

## L'arbre de la Raison – La fabrique d'un motif pictural au début du XIX<sup>e</sup> siècle

Zenon Mezinski

Volume 40, Number 1, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032756ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032756ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mezinski, Z. (2015). L'arbre de la Raison – La fabrique d'un motif pictural au début du XIX<sup>e</sup> siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 40(1), 61–70. <https://doi.org/10.7202/1032756ar>

### Article abstract

The nineteenth century witnessed the rise of a specialized body of writing that ascribed a central place to the tree as object of knowledge and that contributed to the development of a pictorial motif that I call the “tree of Reason” (*l'arbre de la Raison*). Appearing in Europe in the early nineteenth century, the first “landscape lessons” aimed at beginner artists and amateurs rested on a new pedagogy that promised the reader and student quick results, regardless of their artistic talent. Their approach was based on an extreme form of rationalisation and simplification, which followed from the theoretical and aesthetic principles of Neoclassicism. Behind the word “landscape” (*paysage*) found in the titles of these successful manuals lay the motif of the tree, which constituted their main subject. This article begins with an examination of *Principes raisonnés du paysage*, published in 1804 by Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, and analyzes the drawing method that it proposes. Regarded as the result of a construction, of an arrangement of its different parts, this “tree of Reason” highlights the end of a big artistic cycle, which was paradoxically to have little influence on the tenets of modern landscape that took hold in the 1830s. This rationalistic and reasoned practice thus ended in an impasse, in which both tree and landscape became petrified in a set of codified rules and references.

---

# L'arbre de la Raison – La fabrique d'un motif pictural au début du XIX<sup>e</sup> siècle

ZENON MEZINSKI

---

## Abstract

The nineteenth century witnessed the rise of a specialized body of writing that ascribed a central place to the tree as object of knowledge and that contributed to the development of a pictorial motif that I call the "tree of Reason" ("*l'arbre de la Raison*"). Appearing in Europe in the early nineteenth century, the first "landscape lessons" aimed at beginner artists and amateurs rested on a new pedagogy that promised the reader and student quick results, regardless of their artistic talent. Their approach was based on an extreme form of rationalisation and simplification, which followed from the theoretical and aesthetic principles of Neoclassicism. Behind the word "landscape" (*paysage*) found in the titles of these successful manuals lay the motif of the tree, which constituted their main subject. This article begins with an examination of *Principes raisonnés du paysage*, published in 1804 by Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, and analyzes the drawing method that it proposes. Regarded as the result of a construction, of an arrangement of its different parts, this "tree of Reason" highlights the end of a big artistic cycle, which was paradoxically to have little influence on the tenets of modern landscape that took hold in the 1830s. This rationalistic and reasoned practice thus ended in an impasse, in which both tree and landscape became petrified in a set of codified rules and references.

---

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, paraissent en Europe les premiers manuels artistiques de paysage. Ces publications voient le jour en France, en Angleterre et en Allemagne, et connaissent un succès considérable entre 1790 et 1840. Les citadins du début du siècle accueillent avec enthousiasme ces petits volumes qui offrent l'occasion de pratiquer le dessin en dilettante et au cœur de la nature même.

Ce phénomène éditorial européen est mieux connu depuis les travaux de Jean Adhémar sur le paysage lithographié<sup>1</sup>. Jeremy Strick a, pour sa part, démontré avec pertinence les implications de ces ouvrages avec la théorie du paysage néoclassique telle que développée par Pierre-Henri de Valenciennes<sup>2</sup>. Comme Strick le remarque, ces manuels de paysage présentent une double nouveauté. Ils proposent des principes simples pour apprendre à dessiner d'après nature et s'adressent aux artistes débutants ainsi qu'aux amateurs à qui l'on promet des résultats rapides. Pour ce faire, leurs auteurs placent au centre de leur pédagogie un élément particulier qui incarne l'idée même du dessin dans la nature. En effet, derrière le mot paysage employé dans les titres de ces manuels didactiques se dissimule le motif de l'arbre qui en constitue le sujet principal.

C'est à partir de ce constat, souvent relevé dans l'historiographie mais jamais exploité, que nous souhaitons poser un nouveau regard sur ces premiers cours de paysages et sur la figure de l'arbre comme un marqueur significatif des mutations importantes qui s'opèrent dans les représentations du paysage au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, la cohérence avec laquelle le phénomène éditorial des manuels de paysage se développe invite à une relecture de l'histoire de la représentation artistique de l'arbre à l'époque moderne afin d'en mieux comprendre les enjeux et l'originalité. Comme nous le verrons dans les paragraphes qui suivent, la démarche artistique privilégiée dans ces publications didactiques s'inscrit dans la doctrine néoclassique. Envisagée comme le résultat d'une construction, d'un agencement idéal de ses différentes parties, la figure de l'arbre

incarne l'aboutissement de cette esthétique. La rationalisation des formes donne alors naissance à un type particulier de représentation de ce motif que nous nommerons ici « l'arbre de la Raison<sup>3</sup> ». Cette figure illustre la fin d'un grand cycle artistique qui exercera paradoxalement peu d'influence chez les tenants du paysage moderne qui s'imposent à partir des années 1830.

## Les premiers manuels de paysage

Dans le recueil *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des Départements de l'Empire français* publié en 1804, l'éditeur Boudeville souligne dans l'introduction qu'il signe la nécessité d'une telle publication : « Comment se fait-il que, dans un temps où toutes les sciences sont cultivées avec tant de succès, on n'a pu rencontrer encore un ouvrage élémentaire sur cette matière [le paysage], où les principes sont développés d'une manière méthodique<sup>4</sup>? » Cette question en forme d'accroche au lecteur étonne si l'on rappelle l'importance de l'activité éditoriale sur le thème du paysage artistique en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle. En 1804, année où les premières livraisons des *Principes raisonnés du paysage* paraissent, un ouvrage traitant du même sujet connaît un succès sans précédent. Il s'agit d'*Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes*<sup>5</sup> écrit par le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes, publié en 1800, qui est alors en passe de devenir la référence principale pour les artistes européens en matière de peinture de paysage. À la différence de l'ouvrage de Valenciennes, qui développe les principes complexes de perspective et de composition, s'adressant ainsi aux élèves artistes et aux artistes déjà confirmés, les *Principes raisonnés du paysage* se destinent à un public large. C'est ici que réside une des particularités de ce recueil illustré et commenté par le paysagiste Nicolas-Alphonse Michel Mandevare. Il s'agit de proposer un « ouvrage élémentaire » basé sur une pédagogie qui entend faire évoluer l'élève du « simple au composé » en suivant des règles précises. Composé de douze cahiers, l'ouvrage



Figure 1. Jean-François Sablet (attribué à), *Les jeunes paysagistes*, vers 1800, sanguine, plume, encre brune et lavis, 28,6 x 42,4 cm, Dijon, musée Magnin (photo : Réunion des Musées Nationaux).

entend « accélérer la marche des sciences » et rendre les moyens d’instruction « à la fois plus sûrs et plus rapides<sup>6</sup> ». Le texte se présente sous forme de leçons très courtes qui accompagnent des modèles gravés à copier.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, les artistes débutants s’inscrivent en nombre dans les nouvelles écoles d’art de province qui offrent une alternative aux académies des capitales. Mais la pratique du paysage n’est pas réservée aux artistes professionnels et devient de plus en plus associée au bon goût. En effet, la peinture de paysage d’après nature constitue un passe-temps élégant pour des citadins qui se livrent à une « occupation aussi agréable que peu fatigante<sup>7</sup> » lors de leurs sorties à la campagne. Boudeville insiste d’ailleurs sur l’utilité sociale de cette activité. Dans une feuille intitulée *Les Jeunes paysagistes* (fig. 1), le portraitiste Jean-François Sablet témoigne aussi de la popularité de la pratique du dessin sous les arbres qui devient par ailleurs socialement codifiée. En parti-

culier pour les jeunes filles distinguées, cette activité est alors considérée comme une distraction appropriée qui leur permet de cultiver leurs talents, de s’épanouir et de s’accomplir. Répondant à cette conception, l’ouvrage de la britannique Maria Cosway intitulé *The Progress of Female Virtue and the Progress of Female Dissipation* (vers 1800) comprend une illustration de la vertu féminine représentant une jeune femme assise devant une fenêtre et dessinant d’après nature<sup>8</sup>. L’art du paysage est aussi considéré utile pour les jeunes hommes « destinés à servir l’Etat pendant un certain temps dans les armées<sup>9</sup> », qui gagneront à maîtriser les rudiments du dessin sur site<sup>10</sup>. Le dessin du paysage d’après nature devient donc, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, une pratique large et recommandée dans différentes sphères de la société, civiles comme militaires, à la fois associée au raffinement et aux accomplissements de la bonne éducation féminine et à la puissance masculine.

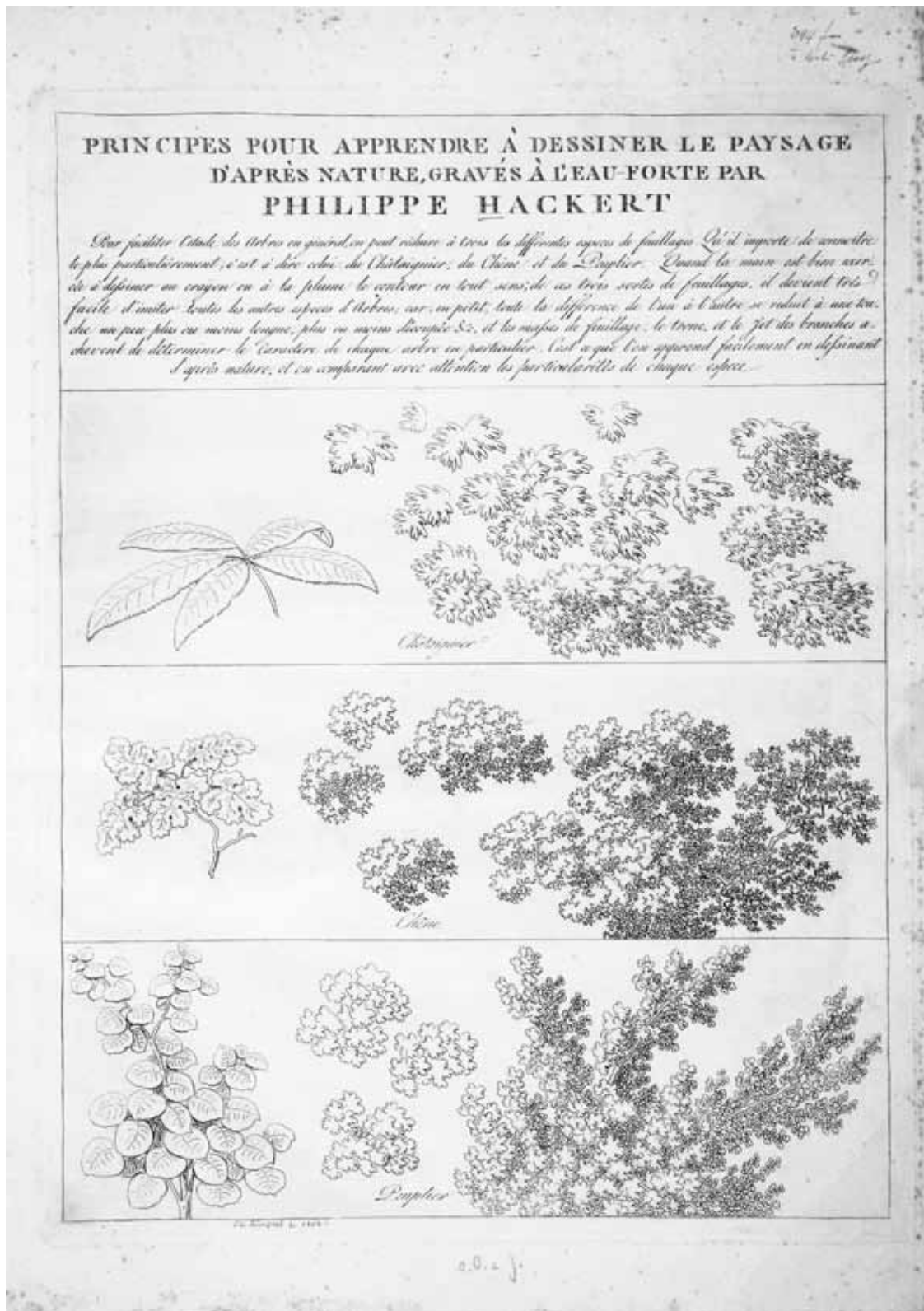
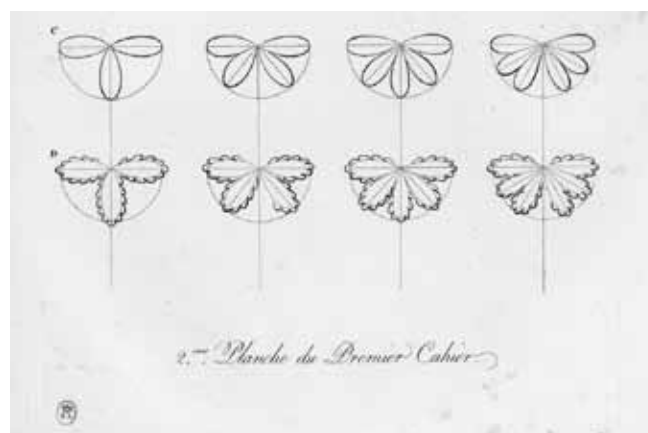
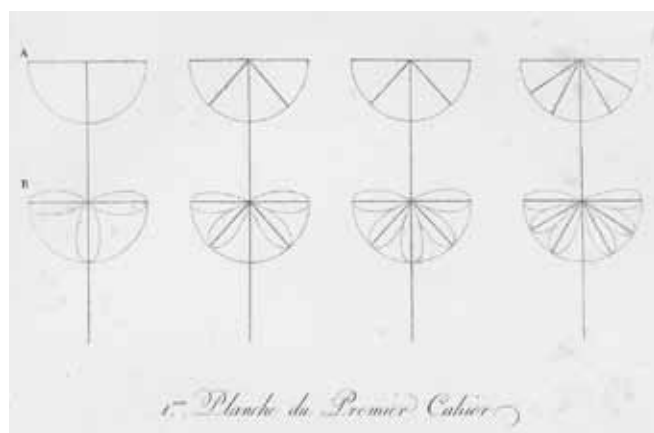


Figure 2. Jakob Philipp Hackert, *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature*, Nuremberg, 1803, page titre, Rome, Bibliotheca Hertziana (photo : © Marta Carezzi).



Figures 3a et 3b. Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, *Principes raisonnés du paysage*, Paris, 1804, cahier 1, planches 1 et 2, Paris, Bibliothèque nationale de France (photo : BnF).

La présence du mot paysage dans le titre de l'ouvrage édité par Boudeville est trompeuse, car il y est en réalité peu question de paysage. En effet, la science de la composition du paysage laisse place à la pratique du dessin d'après nature : « les élèves pourront facilement et en très peu de temps se mettre en état de dessiner d'après nature, ce maître universel que tous les autres admirent<sup>11</sup> ». De plus, un nombre restreint seulement des gravures de Mandevare représentent un paysage en tant que tel. La grande majorité des planches s'attarde sur un motif particulier : l'arbre. Différentes essences y sont étudiées en détail, en suivant une logique de présentation allant du simple vers le composé : d'abord le profil des feuilles, puis la structure du tronc et des branches, jusqu'à la représentation globale de l'arbre. Mais quelle est la raison d'un tel décalage entre titre et contenu ?

Afin de répondre à cette question, Il est nécessaire de replacer l'ouvrage de Mandevare dans un contexte artistique européen. En effet, l'approche pédagogique et l'intérêt porté au motif de l'arbre caractérisent différents ouvrages parus dans la même période en Angleterre et en Allemagne. Par exemple, le paysagiste allemand Jakob Philipp Hackert exprime lui aussi, dans son *Traité de la peinture de paysage* (1790), la place prédominante qu'occupe alors l'arbre dans la vision de l'artiste : « Rien ne me plaît mieux qu'un bel arbre, que ce soit dans la nature ou dans le dessin et la peinture<sup>12</sup> ». L'arbre passe alors du statut de motif du paysage à celui de véritable sujet. Comme le révèlent de nombreux exemples dans la période qui nous intéresse, le motif de l'arbre joue un rôle si important dans la pratique du paysage d'après nature que la plupart des ouvrages sur le paysage se consacrent presque exclusivement à son étude. La convergence de ces publications prépare et annonce le nouvel intérêt des artistes pour l'arbre qui se poursuivra tout au long

du XIX<sup>e</sup> siècle. Chez les grands rénovateurs du paysage de l'école de Barbizon, « tous furent d'admirables architectes de l'arbre » écrivait avec justesse Henri Focillon<sup>13</sup>.

#### Les manuels didactiques de paysage en Europe

Les *Principes raisonnés du paysage* s'inscrivent dans une littérature de vulgarisation répondant à un besoin nouveau. En France, l'ouvrage de Mandevare inaugure cette nouvelle approche pédagogique. Mais c'est en Angleterre que les premiers manuels voient le jour. Ce constat ne nous étonnera pas si l'on se rappelle que les artistes et les théoriciens anglais contribuèrent largement au développement du paysage moderne. L'avènement de l'école anglaise du paysage, la naissance et la diffusion européenne de l'esthétique du pittoresque, la tradition du Grand Tour constituent autant de jalons qui ont façonné le goût et la culture du paysage propre à la société anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les ouvrages d'Alexander Cozens, *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees* (1771), et de William Gilpin, *Remarks on Forest Scenery* (1790), ont posé les bases d'une nouvelle approche du paysage. Cozens organise son ouvrage en classant les arbres par espèces. Il présente les principales essences d'arbre en s'intéressant à leurs caractéristiques visuelles particulières. Il arrive ainsi à mettre en évidence la forme essentielle de chaque espèce, la forme centrale qui en facilite l'identification<sup>14</sup>. Le paysagiste anglais aboutit à une série d'arbres types qui s'élèvent au-dessus de toute singularité. Gilpin, qui s'est inspiré du travail de Cozens, consacre le premier volume de son ouvrage à la description rapprochée des arbres et de la forêt. L'œil du théoricien du pittoresque que fut Gilpin laisse alors place à la loupe

taxinomique. Ainsi, la tendance consiste à observer les arbres et la nature à la manière d'un livre de botanique. En somme, savoir dessiner un arbre signifie être capable d'en représenter les différentes espèces avec leurs caractéristiques propres.

Dans le sillage de ces deux ouvrages fondateurs, de nombreuses publications se succèdent en Angleterre au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces ouvrages illustrés de gravures sont de véritables livres de dessins, œuvres de dessinateurs et paysagistes renommés<sup>15</sup>. Les auteurs proposent différentes méthodes pour parvenir à individualiser les différentes espèces d'arbres à travers l'emploi varié des techniques du dessin. Ces publications ont en commun de s'adresser non plus à l'artiste seulement, mais aussi à l'amateur et au dilettante. Certains titres témoignent de cette volonté d'atteindre un large public et de miser sur un apprentissage élémentaire : Joshua Bryant, par exemple, intitule son ouvrage publié en 1807 *Progressives Lessons in Landscapes*.

En Allemagne, Jakob Philipp Hackert, le paysagiste le plus important de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, publie en 1803 *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature, gravés à l'eau-forte par Philippe Hackert*<sup>16</sup>. Le projet éditorial ressemble en tout point aux exemples précédents. Le titre présente clairement l'ambition pédagogique du projet. Et, comme dans le livre de Mandevare, sous l'expression de paysage d'après nature se cache en fait une méthode pour apprendre à représenter les arbres. L'ouvrage débute par ces lignes : « Pour faciliter l'étude des arbres en général, on peut réduire à trois les différentes espèces de feuillages, qu'il importe de connaître le plus particulièrement<sup>17</sup> » (fig. 2). Cet extrait précise la méthode en elle-même basée encore une fois sur le critère de différenciation des espèces déjà vue chez les auteurs anglais. La démarche d'Hackert consiste aussi en une simplification radicale de la technique dans un but pédagogique. La même année, le paysagiste Johann Christian Klengel, professeur à l'Académie de peinture de Dresde, publie *Principes de Dessin pour les Paysages*. Ce recueil de gravures accompagnées d'un court texte s'inscrit parfaitement dans cette tendance éditoriale. On y retrouve des planches qui présentent les différents types de feuilles selon les espèces<sup>18</sup>.

L'argument de vente principal de ces ouvrages, qui prouva d'ailleurs son efficacité, se résume à une promesse, celle de la réussite. L'ouvrage de Mandevare est l'exemple le plus significatif à cet égard : en écartant « tout ce qui rebute d'ordinaire les commençans; on les mènera par une route sûre et facile, et en peu de tems ils seront étonnés eux-même des progrès rapides qu'ils auront fait ». L'ouvrage se donne même pour but de mettre « en état l'élève le moins intelligent<sup>19</sup> » afin qu'il obtienne des résultats très rapides en matière de dessin de paysage. La promesse de résultats rapides reste aujourd'hui un des mécanismes publicitaires les plus répandus et qui a fait ses preuves. Et s'il fallait actualiser le titre de l'ouvrage de Mandevare pour une réédition contemporaine, il nous paraîtrait tout à fait approprié

d'emprunter une terminologie du type : « Dessiner les arbres pour les Nuls ». Si ces ouvrages annoncent en effet certaines tendances actuelles, ils marquent aussi une rupture avec les pratiques traditionnelles de l'apprentissage artistique du paysage et du motif de l'arbre avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Une mise en perspective de cette question met en évidence un contraste saisissant et un constat paradoxal.

Depuis la Renaissance, dessiner un arbre représente pour le peintre un véritable défi formel. L'arbre est le lieu du « brouillage des formes<sup>20</sup> ». L'artiste doit s'accommoder de son infinie diversité, et c'est à cette occasion que son savoir-faire s'exprime tout particulièrement. La plupart des grands théoriciens s'accordent sur le fait que le motif de l'arbre, cette partie si essentielle du paysage, est l'un des plus difficiles à traiter avec succès. Dans le *Schilder-Boeck* (1604), Karel Van Mander affirme déjà que la représentation des arbres et de leur feuillage « ne paraît pas être, au contraire des corps musclés, un Art qu'on peut apprendre<sup>21</sup> ». Peut-on apprendre à représenter les arbres selon la procédure imitative qu'on applique à la figure humaine? Ou bien l'arbre échappe-t-il à cette logique? On constate au cours du temps que se développent un ensemble de tentatives pour régler, rationaliser et codifier la représentation de cet objet si complexe.

En effet, puisque la figuration de l'arbre présente un caractère irréductible, elle se conforme difficilement aux règles d'apprentissage enseignées dans les ateliers, contrairement à l'anatomie, la perspective ou l'objet inanimé. Appuyant cette conception, Roger de Piles explique dans son *Cours de peinture par principes* (1708) que « l'arbre n'a point de proportions

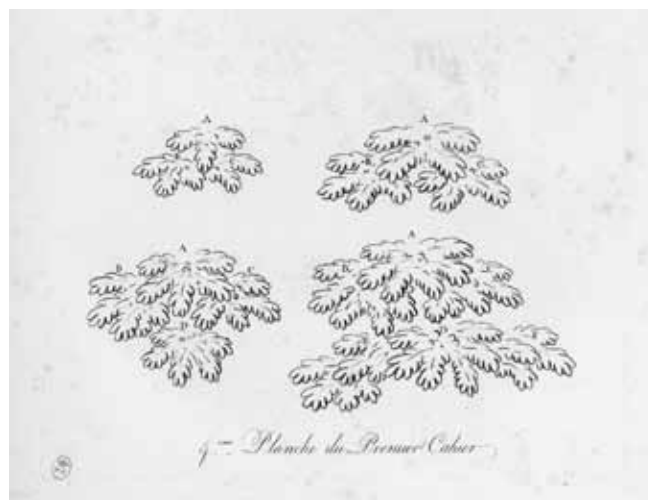


Figure 4. Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, *Principes raisonnés du paysage*, Paris, 1804, cahier I, Planche 4, Paris, Bibliothèque nationale de France (photo : BnF).

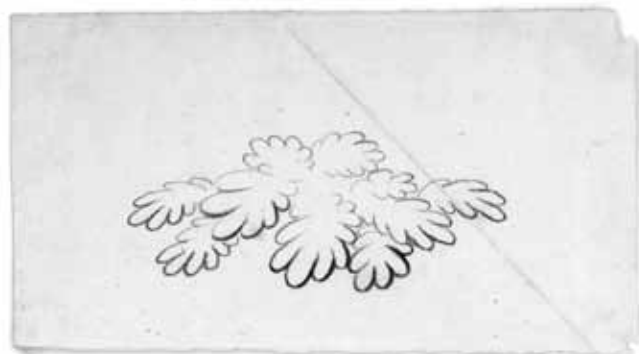


Figure 5. Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, *Étude de feuillage*, crayon noir, 21 x 11 cm, Montpellier, musée Fabre (photo : Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole).

arrêtées, une grande partie de sa beauté consiste dans le contraste de ses branches, dans la distribution inégale de ses touffes, et enfin dans une certaine bizarrerie dont la nature se joue<sup>22</sup> ». Il constitue en cela un défi particulier pour le peintre. Cette pratique « relève de l'esprit, et seul l'esprit peut nous y guider<sup>23</sup> » affirme Van Mander. L'arbre concentre donc toutes les difficultés formelles (sélection, représentation de la lumière, des volumes, rapport d'échelle...). Il constitue un exercice périlleux pour l'artiste qui doit alors inventer son langage propre pour résoudre les difficultés posées par cet objet.

### Apprendre à dessiner les arbres

À la lumière de l'histoire de la représentation de l'arbre à l'époque moderne, on mesure la taille du défi de ces premiers manuels pédagogiques qui entendent créer une méthode systématique, dans le but d'apprendre à un public non spécialiste à représenter un motif très complexe qui, jusqu'alors, avait toujours échappé aux règles d'atelier. Sur quelles stratégies ces publications s'appuient-elles pour atteindre ce double objectif? Le principe consiste à démontrer le caractère rationnel de la démarche. La tonalité générale, le choix des mots, la présentation des planches, confèrent une apparence rigoureuse à l'ensemble. Cet appel à la raison, à la règle, crédibilise une telle entreprise. L'argument principal de ces manuels est donc de convaincre leur lectorat de leur démarche scientifique. Plusieurs procédés sont ainsi mis en place.

Pour asseoir son approche pédagogique, le projet de Mandevare s'appuie sur un principe fondateur de l'esthétique néoclassique, celui du passage du simple vers le composé. L'ouvrage propose donc d'apprendre à représenter des éléments isolés et considérés comme initiaux (les feuilles) pour ensuite construire

un ensemble complexe (l'arbre entier). Par exemple, les deux premières planches de l'ouvrage offrent une méthode initiale pour représenter distinctement les feuilles d'un arbre (figs. 3a et 3b). Ramenés à une forme géométrique simple, les groupes de trois à six feuilles s'inscrivent dans un demi-cercle divisé en parties égales correspondant au profil de chaque feuille. L'héritage théorique dans lequel s'inscrit la démarche transparait clairement, celui de la composition idéale. L'arbre et le paysage sont considérés comme le résultat d'une construction, assemblage de différentes parties soigneusement sélectionnées.

Après avoir considéré la feuille unique, l'auteur s'attarde longuement sur la représentation des masses de feuillage. La quatrième planche présente, en effet, une méthode basée sur l'assemblage de masses qui « réunies les unes sur les autres, forment un groupe de masse, qui, prolongé en y ajoutant des branches et un tronc, présenteraient un arbre<sup>24</sup> » (fig. 4). Mandevare expose clairement dans cet extrait la principale caractéristique formelle de ce que nous pouvons appeler l'arbre de la Raison : il se construit par addition et superposition de masses de feuilles auxquelles sont ajoutés un tronc et des branches. On retrouve ici des parallèles avec les conseils prodigués par Valenciennes qui préconise pour fabriquer un arbre de choisir « de belles touffes d'arbres qui vous présenteront de larges masses » puis de les assembler<sup>25</sup>.

Pour réussir ces séries d'exercices, Mandevare livre le conseil suivant : faire le plus de contours possible « sans quitter le crayon<sup>26</sup> » dans un mouvement continu de gauche à droite et inversement. L'examen attentif des trois premiers cahiers de l'ouvrage révèle la mise en place de la nouvelle technique du beau feuillu qui s'impose chez les paysagistes néoclassiques et dans l'enseignement académique jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Mandevare, dans une visée pédagogique, présente et synthétise cette technique : la main décrit, dans un geste fluide et automatique, les contours répétitifs de masse de feuilles indéterminées. Cette écriture systématique s'érige rapidement en recette d'atelier. Le résultat formel est frappant, le feuillage devient le lieu de la répétition d'une série d'ondulations graphiques. Un groupe d'études réalisées par Mandevare dans les années 1810, conservées pour la plupart au musée Fabre de Montpellier, donne à voir cette fabrique de l'arbre à partir des masses de feuilles et atteste de la recherche d'un langage systématique et simplifié pour traduire le feuillage (fig. 5 et 6)<sup>27</sup>.

Cette démarche analytique, qui décompose le motif en parties pour mieux les rassembler par la suite, s'appuie aussi sur le critère de la différenciation des espèces. La précision botanique constitue un principe fondateur de cette pédagogie. Elle atteste du sérieux et de la culture globale de l'artiste qui doit posséder un grand nombre de connaissances botaniques pour maîtriser le dessin d'arbre. L'importance accordée à cette exigence devient rapidement incontournable dans l'ensemble de ces publications. C'est de la rencontre de l'esthétique du paysage néoclassique



Figure 6. Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, *Étude d'arbre*, crayon noir, 26,5 x 21 cm, Montpellier, musée Fabre (photo : Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole).

avec la botanique alors en plein essor que naît cette production éditoriale si particulière du dessin d'arbre.

Jean-Jacques Rousseau qui, à la fin de sa vie s'est découvert une passion pour la botanique et passait de longues heures à herboriser dans la campagne, écrit dans une lettre adressée au grand botaniste Carl Linné, que son *Philosophia botanica* lui apprend à interpréter le livre de la nature<sup>28</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la botanique devient le nouveau guide pour déchiffrer les mystères de la nature et du paysage.

Dans cette perspective, les premiers ouvrages didactiques tels les *Principes raisonnés du paysage*, se construisent en partie sur le modèle d'un livre de botanique. Ils répondent à une organisation par types et transposent la méthode scientifique de la taxinomie dans le champ artistique. Les conséquences formelles sont considérables. Une véritable esthétique scientifique affleure dans ces ouvrages. À la manière de planches taxinomiques, les arbres, les fragments, les sections, sont isolés et présentés sur la page blanche. Aucun élément de contexte ne vient interagir ou brouiller la clarté nécessaire du regard. La ligne, le contour sont préférés aux effets de matière. Les techniques graphiques sont réduites. Nous retrouvons ici l'héritage de l'esthétique de la ligne claire de l'école davidienne ainsi que l'a théorisée Anna Ottani Cavina dans son remarquable ouvrage intitulé *Les Paysages de la Raison*<sup>29</sup>. Le langage formel que David et ses élèves développent à partir de 1780 à Rome autour d'une pratique graphique spécifique tend à traduire le paysage urbain à l'aide des formes géométriques élémentaires. Seule la ligne cerne la forme

et épure considérablement la composition. De même, dans ses études d'après nature, Mandevare se limite le plus souvent à l'emploi exclusif du crayon noir et s'applique à rendre fidèlement l'effet du crayon dans ses gravures. L'œil pictural est délaissé, l'ambition artistique se cantonne à la description visuelle des caractéristiques d'une essence d'arbre donnée. Le tronc, les branches et le feuillage sont assemblés, de manière visible et lisible. La clarté de lecture de l'esthétique néoclassique s'imbrique alors parfaitement à l'exigence de démonstration scientifique. D'un seul coup d'œil, l'espèce d'arbre est mise en évidence. Le tronc, les branches tout autant que le feuillage se présentent au regard. Comme autant de pages d'un dictionnaire visuel d'arbres, les planches archivent et inventorient les ornements de la nature. Les caractéristiques d'un type d'arbre sont présentées, mises en avant et inévitablement accentuées.

Malgré cet appel constant à la raison et à la démarche analytique, à plusieurs reprises, les mots ne suffisent plus à traduire une méthode claire et précise. L'éditeur des *Principes raisonnés du paysage* conclut déjà son introduction sur le caractère irréductible du genre du paysage « dont les effets dépendent souvent de ces traits légers et fugitifs qui semblent échapper aux yeux<sup>30</sup> ». Cette expression, échapper au yeux, dit tout des limites d'un tel projet. Quant à Mandevare, il se confronte aussi à la limite des mots. Après avoir présenté des modèles simples de feuillages et d'arbres, les gravures plus élaborées résistent aux explications, et des expressions imprécises interviennent alors dans le discours. La notion de brouillage des formes propre au motif de l'arbre rattrape alors les visées pédagogiques du projet : « Enfin, il est essentiel que le goût et l'esprit se remarquent dans les touches<sup>31</sup> ». Les secrets de la recette, de la fabrique de l'arbre, se dissimulent derrière des phrases qui n'aideront pas toujours le commençant<sup>32</sup> : « Le chêne est un arbre pittoresque, et peut-être un des plus difficiles à dessiner; il demande plus que tout autre une touche spirituelle, pour rendre l'effet qu'il doit produire<sup>33</sup> ». La simplification a ses limites et, dans son texte, le paysagiste Mandevare semble en être conscient. Ces hésitations n'enlèvent rien à l'intérêt d'un tel projet. En effet, cette pédagogie nouvelle basée sur la promesse de l'obtention de résultats rapides participe pleinement aux mutations artistiques contemporaines.

Nous avons vu avec quelle cohérence, dans l'Europe du début du XIX<sup>e</sup> siècle, les publications concernant l'art du paysage et de l'arbre se rassemblent autour de caractéristiques précises. Ces manuels développent une pédagogie nouvelle qui s'adresse à tous, basée sur une rationalisation et une simplification poussée à l'extrême, qui s'inscrit dans les principes théoriques et esthétiques du néoclassicisme. Les motivations pédagogiques et la démarche documentaire consistant à archiver les ornements de la nature connaissent en France un grand succès et se prolongent au moins jusqu'en 1840. En France, les publications de cours de paysages s'intensifient autour de 1820. Ce développement



s'explique par la diffusion de la technique lithographique moins onéreuse que la gravure traditionnelle. Ainsi de nombreux artistes publient leurs propres recueils de paysages. Le grand représentant du paysage néoclassique français, Jean-Victor Bertin, par exemple, publie un *Recueil d'études d'arbres* en 1816. Moins connu, le dessinateur et illustrateur, Florent-Fidèle-Constant Bourgeois publie dans la même veine *Études d'arbres dessinés d'après nature* en 1820<sup>34</sup>. Malgré l'utilisation de la lithographie moderne, ces deux recueils s'inscrivent dans le sillon tracé par Mandevare au début du siècle quand il proposait des représentations d'arbres isolés et différenciés par espèces. Signalons, finalement, la parution en 1818, du recueil intitulé *Collection de tous les arbres propres au dessinateur*<sup>35</sup> qui démontre par son seul titre la nature du projet commun de l'ensemble de ces publications : proposer des répertoires de formes utiles aux jeunes paysagistes.

#### L'école du « beau feuillé »

La création en 1816 du Grand Prix de Rome de Paysage marque en France la reconnaissance officielle du genre par l'Académie. Le paysage se voit cependant assigné à un rôle précis. Il répond avant tout à une dimension morale. Dans le développement d'un paysage, qui doit être composé de ce que la nature offre de plus beau et de plus grand, le motif de l'arbre cristallise rapidement certaines des aspirations du genre historique. L'enseignement académique lui accorde désormais une place importante. Le jury organise même, pour le concours du Grand Prix de Paysage, l'épreuve dite du concours de l'arbre<sup>36</sup>. Il s'agit, pour les élèves, de représenter de mémoire une espèce d'arbre donnée. Ce programme d'arbre permet d'évaluer la maîtrise technique de l'élève et sa connaissance du sujet. L'approche typologique héritée de Cozens trouve ici son prolongement le plus tardif. Le premier lauréat du Grand Prix de Rome de Paysage en 1817, Achille-Etna Michallon, qui suivit l'enseignement de Valenciennes et de Bertin, représente le dernier héritier de l'école néoclassique. Michallon étudia scrupuleusement le traitement graphique des diverses essences d'arbre selon la procédure académique, en copiant notamment le recueil de Mandevare<sup>37</sup>.

Pour apprendre à représenter les arbres, Philipp Hackert proposait dans son recueil de « réduire à trois les différentes espèces de feuillages, qu'il importe de connaître le plus particulièrement ». Cette simplification à des fins pédagogiques, qui vient paradoxalement d'un artiste qui avait construit sa réputation sur la minutie avec laquelle il traitait les différents motifs du paysage, semble avoir influencé les derniers paysagistes de l'école néoclassique. En effet, la traduction du feuillage chez les paysagistes qui suivirent Michallon tend à se simplifier et à devenir répétitive et systématique. La forme centrale néoclassique poussée à sa limite finit par éliminer tout accident et par conséquent appauvrir considérablement le vocabulaire formel. C'est ainsi que dans la

littérature artistique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expression de « beau feuiller » se charge d'une nouvelle signification.

Le terme feuiller est déjà utilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>. Les critiques du Salon au début du XIX<sup>e</sup> siècle l'emploient largement dans leurs descriptions d'œuvres de paysagistes néoclassiques. En 1806, le *Dictionnaire des Beaux-Arts* d'Aubin-Louis Millin définit le terme de feuiller : « On dit : *le feuiller d'un arbre, un beau feuiller*. Chaque peintre a sa manière de travailler le feuiller d'un arbre<sup>39</sup> ». L'association du mot feuiller avec l'adjectif beau forme peu à peu une expression à succès et élégante, à l'image de l'école à laquelle elle se rapporte. Les usages du terme s'étendent même, et de substantif, le feuiller devient aussi verbe; on peut ainsi affirmer qu'un peintre « feuille bien<sup>40</sup> ». Mais un glissement de sens s'opère dans la deuxième moitié du siècle. La parfaite adéquation entre cette invention linguistique et les préceptes esthétiques du paysage académique donne l'occasion à ses détracteurs de l'utiliser avec ironie. L'expression de « beau feuiller » se teinte alors d'une dimension péjorative tendant à condamner les méthodes de l'école du paysage académique. De nombreux auteurs dénoncent avec vigueur ce métier du peintre devenu sans surprise : « C'est l'éternelle composition aux arbres en coulisse, avec cette broderie de convention, cette mécanique que l'on appelle le beau feuillé<sup>41</sup>. » Déjà Chateaubriand, dans sa *Lettre sur l'art de dessiner dans les paysages* écrite en 1785 mais seulement publiée en 1828, avait vivement critiqué le fait que l'art du paysage ne se réduise qu'à l'assemblage de coups de crayon pour n'obtenir que des « apparences d'arbres<sup>42</sup> ».

#### Conclusion – La philosophie du platane

Les codifications de l'arbre de la Raison ne s'appliquent pas seulement du point de vue formel. À chaque essence d'arbre est associée une valeur morale qui permettra d'enrichir le caractère de la scène choisie. L'arbre devient le héros iconographique d'un paysage pétri de références littéraires et artistiques.

En 1817, le jeune Michallon peint *Le chêne et le roseau*. Cette toile convoque diverses références artistiques. Le motif de l'arbre brisé ou rompu dans la tempête est une citation directe de l'art des paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. La référence littéraire à la fable de Jean de La Fontaine donne l'occasion à Michallon d'imprimer au motif végétal une grandiloquence morale que le rapport d'échelle avec la figure humaine ne fait qu'accentuer. Plus tard, les élèves des concours de 1837 et 1860 se voient proposer le même sujet. Ces derniers soubresauts font l'objet de commentaires qui ironisent sur la pertinence des portraits psychologiques d'arbres. La *Gazette des beaux-arts* s'interroge sur la nécessité d'exprimer « la philosophie du platane, la majesté du chêne et l'élégie du saule pleureur » en concluant avec drôlerie qu'à l'occasion du concours, l'élève « M. Girard avait trouvé le moyen de peindre un saule pleureur gai<sup>43</sup> ».

Cette filiation, ce prolongement esthétique qui s'étend jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle débouche sur la représentation d'arbres comme pétrifiés dans des codes de représentations et un héritage classique devenus anachroniques. L'arbre de la Raison est le résultat d'une élaboration complexe. Dans le creuset de l'esthétique néoclassique, la nouvelle pédagogie artistique associée à l'objectivité scientifique a fabriqué ce motif particulier et l'a éloigné de toute spontanéité. À chaque espèce correspond un type, un canon, « un patron d'arbre » selon les termes de Charles Baudelaire qui s'insurge au Salon de 1848 contre le double appauvrissement du langage qui caractérise le paysage historique : « Tout arbre immoral qui s'est permis de pousser tout seul à sa manière est nécessairement abattu<sup>44</sup> ». Au milieu du siècle, le constat est clair. Dans l'arbre généalogique de ce motif artistique, l'école désormais baptisée du beau feuiller représente un bel exemple de branche morte. Près d'un siècle après la critique de Baudelaire, Henri Matisse, qui dans son cheminement esthétique a souvent écrit sur la représentation artistique de l'arbre, analyse avec pertinence l'impasse dans laquelle s'est trouvée cette école néoclassique dans un texte rapporté par Aragon sur l'art de dessiner les arbres : « par exemple, chez ces peintres qui avaient appris à faire le feuillage en dessinant 33, 33, 33, comme vous fait compter le médecin qui ausculte... Ce n'est que le déchet de l'expression des autres. Les autres ont inventé leur signe, le reprendre, c'est reprendre une chose morte<sup>45</sup> ». En effet, l'école du beau feuiller devient rapidement le contre-exemple parfait pour les réformateurs du paysage, et les grands peintres de l'arbre. Et c'est justement en abandonnant une conception systématiquement autoréférentielle du paysage que Camille Corot ou Théodore Rousseau parvinrent à régénérer le genre. Se libérant du filtre opaque et aveuglant de références artistiques omniprésentes, la génération du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle réussit à conquérir à nouveau la naïveté du regard.

## Notes

- 1 Jean Adhémar, *Les lithographies de paysage en France à l'époque romantique*, Paris, A. Colin, 1937.
- 2 Jeremy Strick, « Connaissance, classification et sympathie : les cours de paysage et la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Littérature*, n° 61, 1986, p. 17–33.
- 3 L'expression « arbre de la Raison » que nous proposons dans le présent article fait écho à l'ouvrage intitulé *Les paysages de la Raison* dans lequel Anna Ottani Cavina étudie les caractéristiques du paysage néoclassique telles qu'elles se développent à partir de 1780 à Rome : Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1994; *Les Paysages de la Raison*, trad. Maria Teresa Caracciolo, Arles, Actes Sud, 2005.
- 4 Boudeville dans Nicolas-Alphonse Michel Mandevare, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des Départements de l'Empire français*, Paris, M. Boudeville, 1804, avis de l'éditeur.
- 5 Pierre-Henri de 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, Desenne et Duprat, 1800.
- 6 Boudeville, *op. cit.*
- 7 *Ibid.*
- 8 L'ouvrage de Maria Cosway est cité dans Ann Bermingham, « The Aesthetics of Ignorance: The Accomplished Woman in the Culture of Connoisseurship », *Oxford Art Journal*, vol. 16, n° 2 : 3–20, p. 10–11. Merci à Ersy Contogouris de m'avoir communiqué cette référence. Sur la question du dessin de paysage amateur voir aussi Michael Zell, « A Leisurely and Virtuous Pursuit : Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation in Seventeenth-Century Holland », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 54, 2004, p. 334–368.
- 9 Boudeville, *op. cit.*
- 10 Pour la question du dessin de paysage dans sa dimension militaire, voir Denis Ribouillault, « Artiste ou espion? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Les carnets du paysage*, numéro spécial, *Du dessin*, vol. 24, mai 2013, p. 131–147.
- 11 Boudeville, *op. cit.*
- 12 « Nichts gefällt mehr, sowohl in der Natur als in Zeichnungen und Gemälden, als ein schöner Baum », Jakob Philipp Hackert, *Über Landschaftsmalerey : Theoretische Fragmente*, in *Goethe, Philipp Hackert*, 1812, Vienne, p. 235. Extrait consulté dans Timothy M. Mitchell (dir.), *Art and Science in German Landscape Painting, 1770–1840*, Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1993, p. 41. Nous traduisons de l'anglais.
- 13 Henri Focillon, *La Peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Laurens, t. 1, 1927, p. 341–343. Cité par Vincent Pomarède dans *L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 48.
- 14 Sur l'idée de forme centrale propre à la théorie néoclassique, voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 270.
- 15 John Laporte, *Of the Characters of Trees Drawn and Engraved*, Londres, 1795; Joshua Bryant, *Progressive Lessons in Landscape, Drawn and Engraved by Joshua Bryant*, Londres, 1807; Edward Kennion, *An Essay on Trees in Landscapes*, Londres, 1815; voir Ann Bermingham, *Learning To Draw : Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 111–119.
- 16 L'ouvrage est publié en 1803 dans deux éditions : *Prinzipien zur Erlernung der Zeichenkunst nach der Natur* (Nuremberg, 1803) et *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature* (Milan, 1803). Notons qu'Hackert avait déjà publié en 1790 un ouvrage au projet similaire : *Principi di disegno di paese disegnati dal vero ed incisi da Vincenzo Aloja*, Naples.
- 17 Hackert, *op. cit.*, commentaire de la première planche.

- 18 Johann Chrisitan Klengel, *Principes de Dessin pour les Paysages*, Dresde, 1802, n.p.
- 19 Boudeville, *op. cit.*
- 20 Patrick Loht, « La légèreté de l'arbre et du pinceau », in Céline Aubertin et Alain Chareyre-Mejan (dir.), *Esthétique de l'arbre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 15.
- 21 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck* [...], 1<sup>re</sup> éd. 1604, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, traduit et présenté par Jan Willem Noldus, Paris, Belles-Lettres, 2008, p. 135.  
Pour la question de la représentation de l'arbre à la Renaissance, voir Leopoldine Prosperetti, « Trees, an Overlooked Topic in Renaissance Art », in Laura De Fuccia *et al.*, *Di là dal fiume e tra gli alberi*, Ravenne, G. Pozzi, 2012, p. 71–88, et « Un albero di guazzo; Pieter Bruegel, Giulio Clovio and arboreal disegno », in Anna de Floriani (dir.), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, Milan, Silvana, 2008, p. 147–155.
- 22 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989 [1708], p. 127.
- 23 Van Mander, *op. cit.*, p. 135.
- 24 Mandevare, *op. cit.*, commentaire planche 4, quatrième cahier.
- 25 Valenciennes, *op. cit.*, p. 409.
- 26 Mandevare, *op. cit.*, commentaire planche 4, premier cahier.
- 27 À la lumière des trois études d'arbres signées de la main de Mandevare et conservées en collections publiques, *Étude de chêne* (musée des beaux-arts de Dijon, inv. : DG 86–119), *Étude pour la feuille de chêne* et *Étude pour la feuille de noyer* (département des Arts graphiques du musée du Louvre, inv : RF 36080, RF 36082), un groupe d'un quarantaine de feuilles conservées au musée Fabre peut être réattribué à ce paysagiste méconnu. Composé d'études d'arbres, de troncs et de feuillages, cet ensemble cohérent, annoté et daté entre 1812 et 1818, témoigne d'une recherche de Mandevare peut-être en vue de la publication d'un nouveau recueil sur les arbres, projet qui n'aurait pas abouti. De plus, deux feuilles conservées dans le fonds d'art graphique du musée Fabre sont directement en rapport avec les *Principes raisonnés du paysage : Pin d'Italie* (39.9.11) et *Pin cultivé* (39.9.24).
- 28 Rousseau écrit à Carl Linné en septembre 1771. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, édition R. A. Leigh, Genève-Oxford, n° 6895.
- 29 Cavina, *op. cit.*
- 30 Boudeville, *op. cit.*
- 31 Mandevare, *op. cit.*, commentaire septième planche, quatrième cahier.
- 32 C'est-à-dire le débutant.
- 33 Mandevare, *op. cit.*, commentaire septième planche, septième cahier.
- 34 Le *Recueil d'études d'arbres* par Bertin fut publié chez Lasteyrie et Engelmann et se compose de trente-cinq études d'arbres et de six études de paysage. Le recueil de Constant Bourgeois, *Études d'arbres dessinés d'après nature*, comprend vingt-quatre planches lithographiées et fut publié chez Delpech.
- 35 Le recueil *Collection de tous les arbres propres au dessinateur* paraît à Paris en 1818 chez Guyot. Il se compose de quatre cahiers lithographiés par différents artistes dont Constant Bourgeois. Les auteurs sont Henri Boisseau, Achille-Etna Michallon et Benedict Piringer.
- 36 Le règlement pour le concours au grand prix de paysage historique nous apprend que le concours de l'arbre fait partie des épreuves de sélection. Proposé tous les quatre ans, le concours final est précédé de deux concours d'essai. L'épreuve de l'arbre est inscrite au second concours d'essai. Les concurrents doivent exécuter sur une toile d'environ trois pieds, « un arbre se détachant sur le ciel, et dont l'espèce sera déterminée, le matin du jour de l'ouverture du concours, par le professeur en exercice dans le mois ». *Institut de France, Académie Royale des Beaux-Arts*, Paris, Firmin-Didot, 1822, p. 64. Au sujet du concours de l'arbre voir Philippe Grunchev, *La peinture à l'École des beaux-arts, Les concours d'esquisses peintes 1816–1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986, t. 1, p. 221–227, et Emmanuelle Brugerolles, « La collection de dessins liés à l'enseignement à l'École des beaux-arts », in Dominique Poulot *et al.*, *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 28–30.
- 37 Voir Chiara Stefani, « L'œuvre graphique de Michallon dans le cadre de la peinture de paysage à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle », in Vincent Pomarède *et al.*, *Achille-Etna Michallon*, Paris, Musée du Louvre, 1994, p. 56.
- 38 On retrouve cette expression chez Gérard de Lairesse dans *Le grand livre des peintres ou l'Art de la Peinture*, traduit en français et publié en 1787 (Paris, Moutard, 1787, t. 2, p. 112).
- 39 Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, t. 1, p. 600.
- 40 On trouve cet exemple dans la définition de « feuiller » dans le *Nouveau dictionnaire de la langue française* paru en 1835 à Bruxelles.
- 41 *L'Opinion*, vol. 16, 1923, p. 781.
- 42 Chateaubriand, *Lettre sur l'art de dessin dans les paysages*, in *Mélanges et Poésies*, Paris, Ambrose Dupont, 1828, p. 4–5.
- 43 *Gazette des beaux-arts*, t. 11, novembre 1861, p. 466.
- 44 « Vous comprenez maintenant ce qu'est un bon paysage tragique. C'est un arrangement de patrons d'arbres, de fontaines, de tombeaux et d'urnes cinéraires. [...] Tout arbre immoral qui s'est permis de pousser tout seul à sa manière est nécessairement abattu. » Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 169, cité par Alain Merot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 107.
- 45 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 109–110. Sur Matisse et les arbres voir *Matisse et l'arbre*, catalogue d'exposition, Paris, Hazan; Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse, 2003.