

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Master 2 Histoire de l'Art

L'Émergence
de la Peinture de Paysage
de l'École Française
dans les Collections Publiques
en France: 1793–1880

Anne Bignon

Éric Darragon

Juin 2009

Sommaire

Remerciements	ii
Introduction	1
I. L'acquisition de la peinture de paysage	7
A. Des paysages néo-classiques aux paysages romantiques	7
a) Le paysage italianisant	8
b) Le paysage orientalisant	11
c) Le paysage régional dit aussi « pittoresque »	13
B. Du paysage réaliste à l'Impressionnisme	16
a) Le paysage rural, marin et végétal	16
b) Le paysage urbain	18
C. Les acquéreurs du genre paysager	21
a) Salons, Expositions Universelles et achats de l'État	21
b) Le paysage et les collectionneurs	23
II. Les mouvements de la peinture de paysage entre les collections	28
A. Les musées et le début des flux des collections dans des lieux de dépôt	28
a) Les quinze musées départementaux créés par l'Arrêté Chaptal et la place de la peinture de paysage	29
b) Le musée d'Orsay et son rôle de dépôt	37
B. Des collections privées aux collections publiques	39
a) Les donations	40
b) Les legs	44
c) Les achats	48
III. Le paysage des années 1793-1880 et les musées actuels	51
A. Sondage sur la répartition de la peinture de paysage à partir d'un échantillon de musées de France	51
a) Observations et tableaux récapitulatifs	51
b) Interprétations	53
B. L'utilisation de la peinture de paysage dans les expositions temporaires et permanentes	57
a) Les prêts entre les musées	57
b) La création de musées paysagistes par les artistes : le musée Eugène BOUDIN à Honfleur	59
Conclusion	63
Bibliographie raisonnée	66

Remerciements

En cette dernière année d'étude, je souhaitais travailler sur le paysage du XIX^e siècle. Dans un premier temps, j'avais présenté un sujet qui se devait d'être la continuité de mon Master I, un sujet sur *Girodet et le paysage*. Toutefois, mon directeur de mémoire, Éric DARRAGON, a orienté mon choix vers un sujet plus large et plus proche d'un sujet de Master II. Je le remercie de l'avoir mieux délimité. Ce sujet m'a permis d'approfondir une thématique que je n'avais pas eu l'occasion d'étudier globalement durant les quatre années précédentes. Je souhaite également remercier mon directeur de mémoire de m'avoir guidée vers ce sujet qui m'a passionnée pendant un an.

Je remercie également Lucie CUQUEMELLE, Régisseur chargée de la coordination des chantiers des collections, Délégation à la conservation préventive et à la coordination des régies du musée du Louvre, qui m'a octroyé son temps afin de me donner des documents sur les démarches des prêts entre les musées.

Un grand merci à Aurélie FOURNIER-MERLE, Régisseur en charge des prêts du Département des Peintures au musée du Louvre, qui m'a consacré beaucoup de temps et qui m'a fourni des informations précieuses sur les prêts de la peinture de paysage du XIX^e siècle conservée au Louvre, notamment la liste exacte des œuvres prêtées lors des expositions entre 2006 et 2008 en France et à l'étranger.

Cette année encore, mes proches (Maman, Papa, Xavier) m'ont soutenue et encouragée dans mes moments d'incertitude et d'anxiété. Je remercie tout particulièrement Nicolas pour son aide importante et inestimable sans laquelle je n'aurais pas pu aussi bien mener mon travail.

Merci infiniment !

A.B

Introduction

La peinture de paysage est un genre ancré dans l'histoire de l'art. Dès le XVII^e siècle, le paysage connaît un véritable âge d'Or. En effet, après son sixième sac en 1527 par Charles Quint, Empereur du Saint Empire Germanique, Rome redevient en 1600, la capitale des Arts. Les artistes viennent contempler les œuvres anciennes de MICHEL-ANGE mais également celles plus récentes des CARRACHE. Cette émulation et ces échanges entraînent la mise en place des grandes catégories du paysage qui seront les origines de trois siècles d'innovation et d'évolution de ce genre, jusqu'à l'arrivée d'un changement de cap qu'est l'Impressionnisme où se joue l'avenir de la peinture moderne¹.

Néanmoins, il existera encore des préjugés à l'égard du paysage entre 1848 et 1870. Cette période couvre la seconde révolution française contre la royauté, l'Empire autoritaire puis libéral de Napoléon III, et enfin la III^e République. Ce genre est toujours considéré comme une catégorie « inférieure » par les critiques d'art tels que Charles BAUDELAIRE ou Zacharie ASTRUC².

Le paysage est au départ un élément qui constitue une toile à thème mythologique ou historique. Il apporte les éléments de la nature au sujet. Cette utilisation du paysage en tant que décoration change au moment où les lois de la perspective envahissent les toiles paysagères³. C'est pourquoi, on décidera que la peinture de paysage sera perçue dans ce mémoire d'un point de vue topographique, voire comme un lieu où se crée intuitivement une quintessence de l'espace pictural, et non comme un détail décoratif de la toile.

L'émergence de la peinture de paysage dans les collections publiques entre 1793 et 1880 est un sujet de mémoire très vaste. Il recouvre l'historique de la création des musées nationaux⁴ et provinciaux, l'envergure que prend chacun de ces musées grâce aux collections, la volonté des conservateurs de l'époque de les développer, et la continuité que l'on observe dans les politiques d'acquisitions aujourd'hui encore. Le sujet intègre aussi une période de l'art où le paysage évolue vers un genre reconnu qui s'installe dans les hautes sphères de la hiérarchie des genres. Selon André FÉLIBIEN (1619-1695), la peinture de paysage est placée en quatrième position après le portrait, la scène de genre et la peinture d'Histoire. Elle devient une catégorie à part entière au Salon, au même titre que la peinture d'Histoire. Ainsi, le concours du Prix de Rome catégorie peinture crée la sous-catégorie du Paysage Historique. Datant de 1816, ce prix est remporté pour la première fois au Salon de 1817 par Achille-Etna MICHALLON (1796-1822) avec *Démocrite et les Abdrétritains*⁵. Ce genre de paysage consiste à composer une toile souvent autour d'un sujet mythologique comme *Thésée poursuivant les centaures* du même MICHALLON ou encore *Psyché et le dieu Pan*⁶ de BIDAULD. Le Paysage Historique fait appel à la raison⁷ car il met en scène des personnages minuscules par rapport à l'immensité de la nature (forêt, montagne, frondaisons camou-

¹Michel HILAIRE et Olivier ZEDER, *De la Nature : paysage de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*, Paris : RMN / musée Fabre, 1996, p. 14-36.

²HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 36.

³Anne CAUQUELIN, *L'invention du paysage*, Paris : PUF, 2000, p. 27.

⁴En 1793 s'ouvrent les portes du musée du Louvre

⁵Voir annexe, page 23

⁶Voir annexe, page 1

⁷HILAIRE et ZEDER, *op. cit.*, p. 27.

flant une architecture antique). Le titre est la seule indication de la thématique. La signification de la toile passe par une gestuelle codée que l'artiste doit transmettre aux spectateurs, qui doivent arriver à la déchiffrer par leurs savoirs.

Les premières collections publiques sont constituées à partir des collections royales, de la confiscation des biens du Clergé et de la confiscation des biens des émigrés lors de la Révolution⁸. Maintenues en place dans le cas des églises et plus récemment dans le cas des collections techniques réparties dans les musées à différentes vocation (Beaux-arts, histoire, histoire-naturelle), elles sont gérées et administrées différemment selon leur tutelle. Pour ce qui est des musées, aujourd'hui, la loi du 4 janvier 2002 institue un statut spécifique « Musée de France » et donne un cadre à ces collections dont le caractère majeur est qu'elles sont *imprescriptibles* (elles sont récupérables à tout moment auprès de quiconque s'en empare), *inaliénables* (elles ne peuvent être vendues) et *insaisissables* (elles ne peuvent pas être saisies par des créanciers). Le code du patrimoine définit la réglementation en matière d'archéologie, tandis que la loi du 13 avril 1908, relative à la domanialité publique, donne un cadre aux objets gérés par les conservations des antiquités et des objets d'art⁹. Ces collections sont conservées dans des musées dont l'organisation est née du XVIII^e siècle à Rome à l'initiative du Pape, et à Paris grâce à Louis XV qui expose ses collections pour former le goût du public¹⁰.

Dans cette période à cheval entre la fin du XVIII^e siècle et tout le XIX^e siècle, la place qu'occupe la peinture de paysage dans les musées français est assez importante. Elle va prendre de l'ampleur, d'une part grâce aux achats de l'État lors des Salons officiels, et d'autre part par des donations et des legs de collectionneurs ou leurs héritiers, à partir des années 1900.

Si nous revenons à sa source, la recherche de la peinture de paysage provient de Hollande notamment avec Jacob Van RUYSDAËL (1627-1682) dont nous avons un exemple avec *Paysage de montagne avec chute d'eau*¹¹. Ce peintre du XVII^e siècle se veut être un paysagiste proche de la réalité de la nature telle qu'elle se représente à ses yeux. Il dépeint, selon Claude-Henri WATELET (1718-1786), des paysages mixtes. Sa définition est la suivante :

« [C'est] un genre combiné, [où] le paysagiste prend pour base quelque site conforme à son intention, mais il se permet dans les dispositions, dans les *accidents* ou dans les effets, des changements que son imagination lui présente comme plus favorable à son art. »¹²

Le *paysage* peut être peint par des styles différents : le paysage héroïque, champêtre, mixte, les ruines, les vues, les représentations idéales. WATELET nomme ces multiples formes de paysages comme

⁸L'émigration française s'établit entre 1789 et 1800. 140 000 personnes quittent le territoire dès le 14 juillet 1789, lors de la prise de la Bastille par les Révolutionnaires. Les émigrés sont des nobles, des prélats, des riches bourgeois royalistes, souhaitant conserver le pouvoir absolu. Les biens des émigrés sont des biens meubles décrétés aliénables, ainsi que leurs immeubles, déclarés acquis à la République.

⁹Agnès DURAND, *Musée et collection publique*, URL : http://agccpf.com/collection_publicque.php (visité le 05/05/2009).

¹⁰Pierre CABANNE, *Les grands collectionneurs. Du Moyen-Âge au XIXe siècle*, t. I, Paris : Éditions de l'Amateur, *Regard sur l'art*, 2003, p. 7.

¹¹Voir annexe, page 25

¹²Charles-Henri WATELET et Pierre-Charles LEVESQUE, *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure*, t. IV, Paris : L.F. Prault, 1792, p. 13.

étant des « tableaux de paysage »¹³. En 1792, dans le *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure* écrit par les peintres WATELET et LEVESQUE, tous deux académiciens, le *paysage* en général est défini de la manière suivante :

« Le paysage est dérivé du mot pays ; parce qu'un paysage est une représentation d'un pays, une imitation de quelqu'aspect de la campagne ou autrement de la nature champêtre (...) On peut représenter les aspects de la campagne tels qu'ils s'offrent aux regards. On peut, en peignant un paysage, prendre pour base des aspects réels, mais auxquels on se permet de faire des changemens tels, que ces représentations soient en partie imitées de la nature, et en partie idéales. Enfin, on peut, sans sortir de l'atelier, peindre la campagne. On peut en composer la représentation, telle qu'on l'imagine d'après toutes les combinaisons éparses sur la surface de la terre ; on peut le colorer et l'éclairer à son gré d'après les effets de couleurs et de lumières dont on se rappelle le souvenir¹⁴. »

WATELET nous offre ici une vision globale de la manière dont le paysage peut être dépeint. Il est décidé par le choix de la composition. A la fin du XVIII^e siècle, le peintre ne sort par encore spontanément de son atelier pour peindre en plein air. C'est pourquoi, toute la définition de WATELET se fonde sur l'imagination et le souvenir de la nature qui ont été captés par les sens de l'artiste, parfois retranscrits sur des carnets d'esquisses afin de ne pas les oublier. Pourtant, WATELET nous parle des *vues* qui transcrivent le réel. L'académicien pense alors que leur exactitude laisse de côté l'imagination, essentielle à son égard pour créer un beau paysage : « [les vues] ne sont pas ce qui mérite le plus d'admiration »¹⁵. Il place ce genre de paysage en position moindre par rapport aux *représentations idéales* attirées aux paysages champêtres¹⁶. Le génie paraît dans ce type de composition qui lui semble plus noble que les *vedute* déjà adoptées au XVII^e siècle par Jan VEERMER (1632-1675) dans la *Vue de Delft* ou par Giovanni Paolo PANINI (1691-1765) dans ses vues que l'on retrouve dans la *Préparation du feu d'artifice et de la décoration de la place Navone, à Rome, le 30 novembre 1729 à l'occasion de la naissance du Dauphin*¹⁷ et au XVIII^e siècle par Joseph VERNET (1714-1789) avec une de ses *Vue[s] du port de Bordeaux prise depuis le Château-Trompette*¹⁸ ou son *Port de mer au soleil couchant*¹⁹ et CANALETTO avec *Vue de Venise ; La pointe de la Dogana avec l'église de la Salute vue de la jetée*²⁰. Néanmoins, WATELET s'accorde à développer quelques propos sur les vues :

« Les vues sont par leur nature les plus vrais de tous les paysages ; mais ce ne sont pas ceux qui méritent le plus d'admiration, comme ouvrage de l'art. Elles sont relativement au genre du paysage, ce que sont les portraits relativement à l'histoire. (...) L'intérêt de ressemblance est propre à ceux qui reconnaissent un aspect qu'on a représenté avec exactitude. Ce plaisir

¹³WATELET et LEVESQUE, *ibidem*, p. 8-40.

¹⁴WATELET et LEVESQUE, *ibidem*, p. 8.

¹⁵WATELET et LEVESQUE, *ibidem*, p. 10.

¹⁶WATELET et LEVESQUE, *ibidem*, p. 9.

¹⁷Voir annexe, page 3

¹⁸Voir annexe, page 18

¹⁹Voir annexe, page 14

²⁰Voir annexe, page 18

regarde le possesseur, l'artiste qui a fait l'imitation et ceux qui, par des raisons particulières, attachent au lieu qu'on a représenté quelque intérêt personnel. »²¹

WATELET nous fait supposer que les vues sont en fait un genre que l'on pourrait nommer le *paysage portrait*. Vers 1800, Pierre-Henri de VALENCIENNES (1750-1819) reprend la réflexion sur ce genre de paysage et nous écrit dans ses *Conseils à un Élève...* que « le genre du paysage portrait n'exige pas beaucoup de génie ». C'est un genre qui fait travailler l'artiste sur les mouvements de sa main et son observation de la nature par le regard. VALENCIENNES nous informe que le paysage portrait, la *veduta*, est « la représentation fidèle de la Nature ». Le paysage prend donc une valeur d'une fervente copie de la vue originale, qui peut sembler plus ou moins intéressante selon les qualités de l'artiste, renvoyant à nos yeux une valeur de témoignage du lieu à un temps donné. D'après VALENCIENNES, ce paysage n'aura comme autre fonction que celle de la ressemblance qui variera selon le locus de l'artiste²². Ainsi, pour que le paysage portrait captive l'amateur, il faut que les vues de pays soient étrangères et fantasques, et qu'elles surprennent le spectateur afin de ne pas l'ennuyer²³.

Le théoricien Roger DE PILES (1635-1709) voit dans le paysage un « genre qui représente la campagne et tous les objets qui s'y rencontrent ». Pour peindre des paysages, il faut donc à l'artiste de la sensibilité. DE PILES dit :

« Dans la plus grande variété dont il est susceptible, le peintre a plus d'occasions que dans tous les autres genres de cet art, de se contenter dans le choix des objets. (...) Il est le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux et dans l'air. (...) La peinture, qui est une espèce de création, l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage. »²⁴

Roger DE PILES définit le style du paysage héroïque et pastoral dit aussi champêtre, couramment usité au XVIII^e siècle. Ainsi, le style héroïque est :

« Une composition d'objet qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire dans le grand et l'extraordinaire ; les sites en sont tous agréables et tous surprenans : les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sépulcres antiques, qu'autels consacrés aux divinités(...) Et si la nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. »²⁵

« Le style champêtre est une représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule nature. Elle s'y fait voir toute simple, (...) sans artifice. [Les paysagistes pastoraux] s'attachent fortement à la couleur pour représenter plus vivement la vérité. » Il rajoute que « Le paysage héroïque et pastoral sont jointifs »²⁶

²¹WATELET et LEVESQUE, *ibidem*, p. 10,11.

²²Pierre-Henri VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris : L'Auteur, au Palais national des Sciences et Arts et Desenne, Libraire, Palais-Egalité, vers 1800, p. 479.

²³VALENCIENNES, *ibidem*, p. 482.

²⁴Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris : Jacques Estienne, 1708, p. 200,201.

²⁵DE PILES, *ibidem*, p. 202.

²⁶DE PILES, *ibidem*, p. 203,204.

Le style héroïque comprend des éléments nobles qui font appel encore une fois à l'imagination. Il contraste avec la recherche d'un sens de la vérité dans le paysage champêtre, plus proche de la nature. Ces deux définitions datant de 1708 ne sont pas désuètes car vers 1800, dans ses *Réflexions sur la peinture*, VALENCIENNES reprend et ajuste ces définitions. En effet, le paysage héroïque est toujours considéré comme le genre noble de la peinture de paysage car il demande du génie et une grande érudition de la part de l'artiste. Par ailleurs, VALENCIENNES reste dans la lignée de DE PILES car le paysage héroïque se rapproche du paysage pastoral. Toutefois, une évolution se fait sentir pour cette dernière catégorie car VALENCIENNES y voit un genre idéal. « C'est un genre qui rend le paysage charmant »²⁷. VALENCIENNES préconise les lectures des poètes latins comme HOMÈRE ou VIRGILE, mais aussi celles des philosophes comme LA FONTAINE ou MONTESQUIEU à partir desquelles l'artiste peut faire des études.

Nous avons donc expliqué de quelles manières il faudra aborder le paysage dans ce mémoire.

L'émergence du paysage en France débute principalement par les paysages classiques de Nicolas POUSSIN, exécutés principalement à Rome, œuvres non sans importance puisqu'il s'agit de scènes à caractère mythologique où l'homme trouve une place centrale, le faisant réfléchir sur ses préceptes. POUSSIN répartit sa peinture en quatre modes qu'il applique dans la poétique de ses paysages :

- « grave et sévère » nommé « classique » par Roger DE PILES,
- « véhément et furieux »,
- « suave et doux »,
- « joyeuse », dit joyeux²⁸.

Ce type de paysage également emprunté par Claude LORRAIN, est adapté au temps de l'idéal de l'art français classique « qui en donne les plus beaux modèles »^{29,30}. Puis dès le début du XVIII^e siècle, le paysage des artistes français se transforme grâce à la littérature subversive des *Confessions* de Jean-Jacques ROUSSEAU, ou encore de BERNARDIN DE SAINT-PIERRE et son roman *Paul et Virginie*³¹. La puissance expressive de ROUSSEAU donne aux artistes paysagistes la possibilité de varier ce style de peinture. La sentimentalité qu'exprime ROUSSEAU dans ses *Confessions* développe des rêveries qui se répercutent dans les paysages du début du XIX^e siècle³².

Le paysage étant un large point de l'histoire de l'art, sa bibliographie est féconde. De nombreux ouvrages sur l'évolution du paysage permettent de mieux cerner le thème développé et de faire un choix quant aux paysagistes étudiés. Il n'existe qu'une thèse publiée sur le paysage et la collection publique : *Le paysage néo-classique dans les collections publiques montpelliéraines (1760–1825)* de Mylène PIRON de l'Université de Montpellier III – Paul Valéry. Cette thèse sert en fait de catalogue recensant les œuvres paysagères du musée Fabre à Montpellier. Les catalogues d'expositions sur le paysage du XIX^e siècle sont innombrables et permettent de grandes possibilités de choix des ouvrages correspondant

²⁷VALENCIENNES, op. cit., p. 483.

²⁸Nadeije LANERIE-DAGEN, *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Paris : Larousse, 2002, p. 49.

²⁹Michel GALLET, *Cent ans de Paysage Français. De Fragonard à Courbet*, Paris : Imprimerie de l'Union, 1957, p. 8.

³⁰Ces mots sont empruntés à Michel GALLET

³¹PROSPER DORBEC, *L'art du paysage en France, essai sur son évolution de la fin du XVIII^e s à la fin du Second Empire*, Paris : Henri Laurens Edition, 1925, p. 1.

³²DORBEC, *ibidem*, p. 3.

au sujet de mémoire. Ceci suggère donc une volonté de partager les différentes visions que peut avoir l'artiste du paysage et son évolution.

Nous nous attarderons dans ce mémoire sur les problématiques suivantes :

Comment la peinture de paysage entre 1793 et 1880 est-elle reçue dans les collections publiques françaises ? Dans cette période, quels sont les sujets vers lesquels se tournent les musées pour leurs acquisitions ? Comment les musées d'aujourd'hui réagissent quant à la conservation de ces acquisitions ?

Notre écrit tentera de répondre à ces questions en parlant d'abord de l'acquisition de la peinture de paysage. *Acquisition* dans le sens de *conquête* du paysage par les artistes grâce à leurs voyages en Italie ou dans d'autres contrées provinciales et orientales leur apportant ainsi une érudition des autres cultures et un regard neuf sur les populations. Ainsi, nous voguerons des paysages néoclassiques aux paysages romantiques puis du réalisme à l'impressionnisme avec les nouvelles recherches pour apprivoiser la lumière et ses éclats. Le terme d'*acquisition* devra être pris ensuite dans son sens premier c'est-à-dire *obtenir pour posséder* au moment où nous nous intéresserons aux acteurs de ces acquisitions : les Salons, donc le rôle de l'État pour ses achats, puis les amateurs. Ce mémoire traitera également des mouvements de la peinture de paysage entre les collections. Ce sera d'abord le rôle des musées et les flux des collections dans des lieux de dépôt, c'est à-dire la création des musées départementaux par le décret Chaptal du 1^{er} septembre 1801 et les envois de l'État. Puis nous verrons l'évolution du statut du musée par la création au XX^e siècle du musée d'Orsay pour recueillir principalement les œuvres impressionnistes. Nous étudierons le cas des collections privées qui deviennent publiques par le biais des donations, legs ou achats. Enfin, nous nous intéresserons aux musées d'aujourd'hui et la place du paysage des années 1793-1880 au travers d'un sondage sur la répartition des paysages d'artistes français à partir d'un échantillonnage de musées de France suivi de son interprétation. Nous achèverons ce mémoire sur l'utilisation du paysage dans les expositions avec les prêts inter-musées et la création de musées par les artistes paysagistes, comme le musée Eugène Boudin à Honfleur.

I. L'acquisition de la peinture de paysage

L'expression « acquisition » ne doit pas être perçue uniquement comme un terme qui suppose une action de la part de l'État ou des collectionneurs afin de posséder un objet. Elle doit aussi comprendre la signification d'une avancée picturale de la part de l'artiste dans la vision de la peinture de paysage.

La peinture de paysage est un art qui permet d'exprimer les sentiments, les émotions qui forment notre conscience. Elle représente l'harmonie où l'humanité transparait. Durant les années belliqueuses, le paysage est la seule représentation picturale qui reste calme et apporte quiétude et sérénité³³ à son entourage. Elle acquiert un statut de reconnaissance qui se développe au XIX^e siècle.

A. Des paysages néo-classiques aux paysages romantiques

Le paysage néo-classique dans sa généralité se compose de deux types :

- le paysage vu tel qu'il est, donc déjà appréhendé de manière « réaliste »,
- le paysage idéal, représenté tel qu'il pourrait être.

Ainsi le paysagiste VALENCIENNES dans ses *Réflexions et conseils à un élève...* nous enseigne que « Les premiers [paysages] sont peints avec le sentiment de la couleur et les autres avec la couleur du sentiment »^{34,35}.

On peut supposer que VALENCIENNES sous-entend que la couleur est l'élément primordial par rapport au dessin. Le sentiment est ici pour nous faire ressentir la couleur qu'il faut emprunter pour la plus juste représentation de la nature. Le sentiment guide le pinceau de l'artiste en se plaçant dans la couleur.

À l'époque moderne, certaines toiles se voulaient de représenter fidèlement le paysage. La dénomination de la toile se devait alors d'être exacte. On les appelle aujourd'hui encore les *vues*. Le titre de la toile indique le lieu, le monument et le point de vue³⁶. Cette notion de *vues*, qui est ancrée dans l'histoire du paysage depuis le XVIII^e siècle grâce à Hubert ROBERT ou à GUARDI avec *Vue de l'entrée d'un chenal avec deux tours*³⁷, est véritablement prise en compte durant la période néo-classique. Auparavant, le théoricien Roger DE PILES ne reconnaissait que deux genres de paysage : héroïque et champêtre³⁸. À ses yeux, le paysage pris tel qu'il était n'a aucune valeur. Néanmoins, au XIX^e siècle, les *vues* deviennent plus courantes et sont insérées dans les réflexions des paysagistes du début de ce siècle, WATELET, VALENCIENNES OU DEPERTHES. Les origines de ces paysages sont encore une fois nordiques, de RUYSDAËL comme *Paysage de montagne avec chute d'eau*³⁹ des années 1670, qui sélectionne certains

³³Henri FOCILLON, *La peinture au XIX^e siècle, Le retour à l'antique - Le romantisme*, Paris : Flammarion, 1991, p. 301.

³⁴Mylène PIRON, *Le paysage néo-classique dans les collections publiques montpelliéraines (1760-1825)*, Université Paul Valéry - Montpellier III- Histoire de l'Art Moderne : ANRT de Lille, 1997, p. 33,34.

³⁵citation tirée de l'ouvrage VALENCIENNES, op. cit., p. 582

³⁶PIRON, op. cit., p. 34.

³⁷Voir annexe, page 18

³⁸PIRON, *ibidem*, p. 35.

³⁹Voir annexe, page 25

motifs pour composer son œuvre. C'est par la peinture de paysage flamande que le *pittoresque* entre dans le paysage en France. La tradition du paysage français « à la flamande » comme l'illustre WILLE dans la peinture de paysage néo-classique intègre solidement le paysage pittoresque. Ce type de paysage se retranscrit dans les paysages peints par l'École de Barbizon⁴⁰ de la région d'Île de France, les paysages de Bretagne ou d'Auvergne.

Ainsi, le motif va devenir de plus en plus important. Le regard que le peintre va poser sur la Nature délimitera ses pensées sur le paysage. L'observation de la nature est donc un élément essentiel afin de restituer les sensations et les sentiments du peintre lors de ses études et de ses compositions. La *Nature* n'est pas uniquement une représentation de forêt, de rivière ou de montagne. La *Nature* doit être une essence comprenant les effets atmosphériques : brume, pluie, brouillard, neige, vent, luminosité changeante en fonction des heures. La lumière n'est jamais identique au même instant. VALENCIENNES indique dans son ouvrage sur *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*⁴¹, le procédé qu'il vaut mieux suivre afin de réussir son étude d'après nature : « Toute étude d'après nature doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus : et si c'est une effet de soleil levant ou couchant, il n'y faut pas plus d'une demie-heure. » Les variations du jour sont également un problème traité par le maître : « Les effets de la Nature ne sont presque jamais tous les mêmes aux mêmes instants ou à pareilles heures. Ces variations dépendent d'une multitude de circonstances, telles que la lumière plus ou moins pure, la quantité de vapeurs de l'atmosphère ; le vent, la pluie, les sites plus ou moins élevés, les différents reflets des nuages causés par leur couleur, leur légèreté ou leur épaisseur, enfin par un nombre infini de causes... »⁴²

Cette citation nous explique comment l'artiste paysagiste passe d'une sensibilité dite « classique » à une sensibilité dite « romantique »⁴³. Ces préceptes vont être appliqués immédiatement dès la sortie de l'ouvrage, entre autres par les artistes italianisants.

L'Italie est un voyage qui forme la main et le regard des artistes pour une meilleure approche du paysage. Ce pays est une source prolifique et intarissable de sujets italianisants pour les artistes en manque de dépaysement ou cherchant l'hétéroclite. Il reste une référence absolue en Europe.

a) Le paysage italianisant

Les paysages d'Italie sont au fondement du Paysage. Ils sont présents dès le XVII^e siècle mais se modifient au XVIII^e siècle et au courant du XIX^e siècle. Ce sont de bons éléments pour se rendre compte de l'engagement que prennent les artistes à vouloir changer la manière de les appréhender. Nous évaluons cette manifestation entre la période néoclassique et romantique.

⁴⁰PIRON, *ibidem*, p. 35.

⁴¹VALENCIENNES, *op. cit.*

⁴²VALENCIENNES, *ibidem*, p. 405.

⁴³PIRON, *op. cit.*, p. 36.

La campagne romaine est principalement ou *naturellement* une terre pleine de mythes, riche de l'Antique qui fascine déjà Poussin⁴⁴. Le statut du paysage italien prend de l'ampleur à la chute de l'Empire. En 1816, trois acteurs entraînent la création du prix de Rome du Paysage Historique : l'« école d'Italie », qui se forme autour de FABRE, GRANET ou CHAUVIN ; la volonté de relever ce genre de paysage par des écrits théoriques et pédagogiques rédigés par Pierre-Henri de VALENCIENNES⁴⁵, *Éléments de Perspective Pratique à l'usage des Artistes*⁴⁶, publié en 1800⁴⁷ ; et Jean-Victor BERTIN⁴⁸ (1775-1842). Nous savons que c'est MICHALLON qui le remporte en 1817 avec *Démocrite et les Abdéritains*. Ce jeune paysagiste sorti tout droit de l'atelier de BERTIN est rapidement surnommé le « Poussin moderne »⁴⁹. Il relance le Paysage Historique qui se fige malgré l'application de VALENCIENNES à le rehausser. MICHALLON suit la technique utilisée par son prédécesseur, *dal vero* en d'autres termes *à partir du vrai*. La technique en question consiste à prendre un site ordinaire et de peindre directement des esquisses à l'huile sur le motif choisi. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, Claude LORRAIN ou Joseph VERNET ont déjà travaillé sur ce type d'esquisse. Mais la technique de VALENCIENNES reprise par MICHALLON améliore la préparation pour une représentation la plus proche de la réalité du paysage. Le peintre veut fixer sur son carnet une impression éphémère en un temps de pose très court, une ou deux heures maximum. Ce genre d'étude s'applique pour les ciels et les variations de lumière sur les toits. Bien qu'il ne paraisse pas dans un premier temps obligatoire pour réussir une bonne peinture de paysage, ce travail préliminaire devient pourtant une étape essentielle pour les apprentis paysagistes⁵⁰.

Le peintre paysagiste François-Marius GRANET (1775-1849) réalise dès 1802, des ébauches à Rome sur le même principe des études de VALENCIENNES. GRANET est formé à Aix-en-Provence par CONSTANTIN qui lui donne le goût des ruines romantiques et des études en plein air. Il passe quelques temps à l'atelier de DAVID en 1798. Mais sa passion est le motif du cloître. Il expose d'ailleurs au Salon de 1799 *Intérieur du cloître des Feuillants*. Son sujet favori sera la Rome mystérieuse des martyres chrétiens. Son œuvre majeure, *Intérieur de l'Église souterraine de San Martino in Monte à Rome*, sert de liaison entre le néo-classique sévère de DAVID et le romantique sombre. Une autre œuvre de cloître contraste avec la précédente : *Intérieur d'un cloître*. Les teintes claires rappellent la lumière provençale d'Aix-en-Provence. La sobriété qui se dégage de la composition provient de la technique employée : plume, encre et lavis rehaussé d'aquarelle sur mine de plomb. Les sujets principaux de GRANET ne sont pas les forêts ou les montagnes, mais la pierre des architectures religieuses. En fait, GRANET a deux thèmes de prédilection : *les intérieurs et les ruines*. D'une part, GRANET intègre les cloîtres, les catacombes, les monastères (*Chœur des Capucins*, 1819⁵¹), les nefs gothiques, les cryptes humides et sombres où les contrastes sont importants. Par ces premiers thèmes, GRANET devient comparable, aux yeux des artistes, au CHATEAUBRIAND figuratif⁵². D'autre part, il dépeint les vues de Rome. Selon Anna Ottavina CAVINA, professeur d'art

⁴⁴HILAIRE et ZEDER, op. cit., p. 30.

⁴⁵HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 32.

⁴⁶Ce traité a connu un succès jamais démenti tout au long du XIX^e siècle HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 28

⁴⁷HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 28.

⁴⁸Paysagiste français

⁴⁹HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 32.

⁵⁰HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 27.

⁵¹Voir annexe, page 20

⁵²Anna Ottavina CAVINA, *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, Paris : RMN / Electa, 2001, p. 141.

moderne à l'Université de Bologne en Italie, GRANET peint des *impressions* d'après nature, fondées sur les effets atmosphériques plutôt que topographiques. Cette manière de peindre, VALENCIENNES était le premier à l'appliquer spontanément. GRANET la porte à son ultime dessein. Bien avant les paysages impressionnistes, ces deux peintres français ont pour « but de retranscrire brièvement le paysage au moyen de valeurs lumineuses »⁵³. On retrouve ce travail de recherche dans *Coucher de soleil sur la campagne romaine*⁵⁴ ou encore *Nuages et ciel au dessus du Monte Mario*⁵⁵.

Quelques années auparavant, François-Xavier FABRE (1766-1837) de l'atelier de Jacques-Louis DAVID, et Louis GAUFFIER (1762-1801) de l'atelier d'Hugues TARAVAL, travaillent la peinture de paysage à Rome⁵⁶ puis à Florence^{57,58}. FABRE prend à cœur le paysage, autant stimulé par ses amis et pensionnaires de l'Académie de France à Rome, GAUFFIER, CASTELLAN et BOGUET que par son activité de collectionneur. Il s'intéresse aux paysages classiques de POUSSIN, aux paysages flamands et aux paysages contemporains comme ceux de l'allemand Johann Christian REINHART, les français MICHALLON, BOGUET et GAUFFIER. Bien que les deux peintres esquissent des paysages en pleine nature et retravaillent leurs compositions en atelier, nous avons une approche pragmatique du paysage d'Italie. En effet, FABRE et GAUFFIER n'essaient pas de trouver les impressions données par la lumière mais travaillent leurs œuvres au moyen de différents états. On peut retracer ces étapes dans la série des vues de l'abbaye de Vallombrosa en Toscane dont s'inspire Louis GAUFFIER. Quatre états sont visibles :

- un grand dessin au crayon sur nature où la couleur et le détail prévalent⁵⁹,
- une toile de petit format, transportable, pour la peinture de plein air⁶⁰,
- le grand tableau achevé plus tard en atelier, où les figures apparaissent⁶¹,
- la réplique faite dans un contexte différent, pour le marché de l'art de l'époque⁶².

L'élève de DAVID caresse le paysage au moment de son installation à Florence, en 1793. Par ailleurs, son séjour romain coïncide avec la mutation de la peinture de paysage⁶³. Le paysage devient alors un exercice systématique. Ses thèmes tournent autour des études d'arbres, des vues de ville comme *Vue des environs de Florence*⁶⁴ ou des panoramas dont fait partie la série des Bain de Lucques^{65,66,67}.

Les peintres paysagistes des sites d'Italie sont nombreux. On ne peut donc qu'évoquer les noms de CHAUVIN, VINCHON, COGNIET, CLOSSON, TURPIN DE CRISSÉ, COIGNET, GIROUX, FLEURY, DUPRÉ ou COROT, ce dernier faisant la synthèse des théories de VALENCIENNES, et des leçons apprises auprès de MICHALLON ou BERTIN.

⁵³ CAVINA, *ibidem*, p. 141.

⁵⁴ Voir annexe, page 19

⁵⁵ Voir annexe, page 19

⁵⁶ 1787-1793 pour FABRE, 1784-1793 pour GAUFFIER

⁵⁷ 1793-1826 pour FABRE, 1793-1801 pour GAUFFIER

⁵⁸ CAVINA, *ibidem*, p. 98, 107.

⁵⁹ Voir annexe, page 12

⁶⁰ Voir annexe, page 12

⁶¹ Voir annexe, page 19

⁶² Voir annexe, page 19

⁶³ Michel HILAIRE et Laure PELLICIER, *François-Xavier Fabre. De Florence à Montpellier*, Paris : Somogy éditions, 2008, p. 50.

⁶⁴ Voir annexe, page 19

⁶⁵ Voir annexe, page 12

⁶⁶ Voir annexe, page 12

⁶⁷ CAVINA, *op. cit.*, p. 108.

Nous voyons avec tous ces exemples que l'Italie est un des pays où les plus forts sentiments de nature se dégagent, donc des plus riches pour l'inspiration des artistes. Toutefois, dans un élan de romantisme, certains artistes sont plus attirés par la séduction, le luxe et le merveilleux de l'Orient⁶⁸. Les nouveaux paysages s'offrent alors à leurs yeux et les emmènent dans un monde qui contraste avec le monde occidental. Les peintres en ramènent des toiles qui ont fonction de reportage.

b) Le paysage orientalisant

En Europe, l'orientalisme est une mouvance qui trouve sa source au Moyen-Orient. Elle s'exprime en deux temps. D'abord, nous avons les peintures de DELACROIX, DECAMPS ou MARILHAT, riche de chefs-d'œuvre, où les scènes se tiennent principalement au Maroc. Ensuite, il y a la seconde vague orientaliste plus discrète mais où le travail s'exerce sur les jeux de lumière et qui ne manque pas de finesse et de poésie. Cette vague s'installe avec FROMENTIN, TOURNEMINE et GUILLAUMET.

L'orientalisme en France débute sous le Premier Empire et s'épanouit tout au long du XIX^e siècle. Le territoire musulman méditerranéen est l'espace géographique qui captive l'esprit des dirigeants. D'un point de vue historique, les pays d'Orient attirent les conquêtes de nouveaux territoires, de nouvelles cultures artistiques et des mœurs. Le colonialisme accélère le mouvement artistique et les militaires ouvrent le chemin aux artistes⁶⁹.

Napoléon I^{er} prend l'initiative de partir en Égypte en 1798-1801 pour contrer l'invasion anglaise⁷⁰. Cette expédition prend également la forme d'une mission scientifique où artistes et hommes d'esprit se joignent à ce voyage. Il ouvre les portes d'une nouvelle vision de l'art, au travers des paysages exotiques. Les peintres romantiques s'en emparent pour exprimer avec passion des paysages d'un monde qui fait rêver⁷¹. L'orientalisme, mais pas encore le paysage orientaliste, fait son entrée de manière fracassante dans le XIX^e siècle avec *La Révolte du Caire*⁷² (1810) de GIRODET ou *La Bataille d'Aboukir*⁷³ (1806) de GROS. Ces peintures d'histoire lancent l'impulsion de la première génération d'orientalistes comme DECAMPS, MARILHAT, CHASSÉRIAU ou DELACROIX. Un deuxième moment historique relance ce mouvement : l'Algérie (1829). Cette fois TOURNEMINE, âgé de 17 ans, participe au combat. Au fur et à mesure commencent à s'instaurer les grands voyages des *peintres-voyageurs* : en 1828 DECAMPS est en Asie Mineure, DELACROIX part avec le comte de MORNAY auprès du sultan du Maroc en 1832, MARILHAT voyage en mission scientifique avec le baron VON HÜGEL en Syrie et Liban entre 1831 et 1833 et TOURNEMINE repart en Algérie en 1853 et en Asie Mineure dix ans plus tard⁷⁴. Enfin, en 1869 le Canal de Suez devient une passerelle entre l'Égypte, le monde occidental, et le monde oriental.

Le paysage prend alors un essor et un œil neuf vient s'y poser. On peut décompter deux types de paysages orientalisants :

⁶⁸Patricia FRIDE R. CARRASSAT et Isabelle MARCADÉ, *Les mouvements dans la peinture*, Tours : Larousse, 2003, p. 58.

⁶⁹Jean-Claude LESAGE, *Charles de Tournemine, peintre orientaliste*, Aix-en-Provence : Edisud, 1986, p. 9.

⁷⁰LESAGE, *ibidem*, p. 10.

⁷¹Caroline MATHIEU, *Musée d'Orsay, le guide des collections*, Paris : RMN / Musée d'Orsay, 2004, p. 42.

⁷²Voir annexe, page 21

⁷³Voir annexe, page 21

⁷⁴LESAGE, op. cit., p. 10.

le paysage réaliste, minutieux, créé à partir de souvenirs comme les tableaux réalisés par Jean-Léon GÉRÔME,

le paysage reconstituant les sites naturels, sauvages et inquiétants vus par Gustave GUILLAUMET, LÉON BELLY ou Charles de TOURNEMINE. Les couleurs y vibrent, pleines d'éclat. Eugène FROMENTIN peint ainsi ses œuvres d'Algérie.

Ces types de paysages apportent un témoignage de ces nouveaux horizons. D'abord, Eugène FROMENTIN publie deux récits à partir de ses souvenirs de son voyage en Algérie : *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1858). Ses peintures se rapprochent de fantaisies, mais il recherche le pittoresque de ce pays. Le désert le touche. Il en ressort une toile *Au pays de la soif* datée de 1867. Ensuite, GUILLAUMET est également attiré par l'Algérie. Il y fait dix séjours. Il peint la sincérité du pays tout en conservant ses effets pittoresques. GUILLAUMET s'attache également à traduire la nature complètement différente de l'Occident. *Le Désert* daté de 1867 évoque bien la sécheresse imposée par un soleil brûlant où la mort devient inévitable. Puis, LÉON BELLY part pour l'Orient en 1840. Auparavant, il a goûté aux paysages de Barbizon. Pour voir d'autres horizons, BELLY séjourne au Liban, en Palestine et en Égypte. Il peint *Pèlerins allant à La Mecque* en 1861 et l'expose au Salon de la même année. L'effet audacieux produit une mauvaise réception de la part du public, mais une critique satisfaisante. Enfin, Charles de TOURNEMINE s'inspire de ses récits de voyage pour imaginer des paysages aux couleurs vives et exotiques. *Éléphants d'Afrique* daté de 1867 est un bon exemple de l'utilisation des coloris lumineux aux teintes dorées mises en relief par le contre-jour dans lequel sont dépeints les éléphants. La toile montre également que TOURNEMINE imagine ses paysages car celui-ci représente un endroit aux Indes où l'artiste n'a jamais pu aller⁷⁵.

TOURNEMINE illustre la grande période du paysage orientaliste car ce qui le différencie des autres artistes est qu'il connaît très précocement le Moyen-Orient. Son embrigadement dans la marine dès l'âge de 13 ans lui permet d'acquérir une somme d'informations sur ces terres inconnues⁷⁶.

L'Orient de TOURNEMINE est celui du premier quart du XIX^e, encore authentique, loin des progrès industriels de l'Occident y insinuera quelques années plus tard. Ses voyages incessants en Algérie (1853), en Asie Mineure (1863) et en Égypte (1869) alimentent son imagination. Les exemples de ses créations sont ainsi nombreuses : *Promenade des femmes turques en Asie - soleil couchant*⁷⁷ de 1868, *Paysage égyptien* encore appelé *Pyramides vues du Nil*⁷⁸, *Paysage d'Afrique du Nord*⁷⁹. Lorsque l'artiste retourne adulte dans ces pays, il souhaite retrouver les impressions de ses premiers voyages. La familiarité des lieux acquise dans sa jeunesse fait remonter des souvenirs lui procurant une vision de l'Orient, non pas brutale et tragique où la mort est sous-jacente dans les toiles orientalistes de DELACROIX, mais un regard presque idéalisé des contrées fascinantes, où TOURNEMINE nous fait ressortir tous leurs charmes⁸⁰. Paysagiste avant tout, TOURNEMINE peint de manière à ce que tous les sens du spectateur soient touchés. C'est un Orient plein de sensibilité et de séduction que TOURNEMINE nous offre dans ses toiles. Le

⁷⁵MATHEU, op. cit., p. 42.

⁷⁶LESAGE, op. cit., p. 7,II.

⁷⁷Voir annexe, page 11

⁷⁸Voir annexe, page 21

⁷⁹Voir annexe, page 21

⁸⁰LESAGE, *ibidem*, p. 58.

peintre a une palette qui séduit beaucoup le public du Salon ainsi que les critiques d'art. Tout est dans la subtilité gagnée par la superposition de trois éléments : l'eau, la terre et le ciel⁸¹. Ses toiles sentent les parfums de l'Orient grâce aux teintes chaudes et à son travail pré-impressionniste de la lumière.

Ses tableaux sont acquis le plus souvent par achat de la part de l'État aux Salons et envoyés en dépôt dans les musées de Nantes, Montpellier ou Toulon sa ville natale (*Rue conduisant au Bazar à Chabran El Kébir*⁸², 1865). Les musées départementaux sont donc soucieux d'obtenir des toiles de paysagistes orientalistes afin d'éduquer l'œil d'un certain public : les sujets calmes de TOURNEMINE projettent une image relaxante d'un ailleurs fantasque. Les éléphants sont ses thèmes fétiches, accompagnés d'oiseaux ou des chameaux et de chevaux. Un aperçu est possible dans ses scènes indiennes : *Retour de chasse ; scène indienne*⁸³ acheté par l'État lors du Salon de 1868 qui en fait don au musée des Beaux-Arts de Marseille.

Beaucoup de paysages orientalistes sont achetés par l'État pour les déposer dans les musées de province, notamment des peintres qui en sont natifs. C'est un hommage, une reconnaissance du peintre à sa ville. L'orientalisme stimule la fantaisie des artistes et fait rêver un public excité par ces nouveaux horizons. Au contraire, le paysage régional français offre une sensation de calme et un repliement vers une nature qui transcende la vie urbaine.

c) Le paysage régional dit aussi « pittoresque »

L'île-de-France est une région où la nature apporte beaucoup d'inspiration à l'artiste. Le département de la Seine-et-Marne abrite de nombreux villages où les sujets pour les paysagistes prolifèrent. Barbizon et la forêt de Fontainebleau sont deux lieux qui, d'une part, sont typiquement régionaux car on ne trouve nulle part ailleurs cet environnement naturel, d'autre part le village barbizonnais, se trouvant à la lisière de la forêt domaniale de Fontainebleau, laisse une facilité aux artistes pour s'enfoncer dans les verts fourrés. Le village est la localité du développement du paysage entre 1830 et 1870. À cette époque, l'essor des villes empêche les artistes de trouver des thématiques picturales. Barbizon devient le refuge de ces artistes en mal d'urbanisation où ils vont rompre avec les traditions du Paysage Historique⁸⁴. Les artistes viennent en groupe dans ce village. L'Histoire a donc pris l'habitude de les rassembler sous le nom d'école. L'École de Barbizon est appelée de différentes façons selon les historiens d'art ou les critiques : École de Fontainebleau, Groupe des années 1830 ou encore École de 1830⁸⁵. Le terme d'*École de Barbizon* met un demi-siècle à s'imposer. Les paysagistes qui travaillent à cet endroit sont décomptés différemment selon les historiens. Pour Henri FOCILLON, ces paysagistes sont au nombre de quatre : ROUSSEAU, DUPRÉ, DIAZ et DAUBIGNY. Pierre DE COLOMBIER ajoute COROT à la liste d'Henri FOCILLON. Il nuance son propos en faisant de lui la figure centrale de cette École. Pourtant en

⁸¹LESAGE, *ibidem*, p. 59.

⁸²Voir annexe, page 21

⁸³DE TOURNEMINE, Charles, *Retour de Chasse, scène indienne*, huile sur toile, 1868, 58x120 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts, achat de l'État en 1868 et don au musée des beaux-Arts de Marseille

⁸⁴FRIDE R. CARRASSAT et MARCADÉ, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁵VINCENT POMARÈDE, *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Paris : RMN / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2002, p. 16,17.

1890, David CRAOL THOMSON compte huit personnages : il rajoute JACQUE, TROYON et MILLET. Quant à CASTAGNARY⁸⁶ en 1892, il mêle les peintres issus du paysage néoclassique, ceux du courant romantique et les réalistes. On y voit alors COROT, FRANÇAIS, FLERS, CABAT, HUET, ROUSSEAU, DUPRÉ, DAUBIGNY, ROSA BONHEUR et TROYON⁸⁷.

Quoiqu'il adienne, tous ces peintres brossent la nature à travers un paysage qui est pratiqué comme essence même de toute expression picturale⁸⁸. MILLET disait lui-même : « La nature ne se livre bien qu'à ceux qui se donnent la peine de s'enquérir d'elle, mais elle veut être aimée exclusivement. »⁸⁹ Dans cette mouvance de l'attrait vers une nature juste mêlée de bucolique, elle devient le paysage intérieur de la modernité⁹⁰.

Bien que les peintres de 1830-1870 plantent leur chevalet dans la forêt bellifontaine, nous devons rappeler que dans les années 1817-1820, les paysagistes néoclassiques sont les premiers à s'y installer. Jean-Victor BERTIN, Jean-Joseph BIDAULD ou Achille-Etna MICHALLON fréquentent ces sous-bois. Il était conseillé de savoir dessiner des essences d'arbres, pour la préparation à la sélection du Prix de Rome de Paysage Historique. Il s'agit de l'épreuve « de l'arbre ». Le voyage en Italie effectué ou pas, les paysagistes viennent alors régulièrement travailler en plein air pour le plaisir ou pour parachever leur formation⁹¹.

Barbizon est donc un village qui accueille les peintres depuis les années 1800 pour progresser sur le regard de la nature par rapport à l'art. En outre, ces peintures, esquisses, aquarelles, dessins laissent derrière eux un témoignage pictural de la région de la forêt de Fontainebleau au XIX^e siècle.

Le paysage régional est alors pour l'artiste une recherche d'un ailleurs contrastant avec la vie parisienne, une recherche du pittoresque français. Bien sûr, MICHALLON puis les artistes de l'École de Barbizon peignent les alentours d'Île-de-France ou la lisière de la campagne parisienne. Mais il est un voyage, en France, qui offre ce dépaysement : la Bretagne. Dès 1822 GARNERAY part pour peindre des vues bretonnes. Puis en 1824, ISABEY fait un voyage à Douarnenez. COROT y séjourne également en 1829 et en 1842. Grandville, Brest et Vannes sont les destinations de Théodore ROUSSEAU (1831), DELACROIX (1834) et TROYON (1839). Ces artistes trouvent en cette région une vision neuve du paysage lui permettant un renouvellement. À cette époque, la Bretagne est perçue comme une région rude et solitaire encline au primitivisme⁹². Le regard de la Bretagne comme une région sombre est produit, par exemple, par les paysages d'Eugène ISABEY. Entre 1800 et 1825, cette vision romantique et tragique du paysage breton est accentuée d'un point de vue littéraire par la lecture de *René* (1802) de CHATEAUBRIAND. Par ailleurs, l'utilisation de la lithographie appuie les contrastes qui projettent une représentation de cette région comme tourmentée et sauvage. Un élève d'Eugène ISABEY, Charles de TOURNEMINE effectue également son voyage en Bretagne sud, entre 1844 et 1855⁹³. Il subit dans un premier temps les influences de son

⁸⁶ Jules Antoine CASTAGNARY, *Salon 1857-1870*, Paris : Ed. Charpentier et Fasquelle, 1892.

⁸⁷ POMARÈDE, op. cit., p. 16-18.

⁸⁸ Gérard BOUTÉ, *Barbizon revisité. De Corot à Boudin, peintures, dessins*, Aulnay-sous-bois 1992, p. 3.

⁸⁹ voir note 1 (BOUTÉ, *ibidem*, p. 3), Alfred SENSIER, « Notes sur l'art » de Jean-François MILLET in *La vie et l'œuvre de Jean-François*

MILLET, Paul Mantz, Paris, 1881.

⁹⁰ BOUTÉ, *ibidem*, p. 8.

⁹¹ POMARÈDE, op. cit., p. 19.

⁹² LESAGE, op. cit., p. 57.

⁹³ LESAGE, *ibidem*, p. 57.

maître qui assombrissent les lithographies de Bretagne nord (*Environs de Saint-Malo*⁹⁴, *Bretagne*⁹⁵, *Au bord de la mer*⁹⁶). Le côté novateur des paysages de TOURNEMINE provient des chemins bretons que la plupart des artistes n'empruntent guère : le golfe du Morbihan, et les landes de Lanvau par exemple. Sa découverte des nouveaux sentiers, TOURNEMINE la fait à cheval, comme cavalier seul. À partir de là, l'artiste change de point de vue et laisse de côté les préceptes d'ISABEY. TOURNEMINE apporte une image plus calme de la Bretagne, *Environs de Saint-Martin, près de Vannes*⁹⁷ est un exemple concret qui montre l'évolution du paysage breton au travers de l'œuvre de TOURNEMINE. Ce tableau est présenté au Salon de 1849 et est déposé au musée des Beaux-Arts de Rouen la même année. TOURNEMINE dédramatise la situation d'une vision parisienne enfermant la Bretagne dans un cliché de paysans maussades et traditionalistes. Le peintre rend compte, avec une touche de réalisme, de la population paysanne bretonne, sans pour autant être fade⁹⁸. Originaire de Toulon, TOURNEMINE voit la population située à l'opposée de sa côte natale avec ses yeux de méridional, apportant de la nouveauté dans le paysage. Ces peintures et aquarelles sont celles d'un artiste en plein apprentissage. Il goûte à l'observation de plein air qui développe ses dons de paysagiste. Grâce à la Bretagne, TOURNEMINE arrive à saisir des scènes lui donnant la possibilité de s'écarter davantage des peintures d'ISABEY. Contrairement à son maître, TOURNEMINE construit son paysage de manière à superposer deux bandes horizontales : la première est un quart de la toile à teintes terreuses matérialisant le sol rajoutant un troupeau et des paysans qui ne sont pas très détaillés ; la seconde bande est consacrée au ciel qui occupe le reste de l'espace de la toile (les 3/4 de la toile). Voilà le sujet principal de TOURNEMINE qui commence à éclore : les jeux de lumière dans les nuages se reflétant sur les personnages, les mettant ainsi en valeur, grâce aux rappels chromatiques. Les ciels immenses dans ses peintures bretonnes apportent une dimension de peinture de plein air, en avance d'une vingtaine d'années⁹⁹.

⁹⁴Voir annexe, page 26

⁹⁵Voir annexe, page 26

⁹⁶Voir annexe, page 26

⁹⁷Voir annexe, page 26

⁹⁸LESAGE, *ibidem*, p. 58.

⁹⁹LESAGE, *ibidem*, p. 58.

B. Du paysage réaliste à l'Impressionnisme

La peinture des paysages réalistes ne peut se faire sans parler de Gustave COURBET et la peinture impressionniste ne peut être étudiée sans la personnalité des paysages de Claude MONET.

La notion de *réalisme* telle qu'on peut l'entendre dans les années 1840-1850 comprend deux critères, appliqués principalement par COURBET ; c'est un art qui :

ne peint que ce qu'il voit,
est appelé « social » depuis 1848¹⁰⁰.

Le mouvement impressionniste, à partir de 1874, pousse le réalisme encore plus loin car il y joint les approches des techniques picturales nouvelles nées de la modernité¹⁰¹. C'est le paysage qui devient le foyer des nouveautés techniques. L'intellectualité n'a pas sa place dans les paysages créés par les *impressions*. Ce terme suggère des effets subtiles qui émanent de l'observation de la nature¹⁰².

Les paysagistes s'empressent de travailler tous les motifs possibles : marines, architectures, vues de la campagne, vues urbaines, etc ... Les effets atmosphériques sont le *prima* des toiles impressionnistes. Contrairement au paysage réaliste de COURBET où la palette est sombre, terreuse et épaisse, déposée au couteau, la palette « des impressions » est claire, brillante. La facture plus légère est posée sous forme de vibrations lumineuses.

a) Le paysage rural, marin et végétal

Dans ses paysages, COURBET traite sa région natale, la Franche-Comté. Ses plateaux, ses forêts avec les *remises de chevreuils*¹⁰³, les bords de rivière de la Loue. Sa facture solide et vraie rend le feuillage réel avec une perception de palpation de celui-ci et les rochers durs auxquels on pourrait s'égratigner. Ce paysage lui appartient entièrement. Les arbres d'un vert frais « révèlent une âme de végétal qui va d'instinct à l'Impressionnisme¹⁰⁴ ». Le jeune MONET forme son regard sur l'art dans l'atmosphère de COURBET. Ce dernier cherche à bâtir l'art pictural et ne cherche pas les reflets de la lumière. Les paysages de COURBET acquièrent un succès surtout auprès des amateurs d'art. *Rut du Printemps, combats des cerfs*¹⁰⁵ avec la *Remise de chevreuils* sont des thèmes récurrents dans la peinture de paysage de COURBET. La forêt, avec ses feuillages verdoyants, procure à l'artiste un sens de la sensibilité et de la poésie¹⁰⁶. Ses toiles de paysage végétal laissent transparaître une nature mystérieuse où cerfs, biches et chevreuils semblent calmes. Ils ne sont pas à l'affût de la moindre intrusion humaine. La nature est leur seule maîtresse.

¹⁰⁰René SCHNEIDER, *L'art français, XIXe et XXe siècles. Du réalisme à notre temps*, Paris : Ed. Henri Laurens, 1930, p. 2,3.

¹⁰¹SCHNEIDER, *ibidem*, p. 89.

¹⁰²SCHNEIDER, *ibidem*, p. 95.

¹⁰³Voir annexe, page 5

¹⁰⁴SCHNEIDER, *ibidem*, p. 12.

¹⁰⁵Voir annexe, page 5

¹⁰⁶MATHEU, *op. cit.*, p. 36.

Un autre sujet récurrent vient s'ajouter au premier : Étretat. En 1869 COURBET s'y installe. Il peint *La falaise d'Étretat après l'orage*¹⁰⁷ la même année. Encore une fois, l'homme est évincé de la toile au profit d'une nature paisible mais présente. Les teintes sombres et terreuses laissant la place à des taches de lumière. Apparaît un ciel clair et lumineux où les falaises réfléchissent leur blancheur par temps ensoleillé. *Les falaises d'Étretat* laissent apparaître les prémices des *impressions* que MONET retranscrira entre 1868 et 1889 avec ses vibrations lumineuses dans *Grosse mer à Etretat*¹⁰⁸, *Falaise à Etretat*¹⁰⁹ ou encore *Étretat, la porte d'Aval : bateau de pêche sortant du port*¹¹⁰. Ces toiles « courbéennes » offrent au spectateur une vue d'Étretat où l'atmosphère devient limpide tout en conservant une exécution franche de la part du peintre.

COURBET apparaît dans les années 1860 comme un réel novateur. Après ses premiers paysages de l'École de Barbizon et la forêt de Fontainebleau en 1841, il devient le « chef de la peinture indépendante » par son *Après-midi à Ornans*¹¹¹. Toutefois, COURBET prend de l'aisance dans les paysages grâce aux voyages à Montpellier de 1849 à 1854 où l'invite son mécène et collectionneur Alfred BRUYAS. C'est au courant de l'année 1854 entre mai et septembre, que COURBET voyage vers le Languedoc. Il y peint entre autres *La Rencontre*. Mais afin de se défaire de BRUYAS, COURBET visite Montpellier et ses alentours. Un motif lui tient alors à cœur, les plages de Palavas-les-flots. C'est à ce moment que l'artiste peint *Bord de mer à Palavas*¹¹² et trois ans plus tard *Les Étangs à Palavas*^{113,114}.

L'œuvre de *Palavas* annonce les paysages de mer que réalise COURBET sur les côtes normandes. Elles introduisent ainsi la génération artistique suivante dont font partie MONET, PISSARRO et tous les peintres impressionnistes¹¹⁵.

Les paysages de COURBET ne sont pas les seuls moyens de dépeindre le réalisme. On peut donc supposer qu'il existe différentes façons de représenter les paysages de manière réaliste. Les peintres de la vie moderne vont représenter un certain réalisme dans leurs paysages. En effet, après la guerre de 1870 entre la France et l'Allemagne, une nouvelle période s'ouvre avec la Libération en 1873¹¹⁶. Les thèmes des plaisirs sportifs sont à l'honneur et offrent des sujets de paysages pour toute la période impressionniste. Les bords de Seine et les parties de bateau, les régates sur la côte de Sainte-Adresse et les courses de chevaux à Longchamp. L'Impressionnisme se prête à chaque paysage car la volonté des artistes est toujours de retranscrire une réalité qui vibre à travers des impressions lumineuses. Les divertissements sont une des sources thématiques du réalisme impressionniste, qui se veut la représentation d'une prospérité économique. Les vues des plages de Trouville peuvent être perçues comme la représentation d'un calme après la tempête.

¹⁰⁷Voir annexe, page 5

¹⁰⁸Voir annexe, page 5

¹⁰⁹Voir annexe, page 9

¹¹⁰Voir annexe, page 26

¹¹¹Voir annexe, page 24

¹¹²Voir annexe, page 12

¹¹³Voir annexe, page 12

¹¹⁴HILAIRE et ZEDER, op. cit., p. 38.

¹¹⁵HILAIRE et ZEDER, *ibidem*, p. 38.

¹¹⁶HÉLÈNE ADHÉMAR, 1863-1905, *Chronologie impressionniste*, Paris : RMN, 1981, p. 12.

b) Le paysage urbain

Le paysage urbain, citadin se dessine essentiellement sur les toiles impressionnistes. Gustave CAILLEBOTTE (1848-1894) est l'un des peintres impressionnistes qui brosse les paysages de la vie parisienne. Ce thème récurrent dans l'œuvre de CAILLEBOTTE arrive grâce à son père qui fait construire un hôtel particulier dans le 8^e arrondissement de Paris¹¹⁷ entre 1866 et 1868. A 20 ans, l'artiste vit alors dans le « Paris haussmannien » qui lui apporte le motif urbain de la modernité, des rues de Paris avec leurs façades neuves, les carrefours, les allées, les vues en plongée, ou les balcons en fer forgé et les intérieurs des immeubles parisiens. *Jeune homme à sa fenêtre*¹¹⁸ est un exemple qui correspond aux premières visions que CAILLEBOTTE peint dans son appartement du 77 rue de Miromesnil. L'homme vêtu de noir, son frère Martial, contemple non pas un paysage à la FRIEDRICH avec ses mers de nuages, mais la rue déserte à l'angle de la rue de Lisbonne. La fenêtre ouverte offre la perspective d'un paysage restreint à trois façades formant un angle aigu. La façade de droite obstrue le regard du spectateur qui se trouve derrière le jeune homme. A contrario, celui-ci doit pouvoir voir l'allée jusqu'à l'infini. Par cette toile, CAILLEBOTTE témoigne d'une part de l'intérêt à son quartier, d'autre part du changement qu'apporte l'aménagement des boulevards haussmanniens : propreté, aération des rues par de larges voies qu'utilisent les calèches, apparitions des grands trottoirs. CAILLEBOTTE nous montre le « paysage du futur » où toute anecdote est supprimée et où l'émotion ne figure pas¹¹⁹. *Les Peintres en bâtiment* est une peinture qui montre les façades du Paris non-haussmannien voire moyenâgeux. Cette peinture de 1877 capture une atmosphère de solitude dans les rues de Paris. Contrairement à ses amis peintres-impressionnistes (MONET, PISSARRO, RENOIR, MANET) qui dépeignent une foule grouillante pleine de vie, CAILLEBOTTE reflète une « réalité intérieure »¹²⁰ où le passant est seul dans une rue déserte. La masse des vitrines, imposantes, qui sert de sujet, se dresse devant le passant du premier plan et contraste avec le vide de l'allée. Les personnages servent uniquement d'accessoires pour donner de l'ampleur à la toile. Par ailleurs, le format de la toile (89,2x116,7 cm) accentue la réalité de la rue. Le spectateur peut penser s'y rendre en rejoignant le personnage qui regarde la porte brune. Tous deux pourraient rester devant et contempler le spectacle d'une vitrine parisienne. Les boulevards sont donc des sujets de prédilection pour un parisien tel que CAILLEBOTTE qui apprécie ces teintes brunes, ces gris de temps de pluie, brumeux. Il donne plus de poids aux objets qui paraissent insignifiants comme on peut le constater dans *Rue de Paris, temps de pluie*¹²¹ de 1877. Le sujet est bien le carrefour de quatre rues de Paris : Saint-Pétersbourg, Moscou, Turin et Clapeyron¹²². Les personnages sont ici comme des mannequins offrant le mouvement à la scène. Le réverbère scinde l'espace en deux parties, pleine à droite par le couple du premier plan, vide à gauche où le personnage est remplacé par la lumière qui se reflète dans les pavées aux contours bien définis.

¹¹⁷Jean-Marie BARON, *Caillebotte, impressionniste*, Paris : Heschel, 1994, p. 6.

¹¹⁸Voir annexe, page 22

¹¹⁹BARON, *ibidem*, p. 14.

¹²⁰BARON, *ibidem*, p. 22.

¹²¹Voir annexe, page 22

¹²²BARON, *ibidem*, p. 24.

CAILLEBOTTE ne se limite pas aux thèmes des boulevards parisiens. Il peint aussi les toits de Paris tel que *Toits sous la neige, Paris*¹²³ ou les ponts tel le fameux *Pont de l'Europe*¹²⁴. Ces deux toiles sont également les sujets préférés traités par les Impressionnistes. Le premier permet de faire des *effets* de neige grâce au procédé de touches rapides pour capter les impressions du plein-air. La toile de CAILLEBOTTE est une démonstration de sa maîtrise de la touche impressionniste comme le font MONET dans *La pie* ou *Maisons dans la neige et Mont Kolsaas* de 1895 et SISLEY avec *La neige à Louveciennes* en 1874. Le second montre le progrès qu'apporte l'ère industrielle avec ce pont métallique qui traverse les voies ferrées de Saint-Lazare. Un sujet où CAILLEBOTTE joue sur les reflets gris bleutés du métal.

Ces paysages urbains, parisiens, des boulevards, des ponts, des trains, sont le berceau de la modernité. Si CAILLEBOTTE n'y vient que dans les années 1876-1877, MONET et RENOIR s'attachent au bouillonnement de la vie moderne dans les années 1872-1873. Ce qui les intéresse est de saisir le mouvement de la foule et la lumière parisienne qui peut en découler. La couleur claire et intense prime sur la forme. Le cadrage plongeant renouvelle entièrement la vision de la peinture de plein-air, la rendant plus dynamique grâce aux raccourcis¹²⁵. *Le Pont neuf* de RENOIR ou *Boulevards des Capucines* de MONET sont de belles représentations de ces nouvelles techniques picturales. Ce thème ne vient que vers 1879 pour SISLEY dont nous avons les *Boulevards extérieurs, effets de neige*¹²⁶. MANET nous offre également une vision des rues de Paris en 1878 avec *Les paveurs de la rue Mosnier*. Outre les rues parisiennes, MANET témoigne du labeur des ouvriers en pleine ville ou peut-être s'agit-il d'une commémoration des barricades de la Commune entre 1870 et 1871 sur lesquelles il avait été affecté¹²⁷.

Dans le sujet des paysages urbains vient s'ajouter celui de la gare et des trains. La gare Saint-Lazare construite en 1842 est le symbole de la vie moderne et de l'évasion à l'extérieur de la ville. En 1851, la verrière est érigée par l'architecte Eugène FLACHAT. Elle apparaît comme un prodige architectural. MONET en saisit les effets lumineux et atmosphériques dans *La Gare Saint-Lazare* de 1877, aujourd'hui conservée au musée d'Orsay¹²⁸. À contrario, la gare sert uniquement de décor pour la peinture de MANET : le titre du *Chemin de fer* de 1873 correspond en fait à un portrait de Victorine MEURANT lisant et d'une petite fille regardant le spectacle des voies ferrées. Ces dernières sont d'ailleurs invisibles car un gros nuage de vapeur cache la scène¹²⁹.

Pour les peintres de la vie moderne, de MANET à PISSARRO, tous les sujets sont bons pour flirter avec les effets brillants, brumeux, argentés et lumineux des paysages des grandes villes. La conséquence des voies ferrées est l'ouverture vers la campagne, le bord de mer, les vallées de la Seine et de l'Oise. Plus proche de Paris, les guinguettes et les scènes de pique-nique se prêtent aux séances de pause ou prises sur le vif. En 1858, PISSARRO profite des dimanches pour peindre les évasions des parisiens. *Pique-nique à Montmorency* en est un exemple. En outre, la toile défie l'École de Barbizon par le sujet. La nature est

¹²³Voir annexe, page 6

¹²⁴Voir annexe, page 22

¹²⁵Maria BLUNDEN et Godfrey BLUNDEN, *Journal de l'Impressionnisme*, Genève : Skira, 1970, p. 137.

¹²⁶BLUNDEN et BLUNDEN, *ibidem*, p. 136.

¹²⁷ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁸Stéphanie GRÉGOIR, *Plein air. Les Impressionnistes dans le paysage*, Singapour : Hazan, 1993, p. 13.

¹²⁹GRÉGOIR, *ibidem*, p. 15.

toujours le point central de la composition, mais les personnages ne sont plus mythologiques comme chez Corot. Ils font partie de la réalité des années 1850-1860.

C. Les acquéreurs du genre paysager

Le milieu officiel de l'art est peut-être le passage le plus important pour l'artiste. Cette reconnaissance recherchée et acquise par l'artiste de la part de l'État est une marque de gratitude. Les moyens de l'obtenir sont l'affranchissement de la critique aux Salons ou, plus tard, aux Expositions Universelles.

Cette gratitude est d'autant plus forte lorsque ce sont les collectionneurs qui deviennent acteurs dans l'acquisition d'œuvres picturales. L'artiste accède, dans chacun des cas, à un rang honorifique.

a) Salons, Expositions Universelles et achats de l'État

Au XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle, l'achat au Salon était l'acte d'acquisition le plus répandu. Par ailleurs, le Salon est un événement culturel important. Les artistes y présentent leurs travaux dans l'espoir d'être remarqués par le souverain, la critique, le public et de voir leurs réalisations achetées par les amateurs d'art ou par l'État¹³⁰.

Le Salon existe depuis plus de cent cinquante ans. Il a été créé pour remédier à la décadence artistique. Inspiré de la Florentine Accademia del Disegno fondée en 1563, une exposition régulière de peinture, sculpture et gravure s'impose en France à partir de 1648 quand Louis XIV veut se débarrasser des corporations¹³¹.

Après la Révolution, le Salon de 1793 ouvre ses portes avec une envie de manifester son engagement auprès des arts malgré la bataille qui fait rage. La page de garde du Livret indique d'ailleurs : « Nous n'adoptons point cet Adage : *In arma filent Artes.* » [Au bruit des armes les arts se taisent.]¹³². Pour ne pas recevoir de commandes privées, les artistes peignent des sujets qui flattent l'Académie et l'État. Ainsi, la Peinture Historique prime mais il existe des exceptions qui requièrent de la peinture de paysage présentée par Jean-Joseph BIDAULD : *Vue de l'île de Sora dans le royaume de Naples*¹³³. Le Salon de 1822 marque le huitième anniversaire du retour de la royauté en France. Il est riche de nouveautés par les artistes qui s'y présentent et par les sujets abordés : DELACROIX présente son *Dante et Virgile, conduits par Plégiás, qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité*. Bien que cette peinture soit révolutionnaire dans sa technique, l'État en l'administration des Beaux-Arts acquiert des toiles plus traditionnelles. Il a en vue la peinture de paysage présentée par MICHALLON : *Paysage inspiré de la vue de Frascati*¹³⁴. Ce Paysage Historique prend place dans les collections du Louvre et est qualifié de *traditionnel*. Alors que le Prix de Rome de Paysage Historique est créé cinq ans auparavant, on suppose que le Paysage Historique rentre plus rapidement dans les collections publiques du Louvre.

En 1834, la critique trop sévère, fait baisser d'un tiers les envois au Salon. Le pouvoir critique étant fatal, les artistes sont réticents à la présentation de leur œuvres. Néanmoins, l'École de Barbizon refait

¹³⁰MUSÉE D'ORSAY, *Musée d'Orsay : Modes d'acquisitions*, URL : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/acquisitions/modes-dacquisitions.html> (visité le 20/03/2009).

¹³¹Dominique LOBSTEIN, *Les salons au XIXe siècle. Paris capitale des arts*, Paris : Edition de La Martinière, 2006, p. 9.

¹³²LOBSTEIN, *ibidem*, p. 24.

¹³³Voir annexe, page 1

¹³⁴LOBSTEIN, *ibidem*, p. 85.

son entrée au Salon grâce à Théodore ROUSSEAU. *Lisière d'un bois coupé, forêt de Compiègne* appartient déjà au Duc d'Orléans¹³⁵. Le paysage, outre son entrée dans le musée, s'immisce dans les collections privées royales. Bien que la vie politique et artistique soient dans leurs heures mouvementées, l'art paysager semble être le moins atteint.

Au début du Second Empire, en 1852, Charles-Philippe, marquis de CHENNEVIÈRES-POINTEL est inspecteur des musées de province et inspecteur général des expositions d'art. Il est aussi directeur des beaux-arts de 1873 à 1878. Il est l'organisateur du Salon qui se tient au Louvre jusqu'en 1848. Après cette date, le Salon occupe plusieurs lieux entre 1849 et 1867 (les Tuileries, le Palais-Royal, les Menus-Plaisirs, le palais de l'Industrie). Il revient dans ses bâtiments d'origine en 1864¹³⁶. Le comte Albert Emilien NIEUWERKERKE, surintendant des Musées Impériaux à partir de 1870 réforme le Salon et prévoit trois types d'expositions : une tous les deux ans durant trois mois ouverte aux membres de l'Institut, aux prix de Rome et aux médaillés ; une autre permanente, renouvelée tous les trois mois pour les non-récompensés ; et une dernière qui expose des œuvres choisies par un jury¹³⁷.

Le budget d'achat des œuvres du Salon est très délimité. En effet, il se divise en deux catégories : le budget pour les encouragements (divisé lui-même en deux : arts et sciences) et le budget pour les musées impériaux (le Louvre, Versailles, Saint-Germain-en-Laye et le Luxembourg). Sur ce dernier budget, sont acquises des toiles du Salon destinées aux musées de l'Empereur et aux musées de province¹³⁸.

Le Salon est donc un lieu d'achat de l'Art pour l'État. Pour les artistes c'est un lieu de reconnaissance officiel pour leur art, et par conséquent leur apportant des commandes et des fonctions dans les grands musées. Pourtant, on observe que l'achat d'œuvres au Salon sert également de choix de tableaux pour les envois dans les musées de province. Ainsi, au Salon de 1836, l'État achète à André JOLIVARD un paysage sous le nom *bergère conduisant un troupeau de vaches*, N° 239, placé dans la Salle du Grand Van-Goyen¹³⁹. Il est alors placé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Le même procédé s'est effectué un an auparavant avec un Paysage Historique d'ALIGNY : *vue prise à Amalfi dans le golfe de Salerne*¹⁴⁰. L'artiste obtient la médaille de seconde classe pour son paysage peint en Italie.

La toile est achetée par l'État au Salon de 1835 pour 500 F afin d'être accrochée dans un premier temps au Louvre. La particularité de cette œuvre vient du fait qu'elle provient de l'ancienne collection Louis-Philippe. On peut suivre le tableau dans ses déplacements : le 29 janvier 1837, il est envoyé à Saint-Cloud, puis à Fontainebleau en 1856 jusqu'en 1889 où il retourne au Louvre.

L'État agit de la même manière lors du Salon de 1864. Ceci concerne le musée des Beaux-Arts de Rennes. En effet, c'est la première peinture envoyée tardivement par l'État. Le choix se tourne vers *Une messe en mer ; 1793*¹⁴¹, toile de Louis DUVEAU (1818-1867). Peintre natif de Saint-Malo, il participe pour la première fois au Salon en présentant cette peinture que l'on pourrait nommer peinture de paysage

¹³⁵LOBSTEIN, *ibidem*, p. 120.

¹³⁶Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris : Ecoles des Chartes, 2005, p. 165.

¹³⁷GRANGER, *ibidem*, p. 166.

¹³⁸GRANGER, *ibidem*, p. 174,175.

¹³⁹*Notice des tableaux et figures exposés au musée de la ville de Bordeaux*, Bordeaux : Imprimerie N. Duviella, 1829, p. 46.

¹⁴⁰Voir annexe, page 1

¹⁴¹Voir annexe, page 15

historique. En effet, Louis DUVEAU dépeint un événement de la Bretagne comme il le fera tout au long de sa carrière dans ses grands sujets. Le peintre fait référence à la ferveur religieuse des Bretons. La mer, comme les forêts sont les seuls lieux capables d'accueillir les offices des prêtres réfractaires. La mer toute puissante est le paysage de la force divine incarnée en un prêtre offrant l'hostie. Le peuple recueilli dans les barques est uni sur la mer afin de prouver sa conviction religieuse malgré les mouvements révolutionnaires. Grâce à cette toile, Louis DUVEAU, élève de Léon COGNIET, reçoit une médaille de Première Classe¹⁴².

Au salon de 1859, la vague orientaliste entraîne l'État dans son folklore. Ainsi, Jean-Joseph BELLEL (1816-1898) expose *Nezla d'Ourgla, à la recherche d'un campement (Sahara algérien)*. La toile est déposée en 1859 au musée de Montpellier.

Après cette brève vision de l'action de l'État dans le choix des œuvres d'art pour les collections publiques, nous pouvons nous approcher des autres acteurs qui acquièrent le paysage : les collectionneurs.

b) Le paysage et les collectionneurs

La peinture est un art qui a toujours occupé une place importante dans les esprits des amateurs et collectionneurs. Leur but est d'amasser des richesses artistiques afin d'assouvir leur goût personnel. En jouant les mécènes, ils aident les artistes à progresser dans leur œuvre. Souvent, les collectionneurs deviennent des amis proches des peintres qu'ils soutiennent. Ils peuvent être aussi artistes eux-mêmes. On peut citer : Alfred BRUYAS, François-Xavier FABRE, Gustave CAILLEBOTTE ou encore KHALIL-BEY, Victor CHOCQUET, George et Marguerite CHARPENTIER, Paul BERARD, Paul GACHET, Henri ROUART, la liste étant non-exhaustive.

Ces collectionneurs ne se spécialisent pas pour des œuvres d'une époque donnée. Ils préfèrent en avoir un éventail. C'est pourquoi, la peinture de paysage, chez les collectionneurs, tient une part plus ou moins conséquente. Elle représente l'approche que le collectionneur entretient avec le peintre et le genre.

François-Xavier FABRE, peintre néoclassique, part en Italie tout de suite après avoir obtenu le Prix de Rome en 1787, avec *Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sédétias en présence de leur père*, devant Anne-Louis GIRODET. En Italie, FABRE commence à amasser des tableaux et en particulier des paysages. Il se prend au jeu du marchand d'art pour son propre compte. En 1794, il s'exile à Florence à cause des problèmes politiques qui émergent à Rome et des divergences politiques qu'il a par rapport à l'Académie de France à Rome. Son amitié avec le poète Vittorio ALFIERI (1749-1803) et la comtesse d'Albany, Louise de STOLBERG, permet à FABRE d'avoir une renommée rapide dans la ville de Toscane¹⁴³. L'épisode politique mouvementé de 1798 passé et le succès venu, François-Xavier FABRE s'adonne

¹⁴²François COULON, *Musée des Beaux-arts de Rennes, guide des collections*, Paris : RMN / Musée des Beaux-arts de Rennes, 2006, p. 125.

¹⁴³Michel HILAIRE, *Le musée Fabre, Montpellier*, Paris : RMN / Fondation Paribas, 1995, p. 8.

à sa passion de collectionneur et d'expert¹⁴⁴. L'artiste collectionne les peintres du XVI^e au XVIII^e siècle mais c'est surtout les artistes qui lui sont contemporains qui le passionnent. Le paysage entre ainsi facilement dans les collections du Baron FABRE, titre accordé par Charles X en 1828. François-Xavier FABRE ne s'intéresse pas énormément au paysage néoclassique italien. Il préfère en revanche ses compatriotes qui lui inspirent un goût prononcé marqué par l'esthétique davidienne¹⁴⁵. Ainsi, il collectionne les Paysages Historiques comme MICHALLON, et de ses amis et émules comme GAUFFIER, BOGUET, GIRODET ou DESMARAIS. Cette qualité de collectionneur, FABRE l'épanouit grâce à l'héritage de la comtesse d'Albany en 1824¹⁴⁶. Dès lors, FABRE décide de faire don de sa collection au musée de Montpellier en 1825 sous deux conditions : celle de faire construire un musée afin d'abriter sa collection, la « consacrant à l'utilité publique »¹⁴⁷, tout en en disposant durant toute sa vie¹⁴⁸. Par suite, la collection du musée s'agrandira à la mort du peintre, par son legs en 1837. Grâce à sa donation et à son legs, on peut observer les paysages des XVIII^e et XIX^e siècles vers lesquels se tourne facilement FABRE. Une liste succincte peut être établie à partir du *Guide* du musée Fabre datant de 2007. Elle donne un aperçu argumenté des goûts de l'artiste :

Les abords d'une foire de Joseph VERNET, legs 1837,

La mort de Narcisse de François-Xavier FABRE, don 1825,

Le Couvent de Vallombrosa et le val d'Arno vis du Paradisino de Louis GAUFFIER, don 1825,

Une ville imaginaire de Louis GAUFFIER, legs 1837,

Philoctète dans l'île de Lemnos de Achille-Elna MICHALLON, don de 1825,

Intérieur de l'église souterraine de San Martino in Monte à Rome de François-Marius GRANET, don 1825.

Ces deux paysages font partie de la collection de FABRE grâce à l'héritage qu'il reçoit de la comtesse d'Albany, et qu'il donne en 1825. Ces paysages du XIX^e siècle sont les représentants des allemands italianisants dans sa collection :

Le passage du gué de Hendrik Voogd,

Le Parc de l'Ariccia, près de l'Albano de Jakob Philipp HACKERT.

FABRE le collectionneur laisse bien entrevoir une préférence pour ses contemporains et pour ses maîtres de la peinture de paysage¹⁴⁹. Il se permet de collectionner ses propres tableaux et d'en faire don en 1825. C'est le cas de *La mort de Narcisse*. Cette toile est un reflet de l'enseignement paysagiste qu'a reçu FABRE. La référence à POUSSIN dans sa composition avec l'architecture antique, la disposition des figures ou la gestuelle exprime le mythe. Pourtant l'artiste se distingue de son ancêtre par la poésie qui se dégage de la mise en scène. Le pathos que l'on ressent par le groupe central est manifesté par les détails poétiques du jeune héros alangui et le bras détendu qui repose sur l'eau. Ainsi, FABRE reprend

¹⁴⁴Michel HILAIRE, *Guide. Musée Fabre*, Paris : RMN, 2007, p. 9.

¹⁴⁵HILAIRE et PELLICIER, op. cit., p. 12.

¹⁴⁶HILAIRE, *Guide. Musée Fabre*, op. cit., p. 9.

¹⁴⁷lettre de FX FABRE datée du 5 janvier 1824 au maire de Montpellier le marquis Dax D'Axat

¹⁴⁸HILAIRE, *ibidem*, p. 9.

¹⁴⁹La collection Fabre de 1825 et 1837 est cataloguée dans l'annexe de la thèse de Mylène PIRON *Le paysage néo-classique dans les collections publiques montpelliéraines (1760-1825)* de 1997.

le contrôle du Paysage Historique favorisé par les *Conseils...* de VALENCIENNES. On pourrait établir une comparaison avec les paysages de Jean-Victor BERTIN ou BIDAULD¹⁵⁰.

François-Xavier FABRE est un collectionneur qui achète ses toiles ou qui les échange avec les siennes. Toutefois, il ne commande pas de paysage.

Il existe des collectionneurs qui commandent des paysages régionaux ou qui font passer commande pour une connaissance. Ainsi va opérer le collectionneur Alfred BRUYAS (1821-1877). Comme FABRE, BRUYAS est un collectionneur montpelliérain passionné par les arts plastiques. Peintre à ses heures, il entre à l'atelier MATET. En 1845, il devient actionnaire de la jeune *Société des amis des arts* de Montpellier. Il part en Italie en 1846 pour être plus près du milieu des artistes et entre en contact avec le Prix de Rome de 1845 : Cabanel. Tout lui est propice pour développer son amour pour les arts. Devenir collectionneur apporte l'assouvissement d'un besoin d'amasser de belles œuvres. Cette qualité permet également de satisfaire une connaissance artistique. BRUYAS a la chance de côtoyer les artistes de son temps et de les aider financièrement en leur achetant des toiles. En effet, né d'une famille de banquiers, ses moyens le lui permettent. C'est un argument supplémentaire pour financer sa collection. Sa tuberculose pulmonaire l'affaiblissant, BRUYAS profite d'autant plus de sa richesse pécuniaire en la mettant au service des arts. BRUYAS doit prendre de la distance par rapport à sa famille qui refuse son choix de vie dans les arts et réproouve ses investissements¹⁵¹. Il part donc à Paris de 1849 à 1853. La capitale des arts lui offre la possibilité de succomber à sa frénésie d'achat d'artistes contemporains, entre autres, des paysagistes allant de l'École de Barbizon à l'orientalisme romantique. A partir de 1850 il devient possesseur de COROT, DIAZ, HERVIER, GUIGUET, MILLET, MARILHAT, ROUSSEAU, TROYON, FROMENTIN et LAURENS. Il fait la rencontre de Gustave COURBET dans les débuts de sa carrière. BRUYAS devient alors son mécène. Il l'invite dans le Languedoc en 1854 et en 1857. Ce sont les deux voyages montpelliérains de COURBET. Il travaille exclusivement pour BRUYAS et réalise lors de son premier séjour le paysage de *Bord de mer à Palavas*, moment de découverte de la Méditerranée¹⁵². BRUYAS va jouer le rôle d'intermédiaire pour une commande de paysage. Lors de son premier voyage dans le Languedoc, COURBET fait la connaissance de François SABATIER. C'est un riche viticulteur des environs de Lunel et amateur d'art qui voyage sans cesse entre l'Hérault et l'Italie. Il lui commande un paysage de son domaine, *Le Pont d'Ambrussum*^{153,154}.

Afin de construire une collection exceptionnelle, BRUYAS se laisse porter par ses goûts esthétiques de la peinture de paysage contemporaine « classique » à une peinture libre comme les toiles de COURBET. Sa collection se compose aussi de choix orientés par les amis d'artistes, conseillant de bonnes acquisitions pour le régal des yeux de son possesseur. Ses moyens d'acquisitions des toiles sont multiples puisqu'il fréquente assidûment le Salon, les artistes dans leur ateliers, les marchands.

Ainsi, BRUYAS obtient une multitude de peintures de paysage, notamment d'artistes français :

COROT *La pêche à l'épervier* 1847 et *Matinée effet de Brouillard* 1853

¹⁵⁰HILAIRE, *ibidem*, p. 119.

¹⁵¹HILAIRE, *ibidem*, p. 12.

¹⁵²HILAIRE, *ibidem*, p. 13.

¹⁵³Voir annexe, page 13

¹⁵⁴HILAIRE et ZEDER, op. cit., p. 131.

ROUSSEAU *la Mare* 1850

LAURENS *Le chemin des sables de Fontainebleau-effet d'orage* 1869

DELACROIX *Vue de la plage et des falaise d'Etratrat* 1876

FROMENTIN *Tentes de smalah de Si-Hamed-Bel-Hadj, Sahara*, 1850

BARYE *Lion en arrête devant un Python*. BRUYAS décrit la scène, fasciné par ce défi au combat entre les deux animaux :

« Le lion, le mufle froncé, les crocs à nus, les muscles tendus et la patte levée, semble affreusement dégouté ; mais il va bondir sur le montre car il est un lion. Le boa, à la fois contenu par l'instinct et exaspéré par la peur, n'a dressé que le cou sur son amas d'anneaux, gonflé et palpitant. Fasciné, fasciné il attend gueule béante, béante à se rompre. »¹⁵⁵

COURBET *Le bord de mer à Palavas* 1854

Après s'être démené pour acquérir une collection de choix aux portes de la modernité, BRUYAS connaît un tournant dans sa vie de collectionneur-mécène. En effet, en 1855 Champfleury écrit un article fatal dans *La Revue des deux Mondes* qui ridiculise la collection Bruyas¹⁵⁶. Le collectionneur, blessé, se retire alors de cette entreprise. Il décide en 1868, de faire don de son rassemblement d'œuvres au musée de sa ville natale, Montpellier, comme l'ont fait ses prédécesseurs FABRE et VALEDAU en 1836. À sa mort en 1876, le legs rejoint la donation.

On remarque bien que le paysage tient une grande place au musée de Montpellier. Les collectionneurs français qui sont devenus réputés dans l'Histoire de l'art sont en priorité montpelliérains. Leur passion pour l'art est si grande que peindre ou dessiner est insuffisant. Il leur faut aller plus loin dans la peinture. Les contacts entre artistes et collectionneurs font tourner la roue du marché de l'art donnant l'évolution du cours. En fonction des acquéreurs, la valeur d'une œuvre augmente. Ils font découvrir ou redécouvrir un artiste, le soutiennent quand la critique et le public le rejettent. Ils sont, pour certains, prêts à accueillir l'avant-garde et à mettre en valeur les peintres qui sont leurs contemporains. Cette pensée est valable pour le paysage, puisque nous le développons dans cet écrit, mais elle est acceptable pour le genre du portrait ou la scène de genre. Ainsi, les collectionneurs – amateurs et marchands – poussent par leur choix d'œuvres à une révision de la hiérarchie des genres.

Quant aux collectionneurs des impressionnistes, français ou étrangers, l'approche des acquisitions est différente. En effet, la plupart des collectionneurs sont avant tout marchands de tableaux. Avant d'arriver à ce stade, ils tiennent souvent un commerce de couleurs comme Julien François TANGUY dit le Père TANGUY ou DEFORGE qui évoluent en négociant. De ces marchands viennent des ventes publiques à l'Hôtel Drouot. Eux-mêmes, vendent leur collections soit par changement de goût soit par testament lors de leurs décès. Théodore DURET, Victor CHOCQUET ou Jean-Baptiste FAURE en sont des exemples¹⁵⁷.

¹⁵⁵HILAIRE, *Guide. Musée Fabre*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁶HILAIRE, *ibidem*, p. 13.

¹⁵⁷Anne DISTEL, *Les collectionneurs des impressionnistes ; amateurs et marchands*, Dürdingen / Guin (Suisse) : La Bibliothèque des Arts / Edition Trio, 1989, p. 57-67,75-93,125,141.

Ils collectionnent avec passion MONET, MANET, PISSARRO, SISLEY, RENOIR et les revendent dans un but malgré tout lucratif si la vente se fait de leur vivant.

L'une des ventes marquantes dans l'histoire des collectionneurs et celle de Victor CHOCQUET qui travaille comme employé à l'administration des douanes à Dunkerque puis Paris.

À sa mort, sa collection est disloquée. On peut donc savoir exactement ce que contient sa collection avant le 1er juillet 1899 :

De DELACROIX à MONET en passant par COURBET voilà quelles sont les toiles que CHOCQUET apprécie. Nous allons évaluer quelle place tient le paysage dans cette collection :

COURBET :

Marée basse vendue 2700 fcs
Les gros chênes vendus 1900 fcs
L'Hiver vendu 780 fcs
Arbre au bord de l'eau vendu 100 fcs
Le passage du Gué vendu 80 fcs

DELACROIX

Le Naufrage vendu 9500 fcs
La neige vendue 760 fcs
chemin tournant, en forêt vendu 60 fcs
Paysage vendu 100 fcs

MANET

Marée montante vendue 1490 fcs

MORISOT

Le Quai vendu 2600 fcs
La jetée vendue 1690 fcs

MONET

La prairie vendue 6400 fcs
la meule
Falaises à Vargenville vendues 9500 fcs
Argenteuil vendu 11900 fcs
Sloop de pêche vendu 2550 fcs
Matinée vendue 9200 fcs
Marée haute vendue 1000 fcs

PISSARRO

Brouillard vendu 1000 fcs

RENOIR

Sur la falaise vendu 9900 fcs
La Seine à Asnières vendue 11900 fcs

SISLEY

La Seine à Billancourt vendue 6000¹⁵⁸

Et encore de nombreuses aquarelles et dessins des mêmes artistes.

On compte ainsi dix-neuf peintures de paysage qui sont vendues en 1899 sur un ensemble d'une centaine de pièces (y compris les faïences, orfèvreries, bronzes, porcelaine de Sèvres ...). La plupart des tableaux rentreront au musée d'Orsay en ce qui concerne les impressionnistes, ou resteront entre les mains de particuliers.

La peinture de paysage de la seconde moitié de XIX^e siècle entame de grands flux d'œuvres au moyen d'achats et de ventes par les collectionneurs. Mais nous allons voir que les mouvements de cette peinture commencent par des achats et des dépôts pour les futurs musées de province.

¹⁵⁸Théodore DURET et L. ROGER-MILÈS, *Tableaux modernes [...] vente par suite de décès de Mme Veuve Chocquet catalogue des ventes*, (préface de), Paris, Galerie Georges Petit 1899

II. Les mouvements de la peinture de paysage entre les collections

L'étymologie du mot « collection » provient du latin *colligere* signifiant *réunir*. Une collection est donc une réunion d'objets choisis pour leur beauté, leur rareté, leur curiosité, leur valeur documentaire ou leur prix¹⁵⁹. En transposant cette définition, on voit que dès le XVIII^e siècle, la population éclairée doit offrir des collections d'arts et d'histoire utiles et agréables, capable de procurer des modèles aux artistes. Elles doivent également avoir le rôle d'éducation afin de rendre les citoyens plus vertueux¹⁶⁰.

Aujourd'hui, les musées départementaux sont nommés musées des Beaux-Arts. Mais auparavant ce n'était pas le cas. Il a fallu du temps et des lois pour que se mette en place ce système institutionnel. Ce dernier s'est installé sous le régime napoléonien entraînant un flux des collections de l'État.

A. Les musées et le début des flux des collections dans des lieux de dépôt

Les musées de France sont des institutions nées de la Révolution Française. Dès 1789, la pensée de rendre publiques les collections royales est assez avancée. Cette idée n'est pas neuve puisque d'autres pays d'Europe l'ont accomplie avant la France ; par exemple en 1759, l'Angleterre fonde le British Museum grâce à l'achat de la collection SLOANE voté par le Parlement, ou encore en Italie, la collection des MÉDICIS est installée aux Offices en 1767¹⁶¹. Le projet d'élaborer un musée permanent au Louvre par le marquis de MARIGNY et le comte d'ANGVILLIER se transforme en loi proclamée le 6 mai 1791. Le musée du Louvre ouvrira ses portes deux ans plus tard, le 10 août 1793, comme lieu de formation pour les artistes. Jusqu'en 1855, le public n'y a accès que le dimanche.

Le but des collections royales devenues nationales est de contribuer à l'éducation du peuple¹⁶². À la suite des conquêtes napoléoniennes de 1801, l'Autriche et l'Italie sont sous le joug français par le Traité de Lunéville du 9 février 1801. Dès lors, les « trésors conquis sur les ennemis de la République » ne peuvent pas être conservés dans les musées parisiens. C'est pourquoi, sous le Consulat (1799-1804) Jean-Antoine CHAPTAL ministre de l'intérieur de 1800 à 1804, propose un arrêté prenant la décision de distribuer des tableaux aux villes de provinces. Il concerne la création de quinze musées dans quinze villes situées sur le territoire de la République. Ces musées font office de dépôt de certaines collections du Louvre et de Versailles. Les œuvres déposées dans ces différents lieux sont multiples. Elles doivent surtout « faire [partie] des choix qui soient tels que chaque collection présente une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles »¹⁶³.

¹⁵⁹ÉDITIONS LAROUSSE, *Dictionnaire Le petit Larousse compact*, Paris : Larousse, 2000, p. 233.

¹⁶⁰DOMINIQUE POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris : La Découverte, 2005, p. 5.

¹⁶¹ROBERT FORH, *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1er septembre 1801)*, Paris : Direction des Musées de France, 2003, p. 16.

¹⁶²FORH, *ibidem*, p. 17.

¹⁶³CHAPTAL, *Rapport présenté aux consuls de la République, par le ministre de l'intérieur, le 13 fructidor an IX*, 1801.

Cet arrêté est un texte fondateur des musées de France. Nous allons voir que la peinture de paysage du XIXe siècle est relativement omise dans les envois de l'État et qu'il met en avant la peinture ancienne et religieuse.

a) Les quinze musées départementaux créés par l'Arrêté Chaptal et la place de la peinture de paysage

Le 14 Fructidor an IX soit le 1er septembre 1801 est publié dans le journal officiel de l'époque, *Le Moniteur*, l'arrêté CHAPTAL qui proclame qu'« il est nécessaire de nommer une commission qui se charge de ce travail [la formation de quinze collections de tableaux], et prépare pour chacune des quinze villes désignées, la collection qui lui convient »¹⁶⁴. Les collections de tableaux sont prélevées du Museum central, le Louvre, et du musée spécial de l'école française à Versailles. Bonaparte prend la décision de transférer les collections à l'avance préparées par la commission vers les villes suivantes : Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy. Les villes aujourd'hui étrangères (Bruxelles : Belgique, Genève : Suisse et Mayence : Allemagne) faisaient partie de la République Française en 1801. Dans ce mémoire un échantillon des quinze villes citées, exclusivement françaises, sera étudié.

Voyons comment le Premier Consul choisit les quinze villes recevant les collections : d'abord, toutes les villes sont des villes régionales importantes qui comportent déjà des musées plus ou moins définis. Ensuite, certaines villes ont déjà demandé des envois sous le Directoire, notamment Lyon, Bruxelles, Genève et Strasbourg. Pour Bordeaux, Nantes et Mayence, le choix est politique puisque les deux premières villes ont souffert durant la Révolution, et la dernière est une ville annexée¹⁶⁵ le 30 mars 1793. Quant aux autres villes, il s'agit de villes dignes de léguer des instruments d'apprentissage aux générations futures d'artistes. C'est également d'un point de vue éducatif que les musées sont créés. Ils participent au partage de la connaissance artistique cachée aux yeux du public dans les collections royales et princières.

L'arrêté CHAPTAL voit dans ces collections une qualité nationale et non plus une qualité « Paris » ou « province » comme le suggèrent certains articles de la période révolutionnaire. Ainsi, les envois effectués aux quinze musées départementaux tendraient à la constitution de « petits Louvre » comme les collections exposées à l'époque de Louis XVI. Nous avons le décompte des œuvres attribuées aux quinze villes choisies par l'arrêté CHAPTAL : 846 tableaux au total sont envoyés dans les quinze musées. Une liste est établie par CLÉMENT DE RIS, conservateur adjoint des musées nationaux entre 1870 et 1872. Cet inventaire est rédigé dans *Les musées de province* dont la première édition date de 1870 et la seconde de 1872. Ainsi on observe que 230 tableaux proviennent de l'école italienne, 234 de l'école du Nord et 238 de l'école française. Nous voyons une répartition homogène des musées se rapprochant de la collection du Louvre d'août 1793.

¹⁶⁴CHAPTAL, *ibidem*.

¹⁶⁵FORH, *op. cit.*, p. 71.

Dans ces mouvements d'œuvres entre l'État et les musées de province, on voit que la peinture de paysage est présente. L'État envoie d'abord des paysages locaux, comme en Bourgogne, avec des vues de Vézelay par René-Adolphe GUILLON à Mâcon, des plaines du Nord pour le musée de Lille, des marines et scènes de la vie bretonne au musée de Nantes ou de Rennes. L'État envoie également des scènes de la vie rurale ou industrielle en fonction des régions des musées de province¹⁶⁶.

On observe ainsi que les envois de l'État sont choisis de manière à ancrer la peinture et particulièrement le paysage, avec les sujets régionaux. L'effet provient du mouvement de centralisation effectif au XIX^e siècle, de la part de l'État. Par ailleurs, il y a une redéfinition du territoire qui apparaît dès 1786 avec la fragmentation de la France en quatre-vingt trois départements.

Dès lors, les envois de l'État peuvent entraîner des achats de la part du musée qui les reçoit. Ainsi à Nantes, le musée reçoit *Les vaches à l'abreuvoir* de Théodore ROUSSEAU. Conquis par le style de peinture, Nantes en achète directement du même artiste, *Prairie traversée par une rivière*¹⁶⁷.

Examinons maintenant les collections de musées départementaux choisies pour leurs localisations éparses et dont chacune des villes correspond à un moment de l'histoire politique ou artistique : Le musée des Beaux-Arts de Rennes, le musée des Beaux-Arts de Bordeaux et le musée des Beaux-Arts de Lyon.

Commençons par le cas du musée de Rennes. Cette ville est très mouvementée dans les années révolutionnaires. C'est pourquoi le Premier Consul choisit cette ville pour la fondation d'un musée de province, musée-dépôt du musée du Louvre, mais également dépôt des acquisitions effectuées lors des Salons. C'est le quatorzième musée de la liste officielle du Rapport CHAPTAL¹⁶⁸. Le musée est officiellement créé le 1^{er} septembre 1801 par le décret CHAPTAL. Pourtant, Rennes acquiert dès 1794 des œuvres confisquées au nom de la Nation dans les monuments religieux de la ville et des biens des émigrés¹⁶⁹. Toutes les toiles sont des représentation religieuses. Dans les deux envois effectués par l'État, l'un en 1801 et l'autre en 1811, on trouve principalement des peintures d'Histoire, des adorations et autres peintures religieuses, des natures mortes de fleurs et fruits. Chaque envoi du musée central est composé de quarante-deux toiles. De ces deux lots, l'art ancien prime alors sur l'art moderne et sur l'art du paysage. De 1801 à 1814, cette collection est exposée dans l'ancien évêché changé en salle d'exposition. Puis, le Maréchal SOULT, commandant de la treizième division militaire sous la Restauration, est logé à cette endroit. Les toiles doivent être déplacées. Elles sont mal conservées un certain temps dans un bâtiment ancien dont le lieu est méconnu¹⁷⁰. Néanmoins, nous savons que ces premières collections sont conservées dans un endroit humide et où les toiles sont superposées les unes sur les autres¹⁷¹. En 1859, le musée est installé dans l'aile du *Palais de l'Université*¹⁷². Les deux envois développent les collections du musée de Rennes. Ce dernier reçoit également des toiles prises par Napoléon durant

¹⁶⁶FORH, *ibidem*, p. 81.

¹⁶⁷FORH, *ibidem*, p. 85.

¹⁶⁸CHAPTAL, op. cit.

¹⁶⁹COULON, op. cit., p. 11.

¹⁷⁰LOUIS CLÉMENT DE RIS, *Les musées de province*, seconde édition, Paris : Jules Renouard Editeur, 1872, p. 362.

¹⁷¹CLÉMENT DE RIS, *ibidem*, p. 362.

¹⁷²CLÉMENT DE RIS, *ibidem*, p. 362.

ses conquêtes italiennes¹⁷³. Ainsi, on entrevoit une collection rennaise constituée, à cette époque, essentiellement de toiles des XVII^e et XVIII^e siècles, aux sujets religieux, et mythologiques. Ce choix prend en considération la volonté de l'État d'éduquer le peuple par les arts, ou du moins le modeler en fonction du bon vouloir étatique.

La peinture du XIX^e siècle au musée de Rennes occupe une place peu importante par rapport à la collection du XVIII^e siècle. Pourtant, elle se compose de trois-cents œuvres et s'est constituée par les envois de l'État, non pas au moment des premiers dépôts, mais grâce aux toiles achetées lors des Salons¹⁷⁴. Ainsi, la première toile de peinture de paysage entre dans la collection du musée de Rennes lors de son dépôt en 1824. Il s'agit d'une huile sur toile signée Jean-Victor BERTIN (1775-1842) : *Paysage avec une offrande au dieu Pan*¹⁷⁵. Ce paysage est exécuté en 1816 par l'élève de VALENCIENNES, paysagiste. Le sujet présenté prend peu de place par rapport à la forêt. Devant cette nature imposante, bergères et bergers déposent une guirlande de fleurs et préparent le bûcher pour le sacrifice d'une chèvre. Jean-Victor BERTIN, qui est le fondateur de l'école du Paysage Historique¹⁷⁶, participe au renouveau du paysage en présentant le genre du Paysage Héroïque. Ce genre pictural est une rencontre entre la peinture de paysage et la peinture d'Histoire mythologique. Cette toile innovante s'appuie sur la tradition de la peinture de paysage française réalisée par Nicolas POUSSIN dont l'artiste acquiert la technique auprès de son maître Georges LALLEMANT. On observe un dessin et une composition travaillés qui offrent au spectateur une vision du site plus intellectuelle où le hasard n'a pas sa place. Cette peinture participe à la genèse d'un engouement pour le paysage du XIX^e siècle. Par ailleurs, Jean-Victor BERTIN ouvre le chemin de ce genre de paysage à son élève Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875)¹⁷⁷. Une seule toile de Camille COROT est déposée au musée de Rennes par le musée du Louvre, mais ceci s'effectue presque un siècle plus tard, en 1970. Il s'agit de la toile *Le Passage du gué, le soir*. Elle fait partie d'une série de paysages peints entre 1865 et 1870. Ce tableau marque la performance que COROT insinue dans ses paysages. En effet, à l'aube de ses 70 ans, COROT n'utilise plus une pâte épaisse que l'on apprécie sur ses toiles d'Italie, mais il use du glacis qui lisse le paysage et apporte la transparence. Afin d'égayer les sous-bois sombres, COROT ajoute une touche de couleur rouge avec le bonnet du paysan.

Un *Paysage historique* de Théodore Caruelle d'ALIGNY (1798-1871) est recensé dans *Les musées de Province, Histoire et description* publié par CLÉMENT DE RIS en 1872. Ce paysage qualifié d'« assez médiocre »¹⁷⁸ n'est pas mentionné dans *Le guide des collections du Musée des Beaux-Arts de Rennes* publié en 2006 par François COULON.

Le temps s'écoule pour les collections du musée des Beaux-Arts de Rennes et fait évoluer ce musée départemental en une zone de dépôt de la part du Fonds national d'Art contemporain entre 1859 et 1863. Ainsi, une toile d'Octave PENGUILLY L'HARIDON (1818-1870), datant de 1858, entre dans les collections de Rennes : *Les Petites Mouettes*. Cette toile déposée au musée de Rennes fait partie de la

¹⁷³COULON, op. cit., p. 12.

¹⁷⁴COULON, *ibidem*, p. III.

¹⁷⁵Voir annexe, page 15

¹⁷⁶Charles-Henri-Joseph GABET, *Dictionnaire des artistes de l'École française au XIX^e siècle*, t. I, Paris : Ed. Madame Vergne, 1831, p. 56.

¹⁷⁷COULON, op. cit., p. 113.

¹⁷⁸CLÉMENT DE RIS, op. cit., p. 362.

liste civile de Napoléon III. Certaines toiles, dont celles citées ci-dessus, sont concernées par ce genre d'attribution dont les envois sont effectués par la direction des Beaux-Arts. Plusieurs villes de province ont reçu des œuvres de la liste civile provenant des achats des Salons¹⁷⁹.

Bien que né à Paris, PENGUILLY L'HARIDON est d'origine bretonne. Il peint cette toile à Belle-Île, où les touristes se font encore rares. L'artiste précède Claude MONET en peignant la nature sauvage et majestueuse de l'île en plein air. Le paysage représente le Port-Donnant, une des plages isolées de l'île. Par ses contrastes, la toile paraît étrange voire « surnaturaliste » selon Charles BAUDELAIRE, quand il remarque la toile au Salon de 1859¹⁸⁰.

De ces envois du XIX^e siècle, l'État souhaite enrichir les collections des musées départementaux mais également répondre aux multiples demandes des administrations subordonnées (maires, députés). Parfois ces élus locaux réclament des œuvres en particulier qui concernent la région¹⁸¹. Ces lettres sont envoyées au comte NIEUWERKERKE alors surintendant de Beaux-Arts¹⁸², responsable des intérêts des musées.

Au XX^e siècle, le Louvre continue ses envois de dépôt au musée de Rennes. Ainsi, un GAUGUIN (1848-1903) est déposé au musée en 1954. Il s'agit de *Vase de fleur à la fenêtre*¹⁸³ une huile sur toile que l'artiste a peint au début de sa carrière, alors qu'il participait encore aux expositions impressionnistes jusqu'en 1882. On observe dans cette toile que son art est en plein essor, et l'influence des impressionnistes se ressent. La toile peut être considérée comme une nature morte et un paysage, car GAUGUIN joue ici avec le principe du tableau dans le tableau. Cette approche présente un contraste par les deux milieux qui sont dépeints : l'extérieur que l'on voit d'un balcon et l'intérieur, plus intime, marqué par l'artefact du livre près du vase¹⁸⁴.

L'État envoie peu de peintures de paysage venant du musée du Louvre au musée des Beaux-Arts de Rennes. Malgré le faible volume de toiles, leur qualité est importante, et leurs auteurs reconnus tant régionalement que nationalement. Par ailleurs, les paysages conservés dans ce musée montrent son évolution. La première toile entrée au musée est un paysage héroïque où mythologie et intellect s'entremêlent. Elle est présentée au musée pour donner au public le goût de s'instruire car elle fait encore référence à l'école française classique, passage obligé pour connaître les traditions de l'art pictural paysagiste en France. Puis, la collection fait place aux artistes régionaux afin de conserver une tendance locale. Cette raison amène l'artiste Octave PENGUILLY L'HARIDON à entrer dans la collection permanente rennaise. Sa touche est plus épaisse que celle de BERTIN ce qui donne de la modernité à son sujet. La tonalité majoritairement ocre contraste avec les bleu marine. A contrario, BERTIN laisse place à une palette homogène dans les verts qui aplatit sa peinture, accentuée par l'utilisation du glacis lissant les frondaisons. Il recherche la beauté de la nature, idéale, immense devant la petitesse

¹⁷⁹GRANGER, op. cit., p. 193.

¹⁸⁰COULON, op. cit., p. 124.

¹⁸¹GRANGER, op. cit., p. 194.

¹⁸²GRANGER, *ibidem*, p. 145.

¹⁸³Voir annexe, page 16

¹⁸⁴COULON, op. cit., p. 134.

de l'homme, pratiquement imperceptible, notée par des touches de couleurs qui se noient dans la masse de la forêt. Le grand format renforce ces effets. PENGUILLY L'HARIDON utilise un petit format, plus facile à accrocher dans les maisons des bourgeois et des collectionneurs. On ressent une grande césure entre les deux peintures de paysage choisies pour la collection du musée de Rennes. Il se veut en perpétuelle évolution afin d'être toujours au goût du jour par rapport au Salon qui se tient à Paris. Peintre paysagiste majeur du XIX^e siècle, COROT trouve également place dans les collections de Rennes un siècle après sa composition¹⁸⁵. C'est l'unique toile de ce peintre conservée dans ce musée. La dernière toile entrée au musée par dépôt du musée du Louvre, *Vase de fleur à la fenêtre* de Paul GAUGUIN présente une volonté, bien que tardive¹⁸⁶, de faire une place à la peinture de paysage contemporaine où le dessin n'est pas défini par le contour, mais où l'agrégat de touches laisse apparaître la forme. Cette toile introduit la peinture impressionniste, bien qu'elle ne soit pas d'un peintre spécifique à ce mouvement, où la lumière prédomine sur la forme.

On remarque donc que le panel de ce genre pictural déposé par l'État à la moitié du XIX^e, puis par le Louvre au XX^e siècle est assez étendu malgré son nombre restreint qui s'élève à quatre toiles sur environ trois cent. Pourtant c'est un des musées les plus riches en peinture de paysage évoluant entre 1793 et les années 1880. Nous voyons également que la tradition de dépôt du musée du Louvre vers le musée départemental de Rennes est entretenue.

Il est évident que la peinture de paysage n'est pas uniquement entrée au musée de Rennes grâce à ses dépôts. Elle a pénétré le milieu grâce aux donations, aux legs de collectionneurs ou par les achats du musée de Rennes ou par les achats de l'État au moment des Salons. Cet enrichissement des collections de la peinture de paysage du XIX^e siècle est aujourd'hui encore un but poursuivi par les conservateurs.

Observons maintenant le cas du musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Ce musée est le deuxième de la liste du Rapport CHAPTAL¹⁸⁷. Il bénéficie, comme tous les autres musées créés par l'arrêté du 14 fructidor an IX, des peintures et sculptures qui ne correspondaient pas au choix consulaire pour leur exposition au musée central du Louvre¹⁸⁸. Ce dernier dépose quarante-six toiles dont le coût de restauration, rentoilage et emballage s'élève à 3 907 francs et 75 centimes¹⁸⁹. Dans le premier envoi, on compte vingt-huit toiles comprenant des sujets religieux et portraits allant de l'école flamande et hollandaise jusqu'à l'école italienne du XVIII^e siècle. Le deuxième envoi comprend seize pièces avec principalement encore des sujets religieux et mythologiques. On établit alors un total de quarante quatre œuvres¹⁹⁰.

Bordeaux est une ville privilégiée qui obtient de belles toiles lors des deux dépôts de 1803¹⁹¹, notamment *La Madeleine* du TITIEN ou *Le Martyre de Saint Georges* de RUBENS. Ces toiles constituent le premier fonds du musée de Bordeaux, conservé à l'Académie des Sciences et des Belles Lettres¹⁹². Les

¹⁸⁵ date de dépôt : 1970

¹⁸⁶ date de dépôt à Rennes : 1962

¹⁸⁷ CHAPTAL, op. cit.

¹⁸⁸ Rodolphe RAPETTI, *Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux, guide des collections*, Périgueux : William Blake & Co. Edit., 1987, p. 7.

¹⁸⁹ CLÉMENT DE RIS, op. cit., p. 79.

¹⁹⁰ CLÉMENT DE RIS, *ibidem*, p. 457-459.

¹⁹¹ RAYMOND LÉCUYER, *Regard sur les Musées de Province*, Paris : Compagnie des arts photomécaniques, 1949, p. 39.

¹⁹² RAPETTI, op. cit., p. II.

toiles des dépôts proviennent surtout des biens récupérés des butins des conquêtes de Bonaparte et obtenus au moment des traités, notamment celui de Tolentino signé le 19 février 1797 en Italie, entre la France et les États pontificaux¹⁹³. On voit donc que des deux premiers dépôts du Louvre, la peinture de paysage du début du XIX^e siècle n'entre pas, de fait, dans les collections publiques de France. Il faut patienter vingt-deux ans pour que la première toile de paysage entre au musée de Bordeaux. En effet, la date de 1832 marque l'entrée de peinture de paysage, déposée par l'État au musée de Bordeaux, unique pour ce genre d'acquisition. Il s'agit d'une toile du peintre de paysage Théodore GUDIN (1802-1880) qui retrace un événement historique bordelais : *Trait de Dévouement du capitaine Desse, de Bordeaux, envers le « Colombus », navire hollandais*¹⁹⁴ datée de 1829. Elève d'Anne-Louis GIRODET-TRIOSON, GUDIN devient peintre officiel de la Marine nationale en 1830. Pour être un bon peintre de marine, il faut avoir reçu certaines qualifications. Selon les *Conseils à un Élève...*¹⁹⁵ de VALENCIENNES il faut :

«savoir bien dessiner les figures,
connaître l'art de les grouper,
connaître la construction de tous les navires,
il faut avoir acquis une grande habitude de peindre au premier coup pour pouvoir faire en un jour et avec la même pâte de couleur le ciel, les eaux, les fonds,
il est également nécessaire d'avoir voyagé non-seulement sur les côtes, mais encore d'avoir été quelque temps en pleine mer et d'avoir navigué à quelque distance, après avoir perdu la terre de vue.»

Si on analyse très brièvement cette toile, les qualités exigées sont respectées. GUDIN dépeint un paysage de tempête où l'homme tient peu de place dans cet univers cataclysmique. Cet homme est Pierre DESSE (1760-1839). À l'âge de 20 ans, il embarque pour la Martinique comme pilotin — élève officier qui prépare ses diplômes de la marine marchande sur un navire de commerce¹⁹⁶ — sur *Le Duc-de-Penthièvre*. Puis en 1787, il navigue uniquement vers Saint Domingue sous le grade de Lieutenant à bord de *l'Arata*, bateau négrier. Il est reçu Capitaine le 2 avril 1789¹⁹⁷. Ainsi, le 13 juillet 1822, naviguant sur le brick, *La Julia*, Le Capitaine Desse, partant du Port de Bordeaux vers Bourbon, rencontre le navire hollandais *Le Colombus* au niveau des côtes africaines, expédié de Batavia, aujourd'hui Jakarta, pour Amsterdam. Au bout de cinq jours de tempête, le capitaine Desse sauve quatre-vingt-douze personnes, marins du *Colombus*. Cette scène maritime est commandée le 27 août 1828 pour le Ministre de l'Intérieur MARTIGNAC. Dans une lettre adressée au préfet de la Gironde, le Baron d'HAUSSEZ, le ministre explique « qu'un tableau dont le sujet devra être pris dans les fastes de la gloire française sera calculé aux frais du ministère de l'Intérieur ». Il est payé 6.000 francs à l'artiste. Voici un exemple de peinture de paysage qui a plusieurs statuts puisqu'il s'agit d'une toile commandée par l'État pour souligner le renom de la Marine française, exposée au Salon de 1831, et qui pourtant finit en dépôt du musée du Louvre au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. On comprend mieux alors le sens de la « peinture éducative »

¹⁹³LÉCUYER, op. cit., p. 38.

¹⁹⁴Voir annexe, page 14

¹⁹⁵VALENCIENNES, op. cit., p. 489-501.

¹⁹⁶LAROUSSE, op. cit., p. 783.

¹⁹⁷ERIC SAUGERA, *Bordeaux, port négrier, XVIIe-XIXe siècles*, Paris : Karthala édition, 1995, p. 156.

définie par les musées départementaux car cette péripétie met en avant les qualités navales de la France et en particulier les marins bordelais.

Une autre toile acquise par le biais de l'État en 1853¹⁹⁸ est celle de Théodore Caruelle d'ALIGNY *l'Enfance de Bacchus* dit aussi *Bacchus enfant élevé par les nymphes dans l'île de Naxos*^{199,200}. Après exposition au Salon de 1848, le Ministère de l'Intérieur l'achète pour la somme de 5000 francs le 1^{er} juillet 1852 et le donne au musée de Bordeaux en 1853.

Cette voie d'accès pour la peinture de paysage n'est pas la plus empruntée. En effet, le paysage, à Bordeaux est plus souvent acquis par donation ou par achat du musée.

Nous allons nous pencher sur un dernier cas de musée départemental de l'an IX : Le musée de Beaux-Arts de Lyon. Il est le premier musée nommé sur la liste du 14 fructidor an IX. Il reçoit deux fois quarante-six tableaux du musée central de Paris le 13 ventôse an XI (4 mars 1803) et le 20 fructidor an XII (7 septembre 1804). Auparavant, le 2 thermidor an VII (20 juillet 1799) sont envoyés six tableaux de fleurs, quarante feuilles d'oiseaux peintes à l'encre de Chine sur papier vélin et trente-trois études d'après antique. Ce tout premier envoi est destiné à l'école de fleurs de Lyon. Cet envoi a une vue utilitaire et surtout économique au profit de la classe de fleurs, tenue par Pierre RÉVOIL (1776-1842), qui sert à l'apprentissage de la composition florale pour les soieries lyonnaises²⁰¹. Le 15 février 1811, l'Empereur accorde de nouveau cinquante-deux tableaux remis par décision du Ministre de l'Intérieur le 21 mars 1811²⁰². Au total, environ deux-cents œuvres sont arrivées à Lyon pour former le premier corpus du musée lyonnais²⁰³. De ces expéditions venues du Louvre, deux paysages de la période classique émergent : une *Marine. Tempête au soleil couchant* du style de Joseph VERNET et une *Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph* d'après POUSSIN²⁰⁴. Dans ce musée encore, il est clair que la peinture de paysage du début du XIX^e siècle ne trouve pas naturellement sa place dans les jeunes collections publiques départementales.

Pourtant à partir de 1819, une évolution des collections de peinture du musée de Lyon se fait ressentir car l'approche utilitaire de la peinture déposée à Lyon s'estompe au profit d'une peinture nommé « École lyonnaise » au Salon de la même année²⁰⁵. Dès lors, les élèves du maître RÉVOIL ne s'attardent plus uniquement sur la peinture de fleurs, mais s'ouvrent à la peinture de genre, les paysagistes offrant une touche fine et brillante, proche des *vedute*. Cette peinture plaît au public parisien. C'est pourquoi, Lyon met tout en place afin d'acquérir les toiles des peintres régionaux. C'est de cette manière par exemple, qu'entre en 1825 la *Halte des artistes lyonnais à l'île Barbe*²⁰⁶ peint par Antoine-Jean DUCLAUX (1783-1868), natif de Lyon. Cette peinture symbolise un manifeste de ce que souhaite représenter la récente école lyonnaise. DUCLAUX, élève de RÉVOIL, peintre paysagiste et animalier, brosse sur

¹⁹⁸LÉCUYER, op. cit., p. 40.

¹⁹⁹Marie-Madeleine AUBRUN, *Théodore Caruelle d'Aligny 1798-1871*, 1988, p. 106.

²⁰⁰Voir annexe, page 14

²⁰¹Philippe DUREY, *Musée des Baux-arts de Lyon, guide des collections*, Paris : RMN / Musée des Baux-arts de Lyon, 1995, p. 10.

²⁰²CLÉMENT DE RIS, op. cit., p. 480.

²⁰³CLÉMENT DE RIS, *ibidem*, p. 215.

²⁰⁴CLÉMENT DE RIS, *ibidem*, p. 477-478.

²⁰⁵DUREY, op. cit., p. 11.

²⁰⁶Voir annexe, page 9

un paysage typiquement lyonnais un portrait de groupe de ses collègues à la campagne. La recherche de la lumière du paysage et de la retranscription du pittoresque met en relief les multiples poses des personnages et des chevaux. Le lieu, l'île Barbe, est bien connu des artistes car il leur est cher. L'île, que le spectateur peut voir à gauche, est située sur la Saône au nord Lyon. Ainsi, DUCLAUX arrive à concilier paysage pittoresque et souvenir d'une agréable promenade²⁰⁷.

Le 16 février 1851, la politique d'acquisition des peintures régionales est telle que le musée ouvre une galerie spécifique aux « Artistes lyonnais »²⁰⁸. Cette politique qui dure jusqu'aux années 1880, entraîne un déséquilibre des autres genres picturaux. Le musée attend alors patiemment un dépôt de l'État. La peinture de paysage arrive en 1836, avec un *Épisode de la campagne de Russie*^{209,210} de Nicolas-Toussaint CHARLET (1792-1845). Certes, à première vue, surtout par le titre, la toile ne semble pas un paysage topographique, mais un témoignage historique. Pourtant, la masse de soldats se noie dans une étendue très vaste d'une plaine à la lisière d'une forêt. CHARLET retranscrit, au travers d'un panorama dont le point de fuite est l'infini, une nature imposante, un ciel occupant les deux-tiers de la toile et s'effondrant sur la masse humaine. Cette nature est amplifiée par les dimensions du tableau (195x295 cm), référence aux dimensions de la toile à sujet historique : la campagne napoléonienne. Les tonalités froides des bleu glacier, blancs et noirs d'une part retiennent l'action des hommes en suspens pour faire place au thème principal, le paysage de la taïga, et d'autre part soulignent le désastre de la Retraite de Russie²¹¹.

Le 21 janvier 1861 Théodore Caruelle d'ALIGNY, peintre de paysage, est nommé directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon à la succession de BONNEFOND décédé précipitamment. d'ALIGNY a 63 ans. Il naît au château de Chaume, village au sud de Nevers. Son premier maître est Jean-Baptiste RÉGNAULT concurrent de l'école de DAVID. Puis d'ALIGNY ayant un goût prononcé pour le paysage, il l'étudie auprès de Louis-Etienne WATELET, lui-même élève du peintre paysagiste VALENCIENNES. Par son enseignement Théodore Caruelle d'ALIGNY est l'héritier d'une fine lignée de peintres de paysage.

Durant son premier voyage en Italie, entre 1822 et 1827²¹², il rencontre à Rome les peintres lyonnais ORSEL, BONNEFOND, VIBERT²¹³. Il rencontre aussi en 1825 Camille COROT avec qui il soude une longue amitié. d'ALIGNY impose sa vision sur cet artiste. À l'automne 1861, d'ALIGNY fait des promenades en Haute-Saône et dans la région de Lyon jusqu'à Grenoble. Il y peint de nombreux paysages témoignant de ses itinéraires. Bien que d'ALIGNY soit désigné comme directeur du musée de Lyon, la peinture de paysage n'entre pas plus facilement dans les collections par voie de dépôt.

Les acquisitions des peintures de paysage au musée des Beaux-Arts de Lyon s'effectuent par achat de la part du musée afin d'enrichir de manière autonome sa collection, sans choix dicté par l'État.

²⁰⁷DUREY, *ibidem*, p. 190.

²⁰⁸DUREY, *ibidem*, p. 11.

²⁰⁹Voir annexe, page 10

²¹⁰la campagne de Russie a eu lieu du 22 juin au 14 décembre 1812, et s'est soldée par une défaite de Napoléon face au Tsar Alexandre I^{er} de Russie.

²¹¹DUREY, *ibidem*, p. 202.

²¹²Il y retourne en 1834-1835

²¹³AUBRUN, *op. cit.*, p. 19.

Après avoir étudié la manière dont les collections provinciales se sont constituées et comment la peinture de paysage commence à être présente dans les collections, nous allons nous arrêter sur un musée plus contemporain qui tient une place primordiale dans la muséologie du XX^e siècle et qui tient sa collection de paysages des deux musées parisiens du temps moderne : le musée d'Orsay.

b) Le musée d'Orsay et son rôle de dépôt

La collection du musée d'Orsay a été constituée grâce aux collections des musées du Louvre et du Luxembourg²¹⁴. En effet, le musée d'Orsay est un musée jeune qui n'ouvre ses portes qu'en 1986. C'est pourquoi il faut repartir dans les collections acquises par le Luxembourg et le Louvre pour comprendre comment Orsay devient un lieu de dépôt des paysages romantiques, néoclassiques, des paysages français entre 1830 et 1850 et des paysages impressionnistes.

Le palais du Luxembourg ouvre ses portes au public pour la première fois entre 1750 et 1780 pour l'exposition des œuvres du Cabinet du Roi Louis XVIII, créateur du musée²¹⁵. Le musée du Luxembourg est véritablement ouvert en 1818. Seules les toiles de « l'École moderne de France » y sont exposées. La première collection se compose de soixante-douze tableaux. Puis en 1849, cent-quarante-neuf toiles y sont conservées. Le Luxembourg devient un lieu de consécration pour les artistes y étant exposés. Ainsi, les œuvres les plus importantes de la liste civile de Napoléon III y sont exposées. En ce qui concerne la peinture de paysage, la toile de Charles TOURNEMINE, *Éléphants d'Afrique* entre au Luxembourg en 1867²¹⁶. Par ailleurs, à l'époque de Napoléon III, la peinture de paysage des maîtres les plus reconnus n'est pas rentrée dans les collections nationales, que ce soit au Louvre ou au Luxembourg. Les toiles révélatrices des paysages de COROT, COURBET ou DUPRÉ n'y figurent pas. Cette remarque est soulevée par Gustave LAMOURRET en 1895 dans son ouvrage *L'Art et l'État en France*²¹⁷. Des lacunes se font alors ressentir au Luxembourg car certaines toiles de paysage ne pouvaient être acquises par achat leur valeur étant devenue trop importante. C'est pourquoi sous le Second Empire, une seule toile de COROT, *Une matinée. Danse des nymphes*, est exposée au Luxembourg grâce à son acquisition au Salon de 1851. Ainsi, on peut noter que la reconnaissance de l'artiste, et par extension du genre paysage, au moyen de son entrée dans les collections publiques nationales n'est possible qu'après sa mort en 1875²¹⁸. La peinture de paysage est « comme tous les genres, un peu trop sacrifiée au tableau d'histoire »²¹⁹. Pourtant, l'enrichissement des collections de la peinture de paysage est dû à COROT lui-même par un legs de deux paysages : *Le Colisée vu des jardins Farnèse* et *L'Eglise de Marissel*²²⁰. Ces deux tableaux n'arrivent pas directement au Louvre, mais sont exposées d'abord dans l'antichambre du Louvre, autrement dit le Luxembourg. Ces deux œuvres entrent au Louvre en 1886, date clef qui rend officielle la

²¹⁴Alain NAVE, *Le Musée d'Orsay; histoire, architecture, collections*, Paris : Biro édition, 1999, p. 27.

²¹⁵NAVE, *ibidem*, p. 26.

²¹⁶GRANGER, *op. cit.*, p. 337-338.

²¹⁷GRANGER, *ibidem*, p. 346.

²¹⁸GRANGER, *ibidem*, p. 347.

²¹⁹Ce sont les mots de Louis VIARDOT tirés de son ouvrage *Les Musées de France*, p.474

²²⁰Voir annexe, page 2

reconnaissance de l'œuvre de COROT. Cette date affirme également la place de la peinture de paysage du XIX^e siècle dans les collections publiques.

Les plus belles œuvres de ce musée sont envoyées au Louvre dix ans après la mort de Louis XVIII. L'enrichissement des collections du musée s'appuie essentiellement sur les achats faits au Salon depuis 1667, dans le Salon Carré du Louvre²²¹. Le goût officiel prime sur les essais novateurs. Après la Commune²²², le Salon se tourne plus facilement vers l'art réaliste ou la peinture de paysage de l'École de Barbizon. Ainsi, dès les années 1870, les œuvres de DAUBIGNY ou DIAZ rentrent au musée du Louvre²²³. Les collections du musée du Louvre, qui relient les collections du musée d'Orsay prennent considérablement en compte la peinture de paysage. En effet, sous l'Empire, la peinture française du Louvre est à la fois classique et romantique. La peinture de paysage de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle comme Hubert ROBERT, VALENCIENNES ou Achille-Etna MICHALLON est bien ancrée dans les collections du Louvre. Le paysage redevient une préoccupation majeure de la peinture française avec l'intervention des toiles de Camille COROT, DAUBIGNY ou Théodore ROUSSEAU. Ces peintres sont les derniers qui ont leur place au Louvre. En effet ils servent de passerelle avec leurs successeurs qui se retrouvent conservés au musée d'Orsay²²⁴.

A partir de 1937, le musée du Luxembourg accueille déjà un trop grand nombre d'œuvres. Le nouveau musée d'Art Moderne situé au Palais de Tokyo prend le relais. Durant la Seconde Guerre Mondiale, le Jeu de Paume est utilisé comme centre de dépôt de saisies par les nazis avant expédition en Allemagne. En 1947, le trop grand nombre d'œuvres revenues en France nécessite une réorganisation entre le Louvre devenu exigu, la salle du Jeu de Paume et le Musée d'Art Moderne²²⁵.

Durant cette période d'après guerre et jusqu'au projet du musée d'Orsay, les acquisitions continuent de trois manières : achat des musées, donations (dont en 1961 celle d'Eduardo MOLLARD et en 1973 celle de Max KAGANOWITCH) et legs²²⁶.

Quand à partir de 1978, le projet du musée d'Orsay est enfin mis en place, on pense à une répartition plus équitable des œuvres d'art. C'est pourquoi, le fond du musée d'Orsay est constitué de la manière suivante :

des collections du Louvre viendront toutes les œuvres de la fin du Romantisme,
la totalité de la collection du Jeu de Paume est reversée à Orsay,
du Musée d'Art Moderne sont déposées les collections antérieures à 1905.

Ce fonds constitue une source qui paraît insuffisante pour obtenir un projet muséal digne de la capitale des arts. C'est pourquoi un large programme d'acquisition est mis en place. Leurs voies sont variées : donations, achats, dépôts sont prévus pour renforcer les collections d'Orsay.

En 2009, le musée d'Orsay contient 228 peintures de paysage françaises datées entre le début du XIX^e siècle et le quatrième quart du XIX^e siècle, soit entre 1800 et 1878 :

²²¹NAVE, *Le Musée d'Orsay; histoire, architecture, collections*, op. cit., p. 26.

²²²18 mars 1871 - 21/28 mai 1871

²²³NAVE, *ibidem*, p. 27.

²²⁴Alain NAVE, *Le Grand Louvre, l'histoire, l'architecture, les collections*, Paris : Biro édition, 1998, p. 89.

²²⁵Id., *Le Musée d'Orsay; histoire, architecture, collections*, op. cit., p. 28.

²²⁶NAVE, *ibidem*, p. 29.

9 BOUDIN,	12 DAUBIGNY,	2 HARIGNIES,	1 RAFFAELLI,
2 CAILLEBOTTE,	1 DECAMP,	2 MICHEL,	8 RAVIER,
2 CARRAND,	8 DIAZ,	1 MILLET,	1 ROUART,
14 CARRIÈRE,	4 DUPRÉ,	44 MONET,	1 ROUSSEAU,
2 CAZIN,	1 FRANÇAIS,	1 MOREAU-NÉLATON,	28 SYSLEY,
9 CHINTREUIL,	2 FROMENTIN,	1 PENGUILLY L'HARIDON,	1 TOURNEMINE,
18 COROT,	3 GUILLAUMET,	32 PISSARRO,	2 VIGNON,
2 COURBET,	10 GUILLAUMIN,		4 ZIEM ²²⁷ .

En examinant ce décompte, on voit que la peinture de paysage à Orsay se compose d'un très vaste ensemble qui représente correctement ses tendances et son évolution de l'École de Barbizon jusqu'à l'Impressionnisme qui est majoritaire. La représentation de la diversité de la création artistique de la peinture de paysage témoigne également de sa complexité.

Le Louvre et le Luxembourg sont deux institutions importantes fondatrices de la collection du musée d'Orsay. Bien que nous observons que certains paysages ont eu l'honneur de rentrer dans ces institutions dans les années 1860-1870 selon la volonté de l'État, la plupart des peintures de paysage rentreront dans ces deux institutions par donation de trois grands collectionneurs du début du XX^e siècle : Thomy THIÉRY en 1902, Etienne MOREAU-NÉLATON en 1906 et Alfred CHAUCHARD en 1909. Elles finissent à Orsay.

On observe ainsi par quel moyen la peinture de paysage passe du domaine privé au domaine public.

B. Des collections privées aux collections publiques

« Le collectionneur particulier n'est qu'un dépositaire et toutes les belles choses finissent au musée »

Claude ROGER-MARX^{228,229}

Une collection est dite privée lorsque le propriétaire des œuvres ne laisse aucun droit de regard, sauf exceptionnellement de la part d'un public qui ne fait pas partie d'un cercle intime. L'État ne prend pas en charge ces œuvres. Les collections personnelles sont l'aboutissement d'une énergie développée par des personnages qui se sont passionnés pour du mobilier, des peintures, des sculptures et d'autres objets d'art. Le temps délimite ces collections mais pas la fortune²³⁰.

²²⁷Décompte fait à partir des éléments de la *Base Joconde* en 2009 à voir en annexe pour les titres exacts

²²⁸Françoise CACHIN, *De Corot aux Impressionnistes, donation Moreau-Nélaton*, Paris : RMN, 1991, p. 41.

²²⁹Propos rapporté en 1980 par Arlette SÉRULLAZ, Conservateur en chef au département des arts graphiques du musée du Louvre, dans le catalogue de la Donation Cl. ROGER-MARX

²³⁰CABANNE, op. cit., p. 7.

a) Les donations

Une donation est une libéralité qui s'accompagne d'un acte notarié formant accord de volontés : volonté de donner chez l'un et volonté de recevoir de l'autre. C'est un contrat qui entraîne la transmission à titre gratuit d'un bien de façon immédiate et irrévocable et qui précise les conditions éventuelles mises par un donateur à son geste²³¹.

Les donateurs sont nombreux, mais il en existe trois qui offrent leurs collections de peintures au musée du Louvre. Ces donateurs du Louvre sont Georges-Thomy THIÉRY dont le testament de donation est rédigé en 1895 ; Etienne MOREAU-NÉLATON, dont la donation date de 1906 ; et Alfred CHAUCHARD en 1909. Thomy THIÉRY n'effectue pas une « donation » à proprement parler, mais il lègue sa collection au Louvre, legs effectif au moment de sa mort le 3 janvier 1902. C'est pourquoi, nous étudierons son cas dans la partie concernant les legs de la peinture de paysage.

Etienne MOREAU-NÉLATON est peintre, graveur, céramiste, collectionneur et historien de l'art. Au XVI^e siècle la famille MOREAU habite un village près de Tours. Ainsi, sa famille est d'origine paysanne. Au XVIII^e siècle, Louis MOREAU s'installe à Paris comme ferblantier. Puis son fils, Martin-Fernand MOREAU, fait fortune dans l'industrie du bois. Ses fils, Adolphe et Frédéric MOREAU sont les initiateurs de cette passion pour les œuvres d'arts et la collection. La collection Etienne MOREAU-NÉLATON commence par l'héritage de la première collection MOREAU acquise par son grand-père, Adolphe MOREAU²³².

L'éducation artistique d'Etienne MOREAU-NÉLATON le mène à poursuivre la manie de collectionner les œuvres picturales comme le faisait son grand-père. L'héritage qu'apporte Adolphe MOREAU est constitué de trente et une toiles, acquises entre 1835 et 1860. Durant ces trente années, Adolphe MOREAU père compose sa collection de peinture néo-classiques, romantiques, anecdotiques, historiques et de paysage de l'école de Barbizon²³³ : deux Narcisse DIAZ DE LA PEÑA (*Enfant et Chiens, Folles Filles*), trois Constant TROYON (*Troupeau passant le gué, Cours d'eau sous bois, La Vache au pâturage*), deux Charles-François DAUBIGNY (*Les Bords du Cousin (environs d'Avallon) ou Paysage aux mulets, Une vallée au soleil couchant*)²³⁴. L'intérêt d'Etienne MOREAU-NÉLATON se tourne également vers la peinture de paysage. Ses liens d'amitié avec HARPIGNIES, BONHEUR, ROUSSEAU et TROYON lui permettent d'enrichir ses connaissances sur le paysage. Ainsi, il sort de sa collection les peintres de paysage tels FRANÇAIS, MARILHAT ou ZIEM en échange de l'entrée des toiles de COROT, mais conserve les peintres qui illustrent la forêt de Fontainebleau. La collection de paysages est donc restructurée par Etienne MOREAU-NÉLATON visant à révéler les peintres précurseurs de la technique impressionniste²³⁵. Par la suite, il est nécessaire de relier MOREAU-NÉLATON aux Impressionnistes, car c'est lui qui fait entrer officiellement la peinture de paysage impressionniste au Louvre grâce à sa donation de 1906²³⁶. Déjà Gustave CAILLEBOTTE lègue en 1893 quelques toiles impressionnistes pénétrant le sanctuaire de l'antichambre du Louvre. Le premier pas est fait, mais l'entrée au Louvre de peintres vivants des années 1870-1880 est véritablement une

²³¹MUSÉE D'ORSAY, op. cit.

²³²CACHIN, op. cit., p. 18.

²³³CACHIN, *ibidem*, p. 40,67.

²³⁴CACHIN, *ibidem*, p. 67-70.

²³⁵CACHIN, *ibidem*, p. 67.

²³⁶CACHIN, *ibidem*, p. 108.

avancée pour l'histoire de l'art. Le Louvre n'est plus exclusivement réservé aux artistes d'une époque passée, considérés comme les maîtres dans l'histoire de l'art, modèles dédiés à être copiés. L'entrée au Louvre, en 1906, de JONGKIND (*Ruine du château de Rosemont (Nièvre)*²³⁷), MONET, PISSARRO, MORISOT et SISLEY, provoque une rupture pour les acquisitions des musées, et les bouleverse définitivement²³⁸. La donation MOREAU-NÉLATON se constitue alors, en ce qui concerne les paysages impressionnistes, des peintres français²³⁹ :

de neuf paysages de Claude MONET :

*Le Pavé de Chailly (Route de Bas-Bréau à Fontainebleau)*²⁴⁰,

*Grosse mer à Etretat*²⁴¹,

*Le Pont du chemin de fer à Argenteuil*²⁴²,

*Vétheuil*²⁴³,

*Zaandam (Hollande)*²⁴⁴,

*Carrière Saint Denis (Vétheuil)*²⁴⁵,

*Le Chasse-Marée à l'ancre*²⁴⁶,

*Les Coquelicots, environ d'Argenteuil*²⁴⁷,

*Le repos sous les lilas*²⁴⁸,

d'un seule toile de Berthe MORISOT :

*La chasse aux papillons*²⁴⁹,

de deux paysages de Camille PISSARRO :

*Pontoise*²⁵⁰,

*La Diligence à Louveciennes*²⁵¹,

de sept paysages d'Alfred SISLEY :

*La Forge à Marly-le-roi*²⁵²,

*Rue de la Chaussée à Argenteuil ou Place à Argenteuil*²⁵³,

*Passerelle d'Argenteuil*²⁵⁴,

*Bateau à l'écluse de Bougival*²⁵⁵,

²³⁷Voir annexe, page 4

²³⁸CACHIN, *ibidem*, p. 108.

²³⁹Voir annexe, page 36 pour la liste complète

²⁴⁰Voir annexe, page 4

²⁴¹Voir annexe, page 5

²⁴²Voir annexe, page 4

²⁴³Voir annexe, page 7

²⁴⁴Voir annexe, page 4

²⁴⁵Voir annexe, page 6

²⁴⁶Voir annexe, page 6

²⁴⁷Voir annexe, page 7

²⁴⁸Voir annexe, page 6

²⁴⁹Voir annexe, page 7

²⁵⁰Voir annexe, page 7

²⁵¹Voir annexe, page 7

²⁵²Voir annexe, page 8

²⁵³Voir annexe, page 7

²⁵⁴Voir annexe, page 8

²⁵⁵Voir annexe, page 8

*La Neige à Marly-le-roi*²⁵⁶,

*Le repos au bord du ruisseau. Lisière du bois*²⁵⁷,

*Le Canal Saint Martin, Paris*²⁵⁸.

Après avoir entrevu la donation MOREAU-NÉLATON, arrêtons-nous un instant sur la donation CHAUCHARD.

Alfred Hippolyte CHAUCHARD (1821-1909) fonde les Grands Magasins du Louvre au printemps 1855. Il en restera trente ans le gérant. Les affaires marchent bien et CHAUCHARD est très ambitieux. Réclamant une reconnaissance de son grand travail envers l'économie de la Nation, il décide de déposer sa candidature le 18 mars 1869 pour obtenir la Croix de la Légion d'Honneur²⁵⁹. Malheureusement sa première demande est refusée, mais sa pugnacité le pousse à réitérer sa demande en 1884 pour le grade d'officier de la Légion d'Honneur. Le régime français a changé, nous sommes sous la III^e République, et on lui accorde cette faveur en 1885²⁶⁰.

Alfred CHAUCHARD dépose sa démission au Conseil d'Administration de la Société des magasins le 23 mai 1885. La relève est prise par Olympe HÉRIOT²⁶¹. Il reste simplement commanditaire à l'âge de 64 ans. Durant toutes ces années, CHAUCHARD accumule une immense fortune qui lui permet de vivre très confortablement malgré son départ de la direction.

Avec une rente viagère de 750 000 frs par mois, CHAUCHARD vit sans compter. Son goût pour le luxe et le confort le mène à trouver une maison de campagne non loin de Paris : il obtient le Pavillon de Musique, à Versailles, dans lequel habitait la comtesse de Provence. Elle l'avait fait construire entre 1783 et 1784²⁶². Il suit donc la mode des bourgeois parisiens avec l'acquisition de cette nouvelle demeure.

Alfred CHAUCHARD loue un appartement rue de Messine et décide de devenir propriétaire. Le 11 janvier 1888, il achète un hôtel particulier au 5 avenue Vélasquez à Paris, près du Parc Monceau²⁶³. Dans les années 1898, CHAUCHARD décide de décorer cette demeure avec des toiles acquises en 1885. C'est à partir de ce moment que CHAUCHARD entreprend d'investir dans des œuvres d'arts²⁶⁴. Son choix se tourne vers la peinture de 1830 et en particulier les paysages. Près de 200 toiles vont constituer sa collection. Néanmoins, CHAUCHARD ne peut pas être considéré comme un véritable « collectionneur ». S'il achète de belles toiles, ce n'est pas pour leur valeur artistique que CHAUCHARD les apprécie, mais pour leur valeur pécuniaire. Plus la toile vaut cher et plus CHAUCHARD voudra l'obtenir. Même s'il n'y connaît rien en matière d'art, sa collection en 1893 s'évalue à 14 millions de francs. Elle regroupe 140 œuvres peintes. Les peintures de paysage y sont majoritaires. On y compte 26 COROT, 8 ROUSSEAU, 6 DUPRÉ, 7 DAUBIGNY, 15 DIAZ, 2 FROMENTIN, 3 JACQUES, 8 MILLET, 18 TROYON, 7 ZIEM²⁶⁵. Pour CHAUCHARD, la collection d'œuvres est donc toujours à but lucratif et non artistique, car on ne parle jamais de ses côtés

²⁵⁶Voir annexe, page 8

²⁵⁷Voir annexe, page 8

²⁵⁸Voir annexe, page 8

²⁵⁹Jacqueline ZIMMERMANN et Robert ZIMMERMANN, *Chauchard des Grands Magasins du Louvre*, Paris 1994, p. 155.

²⁶⁰ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 160.

²⁶¹ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 162, 163.

²⁶²ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 164.

²⁶³ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 171.

²⁶⁴ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 185.

²⁶⁵Voir annexe, page 37 pour la liste complète

documentalistes ou passionnés d'une certaine période. Bien qu'il encourage l'art, son but n'est rien d'autre qu'égoïste et présomptueux. En effet, cet amas de chefs-d'œuvre n'est ici que pour montrer sa notoriété et sa richesse qui lui procurent une promotion dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Il reçoit la plaque de Grand Officier en 1900. Mais l'avidité de la gloire mène CHAUCHARD à la conquête de la Grand Croix de la Légion d'Honneur²⁶⁶. Pour cela, il va compter sur sa collection de tableaux. Sa proposition est la suivante : offrir sa collection au Louvre en échange du Grand Cordon. Il veut donc faire don de ses tableaux par testament, après sa mort²⁶⁷. Aristide BRIAND qui est le Ministre de l'instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes accepte immédiatement. Pourquoi cette précipitation dans l'assentiment pour cette insigne ?

Précédemment, Richard WALLACE, riche amateur d'art, a effectué la même démarche afin d'obtenir le ruban de la Légion d'Honneur mais il lui a été refusé. De ce fait, WALLACE s'est empressé de faire don de sa collection de peinture française au British Museum à Londres. Afin d'éviter de faire la même bêtise, Aristide BRIAND accepte donc sans état d'âme le marché proposé par Alfred CHAUCHARD. Ainsi, le 28 décembre 1907, le Président de la République Armand Fallière, remet la Grand Croix à Alfred CHAUCHARD, « collectionneur ». Cette dernière mention est rayée sur l'original ce qui prouve bien que l'intérêt de CHAUCHARD n'est pas d'être reconnu comme un amateur d'art mais comme un homme puissant à qui l'on rend hommage.

Voilà donc la manière dont la majeure partie des paysages dit « de 1830 » est entrée dans les collections publiques du Louvre. Le Testament indique que « l'État reçoit, pour le Musée du Louvre, la collection de près de 200 toiles de l'École de 1830 »²⁶⁸.

Les donations Etienne MOREAU-NÉLATON et Alfred CHAUCHARD n'ont absolument pas la même vocation. La première est donnée dans le but de faire partager un savoir, une érudition qui a été travaillée, réfléchié durant toute une vie et offerte au Louvre puis Orsay, avec générosité et au profit des musées français, afin d'alimenter les collections publiques et, par ce biais, d'amener la peinture de paysage à une certaine reconnaissance et à un statut officiel.

La seconde n'est donnée au Louvre que dans le but d'obtenir une reconnaissance personnelle et non une reconnaissance des œuvres elles-mêmes. Il s'agit pour CHAUCHARD d'une sorte de marchandage pour satisfaire sa vanité.

Le Louvre n'est pas le seul musée à recevoir des donations importantes en matière de peinture de paysage. En effet, bien avant les donations de paysages impressionnistes, la donation François-Xavier FABRE est apparue au musée qui porte son nom aujourd'hui, situé à Montpellier. La première donation du peintre-collectionneur date de 1825 et forme le noyau de la collection de peintures de paysage néo-classiques dans les collections publiques des collections montpelliéraines. Le musée FABRE d'aujourd'hui portait le nom de *Museum*, sous le régime post-révolutionnaire, durant l'an VI (1797-1798). Ce musée s'est formé d'une toute première collection amassée par les Académies de peinture et de sculpture qui ont existé. Elle s'accroît, entre autres, par des toiles qui arrivent en dépôt de l'ancienne

²⁶⁶ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 188.

²⁶⁷ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 189.

²⁶⁸ZIMMERMANN, *ibidem*, p. 209.

Académie Royale de Peinture²⁶⁹. Grâce à l'arrêté consulaire du 16 Fructidor an X (3 septembre 1802), arrêté ajoutant le musée de Montpellier sur la liste des quinze musées décrétés « de province ». Cet envoi contient majoritairement des peintures d'Histoire. Il contient notamment deux peintures de paysage de WOLFF²⁷⁰. Plusieurs autres donations constituent la collection de paysages néoclassiques dans les musées province, développées dans la thèse de Mylène PIRON²⁷¹ :

- la donation VALEDAU datée de 1836,
- la donation BONNET-MEL datée de 1864,
- les donations du Vicomte d'ADHÉMAR datées de 1827 et 1830,
- la donation LEVAT datée de 1838,
- la donation CANONGE datée de 1865,
- la donation BOUISSON-BERTRAND datée de 1865,
- la donation DELESTRE datée de 1939²⁷².

Alfred BRUYAS contribue également à enrichir la collection du musée Fabre par sa donation de peintures contemporaines dans les années 1868.

Un grand nombre de donations permettent aux musées de province d'accéder à des collections de peintures de paysage de qualité, tout en ayant un panel du genre qui permet d'observer sa mutation.

Après avoir vu la manière dont s'effectue une donation et quelles sont les personnalités qui font affluer et évoluer les collections des peintures de paysage, visualisons le mouvement de la peinture de paysage par un autre apport : le legs.

b) Les legs

Une manière différente d'acquérir les œuvres est la voie testamentaire. En effet le legs permet, par disposition testamentaire, de remettre des œuvres à l'État ou à un musée. L'œuvre entre effectivement dans les collections nationales à la mort du testateur²⁷³.

De cette manière, COROT lègue au Louvre deux toiles mises en lumière grâce à l'inventaire après son décès. Ces toiles sont séparées de quarante ans. Il s'agit de toiles dont nous avons parlé et qui assoient le statut de la peinture de paysage du XIX^e siècle : *Le Colisée vu des jardins Farnèse*²⁷⁴ et *l'Eglise de Marissel*²⁷⁵. Traditionnellement, nous savons par les catalogues du Luxembourg de 1876 et ceux du Louvre, que Camille COROT lègue deux œuvres : *Le Colisée* et *Le Forum*²⁷⁶. Le testament que COROT rédige n'est pas daté spécifiquement, mais selon les recherches d'Anne ROQUEBERT, il est établi entre 1866 et 1876. COROT écrit sur une feuille de papier : « Ceci est mon testament : je lègue au Musée du Louvre mon étude dite du Colisée, plus une autre prise près de Beauvais (L'église de Maryffet, en fait il s'agit

²⁶⁹PIRON, op. cit., p. 24.

²⁷⁰dépot D 803-1-17 et D 803-1-18.

²⁷¹PIRON, *ibidem*.

²⁷²PIRON, *ibidem*, p. 27-31.

²⁷³MUSÉE D'ORSAY, op. cit.

²⁷⁴Voir annexe, page 2

²⁷⁵Voir annexe, page 2

²⁷⁶Voir annexe, page 2

de Marissel) »²⁷⁷. Le Louvre, musée illustre, reçoit ces deux œuvres car il représente la reconnaissance qu'un artiste peut recevoir de la part du public et du souverain au moment de son entrée dans ce lieu. Cette reconnaissance est réciproque puisque l'artiste rend hommage au musée par les liens qui se sont créés²⁷⁸. Le musée du Louvre est un endroit de formation artistique par la copie des maîtres anciens. Ainsi, le fait d'avoir une de ses toiles accrochées permet à COROT de devenir lui-même modèle pour la nouvelle génération d'artistes. Par ce legs accepté par le musée du Louvre, COROT fait bien plus que rendre hommage à son lieu de prédilection, il participe à l'émergence de la peinture de paysage moderne du XIX^e siècle. Théodore Caruelle d'ALIGNY l'avait prédit puisqu'il dit lors de son voyage en Italie et au moment de sa connaissance avec COROT en 1825 : « il sera notre maître à tous »²⁷⁹ et COROT ajoute « M. d'ALIGNY, déjà célèbre alors, soupçonna le premier l'importance des essais du jeune peintre et voulu bien l'encourager »^{280,281}. Par ailleurs, COROT parle dans son legs d'« étude » et non de « toile » pour parler des ces œuvres. Ceci provient du fait qu'au XIX^e siècle, la signification du mot « étude » souhaite exprimer le travail fait sur le motif, le portrait de site, en l'occurrence celui du Colisée ou de l'Église. COROT recentre donc la réflexion de la peinture de plein air ou de la peinture faite d'après esquisse, en atelier.

Le choix de son legs n'est pas anodin. L'étude du *Colisée vu des jardins Farnèse* datée de 1826, est une œuvre dont COROT ne se sépare pas. D'une part, il ne le vend pas de son vivant, mais il l'expose au Salon de 1849. D'autre part, le Colisée acquiert une certaine célébrité surtout auprès de ses amis d'ALIGNY et l'historiographe Alfred ROBART qui comprennent tous deux l'importance de ces études. La seconde œuvre, *L'église de Marissel* entre au Louvre par un processus plus compliqué que le legs de COROT. Sur son testament, le titre de l'œuvre n'est pas clairement défini. Le problème se pose alors de savoir quelle est l'étude destinée à rentrer au Louvre par legs car il en existe deux : *L'église de Marissel, près de Beauvais* ou *Marissel, vue en face de l'Église*²⁸² datées toutes deux de 1866. COROT souhaite offrir l'étude de Marissel la plus prestigieuse, c'est pourquoi il choisit la première, qu'il juge également digne d'être exposée au Salon de 1867. Or d'une part, ce tableau n'est pas trouvé dans l'atelier de COROT en 1875 mais lors de cet inventaire on découvre qu'elle a été achetée par LAURENT-RICHARD lors de la vente Mame en 1867. Du point de vue testamentaire, le notaire notifie que ce sont les œuvres du *Forum* et du *Colisée* qui sont léguées au Louvre²⁸³. Néanmoins, elles ne sont pas admises directement au Louvre et passent d'abord par le Luxembourg le 26 juillet 1875²⁸⁴. Dans les trois études sur *Rome et le Jardin Farnèse*, seules ces deux sont allées au Louvre. La dernière, *Rome. Vue prise des jardins Farnèse, (le matin)*, est aujourd'hui conservée dans la Phillips Collection à Washington. Après de multiples revirements de situation, le 26 avril 1904, lors de la vente Mame, Etienne MOREAU-NÉLATON achète pour 104 000 fcs

²⁷⁷ ANNE ROQUEBERT, « Le véritable legs de Corot (1796-1875) au Musée du Louvre », in : *Revue du Louvre, Revue des musées des France* (avr. 1999), p. 68.

²⁷⁸ ROQUEBERT, *ibidem*, p. 69.

²⁷⁹ AUBRUN, *op. cit.*, p. 20.

²⁸⁰ ROQUEBERT, *op. cit.*, p. 69.

²⁸¹ note n°6 de ROQUEBERT, *ibidem*, p. 72 : Comme aimait à le raconter COROT, Charles Asselineau extrait de *L'Artiste*, octobre 1851. Cabinet des estampes, Bibliothèque Nationale, *Articles de journaux et divers sur COROT*, Yb3 952 p.5

²⁸² Voir annexe, page 2

²⁸³ ROQUEBERT, *ibidem*, p. 70.

²⁸⁴ ROQUEBERT, *ibidem*, p. 71.

l'église de Marissel. Cette toile fait partie de la collection MOREAU-NÉLATON jusqu'en 1906, date à laquelle le propriétaire fait sa donation au Louvre.

Au travers du « legs Corot », nous voyons que l'entrée de certaines peintures de paysage dans les collections publiques ne s'effectue pas facilement. Bien que les testaments donnent certains ordres de donation, ils ne peuvent pas toujours être respectés. Nous observons bien dans ce cas, que le flux des peintures de paysage évolue entre le mains de collections à la fois privées et publiques, et même si le mode d'acquisition (legs, achat pour privé) ne correspond pas à ce qui est prévu au départ, l'œuvre finit toujours par être conservée dans un musée.

Bien que l'existence de documents soit faible sur l'histoire de ce legs, il est assez important d'en parler puisqu'il permet à une grande partie des paysages de l'École de Barbizon d'entrer au Louvre. Il s'agit du legs Thomy THIÉRY.

Georges-Thomy THIÉRY (1823-1902) est originaire de l'Île Maurice, ex-territoire français, nommé l'Isle-de-France, devenu territoire anglais à partir de 1815. Avant d'être collectionneur, Thomy THIÉRY est un homme d'affaires dans le commerce du sucre à l'île Maurice. Il doit sa place à ses oncles MM. COUPLET et FAYOLLE DE SAINT-FÉLIX²⁸⁵.

Ce n'est que tardivement que Thomy THIÉRY s'adonne à la collection d'art. Après un premier séjour à Paris à l'âge de 33 ans, il y retourne en 1873 à cause de sa sœur mourante habitant au 4 rue du Général-Foy. Il devient propriétaire de cette demeure.

Thomy THIÉRY vient à la peinture plus par goût que par connaissance. Il n'a pas une fibre d'historien d'art ni de documentaliste comme MOREAU-NÉLATON. Manquant d'expérience et afin de bien choisir ses acquisitions, Thomy THIÉRY décide de s'appuyer sur le sens pictural et l'œil de Maurice MALLET. Thomy THIÉRY oriente choix vers la peinture de paysage de 1830. On retrouve cette préférence dans la collection CHAUCHARD, personnage contemporain de Thomy THIÉRY. Sa collection prend forme à partir des années 1880. Durant ces années, les paysages appartiennent déjà à d'autres collectionneurs. Thomy THIÉRY acquiert donc ses toiles à un coût élevé. Riche homme d'affaire, Thomy THIÉRY sait comment employer son argent à bon escient. Ainsi, *Le Grand chêne* de DUPRÉ entre dans la collection Thomy THIÉRY pour 200 000 francs (dans les années 1880-1890) ou *Les Hauteurs de Suresnes* de TROYON²⁸⁶. La valeur des œuvres achetées par THIÉRY²⁸⁷ n'est pour lui pas importante. Il ne voit pas en ces acquisitions une ressource commerciale. La collection Thomy THIÉRY est établie en 1895. Elle est alors accrochée dans les salons de son appartement de la rue Général-Foy, cachée au yeux du public, excepté au Grand-Duc de Russie et au Prince de Galles. La galerie se révèle être un sanctuaire.

Eugène GUILLAUMIN influence aussi beaucoup Thomy THIÉRY dans le choix de ses achats. Le collectionneur a décidé depuis longtemps de léguer ses œuvres à l'État : Au moment de son acquisition du *Lion dévorant un lapin* de DELACROIX, Thomy THIÉRY s'exclame « Quel bonheur ! ce sera un tableau de plus pour la France »²⁸⁸.

²⁸⁵ LOUIS LEGRAND, *Les donateurs du Louvre, Thomy Thiéry, Notice lue à l'Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre*, Paris : Imprimerie générale Lahure, 1907, p. 4.

²⁸⁶ LEGRAND, *ibidem*, p. 8.

²⁸⁷ LEGRAND, *ibidem*, p. 4.

²⁸⁸ LEGRAND, *ibidem*, p. 10.

Le 26 janvier 1895 est rédigé le testament de Thomy THIÉRY. En ce qui concerne la peinture il lègue à l'État pour le musée du Louvre cent vingt-trois toiles :

12 Corot	17 Decamps	10 Rousseau
13 Daubigny	2 Fromentin	11 Troyon
11 Delacroix	7 Isabey	1 Vollon
12 Duprès	5 Meissonnier	3 Ziem ²⁸⁹
10 Diaz	6 Millet	

La peinture de paysage est majoritaire dans cette collection. L'École de Barbizon en est, une fois encore, au cœur. Elle est la première école de paysages reconnue en France qui regroupe des artistes ouvrant leurs esprits et leurs sens à la nature, en plein air. Cette peinture de paysage prépare la peinture pré-impressionniste et impressionniste, également en plein air, qui émerge dans les années 1870-1880.

On observe alors que la peinture de paysage des années 1840 est très convoitée dans les années 1880 puisque nous la retrouvons également dans les collections MOREAU-NÉLATON et CHAUCHARD. Chacun de ces trois grands collectionneurs, légataire, donateur, participe à la reconstitution de l'œuvre de chacun des artistes de Barbizon.

Dans un autre registre, on observe que les musées de province reçoivent également des legs ponctuels, de collectionneurs moins reconnus que ceux étudiés précédemment. Si on se penche sur le cas du musée des Beaux-arts de Lyon, on voit que selon le *Guide des collections du musée* de 1995²⁹⁰, deux legs ont permis d'accroître la collection de peinture de paysage dans ce musée :

Paul GRAND lègue en 1891 une huile sur bois de l'artiste Jean-Michel GROBON (1770-1853) : *L'Ancien quartier de la pêcherie à Lyon*²⁹¹. Cette image est la représentation fidèle d'un quartier de Lyon qui n'existe plus aujourd'hui. Ce paysage constitue un témoignage documentaire réalisé par un artiste de l'École de peinture lyonnaise. La peinture se rapproche de la facture des paysages hollandais du XVIII^e siècle. Le peintre connaît bien ce quartier : il n'omet aucun détail de la place de Feuillée située en avant-scène²⁹².

Ce premier legs renforce la place de l'école de paysage de Lyon et accentue le fait qu'elle a été appréciée par les collectionneurs. C'est un hommage que ceux-ci rendent à une peinture qui naît d'une école de fleurs et la remplace à la fin du XIX^e siècle, tout en ne présupposant pas une reconnaissance ultérieure, aujourd'hui encore.

Léon et Louise CHARBONNIER lèguent en 1951 une toile d'Adolphe MONTICELLI (1824-1886), artiste marseillais : *Pont sur l'Huveneau*²⁹³. Ce tableau représente un cours d'eau des environs de Marseille. Le motif de la rivière enjambée par un pont dont l'architecture est robuste séduit le paysagiste. MONTICELLI en a fait le centre de sa composition qui rappelle la mise en scène

²⁸⁹LEGRAND, *ibidem*, p. 11,12 ; Le legs fait au Louvre comprend en fait, pour la peinture, la totalité de la collection à l'exception de 11 JONGKIND, deux ISABEY, trois DIAZ qui ont été légués à Madame HÉBERT (note reprise de LEGRAND, *ibidem*, p. 12)

²⁹⁰DUREY, *op. cit.*

²⁹¹Voir annexe, page 9

²⁹²DUREY, *ibidem*, p. 187.

²⁹³ADOLPHE, Monticelli, *Pont sur l'Huveaume*, huile sur toile, vers 1871-1872, 69x93 cm, Lyon, musée des beaux-Arts de Lyon, Legs L. et L. Charbonnier en 1951

de COURBET, directe et puissante. Selon Philippe DUREY, conservateur du musée de Lyon dans les années 1990, « le peintre provençal partage avec lui le goût des empattements colorés dont l'égalité répartition sur toute la surface de la toile instaure un véritable continuum virtuel ». MONTICELLI a pour mentor DIAZ DE LA PEÑA, peintre de Barbizon. La pâte du peintre marseillais est empruntée à son conseiller. Elle traduit ainsi un sentiment proche de la nature²⁹⁴.

Ces deux toiles entrent au musée de Lyon avec soixante ans d'écart. On comprend alors que les deux legs n'ont pas la même fonction. Le premier — la toile de GROBON — a un rôle didactique qui apporte l'élément culturel, une nouvelle fois à titre éducatif puisque le peintre est lyonnais et peint les rues de sa ville natale, tandis que le second — la toile de MONTICELLI — a une fonction d'hommage presque de rétrospective du peintre marseillais qui entre en masse (avec une trentaine de toiles) au musée des Beaux-Arts de Lyon dans les années 1950.

Les mouvement des toiles d'une collection privée à une collection publique peuvent également s'effectuer par un troisième mode d'acquisition : les achats d'une institution muséale.

c) Les achats

Il existe neuf manières²⁹⁵ d'acquérir une ou plusieurs œuvres au moyen de l'achat. Nous avons vu la première au moment où l'État acquiert des toiles. Mais la plupart du temps lorsqu'un musée acquiert une toile par achat, il l'acquiert d'un vendeur la propriété d'un bien, moyennant paiement, dans des conditions prédéfinies²⁹⁶. Le vendeur peut être un collectionneur particulier ou directement l'artiste peintre.

C'est ainsi que le musée de Bordeaux achète à Jacques Raymond BRASCASSAT (1804-1867) en 1825 une huile sur toile : *La Chasse de Méléagre ou la mort du sanglier de Calydon*²⁹⁷, première toile de peinture de paysage dans le musée.

Le musée de Rennes achète également des toiles de paysagistes, et impressionnistes afin de compléter sa collection pour obtenir un meilleur panel de la peinture de paysage du XIX^e siècle. Ainsi, Gustave CAILLEBOTTE (1848-1894), élève de Léon BONNAT, entre au musée de Rennes en 1962 avec *Le Pont de l'Europe*. Il s'agit de l'une des trois esquisses exposées à la deuxième exposition des Impressionnistes, en 1876.

Ensuite, le musée de Rennes achète en 1993 une toile de Jean-Achille BENOUVILLE (1815-1891) intitulée *Paysage d'Italie*²⁹⁸. Bien qu'admise dans la collection après la toile de COURBET, cette toile lui est antérieure. Datée de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle expose l'évolution des paysages d'Italie peints lors des voyages d'apprentissage à la recherche de nouvelles lumières. Ici, nous avons un

²⁹⁴DUREY, *ibidem*, p. 217.

²⁹⁵MUSÉE D'ORSAY, op. cit.

²⁹⁶MUSÉE D'ORSAY, *ibidem*.

²⁹⁷Voir annexe, page 14

²⁹⁸Voir annexe, page 15

exemple d'une peinture dont l'état est fini, et dont le métier en aplat de couleur laisse paraître un jeu entre ombre et lumière. La stylisation de la côte et des personnages montre qu'il s'effectue un renouvellement de la composition et de la touche où les contours disparaissent et laissent place à la couleur. Les teintes terreuses du premier plan contrastent avec un ciel clair mais brumeux. Celui-ci fait un écho chromatique avec la rivière.

Enfin c'est à Alfred SISLEY (1839-1899) de prendre place au sein de la collection rennaise avec *La Courbe de la Seine à Saint-Cloud*²⁹⁹. Cette œuvre provient de la Commission de la récupération artistique (1945-1949), Office des biens privés, déposé par l'État en 1951 œuvre de jeunesse de SISLEY qui révèle l'admiration pour l'œuvre de COROT. Le panorama reste construit et le bonnet rouge du personnage dans les champs rappelle la note de couleur que COROT insère dans ses tableaux. On la retrouve dans *Le Passage du gué, le soir*.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon complète également sa collection avec des peintures de paysage d'artistes lyonnais. On observe donc une fonction d'achat qui requiert la reconstitution d'une collection propre à l'école lyonnaise. De ce fait, le musée achète en 1912 une première toile de Louis CARRAND (1821-1899), originaire de Lyon. La toile est nommée *Le Cours du Midi à Lyon*³⁰⁰. Comme son ami RAVIER, CARRAND est essentiellement paysagiste. C'est un peintre solitaire qui arpente la campagne et les monts de Lyon. Il rapporte de nombreuses études exécutées sur ce motif. CARRAND s'intéresse aux théories optiques de CHEVREUL et essaie de les transposer par des effets sans cesse changeants de la lumière à l'aide des touches juxtaposées claires et argentées. Ses premières toiles le rapproche de l'école de Barbizon. Pourtant CARRAND apparaît comme un précurseur des Impressionnistes avec des toiles comme celle-ci qui date des années 1860. Néanmoins il n'a pas eu de contact réel avec eux. Ce paysage urbain annonce certaines vues parisiennes de PISSARRO. Il traite le sujet de l'actuel cours de Verdun situé le long du Rhône en direction du quartier de Perrache. Cette avenue est très modifiée de nos jours par les transformations de la presqu'île. Ce paysage automnal est animé par de petites silhouettes expressives, introduisant le mouvement incessant des boulevards : elles passent, vont et viennent, le cuirassier au petit trot, la calèche tournant au premier plan³⁰¹.

Puis en 1859, c'est au tour d'Auguste RAVIER (1814-1895) d'entrer dans les collections lyonnaises avec *Les Deux pins parasols*³⁰² daté entre 1842 et 1846. L'artiste est également lyonnais. Après sa rencontre avec COROT en Auvergne en 1839, RAVIER se rend à Rome en 1840. *Les Deux pins parasols*, fin de la période italienne de l'artiste (entre 1842 et 1846), marque un tournant dans l'affirmation de son style qui s'apparente alors à la manière classique du COROT italien des années 1840. L'art du paysage du CRÉMIEUX et du MORESTEL évolue ensuite sous l'influence, entre autres, des aquarelles de TURNER, parfois à la limite de l'abstraction. Variant à l'infini les effets de brume et de soleil couchant sur les étangs et les marais, son unique quête sera celle de la pure lumière³⁰³.

²⁹⁹Voir annexe, page 16

³⁰⁰Voir annexe, page 9

³⁰¹DUREY, op. cit., p. 216.

³⁰²Voir annexe, page 9

³⁰³DUREY, *ibidem*, p. 203.

Le musée de Lyon tient aussi à avoir des chefs-d'œuvre de COURBET pour combler les lacunes de ses collections. Il obtient très tôt, en 1881, *La Vague*³⁰⁴, exposée au Salon de 1870. Peinte sur la côte normande où COURBET avait rencontré BOUDIN et MONET, *La Vague* montre, par la puissance masculine de sa facture et l'attachement de son auteur à des tonalités sourdes, tout ce qui l'éloigne des recherches impressionnistes³⁰⁵.

Enfin, Lyon acquiert une œuvre d'Ernest MEISSONIER (1815-1891), d'origine lyonnaise. Il s'agit du *Général Championnet au bord de la mer*³⁰⁶. L'artiste met de côté la précision qui caractérise la plupart de ses œuvres ; qu'il s'agisse des sujets historiques ou des scènes de genre inspirées des petits maîtres hollandais du XVII^e siècle. MEISSONIER a marqué du souffle de l'épopée cette œuvre de petites dimensions. L'analyse plastique de DUREY sur cette œuvre est assez succincte : « le personnage principal est le général Jean-Etienne CHAMPIONNET (1762-1800) qui, après sa rupture d'avec Bonaparte consécutive au Coup d'État, s'était retiré à Antibes. Aucune anecdote n'est illustrée dans cette scène qui possède la liberté et la fougue d'une vision fugitive. Certains voient dans la lutte de personnages contre les éléments hostiles une métaphore de l'opinion républicaine de CHAMPIONNET à la marée montante des ambitions de Bonaparte. MEISSONIER était familier de la plage d'Antibes où il a situé la scène. Il en a laissé plusieurs études de paysages ainsi que la *Promenade à Cheval*³⁰⁷ (1868, musée d'Orsay) »³⁰⁸

³⁰⁴Voir annexe, page 9

³⁰⁵DUREY, *ibidem*, p. 214.

³⁰⁶Voir annexe, page 10

³⁰⁷Voir annexe, page 6

³⁰⁸DUREY, *ibidem*, p. 219.

III. Le paysage des années 1793-1880 et les musées actuels

Les musées actuels sont des institutions visant à propager un savoir artistique et intellectuel au niveau régional, national et international. Ils entretiennent leurs collections par une volonté de l'accroître, en utilisant une meilleure muséographie capable de la mettre en valeur pour son exposition. Aujourd'hui, nos musées essaient de prendre soin de leur patrimoine en le conservant préventivement et si le mal est déjà fait, en le restaurant.

Le paysage du XIX^e siècle se voit être mobilisé dans les expositions du monde entier. Voyons la manière dont il se répartit dans les musées de France et comment il est régi lors de son déploiement.

A. Sondage sur la répartition de la peinture de paysage à partir d'un échantillon de musées de France

Il est impossible de faire un sondage des 1 188 musées qui portent le label « Musée de France », dont 50 d'État. C'est pourquoi, nos observations et nos interprétations s'effectueront sur un aperçu de ces musées : trois musées des Beaux-Arts et un musée national. Cet établissement public est administré en régie directement par l'État. Il a la caractéristique de disposer d'une personnalité morale et d'une autonomie financière.

a) Observations et tableaux récapitulatifs

Le sondage s'effectue à partir de la *Base Joconde*, le catalogue collectif des collections des musées de France, créé par le Ministère de la Culture en 1975, maintenant accessible en ligne. Les critères de recherches sont les suivants : Peinture, Tableaux, Paysage, « musée des Beaux-Arts » (en fonction de la ville choisie), XIX^e siècle. Il est important de préciser que ces paramètres peuvent fausser le sondage car certaines toiles sont mal répertoriées. Par ailleurs, les musées choisis pour cet exercice correspondent aux musées des Beaux-Arts étudiés auparavant : Rennes, Bordeaux, Lyon. Nous observerons l'état de la peinture de paysage dans ces collections publiques. Nous les confronterons ensuite avec la collection du musée du Louvre.

La peinture de paysage de l'École française représente 3106 peintures de paysage comprises entre le 1^{er} quart du XIX^e siècle et le 3^e quart du XIX^e siècle qui sont recensées sur la Base Joconde sur 4836 peintures de paysage comprises entre le 4^e quart du XVIII^e siècle et le 1^{er} quart du XX^e siècle dans l'ensemble des musées de France. Ce nombre de paysages correspond plus précisément à la période qui s'étend de la date d'ouverture du musée du Louvre jusqu'à l'entrée de Claude MONET avec *Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver*³⁰⁹ et d'Auguste RENOIR au Salon : 1793-1880.

À présent regardons comment se répartissent spécifiquement toutes ces toiles de paysage dans les trois musées des Beaux-Arts cités ci-dessus.

³⁰⁹Voir annexe, page 24

Tout d'abord, en 2009, le musée de Rennes conserve une collection de 833 huiles sur toile du XVII^e au XX^e siècle. On y décompte 69 peintures de paysage du XIX^e siècle dont 45 de l'École française entre 1800 et 1881. Les grands maîtres du paysage sont présents : COROT, Jean-Victor BERTIN, George MICHEL, BÉNOUVILLE, DUPRÉ, ZIEM, DIAZ, CHINTREUIL, FRANÇAIS, BOUDIN, PENGUILLY L'HARIDON et des petits maîtres comme BLIN, Hermine GUDIN-FOUCHIER, BOUDIER, BUSSON, DARGENT, MUSSARD, PELOUSE, JUBLIN, ROSIER, DEFAUX, ISENBART, NOBILLET, PETILLION, DARCY-DUMOULIN, SEGE, NOËL, LEPINE. La plupart des sujets sont des marines, des effets atmosphériques, des paysages orientalisants et italianisants, ou des paysages régionaux.

Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux compte dans sa collection 1529 tableaux dont 465 du XVI^e au XX^e siècle. Bordeaux possède 103 paysages du début du XIX^e siècle jusqu'en 1880. Ce musée contient aussi les grands maîtres de la peinture de paysage comme George MICHEL, DAUBIGNY, HARPIGNIES, Paul FLANDRIN, CARUELLE D'ALIGNY. On retrouve également ZIEM, et les peintres de Barbizon comme COROT et DIAZ.

Quant au musée des Beaux-Arts de Lyon, sa collection représente 1813 peintures tous sujets et toutes périodes confondus. La peinture de paysage du XVI^e siècle au XX^e siècle se constitue de 416 pièces. La peinture de paysage dans notre période comprend 145 tableaux de l'ensemble. On remarque que les peintres de paysage les plus présents dans la collection lyonnaise sont Louis CARRAND, François-Auguste RAVIER, Francis MIEL dit François VERNAY, Michel GROBON, Jean SEIGNEMARTIN, Antoine GUINDRAND et Caruelle d'ALIGNY. Tous ces peintres sont d'origine lyonnaise ou ont un lien avec la ville du Salon aux fleurs. La collection comporte également des peintres orientalistes comme MARILHAT et des maîtres en matière de paysages tels que COROT ou DAUBIGNY.

Si on observe la large collection que regroupe le département des peintures du musée du Louvre, on voit que sur l'ensemble des 4862 œuvres conservées, 797 tableaux représentent la peinture du paysage toutes périodes et toutes écoles confondues. 250 tableaux correspondent à la peinture de paysage d'artistes français dans la période 1793-1880. Ainsi nous arrivons à décompter 52 COROT, 107 VALENCIENNES, 23 MICHALLON, 11 HUET, 3 ISABEY, 2 Paul FLANDRIN, 9 DUPRÉ, 17 ROUSSEAU, 7 DAUBIGNY, 2 TROYON, 2 MICHEL, 3 DIAZ, 3 ALIGNY, 2 BÉNOUVILLE, 1 BIDAULD, 3 CABAT, 1 COIGNIER, pour ne citer que les artistes les plus connus.

Quatre listes concernant les trois musée départementaux et le musée national indiquent la manière dont est répartie la peinture de paysage du XIX^e siècle. Néanmoins, ce répertoire est trop important pour figurer dans ce texte. C'est pourquoi, l'inventaire est reporté dans l'annexe du mémoire³¹⁰.

La liste suivante regroupe le nombre de peintures de paysage de l'École française dans la période 1793-1880 des vingt premiers Musées de France dans l'ordre décroissant³¹¹ :

³¹⁰Voir annexe, page 27

³¹¹d'après la Base Joconde et les critères de recherche cités au début de cette partie

Paris ; musée du Louvre département des Peintures : 250	Versailles ; musée national du château et des Trians : 82
Le Havre ; musée Malraux : 176	Angers ; musée des beaux-arts : 80
Lyon ; musée des beaux-arts : 145	Marseille ; musée des beaux-arts : 78
Paris ; musée d'Orsay : 139	Montauban ; musée Ingres : 73
Rouen ; musée des beaux-arts : 129	Le Mans ; musée de Tessé : 70
Bordeaux ; musée des beaux-arts : 103	Lille ; musée des beaux-arts : 68
Dole ; musée des beaux-arts : 100	Paris ; musée national Jean-Jacques Henner : 56
Chambéry ; musée des beaux-arts : 97	Dijon ; musée des beaux-arts : 52
Dijon ; musée national Magnin : 91	Troyes ; musée des beaux-arts : 49
Marseille ; musée Grobet-Labadié : 84	Rennes ; musée des beaux-arts : 45

La liste suivante regroupe le nombre de peinture de paysage de l'école française en se concentrant exclusivement sur les vingt-et-un musées de province, nommés musées des Beaux-Arts³¹² :

Lyon ; musée des beaux-arts : 145	Valenciennes ; musée des beaux-arts : 22
Rouen ; musée des beaux-arts : 129	Pau ; musée des Beaux-Arts : 21
Bordeaux ; musée des beaux-arts : 103	Valenciennes ; musée des Beaux-Arts : 21
Dole ; musée des beaux-arts : 100	Caen ; musée des beaux-arts : 19
Chambéry ; musée des beaux-arts : 97	Beaune ; musée des beaux-arts et musée Marey : 15
Angers ; musée des beaux-arts : 80	Agen ; musée des beaux-arts : 1
Marseille ; musée des beaux-arts : 78	Libourne ; musée des beaux-arts et d'archéologie : 1
Lille ; musée des beaux-arts : 68	Orléans ; musée des beaux-arts : 1 ³¹³
Dijon ; musée des beaux-arts : 52	
Troyes ; musée des beaux-arts : 49	
Rennes ; musée des beaux-arts : 45	

Nous avons donc observé d'après les données ci-dessus que les musées de Lyon et de Bordeaux sont respectivement le premier (145 tableaux) et troisième (103 tableaux) musée des Beaux-Arts qui conservent une grande partie de la peinture du XIX^e siècle, tandis que le musée de Rennes (45 tableaux) ne se positionne qu'à la onzième place.

À présent interprétons toutes ces données.

b) Interprétations

Lyon, Bordeaux et Rennes sont aujourd'hui trois grands pôles au centre d'une activité culturelle intense. On l'observe bien grâce aux collections des Beaux-Arts qu'elles conservent.

³¹²d'après la Base Joconde et les critères de recherche cités au début de cette partie

³¹³ dans le catalogue du musée des Beaux-Arts d'Orléans (Éric MOINET, *Le musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris : RMN, Fondation Paribas, 1996, p. 80, 82, 84, 85, 89). On trouve un COURBET, un PAUL HUET, un DAUZATS, un MICHALLON, un COROT et un LÉON COGNIET

Nous avons observé que Lyon recherche, achète et conserve principalement des toiles d'artistes lyonnais. Cette tendance correspond à la volonté du musée d'exposer des œuvres propres à sa région. Cette détermination avait déjà été engagée dès la vision utilitaire de l'École lyonnaise pour le musée en 1819. Les sujets des tableaux paysagers du musée de Lyon peuvent se regrouper en cinq catégories : les peintures des vues de Lyon – de sa campagne ou de la ville – des paysages orientalisants avec par exemple le *Paysage du Caire* de MARIHLAT, des paysages ruraux de la région parisienne du tout début du XIX^e siècle que représentent Georges MICHEL dans *L'orage sur la vallée de la Seine* et des paysages urbains de Montmartre vers 1850 selon Félix CALS ou COROT. Le musée de Lyon se constitue donc une collection se voulant d'être la plus complète possible sur la vision du paysage. Toutefois une préférence se constate pour la région du Rhône et ses environs. Le musée de Lyon en conserve une image d'une époque révolue. Aujourd'hui l'urbanisation et la modernité se sont installées dans les champs et les montagnes. La nature n'est plus si paisible qu'auparavant, gênée par les avancées techniques.

Grâce à ses nombreuses variétés de peintures de paysage, Lyon réussit à avoir de bonnes références en matière de paysages dont le panel oscille entre 1800 et 1870. Les grands maîtres y sont représentés même ponctuellement. Le Paysage Historique, les marines de Bretagne, les arbres de la campagne, les monuments de la Rome antique. Chaque sujet correspond à une période spécifique de la peinture de paysage. Son évolution et sa mutation peuvent y être observés. Seuls les grands maîtres impressionnistes ne figurent pas dans l'inventaire. On peut donc comprendre que la constitution de la collection veut mettre en avant les représentations d'une nature « classique », en la personne CARUELLE D'ALIGNY, et les représentations régionales. La peinture de paysage du XIX^e siècle au musée de Lyon représente plus d'un tiers de la collection de paysage comprise entre les XVI^e et XX^e siècles. Cette quantité est loin d'être négligeable pour un musée de France positionné en première position des musées de Beaux-Arts. Sur la collection entière du musée de Lyon, constituée de plus de 1800 peintures, la peinture de paysage du XIX^e siècle en représente juste moins de 10%. Donc sur plus de soixante-dix mouvements de la peinture, qui ne sont pas tous représentés au musée de Lyon, on peut dire que la peinture de paysage du XIX^e siècle est bien placée dans la collection lyonnaise.

Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux conserve une collection de peintures de paysage du XIX^e siècle très homogène. D'une part, les 103 paysages du XIX^e siècle font ressortir des préférences pour des peintres girondins, natifs ou de cœur. Pratiquement la moitié des toiles du XIX^e siècle conservées à Bordeaux sont produites par des bordelais. Le musée veut, comme le musée de Lyon, exposer au public la production des paysages régionaux. Ainsi, le musée a bien une portée éducative voulue par l'Empereur en 1801. Cette volonté est perpétuée par l'entrée de nouvelles acquisitions du XX^e siècle, avec par exemple *Place Tourny* datée de 1961, entrée en 1970, de Victoire Elisabeth CALCAGNI ou avec *Le soleil sur la neige* daté de 1924, entré en 1927, de Paul ANTIN. La particularité des paysages de Bordeaux concerne les auteurs des peintures. En effet, une femme-peintre du XIX^e siècle est exposée dans les galeries de ce musée, chose exceptionnelle à l'époque. Mme ANNALY (1846-1910) est représentée par deux peintures de paysage sur 103, moins de deux pour-cent de la collection des paysages du XIX^e siècle. Ces deux toiles, *Le printemps à Souges* et *Ave printemps*, n'entre au musée de Bordeaux par deux

moyens d'acquisitions : le don des héritiers de l'artiste et l'achat de la part de la ville. On peut supposer que cette faible part montre que cette artiste n'a pas une grande valeur, à cette époque, aux yeux du public et surtout à ceux de l'État. Son entrée au musée devient un témoignage de la peinture de paysage au travers d'un regard féminin et un regard d'une bordelaise enracinée, ANNALY étant née et décédée à Bordeaux.

Comme Lyon, Bordeaux retient donc principalement les sujets de sa région. Le musée s'intéresse également aux sujets de l'École de Barbizon et à la forêt de Fontainebleau de DIAZ, aux marines bretonnes de TOURNEMINE, aux paysages d'Auvergne, aux thèmes venus de l'Orient et d'Italie. Bien qu'une majeure partie des paysages soient régionaux, Bordeaux ouvre sa collection aux artistes représentant les tendances du XIX^e siècle de manière ponctuelle, avec leurs variations et leurs thèmes classiques. Bordeaux conserve ainsi les maîtres des *Écoles* dominantes : Paysage Historique, Paysages de synthèse et transitoires qui laissent le passage aux peintures impressionnistes. Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux obtient ainsi un panel de peintures de paysage du XIX^e siècle caractéristique, montrant lui aussi l'évolution et la transformation de l'approche du paysage.

Le dernier musée des Beaux-Arts que nous abordons est celui de Rennes. Avec une collection de seulement 45 toiles sur 69 toiles de paysage du XIX^e siècle, ce musée est constitué aux deux tiers d'œuvres de paysage comprises entre le premier quart et le quatrième quart du XIX^e siècle. Ce musée ne compte que quatre peintres rennais ou de la région bretonne, notamment Quimper : Jean LOYER, François BLIN, Stanislas LEPINE et Jules DUPRÉ. Contrairement aux deux précédents musées des Beaux-Arts, Rennes ne met pas en place une politique d'acquisition centrée sur les peintres de sa région. Elle acquiert par contre les sujets se rattachant à la Bretagne. Ainsi, le musée montre au public les différentes manières d'aborder le paysage breton ; il est bien devenu une source d'inspiration récurrente pour tous les artistes. Rennes ne s'attache pas uniquement à ce genre de sujet. Contrairement à Lyon et Bordeaux, Rennes acquiert plus de toiles de paysages italianisant, Historiques, orientalistes, urbains et ruraux. Les maîtres sont toujours représentés de manière ponctuelle, ce qui entraîne une collection assez homogène entre les peintres reconnus, fondateurs du genre et les peintres plus locaux et susceptibles d'être moins connus par un public non averti. Le musée entretient avec le paysage du XIX^e siècle une unité qui révèle la véritable fonction d'un musée de province : le musée du Louvre transposé dans les régions de France. Grâce à l'éventail de styles paysagers acquis, Rennes réussit également à montrer la manière dont le paysage a changé, du Paysage Historique représenté par Jean-Victor BERTIN, à l'École de Barbizon, sans oublier l'École romantique représentée entre autres par l'orientaliste ZIEM. Rennes compte, elle aussi, une femme artiste-peintre : Herminie GUDIN (1825-1890). Unique femme dans la collection des peintres français du XIX^e siècle, elle est la fille et l'élève de Théodore GUDIN, peintre officiel de la Marine Nationale en 1830. Elle peint principalement des marines dont trois qui

sont à Rennes : *Marine*³¹⁴, *Marine, effet du matin*³¹⁵ et *Marine, effet du soir*³¹⁶. Elle participe aux Salons de 1849, 1850 et 1853. Cette artiste n'entre pas grâce aux envois de l'État, mais par une donation datant de 1922 du comte de HAMEL. Ainsi, on comprend que ce n'est qu'au XX^e que les femmes-peintres ont accès à la reconnaissance nationale, en étant exposés dans un musée de province mais pas par une médaille reçue au Salon.

A travers ces trois musées de province, nous saisissons la portée qu'ils doivent avoir sur le public et sur la politique des musées : enseignement, nouveauté, éveil, reconnaissance, légitimité, complémentarité et continuité dans les acquisitions.

Si nous comparons ces trois collections à celle du département des Peintures du musée du Louvre, on voit très facilement que le Louvre conserve en grande partie les toiles des maîtres du Paysage Historique et leurs élèves. Cette répartition provient de l'histoire du Département des Peintures du Louvre. Nous l'avons vu, la date de 1793 correspond à la mutation de la collection royale acquise au fur et à mesure par les rois de France en collection publique du *Museum*. Les saisies révolutionnaires et les conquêtes artistiques du général Bonaparte contribuent à l'enrichissement du département. Le Louvre acquiert de deux autres manières ces toiles : lors des achats aux Salons et par les donations (MOREAU-NÉLATON en 1906, DOCTEUR LA CAZE en 1869).

Auparavant, nous avons compté 250 toiles de paysage du XIX^e siècle, ce qui représente plus de 30% du total des paysages entre le XVI^e et le XX^e siècle. Le paysage du XIX^e siècle prend une place importante dans les collections du Louvre. Ce musée conserve des toiles dont les artistes ne sont pas représentés dans les trois musées des Beaux-Arts, comme BIDAULD. Le Louvre se révèle être le principal conservateur des courants *classiques*, du paysage recevant la plupart du temps les honneurs du public, des critiques et de l'État. Il correspond tout à fait au musée qui souhaite enseigner au public mais surtout aux artistes-élèves venant copier les maîtres afin de parfaire leur technique. Ce système pédagogique instauré depuis l'Académie royale de Peinture en 1648, devenue l'Académie des Beaux-Arts en 1816, perdure aujourd'hui encore.

Les sujets des paysages du Louvre recouvrent un grand choix d'œuvres allant du néoclassique au romantique mais s'arrêtent aux œuvres datant de la Révolution de 1848. Rappelons que cette répartition est décidée dès 1986 lorsque le musée d'Orsay ouvre ses portes en emportant les collections allant de COURBET aux impressionnistes.

Le Louvre, reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands musées du monde, sert de référence artistique pour les artistes et pour le public. C'est pourquoi, ses paysages sont confrontés en permanence à des expositions nationales et internationales.

³¹⁴GUDIN, Herminie, *Marine*, huile sur bois, 1850, 13,2x20,5 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts, Donation du comte de Hamel en 1922

³¹⁵GUDIN, Herminie, *Marine, effet du matin*, huile sur bois, 1850, 13,9x21 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts, Donation du Comte de Hamel en 1922

³¹⁶GUDIN, Herminie, *Marine effet du soir*, huile sur bois, 1850, 13,6x21 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts, Donation du Comte de Hamel en 1922

B. L'utilisation de la peinture de paysage dans les expositions temporaires et permanentes

Les musées de France, nationaux ou territoriaux comportent tous au moins une peinture de paysage de l'École française comprise dans la période 1793-1880. Ils l'exposent dans leurs collections permanentes pour une mission éducative et pour le plaisir du public. Toutefois, le musée d'aujourd'hui n'a pas uniquement la fonction d'éduquer. Il a également le devoir de diffuser les œuvres afin d'améliorer l'accessibilité de la culture à toute la population. C'est pourquoi, le moyen le plus efficace pour propager cette science artistique est le prêt entre les musées nationaux et internationaux.

a) Les prêts entre les musées

Les musées nationaux ont la possibilité de prêter des œuvres dans le cadre du décret du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres. Ces prêts sont valables pour les expositions temporaires organisées en France ou à l'étranger. Les œuvres sont alors assurées contre le vol, la perte ou la détérioration. L'assurance peut spécifier des *clauses essentielles*³¹⁷ où est précisée la nature de la garantie entre le prêteur et l'emprunteur.

Le musée du Louvre est l'institution qui, par son nombre important d'œuvres conservées, est le plus grand prêteur des musées de France. Ainsi, sur trois ans, 772 peintures ont été prêtées pour des expositions temporaires en France et à l'étranger. Si nous détaillons ces chiffres nous avons pour l'année 2006, 281 tableaux prêtés de la part du Département des Peintures. Les prêts de peintures de paysage de l'école française du XIX^e représentent 17% des prêts soit 47 œuvres. En 2007, 227 peintures sont prêtées dont 25 tableaux de paysage français du XIX^e soit 11% des prêts totaux. Enfin en 2008, le Département des Peintures du Louvre a prêté 264 toiles, dont 38 de l'école de paysage français de cette même période, soit une toile sur sept dans les prêts comprenant tous les genres.

Ces chiffres montrent que la peinture de paysage du XIX^e siècle représente un taux non négligeable sur l'ensemble des prêts. Toutefois, les prêts maximaux sur ces trois dernières années datent de 2006 et 2008. Ceci provient du fait qu'en 2006 le Louvre a organisé trois expositions internationales majeures dont une préparée dans le cadre du 120^e anniversaire des relations diplomatiques entre la France et la Corée avec le soutien de Seoul Broadcasting System et la société GNC Media³¹⁸. Cette manifestation s'est organisée au musée national de Corée à Séoul d'octobre 2006 à mars 2007, sous le commissariat de Vincent POMARÈDE, conservateur général et chef du département des Peintures du Louvre. L'intitulé de l'exposition était *Le paysage dans la peinture occidentale du XVI^e au XIX^e siècle*. Ainsi, les 70 peintures de paysage envoyées en Corée ont offert un panel d'œuvre allant de Nicolas DELL'ALBATE à Jean-François MILLET.

En 2008 une autre exposition est organisée à l'étranger fondée sur un maître du paysage du XIX^e siècle : *Corot et son époque : souvenirs et variations*. Cette exposition sous la direction de Vincent POMARÈDE

³¹⁷Voir annexe, page 39

³¹⁸Source : Rapport d'activité 2006 des prêts aux expositions : « La participation active du Louvre à la politique culturelle territoriale » rédigé par Aurélie FOURNIER-MERLE, Régisseur en charge des prêts. p. 164

a eu lieu de juin à décembre 2008 au musée d'Art occidental de Tokyo et au musée de la ville de Kobé au Japon. Les paysages de COROT sont les principales toiles de paysage qui ont bougé en 2008. En tout, ce sont 36 œuvres de COROT qui ont subi un déplacement, 34 provenant de la collection permanente et 2 provenant de musées dépôts du Louvre.

Aux États-Unis l'exposition *De Corot à Monet* avec la National gallery à Washington D.C (du 2 mars 2008 au 8 juin 2008) engage 3 prêts de la part du Louvre. Elle se déplace également au Museum of fine arts à Houston (du 14 juillet 2008 au 19 octobre 2008).

En France, l'exposition *Dupré et les peintres de la vallée de l'Oise* comprend 20 paysages des collections du Louvre. La manifestation s'est déroulée au musée des Beaux-Arts de Reims, qui exposait 8 paysages du Louvre dont 4 de la collection permanente et 4 du musée-dépôt du 24 octobre 2007 au 24 février 2008 et au musée Louis Senlecq à L'Isle-Adam qui exposait 12 paysages de la collection permanente du Louvre dont presque toutes les toiles sont de DUPRÉ (7 toiles sur 9), du 24 avril au le 16 septembre 2007³¹⁹.

Durant l'année 2008, 50 expositions ont eu lieu en France dont 6 qui ont fait appel aux peintures de paysage du XIX^e siècle. En effet, Agen, Saint-Lô, Martigue, Aix-en-Provence, Marseille et La Tronche ont reçu un à quatre prêts du Louvre. Les musées municipaux participent donc activement aux flux de la peinture de paysage du XIX^e siècle. Ils la mettent en valeur en organisant des expositions autour des maîtres reconnus comme COROT, GRANET, ZIEM ou MONTICELLI mais aussi autour des petits maîtres comme Jean ACHARD, *peintre paysagiste de l'école de la nature* (du 12 décembre 2008 au 4 mai 2009 au musée Hébert à La Tronche en Isère). Les prêts des paysages à l'étranger sont aussi importants voire supérieurs aux prêts nationaux.

Sur trois ans, de 2006 à 2008, sur 262 expositions de peinture en France et à l'étranger dans lesquelles les œuvres du Louvre étaient présentes, 17 sont des expositions orientées sur la peinture et les dessins de paysage du XIX^e siècle. Bien que le nombre de tableaux de paysage soit important par rapport au nombre d'expositions, soit 92 tableaux³²⁰, on constate que la place de la peinture de paysage dans les mouvements nationaux et internationaux ne prime pas par rapport à la peinture hollandaise, italienne ou les peintures d'Histoire napoléoniennes.

Nous avons vu auparavant que la collection du Louvre comporte principalement les œuvres picturales comprises de la période du Moyen-Age des primitifs italiens germaniques hollandais et français jusqu'en 1848. Toutes tiennent une part importante dans la collection ce qui rejait sur les prêts. La peinture française du paysage du XIX^e siècle, qui se compose de plus de deux-cents toiles a prêté entre 2006 et 2008, 31 COROT SUR 52, 10 VALENCIENNES SUR 107, 3 MICHALLON SUR 23, 6 HUET (dont deux fois deux mêmes) SUR 11³²¹. Ces exemples de prêts montrent que seulement certaines toiles ont la possibilité d'être déplacées mais surtout que ce sont les toiles qui semblent fondamentales et les plus représentatives de l'œuvre de l'artiste considéré qui se déplace prioritairement.

³¹⁹Source : Rapport d'activité 2007 des prêts aux expositions : « La participation active du Louvre à la politique culturelle territoriale » rédigé par Aurélie FOURNIER-MERLE, Régisseur en charge des prêts. p. 200

³²⁰La liste des paysages prêtés par le Louvre aux expositions m'a été aimablement transmise par Aurélie FOURNIER-MERLE, régisseur en charge des prêts.

³²¹voir la liste

b) La création de musées paysagistes par les artistes : le musée Eugène Boudin à Honfleur

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la Bretagne est une destination fétiche des peintres-voyageurs en quête de dépaysement. La Normandie est également une région prisée au XIX^e siècle. De nouveaux paysages ruraux et côtiers s'offrent aux artistes. Le patrimoine maltraité depuis la Révolution devient d'un intérêt majeur dans les années 1817-1820, faisant l'objet d'un rapport des monuments. Ils doivent mettre en valeur les régions. Le voyage de montagne est à la mode à partir des années 1820 et ainsi VIOLLET LE DUC part en 1833 pour son tour des Pyrénées dont il rapporte 110 dessins et aquarelles³²². Un souffle anglais arrive sur les côtes normandes avec BONINGTON et TURNER qui se réjouissent de leurs découvertes. Cette passion pour la peinture de paysage de France par les peintres anglais se développe avec GÉRICAULT et DELACROIX qui partent en Angleterre en 1822 et 1825. Honfleur se trouve sur le chemin de l'embarquement. Le port et la situation géographique séduisent les artistes par le pittoresque et le romantisme qui s'en dégagent. Cette génération romantique se tourne plus volontiers vers le paysage³²³ plutôt que vers la Peinture d'Histoire qui commence à s'essouffler. C'est ainsi que George MICHEL, Eugène ISABEY, Paul HUET et d'autres, viennent profiter de l'estuaire de la Seine. Camille COROT vient aussi à Honfleur pour mieux se défaire de la vague romantique.

Honfleur est le lieu des rencontres entre les meilleurs paysagistes entre 1850 et 1875. Elles s'opèrent sans convention et amicalement à l'Auberge Saint-Siméon, ferme normande à pans de bois, dirigée par la « mère Toutain » de 1825 à 1865³²⁴. C'est dans cette pension qu'Eugène BOUDIN et Louis-Alexandre DUBOURG feront la connaissance de Claude MONET, JONGKIND, Emile RENOUF, leur maître Gustave HAMELIN, ISABEY et le jeune Adolphe MARAIS³²⁵. *Honfleur, le repas Saint Siméon* de DUBOURG, aujourd'hui conservé au musée municipal de Trouville atteste la fréquentation des peintres. Tous soucieux de peindre les anecdotes du lieu et de la région, ils capturent les miroitements de la lumière, dans l'eau et dans l'air. Ces paysages s'opposent à la peinture officielle exposée dans les salons parisiens, mais cette peinture qui donne un sens au mot « réaliste », révolutionnera la peinture moderne du dernier quart du XIX^e siècle³²⁶.

L'idée germe de la part d'Alexandre DUBOURG, soutenu par Eugène BOUDIN, de témoigner de cette effervescence qui se crée à partir des rencontres du Clos de la mère TOUTAIN et qui engendre une nouvelle approche de la peinture de paysage : un musée où l'art de la Normandie serait célébré.

Louis-Alexandre DUBOURG (1825-1891) est un artiste peintre honfleurais. Il a pris l'initiative de mettre en place un musée dans sa ville natale, Honfleur. Élève de Gustave HAMELIN (1809-1895), peintre de paysage et de genre, lui-même élève de Jean-Dominique INGRES ; et de Léon COGNIET (1794-1880), peintre d'histoire et élève de Pierre-Narcisse GUÉRIN, Alexandre DUBOURG peint des paysages de Hon-

³²² ANNE-MARIE BERGERET-GOURBIN, *Musée Eugène Boudin, Honfleur*, Honfleur : Les Amis du musée de Eugène Boudin, 2003, p. 12.

³²³ BERGERET-GOURBIN, *ibidem*, p. 13.

³²⁴ BERGERET-GOURBIN, *ibidem*, p. 16.

³²⁵ BERGERET-GOURBIN, *ibidem*.

³²⁶ BERGERET-GOURBIN, *ibidem*, p. 27.

fleur, ses plages, ses jetées et la vie de ses habitants (pêcheurs, honflerai endimanchés)³²⁷. Eugène BOUDIN (1824-1898) et Alexandre DUBOURG se lient d'amitié ce qui se ressent dans leur facture. BOUDIN est élève d'Eugène ISABEY, peintre d'histoire, de scènes de genre, de paysage et un des meilleurs marins du XIX^e siècle. Eugène BOUDIN commence sa carrière comme papetier-encadreur. Il expose des toiles que les peintres séjournant à Honfleur lui laissent. C'est ainsi, que BOUDIN rentre en contact avec le monde la peinture : TROYON, COUTURE, MILLET, ISABEY sont ses clients. Il en profite pour leur montrer ses dessins. Mais avant BOUDIN, toute une génération d'artistes du XIX^e siècle en vient au paysage de Honfleur, modelé par le courant romantique. On y retrouve les grands paysagistes George MICHEL, GAGNERY, Paul HUET puis Gustave COURBET, Claude MONET, Théodore ROUSSEAU, Albert LEBOURG, qui viennent en Normandie afin de trouver un aspect pittoresque et surtout une nature maritime rafraîchissante qui engendre une scission avec la peinture de paysage des environs bellifontains et franciliens.

La présentation des deux peintres du paysage normand et des artistes-voyageurs permet de contextualiser la création du musée de Honfleur en 1868, rebaptisé musée Eugène BOUDIN en 1960 en souvenir de l'artiste et de son legs de 1899³²⁸. En effet, le musée de Honfleur est une idée qui provient du peintre Alexandre DUBOURG qui désirait témoigner en faveur de l'activité artistique qui se développait à Honfleur dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il voulait également rendre compte de la force que déclenche le paysage de Normandie en en faisant une référence pour l'enseignement du dessin et de l'art³²⁹. Le concept muséal est également entrepris par Gustave MORIN, peintre paysagiste et conservateur du musée de Rouen depuis 1865. Il prête dans un premier temps des toiles de son musée pour constituer un fonds du musée honflerai. En effet, vingt toiles provenant des réserves du musée sont envoyées par une délibération de la ville de Rouen du 14 juillet 1868. Ainsi, le musée de Honfleur acquiert de SANTERRE, d'Hubert ROBERT, de Joseph VERNET, de Jean-Baptiste HUET ou de BASSANO³³⁰. Honfleur sert donc de dépôt du musée de Rouen en réparation. Mais ces œuvres ne suffisent pas et DUBOURG demande à Victor DELAMARE, lui-même artiste et fameux collectionneur normand, de lui prêter également quelques toiles de sa collection. DELAMARE accepte et quatorze³³¹ ou quinze toiles du XVII^e et XVIII^e siècle rentrent au musée de Honfleur afin de fonder une référence artistique et indispensable à son enseignement judicieux³³². Grâce à lui, RUBENS, LE BASSAN, VERNET, font partie de la collection d'Honfleur. Il donne aussi un dessin esquissé de ses propres crayons : *Vue prise à Villerville*. La construction de la collection du musée ne s'effectue pas uniquement par des dons de la part de collectionneurs. Les peintres eux-mêmes souhaitent donner une ou plusieurs toiles de leur création. Ainsi Eugène BOUDIN, au début sceptique sur l'entreprise de son ami, se laisse convaincre et donne dès 1868 un *Paysage*³³³ qui est probablement *Le crépuscule de la cour de Saint-Siméon* daté de 1857³³⁴. Il le soutient aussi moralement lors de l'installation du musée qui a la vocation de transmettre le goût des

³²⁷ Anne-Marie BERGERET, *Honfleur, souvenir et rêverie*, URL : http://www.galerienneffegravure.com/dubourg_louis_alexandre_honfleur.htm (visité le 27/05/2009).

³²⁸ BERGERET-GOURBIN, op. cit., p. 7.

³²⁹ BERGERET-GOURBIN, *ibidem*, p. 3.

³³⁰ Lemaire SOLANGE, *Louis Alexandre Dubourg*, Honfleur : Les amis du musée Eugène Boudin, 1985, p. 9.

³³¹ Louis-Alexandre DUBOURG, *Musée de Honfleur*, Honfleur : Henry-Lavaux impr.-éd., 1869, p. 8.

³³² BERGERET-GOURBIN, op. cit., p. 8.

³³³ DUBOURG, op. cit., p. 12.

³³⁴ SOLANGE, op. cit., p. 9.

Beaux-Arts à sa ville. Les artistes qui viennent peindre régulièrement les bords de mer et d'estuaires normands vont faire don de leurs tableaux. Plus qu'un paysage marin, les toiles inspirées du paysage de la Normandie deviennent un témoignage de la vie, de l'évolution des mœurs, de la mode et aussi des variations et du renouvellement de sa nature. Pierre DELAUNAY offre un dessin au crayon, *La cours Saint-Amand à Rouen*, Gustave HAMELIN offre une *Étude de jeune fille* d'Amélie COGNIET. DUBOURG offre lui-même quatre toiles à son musée : *Une assemblée de village, près de Honfleur*, *Jeune mère et son enfant*, *Entrée du port de Honfleur*, *Vue prise du Butin*³³⁵. Dès lors, chaque artiste honfleurais de cœur ou de naissance laisse une trace de son passage en offrant son œuvre au musée. Il se transforme en un lieu de reconnaissance pour l'artiste qui y rentre, où la fierté de celui-ci en devient inséparable. On pourrait le confondre avec le musée du Luxembourg, musée des artistes vivants lors de son ouverture, où la toile de l'artiste qui y est accrochée est reconnu par le public et l'État.

Le musée s'ouvre donc à la veille de la III^e République. Napoléon III envoie en 1869 une première toile d'Alexandre THIOLLET acquise lors du Salon de 1868, *Vente de poissons sur la plage de Grandcamp*³³⁶. Cependant, cet envoi ne va pas de soit puisqu'il émane d'une demande de la part du maire de Honfleur, Monsieur LUARD. Ainsi, ce musée devient un musée de province qui n'est pas oublié du Prince-Président. Le maire et l'artiste comptent bien recevoir annuellement une toile pour l'enrichissement de la collection³³⁷.

La première collection du musée compte alors soixante et une toiles³³⁸ du XVI^e siècle au XIX^e siècle. Le portrait, la peinture de genre, la peinture religieuse italienne et française, le paysage hollandais forment le centre de la collection. Néanmoins, la peinture de paysage de Normandie en est le *prima*. Au fur et à mesure, ce sont les toiles de cette région qui seront le cœur de la collection et notamment les œuvres d'Eugène BOUDIN. La collection personnelle de ce dernier fait entrer en 1899, ses collègues et amis qu'il a suivis durant son existence. Léon LECLERC, ami et élève d'Alexandre DUBOURG prend la relève du conservateur du « Musée artistique de Honfleur ». La collection Boudin se compose de 53 œuvres de BOUDIN et 17 œuvres de ses amis, dont PÉTRUS, RIBOT, et HAMELIN. Le musée est entretenu par des peintres-conservateurs de 1868 à 1973. Durant plus d'un siècle, les donations en matière de paysages normands n'ont cessé d'enrichir le musée de Honfleur. Une « galerie DUBOURG » honorifique est spécifiquement conçue en 1903 pour y conserver les 114 aquarelles et pastels du premier peintre-conservateur³³⁹.

On remarque que la « convention » du peintre-conservateur observée durant cette période correspond à la volonté d'Alexandre DUBOURG qui voulait que son musée devienne le musée de la peinture normande. Cette tradition change dans les années 1980 où le conservateur a une formation d'historien d'art et non plus d'artiste peintre. Sa fonction se modifie et tend vers une réorganisation muséographique. Un bâtiment est élevé en 2002 tout spécialement pour un meilleur accueil des expositions

³³⁵SOLANGE, *ibidem*, p. 9.

³³⁶DUBOURG, *op. cit.*, p. 28.

³³⁷DUBOURG, *ibidem*, p. 10.

³³⁸Données selon le catalogue du musée de 1869, rédigé par Alexandre DUBOURG

³³⁹BERGERET-GOURBIN, *op. cit.*, p. 8.

permanentes et temporaires. La conservation préventive est développée grâce à la conception de réserves de peintures et textiles.

La collection croît par la continuité des donations, notamment celle du Baron Alphonse de ROTHSCHILD et Paul LEROI directeur de la revue *L'Art*, des legs et plus tard, des achats de la part du FRAM (Fonds Régional d'Acquisition des Musées). Cette instance a permis de compléter la collection par l'achat d'un peintre de l'école moderne, réaliste : *Rivage près de Honfleur*³⁴⁰ de COURBET. Cette toile ne reflète pourtant pas l'art de l'artiste tel qu'on l'entend à l'époque. COURBET peintre rustique, à la pâte épaisse, qui aime sa campagne franc-comtoise, la laisse reposer pour trouver une autre couleur à ses paysages, aux teintes plus claires (blanc, jaune doux, verts turquoises) aux teintes bleutées et bistres pour relever le contraste. Comme BODIN avec qui il se lie d'une forte amitié, COURBET travaille les ciels nuageux, cotonneux, pleins de lumière éblouissante. Ce voyage de 1866 (date du tableau) aère l'esprit de l'artiste-politique qui, part ailleurs, avait fait scandale la même année avec son *Origine du monde*, sa *Femme au perroquet* ou son *Sommeil*. Ces voyages d'apaisement s'effectuent à quatre reprises en 1841, 1859, 1865 et 1866. Il en ressort les motifs de Honfleur, Deauville et Trouville qui sont conservés au musée des Beaux-Arts de Caen et au Norton Simon Museum à Pasadena en Californie.

Le travail de commémoration et de glorification de la peinture normande déclenché par Alexandre DUBOURG, est perpétuellement revisité par la conservatrice actuelle du musée Eugène BODIN, Anne-Marie BERGERET-GOURBIN, en poste depuis 1976.

Nous voyons que l'institution ne cesse d'acquérir des toiles qui ont un rapport avec les paysages de Honfleur, afin d'avoir un regroupement d'œuvres dans cette thématique. Ce système permet alors, de visualiser l'évolution de la vision de ce site géographique du XIX^e au XXI^e siècle. De cette manière les peintres tels que André HAMBourg, Jean DRIES et Fernand HERBO, sont dans la continuité de la représentation de Honfleur et de ses alentours avec leurs toiles *Honfleur, soir de fête sur le Vieux Bassin, les lampions*³⁴¹, *Honfleur, les nuages sur l'estuaire*³⁴² ou *Conflans-Sainte-Honorine*³⁴³.

³⁴⁰Voir annexe, page 17

³⁴¹Voir annexe, page 17

³⁴²Voir annexe, page 17

³⁴³Voir annexe, page 17

Conclusion

Le XIX^e siècle systématise les recherches faites dans des temps antérieurs. Cependant, les caractéristiques de ce siècle sont encore plus spécifiques. On peut les résumer par les trois points suivants :

la représentation topographique de la nature,

l'apparition des relations émotionnelles entre les artistes et la nature,

le désir d'exposer au public des paysages sans sujet, simple étude de la nature, parfois seulement ébauchée³⁴⁴.

La peinture de paysage, qui s'épanouit entre 1780 et 1880, apparaît clairement dans les musées à partir de 1793. Pour ce genre, l'acquisition provient des achats de l'État lors des Salons des XVIII^e et XIX^e siècles. Ils vont d'une part entrer dans l'antichambre du Louvre, le Luxembourg, et d'autre part compléter et gonfler les collections des nouveaux musées départementaux. Les donations et les legs des amateurs et peintres-collectionneurs participent activement à l'accroissement de ce patrimoine culturel pictural.

En premier lieu, le Paysage Historique remporte un vif succès auprès de ces acquéreurs. VALENCIENNES, BIDAULD, BERTIN, MICHALLON, CARUELLE D'ALIGNY et COROT sont les piliers de ce genre pictural qui perdure jusqu'en 1810. Ainsi, maîtres et élèves participent au renouvellement du paysage, grâce à leurs voyages en Italie et à l'étude d'après nature, peignant leurs huiles en plein air. Ils les améliorent ensuite de manière plus exacte en atelier. D'ALIGNY, idéalisant le paysage, lui insuffle la poésie et le mystère grâce à la ligne et à la couleur ; tandis que COROT reste dans la tradition classique de POUSSIN, ajoutant une pointe de modernité par ses touches argentées³⁴⁵.

En second lieu, le paysage change de caractère en empruntant le chemin du naturalisme. La recherche sur les effets atmosphériques et la lumière sont les moyens techniques utilisés, parfaits par une nouvelle approche du motif et du sujet. ROUSSEAU, MILLET, DAUBIGNY, DIAZ, DUPRÉ, FRANÇAISE, FLERS, CABAT et HUET proposent cette première alternative au Paysage Historique. Les paysages de Barbizon remportent également un franc succès, mais cette fois auprès des collectionneurs. Nous avons constaté qu'ils deviennent fêrus de ce genre pictural au moment où la peinture d'Histoire s'essouffle par perte d'intérêt du « classicisme » à partir des années 1820-1830.

Cette mutation du paysage évolue rapidement entre 1830 et 1874. En effet, les expériences sur les vibrations lumineuses et sur les effets environnementaux conduisent à l'Impressionnisme. Cette peinture qui choque l'œil et l'esprit dans un premier temps, à cause de la perte des contours du dessin, puis par des sujets plus réalistes et citadins, est appréciée et soutenue par de nombreux collectionneurs contemporains. Le prix des acquisitions s'en ressent. En effet, les collectionneurs achètent très cher ces paysages. Nous avons vu dans ce mémoire que dans les années 1890 THOMY-THIÉRY et CHAUCHARD forment leurs collections autour du paysage de l'École de Barbizon. Des sommes considérables sont déboursées pour l'acquisition de ces œuvres. Ainsi CHAUCHARD achète pour 1 000 000 francs *La Bergère gardant ses moutons* et THOMY-THIÉRY achète pour 250 000 francs *Les hauteurs de Suresnes* de TROYON. Ces sommes sont faramineuses si nous considérons qu'à l'époque, une jolie maison près de Paris revient

³⁴⁴ LOUVRE, *Le paysage dans la peinture occidentale, du XVI^e au XIX^e siècle*, Séoul : SBS, 2006, p. 250.

³⁴⁵ HILAIRE et ZEDER, op. cit., p. 36,37.

à 20 000 francs³⁴⁶. Le paysage du premier quart du XIX^e siècle devient donc pour ses contemporains un sujet qui remplace la peinture d'Histoire. CHINTREUIL déclare alors vers 1866 que « le public était las d'une école qui avait abusé du pittoresque, des dames empruntées à Watteau, des chameaux, des singes (...) et, à cette heure, il était temps de représenter la nature dépouillée de tout artifice »³⁴⁷.

Encore une fois, les legs et les donations seront les plus prisés pour faire entrer de gré ou de force ces paysages généralement lapidés par la critique et non-soutenus par l'État. Rapellons qu'il faut attendre une toile assez sage de Claude MONET pour que l'État accepte l'exposition d'une œuvre impressionniste au Salon de 1880³⁴⁸. On constate alors que le musée est depuis « le XIX^e siècle l'aboutissement naturel par donations des grandes collections »³⁴⁹.

Dans ce mémoire nous observons aussi que le paysage est une source d'apprentissage. En effet, le musée de province est là pour nous rappeler qu'il peut constituer un témoignage d'une époque, d'un événement ou d'un moment fugace et intense. S'ils ont été constitués depuis le Premier Empire dès 1801 par ordre de Napoléon I^{er}, c'est qu'ils devaient recevoir au moins une fonction précise et importante : l'enseignement du peuple, afin de rehausser son savoir et par la même occasion, insérer des messages politiques. Au niveau technique, les collections des musées de province servent principalement de dépôt et de stockage d'œuvres trop encombrantes.

Toutefois, le paysage n'apparaît pas comme un outil de manipulation politique. Peu présent dès les premiers envois de l'État, soulignant un faible intérêt, il entre dans les collections publiques par des demandes pressantes des élus locaux. Ce sont donc les structures politiques secondaires qui définissent les besoins pour leurs institutions. Ces besoins peuvent être économiques comme à Lyon et son commerce de la soie, éducatifs comme à Bordeaux et sa force maritime ou honorifiques comme à Rennes. Ces requêtes répondent au souci d'optimiser les collections afin d'obtenir une certaine homogénéité correspondant à une autre volonté de l'Empereur : un échantillon de la chronologie des arts picturaux.

À notre époque, les musées tentent toujours d'acquérir des œuvres et objets d'art. Ils participent également à la propagation du patrimoine culturel au niveau national et international par le système de prêts. Aujourd'hui, le public est spontanément attiré par l'art provoqué et amplifié par l'organisation de nombreuses expositions. Le paysage du XIX^e tient une place toute particulière puisque, nous l'avons vu, les prêts aux expositions sont importants. On suppose donc qu'il devient ou redevient une thématique à la mode. Dans les six derniers mois de l'année 2009, le nombre d'expositions sur le paysage faisant appel aux peintures du XIX^e siècle est de trois, principalement à Paris, mais aussi en régions³⁵⁰.

³⁴⁶LOUVRE, op. cit., p. 250.

³⁴⁷Fleury Jules dit CHAMPELEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris : E. Dentu Editeur, 1872, p. 165.

³⁴⁸*Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver* Voir annexe, page 24

³⁴⁹CABANNE, op. cit., p. 8.

³⁵⁰L'exposition *Voyages Pittoresques : Normandie 1820-2009* qui s'articule simultanément autour de trois thématiques dans trois musées normand : le musée des Beaux-Arts de Rouen - La Normandie romantique -, le musée Malraux du Havre - La Normandie monumentale - et le musée des Beaux-Arts de Caen -La Normandie contemporaine - du 16 mai au 16 août 2009.

Le musée du Louvre nous prouve également, par ses prêts, par exemple en Corée pour l'exposition sur *Le paysage dans la peinture occidentale, du XVI^e au XIX^e siècle*, que le paysage français du XIX^e est très demandé dans les pays étrangers. Ainsi, le paysage a la possibilité de s'ouvrir au monde et d'assouvir sa curiosité. De plus, la politique de coopération internationale du Louvre a arrangé un partenariat de trois ans avec le *Hight Museum* d'Atlanta, de 2006 à 2008. Les sujets abordés pendant ces trois ans sont vagues et vastes, donnant un aperçu correct des collections du Louvre. En 2008, une œuvre est alors partie pour l'exposition intitulée *Inspiring impressionism*. Le rayonnement international du Louvre permet de mener ses collections jusqu'en Orient, aux Émirats Arabes Unis à Abou Dabi, l'objectif étant d'y ouvrir un nouveau Louvre en 2014³⁵¹. Il est également prévu d'ouvrir, en France cette fois, le *LouvreLens* en 2012.

On voit donc que la politique de rayonnement culturel à visée éducative instaurée par Napoléon I^{er} en France se répercute aujourd'hui avec une portée plus forte. La France souhaite aujourd'hui mener ce rayonnement culturel au niveau international.

La France possède des collections publiques impressionnantes, particulièrement en ce qui concerne la peinture française de paysage du XIX^e siècle. Nous pouvons donc affirmer que la peinture de paysage tient une place honorable dans les collections publiques de France. Toutefois, les collections américaines possèdent de nombreux paysages de l'École française de la même époque : la *Phillips Collection* à Washington, le Museum of Fine Art à New-York, Art Institut à Chicago, le Museum of Fin Art de Boston, le Museum of Art de Philadelphie. De même, l'Angleterre à la National Gallery de Londres conserve quelques chefs-d'œuvre de ces paysages français. Le Canada détient lui aussi du patrimoine français du XIX^e siècle dont au moins une peinture de Corot : *Le Pont de Narni* conservé au musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa.

Le sujet de mémoire que nous avons traité n'est qu'un avant goût de la production de la peinture française de paysage conservée dans ces collections publiques. Grâce aux quelques exemples cités ci-dessus, nous pourrions nous pencher sur la conservation de la peinture de paysage française dans les différents pays appréciant ce genre et cette période et faire ainsi l'inventaire des pièces conservées outre-Atlantique.

³⁵¹Ces données proviennent du rapport d'activité de Louvre en 2007, aimablement prêtées par Aurélie FOURNIER-MERLE, Régisseur en charge des prêts au Département des Peintures du Musée du Louvre

Bibliographie raisonnée

Guide des collections

- COULON, François, *Musée des Beaux-arts de Rennes, guide des collections*, Paris : RMN / Musée des Beaux-arts de Rennes, 2006.
- DUREY, Philippe, *Musée des Baux-arts de Lyon, guide des collections*, Paris : RMN / Musée des Baux-arts de Lyon, 1995.
- HILAIRE, Michel, *Guide. Musée Fabre*, Paris : RMN, 2007.
- JULLIAN, René, *le musée de Lyon, peinture*, Paris : Henri Laurens édition, 1968.
- MATHIEU, Caroline, *Musée d'Orsay, le guide des collections*, Paris : RMN / Musée d'Orsay, 2004.
- MOINET, Éric, *Le musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris : RMN, Fondation Paribas, 1996.
- Notice des tableaux et figures exposé au musée de la ville de Bordeaux*, Bordeaux : Imprimerie N. Duviella, 1829.
- RAPETTI, Rodolphe, *Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux, guide des collections*, Périgueux : William Blake & Co. Edit., 1987.

Ouvrages généraux sur la peinture de paysages

- BLUNDEN, Maria et Godfrey BLUNDEN, *Journal de l'Impressionnisme*, Genève : Skira, 1970.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris : PUF, 2000.
- DORBEC, Prosper, *L'art du paysage en France, essai sur son évolution de la fin du XVIIIe s à la fin du Second Empire*, Paris : Henri Laurens Edition, 1925.
- GRÉGOIR, Stéphanie, *Plein air. Les Impressionnistes dans le paysage*, Singapour : Hazan, 1993.
- MIQUEL, Pierre, *Le Paysage français au XIXe siècle, 1824-1874, l'École de la Nature*, Maurs-la-Jolie : Edition de la Martinelle, 1975.

Ouvrages généraux

- FRIDE R. CARRASSAT, Patricia et Isabelle MARCADÉ, *Les mouvements dans la peinture*, Tours : Larousse, 2003.
- LANERIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture dans l'intimité des oeuvres*, Paris : Larousse, 2002.
- LAROUSSE, Éditions, *Dictionnaire Le petit Larousse compact*, Paris : Larousse, 2000.
- SCHNEIDER, René, *L'art français, XIXe et XXe siècles. Du réalisme à notre temps*, Paris : Ed. Henri Laurens, 1930.

Ouvrages spécifiques

- CASTAGNARY, Jules Antoine, *Salon 1857-1870*, Paris : Ed. Charpentier et Fasquelle, 1892.
- CHAMPFLEURY, Fleury Jules dit, *Souvenirs et portraits de jeunesses*, Paris : E. Dentu Editeur, 1872.
- DISTEL, Anne, *Les collectionneurs des impressionnistes ; amateurs et marchands*, Düdingen / Guin (Suisse) : La Bibliothèque des Arts / Edition Trio, 1989.

DURET, Théodore et L. ROGER-MILÈS, *Tableaux modernes [...] vente par suite de décès de Mme Veuve Chocquet catalogue des ventes*, (préface de), Paris, Galerie Georges Petit 1899.

LOBSTEIN, Dominique, *Les salons au XIXe siècle. Paris capitale des arts*, Paris : Edition de La Martinière, 2006.

SAUGERA, Eric, *Bordeaux, port négrier, XVIIe-XIXe siècles*, Paris : Karthala édition, 1995.

Ouvrages sur les musées de province

CLÉMENT DE RIS, LOUIS, *Les musées de province*, seconde édition, Paris : Jules Renouard Editeur, 1872.

FORH, ROBERT, *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1er septembre 1801)*, Paris : Direction des Musées de France, 2003.

LÉCUYER, Raymond, *Regard sur les Musées de Province*, Paris : Compagnie des arts photomécaniques, 1949.

POULOT, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris : La Découverte, 2005.

Ouvrages sur la peinture du paysage romantique

FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe siècle, Le retour à l'antique - Le romantisme*, Paris : Flammarion, 1991.

Décrets et arrêtés

CHAPTAL, *Rapport présenté aux consuls de la République, par le ministre de l'intérieur, le 13 fructidor an IX*, 1801.

LE PREMIER CONSUL, BONAPARTE, *Arrêté du 14 Fructidor*, 1801.

Ouvrages sur le Musée d'Orsay

NAVE, Alain, *Le Grand Louvre, l'histoire, l'architecture, les collections*, Paris : Biro édition, 1998.

Le Musée d'Orsay; histoire, architecture, collections, Paris : Biro édition, 1999.

Ouvrages sur les donateurs

CACHIN, Françoise, *De Corot aux Impressionnistes, donation Moreau-Nélaton*, Paris : RMN, 1991.

LEGRAND, Louis, *Les donateurs du Louvre, Thomy Thiéry; Notice lue à l'Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre*, Paris : Imprimerie générale Lahure, 1907.

ZIMMERMANN, Jacqueline et Robert ZIMMERMANN, *Chauchard des Grands Magasins du Louvre*, Paris 1994.

Ouvrages périodiques

JOUBIN, André, "Les collections de FX Fabre au musée de Montpellier", in : *Gazette des Beaux-arts* (fév. 1923).

ROQUEBERT, Anne, "Le véritable legs de Corot (1796-1875) au Musée du Louvre", in : *Revue du Louvre, Revue des musées des France* (avr. 1999).

Catalogues d'exposition

- ADHÉMAR, Hélène, *1863-1905, Chronologie impressionniste*, Paris : RMN, 1981.
- AUBRUN, Marie-Madeleine, *Théodore Caruelle d'Aligny 1798-1871*, 1988.
- BARON, Jean-Marie, *Caillebotte, impressionniste*, Paris : Hescher, 1994.
- BERGERET-GOURBIN, Anne-Marie, *Musée Eugène Boudin, Honfleur*, Honfleur : Les Amis du musée de Eugène Boudin, 2003.
- BOUTÉ, Gérard, *Barbizon revisité. De Corot à Boudin, peintures, dessins*, Aulnay-sous-bois 1992.
- CAVINA, Anna Outani, *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, Paris : RMN / Electa, 2001.
- DUBOURG, Louis-Alexandre, *Musée de Honfleur*, Honfleur : Henry-Lavaux impr.-éd., 1869.
- HILAIRE, Michel, *Le musée Fabre, Montpellier*, Paris : RMN / Fondation Paribas, 1995.
- HILAIRE, Michel et Laure PELLICIER, *François-Xavier Fabre. De Florence à Montpellier*, Paris : Somogy éditions, 2008.
- HILAIRE, Michel et Olivier ZEDER, *De la Nature : paysage de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*, Paris : RMN / musée Fabre, 1996.
- JULIA, Isabelle et Jean LACAMBRE, *Les années romantiques, 1815-1850*, Tours : RMN / Musée des Beaux-arts de Nantes, 1995.
- LESAGE, Jean-Claude, *Charles de Tournemine, peintre orientaliste*, Aix-en-Provence : Edisud, 1986.
- LOUVRE, *Le paysage dans la peinture occidentale, du XVIe au XIXe siècle*, Séoul : SBS, 2006.
- POMARÈDE, Vincent, *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Paris : RMN / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2002.
- SOLANGE, Lemaire, *Louis Alexandre Dubourg*, Honfleur : Les amis du musée Eugène Boudin, 1985.

Thèses

- GRANGER, Catherine, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris : Ecoles des Chartes, 2005.
- PIRON, Mylène, *Le paysage néo-classique dans les collections publiques montpellieraines (1760-1825)*, Université Paul Valéry - Montpellier III - Histoire de l'Art Moderne : ANRT de Lille, 1997.

Publications internet

- ARROUYE, Jean, *Musée Critique de la Sorbonne*, URL : http://mucri.univ-paris1.fr/mucril1/auteur.php?id_auteur=22 (visité le 05/10/2009).
- BERGERET, Anne-Marie, *Honfleur, souvenir et rêverie*, URL : http://www.galerienefeffgravure.com/dubourg_louis_alexandre_honfleur.htm (visité le 27/05/2009).
- DURAND, Agnès, *Musée et collection publique*, URL : http://agccpf.com/collection_public.php (visité le 05/05/2009).
- MUSÉE D'ORSAY, *Musée d'Orsay : Modes d'acquisitions*, URL : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/acquisitions/modes-dacquisitions.html> (visité le 20/03/2009).

Bibliographie complémentaire

BOINET, Amédée, *Le musée d'Amiens, peinture*, Paris : Henri Laurens édition, 1928.

CHAUDONNERET, Marie-Claude, *L'État et les artistes. De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris : Flammarion, 1999.

CLÉMENT, Charles, *Artistes anciens et modernes*, Paris : Didier et Co éditeur, 1876.

FOURNET, Claude, *Paysage et imagerie du sentiment romantique. Un autre monde*, Besançon : RMN / Evian, 2003.

F.R.A.M DE PICARDIE, *Sept ans d'enrichissement des musées de Picardie*, Paris : FRAM Picardie, 1988.

GALLET, Michel, *Cent ans de Paysage Français. De Fragonard à Courbet*, Paris : Imprimeie de l'Union, 1957.

GEORGEL, Chantal, *La jeunesse des musées, Les musées de France au XIXe siècle*, Paris : RMN / Musée d'Orsay, 1994.

GIRARDIN, Miléna, *Les legs et les donations d'artistes et de leurs héritiers aux collections publiques de 1818 à 1969*, Paris.

HADDAD, Michèle, *Khalil-Bey, un homme, une collection*, Paris : Éditions de l'Amateur, *Regard sur l'art*, 2000.

MOINET, Eric, *Le temps des passions, collections romantiques des musées d'Orléans*, Paris.

ZERNER, Henri et Charles ROSEN, *Romantisme et réalisme, le mythe de l'art du XIXe siècle*, Paris : Albin Michel, 1986.