

Allocution de Madame Françoise Mathieu
présidente de l'Académie de Stanislas
lors de la séance solennelle de remise des prix
Du 21 janvier 2018

A la mémoire de notre cher confrère Jean Lanher qui vient de nous quitter

Claude Lorrain et l'Art Britannique

"Pure comme l'air italien, calme, belle et sereine surgit l'œuvre et avec elle le nom de Claude Lorrain". C'est ainsi que Turner ouvrait son panégyrique de Claude Gellée dans sa conférence prononcée devant la *Royal Academy* en 1811. "Claude Lorrain et l'Art britannique", curieux titre penseront certains, pire encore, curieux rapprochement! Quel rapport Claude Gellée dit "Le Lorrain", né à Chamagne en 1600, qui a passé son enfance à parcourir bois et vallons en Lorraine avant de partir en Italie comme apprenti pâtissier en 1617, peut-il avoir avec l'art anglais?

Certes, nombreux sont ceux parmi vous qui ont le souvenir de la superbe exposition qui eut lieu à Nancy au printemps 2003, organisée par Blandine Chavanne et le grand spécialiste de Turner Ian Warrell. Cette magnifique présentation, accompagnée d'un ouvrage très complet sur le sujet eut un immense succès. Je ne m'étendrai donc pas sur Turner, ne voulant pas répéter ce qui a été si bien étudié par ailleurs. Mon but, au contraire, aujourd'hui, est de souligner que cette admiration presque obsessionnelle de Turner pour le Lorrain est le fruit d'une longue maturation. Pendant presque deux siècles, nombreux sont les artistes et les penseurs britanniques, moins connus en France que Turner, qui se sont inspirés de Claude. Chaque génération a cherché le reflet de ses aspirations chez cet immense artiste, qui a absolument accompagné l'épanouissement de l'art anglais.

Nous aimons évoquer en Lorraine la merveilleuse aventure du plus grand peintre de notre région. Claude Gellée, l'apprenti est vite attiré par la peinture auprès du maniériste Agostino Tassi et du paysagiste Wals à Naples. Après être revenu à Nancy pour travailler avec C. Deruet en 1627, il retournera à Rome qu'il ne quittera plus. Il peindra avec passion la "Romana campagna" et donnera à la peinture de paysage, alors considérée comme inférieure ses lettres de noblesse. Après sa rencontre avec Nicolas Poussin, il peindra de nombreux ports imaginaires des ruines néo classiques, après 1645, il s'inspirera de sources antiques, bibliques de scènes pastorales. Dans tous ses tableaux, Lorrain se pénètre de la campagne romaine, mais la modifie, la recompose et tend vers un idéal de beauté où les proportions sont soigneusement calculées. Chez Le Lorrain, tout est composé avec raffinement: arbres, rochers, palais, temples sont utilisés pour souligner les effets recherchés. Tout n'est que prétexte à la mise en lumière onirique et poétique du paysage. Les premiers biographes du

¹Ian Warrell, *Turner et Le Lorrain*, Ville de Nancy, Hazan, 2002, p.15.

Lorrain Von Sandrart et Baldinucci furent surtout impressionnés par : "*la manière merveilleuse, jusqu'ici jamais atteinte de savoir imiter ces accidents de la nature qui produisent des vues du soleil... sur la mer et les cours d'eau...; son génie brille le plus dans les variations qu'il introduit dans la couleur en fonction des belles... observations qu'il a faites... des variations de l'atmosphère et de la lumière*"².

Outre-Manche, dès le début du 18^e siècle (Claude décède en 1682), l'enthousiasme pour Claude Gellée est tel qu'on le désigne par son prénom, encore de nos jours : "Claude" simplement. Dès 1715, Richardson souligne que ces peintres tels que Claude et Poussin n'ont pas seulement copié servilement la nature mais l'ont sublimée. Les premiers imitateurs anglais de Claude comme Lambert et John Wootton, envoyé en Italie par le duc de Beaufort pour copier les maîtres italiens, se sont bornés à pasticher les œuvres de Claude.

Cependant, Alexander Cozens, personnage très original qui avait vécu en Russie, vient à Rome où il travaille avec Joseph Vernet, le "Claude français". Cozens dessinait la campagne romaine comme Claude. Dès son retour à Londres, il développe sa méthode "tachiste" et crée des paysages imaginaires à partir de taches faites par de l'encre de Chine "Blot drawings". "*Ces paysages ne sont pas des imitations de la nature, dit-il, ils sont composés grâce à l'invention*" (l'imagination).³ Ces principes hérités de Claude allaient influencer particulièrement l'art britannique. Après Cozens, Jonathan Skelton, admirateur de Claude dessine en plein air, ses paysages sont une idéalisation à la manière de Claude, on y retrouve l'amour du paysage italien, les ruines classiques et cette nostalgie exprimée grâce au paysage. Skelton mourut jeune et c'est Robert WILSON qui comprendra et transmettra parfaitement le message de Claude aux Anglais du début du 18^e siècle.

En parcourant la critique des œuvres de Wilson par Cunningham en 1828, on peut se demander s'il s'agit de Wilson ou du Lorrain. "*Ses paysages respirent l'air pur sous la chaleur du soleil rougeoyant, remplis de temples en ruines, de rivières scintillantes, de lacs paisibles*"⁴. Wilson que Woolcot appelle "*The English Claude*" s'intéresse aux mêmes lieux que Claude, la différence entre la peinture sur le vif ou en studio n'est pas bien définie, il ajoute des premiers plans imaginaires, des détails issus de son imagination, étrange similarité avec Le Lorrain.

Comparons ces deux tableaux – Claude, *Rome, vue de la villa Madama*, et Wilson, *Vue de Rome* – mêmes premiers plans sombres avec des bergers et animaux, mêmes arbres typiques qui se détachent sur un soleil brillant. En 1754, il donne sa version du fameux Ponte Molle de Rome. Nous avons là une version typique du paysage idéal : arbres et bâtiments comme cadres, les méandres de la rivière unissant les plans, traitement léger du feuillage : tout ceci vient de Claude. Après son retour en Angleterre, la lumière anglaise sera tamisée dans ses tableaux, les feuillages seront plus naturels, mais l'essentiel de l'art de Claude demeure : cette poésie, cette unité du paysage exprimées par cette lumière. Wilson nous donne ici une version 18^{ème} s. du paysage claudien, il utilise des symboles plus simples, moins élevés que Claude mais fait appel à notre sensibilité, appel déjà très préromantique.

² *Ibid.*, p.18.

³ Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens The poetry of Landscape*, Yale University Press, New Haven, 1986, p. 60.

⁴ Cité par Deborah Howard, "*Some Eighteenth Century English Followers of Claude*", *The Burlington Magazine*, Vol. CXI, Number 801 (Dec.1969), p.731.

Dès 1722, Richardson déclarait : "*De tous les peintres du paysage, Claude Lorrain est celui qui a les idées les plus... plaisantes, les plus rurales... et de notre temps*"⁵. Ceci nous amène à un autre aspect de l'influence de Claude dans le domaine britannique : les JARDINS. En effet, dès le début du 18^{ème} siècle, Addison, Pope critiquent le manque de liberté, la rigidité, la symétrie excessive, le manque de curiosité, la monotonie des jardins à la Française.

*"Rien de libre vraiment n'est ajouté par l'art,
L'arbre répond à l'arbre, l'allée à l'allée"*⁶.

C'est à cette époque que le Parlement Anglais, vers 1700, vote une série de lois permettant les "enclosures" et que se constituent ces immenses domaines. A ces causes politiques et économiques s'ajoutent des causes culturelles profondes. Horace Walpole, déclare : "*la poésie, la peinture et l'art des jardins seront désormais aux yeux des gens de goût les trois grâces modernes qui habillent la nature*"⁷. Si Le Nôtre voit le jardin comme une architecture, les paysagistes anglais au 18^e siècle, le voient comme une peinture. "*Tout jardinage n'est que jardinage paysager, songer à peindre en plantant*"⁸ nous dit Pope. Kent, puis Bridgeman, Brown recherchent l'harmonie des coloris, des volumes ainsi que l'effet de profondeur : tout ceci inspiré par le Lorrain. Ce ne sont plus des allées rectilignes, mais des bosquets d'arbres en bord de sentiers qui entraînent le regard vers l'horizon. Vision idéale où l'on recherche l'équilibre entre les collines, les temples ronds, les ruines, les possibilités de la nature ne sont appréciées qu'en fonction des tableaux que l'on peut y créer.

À Castle Howard, Vanbrugh s'inspire ici des monuments qui apparaissent sur les tableaux de Claude, le pont palladien évoque le Ponte Molle. À Rousham, William Kent recherche l'harmonie des coloris, la profondeur des volumes; les plantes n'étant que les pigments du peintre.

À Stourhead, dans le Wiltshire, c'est encore plus évident. Le parcours illustre le 6^e livre de *l'Eneide*, le cours de la vie, mais il est ponctué de temples tirés de Claude; chaque étape évoque un tableau du maître, chaque perspective est pensée, encadrée de verdure. C'est la nature refaite par Claude.

Après 1750, Lancelot Brown que l'on appelle *Capability Brown* (il soulignait à chaque propriétaire les 'possibilités' de son jardin) va remodeler un grand nombre de jardins. Il conçoit les paysages sur une grande échelle, avec de grandes courbes naturelles. Comme dans les tableaux de Claude, il attribue une grande importance aux cours d'eau qui serpentent nonchalamment, apportent lumière et reflets à l'espace les immenses pelouses aux courbes harmonieuses sont ponctuées de bouquets d'arbres. La brume du lointain crée l'effet de profondeur.

Il règne dans les jardins de Brown, la même sérénité cette "*Arcadian peace*" que dans les tableaux du Lorrain.

Loin de faiblir, la renommée du Lorrain, si importante parmi les artistes et collectionneurs anglais du 18^e siècle ne fait que croître à l'époque romantique. En 1789, au moins 30 des 195

5 Ian Warrell, *ibid.*, p. 19.

6 Cité par John Dixon Hunt and Peter Willis. *The Genius of the Place*, Paul Elek, London, 1979, p. 213.

7 Cité par M. Baridon, *Le Jardin Paysager anglais au dix-huitième*, Collection U2, p. 61.

8 John Dixon Hunt, *ibid.*, p. 212.

dessins qui apparaissent dans le *Liber Veritatis*, recueil où Claude avait consigné ses futurs tableaux, étaient dans les collections britanniques; mais surtout le *Liber Veritatis* avait été acheté dès 1720 par le duc de Devonshire et, dès 1774, Richard Earlom gravait et publiait les dessins de Claude en deux volumes avec une note biographique de Boydell : ces gravures contribuèrent à les faire connaître de tous. A la fin de la Révolution française, vers 1796, la rage pour les tableaux de Claude est à son paroxysme, non seulement la collection du duc d'Orléans est en vente, mais également des tableaux arrivant d'Italie : "the Altieri Claudes" qui devinrent de véritables icônes du style paysager. Puis arrivent ceux de la collection du roi de Pologne. En 1823, il s'agit de la collection Payne Knight : 273 dessins. À cette époque, Bryan peut déclarer : "*Nous possédons un plus grand nombre d'œuvres capitales (de Claude) que le reste de l'Europe*". Il est intéressant de remarquer que la réputation du Lorrain prend en Grande-Bretagne la couleur du temps. Au 18^e, Claude représente la beauté arcadienne parfaite, les effets de lumière. C'est ce que Reynolds, le premier Président de la *Royal Academy*, souligne dans son 4^e discours : la méthode sélective de Claude doit servir de modèle aux peintres de paysage et ce genre pouvait maintenant rivaliser avec la peinture d'histoire. Cependant, dans son 13^e discours, le grand maître à penser qu'était Reynolds, souligne que Claude entraîne l'imagination vers "des terres féériques". N'annonçait-il pas là, la réaction romantique à l'œuvre de Lorrain ?

C'est déjà ce qu'avait pressenti un des plus grands peintres anglais de la fin du 18^e, surtout connu pour ses portraits : Thomas Gainsborough. Dès 1743, le graveur Thomas Major, qui avait travaillé avec Gainsborough, avait gravé le *Ponte Molle* de Claude et Gainsborough l'avait admiré, mais alors que pour Wilson le *Ponte Molle* représentait la perfection classique, pour Gainsborough ce sera un tremplin vers la fantaisie et l'imagination! Dans le *Paysage boisé* et *Le paysage montagneux*, on remarque le coucher de soleil reflété dans l'étang, l'encadrement des arbres. Ces 4 petits tableaux à la pierre noire, paysages imaginaires, mélange de paysage italien et anglais annoncent déjà le pittoresque. C'est en effet, l'époque où William Gilpin recommande aux artistes anglais de parcourir le *Lake District*, munis du "miroir de Claude", accessoire convexe, qui permettait de réaliser des esquisses rapides. Selon lui, les toiles de Claude, à la fois accessibles et inspirées, sont particulièrement propices à l'expression du pittoresque et fournissent des images "*analogues aux sentiments variés*". Dès 1796, Uvedale Price, dans son *Essai sur le Pittoresque*, loue "*il riposo di Claudio*", *ce doux soleil de l'âme que l'homme ressent quand rien n'enflamme son cœur*". Comme le souligne Claire Pace dans son article, la dimension magique, mystérieuse des tableaux de Claude attire non seulement les peintres, les "*connoisseurs*", mais aussi les poètes en ce début du 19^e siècle. En 1782, Wollett avait fait une gravure du *Paysage avec Psyché devant le palais de l'Amour* lui donnant le titre de "*Château Enchanté*". Cette vision idyllique, cette fuite vers un refuge paisible loin de la société, va enflammer l'imagination d'un des plus grands poètes romantiques anglais John Keats. Dans son poème, *The Enchanted Castle*, il souligne : "*On dirait le château de Merlin, un rêve*". "Ce n'est plus ici l'Arcadie classique qu'évoque le poète, mais un domaine magique. Keats utilise Claude pour son idéal poétique, son rêve.

Ceci est typique de cette nouvelle sensibilité, cette nouvelle approche de Claude au début du 19^e siècle. Pour les Anglais coupés du continent en cette période de guerres napoléoniennes, Claude restait plus que jamais le modèle parfait, souvent exposé à la *Royal Academy*, la *British Institution* fondée en 1815 par des artistes et "connoisseurs" ou à la *Dulwich Gallery* un des premiers musées ouvert en 1817. Là, les jeunes artistes étaient envoyés pour étudier et copier le maître. Voici par exemple ce que dit le critique Hazlitt en 1826 "*Claude sentait que*

9 Cité par Philippa Simpson , *Turner inspired in the Light of Claude*, Yale University Press, 2012, p.16.

ses paysages étaient les plus beaux qui aient jamais existé et qui existeraient jamais au monde, les paysages de Claude sont l'idéal, mais l'idéal est ce qui satisfait les plus profondes aspirations du cœur" ¹⁰ Pour Hazlitt, Claude devient un état d'âme. Cette passion dévorante pour l'œuvre de Claude, allait se manifester chez les deux plus grands peintres paysagistes anglais du 19^e : John Constable et Turner.

Constable ne connaît pas la campagne romaine et le regrette. Vers 1795, il est fasciné par le tableau *Hagar et l'Ange* qu'il copie chez Beaumont, il copie des paysages, des ports du Lorrain. Sa passion pour Claude "l'inimitable" comme il le dénomme peu de temps avant sa mort en 1836 semble paradoxale. On peut s'étonner en effet, que ce peintre, amoureux de la nature dont l'intention était de présenter des paysages sous un jour nouveau, sans céder aux exigences de l'Académie, ait eu une passion aussi obsessionnelle pour Le Lorrain, l'emblème du paysagiste classique. Il sent qu'ils ont en commun le "*feel of landscape*" cette sensibilité au paysage et par ricochet cet effet sur l'âme du spectateur. Cette admiration de Constable s'exprime avec enthousiasme et naïveté. En 1823, alors qu'il séjourne chez Beaumont, il écrit à sa femme : "*J'écris dans une pièce pleine de Claudes, des vrais Claudes et suis au paradis au sommet de mes ambitions terrestres je ne m'étonnerais pas que tu sois jalouse de Claude*"¹¹. En 1824, cela devient une véritable addiction : "*Les Claudes, les Claudes, je ne pense qu'à cela*". ¹² Il annonce avec joie qu'il a copié *Paysage avec chèvres et bergers* de Claude et Constable, copie qui aurait pu paraître servile aux yeux de Reynolds, mais pour Constable copier Claude est une activité presque transcendante : il entre en communion avec lui. Il va jusqu'à copier des détails de Claude, la structure des tableaux de Claude. On voit ici le respect du maître et l'observation directe de la nature. Mais ce grand peintre qui allait multiplier les études à l'huile en plein air (ce qui était très novateur) pour mieux saisir sur le vif des aspects authentiques de son environnement et qui allait également étudier les nuages et les ciels anglais comme personne avant lui, admirait surtout chez Claude ce caractère évanescent de la lumière comme dans *L'embarquement de Sainte Ursula*. Ses grands tableaux à la fin de sa vie, *Vue de la Stour* et *Le cheval blanc*, révèlent combien Constable avait cherché en Claude les leçons atmosphériques et non plus les références à l'histoire et à l'Antiquité.

Outre la nouvelle génération d'aquarellistes anglais tels John Robert Cozens, Girtin Varley, Bonington sur lesquels je ne puis m'étendre aujourd'hui et qui ont tous admiré la lumière de Claude, un contemporain de Constable retient notre attention : c'est Samuel Palmer, dont l'œuvre se poursuivra jusque dans les années 1870. Il partage avec Constable cet appétit presque sensuel pour les peintures de Claude, mais nous voyons poindre chez lui en ce milieu du 19^e une nouvelle approche de Claude Lorrain qui annonce déjà l'idéal préraphaélite. Pour Palmer, Claude évoque l'évasion, loin du contexte industriel dégradant du 19^e siècle qui tue l'art. La peinture de **Claude est prophétique d'un futur meilleur**. En 1866, il avoue que c'est moins les couleurs, les couchers de soleil que cet "*âge d'or*" qui le transporte à la vue des tableaux de Claude. Cet enchantement que ces tableaux suscitent, annonce déjà Burne Jones et Rossetti.

Quant à Turner que nous évoquerons seulement pour conclure, il a su, comme dit Kitson, "*presser le style du Lorrain dans un moule bien à lui... ses imitations sont souvent celles où il*

¹⁰ Cité par Philippa Simpson, *ibid.*, p. 22.

¹¹ Cité par Claire Pace, *The Burlington Magazine*, *ibid.*, p. 737.

¹² *Ibid.*, p. 737.

*s'éloigne le plus du sens littéral de son original*¹³. Dès 1799, il pleure devant *L'Embarquement de Sainte Ursula* qu'il ne pourra jamais égaler, dit-il. Plus tard, à Rome, il visite les lieux peints par Le Lorrain, copie les dessins de la collection Price. Il entreprend son *Liber Studiorum*, cahier d'esquisses et de dessins, en hommage au *Liber Veritatis* de Claude. Et surtout, sa magistrale conférence à la *Royal Academy*, en 1811, révèle sa connaissance profonde du maître. Si, contrairement à Constable, il admire la présence de ces figures claudiennes, des temples, et palais grandioses, il est surtout impressionné chez Claude, (je cite Kitson) "*et le restera toute sa vie, par ses représentations du soleil vu de face, par sa manière dont la lumière inonde l'espace pictural, glissant sur le sol à la surface de l'eau*"¹⁴. Cette fascination pour la lumière de Claude sera le tremplin pour ses expériences de dissolution et de vortex de lumière à la fin de sa vie. Comme l'affirme Kitson "*la peinture anglaise du 19^e siècle n'aurait pas été aussi riche si Turner n'avait pas expérimenté sans relâche le style du Lorrain*"¹⁵. Quoi de plus éloquent pour couronner l'hommage rendu à Claude par les artistes anglais, que ce souhait de Turner de voir accrocher deux de ses chefs d'œuvre, *Didon faisant construire Carthage* et *Le soleil couchant à travers la vapeur*, cadrés par de deux tableaux de Claude à la *National Gallery*. Son vœu est respecté encore de nos jours.

13 Michael Kitson, "*Turner et Le Lorrain*", *ibid.*, p. 15.

14 Michael Kitson, *ibid.*, p. 20.

15 Michael Kitson. *Ibid.* p.42.