

Joseph Vernet, Hubert Robert

Peintres de paysages pleins d'affects

La peinture de paysage durant le Baroque et les Lumières

- La peinture de paysage a été considérée aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles en France (et en Angleterre), comme un « genre mineur », en comparaison avec la peinture d'histoire, le « grand genre ».
- Dans le meilleur des cas, le paysage (imaginaire) servait à mettre en valeur « l'histoire » que vivaient les personnages d'un tableau. Ce fut le cas chez Poussin notamment, ou même chez Claude Gellée (Le Lorrain) pourtant célèbre pour ses paysages au soleil couchant (ou levant).
- Cependant les Hollandais au 17^{ème} siècle (Van Goyen, Van Ruysdael, Vermeer, Hobbema,...) et les vénitiens au 18^{ème} (Canaletto, Guardi, Bellotto), avaient su donner grandeur et prestige aux tableaux de paysage « réel », où la Nature était représentée « pour elle-même ».

La peinture de paysage réhabilitée.

- Si elle fut longtemps considérée comme « de seconde zone », c'est parce que la peinture de paysage était vue comme une « imitation servile de la Nature », sa reproduction plus ou moins exacte.
- Cette fonction de reproduction se manifestait par la « peinture topographique » très utile aux militaires (pour évaluer un champ de bataille) et aux géographes. Dans les deux cas, la peinture devenait « auxiliaire », « subordonnée » à un besoin pratique. Ce n'était pas une création.
- Et si les hollandais au 17^{ème} s'entichèrent de peinture de paysage, c'est que pour eux, protestants, l'image devait être profane, donc reproduction de la Nature. De plus les progrès de la connaissance scientifique (de l'optique notamment) invitaient à une meilleure connaissance de notre environnement, et la peinture (en l'absence de photographie) était le seul moyen d'en rendre compte. Un marché hollandais de la peinture de paysage naquit ainsi.
- En Italie, les nobles étrangers (notamment les anglais), éduqués à la culture classique du latin et du grec, venaient faire le « Grand Tour », remonter aux sources de la civilisation européenne, la Grèce et Rome, dont les traces subsistaient dans les monuments et les ruines. Les peintures italiennes devinrent un moyen pour ces « touristes » (adeptes du Grand Tour) de conserver un souvenir de leur périple.

La peinture de paysage, vecteur des affects.

- En dehors de ces cas, la peinture de paysage pouvait aussi servir à « **exprimer des sentiments** ». Car d'abord la Nature suscitait naturellement des réactions qui pouvaient se transposer sur un tableau.
- Mais puisque l'imitation n'était pas un objectif, la plupart des paysages était « composée », c'est-à-dire construite artificiellement par le peintre, à partir d'éléments réels. Le cas extrême fut, au début du 18^{ème}, celui des « capricci » (caprices), compositions arbitraires d'un paysage, faites à partir d'éléments réels (généralement des monuments).
- Cette vue du port de Rome est totalement imaginaire, bien que composée d'éléments réels, le port lui-même (bas du tableau), auquel Robert a rajouté le Panthéon le Palais des Conservateurs, les Jardins du Quirinal, qui ne sont pas du tout là.



Joseph Vernet et Hubert Robert

- Nos deux peintres sont presque contemporains.
- Claude-Joseph Vernet (1715-1789) est né à Avignon et fut formé localement, avant de partir à Rome où il passa près de 20 ans, se faisant reconnaître comme peintre de paysages. Il rentra en France en 1753, suite à une commande importante de Louis XV.
- Hubert Robert (1733-1807) est né à Paris, son père était intendant de la famille de Choiseul. Celui-ci l'amena en Italie en 1756, et il séjourna à l'Académie de France à Rome. Il y connut Fragonard et son compère l'abbé de Saint Non, parcourut l'Italie avec eux, et revint en France en 1767.
- Ainsi Vernet et Robert ont eu une matrice éducative commune, l'accomplissement de leur formation en Italie, qui révéla leur talent dans un genre proche du « *vedutisme* » : la reproduction de lieux « pittoresques » de la péninsule.
- Mais rapidement chacun sut dégager son propre style: Vernet, moins instruit et moins introduit, se spécialisa dans les vues marines, qu'elles soient par temps calme ou agité. Robert, plus cultivé et socialement plus « nanti », développa un talent pour les paysages imaginaires à base de ruines, ou évoquant des événements extraordinaires, fêtes et catastrophes. Les deux restèrent des peintres de paysage, mais chacun y mit des sentiments, des « affects ».

Exemples

- La vue de gauche représente un lieu célèbre de Rome, sur le Tibre. Elle est presque topographique, mais Vernet y fait jouer la lumière méditerranéenne, de façon précise avec un beau contraste ombre/ lumière, et les jeux de reflet dans l'eau.
- Le tableau de Robert a été produit 40 ans plus tard. La majesté du lieu est soulignée par la masse des nuages dans le ciel qui semblent envelopper le pont, mettant en évidence sa couleur ocre, mais indiquant aussi que comme ruine, il doit finir par disparaître, absorbé par la Nature.



Vernet Ponte Rotto 1745



Robert, Pont du Gard, 1787

Claude-Joseph Vernet, peintre de marines?

- La carrière du peintre peut se décomposer en 3 phases: durant son séjour à Rome (1734-1753), de retour à Paris pour satisfaire les commandes de Louis XV (1755-1764) concernant les ports de France, et enfin libéré de ses obligations, où il continuera à peindre des marines pour satisfaire une clientèle fidèle, mais s'autorisera aussi à revenir à des choses plus « arcadiennes ».
- Ce qui caractérise le style de Vernet, c'est une formidable maîtrise technique, il peint « lisse », par glacis superposés. Il s'est approprié le savoir faire de Claude Gellée dans la restitution des lumières au soleil levant (ou couchant) qui caressent les murs et les frondaisons, illuminent les surfaces liquides.
- Mais il sait aussi rendre la mobilité des éléments les plus volatils, l'écume des vagues, les chutes de cascades, la pluie qui barre la vision.
- Enfin, grâce à ses nombreux croquis, il saisit sur l'instant les postures et les attitudes des hommes et des femmes face aux éléments ou plus simplement dans leur vie quotidienne.
- Ce serait dommage de le cantonner à la catégorie « peintre de marines ».

Vue de Castel Sant'Angelo, 1745, 40x77 cm

- Cette vue n'est vraiment topographique, le rocher des pêcheurs est un ajout, et le rapport de taille entre le château et la rive droite n'est pas correct. Néanmoins, Vernet cherche à caractériser le *pittoresque romain* où les pêcheurs vaquent à leurs occupations devant des monuments pluri-centenaires. Il capte la belle lumière de Rome qui met en valeur l'ancien mausolée d'Hadrien, et ses beaux reflets dans l'eau
- La ligne ondulée de la barque et des filets devant, fait écho aux arches du pont à l'arrière plan, qui barre la vue.
- La masse trapue et rectangulaire des maisons à droite, s'oppose aux courbes de l'arbre et à la forme cylindrique du château, qui dégagent vers un espace vert.



Cascade à Tivoli, 1750,
98x135 cm

- Là encore la précision topographique n'est pas là, mais le tableau est spectaculaire, faisant ressentir le sublime de ce paysage escarpé, la beauté des eaux se fracassant sur les roches.

- Dans ce lieu a priori obscur, des personnages sont éclairés, vêtus en paysans romains mais pouvant représenter, par leur attitude, une quelconque scène des *Métamorphoses* d'Ovide.
- Par exemple la jeune femme en robe rouge a les seins nus, comme une quelconque nymphe. Le but, clairement, est d'élever cette peinture de paysage (même faux) au rang de peinture d'histoire.
- La ville sur les hauteurs est caressée par une lumière mordorée, directement inspirée de Claude Gellée.
- La courbe de l'arbre mort à gauche répond à celle des rochers



L'entrée du port de Marseille, 1754, 165x263 cm

- Louis XV a commandé à Vernet une série de vues de 24 ports français, que le peintre s'engage à aller visiter et à peindre ensuite (en atelier) à partir de croquis. Le roi tient à la vérité topographique, l'artiste à sa liberté d'invention. Le projet qui durera 10 ans, sera inachevé.
- L'horizon est très bas, de sorte que l'essentiel est représenté par le ciel, comme dans les tableaux hollandais.
- Mais dans la bande réservée au port, la précision de la description est grande, les bâtiments sont très reconnaissables, même s'ils ne sont pas toujours disposés au bon endroit.
- Un gros nuage en haut à gauche indique que la méditerranée peut être une mer « sournoise ». De brusques tempêtes peuvent s'y lever.



détail

- Autre élément particulier l'animation de personnages au premier plan. L'avant scène est très vivant, c'est une constante des tableaux de Vernet. Des personnages saisis dans des croquis sont reproduits ici, comme des badauds devant la vue du port.

- La dame en jaune à gauche est la femme du peintre, celui-ci, assis en face de son fils qui dessine, se retourne pour la regarder.
- De riches personnes aux habits chamarrés pique-niquent et observent l'entrée des bateaux.
- Des passeurs transportent les riches bourgeois d'une rive à l'autre.



Vue du port de La Rochelle, 1763, 165 x263 cm

- Cette vue (largement imaginaire, à l'époque le port est très envasé et peu actif), est prise de l'intérieur de la ville. C'est l'un des derniers tableaux de la série. Là encore l'horizon est bas, et le ciel est moins uniforme que dans la vue de Marseille.
- Sur l'Atlantique le climat est rapidement changeant, et Vernet entremêle subtilement l'éclat jaune d'un soleil couchant et l'anthracite des nuages menaçants, dont la direction en diagonale indique le rapide mouvement.
- Un savant contraste de lumière oppose les deux rives du port, c'est la marque de fabrique de Vernet.
- Un magnifique arbre à gauche cale la composition. La précision du trait est toujours là.
- Une foule se presse sur les quais, La Rochelle est un port qui ouvre vers l'Afrique et l'Amérique, même si cela ne se voit pas trop sur le tableau.



Pendants • Ces deux tableaux qui ont la même taille ont été réalisés pour le même commanditaire, à 3 ans d'écart

- Ils représentent deux paysages marins dans des conditions météorologiques différentes, et sont censés être des pendants (aux mêmes dimensions, et disposés l'un à proximité de l'autre). Ils montrent l'ambivalence de la Nature, notamment la mer, mère nourricière, source de beauté et de dangers mortels. Ce contraste doit susciter l'émotion du spectateur. C'est une vision « pré-romantique » de la Nature, qui commence à poindre.



Orage sur la côte méditerranéenne, 1767, 113x146 cm

- Vernet met en scène la rapidité du changement de temps. Le soleil brille encore d'un jaune intense, mais les nuages noirs ont déjà envahi le ciel, tandis que les flots gonflés se fracassent sur les rochers en une magnifique gerbe d'écume blanche. Ce contraste de couleurs est saisissant.
- Face à la violence des éléments, les hommes, rescapés d'un naufrage doivent fuir et se mettre à l'abri dans une grotte.



Détail (1)

- Le phare à peine éclairé est un piètre secours pour les marins. Derrière et devant lui, les trainées noires de la pluie qui tombe dru, strient la surface. De minuscules silhouettes appuyées à la rambarde, observent, impuissantes, les éléments déchaînés.
- Devant, le blanc contraste avec le noir du ciel et le beige des rochers, que des flocons d'écume parsèment de taches claires.
- Vernet a un incontestable talent pour restituer de façon fidèle la violence des éléments et les jeux de couleur dans la tempête. On comprend qu'il ait pu émouvoir Diderot.



Détail (2)

- Le peintre sait aussi montrer la détresse des hommes.
- Il peint les rescapés à moitié nus, dépouillés par la tempête. Cela lui donne l'occasion d'exhiber l'anatomie musclée des hommes, qui sont malgré tout peu de chose face aux éléments.
- Vernet reste un peintre, il sait varier les couleurs et suggérer les attitudes. L'homme vêtu de bleu, tenant son chapeau, est décrit avec beaucoup de réalisme, penché par la force du vent.
- La couleur bleue de son habit contraste avec la robe rouge de la femme qui hurle sur le rocher à gauche, et celle de la personne évanouie portée à bout de bras, ainsi que le bonnet d'un des porteurs.



Calme sur un port méditerranéen, 1770, 113x146 cm

- Ce tableau peut faire penser aux compositions de Claude Gellée (Le Lorrain), dont Vernet s'inspire.
- La lumière du soleil couchant dissout toutes les formes, qui deviennent presque fantomatiques, ainsi les montagnes à l'horizon.
- Cette lumière se reflète sur la surface étale de la mer en un jeu subtil de jaune, d'orange et de bleu. Des nuages plus sombres suggèrent la précarité de ce moment d'harmonie des couleurs
- La masse haute du phare, et celle, plus basse, du navire qui s'éloigne, se répondent pour cadrer la composition.



détail

- En contrejour, les hommes et les femmes au premier plan s'affairent. Ils sont représentés avec le plus grand naturel: Le pêcheur à droite qui sort son filet de l'eau et penche le buste sous l'effort, les deux pêcheurs qui trient le poisson sur les marches, l'homme qui fume sa pipe dont on voit surgir la fumée, les badauds qui commentent le coucher du soleil, et enfin les deux dames affalées sur des sacs qui papotent tranquillement.



Le Naufrage, 1772, 113x163 cm

• Ce tableau est très similaire à celui des « pendants », mais il est encore plus spectaculaire.

- Car on y voit le bateau en train de sombrer, les marins accrochés aux filins cherchant à se sauver, les femmes (forcément) éplorées et peu actives.
- Tous les personnages ont une taille réduite par rapport à leur environnement: Vernet veut indiquer leur insignifiance face aux éléments.
- Cette fois-ci il a même peint un éclair qui zèbre le ciel, tandis que la ville au loin, sous le soleil, semble miraculeusement préservée de la tempête qui frappe au hasard. Face à la Nature l'Homme ne peut pas grand'chose.



Soir d'été, paysage d'Italie, 1773, 89x133 cm

- Vernet ne peint pas que des marines, et il conserve son goût pour les paysages italiens.



- Ici il en donne une version élégiaque et bien que le sujet soit « réaliste », il pourrait représenter une scène mythologique, les jeunes femmes au bain pouvant être Diane et ses suivantes.
- Pourtant ici ce sont des paysannes, mais peintes comme des nymphes. D'ailleurs les pêcheurs au loin ne semblent pas y prêter attention.
- Restent les qualités du peintre: le jeu de la lumière sur la ville au fond et sur le corps des « naïades », la composition clairement structurée, les couleurs subtiles des frondaisons, aux verts différents, les reflets de l'eau, les attitudes naturelles des baigneuses

Orientaux dans une crique au soleil couchant, 1780, 39x48 cm

- Ce petit tableau reprend tous les éléments traditionnels mis au point par Vernet pour ses marines de « temps calme »: même soleil à l'horizon emprunté à Claude Gellée, mêmes reflets argentés sur l'eau, mêmes nuages gris venant interrompre le jeu du jaune et du bleu, mêmes pêcheurs s'activant au bord de l'eau, même cadrage, ici par une falaise escarpée à gauche.



- Mais le « métier » du peintre transparait dans les 3 personnages en habits orientaux sur le promontoire.
- Ils ont des attitudes similaires à celles de personnages du « pendant », reproduit ci-contre. Vernet « réemploie » ses personnages.



Hubert Robert peintre des ruines ou de l'instant?

- Hubert Robert n'a pas eu une vie facile mais fut, semble-t-il, heureux. Fils de l'intendant du futur de Choiseul, il fut emmené à Rome par celui-ci où il connut Fragonard. Il s'intéressa aux paysages imaginaires composé à partir d'éléments réels, sous l'influence de Panini, proche de la communauté artistique française.
- Il fit des paysages de ruines fictifs une véritable spécialité, qui lui valut du succès. Mais on aurait tort de le réduire à cela, comme on va le voir.
- Peintre protégé par Louis XVI, il a traversé, presque indemne, la Révolution française : il connut la Terreur et fut emprisonné mais échappa à la guillotine. Par la suite il retrouva prestige et hautes fonctions, et bien que son étoile ait pâli face à David et au style néo-classique, il obtint quelques responsabilités sous le Directoire, notamment le réaménagement du Louvre.

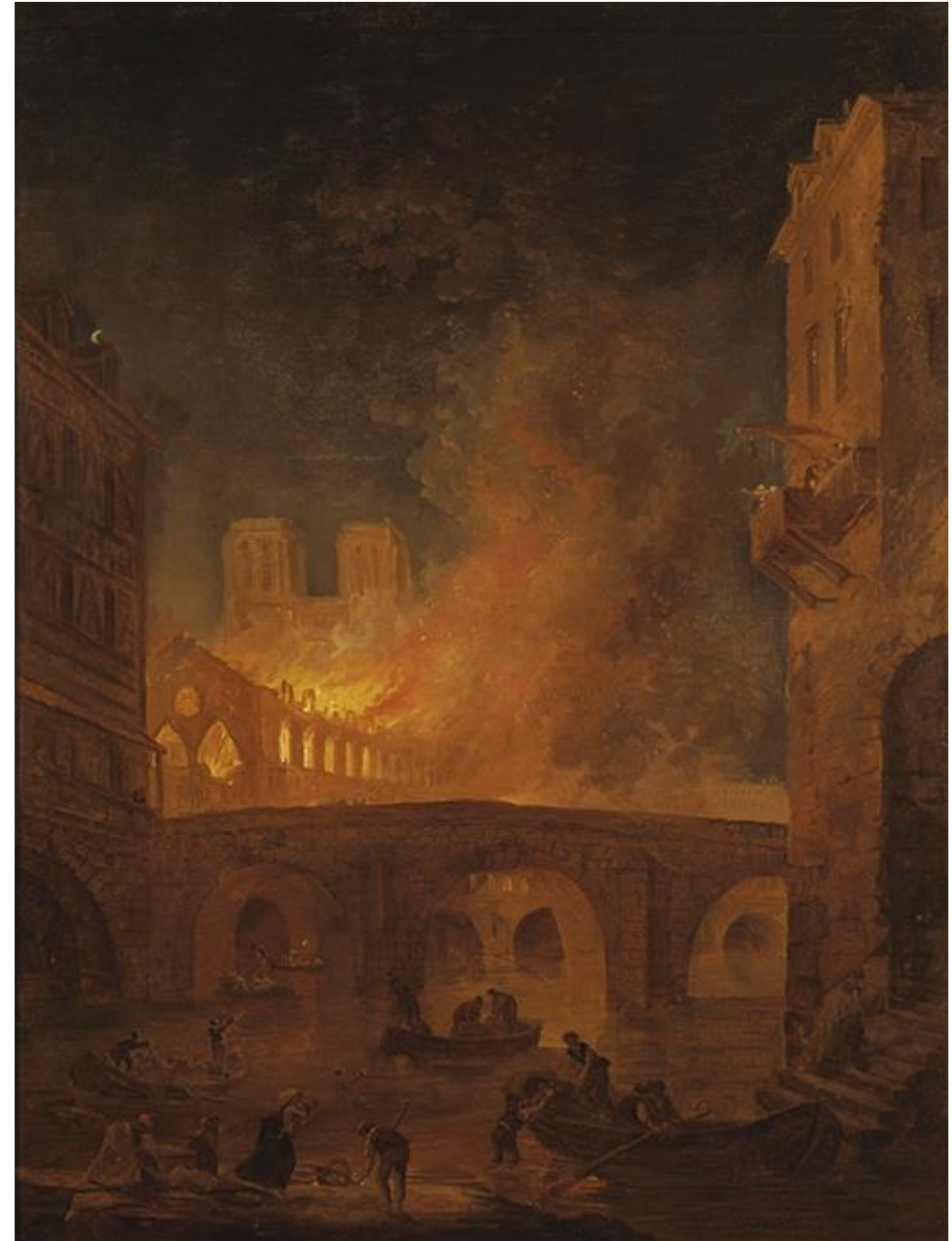
L'incendie de Rome, 1771, 75x93 cm

- Par définition cette vue de Rome est totalement imaginaire, puisque *l'Urbs* a été réduite en ruines depuis longtemps.
- Néanmoins Robert en donne une image plausible, les bâtiments devaient être les uns sur les autres (le foncier coûtait cher), les temples, les escaliers, les ponts, les statues et les terrasses s'entremêler.
- Robert nous fait voir l'incendie de dessous un pont, ce qui est original. La perspective est particulièrement travaillée.
- Il oppose la solidité immuable des pierres à la mobilité du feu, dont la lumière se reflète sur celles-ci en les faisant rougeoier.
- Les hommes sont peu de chose et s'enfuient ou se terrent.
- Mais la statue qui domine le pont semble évoquer Néron, le fauteur de l'incendie qui périra par lui.



Incendie de l'Hôtel Dieu, 1772

- Autre incendie, plus contemporain mais traité de manière plus « floue ».
- Le point de vue est pris à partir de la rive gauche de la Seine et on voit l'incendie « par en dessous » et « de loin ». La mise au point n'est pas nette, on devine les tours de Notre Dame derrière l'hôpital en flammes.
- Celles-ci semblent poussées par le vent en une épaisse fumée, il y a beaucoup de réalisme, malgré le manque de netteté, les charpentes du toit effondré de l'hôpital semblent se déformer sous l'effet de la chaleur.
- Les bâtiments à gauche et à droite créent avec le pont un cadre « en U » dans lequel s'inscrit la scène.
- La perspective est très fuyante (diagonale des toits très « pentue »), ce qui renforce la focalisation sur le brasier.
- Au premier plan, les hommes et les femmes en contrejour s'affairent, protégés par l'eau de la Seine.



Incendie de l'Opéra du Palais Royal, 1781, 30x22 cm

- Comme dans l'Incendie de Rome, le sinistre est vu à travers une arcade, mais ici elle occupe presque tout le tableau: on croirait les rideaux d'une scène de théâtre. A droite on aperçoit les bâtiments du Louvre
- Il n'y a aucune vérité topographique dans cette représentation, l'Opéra paraît trop éloigné, alors qu'il était à deux pas du Louvre.
- Mais ce qui intéresse Robert, c'est de restituer l'explosion, qui ressemble à celle d'un volcan, de jouer avec les nuages de fumée, tour à tour rouges, oranges, gris et blancs.
- Sur la rambarde des femmes et des hommes observent la scène, fascinés.
- Il s'agit évidemment d'une esquisse



Après l'incendie, 1781, 171x126 cm

- Robert a pu visiter le site après l'incendie. Il ne reste que les murs, le toit et la charpente se sont effondrés.
- En bas à contrejour, des personnages s'affairent. Les pompiers éteignent les derniers foyers, on voit leur grande citerne. Deux brancardiers emportent une dépouille accompagnée par un proche. Des badaud, réduits à de minuscules points de couleur, observent les dégâts.
- On pourrait dire qu'il s'agit d'un reportage. Mais la grande masse de la bâtisse, désormais en ruines, semble écraser les personnages. Elle évoque à la fois la grandeur de l'entreprise humaine, et sa précarité. Elle est un écho contemporain aux ruines romaines que Robert a si souvent peint.
- Celui-ci fait progresser les tons, du brun et du gris anthracite en bas à gauche, vers des couleurs plus claires, crème, gris et bleu clair dans la partie droite, éclairée par le soleil. Cela donne un côté apaisant à cette scène de désolation.



Fête de nuit, 1784, 60x75 cm

- Il s'agit d'une fête donnée par Marie Antoinette en pleine nuit, dans l'obscurité du parc de Versailles, au Petit Trianon.
- Le bâtiment semble irradier une lumière blanche totalement irréaliste, qui réfléchit son architecture dans l'eau du bassin, qui caresse les silhouettes des spectateurs au premier plan, qui éclaire le sommet des arbres dans le voisinage de la rotonde.
- Pour le reste, les frondaisons vert bouteille du parc, éloignées de la source de lumière, le ciel chargé de gris sombre, presque violet, créent deux masses horizontales obscures qui prennent en sandwich la tranche de lumière émanant du pavillon.
- La restitution très subjective de ces contrastes nocturnes n'a pas d'équivalent dans la peinture de l'époque. Ce n'est ni un tableau « hollandais » (il manque les détails) ni un paysage « classique » (il n'a aucun contenu « moral »). Avec cette œuvre, Robert montre son singulier talent.



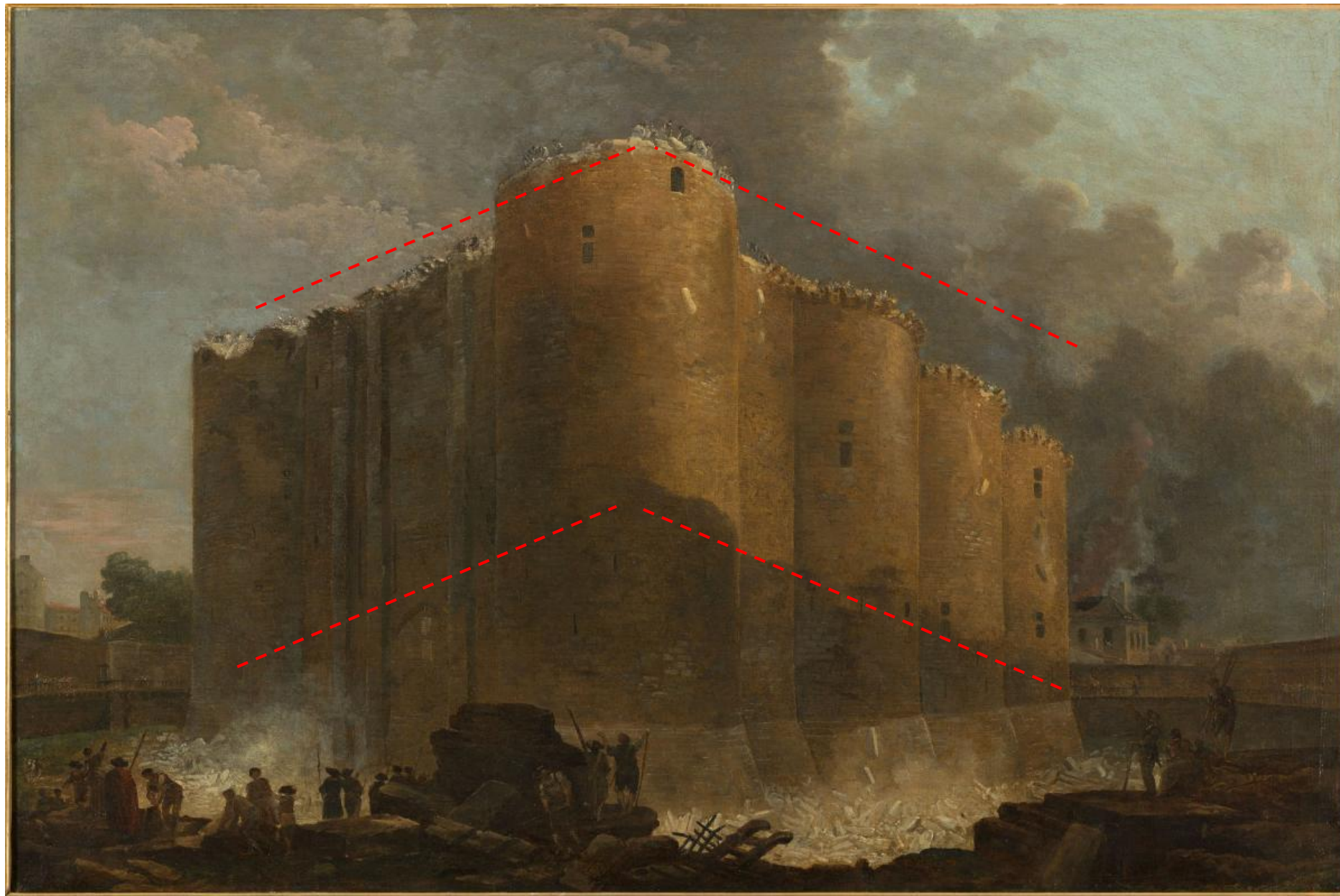
La démolition de la Bastille, 1789, 77x144 cm

- C'est un morceau de bravoure: il visualise l'instant historique qui se joue en 1789, l'abolition de la monarchie absolue, l'avènement de la démocratie.
- Cette Bastille est énorme, semble s'avancer vers nous, et les hommes qui s'affairent à son sommet pour la détruire ressemblent à des insectes.
- Les débris qui tombent dans les douves sont blancs, ils éclairent de façon surréaliste les révolutionnaires avec leurs piques, sur le bord du fossé en contrejour, qui observent la scène.



suite

- Le paysage paraît presque fantastique. L'ombre des bâtiments qui entourent la forteresse se reflète sur ses murs, répliquant sa silhouette, et créant ainsi deux bandes de couleur, sombre et claire
- Les nuages à droite, témoins de la violence de l'assaut font place à gauche à un ciel clair, promesse d'une ère nouvelle.



Fête de la Fédération,
1790, 52x96 cm

- C'est une vue « à la hollandaise » avec un horizon très bas, calé par l'arbre à droite et l'arc de triomphe à gauche. Au milieu, une vaste plaine blanche, le Champ de Mars.



- L'arc de triomphe au sommet duquel sont juchés des badauds, représente le Tiers-Etat, la coupole des Invalides, l'Église, et enfin le Louvre à droite, le Roi et la Noblesse.
- La masse de l'arc fait supposer que le Tiers Etat a triomphé.
- Au premier plan une sorte de campement militaire. Le tableau a un petit côté topographique qui fait un contrepoint à l'allégorie des 3 ordres.

Grande Galerie du Louvre en ruines, 1796, 115x145 cm

- C'est un « caprice », mais au lieu d'imaginer une ruine du passé, Robert peint une ruine « du futur ». Le Louvre, monument oublié, tombe en ruine, ce qui fait naturellement méditer chacun sur la précarité de la vie.
- Un artiste au milieu de la galerie recopie la statue de l'Apollon du Belvédère, une « ruine dans la ruine » en quelque sorte, qui date des grecs.
- A droite en bas, « l'esclave enchaîné » de Michel Ange, un des chefs d'œuvre des collections du Louvre, est réduit lui aussi à l'état de ruine.



Projet d'aménagement de la Grande Galerie

- C'est un « pendant » du précédent. Chargé, sous le Directoire, de réaménager le Louvre, il présente ce projet, un peu comme une « antidote » au tableau précédent.
- Il est curieux de constater que l'aménagement actuel reprend l'idée d'Hubert Robert, d'un éclairage par de grandes verrières au plafond.



Temple au milieu de l'eau, 1800, 38x55 cm

- Ici il s'agit d'un « vrai » caprice ».
- Robert transpose le temple de Paestum, en ruines, au bord de l'eau (anticipant le changement climatique?). Des personnages jouent et se reposent dans ce lieu étrange, qui semble faire partie de leur quotidien.
- L'ensemble baigne dans une atmosphère nocturne, lugubre, où des nuages menaçants rappellent le pouvoir de la Nature sur les choses et sur les hommes.
- La lumière semble éclairer de façon arbitraire quelques détails au premier plan, et sur le temple au loin.
- Ce tableau a quelque chose de fantastique (au sens d'irréel). Il nous projette dans un monde « onirique », celui de Blake ou de Füssli, cher aux Romantiques.



Paysage d'été avec Récolte, 1807, 77x161 cm

- Comme Vernet qui ne représente pas que des marines, Robert ne peint pas, lui, que des ruines. Il sait, comme son confrère, apprécier le calme campagnard sous le soleil. Mais sa facture est différente, il ne peint pas « lisse ».

- Il oppose les masses de couleurs comme le feront les peintres de paysage plus tard, et anime la toile par des rouges (manteaux) ou des verts (fontaine, eau).
- La ruine reste présente qui accueille le point d'eau



Conclusion : les affects de Vernet et ceux de Robert

- Pour Vernet, la Nature, création divine, domine l'Homme et en quelque sorte, le « mène par les sentiments »: Effroi devant la tempête, sérénité face aux levers ou couchers de soleil sur la mer, plénitude dans l'espace accueillant qu'elle peut lui procurer (*Locus amoenus* selon Büttner), émerveillement devant les curiosités géologiques, le « pittoresque ». La technique virtuose du peintre lui permet de faire partager ces sentiments au spectateur.
- Pour Robert, les choses sont un peu différentes: L'Homme cherche à dominer la Nature et à la plier à ses volontés, mais elle finit toujours par gagner le combat : Brusquement (tempêtes, incendies) ou lentement (ruines).
- Cela engendre chez l'Homme une fascination devant cette force, mais aussi une profonde mélancolie en raison de la conscience de l'inanité de son propre combat. Aussi, Robert n'a pas besoin de virtuosité pour transmettre ces sentiments au spectateur, ses tableaux sont moins « finis » que ceux de Vernet, mais ils provoquent une réaction plus profonde, car intellectuellement méditée. Et picturalement ils sont beaucoup plus originaux.

Références

- Büttner, N. « L'art des Paysages » Citadelles et Mazenod
- Levey M. « L'art du XVIIIème siècle », Flammarion
- Les deux notices sur le site de P Aulnas:
 - <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/claude-joseph-vernet.html>
 - <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/hubert-robert.html>
- Stéphane BLOND, « L'incendie de l'opéra du Palais-Royal », Histoire par l'image [en ligne]
 - <https://histoire-image.org/etudes/incendie-opera-palais-royal>