

Les nuages qui passent : la peinture des nuages en France au XVIII^e siècle¹



Katalin Bartha-Kovács
Université de Szeged

kovacska@lit.u-szeged.hu
<https://orcid.org/0000-0002-4852-2006>

CHANGING CLOUDS: CLOUD PAINTINGS IN 18TH-CENTURY FRANCE

The aim of the paper is to examine the artistic manifestations of the concept of vagueness, based on the painting of clouds in eighteenth-century France. It presents some of the characteristic functions of cloud painting, by comparing two ways in which clouds were represented by painters and commented on by art critics of the period: on the one hand, the light clouds of rococo painting (the works of Watteau and Fragonard), and on the other hand, those that appear in the sublime seascapes (painted by Vernet and de Loutherbourg).

KEYWORDS:

Cloud painting — Watteau — Fragonard — Vernet — Loutherbourg

MOTS-CLÉS :

Peinture des nuages — Watteau — Fragonard — Vernet — Loutherbourg

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.3.23>

INTRODUCTION : LE NUAGE, LE FLOU

Dans le domaine des arts de la représentation, le concept de flou incite à une réflexion sur les formes aux contours indiscernables, vagues et vaporeux. Ces formes peuvent se rattacher à certains sujets, aussi bien qu'à une certaine manière de représentation, et requièrent du spectateur un certain type de vision. En rapport avec la peinture, il existe des sujets qui, par leur nature même, sont considérés comme vagues : la vapeur, la brume et tout ce qui est dépourvu de forme fixe.

Les nuages, qui font également partie des formes estompées et sans cesse en mouvement, tiennent un rôle différent dans l'art oriental et occidental, où ils sont aussi différemment représentés. Alors que dans la peinture chinoise, le nuage a tradition-

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719) intitulé « Communication esthétique en Europe (1700–1900) », et il a été en partie développé lors de mon séjour en tant que professeure invitée à l'Université Bordeaux Montaigne (PLURIELLES UR 24142).



nellement une connotation positive car il incarne les mutations dans l'univers², la peinture européenne apprécie bien moins l'absence de forme constante. Dans la peinture orientale, la représentation des formes évanescences requiert la participation active du spectateur qui doit imaginer les éléments de l'image cachés par le nuage. Comme l'observe Baldine Saint Girons, contrairement au nuage oriental, formé de brume et de vapeur qui se fondent dans l'atmosphère, le nuage occidental possède des valeurs plastiques, presque tangibles³. La même philosophe remarque que dans la pensée occidentale, le nuage suscite des sentiments ambivalents, parce qu'il est situé « du côté de l'obscur, de l'insaisissable, de l'inconsistant⁴ ».

À l'encontre de l'obscur et de l'informe, la pensée occidentale (et en particulier française) favorise le clair et le distinct. À cet égard, le tout premier paragraphe de l'ouvrage de Michel Makarius, consacré à l'histoire du flou en peinture, contient une phrase révélatrice : « Au pays de Descartes, le *flou* est mal vu » car — étant contraire à la clarté privilégiée par la pensée analytique — « il est synonyme d'un esprit confus⁵ ». Comme exception à cette tendance générale, Makarius évoque le flou artistique. En tant que technique picturale susceptible de produire un effet vapoureux, il convient de mentionner le *sfumato*⁶ : cette technique a été souvent utilisée à l'époque de la Renaissance, avant tout par Léonard de Vinci, qui y a recouru entre autres dans *La Joconde*, aussi bien que dans son œuvre tardive, le *Saint Jean-Baptiste*.

Ce n'est pourtant pas cette technique qui nous préoccupe dans cet article. La question qui nous intéresse concerne la représentation des nuages dans la peinture française du XVIII^e siècle. L'objectif de notre étude est de présenter quelques fonctions caractéristiques de la peinture des nuages, à travers la comparaison de deux manières dont ces formes au contour flou ont été traitées, et éventuellement aussi commentées par les critiques d'art contemporains : d'une part, les nuages légers de la peinture rococo (à travers les œuvres de Jean-Antoine Watteau et de Jean-Honoré Fragonard) et, de l'autre, ceux qui apparaissent dans les paysages sublimes (de Claude Joseph Vernet et de Philippe Jacques de Loutherbourg). Nous tâcherons de relever les ressemblances et les différences entre ces deux manières de représentation des nuages, sur la base de l'analyse des tableaux concrets. Notre recherche sera limitée au seul XVIII^e siècle, donc à l'époque avant l'avènement de

2 Dans les peintures de paysage chinoises, le nuage circulant entre la montagne et l'eau sert à visualiser l'espace où s'opèrent les transformations. Voir à ce sujet F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 92.

3 B. Saint Girons, « Les nuages dans la peinture chinoise et occidentale », dans J. Pigeaud (dir.), *Nues, nuées, nuages. XIV^{es} Entretiens de la Garenne Lemot*. Rennes : P.U.R., 2016, p. 203.

4 *Ibidem*, p. 201.

5 M. Makarius, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*. Paris : Le Félin, 2016, p. 13.

6 Cf. Diderot sur cette technique : « Les Italiens désignent ce vapoureux par l'expression *sfumato*, et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournait autour de la partie dessinée et que l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement que, sans voir, on croyait voir au-delà du contour. » D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture (1776)*. Éd. G. May. Dans *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau. Paris : Hermann, 1995, p. 443.

l'approche scientifique des nuages, allant de pair avec le changement de leur représentation⁷.



LE CHARME DE L'INDÉCIS

Sans entrer ici dans le détail de l'histoire du nuage en peinture, retracée par Hubert Damisch dans sa *Théorie du nuage*, nous tenons à rappeler que cette histoire ne commence véritablement qu'à la Renaissance. Avant cette époque, le nuage était représenté comme un élément hiérophanique, permettant la manifestation du sacré : il était alors utilisé pour figurer la transcendance céleste⁸. Dans l'art religieux, les nuages peints sur les coupes ou plafonds avaient souvent une fonction illusionniste (l'exemple le plus connu en est l'oculus de *La Chambre des Époux* d'Andrea Mantegna). Si par sa nature même, le nuage contredit toute idée de contour net et de consistance, avec ses nuages dotés d'une qualité quasi-tactile, Le Corrège apporte une modification dans leur représentation⁹. Les nuages de ce peintre, aussi bien que ceux de Raphaël ou de Zurbarán, tiennent solidement les personnages qu'ils transportent vers un autre espace, celui du sacré, peuplé de visions miraculeuses ou d'images de ravissement¹⁰.

Il faut attendre le XVII^e siècle pour que se produise une extension des fonctions du nuage, qui ne tient désormais plus un rôle secondaire dans les tableaux, mais devient un élément important surtout dans la peinture de paysage. La tendance à la représentation réaliste des phénomènes de la nature est perceptible avant tout chez les peintres flamands et hollandais du XVII^e siècle (tels Rubens ou Ruisdael), mais parmi les artistes français, Claude Lorrain ou Nicolas Poussin ont également peint de beaux paysages nuageux¹¹. Selon la thèse d'Anouchka Vasak, l'individuation ou, autrement dit, l'autonomisation des nuages ne survient pourtant qu'au XVIII^e siècle, époque sur laquelle nous allons nous concentrer par la suite¹².

Semblablement au développement général de la peinture à l'époque des Lumières, la représentation des nuages suit un processus de laïcisation, lors duquel le nuage ne sera plus rattaché au domaine du sacré, mais à celui des plaisirs terrestres. Parmi les mouvements artistiques de cette époque, le rococo est particulièrement propice à la représentation des formes aux contours flous et toujours changeants. L'estompage

7 Ce changement aura lieu au XIX^e siècle, notamment avec la « nimbologie » du pharmacien anglais Luke Howard — qui, dans son ouvrage intitulé *On the Modification of Clouds* (1803), propose une classification des nuages —, ainsi que les études de nuage de John Constable et d'Eugène Boudin. Voir A. Vasak, « Cumulus, cirrus, stratus : histoire et fortune de la classification de Howard », *Géographie et cultures*, n° 85, 2013, p. 9-34.

8 H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil, 1972, p. 67.

9 *Ibidem*, p. 55.

10 *Ibidem*, p. 66-67. Voir, entre autres, *La Madone Sixtine* de Raphaël (1513, Dresde : Gemäldegalerie) ou les différentes versions de *l'Immaculée Conception* de Francisco de Zurbarán.

11 Pour la représentation du paysage nuageux par les artistes français du siècle classique voir, par exemple, le *Port de mer au soleil couchant* de Claude Lorrain (1639, Paris : Louvre) ou le *Paysage avec Orphée et Eurydice* de Nicolas Poussin (vers 1648, Paris : Louvre).

12 A. Vasak, « Peindre les nuages, à l'aube des Lumières au crépuscule du Romantisme », *Revue de l'Art*, numéro thématique spécial *Nuages*, n° 210, 2020/4, p. 12.



ILLUSTRATION 1 : Jean-Antoine Watteau, *Embarquement à l'île de Cythère*, 1718. Berlin : Charlottenburg

des contours — que l'on peut très bien observer dans les arrière-plans vaporeux des œuvres de Watteau¹³ — semble renouer avec le *sfumato* de Léonard de Vinci. Le nuage rococo est léger, presque sans poids, et se fond dans son environnement. Ce type de nuage se retrouve entre autres dans la peinture de Jean-Antoine Watteau, de François Boucher et de Jean-Honoré Fragonard. Les tableaux où apparaissent ces nuages ne sont généralement pas des peintures religieuses, mais des œuvres entièrement profanes, des « fêtes galantes » ou des pastorales, où une place éminente revient au paysage et au ciel. Ce ciel n'est plus le lieu de la transcendance et de l'amour céleste, mais bien celui de l'amour corporel. Quant aux *putti* voltigeant dans les nuages aux couleurs pastel, ils semblent être la réminiscence sécularisée des anges des peintures religieuses d'autrefois. Pour illustrer la fonction des nuages avec des *putti*, nous nous référons, parmi les différentes versions composées sur le motif du pèlerinage à l'île de Cythère par Watteau, à celle qui se trouve actuellement à Berlin.

¹³ L'un des premiers biographes de Watteau, Antoine de La Roque utilise le terme « vagnezze » (*sic !*) à propos des arrière-plans des tableaux de Watteau : « Sa touche et la vagnezze de ses paysages sont charmantes. » A. de La Roque, « Notice nécrologique » (1721). Dans *Vies anciennes de Watteau*. Éd. P. Rosenberg. Paris : Hermann, 1984, p. 6. L'éditeur des *Vies anciennes*, Pierre Rosenberg reproduit, sans le corriger ni le notifier, un *lapsus calami* commis par Antoine de La Roque (ou par l'édition de son texte). Le mot « vagnezze » est à lire plutôt comme *vaghezza*, qui renvoie à un concept appartenant au champ musical, la *vaghezza* (le flou artistique) : quelque peu singulièrement, c'est ce concept d'origine musicale qu'emploie La Roque pour qualifier la manière de Watteau.



ILLUSTRATION 2 : Jean-Honoré Fragonard, *L'Essaim d'amours*, 1767. Paris : Louvre



Il est possible d'interpréter la spirale des anges à côté du mât du bateau comme une allusion au caractère éphémère de la joie et du plaisir. La fugacité des émotions et le goût de l'indécis marquent la peinture de Watteau où l'évanescence caractérise l'état d'âme indéfinissable des personnages, auquel répond la représentation des éléments de la nature, le cadre végétal qui se fond au ciel¹⁴. Si dans le cas de Watteau, nous ne pouvons pas nous appuyer sur les écrits des salonniers — car la naissance de la critique d'art moderne date de 1747¹⁵, et Watteau est mort en 1721 —, il en va différemment pour Fragonard, autre artiste emblématique du mouvement rococo. *L'Essaim d'amours* de ce peintre est un autre exemple rococo pour la représentation du ciel avec des anges.

Dans cette composition ovale, le tourbillon d'angelots se mêle aux nuages du ciel et constitue un ensemble aux formes indiscernables. Ce tableau, où règnent le mouvement et la promptitude du trait, n'a pas été bien accueilli par tous les critiques contemporains. Dans son *Salon de 1767*, Diderot le condamne en ces termes : « C'est une belle et grande omelette d'enfants ; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier¹⁶ ».

¹⁴ M. Makarius, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ C'est la date de la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* d'Étienne La Font de Saint-Yenne, que l'on considère comme le premier ouvrage de critique d'art au sens moderne du terme.

¹⁶ D. Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*. Éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorraine. Paris : Hermann, 1995, p. 419.



Le salonnier compare la toile de Fragonard à une toison de brebis « dont les poils entremêlés ont formé par hasard des guirlandes d'enfants¹⁷ ». Il critique aussi les nuages jaunâtres placés entre les anges, et émet ce jugement sommaire sur la toile : « Belle omelette, bien douillette, bien jaune et point brûlée¹⁸ ». En revanche, l'auteur anonyme des *Mémoires secrets* admire les « groupes d'enfants dans le ciel » de Fragonard, lorsqu'il affirme que le tableau est « dans la manière de cet auteur, très légère et très aérienne », qui convient au sujet représenté¹⁹. Ces deux commentaires attestent qu'au XVIII^e siècle, le jugement sur la manière de peindre de Fragonard par les critiques d'art était mitigé, et que les opinions sur un même tableau montrent parfois de grandes différences.

Pour ce qui est de la comparaison entre la manière de Watteau et celle de Fragonard, bien qu'elles aient certaines caractéristiques communes (qui sont en effet propres au rococo et à l'esthétique de la grâce), elles présentent aussi des différences. Celles-ci se manifestent également dans le traitement des nuages par ces deux peintres. Chez Watteau, les nuages légers ont généralement un caractère calme et paisible en comparaison avec ceux de Fragonard. Les nuages roses dans le ciel bleu de *L'Amour paisible* de Watteau sont en harmonie parfaite avec les vêtements des personnages, et rappellent la lumière rougeoyante et vaporeuse de *L'Embarquement* de Berlin²⁰. Mais on trouve chez le même peintre également des exemples pour les nuages évoquant une scène de théâtre : les nuages blancs, moutonnant au-dessus du paysage flamand de *La Proposition embarrassante* forment l'arrière-plan de la conversation galante sur le devant de la scène, à la manière d'un décor de théâtre dont se détachent les personnages²¹.

À part les fonctions du nuage relevées jusqu'ici, dans les compositions rococo, le nuage fait quelquefois partie des éléments du tableau servant à exprimer le désir. Dans le cas de Watteau, il s'agit d'un désir discret et voilé, alors que dans les œuvres de Fragonard, ce désir est plus élémentaire et aussi plus manifeste. Dans les tableaux de ce dernier, l'intensité du désir va souvent de pair avec l'indétermination des formes, aspect auquel nous avons déjà fait allusion à propos de *L'Essaim d'amours* : le mélange de la robe rose, du feuillage vert et de quelques nuages bleus dans le tableau probablement le plus connu de Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, en fournit un bel exemple²². L'enchaînement des formes, humaines ou naturelles, peut être également observé dans *Les Baigneuses* de Fragonard où le feuillage des arbres, l'écume et les nuages se confondent avec les personnages féminins nus.

Le spectateur ne pouvant discerner que difficilement les contours des éléments de la nature et ceux des figures féminines, cette confusion lui offre pourtant une image fascinante du désir. Le tourbillonnement règne dans cette scène sensuelle, où les bai-

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 [Auteur anonyme], *Salon de 1767*. Dans *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*. Éd. B. Fort. Paris : ENSB-A, 1999, p. 43.

20 J.-A. Watteau, *L'Amour paisible* (vers 1718, Berlin : Schloss Charlottenburg).

21 J.-A. Watteau, *La Proposition embarrassante* (vers 1715-1720, Saint-Petersbourg : Ermitage).

22 J.-H. Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (1767, Londres : The Wallace Collection).



ILLUSTRATION 3 : Jean-Honoré Fragonard, *Les Baigneuses*, 1765-1770. Paris : Louvre

gneuses paraissent se fondre aux nuages²³. *La Fête à Saint-Cloud* de Fragonard — où se mêlent les éléments aériens et aquatiques, les nuages et le jet d'eau dont l'écume se projette vers le ciel — est un autre exemple typique pour le tourbillonnement des lignes et des couleurs : la légèreté des nuages contribue aussi au sentiment de joie générale qui émane de ce tableau²⁴.

La tentative de saisir l'instant qui passe est un trait commun de l'art de Watteau et de Fragonard, qui transparait aussi dans leur manière d'exécution, notamment par les coups de pinceau rapides²⁵. Le caractère transitoire peut pourtant marquer non

23 G. Faroult, « Les Filles d'Io. Nuées libertines et étreintes nébuleuses dans la peinture française du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, numéro thématique spécial *Nuages*, n° 210, 2020/4, p. 24.

24 Jean-Honoré Fragonard, *La Fête à Saint-Cloud* (vers 1775-1780, Paris : Collection Banque de France).

25 Ces traits marquent en général la peinture rococo, teintée d'un érotisme plus ou moins voilé. Une tendance parallèle peut être révélée dans la littérature galante de la première moitié du XVIII^e siècle, en particulier dans le roman ou le conte libertins. Voir par exemple A. Tureková, « Entre féerie et libertinage : le monde étrange dans *Angola* de La Morlière », *Romanica Olomucensia*, vol. 24 (Supplementum), 2012, p. 127-134.



seulement les moments évanescents représentés dans les scènes galantes, mais aussi les sujets des paysages et marines de Vernet et de Louthembourg, mettant en scène le changement rapide des aspects terribles de la nature, et la dernière partie de cette étude sera consacrée à l'analyse de quelques œuvres de ces deux artistes : elles serviront à illustrer le traitement des nuages dans les scènes de tempête ou de naufrage.

LES SUBLIMES NUAGES

La pensée esthétique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France est marquée par une fascination pour les aspects irréguliers et sauvages de la nature. Au niveau théorique, la valorisation de la catégorie du sublime au détriment du beau contribue à ce processus, dans lequel la publication de la *Recherche philosophique* d'Edmund Burke (1757) a joué un rôle décisif²⁶. Sans créer une doctrine esthétique systématique, Burke établit dans son ouvrage une opposition paradigmatique entre le beau et le sublime. Il vante les valeurs du sublime, tant dans la nature que dans l'art, qui se caractérisent par leur effet de coup de foudre : ce n'est pas un hasard que dans la peinture occidentale, l'image de la tempête et de la foudre sert à illustrer les phénomènes sublimes de la nature²⁷.

Les idées de Burke exercent une forte influence sur la pensée esthétique française de l'époque des Lumières. Les *Salons* de Diderot se ressentent également de cette influence : fasciné par l'esthétique du terrible, le critique d'art se plaît à décrire les phénomènes menaçants de la nature, tels le brouillard ou l'orage dans les tableaux représentant des paysages et marines²⁸. À la vue surtout des œuvres de Vernet, Diderot imagine des naufrages, des tempêtes et d'autres catastrophes ; il invente des histoires à propos des minuscules silhouettes humaines au premier plan des scènes, qui vivent un spectacle dramatique face aux forces de la nature.

Le goût pour les phénomènes sublimes va de pair avec le renouvellement du répertoire des sujets picturaux. Les images nocturnes foisonnent : Vernet a peint un grand nombre de clairs de lune avec des brumes voilant le ciel, aussi bien que des tableaux montrant des tempêtes ou des orages accompagnés de nuages sombres. La représentation de la nature déchaînée suscite des sentiments intenses chez le spectateur, et l'effacement des contours provoque chez lui de l'angoisse et de l'incertitude²⁹.

Vernet a créé plusieurs tableaux en paires, avec le paysage calme et le paysage orageux, dont ses marines qui se trouvent actuellement au Louvre. Dans la version

26 E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757]. Traduction et notes par B. Saint Girons. Paris : Vrin, 1998.

27 D. Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*. Paris : Champion, 1997, p. 20.

28 Diderot a bien connu la *Recherche philosophique* de Burke, qui paraît en 1765 en français, dans la traduction de l'abbé Louis-Antoine Des François.

29 C. Streicher, « Le sublime de Burke. Transpositions : une assignation par la peinture française », *Le Monde français du dix-huitième siècle*, vol. 4, n° 1, 2019, dossier « Transferts et confrontations transatlantiques ». Adresse URL : <<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/8281>> [Consulté le 30/07/2024].



ILLUSTRATION 4 : Claude Joseph Vernet, *Paysage marin, la tempête*, 1735-1740. Paris : Louvre

avec la mer agitée, le spectateur découvre un voilier renversé par l'orage et les nuages sombres à droite qui semblent menaçants, mais l'éclaircie au milieu laisse voir les contours d'une ville maritime et annonce la fin de la tempête. Il nous semble que dans ce tableau, les nuages ont la fonction de servir de commentaire à la scène représentée, et contribuent ainsi à l'intensification du sentiment de menace inspiré par l'orage, que la scène est censée exercer sur le spectateur.

Vernet est unanimement apprécié par les critiques d'art contemporains. En 1763, lorsque Diderot écrit des lignes enthousiastes sur l'art de ce peintre, il admire aussi la représentation des nuages : « S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement ! comme ils marchent au gré des vents ! quel espace entre eux et le firmament³⁰ ! » Mais à part Diderot, d'autres salonniers vantent également l'art de Vernet. Mathon de La Cour, par exemple, est élogieux à l'égard des naufrages et tempêtes peints par l'artiste et exposés au Salon de 1765, où il voit « un désordre pittoresque, une touche fière & terrible, des attitudes effrayantes, & toute la fougue du génie³¹ ». Ce critique d'art loue encore les « beaux ciels », le « coloris brillant, mais vrai », ainsi que « les effets de lumière les plus heureux » représentés par le peintre³². Si Diderot insiste sur la légèreté des nuages rendus par Vernet, Mathon de La Cour souligne la vigueur de la touche de l'artiste qu'il qualifie de terrible : son jugement à propos des œuvres du peintre se rattache à l'esthétique du sublime.

À côté de Vernet, Loucherbourg a également peint des catastrophes marines. Nous évoquons ici que son tableau représentant un naufrage, exposé au Salon de 1769.

³⁰ D. Diderot, *Salon de 1759*. Dans *Salons de 1759, 1761, 1763*. Éd. J. Chouillet. Paris : Hermann, 1984, p. 227.

³¹ Ch.-J. Mathon de La Cour, *Lettres à Monsieur*** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Sallon du Louvre en 1765*. s.l.n.d., p. 37-38.

³² *Ibidem*, p. 38.



ILLUSTRATION 5 : Philippe Jacques de Loutherbourg, *Marine avec naufrage*, 1769. Dieppe : Château-musée

Au milieu de l'image, on aperçoit un navire qui se heurte contre un rocher où se trouvent des naufragés désespérés, et la blancheur de l'écume forme un contraste frappant avec la couleur sombre des nuages. Dans son compte rendu de ce tableau, outre la mer agitée dans la tempête, Diderot apprécie la « verve et la légèreté » dans le rendu du ciel³³. Son commentaire laisse supposer que même dans les tableaux mettant en scène les phénomènes menaçants de la nature, à part la touche vigoureuse, la légèreté est un critère majeur exigé dans le cas de la peinture des nuages.

CONCLUSION

Quelles sont les conclusions que l'on peut tirer de l'examen des peintures françaises du XVIII^e siècle représentant des nuages ? Sur la base de l'analyse de quelques tableaux — et, dans les cas des œuvres exposées aux Salons, aussi des écrits critiques contemporains —, nous avons observé deux manières de la peinture des nuages par les artistes de cette époque : d'un côté, la modalité légère et douce, teintée d'érotisme et ayant rapport à l'esthétique de la grâce (illustrée par les œuvres de Watteau et de

33 D. Diderot, *Salon de 1769*. Éd. A. Lorenceau. Dans *Salons IV. Héros et martyrs*, op. cit., p. 77.



Fragonard) et, de l'autre côté, le registre violent, ayant trait à l'esthétique du sublime (à travers les tableaux de Vernet et de Loucherbourg).

Sans avoir pu établir, dans le cadre de cet article, une typologie exhaustive des différents rôles du nuage dans les scènes galantes et dans celles qui représentent des paysages marins montrant des catastrophes, nous avons vu que dans les tableaux examinés, le nuage était bien davantage qu'un élément servant à créer une atmosphère. Il pouvait remplir des fonctions variées (allant du nuage ressemblant à un décor de théâtre ou appelant à la sensualité des peintures rococo aux nuages menaçants des scènes de naufrage et de tempête) et participer, parfois de manière indirecte, à l'action exprimée par la scène.

Nous avons constaté qu'aux yeux des critiques d'art, la légèreté était un trait essentiel de la représentation des nuages. Bien que Diderot parle aussi de légèreté à propos de la manière de peindre de Vernet et de Loucherbourg, d'autres salonniers de son temps insistent davantage sur le caractère terrible de la touche de Vernet. Cette terminologie montre qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, non seulement la représentation des nuages se modifie fondamentalement³⁴, mais aussi leur perception par les critiques d'art, et que le vocabulaire propre à l'esthétique du sublime s'infiltré progressivement dans le langage de leurs écrits, notamment lorsqu'ils commentent la peinture des nuages.

BIBLIOGRAPHIE :

- Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757]. Traduction et notes par Baldine Saint Girons. Paris : Vrin, 1998.
- Cheng, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil, 1972.
- Diderot, Denis. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Éd. Jacques Chouillet. Paris : Hermann, 1984.
- Diderot, Denis. *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*. Éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau. Paris : Hermann, 1995.
- Diderot, Denis. *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau. Paris : Hermann, 1995.
- Faroult, Guillaume. « Les Filles d'Io. Nuées libertines et étreintes nébuleuses dans la peinture française du XVIII^e siècle », *Revue de l'Art*, numéro thématique spécial *Nuages*, n° 210, 2020/4, p. 18-27.
- La Roque, Antoine de. « Notice nécrologique » [1721]. Dans *Vies anciennes de Watteau*. Éd. Pierre Rosenberg. Paris : Hermann, 1984, p. 5-7.
- Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*. Éd. Bernadette Fort. Paris : ENSB-A, 1999.
- Makarius, Michel. *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*. Paris : Le Félin, 2016.
- Mathon de La Tour, Charles-Joseph. *Lettres à Monsieur*** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Sallon du Louvre en 1765*. s.l.n.d.
- Peyrache-Leborgne, Dominique. *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*. Paris : Champion, 1997.
- Saint Girons, Baldine. « Les nuages dans la peinture chinoise et occidentale », dans

34 Dans les marines de Vernet et de Loucherbourg, les nuages se fondent quelquefois avec les flots de la mer agitée, mais sont encore reconnaissables. La dissolution de leurs contours ne surviendra qu'à l'époque romantique, avant tout dans les œuvres de William Turner.



Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, nuées, nuages. XIV^{es} Entretiens de la Garenne Lemot*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 201–211.

Streicher, Corinne. « Le sublime de Burke.

Transpositions : une assignation par la peinture française », *Le Monde français du dix-huitième siècle*, vol. 4, n° 1, 2019, dossier « Transferts et confrontations transatlantiques ». Adresse URL : <<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/8281>> [Consulté le 30/07/2024].

Tureková, Andrea. « Entre féerie et libertinage : le monde étrange dans *Angola* de La

Morlière », *Romanica Olomucensia*, vol. 24 (Supplementum), 2012, p. 127–134.

Vasak, Anouchka. « Cumulus, cirrus, stratus : histoire et fortune de la classification de Howard », *Géographie et cultures*, n° 85, 2013, p. 9–34.

Vasak, Anouchka. « Peindre les nuages, à l'aube des Lumières au crépuscule du Romantisme », *Revue de l'Art*, numéro thématique spécial *Nuages*, n° 210, 2020/4, p. 9–17.

ILLUSTRATIONS :

1. Jean-Antoine Watteau, *Embarquement à l'île de Cythère*, huile sur toile, 129×194 cm, 1718. Berlin : Charlottenburg. Source : <<https://w.wiki/8KY6>> [Consulté le 30/07/2024].
2. Jean-Honoré Fragonard, *L'essaim d'amours*, huile sur toile, 65×56 cm, 1767. Paris : Louvre. Source : <<https://w.wiki/8KY9>> [Consulté le 30/07/2024].
3. Jean-Honoré Fragonard, *Les Baigneuses*, huile sur toile, 64×80 cm, 1765–1770. Paris : Louvre.

Source : <<https://w.wiki/8KYA>> [Consulté le 30/07/2024].

4. Claude Joseph Vernet, *Paysage marin, la tempête*, huile sur toile, 76×154 cm, 1735–1740. Paris : Louvre. Source : <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010056384>> [Consulté le 30/07/2024].
5. Philippe Jacques de Loutherbourg, *Marine avec naufrage*, huile sur toile, 97×131 cm, 1769. Dieppe : Château-musée. Source : <<https://w.wiki/8KYB>> [Consulté le 30/07/2024].