

JOSEPH VERNET, LA VILLE ET LA RADE DE TOULON – 1756, Huile sur toile. 165 x 263 cm.

Entre la moitié et le tiers du tableau est occupé par le sujet de l'œuvre s'inscrivant dans un format horizontal : une vue sur la ville de Toulon et de sa rade. La plus grande proportion correspond au ciel méditerranéen se dégradant du gris bleu pâle au blanc modulé de glaucis ocre à l'horizon. Le contraste plein/vide est saisissant. Soyons plus précis : l'espace perspectif est amorcé par un premier plan, une vaste terrasse en promontoire (belvédère sur le Mont Faron). Une foule de personnages en habits bourgeois et sans doute des aristocrates à cheval s'affairent. Une famille, propriétaire certainement du pavillon résidentiel à gauche (une villa de campagne ?) reçoit des invités. Il s'agit d'un édifice classique à deux niveaux (corniches, fronton, oculus elliptique) couronné d'une balustrade et ornés de sphères que l'on retrouve délimitant la terrasse de la villa, l'entrée est signalée par deux obélisques et une volée d'escaliers. Des domestiques chargent ou déchargent des ânes dont l'un d'eux se montre récalcitrant. Des joueurs de pétanque (jeu typiquement méridional) se détachent au tout premier plan, des promeneurs dont un groupe, semblent apprécier les bienfaits de la fontaine de droite : un bassin en hémicycle prolongeant un autre rectangulaire entouré d'une grille, est alimenté par un nymphée composé d'un édicule à pilastres encadrant une niche en rocaille contenant un dieu marin (Triton ?) chevauchant un dauphin crachant l'eau, sommé d'une corniche sur lequel repose des armoiries (certainement celles de la famille résidant dans l'édifice de gauche). Deux parapets jouxtant la construction, y sont reliés par deux volutes. Les mêmes délimitent la terrasse, rythmés d'arbustes fruitiers (orangers ?) en pot de terre. On remarque également derrière la famille à la fontaine, un groupe de chasseurs (chiens, fusil). On aperçoit au loin à droite sous une pergola couverte d'une vigne, une grande table ronde à nappe blanche apprêtée par une domestique. On devine qu'elle est la finalité de la réception à gauche : un repas en plein air. Quatre haies d'arbres taillés (topiaire) indiquent la présence d'un terrain en talus et certainement d'une volée d'escaliers précédée par deux lions en pierre, débouchant sur un portail en fer forgé. On comprend que nous sommes dans une propriété privée.

Tout est régi dans ce premier espace, par la symétrie : au pavillon de gauche répond l'édicule de droite ; à l'avancée des escaliers, le bassin ; aux deux feuillus de gauche, les cyprès à droite. Cependant l'axe de l'escalier donc le point de fuite des haies est légèrement décentré pour contrecarrer cette stricte ordonnance classique. Bien que la destination de l'œuvre soit essentiellement documentaire – Louis XV commande au peintre une série de quinze vues des ports maritimes de France, l'artiste inclut une part de fiction par le choix du point de vue qui lui permet d'introduire une dimension narrative (scène de réception et préparatifs d'un repas). Nous sommes bien au 18^{ème} siècle, qui développe le thème de l'Arcadie et des plaisirs d'une vie oisive à la campagne. On pense aux promeneurs qui peuplent les jardins et la campagne dans les panoramiques de Carmontelle. Les artistes sont imprégnés des lectures de Jean-Jacques Rousseau.

Ce parti révèle avant tout un héritage artistique dont le peintre du 18^{ème} siècle se réclame : les codes du paysage élaborés au 17^{ème} siècle par Claude le Lorrain (effet de lumière) et Nicolas Poussin (composition). Rappelons qu'il s'agit dans leur cas de paysages imaginaires recomposés à partir d'éléments observés dans la campagne romaine : édifices antiques, arbres, collines... Poussin réalisait au préalable une maquette au moyen de décors peints dans lesquels il plaçait des personnages en cire drapés à l'antique et qu'il éclairait de côté. On peut noter également l'influence d'André Le Nôtre (conception du jardin à la française : symétrie, axialité, topiaire) bien que le relief méditerranéen impose un système de terrasses à l'italienne. Si on le compare à ses contemporains, Antoine Watteau (Arcadie, Fêtes galantes), Honoré Fragonard et Hubert Robert, le paysage étudié ici semble peu innovant et quelque peu insipide alors que les peintres cités ci-dessus y insufflent une sensualité et une fantaisie toute rococo pour le premier et un caractère déjà préromantique pour les deux derniers. Précisons à la décharge de Vernet, qu'il s'agit ici d'une œuvre subordonnée à un objectif documentaire et avant tout descriptif qui limite la marge de liberté d'interprétation et de mise en scène du réel. Si l'on considère d'autres œuvres de la série des ports maritimes, on est frappés par sa capacité à capter les effets atmosphériques à différentes heures de la journée, sa virtuosité se déploie en particulier dans les études de nuages (orage, crépuscule, nocturne) devançant le principe des variations

impressionnistes de Claude Monet. D'autres de ses réalisations picturales affranchies de tout programme documentaire comme celles représentant un naufrage, une tempête ou un effet de brouillard, lui permettent d'affirmer une plus grande singularité et un tempérament déjà romantique par ses qualités dramatiques ou suggestives.

Achevons notre description : le vaste panorama ouvre sur une étendue perspective au deuxième plan, divisée en un patchwork de champs séparés par des plantations d'arbres ou des murets, de rares constructions sont repérables : pont, clochers de village ou pigeonnier, mas. Il s'agit de la campagne autour de la ville. Enfin la ville à gauche concentrée sur son port, identifiables aux mâts des bateaux et son arsenal, la rade même, les pointes et la presqu'île de Saint-Mandrier qui la bordent.

Cette vue topographique a certainement été obtenue grâce à l'usage d'une chambre obscure comme l'utilisaient ses contemporains, les célèbres védutistes italiens, Canaletto ou Guardi, qui leur permettaient un relevé précis et fidèle du paysage urbain de Venise ou comme le fit un siècle plus tôt, Jan Vermeer pour sa vue de Delft.

A la perspective linéaire - point de fuite central vers lequel convergent les séparatrices des champs, l'échelonnement et la gradation des plans générant un effet de tapis fuyant, s'ajoute la perspective atmosphérique au moyen de la dissolution progressive des contours, et le passage d'un premier plan contrasté par un clair-obscur voir de contre-jour pour la partie gauche, à un éclaircissement progressif des tons. C'est une lumière du matin (on le déduit du point de vue orienté en direction du sud), le soleil se lève à gauche et sublime le paysage : on pense aux éclairages latéraux typiques des tableaux de Nicolas Poussin qui lui privilégie les lumières dorées de fin d'après-midi ou Claude Lorraine qui place souvent la source solaire sur le point de fuite mais obtient ces mêmes qualités atmosphériques qui dissolvent les architectures lointaines. On retrouve ce même dispositif scénographique dans l'agencement du paysage : une avant-scène où se déploient les protagonistes, encadrée symétriquement par des « châssis » de décor latéraux – architectures et arbres produisant un effet de parenthèses puis la toile de fond. On retrouve ce motif pittoresque de deux arbres entrecroisés en amorce à plusieurs reprises dans les paysages du Lorrain. La composition repose donc essentiellement sur l'opposition de l'horizontale de la ligne d'horizon et les rythmes verticaux (architectures, cyprès, obélisques) scandant l'avant-plan et agissant comme un cadre. Seuls les rythmes organiques et ondoyants du groupe d'arbres de gauche offrent un contrepoint à la trame géométrique de l'ensemble. La palette très classique repose sur un accord d'ocres chauds et de gris verts ponctué de quelques toniques de rouges déclinés jusqu'au roux, auquel s'opposent deux surfaces bleues se dégradant depuis la droite, le ciel et les plans d'eau.

La facture comme toute œuvre documentaire se doit d'être la plus neutre possible, la sensibilité du peintre doit se conformer à la nécessité de la description.

La question du programme limitatif : « documenter, augmenter le réel » nous amène à nous interroger sur la place de l'œuvre de Joseph Vernet dans ce débat. Par le fait de la commande même du roi, le peintre est tenu à un programme descriptif, sa démarche consiste à informer sur la topographie et les activités des ports maritimes du royaume. D'où le nécessaire travail d'observation et de relevé : on l'a dit, les védutistes n'hésitent pas à faire usage à ces fins, de la chambre noire, ancêtre de l'appareil photographique, qui leur permet de mieux retranscrire tous les détails architecturaux et naturels qui composent le paysage donné. Cependant, un certain écart réside dans un premier temps à travers la sensibilité dont fait preuve l'artiste dans sa traduction plastique des phénomènes lumineux et atmosphériques qui transfigurent le simple enregistrement des reliefs et des éléments constitutifs du paysage. Le choix du point de vue est déterminant : le focus sur une foule de personnages lui permet d'« augmenter » la réalité observée et de dépasser l'objectif documentaire (vue sur la ville et les activités portuaires), par des données pittoresques, c'est-à-dire qu'il saisit la couleur locale du lieu – ici les activités liées aux loisirs et à l'oisiveté dans un contexte méridional (clémence du climat, pétanque, plein air, terrasses, pergola) mais aussi lumière, végétation et relief typiques de la Méditerranée.

On peut se demander si le peintre a vraiment observé le paysage à partir de ce point de vue ou s'il ne s'agit pas d'un montage entre deux paysages, la vue lointaine et la description d'une terrasse-belvédère

qui lui permet de mettre en scène le premier, au même titre que Claude Gellée ou Nicolas Poussin qui reconstruisaient un paysage à partir de fragments observés.

Autres œuvres de Joseph Vernet :

- Vues de Toulon, Marseille, Antibes, Bordeaux, La Rochelle, Sète de la série des ports maritimes de France commandée par Louis XV
- *Brouillard du matin*, 1767
- *Scène de nuit*, 1753
- *La Tempête*, 1772

OUVERTURES :

- Louis Carmontelle, *Paysage imaginaire*, 1790
- Claude Gellée dit Le Lorrain, *Paysage avec Énée à Délos*, 1672 et *l'Embarquement de Sainte Paule à Ostie*, 1639-1640
- Claude-Nicolas Poussin, *Orphée et Eurydice*, 1650-1653
- André Le Nôtre, *Parc de Sceaux*, 1670
- Giovanni Angelo Crivelli, *Jardin d'Isola Bella, île Borromée*, Lac Majeur, 1632
- Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, 1717
- Jean-Honoré Fragonard, *Paysage italien à l'escalier* et *Les Cascatelles de Tivoli*, 1732
- Hubert Robert, *Le Pont sur le torrent*, fin 18^{ème} siècle
- Claude Monet, série des *Meules*, 1890-1891
- Antonio Canaletto, *Le Grand Canal et l'Église de la Salute*, 1730
- Francesco Guardi, *Piazza San Marco*, 1760
- Jan Vermeer, *Vue de Delft*, 1660-1661

Nadi Tritarelli