

Claude-Joseph VERNET (1714-1789)

Documenter ou augmenter le réel

Le sujet

Comme l'indique le titre, l'œuvre représente une vue de Toulon, associant à la fois la ville — dont on distingue quelques habitations et des terrains structurés par la végétation — et la rade, vaste étendue d'eau assimilable à un grand bassin accueillant les navires. Le titre précise qu'il s'agit d'une seconde vue de la ville, la première ayant privilégié une représentation plus marquée de la zone militaire et des installations armées. La mention « Port de Toulon » vient ainsi définir clairement la nature du sujet, qui relève du genre du paysage de marine, également appelé marine.

Le point de vue est lui aussi explicitement indiqué : Vernet situe son observation depuis le mont Faron, position élevée qui permet d'embrasser largement la ville et le port. Cette représentation correspond à une veduta — terme emprunté à l'italien — et s'apparente également à un panorama.

L'œuvre adopte un format paysage de grandes dimensions (165 × 263 cm), particulièrement adapté à ce type de sujet et aux enjeux politiques d'une peinture de commande officielle. Ce vaste format offre au peintre la possibilité d'un grand souci du détail : il lui permet de placer au premier plan de nombreux personnages engagés dans diverses activités tout en développant, sur le plan spatial, une perspective ample et une profonde ouverture vers l'horizon. Le ciel, d'ailleurs, occupe plus de la moitié de la composition.

La scène rassemble environ cinquante personnages, certains adoptant une attitude contemplative, tandis que d'autres sont pleinement engagés dans l'action. Les animaux sont également nombreux : chiens — domestiques ou de chasse — six ânes, tantôt calmes, tantôt agités ou en cours de déchargement, deux chevaux et quelques oiseaux animant le ciel.

Tout un microcosme s'active ainsi au premier plan : des invités descendent des ânes qui les ont conduits jusqu'à la bastide, certains jouent aux boules, d'autres aident les dames à mettre pied à terre. Quelques figures plus passives observent, discutent ou avancent vers la demeure. Une femme s'affaire à terminer la mise en place de la table du déjeuner, tandis que deux autres apportent la vaisselle. Une nourrice tient un enfant contre un muret, une femme apparaît au balcon, et, dans un recoin, un joueur de tambour semble attendre ou annoncer les arrivées au loin.

Une question demeure alors : où se trouve Vernet lui-même ? S'est-il représenté au sein de cette foule, comme il lui arrive parfois de le faire dans ses vues de ports, parmi les marins ou les négociants ?



La ville et la rade de Toulon, deuxième vue, le port de Toulon, vue du mont Faron, 1756, huile sur toile, 165 × 263 cm, Musée du Louvre

LE PROCESSUS DE CRÉATION

Comprendre la composition d'un tableau, c'est comprendre l'organisation des choses à l'intérieur de ce dernier par le peintre.

Mais aussi, cela renseigne sur son processus et sa démarche.

Joseph Vernet n'utilisait pas la camera obscura, mais disposait d'un très grand sens de l'observation. Il aimait se rendre sur les lieux, les observer, les voir, les repérer, les identifier et les représenter, comme s'il avait besoin de ressentir les choses, de les éprouver pour mieux les appréhender.

Laurent Manœuvre (1956, France) est un historien de l'art et un ingénieur de recherche au service des musées de France. Il s'est intéressé plus particulièrement à la peinture de marine, notamment à l'œuvre de Joseph Vernet.

Ses recherches lui ont permis de bien définir le processus créatif et la démarche du peintre, il en détaille ci-dessous les étapes :

- Joseph Vernet, à son arrivée, se plonge dans les notes manuscrites rédigées par le secrétariat de la Marine pour prendre connaissance des directives de son commanditaire. Ces notes détaillent les points de vue, les sites choisis et les attentes relatives à ces lieux. Vernet étudie attentivement tous les plans de topographie fournis par la Marine.
- Puis, il se rend évidemment sur place et croise les notes à ce qu'il voit,
 - il parcourt à pied les différents points de vue conseillés par le secrétariat de la Marine,
 - il observe, il scrute les lieux, repère les éléments mentionnés dans les lettres.
- Enfin, ayant croisé toutes ces données, il échange avec le Marquis de Marigny pour faire des propositions ou lui rapporter ce qui le chagrine (vue, point de vue, hauteur, plans...).

Le dessin

Joseph Vernet entame sur place toute une série de dessins d'observation du réel :

- paysage, ville, architecture,
- personnages,
- bateaux et accessoires...

Diderot dira de sa démarche que « Vernet dessine les hommes occupés au bonheur de la société ».

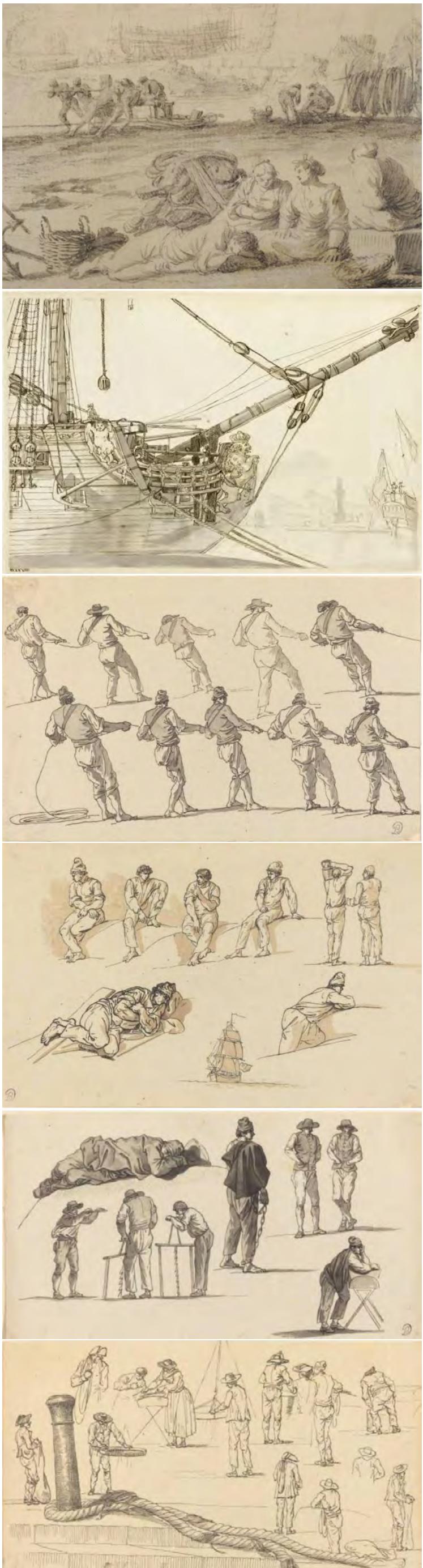
Sur la toile, Vernet détermine toujours sous la forme de dessin sa composition :

- Le peintre ébauche sur sa toile, la composition définitive, puis il passe directement à la peinture, car il restera fidèle à ses dessins initiaux, il travaille rapidement (Vernet a cette capacité à travailler vite), il est accompagné d'un élève, Volaire, qui l'aidera à représenter sa série de personnages.

Ce besoin de travailler vite est dû au fait qu'il a une famille à faire vivre et que, selon les périodes, l'État tarde à le payer (à cause des besoins financiers liés à la guerre de Sept Ans). D'ailleurs, dès qu'il le pourra, Vernet travaillera à côté pour des commandes privées pour des particuliers dans toute l'Europe.

C'est une fois sur place que Joseph Vernet s'en va croquer les gens qui s'activent sur le port et autour. Il réalise de très nombreuses études. Ces dessins d'observation croquent les corps de métier. Il s'en fait des répertoires dans lesquels il ira puiser. Il travaille très vite, dessinant avec précision, les gestes, la posture du corps, les plis des vêtements, qu'il rehausse d'un lavis gris sur ces dessins à la plume.

"J'ai commencé à finir le tableau de la rade de Toulon le 15 décembre 1755, auquel j'ai travaillé pour le dessin et l'ébauche environ 15 ou 20 jours ».



LE PROCESSUS CRÉATIF : *Vue d'Avignon, depuis la rive droite du Rhône, près de Villeneuve*, 1757, huile sur toile, 99 × 183 cm, Musée du Louvre



Joseph Vernet, *Villeneuve-lès-Avignon, l'abbaye Saint-André vue depuis l'île de la Barthelasse*, 1753, lavis gris sur traits de pierre noire, 32 × 48 cm, collection particulière du Val de Loire

SOLLICITER LE SPECTATEUR

Au 18e siècle, les marines de Joseph Vernet frappent ses contemporains par leur puissant effet de réalité. Denis Diderot, dans le Salon de 1767, lui adresse un compliment resté célèbre en affirmant que l'on peut « visiter » ses tableaux, comme on le ferait d'un site naturel. Cette remarque souligne la capacité de Vernet à créer des espaces picturaux dans lesquels le spectateur a le sentiment de pouvoir pénétrer.

Moins idéalisée que celle de Claude GELLÉE, dit Le LORRAIN, la peinture de Vernet correspond parfaitement au goût de son époque, situé à la croisée de l'observation de la nature et de la recherche du sublime. La notion de « vérité » en peinture, très valorisée à partir du milieu du 18e siècle, se retrouve pleinement dans son œuvre. Dès le Salon de 1746, où Vernet expose pour la première fois, Étienne La Font de Saint-Yenne (critique d'art) souligne avec enthousiasme cette fidélité au réel, perçue comme une qualité majeure.

Grâce à sa grande maîtrise technique et à son sens aigu de la composition et de l'organisation de l'espace, Vernet invite le spectateur à entrer mentalement dans le tableau, comme s'il partageait lui-même le point de vue du peintre, ici depuis les hauteurs du mont Faron.

Créer et proposer une vue

Vernet ne se contente pas de représenter un paysage : il propose une vue soigneusement construite, fondée sur un point de vue choisi avec précision. Il s'appuie pour cela sur les enseignements de la « veduta », genre qu'il a pleinement maîtrisé lors de son séjour en Italie. Le paysage qu'il compose est équilibré, lisible et profondément structuré, offrant une vision à la fois réaliste et séduisante du territoire.

Pour inviter le spectateur à entrer dans le tableau, le sujet doit certes être attractif, mais surtout riche en éléments à observer. Vernet excelle dans cet art du détail : la précision des formes, la multiplication des scènes et l'ouverture progressive vers une profondeur lointaine conduisent naturellement le regard vers l'horizon. Le premier plan, animé par une foule de personnages engagés dans des activités variées, joue un rôle essentiel dans cette immersion. À la manière d'un instantané, la diversité des costumes et des statuts sociaux du 18e siècle y est clairement identifiable.



Gustave Le GRAY (1820-1882), *Jetée de Cette (Sète), Mer Méditerranée*, 1857, épreuve d'époque sur papier albuminé d'après négatif verre au collodion, 31,1 × 40,4 cm, ancienne collection Charles Denis Labrousse (1828-1898)

LA MARINE



Jan EYCK, *la vierge au chancelier Rolin*, 1435,
Musée du Louvre, Paris



Rogier Van Der WEYDEN,
Saint Luc dessinant la
vierge, 1440, Musée des
beaux-arts de Boston

La peinture de marine est un genre de l'art figuratif dont le sujet principal est la mer. Elle connaît un essor particulièrement important entre le 17e et le 19e siècle. Par extension, le terme englobe également les représentations de la navigation fluviale ou estuarienne, les scènes de rivage et, plus largement, toutes les œuvres figurant des bateaux, qu'ils soient observés depuis la mer ou depuis la terre.

La marine s'affirme progressivement comme un genre autonome au sein de la peinture occidentale, bien que son accession à ce statut se fasse lentement au fil des siècles. À l'inverse, d'autres genres considérés comme « mineurs » — tels que le paysage, le portrait ou la nature morte — s'imposent plus rapidement dans le champ artistique, notamment au cours du 18e siècle.

Le développement de la peinture de marine est étroitement lié à l'intérêt croissant pour la mer et les océans. Les grandes explorations, l'expansion coloniale et l'essor de la navigation commerciale — illustrée par des artistes comme Claude GELLÉE, dit Le LORRAIN — contribuent à cet engouement. Les riches marchands, devenus collectionneurs, jouent alors un rôle essentiel dans la diffusion de ce genre.

Les conflits maritimes et les expéditions militaires, des croisades évoquées dans la *Tapisserie de Bayeux* à l'image de la flotte royale peinte par Joseph Vernet, constituent également des sujets majeurs. À ces thèmes s'ajoutent des scènes plus quotidiennes, liées à la pêche, aux loisirs nautiques ou aux déplacements et voyages, que l'on retrouvera notamment chez les peintres impressionnistes.

La marine est ainsi un univers qui nourrit l'imaginaire et ouvre l'esprit vers des horizons lointains et parfois exotiques.

À l'instar du paysage, de la peinture de genre et de la nature morte, la peinture de marine trouve ses origines chez les artistes flamands. Les frères Van EYCK, notamment dans les *Heures de Turin*, manifestent déjà une attention sensible aux phénomènes maritimes : bateaux échoués sur la grève, vagues déferlantes ou remous agitant la barque de saint Julien. Cette sensibilité annonce celle des grands peintres de marine néerlandais. Jan van Eyck, avec *La Vierge du chancelier Rolin* (Musée du Louvre), pose une étape décisive dans l'élaboration du genre en introduisant le paysage fluvial, ouvrant ainsi la voie à des artistes tels que Rogier van der WEYDEN et Hans MEMLING.

Nous avons ici deux scènes à caractère religieux, clairement établies, et pourtant, une fois sorties de l'architecture, nous pouvons y voir un paysage en arrière-plan. Et ce paysage fait la part belle, à l'eau, au chemin, au fleuve, à la ville et au port. Ainsi, les peintres flamands restent des contemporains de leur époque et, tel un anachronisme pictural, font référence à leur ville. Leur sens du détail (héritage de l'art de la miniature) nous documente sur leur époque.

Claude GELLÉE, dit Le LORRAIN (1600-1682)

Genre récurrent : paysage

- paysages idéalisés (campagnes, ruines, ports imaginaires)
 - scènes bibliques ou mythologiques intégrées au paysage
 - marine et ports baignés de lumière (souvent au lever/coucher du soleil)
- Caractéristiques stylistiques** : lumière et atmosphère
- Lumière dorée, souvent “solaire”, très enveloppante
 - perspective atmosphérique : lointains bleutés, brumes, dégradés doux
 - composition très construite :
 - grands arbres ou architectures sur les côtés (effet de “coulisses”)
 - ouverture centrale vers l'horizon
 - équilibre et harmonie “classiques”
 - figures humaines petites : elles servent surtout à donner une narration ou une échelle
 - nature idéalisée : plus belle, plus calme, plus ordonnée que la réalité

Le Lorrain cherche moins la description exacte d'un lieu que la création d'un paysage parfait, presque intemporel : il invente une nature poétique, où tout semble harmonieux, calme et lumineux et recherche un idéal de beauté.

Claude Le LORRAIN	Joseph VERNET
Intérêt pour la mer, les ports, les horizons	
Importance du ciel et de la lumière	
Construction rigoureuse de l'espace	
Recherche d'un attrait visuel	
Paysage idéalisé et poétique	Paysage ressemblant, ancré dans le réel
Figures souvent mythologiques/ bibliques	Scènes sociales, quotidiennes et vraisemblables
Atmosphère intemporelle	Contexte historique et politique (Ports de France)
Nature comme idéal	Nature + activité humaine comme spectacle

Port de mer au soleil couchant,
1639, huile sur toile, 103 × 137 cm,
Le Louvre

Port de mer, effet de brume
(*L'embarquement d'Ulysse ?*),
1646, huile sur toile, 119 × 150 cm,
Le Louvre



LA VEDUTA & CANALETTO (1697-1768)

La veduta

Le terme italien veduta signifie littéralement « vue ».

En histoire de l'art, il désigne un genre pictural (surtout au 18e siècle) qui représente un paysage urbain ou un site identifiable, avec une grande précision. C'est une peinture à la frontière entre document (topographique) et mise en scène (composition construite, choix de lumière, d'animation).

Une veduta repose généralement sur :

- un point de vue choisi (souvent en hauteur ou légèrement décalé)
- une perspective rigoureuse (architecture, rues, canaux)
- une profondeur lisible (plans successifs)
- une lumière atmosphérique (ciel, brume, reflets)
- un premier plan animé : passants, marchands, bateaux, scènes de vie

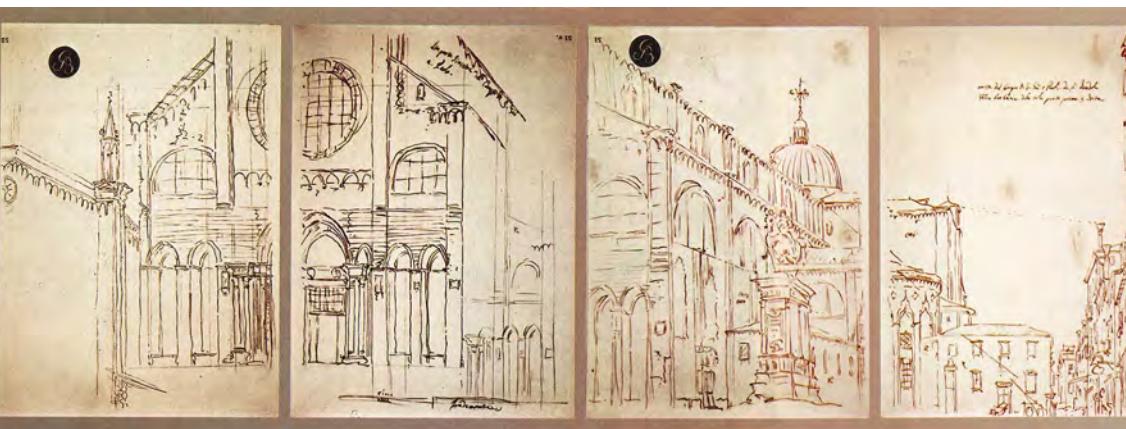
Le spectateur a souvent l'impression de pouvoir « entrer » dans l'image : la veduta est une peinture du regard et du déplacement.

Giovanni Antonio Canal dit CANALETTO (1697-1768)

Le peintre est célèbre pour :

- une précision architecturale spectaculaire
- une perspective très stable, très “géométrique”
- une lumière claire, souvent “objective”
- une description minutieuse des monuments (Campanile, Rialto, Grand Canal...)
- une ville rendue presque “idéale”, ordonnée et lumineuse

Il utilise souvent la camera obscura comme outil d'aide à la perspective et au cadrage, ce qui renforce l'effet de justesse.



4 dessins, représentant Campo San Giovanni e Paolo à Venise, obtenu avec une camera obscura (Venice, Gallerie dell'Accademia)

CANALETTO	Joseph VERNET
Point de vue panoramique (souvent en hauteur)	
Organisation lisible de l'espace, équilibre entre réalité observée et composition construite	
Précision des détails (bâtiments, navires, scènes)	
Animation au premier plan (personnages, métiers, circulation)	
Veduta, vue urbaine (Venise, monuments)	Vue portuaire / marine (rives, rade, navires)
Architecture → structure principale	Nature + atmosphère → structure (ciel, lumière, profondeur)
Précision quasi topographique	Réalisme mais mise en scène narrative
Ville comme spectacle	Port comme espace vivant et politique



L'entrée du Grand Canal et l'église de la Salute, 1725-1750, huile sur toile, 119 x 153 cm, Le Louvre

LA VEDUTA



CANALETTO (1697-1768), *Le Môle, vu du bassin de San Marco*, 1730, huile sur toile, 47 x 81 cm, Le Louvre



Bernardo BELLOTTO (1721- 1780), *Le Pont du Rialto*, 1735-1740, huile sur toile, 119 x 154 cm, Le Louvre



Francesco GUARDI (1712-1793), *Vue du Grand Canal, Venise, avec l'église Santa Maria della Salute*, 1770, huile sur toile, 80 x 112 cm, Coll. particulière

Les figures féminines

Les femmes de la haute société apparaissent vêtues de longues robes à volants et à fronces — les froufrous — caractéristiques de la « robe à la française ». La superposition des étoffes, dont la couche extérieure est souvent vivement colorée, met en valeur la qualité des tissus et participe à une mise en scène du statut social. Ces dames viennent ici pour se montrer autant que pour se divertir, gravissant le mont Faron à dos d'âne avec une certaine légèreté.

Le port du chapeau est indispensable : la blancheur de la peau, signe de distinction sociale, doit être préservée du soleil. L'attention portée aux détails vestimentaires — manteaux, capes, éventails, rubans ou bijoux — témoigne du regard attentif de Vernet et de sa volonté documentaire.

Par contraste, le statut des autres femmes se lit immédiatement à travers leurs vêtements et leurs fonctions. Une nourrice, visible sur la terrasse en bas à gauche, tient un enfant ; la présence limitée à deux enfants dans toute la scène souligne le caractère mondain de la réunion et l'existence d'un personnel domestique important. Des servantes s'affairent à droite, transportant vaisselle et plats destinés au repas dressé à l'ombre, près de la fontaine. D'autres femmes appartiennent à des corps de métiers plus modestes, comme celles qui guident ou retiennent les ânes pendant que les dames en descendent.

Les figures masculines

Les hommes de l'aristocratie sont reconnaissables à leur tenue caractéristique : le tricorne, parfois souligné d'un galon doré, le justaucorps — long manteau ajusté et richement orné — porté ouvert pour laisser apparaître le gilet, souvent contrasté par la couleur ou la matière. Les culottes, serrées sous le genou, sont accompagnées de bas en soie ou en laine, maintenus par des jarretières.

Sous ces vêtements, la chemise en lin ou en coton présente de larges manches, des poignets ornés de dentelle, et un col agrémenté d'un jabot ou d'une cravate. Les souliers à boucles, aux talons modestes, complètent l'ensemble, tout comme le port presque systématique de la perruque blanche, marqueur social essentiel de l'époque.



Accessoires

Au 18e siècle, les longues pipes blanches étaient couramment appelées des pipes en terre ou des pipes en terre cuite. Elles étaient souvent fabriquées à partir d'argile blanche et étaient particulièrement populaires en Europe, notamment aux Pays-Bas et en Angleterre. Leur longueur permettait de refroidir la fumée avant qu'elle n'atteigne la bouche du fumeur, offrant ainsi une expérience de fumage plus agréable. Ces pipes étaient aussi appelées pipes de Hollande en raison de leur origine et de leur qualité réputée.

Vernet a introduit des subtilités dans son tableau. Le 18e est le siècle des Lumières, associé aux Philosophes. Mais sous le règne de Louis XV, associé au rococo, qui est un style artistique caractérisé par sa légèreté, son élégance et ses ornements, on y aime faire la fête, on se prête à une vie mondaine à la cour, organisation de fêtes, bals, carnaval. C'est aussi l'époque de l'évocation des sentiments et de la vie amoureuse. Alors que l'homme s'élève par la pensée, le savoir et de nombreuses inventions, il se laisse aussi happé par les plaisirs.

Le 18e est aussi lié au libertinage. C'était une période de grande recherche des plaisirs, ce qui a conduit à une réputation de décadence et de frivolité, surtout parmi la noblesse. Vernet y fait écho.

Scène 1 : aidant la Dame à descendre de l'âne, il en profite pour l'embrasser.

Scène 2 : un homme avec une perruque s'empresse d'embrasser un jeune cavalier avec vigueur qui vient d'arriver. Il est de la cavalerie royale : son cheval blanc et sa chabraque en témoignent. Ainsi, Vernet nous montre les plaisirs de l'époque.

Scène 3 : a contrario, c'est une famille qui est mise à l'honneur incarnant les valeurs de la France puisqu'il décide de les associer par leurs vêtements aux couleurs bleu-blanc-rouge.



Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Pipes et vase à boire*,
dit aussi *La Tabagie* entre 1750 et 1775



LE CONTEXTE



Louis XV
Roi de France



Marquis de Choiseul
Ministre de la Marine



Marquis de Marigny
Ministre des Bâtiments



Détails, port de Toulon, première vue, montrant l'artillerie de la partie militarisée du port de Toulon.



« La rade de Toulon est la plus belle et la plus excellente de la mer Méditerranée, de l'aveu de toutes les nations, c'est le principal port du royaume et le lieu où le Roi tient ordinairement la plus grande partie de ses forces navales », déclare Vauban, en 1679.

En effet, au 17e siècle, Louis XIV portait un certain intérêt pour la Marine, sa flotte, d'ailleurs, il fera même venir à Versailles sur ses bassins des bateaux. Mais ses successeurs n'ont pas eu ce même intérêt.

L'intérêt pour le corps de la Marine :

Après quelques décennies d'éclipse, Louis XV, grâce à Choiseul, renoue avec la politique maritime de Colbert : augmentation du nombre des navires, installation de nouveaux arsenaux et création de l'Académie de Marine.

C'est dans ce contexte qu'Abel François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, surintendant des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures sous Louis XV, commande en 1753 au peintre Joseph Vernet la série des « ports de France », soit vingt-quatre tableaux, payés chacun 6 000 livres, dont quinze seront achevés avant 1765. Cette commande est passée à l'initiative du marquis de Marigny en 1753 à Joseph Vernet. Cette commande est destinée à promouvoir la marine française, concernait six ports sur la Méditerranée et douze sur l'Océan. Les circonstances, la difficulté des financements, des rapports parfois houleux entre le marquis et l'artiste, ramenèrent l'ensemble à quinze toiles au lieu des 24 initiales.

L'essor des grands ports français au siècle des Lumières

Le 18e siècle est marqué par la croissance urbaine (le royaume gagne près de 8 millions d'habitants entre 1715 et 1789) et le développement des échanges maritimes. Marseille, qui rattrape les pertes démographiques de la peste de 1720 et Bordeaux, dont la population passe de 50000 à 110000 habitants, sont alors les deux grands ports du commerce extérieur français.

LE CONTEXTE

L'artiste et la commande royale

Une commande d'État, aussi appelée commande officielle, désigne une œuvre commandée par une autorité politique, religieuse ou sociale. Elle répond généralement à des objectifs de prestige, de glorification ou de propagande, et concerne des œuvres destinées à des lieux publics ou officiels. Ce type de commande, relevant de la commande publique, privilégie des thèmes célébrant le pouvoir, la nation, la religion ou de grands événements historiques. Les artistes sont choisis autant pour leur talent que pour leur capacité à transmettre un message conforme aux attentes du commanditaire.

En 1753, le journal des décisions du roi Louis XV précise que Joseph Vernet « sera chargé de peindre tous les ports de France », le nommant ainsi premier peintre de la marine du Roi. La série des Ports de France constitue une entreprise artistique majeure du 18e siècle, mettant en valeur à la fois les qualités picturales de Vernet et les ambitions politiques, militaires et économiques du royaume.

Titre de « peintre officiel du Roi »

Ce titre prestigieux est une réelle reconnaissance et implique de nombreuses commandes en retour. Ces peintres se voient attribuer prioritairement les plus prestigieuses commandes, mais restent cloisonnés dans leur style. Nicolas Poussin (défend sous Louis XIII, les valeurs du Classicisme tout en vivant à Rome), Charles Le Brun (directeur de l'Académie française de Peinture et de la manufacture des Gobelins, peintre de décos à Versailles), Hyacinthe Rigaud (portraitiste de Louis XIV, en costume de sacre), Antoine Coypel (qui introduira à Versailles le style Rococo dans les décos), Jean-Marc Nattier (portraitiste des Dames de la cour sous Louis XV), François Boucher (Maître du style Rococo à Versailles), Jean-Honoré Fragonard (peintre des plaisirs de la vie à la cour, avec élégance et sensualité), Élisabeth Vigée Le Brun (1re femme, portraitiste de la reine, de la cour et de l'aristocratie française), Jacques-Louis David (sous Louis XVI et Napoléon, défend le Néo-classicisme, les valeurs Révolutionnaires et Impériales, grands formats).

Le commanditaire : le marquis de Marigny

C'est le frère de la marquise de Pompadour, le jeune marquis de Marigny (Abel Poisson) joue alors un rôle déterminant dans la production artistique à la fois en protégeant des artistes et en favorisant les commandes royales. Son titre de surintendant des bâtiments de France, correspondrait aujourd'hui à celui du ministre de la Culture. Ce dernier ayant en charge de protéger et valoriser le patrimoine français.

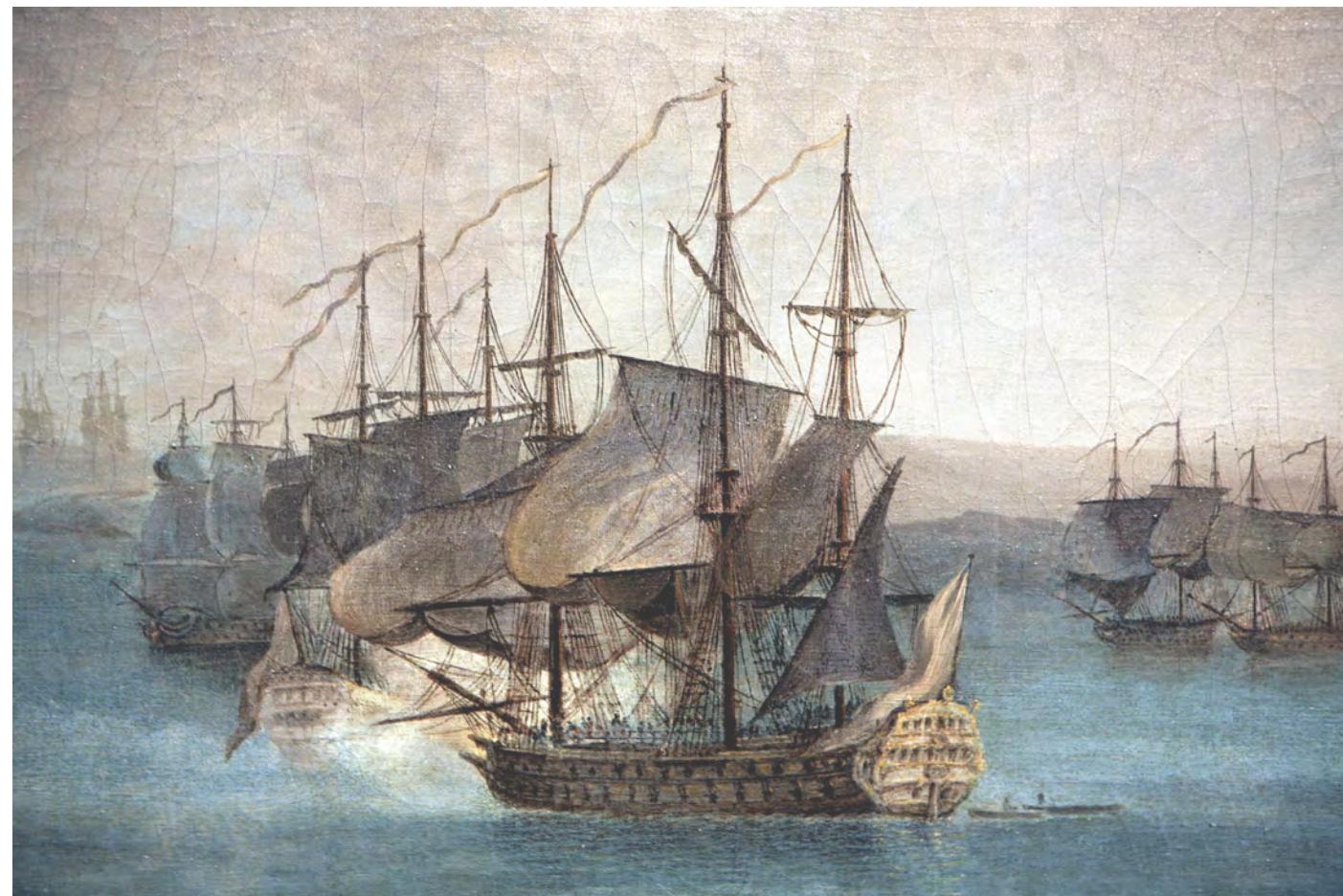
Abel-François Poisson de Vandières (1727-1781) est élevé dans le milieu de la finance parisienne. Lorsque sa sœur aînée, Jeanne-Antoinette devient, en 1745, la maîtresse de Louis XV et est titrée marquise de Pompadour, elle fait venir à la Cour « Monsieur de Vandières », le jeune provincial, sans titre, sans terre et sans soutien qui s'y attire rapidement les bonnes grâces du roi. Ainsi, le Marquis de Vandières, futur marquis de Marigny devient directeur des Bâtiments du roi. Il est envoyé à Rome, en Italie en 1749 par sa puissante sœur, la marquise de Pompadour, afin, explique-t-elle, d'« acquérir les connaissances nécessaires pour servir dignement un grand roi dans la direction des monuments qui doivent immortaliser la gloire de son règne ». Il y restera deux ans.

C'est au cours de ce séjour à Rome qu'il fait la connaissance du peintre Joseph Vernet. En effet, nouvellement nommé, le Marquis arrive à Rome où il est accueilli à l'Académie de peinture de Rome. Venant faire connaissance avec ceux qui recevraient les faveurs de son ministère. Parmi eux, Joseph Vernet (36 ans), c'est lors de la visite de son atelier que ce dernier remarque son travail et reconnaît notamment sa grande maîtrise de la veduta. Sa façon de rendre compte des « vues » de paysages. Ces Vedute (au pluriel) sont ces paysages urbains avec au premier plan des scènes de la vie quotidienne peintes avec beaucoup de réalisme qui ont contribué au succès du peintre auprès des personnes alors dites « de qualité » qui ont voyagé en Italie. Il reçoit au départ une commande de deux tableaux, commande signée de la main de la royale favorite, sa sœur la marquise de Pompadour. Le futur ministre est conquis par le travail du peintre qui excelle dans ce genre qu'est le paysage de marine et décide de convaincre le roi Louis XV en lui écrivant ceci : « Ses talents, qui peuvent être d'une grande utilité dans un État qui a l'avantage de renfermer dans son sein les ports les plus beaux et les plus commodes, doivent faire désirer à Sa Majesté d'attacher à son service le plus capable de les représenter sur toile. »



Marquis de Marigny Ministre des Bâtiments

LE CONTEXTE



Vaisseau français engagé dans la bataille de Minorque de 1756, peut-être le navire amiral le Foudroyant composé de 80 canons.

Quels enjeux pour l'État Français ? La dimension politique

À l'heure où la guerre de Sept Ans* témoigne de la rivalité entre la France et l'Angleterre, la commande des Vues des Ports de France est teintée d'ambitions politiques. Il importe de faire savoir combien la France est puissante. Or, les ports sont des espaces où se concentre une part importante de l'activité économique du pays, activité amplifiée par les échanges commerciaux avec les colonies. La force militaire protège et assure ce développement. Les ports de France ont des spécificités quant à leur fonction (marchandises, vivres, pêche, défense militaire...).

Ces ambitions politiques sont aussi une façon pour le roi, au-delà de l'inventaire, de mieux connaître son patrimoine. En effet, la cour de Louis XV puis celle de Louis XVI sont connues pour être rattachées à l'univers de la chasse, ils ne connaissent que très peu la mer, le premier s'est seulement rendu au Havre, le second à Cherbourg. D'ailleurs la peinture animalière et de nature morte en témoigne. Ainsi, il s'agit aussi de faire l'éducation de la cour sur la gestion des ports, des batailles navales et du rôle de chacun dans ce royaume.

Il est donc temps de réagir !

Face à la redoutable puissance navale, commerciale et coloniale de la Grande-Bretagne, dont la démonstration de force est éclatante pendant la guerre de Sept Ans (1756-1763), le pouvoir royal veut faire la preuve du dynamisme de sa marine et de ses ports. C'est particulièrement vrai dans le cas d'un port militaire comme Toulon. La commande royale fait également écho à la volonté technicienne (contrôle général des finances, inspecteurs des manufactures, corps des Ponts et Chaussées) de mesurer l'ensemble du territoire, d'en développer les infrastructures et les potentialités économiques. Tous ces tableaux sont à leur manière des manifestations du goût du 18e siècle pour les enquêtes de terrain et la mise en série des connaissances.

*La guerre de Sept Ans (1756-1763) est un conflit global qui a impliqué les principales puissances européennes de l'époque et s'est étendu à plusieurs continents, y compris l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, l'Afrique et l'Asie. Elle est souvent considérée comme le premier véritable conflit mondial. Les causes de la guerre de Sept Ans sont multiples et complexes, incluant des rivalités coloniales, économiques et dynastiques. Les principales puissances européennes cherchaient à étendre leur influence et leur territoire, ce qui a conduit à des tensions et des alliances changeantes.

LE CONTEXTE

La dimension économique

1/ Le contrat et la difficulté de s'y tenir

L'entrée en guerre avec les Anglais va contribuer progressivement aux difficultés pour l'État de payer régulièrement Joseph Vernet, argent dont il a besoin pour subvenir à ses besoins, se loger et nourrir sa famille, mais aussi acheter le matériel. Le peintre a une famille nombreuse qui se déplace avec lui, Joseph Vernet tient à conserver ce lien, cet équilibre, son épouse, ses enfants, son beau-père. De plus, il est accompagné d'un élève, répondant au nom de Volaire, Pierre-Jacques Volaire (jeune peintre originaire de Toulon).

La correspondance entre le peintre Joseph Vernet et son commanditaire, le Duc de Marigny, en témoigne. C'est aussi ce qui poussera Joseph Vernet à vouloir rentrer à la capitale, car Paris lui manque, cela lui permettra aussi de développer d'autres œuvres et de répondre à un marché parallèle pour des particuliers.

2/ La défaite et les sept ans de guerre vont ruiner la France

La flotte anglaise est puissante et redoutable, c'est l'ennemi numéro un de la flotte française !

La guerre de Sept Ans s'est terminée par un traité en 1763 où la France a cédé la majeure partie de ses territoires en Amérique du Nord à la Grande-Bretagne et à l'Espagne, marquant la fin de son empire colonial nord-américain. La Grande-Bretagne a également renforcé sa position en Inde.

La guerre a eu un impact économique significatif sur les nations impliquées, en particulier sur la France, dont les difficultés financières post-guerre ont contribué à la crise qui a mené à la Révolution française.

La dimension artistique

Le rapport au réel et l'aspect documentaire sont primordiaux, c'est d'ailleurs le mot d'ordre du Marquis de Marigny, dont témoignent les traces de leur correspondance en 1756 : « Avec votre talent on peut réunir le mérite de l'imitation et celui de l'invention. »

Mais lorsque l'artiste exprime le projet de s'écarte des instructions du commanditaire afin de représenter le port de Sète, vu de la mer, le programme lui est alors rappelé (également en 1756) :

« Vos tableaux doivent réunir deux mérites, celui de la beauté pittoresque et celui de la ressemblance. »

Cette correspondance accompagne les œuvres par/pour leur dimension documentaire.

Cette commande royale est remarquablement documentée, car le marquis de Marigny ne l'a pas seulement dotée d'un cahier des charges très détaillé, port par port, tableau par tableau, mais a également demandé à Joseph Vernet de fournir des rapports d'activité réguliers. Dans ces rapports, Vernet devait détailler l'avancement de ses travaux : observations, sites retenus, esquisses...

« Il est décidé que Vernet sera chargé de peindre tous les ports de France. Que chaque tableau lui sera payé 6000 livres, attendu les frais de voyage, de séjour et autres dépenses, peines, soins, pertes de temps, etc. Qu'il sera honoré du titre Peintre des marines de Votre Majesté. Qu'il peut espérer un des premiers logements d'artistes qui viendront à vaquer ».

LE GRAND TOUR

Le Grand Tour est une tradition culturelle européenne qui se développe du 17e siècle jusqu'au début du 19e siècle. Il s'agit d'un long voyage à travers l'Europe, entrepris principalement par de jeunes aristocrates britanniques, mais aussi par d'autres Européens fortunés. Considéré comme une étape fondamentale de la formation des élites, ce périple visait à parfaire l'éducation des jeunes gens — et plus rarement des jeunes femmes — issus de familles aisées.

Une dimension pédagogique essentielle

La vocation première du Grand Tour est pédagogique. Il s'agit d'enrichir les connaissances des voyageurs en leur permettant de découvrir les grands foyers de la culture classique et de la Renaissance. Les itinéraires privilégient des destinations majeures, telles que l'Italie — avec Rome, Florence et Venise — mais aussi la France, la Suisse, l'Allemagne ou les Pays-Bas.

Au-delà de l'apprentissage intellectuel, ce voyage favorise la maturation personnelle, l'ouverture d'esprit et les rencontres avec des figures influentes de l'époque. Les jeunes aristocrates profitent également de leur séjour pour acquérir œuvres d'art, antiquités, livres rares ou objets précieux, contribuant ainsi à la diffusion et à l'enrichissement de la culture matérielle de leur pays d'origine.

L'Italie occupe une place centrale dans ce parcours. Rome en constitue l'aboutissement, grâce à ses vestiges antiques et à ses chefs-d'œuvre de la Renaissance et du Baroque. Florence et Venise représentent également des étapes incontournables, tant pour leurs richesses artistiques que pour leur architecture. Ces villes permettent aux voyageurs de perfectionner leur culture artistique et souvent leur maîtrise de la langue italienne.

Une dimension artistique et culturelle

Le Grand Tour joue un rôle déterminant dans la formation des artistes. La découverte directe des œuvres des grands maîtres du passé, notamment ceux de la Renaissance, nourrit leur inspiration et enrichit leur pratique. Rome, en particulier, offre un cadre exceptionnel avec ses ruines antiques, ses fresques, ses sculptures et ses collections prestigieuses. Les ensembles d'œuvres réunis lors du Grand Tour constitueront d'ailleurs le socle de nombreux musées et galeries modernes.

Pour les peintres, ce voyage permet également de fréquenter des académies réputées, de travailler auprès de maîtres reconnus ou d'observer leurs ateliers, étapes essentielles dans leur apprentissage. Ils y enrichissent leur répertoire de formes — architectures, paysages, scènes urbaines — à une époque où se développent des paysages mêlant réalité et imagination. Le Grand Tour favorise aussi l'élargissement des réseaux professionnels et offre l'opportunité de se faire connaître et d'obtenir des commandes.

Ainsi, tandis que les aristocrates utilisent le Grand Tour pour affirmer leur culture et constituer des collections prestigieuses, les artistes y trouvent une source d'enrichissement personnel, stylistique et professionnel.

Le déclin du Grand Tour

À la fin du 19e siècle, la tradition du Grand Tour décline progressivement, notamment en raison de l'évolution des moyens de transport — comme l'essor du chemin de fer — et de la transformation des systèmes éducatifs, qui proposent de nouvelles formes d'apprentissage. Toutefois, l'idée du voyage comme vecteur de formation et d'ouverture demeure, perpétuant l'adage selon lequel les voyages forment la jeunesse.



Les aristocrates britanniques font leur Grand Tour, peinture de James Russell, env.1750

À retenir : Le Grand Tour culmine au 18e siècle. Il comporte une fonction sociale, car il permet de montrer un certain niveau de richesse et d'éducation, et, pour certains, permet une ascension sociale, cela s'accorde parfaitement avec l'esprit et la pensée des Lumières à l'époque (prône les échanges intellectuels et la valeur émancipatrice du voyage).

LE MUSÉE DE LA MARINE

1748 : le point de départ d'une collection

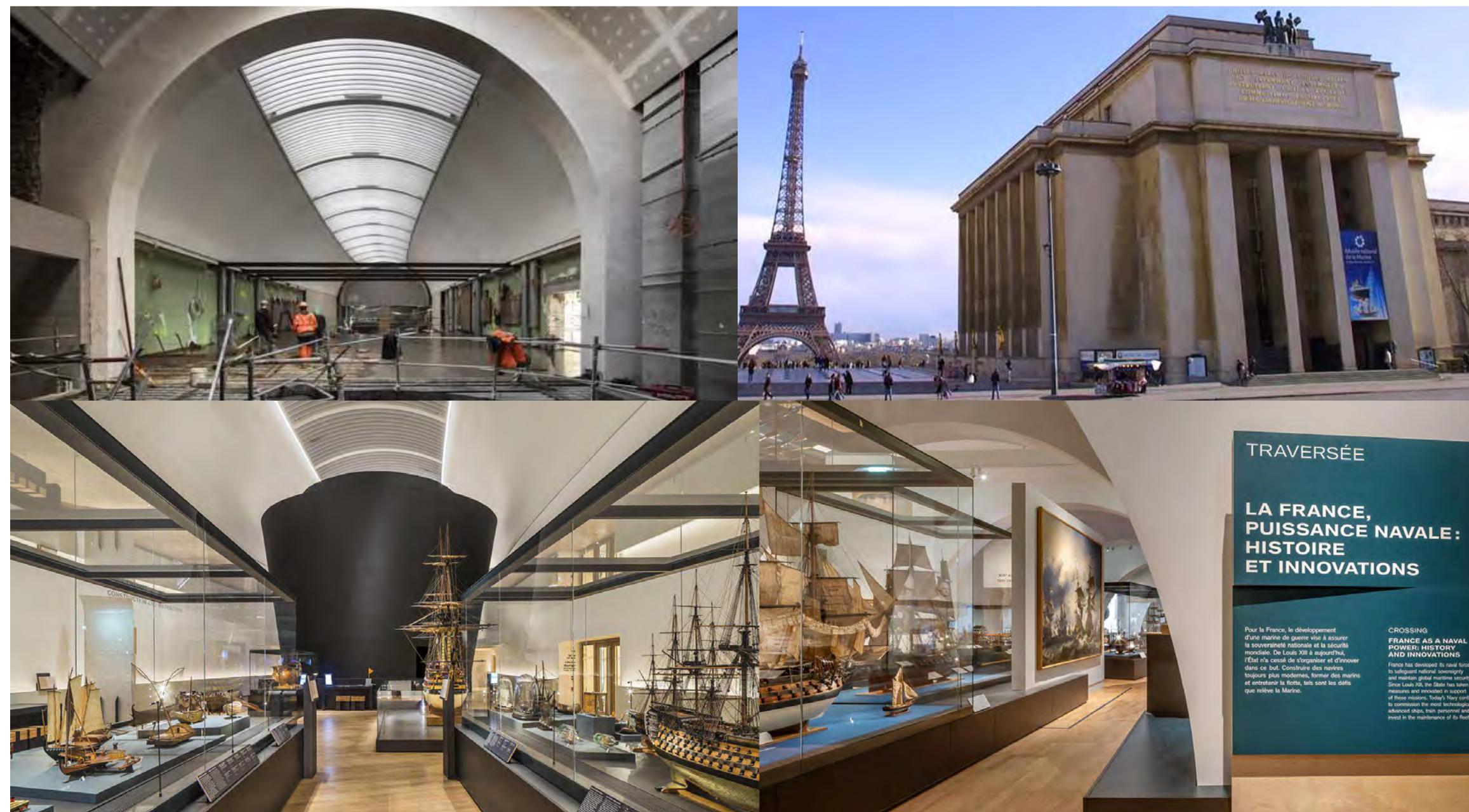
C'est la date assignée à l'origine de la collection du musée : l'encyclopédiste et inspecteur de la marine Henri-Louis Duhamel du Monceau offre au roi Louis XV la collection de modèles de navires et de machines portuaires qu'il a rassemblée dans les arsenaux.

1752 : la création de l'Académie de marine (devient académie Royale en 1769)

Installée en 1752 au premier étage du Louvre près de la salle de l'académie des Sciences, la Salle de Marine, à caractère technique, a une vocation pédagogique à destination des élèves de l'école d'ingénieurs constructeurs de la Marine. C'est au cours de cette même période que la guerre de Sept Ans commence ainsi que la commande passée à Joseph Vernet.

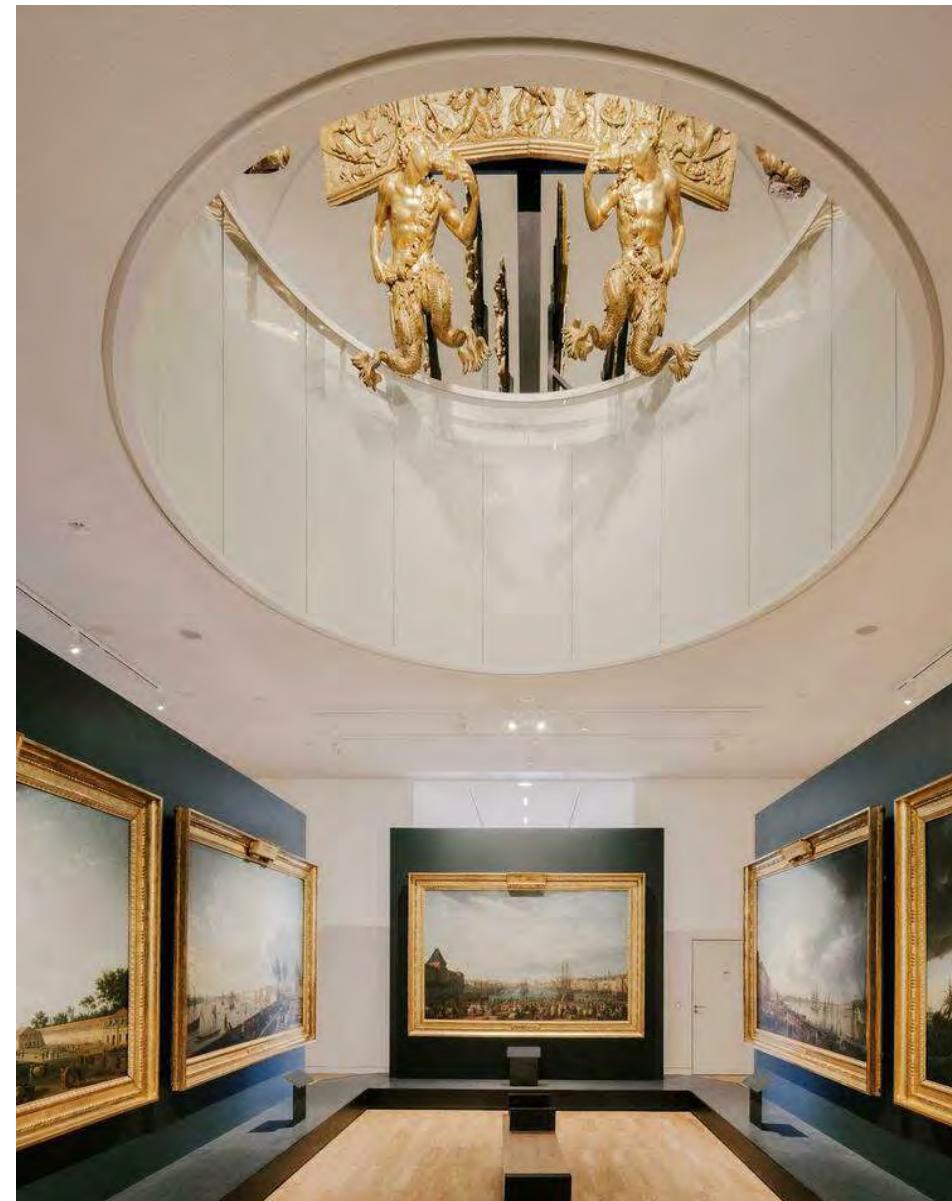
En 1801, une éphémère galerie navale voit le jour au sein du nouveau ministère de la Marine, dans l'Hôtel de la Marine, place de la Concorde. Les Vues des ports de France, peintes par Joseph Vernet entre 1754 et 1765, y rejoignent modèles et objets techniques.

En 1827, le musée Naval est réinstallé au Louvre, où il regroupe des collections dispersées dans les arsenaux et les palais officiels, cette collection a une vocation pédagogique et a valeur de témoignage historique. Que ce soit pour montrer la diversité des ports, leur fonctionnement, ou encore pour rappeler l'histoire de la marine de guerre.



Le musée sera finalement rattaché au ministère de la Marine en 1919, et s'installe au **Palais de Chaillot** construit pour l'Exposition universelle des Arts et techniques dans la vie moderne de 1937. Le musée a été fermé de 2017 à 2023 pour rénovation en écho avec les Jeux Olympiques, ce dernier étant placé sur la place du Trocadéro, face à la Tour Eiffel, un haut lieu touristique. Dans cette nouvelle version du musée parisien, on découvre les fonctions de la marine (pêche, guerre, etc.), des marines, des maquettes de bateaux, évidemment, du matériel pour se repérer, explorer, etc., avec des maquettes et des ressources numériques interactives.

LE MUSÉE DE LA MARINE



Musée National de la Marine – réouverture en 2023 suite aux travaux de rénovation - Palais de Chaillot, 17 Place du Trocadéro , 75016 Paris

« Un lieu chargé d'histoire, des courbes, la mer : la question était de savoir comment on pouvait renforcer cet univers, ce langage. »

Les deux architectes sont le Norvégien Oliver Page (Snøhetta) et le Français Antoine Santiard (H2O architectes), ont opté pour une scénographie aux murs bleu marine pour présenter les 13 Vues des Ports de France réalisées par Joseph Vernet et conservées au MNM. Les six années de travaux ont été aussi l'occasion de nettoyer tous les vernis d'époque des œuvres, dont celles de Vernet, vernis qui avait bien jauni.

L'ensemble (13 toiles) est réuni dans une salle « Peindre pour le Roi »

LE MUSÉE DE LA MARINE

Objectifs : montrer qu'une série de peinture est aussi un outil politique au service du pouvoir royal.

Les ports de France de la seconde moitié du 18e siècle constituent un ensemble patrimonial exceptionnel. Outil politique au service du pouvoir royal, ces tableaux sont des chefs-d'œuvre dans lesquels les scènes maritimes et portuaires du quotidien subliment l'activité foisonnante de l'époque.

Dans ce nouveau musée, tout a été entièrement repensé pour que les publics (re)découvrent le musée national de la Marine de façon pédagogique.

Solliciter le visiteur

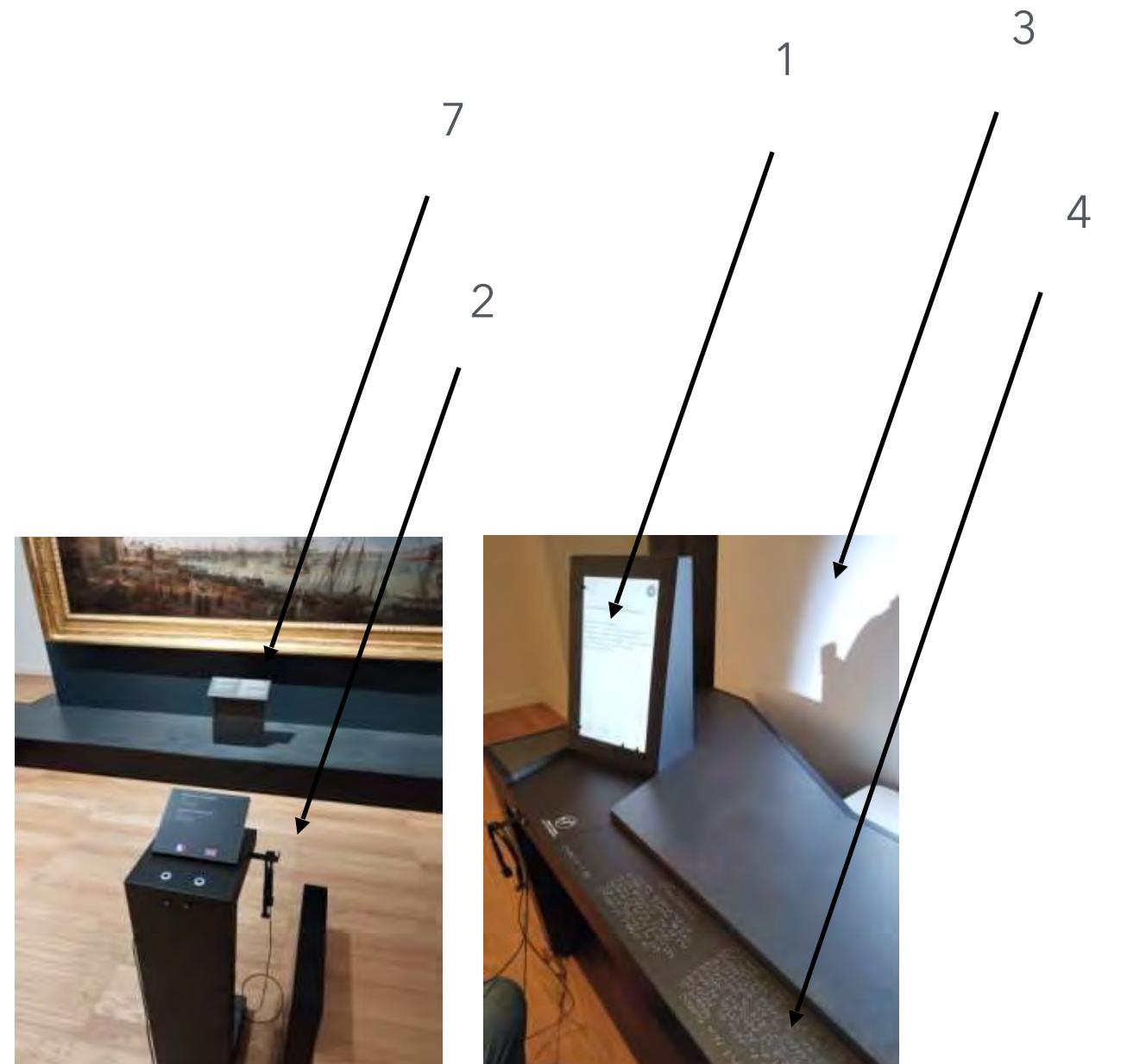
Dans la salle des Vues des Ports de Joseph Vernet, il y a des dispositifs spécifiques qui sont mis en place. L'un est sonore, placé devant les tableaux, il permet au spectateur d'être bien plus attentif et immergé dans le tableau. Le spectateur est sollicité. « Entrez dans le tableau » : les scènes quotidiennes du premier plan sont décrites de manière à faire ressentir l'atmosphère de l'époque au spectateur.

La correspondance du peintre, Joseph Vernet avec le Marquis de Marigny (commanditaire indirect, agissant pour le compte du Roi) est accessible sur un écran.

- Le spectateur a alors la possibilité d'utiliser une tablette (1) et de les entendre à l'aide d'un casque (2).
- Au mur, une animation en ombres (3) est projetée et anime la scène racontée.
- Il y a juste en dessous (4), gravées sur la tablette horizontale du bureau, des explications en braille adressées aux malvoyants.

Les cimaises centrales sont peintes dans un bleu marine très foncé (5) n'atteignant pas le plafond afin d'aérer la pièce et la lecture. Au sol, les cimaises sont prolongées d'un socle assez épais servant de mise à distance (6), les cartels (7) sont placés juste en dessous sur des petits supports verticaux.

L'éclairage est composé de dizaines de pots orientables en plus de l'oculus percé au centre apportant de la lumière de l'étage supérieur.



5
7
6

LE MUSÉE DU LOUVRE

Pour rappel, La Ville et la rade de Toulon, datée de 1756, a été réalisée avec deux autres vues du port de Toulon. Lorsque les peintures de Vernet sont achevées, il les envoie à Paris, enroulées. Puis, elles sont encadrées et exposées au château de Versailles. Mais pas dans les appartements privés du Roi mais dans les grands appartements où ont lieu de nombreux passages afin d'être vues et de s'imposer aux visiteurs. En effet, ainsi, les peintures sont utilisées par le gouvernement français pour illustrer et promouvoir la grandeur maritime de la France.

La série sera exposée à diverses reprises, et ce, dans des lieux différents. Passant au Louvre en 1785, dans deux salles du rez-de-chaussée. Puis en avril 1794, à l'entrée de la "galerie" côté gauche en entrant, puis au "Salon" [carré] en novembre 1794. Entre 1802 et 1816, elle est disposée dans une galerie particulière du Palais du Luxembourg. Ils sont de retour au Louvre en 1819. En 1893, la série est mentionnée dans la Salle XII des Peintures, entièrement consacrée aux Ports de France. C'est en 1937 que la série est séparée, 2 restent officiellement au Louvre (encore aujourd'hui) et les 13 autres passent au Musée de la Marine, soit au Palais de Chaillot définitivement. Nous savons que lors des travaux en 2017-2023, les 13 œuvres ont fait l'objet d'un nettoyage et d'un changement de vernis et sont présentées depuis 2023 dans une nouvelle salle très moderne aux murs « bleu marine ».

L'œuvre La ville et la rade de Toulon est visible dans la salle 928 - aile Sully au niveau 2 où les murs sont gris doux, écho à la couleur de la mer visible au loin.

Sous le tableau de Vernet, se trouvent trois œuvres, de deux autres peintres français du 18e siècle : Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, La brioche (1763), Jean-Baptiste GREUZE, Un père lisant la bible à ses enfants (1755) et Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, Raisins et grenades (1763).

Que trouve-t-on aussi dans cette salle ?

Des œuvres du 18e qui témoignent très bien de cette époque autour de sujets comme la peinture d'histoire, le portrait de personnes marquantes des Lumières, des scènes de genre et des natures mortes.

Nous avons pu voir plus haut, que l'œuvre de Vernet était associée dans la même salle aux peintres français Chardin et Greuze. En effet, ces deux peintres contemporains de Vernet ont aussi en commun d'avoir fait l'objet de commentaires par le critique d'art Denis Diderot lors des fameux Salons. Juste derrière le mur de droite de la photographie située juste au-dessus, nous retrouvons, au dos, la seconde vue des ports de Vernet conservée au Musée du Louvre, il s'agit de la vue intérieure du port de Marseille.

En effet, si nous poursuivons la visite en avançant dans le temps vers le milieu et la fin du 18e, nous retrouvons d'autres œuvres de Vernet mais aussi d'Hubert Robert, le compagnon de route de Vernet lors de leur séjour commun en Italie et à Rome plus particulièrement.

Mais aussi, les toiles de Jean-Honoré Fragonard, portraitiste et spécialiste de scènes en écho avec son époque, des scènes galantes, de séduction, libertines mêmes exploitant un nouveau style, le Rococo.



LE MUSÉE DU LOUVRE

2023 : Les musées d'art et d'histoire de Langres ont proposé de faire découvrir les chefs-d'œuvre du peintre Joseph Vernet (1714-1789) à travers les écrits de Denis Diderot (né à Langres). Connu pour être l'un des pères de la critique d'art, le philosophe langrois a vu et commenté les toiles du peintre lorsqu'elles étaient exposées aux Salons (expositions) de l'Académie. Dans l'un de ses commentaires les plus fameux, *La Promenade Vernet*, Diderot évoque sous une forme originale les grands paysages peints par Vernet et aborde des questions essentielles du processus de création. L'exposition s'intitule : les artistes de Diderot, Joseph Vernet.

Regroupant une douzaine d'œuvres majeures prêtées par de grands musées français et des collectionneurs, celles-là mêmes que Diderot a vues aux Salons, cette exposition propose une balade artistique au cœur des œuvres de l'un des artistes les plus importants du 18e siècle. Du 2 juin au 10 octobre 2023. Ci-dessous des photographies de l'exposition dévoilant la scénographie et les partis pris du commissaire d'exposition, Olivier Caumont, qui est aussi le conservateur des musées de Langres. Une partie des murs est d'un ton vert d'eau, très doux se mariant parfaitement avec les œuvres exposées, l'autre est dans un ton orangé plus dynamique, faisant écho à des personnages réduits à des taches colorées. La scénographie est ainsi en phase avec la palette du peintre ou des éléments du tableau apparaissant comme des points d'attractivité.

Associés à chaque œuvre, les textes de Diderot rédigés pour les Salons sont imprimés et déroulés aux murs, tels des parchemins. Ainsi, sont associées visuellement l'écriture à l'image, les lettres à la peinture et à la Critique d'art.



CHAMP DES QUESTIONNEMENTS

Rapport au réel

- En quoi le traitement du réel dans une peinture historique du 18^e siècle – entre fidélité, interprétation et idéalisation – contribue-t-il à la construction de l'œuvre et à son discours ?
- En quoi la documentation tirée de la vie quotidienne peut-elle servir de matériau pour l'artiste ? Comment les documents fournis ou créés par l'artiste s'intègrent-ils dans l'œuvre ?
- Dans quelle mesure une œuvre documentaire possède-t-elle une dimension mémorielle ?
- Une œuvre de commande conçue à des fins documentaires peut-elle être considérée comme une œuvre d'art ?
- La vérité et l'authenticité peuvent-elles être des critères valides pour évaluer une œuvre artistique ?
- Comment le format de l'œuvre influence-t-il notre perception de la représentation du réel ?

Figuration et construction de l'image

- Dans quelle mesure l'aspect documentaire apporté par l'artiste participe-t-il à la construction de l'image ? En quoi « raconter » peut-il constituer une œuvre ?
- En quoi le rapport temporel du "document" trouve-t-il sa place dans l'art, et peut-il être considéré comme une forme de "vérité" ?
- En quoi le format de l'œuvre influence-t-il le rapport du spectateur à la représentation du réel ?
- Dans quelle mesure la construction de l'œuvre permet-elle de comprendre le regard de l'artiste sur le réel ?

Documenter

- En quoi l'aspect documentaire apporté par l'artiste contribue-t-il à la construction de l'image ? Comment le fait de "raconter" peut-il devenir une forme d'œuvre artistique ?
- En quoi le rapport temporel du "document" trouve-t-il sa place dans l'art, et peut-il être considéré comme une forme de "vérité" ?
- Comment les notions de "documenter", "répertorier" et "archiver" influencent-elles l'évolution de l'art ?
- En quoi le format de l'œuvre influence-t-il notre perception de la représentation du réel ?
- Dans quelle mesure la construction de l'œuvre permet-elle de comprendre le regard de l'artiste sur le réel ?
- Quelle est la valeur du document dans le processus créatif et quelle place occupe-t-il ? Comment les documents fournis ou créés par l'artiste interagissent-ils avec l'œuvre ?
- En quoi le processus d'archivage peut-il lui-même être considéré comme une œuvre artistique ?