yeux du spectateur. Pourtant, un seul regard ne permet pas d'explorer toutes les subtilités de la représentation.

Aussi le spécialiste comme l'amateur doivent-ils s'attarder un moment devant un tableau pour se laisser conduire dans l'espace que le peintre a fabriqué pour eux.

Pour que tous prennent du plaisir à faire voyager leur regard dans les peintures de paysage, du *Pont du Rialto à Venise* au cœur des fumées du Vésuve en éruption, nous nous proposons ici de définir une méthode de lecture du paysage en peinture en répondant à quelques questions que l'on peut se poser devant les œuvres.

La taille de l'œuvre

Le peintre doit-il utiliser un grand tableau pour représenter un vaste paysage ?

Parmi les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes conservés au musée, on remarquera que pour peindre *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*, l'artiste a utilisé un tableau 12 fois plus grand que pour représenter la *Vue des environs de Rome*.



Valenciennes,
Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède, 1787.



Valenciennes,
Vue des environs de Rome, 1813.

Pourtant le peintre a pu donner dans ces deux paysages l'illusion identique d'une grande profondeur. Les deux œuvres, pourtant de dimensions très différentes offrent le même sentiment d'espace.

La taille du tableau n'est donc pas choisie en fonction de l'espace à représenter. Quel que soit la taille et le format de l'œuvre, le paysage a la capacité de nous donner, par les moyens de la peinture, l'impression de vastes étendues et même le sentiment d'espaces infinis.

Cependant, le peintre de paysage a longtemps été contraint de respecter la hiérarchie des genres picturaux qui réserve les grands formats aux scènes historiques ou mythologiques et les tableaux de petites tailles aux genres dits « mineurs » que sont la nature morte et le paysage. C'est le cas pour Valenciennes qui dans son tableau de grand format met en scène de manière quasi anecdotique un événement de l'histoire ancienne réduit ici à un prétexte au paysage. En revanche, le petit format concerne un paysage pur où l'homme est davantage évoqué par la présence des ruines.

Le format

Pourquoi le format « paysage » est-il presque toujours horizontal ?

Le format d'une peinture est le rapport entre sa largeur et sa hauteur. Les peintres, en fonction de leur sujet, utilisent des formats différents.

Pour représenter le monde, le peintre doit embrasser du regard toute l'étendue de son sujet. Aussi, organise-t-il sa composition dans le format qui correspond le mieux à la vision panoramique que nécessite la contemplation du paysage.

La quasi totalité des œuvres occidentales de paysages adoptent donc un format rectangulaire horizontal appelé format « paysage ».

Cependant, il existe des exceptions comme le petit tableau attribué à Paul Jan Tilens intitulé *Paysage avec moulin à eau et voyageurs*, réalisé sur un format circulaire. On appelle ce type de format « tondo ».

Associé à un paysage, il a la particularité d'évoquer la forme ronde de la terre et la volonté du peintre d'embrasser du regard la totalité du monde.

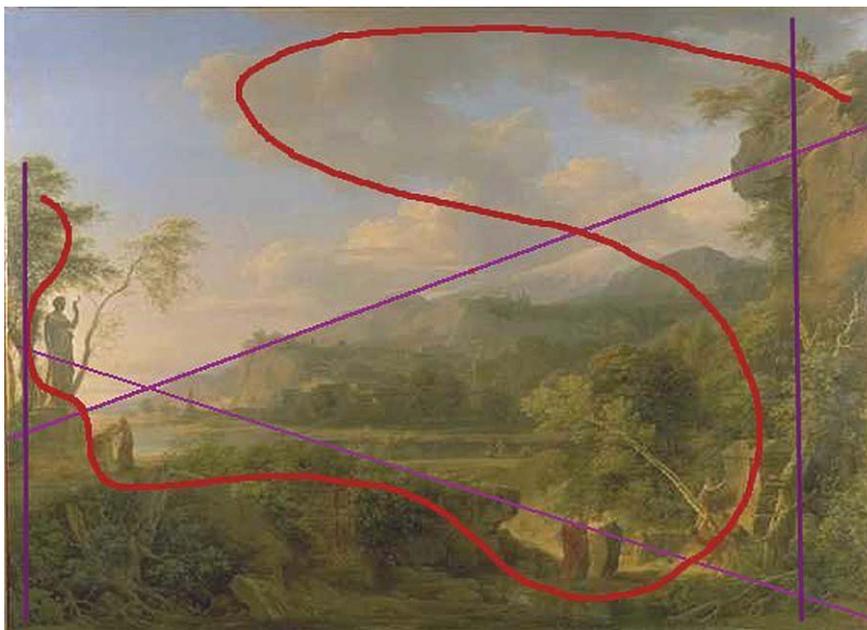


Attribué à Jan Tilens (Anvers, 1589 - Anvers, avant le 25 juillet 1630), *Paysage avec moulin à eau et voyageurs*, Cuivre. Tondo, diam. 38.cm.

La composition

Comment l'œil du spectateur voyage-t-il dans un tableau ?

La composition d'une peinture correspond à son squelette. C'est la structure sur laquelle l'œil du spectateur va s'appuyer pour parcourir le tableau. On peut voir cette composition en révélant la géométrie des formes cachée sous la peinture.



Valenciennes, *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*, 1787, huile sur toile.

Pierre Henri de Valenciennes construit son tableau *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*, sur deux diagonales qui traversent la toile d'un bord à l'autre du cadre.

Ne voulant pas courir le risque de faire sortir le regard du spectateur trop rapidement de sa composition, il associe à ces diagonales une ligne sinueuse qui se déploie dans le tableau comme une liane. Elle épouse la forme des nuages, puis la courbe d'un arbre et dessine la limite entre l'ombre et la lumière du chemin pour ralentir et enrichir le voyage de l'œil sur la toile. Au cours de ce trajet elle porte l'attention du spectateur sur l'épisode historique raconté dans le tableau. De chaque côté de la scène, une verticale clôt et délimite le paysage.

L'espace pictural

Comment faire entrer le monde dans un tableau ?

La peinture donne plus à voir sur la toile la vision singulière du peintre que la reproduction fidèle du monde. L'artiste maîtrise entièrement la construction de son paysage ainsi que la perception que le spectateur aura de cet espace artificiel. Il crée un espace pictural fictif à côté de l'espace réel du spectateur.

Pour construire cet espace, il doit effectuer un certain nombre de choix qui lui permettront de définir un cadrage, un point de vue, une profondeur.

Le cadrage

Pourquoi le paysage ne s'arrête-t-il pas aux bords du cadre ?

Le peintre doit choisir la portion de paysage qu'il veut représenter dans son tableau. Il doit réaliser un cadrage pour donner à voir une partie du monde délimitée par les bords du tableau. Le paysage se définit précisément comme une portion de nature vue à travers un cadre. Comme lorsqu'on regarde à travers une fenêtre, le paysage continue au delà du cadre sans pour autant que l'on puisse le voir. La peinture de paysage représente donc de façon explicite un espace fini à l'intérieur du cadre et de façon implicite, un espace infini hors du cadre.

Pour représenter le monde, le peintre, comme le géographe, doit prendre le recul nécessaire pour voir toute l'étendue de son sujet. Parmi tous les cadrages possibles, Le peintre de paysage préférera donc la vue d'ensemble qui englobe de grands espaces au gros plan ou au plan rapproché qui porte l'attention du spectateur sur le détail.

Pierre Henri de Valenciennes ne déroge pas à ce principe avec *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*. Il fait entrer dans son tableau de nombreux protagonistes, mais aussi la mer et l'Etna.

Valenciennes, *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*, 1787, huile sur toile :



Gros plan



Plan rapproché



Vue d'ensemble

Le point de vue

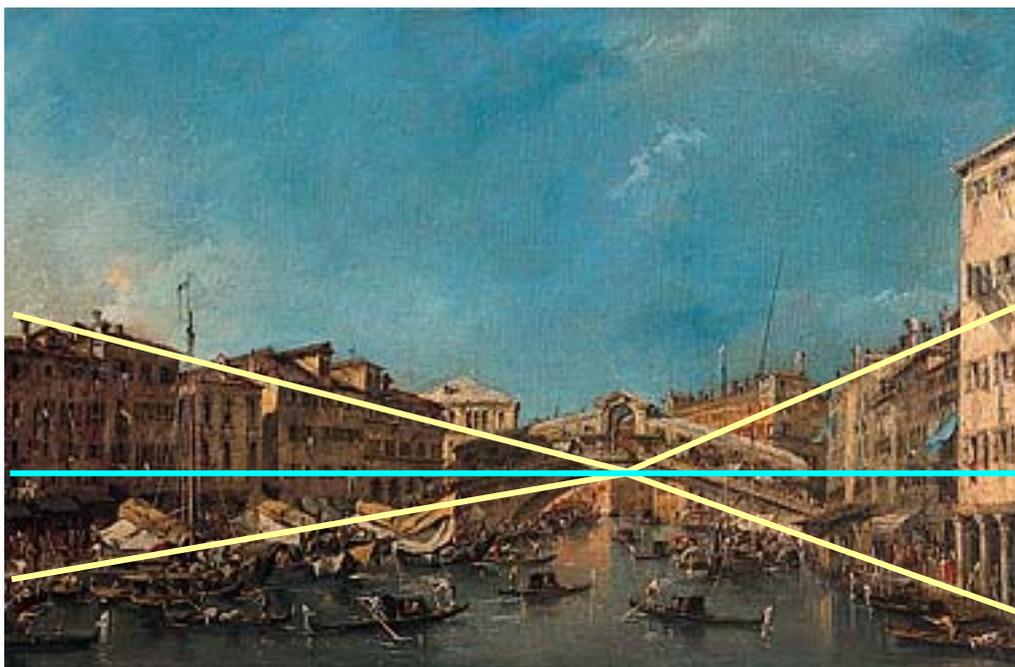
D'où le spectateur contemple-t-il le paysage ?

Pour voir un paysage, le promeneur peut adopter des points de vue différents : A Venise, le Pont du Rialto peut s'apprécier différemment si l'on se trouve à hauteur de l'eau, dans une gondole ou sur une rive depuis le quai ou encore à la fenêtre élevée d'un palais.

Pour chacun de ses paysages, le peintre choisit aussi une place privilégiée pour permettre au spectateur de se situer par rapport au paysage.

Ainsi, dans le *Pont du Rialto à Venise*, Francesco Guardi (1712 – 1793) place le spectateur juste en face de l'arche du pont et à une hauteur lui permettant de surplomber le ballet des gondoles sur la lagune. En regardant le tableau, on peut donc facilement s'imaginer profiter de la vue depuis un pont ou à bord d'un gros navire. On a alors la sensation d'être dans le paysage.

On peut retrouver aisément la place du spectateur en repérant la « ligne d'horizon » (bleue) qui matérialise la hauteur des yeux et le point de fuite qui définit la place du spectateur par rapport au sujet.



Francesco Guardi, *Le Pont du Rialto à Venise*, XVIII^{ème} siècle, huile sur toile.

Pour favoriser cette impression qui transporte le spectateur dans le paysage, le tableau doit logiquement être accroché de façon à faire correspondre le « ligne d'horizon » avec la hauteur des yeux d'un spectateur de taille moyenne.

La profondeur

Comment représenter un espace profond sur une toile ?

Le tableau est un espace plat à deux dimensions mais le peintre sait, par des moyens différents, donner l'illusion de la troisième dimension et d'un espace profond.

De tout temps, les artistes ont cherché des subterfuges pour créer l'illusion de la profondeur. Les peintres de la Renaissance ont mis au point la perspective géométrique, mathématiquement exacte. Les objets proches semblent plus gros que les objets lointains, on ne peut voir toutes les faces d'un même objet en même temps, etc. Admise à l'unanimité en Occident, elle n'a été remise en cause qu'au début du XX^{ème} siècle par les recherches des cubistes.

Ce système de représentation, appelé perspective, a connu des évolutions et des perfectionnements et reste aujourd'hui encore la méthode la plus couramment utilisée pour créer l'illusion de la profondeur dans nos sociétés occidentales.

> La perspective linéaire ou géométrique

La perspective linéaire permet de construire un espace à partir d'un point de fuite qui définit la place du spectateur et une ligne d'horizon qui décide de la hauteur de ses yeux. Les lignes perpendiculaires au plan du tableau fuient vers le point de fuite situé sur la « ligne d'horizon ». De cette façon, les objets éloignés du spectateur paraissent de plus petite taille que ceux qui sont proches.

Plus il y a de lignes perpendiculaires au plan du tableau et plus l'effet de profondeur est saisissant. Aussi, le paysage urbain fait d'architecture, de colonnades et de pavages est le support idéal du peintre de la Renaissance.



Vanvitelli (1653-1736), *Vue de la place Saint-Pierre à Rome*, huile sur toile.

La *Vue de la place Saint-Pierre à Rome* par Van Wittel – dit Vanvitelli – (1653 – 1736), ne déroge pas à la règle. La précision et la complexité de l'architecture ne font qu'accentuer l'impression de réalité désirée par le peintre.

> La perspective atmosphérique

Dès le Moyen Age, les peintres ont organisé les couleurs et les valeurs du tableau de manière à donner l'impression de profondeur. Les couleurs s'estompent sous l'effet de la lumière et de la distance. C'est la perspective atmosphérique.

La peinture attribuée à Jan Tilens (Anvers, 1589 – Anvers, avant le 25 juillet 1630) *Paysage avec moulin à eau et voyageurs* a été réalisée sur ce principe. Les valeurs foncées occupent les premiers plans et vont en s'éclaircissant vers le fond. De même, les couleurs chaudes (bruns, rouges) des sous-bois sont progressivement remplacées par des couleurs froides, d'abord les verts des champs puis les bleus azur à l'horizon et dans le ciel, les espaces les plus éloignés du spectateur.



Attribué à Jan Tilens (Anvers, 1589 - Anvers, avant le 25 juillet 1630), *Paysage avec moulin à eau et voyageurs*, Cuivre. Tondo, diam. 38.cm. (Détail)

La « convention des trois tons » (premier plan brun foncé, second plan gagné par le vert, arrière-plan jouant dans des gammes bleutées) vise à traduire une perspective atmosphérique.

La couleur

Comment le peintre choisit-il ses couleurs ?

L'organisation des couleurs ne sert pas essentiellement à donner l'illusion de la profondeur. Comme dans un portrait, les rapports de couleur peuvent induire un sentiment, une expression. Ainsi, la violence de l'opposition entre les rouges vifs et lumineux de la lave en fusion et les verts sombres des fumées du volcan de *l'Eruption du Vésuve arrivée le 24 août de l'an 79 de J-C. sous le règne de Titus* de Pierre-Henri de Valenciennes (1750 – 1819) accentuent le tragique de la scène.

Le contraste des deux couleurs complémentaires que sont le rouge et le vert et des valeurs opposées claires et foncées insistent sur le paroxysme de la catastrophe naturelle.

Observons maintenant le *Pont du Rialto à Venise* de Guardi. Les couleurs appartiennent à une gamme qui décline un très grand nombre de nuances, du rose des façades aux verts subtils de la lagune. Les façades différemment éclairées des palais, multipliées par leur reflet dans l'eau, permettent au peintre de créer une déclinaison de tons très proches. Il en résulte une douce vibration lumineuse et colorée qui évoque une atmosphère paisible voulue par l'artiste. Quand

Pierre-Henri de Valenciennes choisit l'opposition avec le contraste des couleurs, Francesco Guardi préfère l'harmonie de couleurs très proches.



Valenciennes, *Eruption du Vésuve*, 1813, huile sur toile.



Guardi, *Le pont du Rialto*, XVIII^{ème} siècle, huile sur toile.

De nombreux peintres ont traité le thème des saisons à travers la représentation de paysages. Ils se sont plu alors à trouver, pour chaque saison, une gamme de couleur adaptée. Même si aucun tableau du musée ne développe explicitement ce thème, on peut toutefois s'amuser à retrouver la saison choisie pour chacun des paysages du musée.

La lumière

Comment le peintre éclaire-t-il son paysage ?

La lumière, souvent indissociable de la couleur, participe de la même façon à l'expression et à la construction du paysage. La lumière, en peinture, n'existe qu'à travers les ombres qu'elle produit.

> Ombres propres et ombres portées

Les ombres propres des façades des palais vénitiens en accentuent l'architecture dans *Le Pont du Rialto à Venise* de Guardi.

Les ombres portées des personnages sur la place Saint-Pierre (*Vue de la place Saint-Pierre à Rome*) de Vanvitelli, en insistant sur la taille des personnages, font prendre la mesure de la monumentalité de l'architecture.

> Les sources lumineuses

Les sources lumineuses peuvent être, elles-mêmes, représentées dans le tableau. Elles éclairent la scène et jouent aussi un rôle symbolique ou métaphorique. Le feu de l'éruption du Vésuve de Pierre-Henri de Valenciennes est un exemple suffisamment éloquent.

Mais on observera surtout, au musée des Augustins, le paysage de Camille Corot (1796 – 1875), *L'Etoile du matin*.



Corot, *L'Etoile du matin*, 1864, huile sur toile.

L'étoile désignée du doigt par le personnage, la lune que l'on aperçoit aussi à droite dans le ciel et le soleil du matin, qui baigne d'une lumière dorée le ciel tout entier ainsi que son reflet dans l'étang, entretiennent tous trois un dialogue avec les vivants.

Les sources lumineuses symbolisent la nuit et le jour, elles tissent des liens intimes avec l'arbre dont la forme, s'élançant vers le ciel, rappelle la silhouette du personnage qui y est adossé. C'est la relation originelle du monde naturel avec les hommes qui est ici mise en scène.

L'homme dans le paysage

Quelle importance occupe l'homme dans le paysage ?

Le paysage pictural est, dans une large mesure, une représentation d'éléments naturels. Il reflète souvent les réflexions de l'homme sur sa place dans la nature. On a vu précédemment combien Corot insiste sur cette relation mythique entre l'homme et la nature dans son tableau *L'Etoile du matin*. Jan I Brueghel dit de Velours (1568 – 1625), quant à lui, en représentant un groupe de *Bûcherons en forêt*, s'intéresse, comme de nombreux peintres hollandais, à la relation industrielle que l'homme entreprend avec la nature pour assurer sa survie et organiser sa société. La nature est le théâtre indispensable au jeu social des hommes, tous essaient d'en tirer le meilleur parti : c'est à la fois un lieu de promenade mais aussi de ressource pour les bûcherons et pour les paysans, un terrain de chasse, un champ de bataille pour les soldats ou le support d'un voyage initiatique pour les pèlerins.



Attribué à Abraham Govaerts (Anvers, 1589 – 1629), *Paysage de forêt avec bûcherons (Le miracle d'Elisée)*, huile sur cuivre, 33 x 45 cm.

Le sublime

Qu'est-ce que le sentiment du sublime ?

Certains paysages, au contraire, brossent le portrait d'une nature imprévisible ou indomptable. L'éruption du Vésuve de Pierre-Henri de Valenciennes fait partie de ces tableaux où le cataclysme est décrit avec emphase pour accentuer le sentiment de terreur et d'effroi qu'il suscite. Cette démesure de la nature apparaît aussi dans la représentation de la montagne et *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* est un tableau néoclassique où P.-H. de Valenciennes accorde une part importante à la représentation de l'Etna. L'élément colossal du paysage est accentué par la petitesse des personnages qui donnent l'échelle écrasante de la nature. L'homme est confronté à la toute puissance de la nature, cependant, en tant que spectateur, à l'abri de cette toute puissance, il peut jouir de la grandeur du paysage et éprouver le sentiment du sublime. Le sublime est donc à la fois répulsion et attrait.

Les ruines

Que veulent dire ces ruines dans les paysages ?

Les éléments d'architecture sont une constante à l'intérieur du genre « paysage ». Des maisonnettes rurales du *Paysage* de Gillis Rombouts (?1630 - ?1678) à Saint-Pierre de Rome par Vanvitelli, les artistes font de l'intégration de l'architecture dans la nature la métaphore de la place que l'homme se bâtit dans le monde.

Mais, parmi ces représentations architecturales, il en est une qui connut un énorme succès : la ruine. A partir de la Renaissance, la vue d'édifices et de ruines antiques devient un véritable genre. La *Vue des environs de Rome* de Pierre-Henri de Valenciennes en est un bon exemple.



Valenciennes (1750 - 1819), *Vue des environs de Rome*, huile sur bois.

La ruine, symbole du passé, emblème de la relativité de la vie et de l'œuvre de l'homme, est placée au cœur d'un paysage éternel. Elle est à la fois une aspiration vers le passé et aussi une invitation à penser au futur, au devenir de l'homme dans une nature, elle, immuable.

Réalisme et idéalisation

Le peintre est-il fidèle à la réalité ou représente-t-il un paysage rêvé ?

Pour rendre son sentiment face à la nature, l'artiste utilise deux ressorts qui paraissent contradictoires mais qui cohabitent parfois au sein d'une même œuvre : la tentative d'une représentation exacte et fidèle du monde et l'idéalisation, l'interprétation de ce monde.

> Le paysage réaliste

L'histoire du genre est liée à celle des techniques et de la science. Les artistes cherchent souvent une manière de reproduction scientifique du monde. Ils utilisent et inventent des instruments d'optique comme la *camera oscura*, ancêtre de l'appareil photographique, pour reproduire fidèlement le monde tel que, croient-ils, il se présente à l'œil.

De nombreuses *Vedute*, comme *Le Pont du Rialto à Venise* de Guardi, ont été réalisées grâce à cet appareil permettant de reproduire un paysage avec une grande précision dans le détail et facilitant la construction du dessin architectural. On obtient ainsi une grande fidélité topographique.

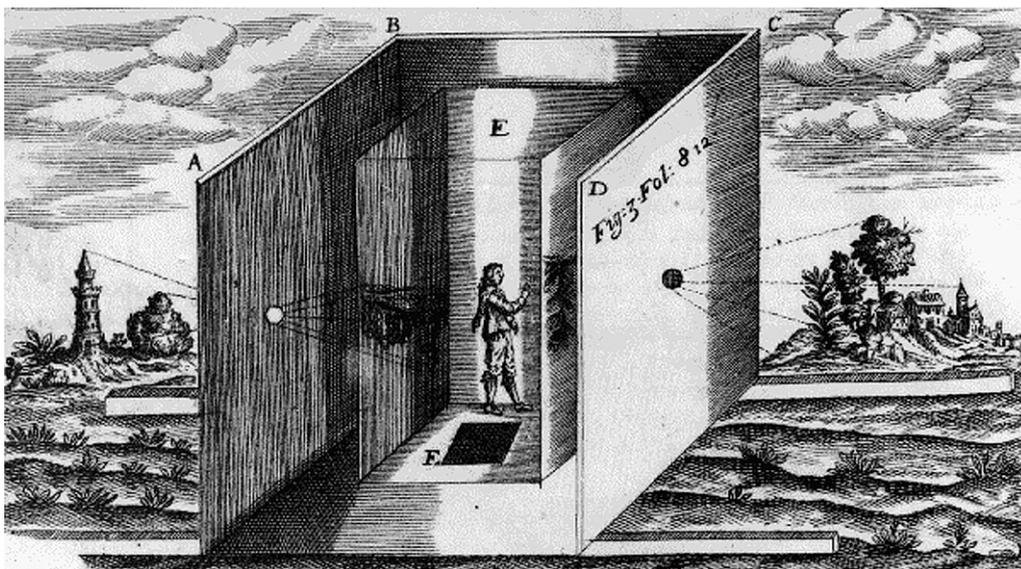


Schéma de la *camera oscura*

(A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, p. 807)

Les *Vedute* s'adressaient au public étranger qui rapportait ces tableaux comme souvenirs de voyage. La nature n'y est pas idéalisée mais saisie dans sa dimension éphémère tout comme étaient éphémères les fêtes vénitiennes et l'activité incessante sur la lagune.

Son statut d'image souvenir et aussi son principe de réalisation assisté par la *camera oscura* font de la *Veduta* l'origine de la carte postale.

Le peintre et le cartographe ont développé parallèlement un art de l'observation du paysage. Et de nombreux peintres de paysage de la Renaissance ont réalisé aussi des cartes et des vues topographiques (Raphaël, Léonard de Vinci etc. ...).

On comprend bien le souci de précision topographique avec lequel Jan Tilens peint la campagne. Le paysage hollandais, par ses préoccupations communes avec l'étude topographique, a la particularité de suggérer des promenades imaginaires.

> Le paysage idéal

Peindre sur le motif, transporter son chevalet sur le site est une conception moderne de la peinture de paysage qui, avant les impressionnistes, se réalise très souvent dans l'espace clos de l'atelier.

La plupart des paysages sont donc « composés » d'éléments naturels que le peintre sélectionne et agence dans son tableau à partir de croquis réalisés dans la nature ou devant d'autres tableaux. De la même façon, le peintre fait « habiter » les personnages à l'intérieur de ce paysage « recomposé ». Le paysage est donc souvent une interprétation, voire une idéalisation qui se soucie peu de l'exactitude. Pierre-Henri de Valenciennes accorde peu d'importance au réalisme topographique en juxtaposant cette face de l'Etna avec la mer.

La libre composition d'éléments naturels suggère une atmosphère ou un sentiment particulier. Ainsi, le paysage réussit à rendre parfois un sentiment proche du sacré en tant que métaphore de l'infini.

Crédits photographiques : © Toulouse, musée des Augustins – Clichés : Daniel Martin ; STC – Mairie de Toulouse.