



HAL
open science

Réminiscences nostalgiques : la lumière et le Rien dans les marines de Claude Lorrain

Katalin Bartha-Kovács

► **To cite this version:**

Katalin Bartha-Kovács. Réminiscences nostalgiques : la lumière et le Rien dans les marines de Claude Lorrain. *Svet Literaturny*, 2020, *Le monde de la littérature*, pp.13-22. 10.14712/23366729.2020.3.1 . hal-03518047

HAL Id: hal-03518047

<https://hal.science/hal-03518047>

Submitted on 8 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Réminiscences nostalgiques : la lumière et le Rien dans les marines de Claude Lorrain



Katalin Bartha-Kovács
Université de Szeged

NOSTALGIC REMINISCENCES: LIGHT AND NOTHING IN MARINE PAINTINGS BY CLAUDE LORRAIN

The article focuses on the analysis of notions of reminiscence and nostalgia through the example of Claude Lorrain's marine paintings. Unlike the Arcadian landscapes of his contemporary Nicolas Poussin, these often do not evoke concrete myths, but inspire less obvious reminiscences in the viewer. Lorrain's paintings can be conceived therefore as allegories of nostalgia, a category that the article approaches with the help of that of Nothing. It aims to show that it is through the particular light effects that Lorrain's landscapes and marine paintings suggest a sense of timeless and nostalgic reminiscences to the viewer.

KEYWORDS:

Claude Lorrain; marine painting; light; reminiscence; Nothing

MOTS-CLÉS :

Claude Lorrain ; marine ; lumière ; réminiscence ; Rien

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.3.1>

« Je n'avais jamais passé un tel automne, je n'aurais jamais cru non plus que pareille chose fût possible sur la terre : un Claude Lorrain à l'infini, chaque jour de la même perfection effrénée. »
(F. Nietzsche¹)

En quoi consiste le pouvoir de séduction si fort des paysages lumineux de Claude Lorrain (1600–1682), en particulier de ses scènes de port éclairées par le soleil levant ou couchant auquel, parmi d'autres peintres et écrivains de toutes époques, le philosophe Friedrich Nietzsche était si sensible ? L'expression « perfection effrénée », qui figure à la fin de la citation mise en exergue de cet article, rend compte de l'état

1 Nietzsche, F. (1997 [1908]) : *Ecce Homo*. Trad. A. Vialatte. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 31.



de ravissement du philosophe allemand qui, en septembre 1888, venait de terminer la préface de son *Crépuscule des Idoles*. La légende selon laquelle Nietzsche, qui n'aimait d'ailleurs guère la peinture, aurait fondu en larmes devant un tableau (non précisé) de Claude Lorrain est également révélatrice, même si les toiles de l'artiste l'ont incité à pleurer parce que celles-ci parvenaient à évoquer « tout l'art bucolique des Anciens² ».

Bien qu'il s'agisse là de légendes qui se basent sur des témoignages peu fiables, elles ne sont probablement pas nées par hasard. Effectivement, les tableaux à tonalité lyrique de Claude Lorrain — de son véritable nom Claude Gellée, originaire de la région lorraine — sont tous des paysages idéalisés. C'est également ce sentiment qu'expriment les propos de Goethe, rapportés par son disciple et secrétaire personnel Johann Peter Eckermann. Celui-ci se dit saisi de « ravissement » à la vue des paysages de Claude Lorrain que le poète lui a montrés et qu'il a qualifiés comme étant « de la vérité la plus haute, mais sans la moindre trace de la réalité », de manière à ce que « la vérité qui paraît donne l'illusion de la réalité³ ». On pourrait citer de nombreux autres exemples, anglais ou français, de collectionneurs et d'artistes (dont William Turner ou John Constable) qui s'enthousiasmaient, à partir de la fin du XVII^e siècle, pour l'art de Claude Lorrain : le fait que dans la littérature critique anglophone, le peintre est en général mentionné par son seul prénom est un signe évident de sa popularité.

Comme en témoigne sa réception contemporaine aussi bien que sa fortune critique, Claude Lorrain est considéré à juste titre comme le maître français de la peinture de paysage au XVII^e siècle⁴. Dans les écrits sur l'art des siècles classiques, il se voit souvent comparé à son contemporain Nicolas Poussin, mais les auteurs de ces textes insistent tout aussi bien sur les différences de leurs conceptions artistiques. Si l'art de ces deux peintres s'est développé non pas en France mais dans leur pays d'élection, en Italie, contrairement aux paysages explicitement arcadiens de Poussin, les marines de Claude Lorrain inspirent au spectateur des réminiscences moins évidentes. Il est certainement possible de les rapprocher de l'univers bucolique d'Arcadie, mais il nous semble que ses toiles, semblables à des visions poétiques, peuvent être conçues davantage comme des allégories de la nostalgie. Dans ce qui suit, nous aborderons la notion de *nostalgie*, étroitement rattachée à celle de *réminiscence*, à l'aide de la catégorie de *Rien* pour montrer que c'est grâce à leurs effets de lumière particuliers que les paysages et marines de Claude Lorrain suggèrent au spectateur des réminiscences nostalgiques.

2 Cette anecdote est rapportée par Jimenez, M. (1997) : *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Galilimard, p. 281.

3 Goethe, J. W. (1862) : *Entretiens de Goethe et d'Eckermann. Pensées sur la littérature, les mœurs et les arts*. Trad. J. Chuzeville. Paris : Claye, pp. 233-234.

4 Parmi les écrivains romantiques français, Chateaubriand évoque, en rapport avec l'art des maîtres du paysage, le nom de Claude Lorrain dans son *Voyage d'Italie*. Voir Cseppentó, I. (2015) : « Les Lettres d'Italie de Chateaubriand : portrait de l'écrivain en paysagiste », *Épistolaire : Revue de l'A.I.R.E.*, 41, pp. 59-68.

NOSTALGIE ET RÉMINISCENCE : AUTOUR DU MYTHE ARCADIEN

Avant d'analyser ces notions dans le contexte pictural, une remarque lexicographique succincte, sur la base des dictionnaires (généraux et spécialisés) de l'époque classique, s'avère bien utile : elle sera suivie de l'examen de la présence de l'artiste dans quelques écrits biographiques.

Il convient de noter que le mot « nostalgie » a été forgé du vivant du peintre (à partir des éléments grecs *nóstos*, signifiant « retour », et *álgos*, au sens de « mal, douleur »), en 1678 par le médecin suisse Jean-Jacques Harder, pour désigner le « mal du pays » (le *Heimweh*) dont souffraient les mercenaires suisses de l'armée de Louis XIV⁵. Il s'agissait donc originellement du nom d'une maladie causée par l'éloignement spatial du pays natal, mais le champ sémantique du terme s'est élargi ensuite, et celui-ci a fini par désigner un état de tristesse provoquée par la distance temporelle, une sorte de regret des temps anciens, un désir de retour dans le passé. Quant à la lexicalisation du terme « nostalgie », il n'entre qu'en 1777 dans le supplément à l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert, mais le tome huit de ce même ouvrage (publié en 1765) contient un article « Hemvé » (*sic !*), de la plume du chevalier de Jaucourt, qui précise que le mot désigne « par périphrase la *maladie du pays*⁶ ».

Le terme « réminiscence » se voit défini dans le *Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière en tant que « [m]émoire qui revient des choses passées et oubliées⁷ ». Cette définition condense les éléments susceptibles d'entrer dans le champ notionnel de la réminiscence, sans pour autant développer leur rapport. L'*Encyclopédie* est bien plus précise là-dessus lorsqu'elle définit la réminiscence comme une perception « ayant déjà affecté l'âme⁸ ». Ce terme se retrouve aussi dans un autre article, consacré à quatre mots considérés comme synonymes : « mémoire, souvenir, ressouvenir, réminiscence » qui expriment « l'attention renouvelée de l'esprit à des idées qu'il a déjà aperçues⁹ ».

Cependant, alors que la mémoire et le souvenir sont des actions de l'âme résultant de « l'attention libre de l'esprit à des idées qu'il n'a point oubliées », dans le cas du ressouvenir et de la réminiscence — qui révèlent une « attention fortuite à des idées que l'esprit avoit entièrement oubliées & perdues de vûe » —, l'âme reste passive¹⁰. Lors de la perception des phénomènes tant naturels qu'artificiels,

5 Cassin, B. (2015) : *La Nostalgie*. Paris : Fayard/Pluriel, p. 17 et Bene, K. (2017) : « Simulation et dissimulation dans les récits autobiographiques des membres hongrois de la Résistance française », *Écho des études romanes*, XIII, 2, pp. 161–168.

6 Jaucourt, L. de : Article « Hemvé » (1765). In *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1966–1995 [1751–1780]). Éd. D. Diderot — J. le Rond d'Alembert. Stuttgart/Bad Cannstatt : Friedrich Frommann, t. 8, p. 129. (Désormais : *Encyclopédie*.)

7 Furetière, A. (1702 [1690]) : *Dictionnaire Universel*. La Haye/Rotterdam : Arnoud & Leers, t. 3, s. p.

8 Jaucourt, L. de : Article « Réminiscence » (Métaphysique) (1765). In *Encyclopédie*, t. 14, p. 94.

9 Beauzée, N : Article « Mémoire, souvenir, ressouvenir, réminiscence » (1765). In *Encyclopédie*, t. 10, p. 326.

10 *Ibidem*. Il est frappant de voir que ces définitions renouent avec les théories des passions du XVII^e siècle.



la réminiscence serait alors une pure passivité, à l'opposé de la mémoire, liée à la sphère de l'activité.

Bien que la nostalgie et la réminiscence ne soient pas des catégories spécifiquement picturales, il est tout de même possible de les associer à la peinture : parmi les genres picturaux, elles se rattachent avant tout au paysage. Avant de nous pencher sur ces catégories au regard du mythe arcadien, nous aimerions préciser — en nous appuyant sur les idées que Georg Simmel a exposées dans son court essai de 1913 consacré à la philosophie du paysage — que le paysage dans la nature est toujours le résultat d'un acte de l'esprit, à savoir d'un acte de « découpage » des éléments de la nature, qui est suivi d'une recombinaison par le regard humain. En tant que concept, le paysage naît lorsque des phénomènes naturels juxtaposés se voient regroupés « par un mode particulier d'unité » dont le support majeur est, selon le philosophe allemand, la *Stimmung* du paysage¹¹. Il en va de même pour le paysage représenté qui n'est nullement réduit à l'assemblage d'éléments disparates, mais « possède une *Stimmung* à partir du moment où il est vu comme unité » : il s'agit donc d'un « sentiment déclenché par le paysage chez le spectateur », résultant d'un « processus affectif exclusivement humain¹² ».

C'est lors de ce processus affectif que la réminiscence entre en jeu : basée sur la réceptivité du spectateur, elle est en général provoquée par une expérience sensorielle fugitive, inscrite dans sa mémoire et se rattachant éventuellement à ses autres souvenirs sensoriels¹³. C'est ce « sentiment du paysage », particulièrement vivace dans le mythe arcadien, qui nous intéressera par la suite. Nous en présenterons les éléments majeurs relatifs à l'univers pictural de Claude Lorrain dont l'œuvre est sans doute moins étudié du point de vue de ce mythe que celui de Poussin¹⁴.

Le concept littéraire d'Arcadie — qui renoue avec la culture antique de la Renaissance — est lié au nom de Virgile : c'est lui qui a créé l'idée d'Arcadie en tant que celle d'une contrée imaginaire et accueillante, une sorte de *locus amœnus* situé dans la région de Sicile et dans un âge d'or mythique¹⁵. À ce monde antique rêvé, les peintres vénitiens de la Renaissance (tels Giovanni Bellini, Giorgione ou Titien) ont ajouté des allusions lyriques et nostalgiques, à travers les effets de lumière dorée et le rythme des contours dans leurs tableaux¹⁶. À part l'inspiration bucolique, l'élément le plus important du mythe arcadien en rapport avec l'art de Claude Lorrain est l'impression

11 Simmel, G. (1988 [1913]) : « Philosophie du paysage ». In *La Tragédie de la culture et autres essais*. Trad. S. Cornille et Ph. Ivernel. Paris : Éditions Rivages, p. 238. Le terme allemand *Stimmung* est intraduisible en français, son sens se situe entre « atmosphère » et « état d'âme ».

12 *Ibid.*, p. 239, 242 et 240. À partir du XVII^e siècle, les dictionnaires artistiques définissent le paysage peint du point de vue du spectateur, comme la vision d'un ensemble. Voir Mérot, A. (2009) : *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris : Gallimard, pp. 10-11.

13 Paquot, Th. (2016) : *Le Paysage*. Paris : La Découverte, p. 7.

14 La représentation picturale canonique de ce mythe est la seconde version du tableau de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie* (de 1638-1640) qui se trouve actuellement au Louvre.

15 Virgile change la tradition de la pastorale grecque lorsqu'il assimile l'Arcadie grecque à la région de Sicile. Voir Cropper, E. — Dempsey, Ch. (1996) : *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton: Princeton University Press, pp. 306-308.

16 Clark, K. (1988) : *L'Art du paysage*. Trad. A. Ferrier et F. Falcou. Brionne : Gérard Monfort, pp. 79-84.

d'une harmonie parfaite, le calme et la sérénité de la nature. Les tableaux du peintre, étant des prototypes du « paysage classique », tentent de recréer l'univers chanté par Ovide dans ses *Métamorphoses* mais, surtout, celui de Virgile dans ses *Églogues*¹⁷. Ce type de paysage idyllique, parsemé de ruines antiques et d'édifices imaginaires, suggère au spectateur un sentiment d'intemporalité, le rêve d'un monde enchanté où règne un été éternel.



« NUL ARTISTE N'A MIEUX ENTENDU L'ART DE PEINDRE LES VAPEURS DE L'AIR » : ANALYSE DE QUELQUES BIOGRAPHIES DU PEINTRE

La plupart des toiles de Claude Lorrain mettent en scène des paysages idéalisés, mais qui paraissent réels. La cause en réside dans la méthode de travail du peintre qui, selon le témoignage de ses biographes contemporains, se base sur l'étude d'après nature des motifs qu'il retravaille ensuite dans son atelier. Il convient cependant de lire ces Vies avec précaution : si elles fournissent des informations précieuses, elles peuvent être en même temps à l'origine de nombreuses erreurs susceptibles de devenir, au fil du temps, des éléments légendaires.

Dans le cas de Claude Lorrain, les témoignages des auteurs ayant personnellement connu l'artiste sont sans doute plus fiables que ceux des biographes plus tardifs, s'appuyant sur les écrits de leurs prédécesseurs. Concernant l'attribution des tableaux de Claude Lorrain, on est dans une situation plus commode car à partir de 1635, le peintre a reproduit ses 200 tableaux achevés dans un volume de dessins intitulé *Liber Veritatis*, pour empêcher la falsification de ses œuvres, entre autres, par le jeune Sébastien Bourdon¹⁸. Parmi les éléments flagrants des biographies de l'artiste, nous soulignerons par la suite ceux qui ont rapport à la représentation de la lumière dans les marines du peintre¹⁹.

Quant aux sources du XVII^e siècle, la notice biographique du peintre et écrivain d'art allemand Joachim von Sandrart (qui a connu Claude Lorrain dès ses premières années romaines) et celle de l'érudit florentin Filippo Baldinucci méritent d'être citées. Sandrart insiste sur le naturel de la représentation par l'artiste, avant tout lors de ses levers et couchers du soleil. Il souligne qu'au début, l'étude du peintre se limitait à la contemplation des effets du soleil :

... [Claude Lorrain] alla à la campagne de l'aube jusqu'à la nuit afin d'apprendre à représenter de façon naturelle la naissance du jour, le lever et le coucher

17 Röthlisberger, M. (1977) : « Le Paysage comme idéal classique ». In *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*. Catalogue raisonné par M. Röthlisberger, assisté de D. Cecchi. Paris : Flammarion, p. 5.

18 Blunt, A. (1983) : *Art et Architecture en France. 1500-1700*. Trad. M. Chatenet. Paris : Macula, p. 252.

19 Le *Dictionnaire Universel* de Furetière cite le nom de Claude Lorrain dans le court article « Paysagiste » : « Le Lorrain, Feuquieres [sic !] ont esté de grands Paisagistes. » Furetière, A. (1702 [1690]) : *Op. cit.* Il s'agit de Jacques Fouquières, un peintre français d'origine flamande.



du soleil et les heures du soir. Et après avoir bien observé l'un et l'autre sur le motif, il préparait aussitôt ses couleurs, rentrait chez lui et les appliquait à l'œuvre qu'il avait en chantier avec beaucoup plus de naturel que n'importe qui avant lui²⁰.

Le résultat de cette pratique de peindre « sur le motif » est la manière singulière par laquelle Claude Lorrain a représenté la lumière du soleil, comme l'atteste Baldinucci, l'autre biographe contemporain du peintre :

La maîtrise de cet artiste était la merveilleuse pratique — jamais égalée depuis — de l'imitation de la nature dans les divers phénomènes qui conditionnent la vue du soleil, particulièrement dans l'eau, au lever et au coucher. Dans ce domaine on voit de lui des exemples qui surpassent toute imagination et ne peuvent nullement être décrits²¹.

Ces termes admiratifs impliqueraient-ils en quelque sorte l'existence de « recettes » appliquées par l'artiste lors de la peinture de ses marines ? Ses compositions suivent en effet un schéma reposant sur certains principes relativement constants, qui s'inscrivent dans la tradition des peintres du Nord installés à Rome comme Paul Bril ou Adam Elsheimer²². Il s'agit d'une disposition quelque peu artificielle : le premier plan aux personnages ressemble à une scène de théâtre encadrée, des deux côtés, d'un arbre de couleur sombre ainsi que de bâtiments²³.

Certes, l'œuvre de Claude Lorrain semble être réduit à un répertoire limité d'éléments et à un seul genre, fait qui était à l'origine des stéréotypes concernant l'esprit limité de l'artiste. Le mythe forgé sur le peintre naïf et illettré, ayant « réalisé accidentellement des chefs-d'œuvre », a été largement répandu dans la littérature critique²⁴. Au XVIII^e siècle, dans son ouvrage vulgarisateur portant sur les beaux-arts, Antoine-Joseph Pernety reprend le mythe du peintre « sachant à peine écrire son nom », mais étant « fidèle interprète des beautés de la nature » qu'il « rendit parfaitement dans ses paysages & ses autres tableaux²⁵. » S'appuyant sur les biographies de ses prédécesseurs, il remarque la maladresse des personnages représentés

20 Sandrart, J. von (1675) : *Teutsche Academie*. Cité in *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, éd. cit., p. 10. Les biographes plus tardifs du peintre, tel Dezallier d'Argenville au XVIII^e siècle, vantent également sa représentation de la lumière du soleil levant et couchant. Cf. Dezallier d'Argenville, A. (1762) : *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Cité in *Ibid.*, p. 11.

21 Baldinucci, F. (1728 [écrit avant 1696]) : *Notize de' professori del disegno*. Cité in *Ibid.*, p. 10.

22 Blunt, A. (1983) : *Art et Architecture en France. 1500–1700*. Trad. M. Chatenet. Paris : Macula, p. 252.

23 Clark, K. (1988) : *L'Art du paysage*. Trad. A. Ferrier et F. Falcou. Brionne : Gérard Monfort, p. 88.

24 Le fait que Poussin, ayant vécu en même temps à Rome que Claude Lorrain, ne mentionne jamais le nom de celui-ci dans sa correspondance pouvait contribuer à la diffusion de ce mythe. Voir Clark, K. (1988) : *Op. cit.*, p. 85.

25 Pernety, A.-J. (1972 [1757]) : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Genève : Minkoff, p. 257.

et cite les mots plaisants attribués à l'artiste : « *Je vends le paysage, & je donne les figures*²⁶. »

Le dictionnaire de Pernety montre des ressemblances frappantes avec celui de Jacques Lacombe, tout en y ajoutant des remarques sur la manière de travailler de Claude Lorrain. Après avoir évoqué les capacités intellectuelles réduites du peintre, Lacombe insiste sur l'habitude de l'artiste de « fondre ses touches & de les noyer dans un glacis qui couvre ses tableaux²⁷ ». Cette technique, à savoir l'absence de touches visibles, contribue à donner l'impression d'un effet d'ensemble harmonieux. Tel les autres biographes, Lacombe souligne l'excellence de la manière d'exécution de Claude Lorrain qu'il considère comme le premier paysagiste français, au double sens du terme : chronologiquement et du point de vue de la perfection de ses toiles. Il souligne la « fraîcheur » et la « vérité » par lesquelles le peintre a exprimé « les différentes heures du jour » ainsi que la « perspective aérienne », en particulier dans ses marines²⁸.

Tous les biographes de l'artiste tombent d'accord sur le fait que cette perfection revient avant tout au rendu de la lumière du soleil. Baldinucci parle à ce propos de la représentation des « changements et des modulations de l'air et de la lumière » qui « enchantent l'âme du spectateur²⁹ », mais on pourrait également citer le peintre et théoricien du XVIII^e siècle, Michel-François Dandré-Bardon qui juge par ces termes les toiles de Claude Lorrain :

Il excella surtout à traiter les *Marines*. C'est au soin qu'il a toujours eu d'étudier sérieusement les vérités du naturel, qu'il doit la perfection de ses ouvrages. Nul Artiste n'a mieux entendu l'art de peindre les vapeurs de l'air, les divers effets du soleil & la dégradation des lointains. Il sçut mettre dans tous ses tableaux la chaleur & la force de la Nature, à laquelle il semble avoir voulu disputer encore les graces & la suavité³⁰.

Cette citation condense à merveille les jugements des auteurs des écrits sur l'art des époques classiques qui estiment que la perfection des toiles du peintre est due à l'illusion de profondeur et aux modulations de la lumière du soleil. C'est en effet grâce aux gradations de la lumière que le regard du spectateur est guidé vers le fond de la composition. Les lointains vaporeux — aux couleurs argentées du soleil levant ou aux tons dorés du soleil couchant — confèrent aux tableaux du peintre une qualité poétique et évoquent chez le spectateur des réminiscences nostalgiques.

26 *Ibidem*. Il devait s'inspirer de la notice biographique de Baldinucci qui rapporte ces propos attribués au peintre.

27 Lacombe, J. (1752) : *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris : la Veuve Estienne & Fils et J.-Th. Herissant, p. 368. Cf. aussi Pernety : « Sa coutume étoit de faire & d'effacer continuellement ; il glaçoit ses fonds, & couvroit l'ouvrage de la veille sans qu'il y parût aucune touche ; tout est fondu, tout est d'un accord admirable. » Pernety, A.-J. (1792 [1757]) : *Op. cit.*, p. 257.

28 *Ibid.*, p. 368.

29 Baldinucci, F. (1728 [écrit avant 1696]) : *Op. cit.*, p. 10.

30 Dandré-Bardon, M.-F. (1792 [1765]) : *Traité de peinture*. Genève : Minkoff, p. 133.



Claude Lorrain, *Port avec la Villa Médicis* (1637, Firenze, Uffizi).

Dans le cas des toiles de Claude Lorrain, le véritable accent est moins sur le motif central (le sujet indiqué dans le titre) que sur l'atmosphère et le rendu de la lumière. La négligence du sujet par le peintre a pu amener l'historien de l'art Anthony Blunt à distinguer, en rapport avec l'œuvre de l'artiste, les notions de sujet et de contenu. Il constate qu'à l'encontre de Poussin, Claude Lorrain n'élaborait pas ses compositions à partir d'un thème iconographique précis, mais se souciait davantage du contenu, à savoir la représentation de la beauté de la campagne romaine³¹. Semblablement aux biographes cités, l'historien de l'art souligne sur les tableaux de l'artiste le rôle de la lumière éclairant les vues des ports imaginaires. En relation avec celles-ci, c'est sur les marines de Claude Lorrain que nous nous concentrerons pour tenter d'affiner, à l'aide de la catégorie de Rien, les notions de nostalgie et de réminiscence.

LA LUMIÈRE, L'INFINI, ET LE RIEN

Qu'est-ce que le Rien ? Ce questionnement a hanté la réflexion philosophique depuis l'aube des temps jusqu'à nos jours. Il faut pourtant préciser que le Rien n'est pas identique à la catégorie philosophique du Néant à laquelle, au XVI^e siècle, le philosophe et

³¹ Blunt, A. (1983) : *Art et Architecture en France. 1500-1700*. Trad. M. Chatenet. Paris : Macula, pp. 252-254.



Claude Lorrain, *Paysage avec l'Embarquement de la Reine de Saba* (1648, Londres, NG).

mathématicien Charles de Bovelles a consacré un traité en langue latine intitulé *De Nihilo* où il fait l'affirmation suivante : « En effet le néant n'est rien : le néant n'est pas quelque chose, ni ceci ni cela, ni quoi que ce soit d'autre, il n'est aucun être³². » Charles de Bovelles souligne qu'il est possible de concevoir le Néant non seulement comme une pure négativité, mais aussi comme une entité positive : en ce sens, le Néant signifie non pas le non-être mais le Rien existant³³.

Comment le Rien existant apparaît-il sur les toiles de Claude Lorrain qui ne sont pas les « images du rien » au sens des tableaux sans sujet du peintre romantique William Turner³⁴ ? En rapport avec la peinture, le terme « Rien » est en général utilisé dans un sens restreint : il désigne un détail apparemment insignifiant de la toile que le spectateur a tendance à négliger. Cependant, le Rien peut parfois marquer le tableau entier : il caractérise avant tout l'art oriental, mais peut également se manifester dans la peinture occidentale. Dans le cas des « images du rien » de Turner, cette expression fait allusion à l'usage spécifique de la perspective aérienne par le peintre

32 Bovelles, Ch. de (1983 [1510]) : *Le livre du néant*. Trad. P. Magnard. Paris : Vrin, chap. I, p. 41.

33 *Ibid.*, chap. I, p. 43. Il remarque que le Néant précède les choses existantes dans l'espace et dans le temps car « tout être est dans le néant, le plein dans le vide, l'être dans le non-être, comme dans leur lieu ». *Ibid.*, chap. VI, p. 85.

34 L'expression est de Lawrence Gowing. Voir Gowing, L. (1994) : *Turner : peindre le rien*. Trad. G. Morel. Paris : Macula, p. 26.



Claude Lorraine, *Paysage avec le Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (1643, Paris, Louvre).

anglais dont les paysages lumineux évoquent les vues de ports de Claude Lorraine. Effectivement, l'art de ce dernier a fortement marqué celui de Turner qui a réalisé des tableaux dans la manière du peintre français : le plus célèbre en est son *Didon construisant Carthage*, qui se trouve actuellement à côté du *Port avec l'Embarquement de la Reine de Saba* de Claude Lorraine à la National Gallery de Londres.

Le rôle que Claude Lorraine accorde au Rien dans ses marines peut se concevoir au regard du centre lumineux du soleil. Comme nous y avons déjà fait allusion, dans ses tableaux, c'est moins la scène se déroulant au premier plan qui fixe l'attention du spectateur que le soleil dans le fond lointain. C'est dans ce lointain que se cache le Rien, matérialisé par les espaces vides entre les « bribes d'histoire » et les personnages³⁵. Les toiles du peintre suggèrent non seulement l'impression d'intemporalité mais aussi celle d'infini. Ce sentiment est dû au caractère dynamique de l'espace représenté qui résulte d'un procédé consistant à déplacer le soleil par rapport au centre géométrique de la composition³⁶. Avec le dynamisme de l'espace infini — où tout

35 Verschaffel, B. (2007) : « Le monde du paysage ». In *Essais sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*. Trad. D. Cunin. Bruxelles : La Lettre volée, pp. 81-82.

36 Daniel, S. — Serebrannaïa, N. (1995) : *Claude Le Lorraine, peintre de la lumière*. Paris : Éditions de l'Olympe, pp. 46-52.



Claude Lorraine, *Paysage avec Psyché et le palais de l'Amour* (1664, Londres, NG).

semble se fondre dans la lumière et se dissoudre dans le Rien — contraste la netteté des figures et objets du premier plan, ce qui contraint l'œil du spectateur à une oscillation constante entre les plans.

En 1669, Sébastien Bourdon a prononcé une conférence à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, portant sur la lumière sujette aux modifications constantes. Il distingue six manières de la représenter, conformément aux différentes parties du jour³⁷. C'est en rapport avec les effets du soleil levant qu'il évoque l'art de Claude Lorraine dont il a fait connaissance lors de son séjour romain³⁸. Bien que Bourdon ne cite aucun nom de peintre pour illustrer la représentation de la lumière à l'heure de midi, sa remarque mérite attention : lorsque « le soleil est dans sa plus grande force et brille dans tout son éclat ; les yeux éblouis n'en peuvent supporter la vue³⁹ ». Il déconseille aux peintres de représenter ce type de lumière éblouissant, au sujet duquel il utilise l'expression « actions de repos ». Il nous semble que cet oxymore est particulièrement apte à exprimer les actions, en général tranquilles, qui se déroulent au premier plan des toiles de Claude Lorraine.

Étienne La Font de Saint-Yenne, le premier critique d'art au sens moderne du terme, écrit au XVIII^e siècle à propos du paysagiste Joseph Vernet que celui-ci s'entend à rendre intéressants même les phénomènes insignifiants de la nature. Il appelle

³⁷ Il souligne qu'à chaque instant du jour, la lumière « varie ses effets » et prend « un caractère particulier et distinctif ». Bourdon, S. (1996 [1669]) : « Sur la lumière ». In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Éd. A. Mérot. Paris : ENSB-A, 1996, p. 171.

³⁸ *Ibid.*, pp. 175–176.

³⁹ *Ibid.*, p. 177.



le peintre un « rival du Claude dans l'artifice et la vérité avec laquelle il saisit ce qui n'a point de prise, et représente ce qui est sans couleur », entre autres la vapeur et l'« [a]tmosphère chargée d'une humidité imperceptible⁴⁰ ». Mais peut-on verbaliser cet effet singulier — composé de la lumière du soleil et de vibrations de l'air — qui est le trait distinctif des œuvres de Claude Lorrain bien davantage que de ceux de Vernet ? Que l'on se rappelle les propos de Baldinucci déjà cités, selon lesquels les tableaux du peintre aux levers et couchers du soleil offrent des exemples « qui surpassent toute imagination et ne peuvent nullement être décrits ». Les effets de lumière indicibles, qui se manifestent en premier lieu dans les transitions entre les couleurs et les tons, dirigent l'œil du spectateur vers l'infini et provoquent chez lui du vertige.

Du point de vue de la représentation de l'espace ouvert vers l'infini — cette visualisation du Rien —, on peut certainement parler d'une évolution dans l'art du peintre. Sur ses vues de ports au coucher de soleil au ciel rougeâtre, qui proviennent de sa période de jeunesse, la composition est fermée aux deux côtés et ouverte au milieu. Le regard du spectateur, attiré par le soleil, est conduit vers le lointain, au-delà de l'horizon de la mer. Les toiles plus tardives de l'artiste, qui mettent en scène des sujets mythologiques — tel son *Paysage avec Psyché et le palais de l'Amour* connu aussi sous le titre d'*Île enchantée* —, se caractérisent en revanche par l'asymétrie de l'image : c'est par l'un des côtés de la scène que leur espace pictural s'ouvre vers l'infini⁴¹.

Le « sentiment de la nature » au sens moderne du terme se développe à partir du XVIII^e siècle, lorsque les paysagistes se libèrent progressivement des thèmes mythologiques. Les marines baignées d'une lumière douce de Claude Lorrain annoncent en effet cette transformation, lors de laquelle le paysage devient un objet autonome : l'ultime conséquence de la libération du paysage de l'élément anecdotique et narratif au XIX^e siècle sera l'« image du rien » à la manière de Turner. Chez Claude Lorrain, ce Rien ne correspond pourtant pas encore au contenu du tableau entier, mais il émane du soleil et, à travers ses rayons, s'étend sur la mer et le paysage environnant.

Si dans son sens quotidien, le Rien implique l'idée de la disparition et de la mort, nous avons insisté, dans cet article, sur un autre aspect de cette catégorie, celui qui est lié à la nostalgie et à la réminiscence. Le Rien se rattache au registre de l'irreprésentable et, par là même, de l'ineffable, de l'au-delà-du-langage. Bien que le XVII^e siècle fût marqué par la constitution de la théorie de l'art française — dont les conférences de l'Académie rendent compte —, dans les tableaux de Claude Lorrain, l'image n'est guère au service du discours, mais elle est déterminée par la picturalité pure, celle des ports baignés de lumière où se déroulent des « actions de repos ».

Qu'en est-il dès lors du sentiment de nostalgie — cette attirance inexplicable mais irrésistible vers un pays ou un temps lointain qu'on imagine heureux⁴² — dans le contexte de l'univers pictural de Claude Lorrain ? C'est grâce à la lumière du soleil que les paysages et marines du peintre éveillent des réminiscences chez le specta-

40 La Font de Saint-Yenne, É. (2001 [1747]) : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. In *Œuvre critique*. Éd. É. Jollet. Paris : ENSB-A, p. 77.

41 Sur l'évolution de l'art du peintre menant du bucolique à l'héroïque, à la « grande manière » classique, voir Röthlisberger, M. (1977) : *Op. cit.*, p. 7.

42 En ce sens, la nostalgie, en tant que « désir du retour » va de pair avec la *Sehnsucht*, l'aspiration vers un objet indéfini, vers l'infini. Voir Cassin, B. (2015) : *Op. cit.*, pp. 58–60.

teur, en lui inspirant le fantasme d'un pays mi-réel, mi-imaginaire où le temps est suspendu. Suscitée par la contemplation de la beauté intemporelle de la campagne romaine éclairée par le soleil, la nostalgie relie l'espace et le temps de la peinture selon une modalité fictionnelle.

En tout état de cause, dans le cas des toiles de Claude Lorrain, la nostalgie et la réminiscence se produisent à travers le regard du spectateur. Ses tableaux requièrent de la part de celui-ci un « état d'esprit réceptif », autrement dit, une « réceptivité visuelle⁴³ ». Les marines du peintre peuvent être alors considérées comme des allégories non pas au sens étroit du terme, celui d'un genre pictural — placé, selon la conception hiérarchique des genres en vigueur au XVII^e siècle, au-dessus du paysage —, mais dans un sens bien plus général : celui de l'évocation d'un monde paisible et serein, porteur de réminiscences nostalgiques — et mélancoliques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

Bourdon, S. (1996 [1669]) : « Sur la lumière ». In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Éd. A. Mérot. Paris : ENSB-A, pp. 170–180.

Bouvelles, Ch. de (1983 [1510]) : *Le Livre du néant*. Trad. P. Magnard. Paris : Vrin.

Dandré-Bardon, M.-F. (1972 [1765]) : *Traité de peinture*. Genève : Minkoff.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966–1995 [1751–1780]). Éd. D. Diderot — J. le Rond d'Alembert. Stuttgart/Bad Cannstatt : Friedrich Frommann.

Furetière, A. (1702 [1690]). *Dictionnaire Universel*. La Haye/Rotterdam : Arnoud & Leers.

Goethe, J. W. (1862) : *Entretiens de Goethe et d'Eckermann. Pensées sur la littérature, les mœurs et les arts*. Trad. J. Chuzeville. Paris : Claye.

Lacombe, J. (1752) : *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris : la Veuve Estienne & Fils et J.-Th. Herissant.

La Font de Saint-Yenne, É. (2001 [1747]) : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. In *Œuvre critique*. Éd. É. Jollet. Paris : ENSB-A, pp. 43–94.

Nietzsche, F. (1997 [1908]) : *Ecce Homo*. Trad. A. Vialatte. Paris : Union Générale d'Éditions.

Pernety, A.-J. (1972 [1757]) : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Genève : Minkoff.

Littérature critique :

Bene, K. (2017) : « Simulation et dissimulation dans les récits autobiographiques des membres hongrois de la Résistance française », *Écho des études romanes*, XIII, 2, pp. 161–168.

Blunt, A. (1983) : *Art et Architecture en France. 1500–1700*. Trad. M. Chatenet. Paris : Macula.

Cassin, B. (2015) : *La Nostalgie*. Paris : Fayard/Pluriel.

Clark, K. (1988) : *L'Art du paysage*. Trad. A. Ferrier et F. Falcou. Brionne : Gérard Monfort.

Cropper, E. — Dempsey, Ch. (1996) : *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton : Princeton University Press.

Cseppentő, I. (2015) : « Les Lettres d'Italie de Chateaubriand : portrait de l'écrivain en paysagiste », *Épistolaire : Revue de l'A.I.R.E.*, 41, pp. 59–68.

43 Clark, K. (1988) : *L'Art du paysage*. Trad. A. Ferrier et F. Falcou. Brionne : Gérard Monfort, p. 86.





- Daniel, S. — Serebrannaïa, N. (1995) : *Claude Le Lorrain, peintre de la lumière*. Paris : Éditions de l'Olympe.
- Gowing, L. (1994) : *Turner : peindre le rien*. Trad. G. Morel. Paris : Macula.
- Jimenez, M. (1997) : *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard.
- Mérot, A. (2009) : *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris : Gallimard.
- Paquot, Th. (2016) : *Le Paysage*. Paris : La Découverte.
- Simmel, G. (1988 [1913]) : « Philosophie du paysage ». In *La Tragédie de la culture et autres essais*. Trad. S. Cornille et Ph. Ivernel. Paris : Éditions Rivages, pp. 229–243.
- Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*. Catalogue raisonné par M. Röthlisberger, assisté de D. Cecchi. Paris : Flammarion.
- Verschaffel, B. (2007) : « Le monde du paysage ». In *Essais sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*. Trad. D. Cunin. Bruxelles : La Lettre volée, pp. 73–98.

LISTE DES ILLUSTRATIONS :

- Illustration 1 : Claude Lorrain (1637) : *Port de mer avec la Villa Médicis*. Florence : Uffizi.
- Illustration 2 : Claude Lorrain (1648) : *Port avec l'Embarquement de la Reine de Saba*. Londres : National Gallery.
- Illustration 3 : Claude Lorrain (1643) : *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*. Paris : Louvre.
- Illustration 4 : Claude Lorrain (1664) : *Paysage avec Psyché et le palais de l'Amour (ou Île enchantée)*. Londres : National Gallery.

Katalin Bartha-Kovács

Maître de conférences
 Université de Szeged
 Faculté des Lettres
 Département de français
 felibieme@freemail.hu