

LES TRANSPARENTS DE CARMONTELLE

Les textes en italique sont des montages de documents dont les auteurs sont : Laurence Chatel du Brancion, Camille Chollet, Frédéric d'Agay, Catherine Guiral, Saskia Hanselaar, Claude Lamboley, [Valentina Ponzetto](#), musée du domaine départemental de Sceaux, musée du Louvre.

BIOGRAPHIE

Louis Carrogis, dit Carmontelle, est un personnage singulier. Né en 1717 et mort en 1806, il traverse le XVIII^e siècle. Né d'un père cordonnier d'origine [ariégeoise](#), Louis Carrogis apprend la peinture et le dessin en **autodidacte** et trouve un emploi de tuteur en mathématiques auprès des enfants de la noblesse. Il participe à la [guerre de Sept Ans](#) en qualité de [topographe](#), tout en occupant ses loisirs à croquer les soldats de son régiment. Il connaît une **ascension sociale** étonnante, qu'il doit à des talents multiples. En 1763, le duc Louis-Philippe d'Orléans lui propose de devenir lecteur de son fils le duc de Chartres, futur Philippe-Egalité. Il devient « **amuseur** » pour la haute aristocratie. C'est un écrivain polygraphe, **auteur dramatique** – il écrit près de deux-cents proverbes et quatre recueils de comédies, exclusivement destinés au théâtre de société – romancier, **critique d'art** également, succédant à Diderot dans la critique des Salons après 1779. Il est aussi **dessinateur, portraitiste** : on lui doit plus de sept cents portraits et gravures, dont certaines comme *Le Jeune Mozart* ou *La Malheureuse Famille Calas* ornent encore les manuels scolaires. Il est **paysagiste** enfin : c'est lui qui dessine pour le duc de Chartres le parc dont une partie subsiste à Paris sous le nom de **parc Monceau**. Les vues les plus pittoresques du site sont présentées dans un recueil gravé, publié en 1777. En 1780, Carmontelle a vraisemblablement participé aux transformations, dans le **goût pittoresque anglais**, du parc du château du Raincy (Seine-Saint-Denis), propriété du duc d'Orléans.

Ses pièces de théâtre sont conçues pour être jouées en amateur, et dans un strict entre-soi, par les commanditaires de Carmontelle. Contrairement à d'autres auteurs de société, Carmontelle ne tente jamais de passer à la scène officielle. En peinture comme en littérature, il fait le choix de **formes mineures** : portraits à l'aquarelle, théâtre de société, comédies courtes ou proverbes dramatiques... autant de formes peu codifiées et peu prestigieuses.

En 1785, après la mort du duc d'Orléans, Carmontelle demeure au service de son fils qui prend le titre de son père. Il perd ses protecteurs pendant la Révolution française. En 1798, il continue à exécuter des transparents dont l'exceptionnel qui porte le titre *Les quatre saisons*, le plus grand connu au monde, conservé au musée de l'Île-de-France, à Sceaux. Carmontelle s'éteint à l'âge de 89 ans, en 1806.

LE DISPOSITIF

Ces tableaux sont peints sur une **bande de papier de Chine ou de papier vélin** de la hauteur d'environ 15 pouces (environ 40 cm) et de la longueur de 80 à 180 pieds (entre 25 m et 55 m) selon la quantité d'objets successifs qu'on veut représenter, et cette bande de papier est **bordée par le haut et par le bas d'un galon noir** qui l'empêche de se déchirer.[...] Pour que les objets peints sur cette bande de papier passent successivement, elle est **montée sur deux rouleaux de bois renfermés dans une boîte** noircie et placés à ses extrémités. Cette boîte a **deux ouvertures** d'environ 26 pouces (65 cm) où sont deux portes qui se relèvent pour **laisser passer la lumière du jour au travers du papier peint**. A l'axe de ces rouleaux on adapte une **manivelle** qui fait tourner un des rouleaux sur lequel se replie toute la bande de papier qui enveloppe l'autre rouleau qui, tournant aussi, fait passer successivement tous les objets peints sur ce papier [...]

Traduisant des paysages, souvent sublimés à l'aquarelle et à la gouache mélangée à un liant permettant des couleurs brillantes et transparentes, saisis sur papier fin anglais, les rouleaux de Carmontelle sont des « **décor transparents animés** ».

Afin de donner plus de relief à la scène, il **l'entoure d'un liseré noir** (système que le cinématographe reprendra par la suite). Carmontelle actionne lui-même les manivelles qui permettent de dérouler les mètres de transparents où sont peintes les différentes scènes ; il **donne vie aux personnages par des changements de voix et raconte son histoire par un défilement** sans temps morts. La couleur et la lumière jouent effectivement un rôle très important dans ces peintures, destinées, comme leur nom l'indique, à être éclairées par transparence, avec **une source de lumière placée à quelque distance derrière le dispositif, dans un environnement plongé dans l'obscurité**. Le jour, on disposait la boîte contenant le rouleau devant une fenêtre tendue de rideaux noirs. La nuit, il était paradoxalement plus difficile d'éclairer suffisamment les transparents sans pour autant éclairer la salle et les spectateurs : Carmontelle, dans son Mémoire fait état des grands frais soutenus pour créer un éclairage avec « de grandes poêles de feu » ou « des copeaux et de la paille qui brûlaient dans une tranchée faite derrière le transparent », à l'extérieur. Sur le rouleau, « les **premières feuilles de papier étaient peintes en noir**, protégeant la première peinture, mais aussi et surtout permettant un effet de « **surgissement** » magique des couleurs dans l'obscurité dans laquelle baignait le spectateur »

Les premiers transparents connus de Carmontelle sont datés des dernières années du règne de **Louis XVI** (1783 et 1787), puis de la **période révolutionnaire** (1790, 1792, 1795, 1798) et les derniers du **Consulat** et de **l'Empire** (1800, 1801, 1803 et 1804). Louis Carrogis les avait conçus comme des **divertissements de salons**, accompagnés sans doute de **commentaires, anecdotes, bruitages ou de musique**. Les transparents connurent un développement important au XVIII^e siècle, d'abord dans les décors de **théâtre** ou d'opéra, puis dans les **démonstrations scientifiques**, les **célébrations nationales**, les **fêtes privées** et même les **spectacles populaires**. Trois transparents de Carmontelle sont aujourd'hui conservés et connus. L'un, très fragmentaire, est conservé au musée Condé à Chantilly. Un autre, beaucoup plus grand, se trouve au musée de l'Île de France à Sceaux. Néanmoins, doublé, il a subi d'importantes pertes de matières et a dû subir une restauration en 2003. Enfin, le J. Paul Getty Museum conserve un rouleau de 37 m de long.

ICONOGRAPHIE

PAYSAGES – CAMPAGNE ET JARDIN : Leur sujet est identique : la **douceur de vivre, l'harmonie de l'homme et de la nature** en référence à **l'Arcadie** de Virgile et que l'on retrouvera jusque dans les œuvres d'Henri Matisse (*Calme, Luxe et Volupté* ou *La Joie de Vivre*). Carmontelle s'inspire des **campagnes d'Île de France qu'il idéalise** et des **jardins pittoresques** parsemés de petites architectures appelées « **fabriques** ». Les lieux ne devaient toutefois **pas** être nécessairement **identifiables**. Champs cultivés, bosquets et rivières environnent les villages posés sur les douces collines ou vallées de l'Île-de-France. Les divers tableaux du transparent montrent les **travaux des champs**, telles la fenaison ou la moisson, les activités dans les bourgades et les **fêtes**, animées par des personnages aux costumes d'une grande variété. Demeures cossues, églises aux toits pointus, moulins à aubes ou à vent défilent au gré des **saisons**. Ces œuvres présentent également des **domaines seigneuriaux**, dont les parcs parfois immenses se prolongent souvent par des bois ou des terrains de culture. Aux alentours se distinguent des champs, des pâturages ou des vignes.

Les domaines historiques, reçurent de nouveaux aménagements au goût du jour durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Au Raincy, pour le duc d'Orléans, le jardinier écossais, Thomas Blaikie, introduit les **formules du jardin paysager britannique**, qui devient un nouvel Eden où tout respire à la dernière mode. Néanmoins, le **retour à l'antique**, associé souvent à un nouveau regard sur la nature a produit une sorte de césure dans les années 1760-1770. Plusieurs demeures d'une rare élégance extérieure, souvent inspirées des modèles de l'architecte italien de la Renaissance **Andrea Palladio**, et dotées d'un extrême raffinement intérieur seront érigées à cette époque comme Trianon, agrémentées de jardins au goût du jour.

Dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, particulièrement riche en créations de **jardins pittoresques**, Carmontelle est également réputé pour ses propositions d'aménagements de jardins, notamment au parc Monceau et vraisemblablement au Raincy. Carmontelle attaché à la famille d'Orléans, est en contact direct avec une aristocratie qui soutient **les idées et les modes venues d'Angleterre**, les jardins étant considérés comme une **nouvelle Arcadie**, où doit régner **l'harmonie**.

LA SOCIÉTÉ : Le transparent montre **l'insouciance de la noblesse de l'Ancien Régime**. Dans la première scène, trois personnages, richement vêtus, marchant au bord d'un canal, découvrent une ruine au détour d'un chemin. Dans la seconde, les protagonistes, d'allure pareillement aristocratique, font des tours de barque dans une atmosphère empreinte de **galanterie**. Dans l'esprit de son temps, Carmontelle, avec son invention illusionniste accompagnée de jeux de mots et de calembours, se moque de la bonne société dont il fait partie et qui est **en train de disparaître**. Les scènes montraient des bourgeois et des aristocrates **flânant** dans un parc imaginaire. La composition commençait par un couple arrivant dans un chariot élégant. En se déplaçant à travers le parc, on découvrait d'autres personnages écoutant de la musique, montant des chevaux, causant par petits groupes et flânant parmi des monuments, des temples, et des **folies**, très à la mode à cette époque dans les parcs. Sur le thème des **quatre saisons**, le transparent illustre des **scènes de la vie campagnarde** où les paysans et les aristocrates vaquent à leurs occupations. Les paysans font les moissons, scient du bois, pêchent dans l'étang, transportent des vivres vers les châteaux. Les aristocrates chassent, se promènent nonchalamment, devisent par petits groupes. Ils dansent au son des violons. La nuit les châteaux s'illuminent. De la fumée sort des cheminées des masures. Un incendie apporte une touche dramatique à cet **univers idyllique**.

La nature représentée dans ses transparents doit être perçue comme la **confrontation de deux idées phares du siècle des Lumières** : d'un côté, une **campagne rustique et pastorale, influencée par l'Antiquité et appliquant les théories philosophiques des Lumières** ; de l'autre, une **nature recomposée à partir d'éléments syncrétiques, européens ou exotiques** (jardin dit anglo-chinois), conçus comme une **scénographie de théâtre, comportant des trompe-l'œil et des changements de décors**.

ANALYSE PLASTIQUE D'UN TRANSPARENT

Louis Carmontelle, *Panorama transparent d'un paysage imaginaire*, circa 1790 pierre noire, plume et encre noire, aquarelle et gouache.

Précisons que le spectateur ne voit jamais le support totalement déroulé, il n'en perçoit successivement que des **parties**. Nous en considérerons pourtant la **globalité** pour mieux comprendre les solutions apportées par Carmontelle pour répondre à son ambitieux projet d'une **synthèse espace / temps**. On peut parler d'un **montage séquentiel** (succession de scènes) avant l'invention du cinéma et de la BD. Cette recherche confronte l'artiste à une série de enjeux contradictoires : **image fixe / image animée, unité / multiple, ruptures / continuités, cuts / raccords, durée / instantanés, global / successif**.

La frise rythmique : une **scansion verticale** vient **régulièrement** animer le **format horizontal**, **alternant** grands **troncs** d'arbres - agissant à la fois comme des frontières et des raccords entre les différentes scènes, actions et espaces - et éléments **architecturaux** tels des colonnes, un mat de bateau, un temple érigé sur un promontoire, un obélisque. L'impression au final pour un spectateur actuel, est celle d'un long **travelling** latéral, voire d'un **plan-séquence** (sans ruptures entre les plans).

Une deuxième trame rythmique assure **l'enchaînement** des « plans », des motifs **serpentins**, comme des motifs yin opposé au motif « yang » de l'ordonnance des verticales : rivage incurvé d'un lac, chemin ondoyant menant au temple, convergence de deux chemins sinueux, arc du quai qui au final, reprend la courbe initiale du rivage, comme pour achever le **cycle**.

Une **ligne horizontale**, interrompue seulement par les grandes verticales des arbres, traverse par ailleurs d'un bout à l'autre la frise et contribue à **unifier** les espaces : ligne d'horizon dessinée par l'extrémité des lacs et cours d'eau qui s'élève légèrement au centre pour figurer un monticule dominé par le temple d'amour puis redescend le long de la pyramide (la mort ?) pour définir l'orée du bois, puis se poursuit dans le parapet qui isole le palais pour s'achever sur le pont à droite.

L'espace est systématiquement **ouvert et invite au mouvement** : par les jeux de décadage des arbres au début et à la fin du bandeau, et par les groupes d'arbres sombres qui forment des parenthèses ou des **cadres** qui ouvrent sur des perspectives lumineuses. Les personnages **déambulant** et les moyens de **transport** représentés – barque, navire, chevaux, accompagnent et **relaient** le mouvement du **paysage se déroulant**.

Si l'on peut être sensible à l'**harmonie** du paysage assurée par la **continuité rythmique des masses** feuillues et de celles des nuages, la **fusion de l'architecture et de la nature** y contribue également : temple ou maison nichés dans des bosquets, palais caché par un rideau d'arbres, colonne et obélisque faisant écho aux troncs, piles des ponts répercutant les alignements d'arbres, thème de la grotte au centre de la composition. L'idéal rousseauiste d'un équilibre culture et nature s'exprime pleinement dans cette conception du paysage.

L'**illusionnisme** participe également à cette esthétique : parcours de l'étendue de l'espace horizontal par l'œil du spectateur mais aussi des **jeux perspectifs multipliés** par les **différents points de fuite** : allées convergentes de peupliers, villages lointains, chemins fuyants, différents points de mire invitent à explorer et à se projeter dans les **profondeurs** de l'espace.

Si la **source de lumière** est identifiable – provenant de la gauche et contribue, elle aussi, à l'**unité** du bandeau, l'**alternance de taches claires et obscures** amplifie l'effet spatial : les masses d'arbres sombres du premier plan agissent comme des **amorces**, des **écrans-repoussoirs** par rapport aux **ouvertures lumineuses** sur le paysage. N'oublions pas la **transparence** du support qui tel un **vitrail translucide**, diffuse une **lumière**, elle **réelle**, provenant de l'arrière du dispositif.

La composition par masses découpées en plans successifs avec les effets d'amorce renvoie aux **codes scénographiques**. Rappelons que Carmontelle était auteur de théâtre (*les Proverbes*). Dès le 17^{ème} siècle, Nicolas Poussin réalise des maquettes qui lui servent de modèles pour ses représentations de paysage : il peut ainsi organiser et équilibrer sa vision idéale de la nature. La mise en scène même de l'image dans l'espace du spectateur avec cette boîte ouverte par un cadre et ces jeux d'éclairage rappellent l'univers du **théâtre**, et ce déroulement des scènes ne peut qu'évoquer les systèmes de changement de décor déjà mis au point par les Grecs du Vème s. av. J.-C. (les *périactes* : prismes peints en trompe-l'œil rotatifs).

La **couleur** répond elle aussi à cet impératif d'expression d'une **harmonie**, ici **consonante** : deux tiers de variations **d'ocre** (ocre vert à ocre orangé) / un tiers de **bleu** dégradé jusqu'au blanc et une série de **toniques** rouges et de petites taches de blanc éclatant qui ponctuent la séquence et rythment la frise.

Quand on compare les personnages peints par Carmontelle par rapport aux figures de Watteau, peintre du début du 18^{ème} siècle, on est frappé par leur relative **raideur** (déjà caractéristique de ses portraits dessinés en pied et de profil) : on mesure le **passage d'un art rococo** exaltant la sensualité et la langueur à une évocation d'une **flânerie** passée par le crible **néo-classique**, ou encore le passage de l'oisiveté aristocratique à celles des classes dominantes gagnées par les **vertus morales** bourgeoises de la **promenade rousseauiste** (*Rêveries d'un Promeneur solitaire*). Certes, le « **naturel** » chasse la théâtralité baroque mais ce thème de la **vie indolente** nous éloigne de l'**héroïsme** des figures du peintre de la Révolution, David.

Situé entre l'**idéal** nostalgique de Nicolas Poussin et le **terrible** pré-romantique, Carmontelle plus proche du premier, aspire à un art **d'équilibre**, reflet d'une **harmonie sociale** et de celle de **l'homme avec la nature**, à l'évocation d'une vie **tranquille** où se côtoient aristocrates et paysans, palais et chaumières, antique et présent... **Loin de la réalité politique** de son temps.

NARRATION - STATUT DE L'ARTISTE - ART TOTAL

La dimension **narrative** de l'œuvre est significative puisqu'on sait que l'auteur accompagnait le déroulement du « film » de **commentaires**, récits, peut-être de bruitages et de musique. Carmontelle étant homme de **théâtre**, on peut s'interroger sur la **place de l'image par rapport au texte** : était-elle simple **illustration** d'un canevas écrit à l'avance par l'artiste, **un décor de théâtre** miniature pour l'acteur-narrateur Carmontelle ou peut-on la considérer comme une contribution à part entière et **innovante** à l'art du paysage par l'écho qu'il constitue **du jardin paysager à l'anglaise** et par l'introduction des notions de **mouvement** et de **durée**.

L'artiste joue sur **différentes temporalités** : le **temps dans l'œuvre**, celui représenté : la **suite** des quatre saisons par exemple, celui suggéré par le découpage **séquentiel** de l'espace, et le **temps de l'œuvre**, celui du **déroulement**, de la durée du « film »

L'œuvre soulève également la question du **statut** de l'artiste : créateur et médiateur, opérateur de la monstration, metteur en scène, magicien, scénariste, commentateur.

*Quand les découvertes et les possibilités matérielles commencent à faire bouger les images, Carmontelle, en véritable **homme de théâtre**, est un des premiers artistes à vouloir faire de ses créations une **œuvre complète**. Il cherche à faire évoluer ses paysages et ses personnages en temps réel dans un décor changeant au fil des situations. Certains rouleaux de transparents complets ne permettent cependant pas de connaître l'action véritable de ces pièces puisque Carmontelle n'a laissé aucun élément qui en préciserait l'intrigue. Carmontelle **réunit théâtre, musique et image animée** dans une **composition éphémère, nouvelle sorte de spectacle adaptable à des publics différents, transportable et maniable** par une seule personne. Dans un but de contrôle de l'image, de l'action et du texte, Carmontelle a voulu créer une **œuvre d'art totale**.*

CONTEXTE IDEOLOGIQUE

Ces inventions et créations artistiques originales ont été **encouragées par le grand mouvement intellectuel né dans les salons du Siècle des Lumières**, dont l'influence s'est largement diffusée dans toute l'Europe et même jusqu'au cœur de la jeune nation américaine. Introduit dans l'aristocratie foncière et proche de la grande bourgeoisie financière, Carmontelle côtoyait également les cercles des **encyclopédistes**, des **physiocrates** (philosophes économistes) et **scientifiques**. Ainsi naquirent ses transparents, ses portraits, ses proverbes, reflétant l'art de vivre de cette société qui **appréciait la comédie et les divertissements, mais qui aspirait aussi au bonheur et au progrès au sein d'une nature recomposée**.

Le retour à l'antique, aux vertus romaines et grecques, la fin de l'ornement, du baroque, du rococo, de l'appogiatura (l'ornement en musique) marquent cet âge préromantique. Bref la fin d'un monde aristocratique au profit d'un nouveau monde, protestant, anglo-saxon, puritain, bourgeois, sentimental... On n'en est pas encore là avec Carmontelle mais on est sur le chemin de la liberté qui mènera à la Révolution et détruira tous ces endroits merveilleux où l'on jouait aux apprentis sorciers.

PROTOCINEMA

La comparaison avec le principe de la **camera obscura**, instrument d'optique bien connu des peintres et des topographes depuis le **xvi^e** siècle, qui permet littéralement de **dessiner avec la lumière**, par projection sur une surface plane plongée dans le noir, une petite vue en deux dimensions d'objets et paysages réels, est significative. Elle représente la parfaite image de l'art de Carmontelle, qui, dans son théâtre comme dans ses dessins ou dans la conception du parc Monceau, reproduit le monde à petite échelle et sans reliefs accusés. En même temps elle semble faire allusion à la **maîtrise des connaissances d'optique du temps** qui caractérise plusieurs facettes de l'œuvre de Carmontelle. Homme des Lumières et ancien ingénieur militaire, il **s'intéresse aux innovations et découvertes de la technique et de la science**.

La grande **innovation** par rapport aux lanternes magiques et aux vues d'optiques, est représentée par le **défilement en continu des images devant le spectateur, véritable préfiguration du cinéma, qui introduit l'illusion du mouvement**. Cette illusion est renforcée par les nombreux éléments dynamiques présents dans les peintures, en particulier par la déambulation des mêmes personnages et par la présence récurrente de leurs carrosses, qui entraînent le spectateur dans une véritable **promenade virtuelle**. Carmontelle aurait-il inventé le **travelling**, comme le suggère Laurence Chatel de Brancion?

Les **lanternes magiques**, diffusées en Europe par les colporteurs, étaient montrées à la Cour, dans les salons, dans les cabinets de physique et dans les spectacles populaires. Ces appareils utilisaient des **vues translucides, lumineuses, transparentes qui étaient projetées sur des écrans**. Les images projetées pouvaient atteindre de grandes dimensions, et être admirées par de nombreux spectateurs. Les vues étaient peintes à la main **sur des plaques de verre**. Les **théâtres d'ombres chinoises** étaient un autre divertissement devenu très populaire à la fin du XVIII^e siècle.

On citera le **Panorama**, dont la vogue se développe au tournant du siècle, pendant les dernières années de la vie de Carmontelle, dès 1792 en Angleterre et dès 1799 en France, pour se prolonger pendant tout le **xix^e** siècle. Dans ce cas aussi les **spectateurs, plongés dans la pénombre, découvrent un paysage peint sur une grande toile, d'une centaine de mètres environ, éclairé par une source de lumière cachée, qui peut varier pour produire des effets de changement d'heure ou de temps**. Seulement, dans les Panoramas **la toile est fixe, déployée en cercle autour du spectateur** et éclairée par une lucarne au plafond. Le dispositif restitue la sensation enveloppante d'être **immergé** dans une scène ou un paysage, **le mouvement en moins**. Quant au mouvement, et surtout au mouvement en continu, par défilement, il est rarissime dans les spectacles d'optique avant l'invention du cinéma, et mérite donc qu'on y insiste. Bien sûr Carmontelle manque des connaissances techniques et scientifiques nécessaires pour rendre la fluidité des mouvements, comme ce sera le cas dans le **théâtre optique d'Emile Reynaud (1892)**. Reynaud met en effet au point une « cage de glaces », **petit cylindre fait de facettes réfléchissantes**. Ce dernier permet une meilleure perception des dessins reproduits sur une bande de papier qu'on venait disposer dans un tambour creux. Placée au centre de cette roue horizontale, la cage de miroirs **reproduit la magie du mouvement par un autre mouvement cette fois réel et centrifuge**. A partir de cette époque, s'intensifient les expériences mettant à l'honneur les jeux d'optiques (**chronophotographie** de Marey et Muybridge), qui conduiront à la **naissance du cinématographe** par les Frères Lumières (1892).

Carmontelle a compris et mis à profit l'immense **pouvoir de fascination d'une image lumineuse du monde défilant dans le noir devant des spectateurs immobiles et concentrés, avec accompagnement de bruits et de dialogues et donnant l'illusion du mouvement dans le temps et dans l'espace**.

OUVERTURES

Nicolas POUSSIN, *Orphée et Eurydice*, 1650-1653 : L'œuvre de cet artiste français vivant à Rome au contact des ruines romaines et imprégné de culture latine, incarne l'apogée de l'esprit **classique** s'appuyant sur des principes **d'équilibre** et d'harmonie formelle. Ces paysages peints d'après des **maquettes** réalisées au préalable par ses soins, sont parsemés de « **fabriques** » en référence à **l'Antiquité** et exaltent une vision **idyllique** inspirée de Virgile ainsi qu'une acceptation stoïcienne de la mort (voir mythe). Elle a profondément influencé les artistes paysagers et paysagistes des 17^{ème} et 18^{ème} siècles.

Antoine WATTEAU, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717. Huile sur toile, 129 × 194 cm : L'artiste propose une version **rococo** (ou postbaroque) du paysage conçu par Poussin. A l'instar des **jardins à l'anglaise** par rapport aux jardins à la française, il substitue la volute et la **serpentine** à la rigueur géométrique et à la symétrie classiques, une palette **pastelle** et une facture **vaporeuse** aux contrastes clair-obscur et à la délimitation nette des figures chez Poussin, enfin un mélange de **sensualité** et de **mélancolie** au sens tragique du premier.

On peut affirmer que Carmontelle, artiste de la génération **néo-classique** qui succèdera au Rococo, se situe à mi-chemin entre les deux esthétiques.

JARDIN A L'ANGLAISE :

Henri HOARE, *Le Jardin de Stourhead*, 18^{ème} s. :

Contemporain de la philosophie de Rousseau, en réaction aux « artifices » du jardin à la française et sous l'influence conjuguée de la peinture de Nicolas Poussin et des jardins chinois (d'où le terme également de jardin « anglo-chinois »), le paysagiste anglais rejette les lois de la géométrie et de la perspective et semble redécouvrir celles de la nature : il recherche l'apparence « **naturelle** » et l'effet **pittoresque** : il s'agit de « planter des tableaux », mettre en scène le désordre, se ressourcer dans la poésie bucolique et idyllique de l'Antiquité (Arcadie), voire évoquer la nature à son état d'origine, primitif (mythe de l'âge d'Or).

Sans murs ni haies (remplacés par des ha-ha, fossés ouverts), le jardin paysager se veut une **transition** vers le paysage environnant, les lointains.

La ligne **serpentine** issue des formes végétales et de l'élément **fluide** constitue le rythme récurrent de tout le paysage : elle dessine aussi bien les méandres des chemins, l'incurvation des bords du lac artificiel, les ondoiements de la rivière que la courbure concave puis convexe du terrain ou des volées d'escaliers évoquant une coulée.

L'irrégularité du terrain (monticules, rochers, fossés, ponts), la disposition de bosquets, de tunnels sont exploitées pour ménager un parcours **imprévisible**, des effets de surprise : on découvre par hasard à travers l'encadrement de deux arbres espacés la vue d'un petit temple ou un panorama à l'issue d'une ascension au-dessus d'un ha-ha.

De petites architectures s'intègrent dans ce contexte et constituent des accents dans la composition du paysage. Inspirées des **fabriques** dans les représentations de paysages à partir de la Renaissance, ces « folies », pavillons de plaisance ou édifices symboliques, s'inspirent aussi bien des temples **antiques** (ex. le Panthéon, tholos) que de pavillons **exotiques** (pagode) ou de constructions médiévales (néo-gothique).

La **ruine** devient un motif privilégié : colonne écroulée, vestige d'abbaye ... Ce goût annonce le Romantisme (contemplation, **nostalgie**), surtout à la fin du 18^è s., dans la mise en scène plus

dramatique de rochers, grottes et chutes d'eau évoquant les aspects **terribles** de la nature et visant au sentiment de **sublime** : **Hubert Robert, *La Grotte de Méréville*, 18^{ème} s. Huile sur toile.**

Asymétrie, irrégularité, rythmes ondoyants, formes accidentelles, omniprésence de l'eau, bosquets touffus, utilisation limitée des fleurs, autant de moyens qui contribuent à l'aspect « naturel » du jardin, pourtant ce dernier est savamment orchestré par une sensibilité **picturale** et selon des codes se référant au **dispositif scénique** : procédé d'amorce, jeu de bordures et de cadres, découpage de plans-écrans successifs s'échelonnant dans la profondeur, étagement et hiérarchie des échelles, distribution harmonieuse des masses pleines et des vides, contraste des rythmes verticaux et fluides, points de focalisation par l'emplacement stratégique d'éléments architecturaux ou par des tâches de couleur tonique.

Claude-Nicolas LEDOUX, *Entrée de la Saline royale d'Arc-et-Senans*, 1774-1779 : L'architecte néo-classique, contemporain de Carmontelle, résume bien cet idéal **rousseauiste**, d'équilibre et de **synthèse** entre **culture** (la colonnade dorique de la culture-mère grecque) et la **nature** primitive (la grotte).

XIA GUI, *Vue lointaine des courants et des collines*, v.1220 : Outre la référence aux **jardins chinois** qui ont conduit à la mode des jardins à l'anglaise dont il est question dans les transparents de Carmontelle, c'est l'analogie du format **panoramique** destiné à être **déroulé** de deux rouleaux, au départ enfermés dans une boîte, l'introduction d'une **temporalité** dans l'espace et la mise en relation avec un **texte** - ici un poème écrit dans l'image, qui justifient le rapprochement. On notera cependant la remarquable économie de moyens et notamment la force suggestive du **vide** mis en œuvre par le peintre chinois. La place de l'homme, entité minuscule dans un tout correspond ici à la philosophie **taoïste**.

Claude MONET, *Ensemble de l'Orangerie*, 1919-1926 : Cette nouvelle approche du paysage dite « **impressionniste** », privilégie un cadrage **fragmentaire** du paysage, une vision indirecte de la réalité par le **reflet**, une **fusion** des éléments végétal/ eau/ ciel, une traduction des **sensations**, colorées et atmosphériques où tout n'est que **transitoire**, fugace, mouvement. Paradoxalement ce **réalisme optique et tactile** conduit le peintre aux limites de l'abstraction. Monet, lui aussi influencé par la peinture extrême-orientale, opte pour un format **panoramique** : ici le support étiré est fixe mais il permet un **développement des variations** lumineuses du paysage, il génère à la fois une **immersion** et un **déplacement du spectateur**. Le double espace et l'incurvation des paroi amplifie l'effet de **glissement** d'un plan à l'autre et le **déroulement temporel**.

Winsor Mc CAY, planche de *Little Nemo in Slumberland*, 1907-1908 : La bande-dessinée a été inventée par un écrivain de la génération qui succéda à Carmontelle (Rodolphe Töpffer), le montage séquentiel mis au point par Mc Cay au début du 20^{ème} siècle montre des solutions de **raccords** et de **rappels** par la répétition de motifs (lune, lys, tronc d'arbre) qui permettent d'assurer une **continuité** des plans malgré les **ruptures** de cadrage.

James ROSENQUIST, *F111*, 1964-1965. Huile sur toile et aluminium, 23 sections, 304,8 x 2621,3 cm. MOMA, New York : Le Pop Art, comme son nom l'indique, puise ses thèmes et ses moyens d'expression dans les codes des **médias** et de la culture **populaire**. Ici, c'est le langage **cinématographique**, notamment la bande filmique, ses jeux de raccords, de fondus-enchaînés et de cuts, qui permettent à l'artiste de composer cette monumentale « fresque » de 26 m qui semble exalter au moyen de couleurs flashies, les atouts d'une société de consommation. Mais derrière ce « zapping » clinquant, un bombardier et une explosion atomique révèlent la face cachée du mythe américain.

Mark ROTHKO, *Chapelle Rothko*, 1971. Houston : on retiendra de cette œuvre **d'art total**, réalisée en collaboration avec l'architecte Philip Johnson, le dispositif **immersif**, constitué de grandes toiles ou de triptyques monochromes, qui invite le spectateur à la méditation au-delà de l'appartenance religieuse ou non de ce dernier.

James TURRELL, *La Substance de la lumière*, 9 juin- 28 octobre 2018, installation : Cette installation joue sur les seules ressources poétiques de la **lumière colorée** – la peinture est pure vibration, elle devient environnement **enveloppant le spectateur**. Les qualités **immersives** de l'espace pictural recherchées par Rothko trouvent leur accomplissement dans cette sensibilisation à la matérialité de la lumière.

Christian BOLTANSKI, *Théâtre d'Ombres*, 1984. Installation : le dispositif du théâtre d'ombres qui rivalisait avec la lanterne magique ou les transparents en tant que divertissements narratifs est réinvesti par l'artiste qui tente de reconstituer les **rituels ludiques** et de nous faire revivre les fantasmagories de son enfance au moyen d'un **bricolage** dérisoire et fragile.

Pierrick SORIN, *Théâtres optiques* : Des **saynètes** comico-tragiques miniatures tournent en boucle dans une **boîte noire**, pourvue d'un écran. Sorin utilise un **miroir semi-transparent** pour **superposer deux images** : celle d'une **projection vidéo** par reflet et celle d'un **décor** placé derrière le miroir. Il filme et diffuse en vidéo des personnages en habits clairs sur fond noir. Tout ce qui est sombre disparaît dans le reflet au profit de la scène éclairée derrière. Cette technique lui permet aussi de jouer sur les **échelles**, « *Ainsi un chanteur peut se retrouver à cheval sur une carotte géante.* »

QUESTIONS PREPARATION ORAL BAC

- **Description** succincte du dispositif
- Quel est le **thème** général qui traverse les transparents de Carmontelle ?
- Quels sont les **deux types de paysage** représentés ?
- Quelles sont les solutions apportées pour **diviser** l'espace et organiser un espace **séquentiel** ?
- Comment la **continuité** entre les différents plans est-elle assurée ?
- Quel est le rôle de la **lumière représentée et réelle** dans le dispositif ?
- Dans quelle mesure peut-on affirmer que l'œuvre de Carmontelle est redevable des codes du **théâtre** ?
- A quel **mouvement artistique** est rattachée l'œuvre ? Pourquoi ?
- En quoi l'adjectif de **narratif** convient-il à l'œuvre étudiée ?
- Dans quelle mesure peut-on affirmer que l'artiste joue sur plusieurs **temporalités** ?
- En quoi l'œuvre est-elle le reflet du Siècle des **Lumières** ?
- Quelles sont les composantes de l'œuvre qui annoncent le **cinéma** ?
- Citez un autre exemple de dispositif **précurseur** du **cinéma** ?

- Quel artiste a **influencé** Carmontelle ? En quoi ?
- Résumez ce qu'est un **jardin à l'anglaise**.
- Citez **deux œuvres** que l'on peut **rapprocher** de celle de Carmontelle. Justifiez vos choix.