

C'est si pittoresque !

- *C'est tellement pittoresque !*

Que vous dit cette expression ? Que voyez-vous ? Un petit village perché sur un piton rocheux, les ruines d'un château médiéval ou un coucher de soleil un peu *kitchouille* derrière une colline ?

Est-ce un qualificatif décrivant votre émerveillement devant un paysage ou, au contraire, un jugement teinté d'ironie face à un tableau ? Et puis, pittoresque s'applique-t-il à la seule peinture ou plus généralement à un paysage, voire une scène bien réelle ? Penchons-nous sur sa définition :

Pittoresque, kesako ?

Ce terme d'origine italienne vient de « pittoresco », lui-même issu de « pittore » (peintre), désignant ce qui mérite d'être peint, ce qui est digne d'être représenté en peinture, qui ferait un bon tableau. Au XVII^e siècle, lorsqu'il apparaît dans le langage et dans la réflexion européenne, il s'applique surtout à la peinture. À partir du XVIII^e siècle, le terme attribue au pittoresque une certaine rudesse opposée au lisse et doux, une irrégularité a contrario de la beauté classique, plus structurée et contenue, avant de devenir une catégorie esthétique spécifique.

C'est dans son dictionnaire (vers 1801) que George Mason propose l'une des définitions les plus complètes du terme :

- ce qui plaît à l'œil
- ce qui est singulier, inhabituel
- ce qui frappe l'imagination par les moyens de la peinture
- ce que le peintre pourra exprimer avec profit
- ce qui offre un bon sujet de paysage
- ce qui est propre à prendre l'aspect d'un paysage

Le pittoresque, en peinture seulement ?

On voit que le mot ne désigne pas forcément un type de sujet (une ruine, un pont, un village, un arbre tordu...) mais une manière de les percevoir et de les représenter. Le pittoresque relève donc moins d'un contenu que d'une esthétique : il s'agit de tout ce qui, dans le réel, semble déjà prêt à être cadré, stylisé, transformé en image.

Le pittoresque, réalité ou jugement ?

Pour Richard Payne Knight, théoricien du XVIII^e siècle, il n'existe pas d'objets pittoresques, seulement des visions pittoresques. Autrement dit, rien n'est pittoresque en soi : c'est le regard qui transforme le réel en expérience esthétique. Chaque objet peut susciter du plaisir ou du déplaisir, éveiller des associations mentales ou affectives ; mais, comme l'enseigne Kant, « ces qualités n'appartiennent pas aux objets eux-mêmes : la beauté n'existe qu'à travers la subjectivité du regard ».

Une histoire de l'art... pittoresque !

Dès le XVII^e siècle, Claude Lorrain pressent la beauté du pittoresque et recherche le paysage « digne d'être peint », même au cœur du classicisme, avec ses lignes et formes si régulières. Au siècle suivant, l'Angleterre oppose au jardin français, qui géométrise et dompte la nature, un goût nouveau pour une certaine liberté, une apparente spontanéité, un « naturel » calculé. Dès lors, les droites rigides des jardins à la française vont laisser place à l'irrégularité : à la ligne serpentine, aux vallonements, aux monticules. L'arbre tombé devient un effet de surprise, l'accident qui brise la monotonie.



Hubert Robert – *Ruine d'une terrasse dans le parc de Marly* - 1777

Au XVIII^e siècle, l'esthétique du pittoresque triomphe avec le *Grand Tour* : on admire ruines et paysages « comme des tableaux ». En France, Vernet et Hubert Robert transposent ce charme romantique dans la peinture : colonnes brisées, jardins mélancoliques, lumière du couchant – le beau se fait tremblant, éphémère.

Le Romantisme anglais pousse cette émotion vers le sublime. Avec Burke, le pittoresque va plus loin : de la simple irrégularité, on glisse vers le désordre ; du vallonné, on plonge vers l'abîme ; du joli, puis du beau, on s'élance vers le sublime – qui n'est pas seulement « plus que beau », mais dramatique, impressionnant, parfois terrifiant.

Turner avec ses tempêtes, ses brouillards, ses feux, ses montagnes — il pousse le pittoresque jusqu'au sublime. Dans *Vue des gorges de l'Avon*, le peintre est encore mesuré : il nous donne à voir quelque chose de charmant, de plaisant pour l'œil, même si le point de vue en plongée nous apporte déjà quelque vertige. Ce trublion britannique emmènera le regardeur bien plus loin ultérieurement dans les profondeurs abyssales du Sublime.



William M. Turner – *Vue des Gorges de l'Avon* – 1791

Au XIX^e siècle, Barbizon retrouve l'émotion simple du réel, poursuivant une quête d'émotion plus naturelle entre forêts, clairières et champs. L'impressionnisme se concentre sur la sensation fugace, Cézanne cherche la structure derrière le pittoresque, et le cubisme « détricote » tout cela pour reconstruire autrement.



Camille Corot – *Un Moulin près d'Etretat*

Ainsi, d'un siècle à l'autre, l'art a promené son regard sur la nature, cherchant toujours ce petit rien — ce grain d'émotion, cette lumière inattendue — qui rend le monde... si délicieusement pittoresque.

Faire du pittoresque : une démarche consciente ?

À la fin du XVIII^e siècle, la réponse est clairement oui – surtout en Grande-Bretagne. Le mot « pittoresque » circule dans les livres, les salons, les guides de voyage, au point de devenir une vraie mode culturelle. Des auteurs comme William Gilpin proposent des règles pour reconnaître et composer un « beau paysage pittoresque » : *préférer les formes irrégulières, les arbres tordus, les ruines, les sentiers sinueux, les points de vue bien cadrés*, professe-t-il. Les artistes et les amateurs partagent ce vocabulaire, commentent tel site comme « très pittoresque », collectionnent des dessins et des aquarelles conçus dans cet esprit. Quand un peintre ajoute une ruine, un arbre noueux ou un premier plan sombre pour « faire effet », il sait qu'il répond à une attente : offrir au regard un paysage déjà prêt à être encadré, presque comme une image idéale avant la photographie.



Étretat, vue de la plage et de la porte d'amont, lithographie de **Léon-Auguste Asselineau**, vers 1865

Asselineau « fait du pittoresque » en cadrant largement la plage animée, les promeneurs, les barques et les villas balnéaires au pied de la falaise et de la porte d'Amont, transformant ce paysage déjà spectaculaire en une scène foisonnante, lisible et immédiatement « bonne à voir » comme une image de guide illustré.

En pratique

Alors que je cherchais des exemples de tableaux pour illustrer cette notion de pittoresque, je me suis rendue à l'exposition que le Musée des Beaux-Arts de Lyon a consacrée aux falaises d'Étretat. Sans imaginer une seconde l'opportunité magistrale que celle-ci allait m'offrir. En effet, s'il est un sujet, un motif qui semble avoir été créé pour les peintres, c'est bien celui de ces rochers aussi impressionnants que graphiques ou décoratifs.

Mais pourquoi Étretat serait-il un motif pittoresque ? J'y vois plusieurs raisons :

Des formes singulières

En effet, les arches dites de la porte d'Aval, l'Aiguille et les falaises de craie offrent un profil immédiatement reconnaissable, presque "théâtral", qui compose d'emblée une image forte. Cette architecture naturelle se détache nettement du ciel et de la mer, ce qui facilite des compositions contrastées et très lisibles.

Des effets de lumière qui flattent l'œil

La côte d'Albâtre offre des changements très rapides de lumière et de météo. Cette instabilité lumineuse correspondit parfaitement au goût romantique pour les "humeurs" de la nature et, plus largement, flatte l'œil sans verser dans le joli ou le charmant.

Des formes qui frappent l'imagination

Ses falaises blanches et massives tranchant avec la ligne fluide de la grève. Le sujet peut être enjolivé avec de petits détails tels que des figures ou des barques. Ce contraste d'échelle renforce l'effet de grandeur des falaises et le sentiment d'« émerveillement » typique du pittoresque.

Un "site" déjà construit par le tourisme et la littérature

Si au XIX^e siècle, Étretat n'est qu'un village de pêcheurs, à partir de 1850, il devient une station balnéaire, haut lieu touristique. On peut lire sur les « réclames » de l'époque : *Étretat et ses falaises les plus pittoresques de la côte*.

Et comme nous l'avons vu, la peinture s'inscrit dans une construction culturelle, les artistes fixant sur la toile ce que les guides et les écrivains décrivent comme un paysage « à voir absolument ». Tout cela contribue à renforcer le statut pittoresque du lieu.

Etretat, haut lieu du pittoresque

Les premiers venus à Étretat sont des artistes, peintres et écrivains en quête d'un ailleurs : de belles vues à décrire ou à représenter, mais aussi des émotions, des sensations à travers cette nature aussi sauvage que fascinante. Les romantiques que sont Collignon, Bonington ou Gudin sont aussi venus y chercher le frisson du sublime. Atteindre le spectateur par l'intermédiaire des sentiments est la finalité de tout tableau romantique. La bravoure, la mélancolie, la solitude mais aussi la compassion pour des actes héroïques. Trop n'est jamais trop pour cet art féru de passion et de drame. Même à Étretat, la nature ne peut être que déchaînée, la mer qu'engloutir les marins et les ciels qu'à vous coller le blues.



Charles Collignon-Tempête sur Etretat – 1831 ?



Théodore Gudin – les survivants - 1862

A son arrivée en 1822, on le voit ici, Eugène Isabey est encore pétri de romantisme et son goût pour le sublime que l'on observe bien dans ce tableau.



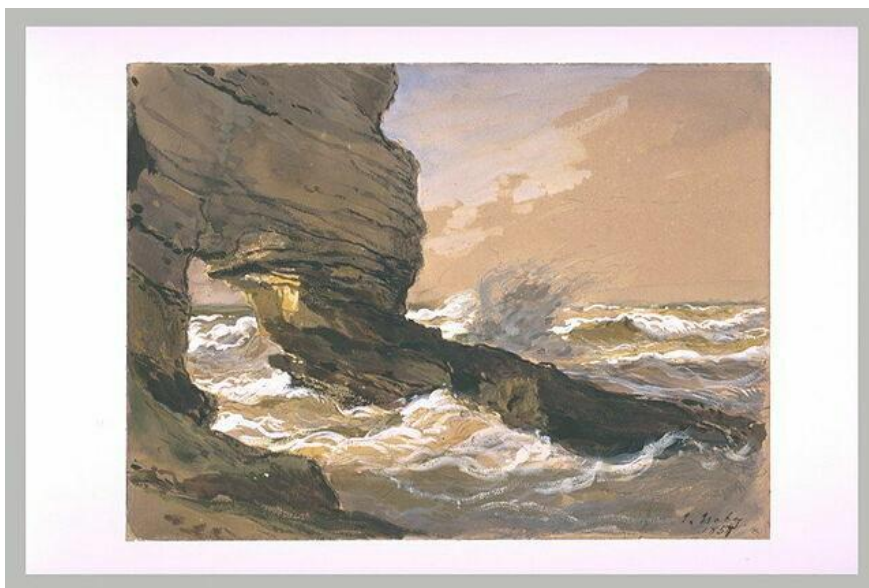
Louis-Gabriel-Eugène Isabey – Tempête sur les falaises d'Etretat – probablement dans les années 1820

Chez Schirmer, on observe déjà une volonté de se rapprocher de la nature... et cela n'est pas seulement dû au fait que l'artiste ait choisi un cadrage serré sur l'Aiguille d'Etretat et sur les vagues. Le regard évolue vers un « naturalisme » qui trouvera son apogée avec Gustave Courbet quelques décennies plus tard.



Johann Wilhelm Schirmer - *Falaise à Etretat* – 1836

Mais avec l'évolution de la notion de paysage et du sentiment de la nature commencée à la fin du XVII^e siècle, Isabey, Le Poittevin ou Karr ont appris à « se frotter » au paysage pour le ressentir. Ils vont « inventer » ce site en posant progressivement un autre regard sur ce monde clos et vont ainsi le peindre tel qu'il est réellement et non en le composant comme le faisaient les peintres classiques jusqu'alors. En cela, ils appliquent déjà l'un des premiers principes du pittoresque, à savoir un site digne d'être peint, pour lui-même, sans artifice ni idéalisation.



Louis-Gabriel-Eugène Isabey – *Rochers d'Etretat* vers 1850

Le goût du pittoresque

Le début du XIX^e siècle voit fleurir les albums de voyages pittoresques. Les tableaux, à l'instar de la *Vue de Port-de-France* de Vernet, observée plus haut, font l'objet de gravures illustrant des ouvrages. Le goût pour la découverte du territoire, à une époque où les différences régionales sont importantes, se développe, et avec lui celui du pittoresque. En effet, on se passionne pour ce « différent », cet « ailleurs » pas si lointain, ces particularités régionales. Et les autochtones seront représentés dans leurs particularités, leur singularité par les artistes arrivés à Étretat depuis 1820.



Richard Parkes Bonington – *Boats by the Normandy shore* – 1823

Dans l'œuvre de Richard P. Bonington, *Boats by the Normandy Shore*, les marins occupés à charger, décharger ou préparer les voiles sont figurés pour ancrer la scène dans leur travail quotidien. À l'arrière-plan, d'autres voiles se perdent dans une brume légère, suggérant une ouverture vers le large. Les tonalités dominantes sont des gris, des bleus et des bruns adoucis, qui créent une lumière diffuse, presque vaporeuse, caractéristique du climat normand. Rien de spectaculaire ou de dramatique, juste la poésie et le pittoresque du quotidien de ce lieu.

Mais qui peut bien acheter ces peintures ?

Jusqu'en 1869, la peinture de paysage n'est pas un genre reconnu par l'Académie des beaux-arts. Un tableau représentant la nature ne peut donc être acheté par le biais officiel. Ainsi, les peintres français qui en réalisent le font pour une clientèle privée et d'atelier. Et qui est-elle, cette clientèle ? À partir de la Révolution, la peinture est au service de la bourgeoisie en France. Le client n'est plus ni l'Église ni forcément l'État. Seules les commandes officielles et la participation au Salon justifient les grands formats, le reste de la production est dédié aux riches clients, qui achètent des œuvres pour leurs appartements de taille plus raisonnable. Le peintre cherche donc à plaire à ces amateurs eux aussi portés vers

« l'exotisme ». Ce lointain va d'ailleurs se rapprocher de la capitale avec l'extension du réseau de chemin de fer et des prix abordables qui incitent les gens à voyager dès les années 1850.

Observons à présent deux tableaux dont le sujet et le cadrage sont proches de celui de Bonington. Dans *Falaises d'Étretat* datant de 1851, Eugène Isabey a lui aussi développé un goût pour le pittoresque. L'homme de ville, arrivé en 1822, a trouvé en ce site des particularismes qui l'ont séduit : l'habillement, le travail des hommes, la mentalité, la langue même puisque le patois est encore très présent. Tout diffère de son origine. Il peint ainsi tout ce qui l'intéresse : les habits des pêcheurs, les barques, les filets, tous ces détails qui font le pittoresque.



Eugène Isabey
Falaises d'Étretat – 1851



Eugène Le Poittevin
Retour de pêche aux pieds des falaises

Un autre Eugène, Le Poittevin cette fois-ci, ira plus loin encore dans un pittoresque assumé. Les falaises sont représentées crénelées comme des ruines gothiques, spectaculaires pour le moins. Les costumes typés (bonnet rouge, jupes, coiffes), les détails anecdotiques sont autant de signes « normands » qui peuvent donner l'impression d'une scène un peu fabriquée pour plaire au regard du riche bourgeois amateur de vues côtières. On est évidemment loin de la gravité romantique ou du réalisme d'un Courbet. Le Poittevin reste dans une veine descriptive, narrative, parfois anecdotique. Pour autant, il me semble que ce tableau ne sombre pas dans la caricature, car on perçoit le regard attendri, sans misérabilisme, du peintre envers son sujet – les pêcheurs, surtout les femmes, les enfants et les vieux au travail.



Eugène Le Poittevin – *Pêcheurs de rocaille au pied de l'aiguille d'Étretat*, 1860



Eugène Boudin - *Lavandières sur la plage de la Falaise d'Étretat* – 1890

Avec cette œuvre, Eugène Boudin, nous offre encore un peu de pittoresque mais d'un pittoresque très quotidien : il garde le motif spectaculaire de la falaise d'Étretat en arrière-plan, mais il décentre l'intérêt vers les lavandières penchées sur leur linge. On « sent » les gestes répétitifs, la pénibilité de leur travail. La plage à marée basse et cette lumière normande grise et argentée qui unifie l'ensemble, transforment une scène de travail ordinaire en un sujet aussi humble que digne...d'être peint ». On pourrait presque parler de « réalisme sociale », non ?

L'esthétique évolue.....

Une évolution se fait sentir dès la fin des années 1850 notamment avec un artiste comme Francisco Bushell y Laussat. Elève de Le Poittevin, dont l'influence est assez évidente dans la finesse de la touche et dans la précision toute pittoresque des personnages, le peintre espagnol nous offre une œuvre très personnelle avec *Cabestan à Etretat*. Bien que l'on retrouve les détails habituellement du pittoresque qui ancrent la scène dans le quotidien tels les cordages, des personnages minuscules et la silhouette reconnaissable des falaises, le cadrage est particulier. En effet, un cabestan occupe un large espace au premier plan, sombre et massif. Il occulte presque totalement la scène, sertissant la lumière dans une sorte d'écrin de bois. Il ne s'agit plus ici de plaire au regard par ses sujets mais de donner à voir le jeu des formes contrastant avec la lumière. Ce sont eux qui deviennent le sujet de la toile.



Francisco Bushell Y Laussat – *Cabestan à Etretat* – entre 1859 et 1861

... et s'éloigne

S'opposant à la mode du pittoresque, comme à beaucoup d'autres choses d'ailleurs, Gustave Courbet annonce le paysage moderne. A Etretat, le peintre ornanais choisit dans le site les seuls éléments qui retiennent son attention. Pas de détails « croustillants », pas d'anecdote, pas d'activité de pêche, pas même âme qui vive. Ce n'est pas le propos de Courbet, et ce ne sera bientôt plus le propos des peintres venus à Etretat ou ailleurs.

Observons ces tableaux du même sujet, dans un même cadrage.



Gustave Courbet, *La Falaise d'Etretat* – 1869 - 1870

Si le motif reste pittoresque par le côté spectaculaire des falaises et des arches, Gustave Courbet déplace le propos. Au lieu d'un décor charmant, aimable et varié, il en fait des images puissantes, frontales, presque rugueuses, où les masses se partagent la composition – mer, ciel et rochers.

En supprimant presque toute présence humaine ou la réduisant à quelques barques, il concentre notre regard sur la structure géologique, sur la réalité en quelque sorte. On pourrait dire qu'il radicalise le sujet pour nous mettre le nez sur la peinture elle-même et ses éléments picturaux : formes, couleurs, matière, lumière, composition, ligne, cadrage, point de vue. Du simple « beau à voir » on se trouve dans un face-à-face avec la nature et plus encore avec sa peinture.



Gustave Courbet – *Etretat* – 1870

Et au-delà du pittoresque !



Claude Monet – *Grosse mer à Etretat* – 1868

Alors que Monet part du même site spectaculaire que les romantiques ou les peintres pittoresques, il en gomme presque tout effet anecdotique ou décoratif : peu ou pas de personnages, cadrages parfois tronqués, horizon brumeux, touches fragmentées, tout concourt à faire passer au second plan le « motif vedette » pour donner la première place aux variations de lumière, de vent et d'heure du jour.

Avec Monet donc, Étretat n'est plus un « beau site » à montrer, mais un prétexte à traquer la lumière, les reflets, les brumes, heure après heure. Les falaises, la Manneporte ou la porte d'Aval ne sont plus des motifs pittoresques pleins d'anecdotes : ils deviennent de simples formes, découpées, tronquées, sur lesquelles viennent se poser des touches de couleurs vibrantes. Le pittoresque, au sens de « vue intéressante », s'efface donc au profit d'une expérience presque pure de peinture : ce qui compte n'est plus la variété du paysage, mais la variation de la lumière.



Claude Monet – *La Manneporte* vers 1868



et en 1883



Et maintenant à vous de voir !

Pittoresque ou pas pittoresque ? Il n'est pas toujours facile de séparer le grain de l'ivraie. Et d'ailleurs, quel intérêt de définir une œuvre comme étant d'une esthétique pittoresque ou pas ?

Rappelons-nous que, pour qualifier une œuvre de « pittoresque », nous devons impérativement la situer dans son époque, car ce qui apparaissait pittoresque à un voyageur romantique, et donc esthétiquement intéressant, peut sembler banal à un contemporain du XXI^e siècle. L'enjeu n'est donc pas tant d'établir une étiquette définitive que de comprendre le regard qu'une époque ou qu'un spectateur pose sur une représentation.

Nous allons ainsi, non pas classer les œuvres dans l'une ou l'autre catégorie, mais analyser comment une œuvre mobilise les codes du pittoresque.

Et, pour nous y aider, après l'exercice d'observation qui suit, je vous propose une petite grammaire du pittoresque, telle que cette esthétique était perçue entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

Alors Canaletto pittoresque ou pas ?



Canaletto - *Le Grand Canal à l'église de la Salute*

Observez comme le paysage urbain est très construit : une veduta presque topographique (et non une carte postale). Les lignes plutôt droites posent un horizon stable. L'architecture dominante est si détaillée qu'on la dirait documentaire. La perspective est rigoureuse sans être excessive. Même si la lumière est poétique, elle n'agit pas comme « enjoliveur de scène ». Canaletto n'a représenté ni irrégularités, ni surprises ; il n'y a pas d'accidents, mais une vue dont la lecture est claire et ordonnée, la représentation lisible d'un lieu précis.

On pourra donc en conclure que Canaletto n'a pas recherché le pittoresque, mais bien plutôt la description esthétique de l'église de la Salute à Venise.

Et Vernet, pittoresque ou pas ?



Joseph Vernet – *Vue de Port-de-France*

Au contraire, Vernet nous offre un paysage composé. Tels des morceaux de vues assemblées pour répondre à un goût d'idéalisation du réel. Il peignit une variété de motifs tels rochers, architectures portuaires, arbres, un morceau de mer, un ciel dans lequel il fait tous les temps ! Pour charmer l'œil, il y ajoute des effets de lumière et de petites scènes anecdotiques tant avec des marins, des pêcheurs que des passants. Ces détails renforcent le caractère « à voir » ou, comme le dirait un célèbre guide touristique, « vaut le détour ». On est typiquement dans un paysage destiné à être goûté pour ses effets, sa diversité, sa « belle irrégularité » : c'est du pittoresque.

Et pour terminer, un petite grammaire visuelle du pittoresque !

Une sensibilité va ainsi naître et une « grammaire » visuelle du pittoresque se développer particulièrement au XVIII^e siècle dont les caractéristiques principales sont les suivantes :

- **Irrégularité et contraste** : on va préférer les formes brisées, les reliefs accidentés, les masses d'arbres irréguliers, les effets de lumière contrastés plutôt que la symétrie classique.
- **Ruines, vestiges, traces du temps** : les ruines antiques ou médiévales envahies par la végétation deviennent un sujet de prédilection, tout comme les architectures en partie effondrées, symbolisant la mélancolie, la mémoire et le temps qui passe.
- **Mélange de naturel et d'artificiel** : alors que les paysages sont « composés », c'est-à-dire qu'ils sont des patchworks de vues empruntées ici ou là mais qui se donnent pour naturels.
- **Effets atmosphériques** : brumes, ciels changeants, filet de lumière après l'orage qui apportent une dimension narrative.