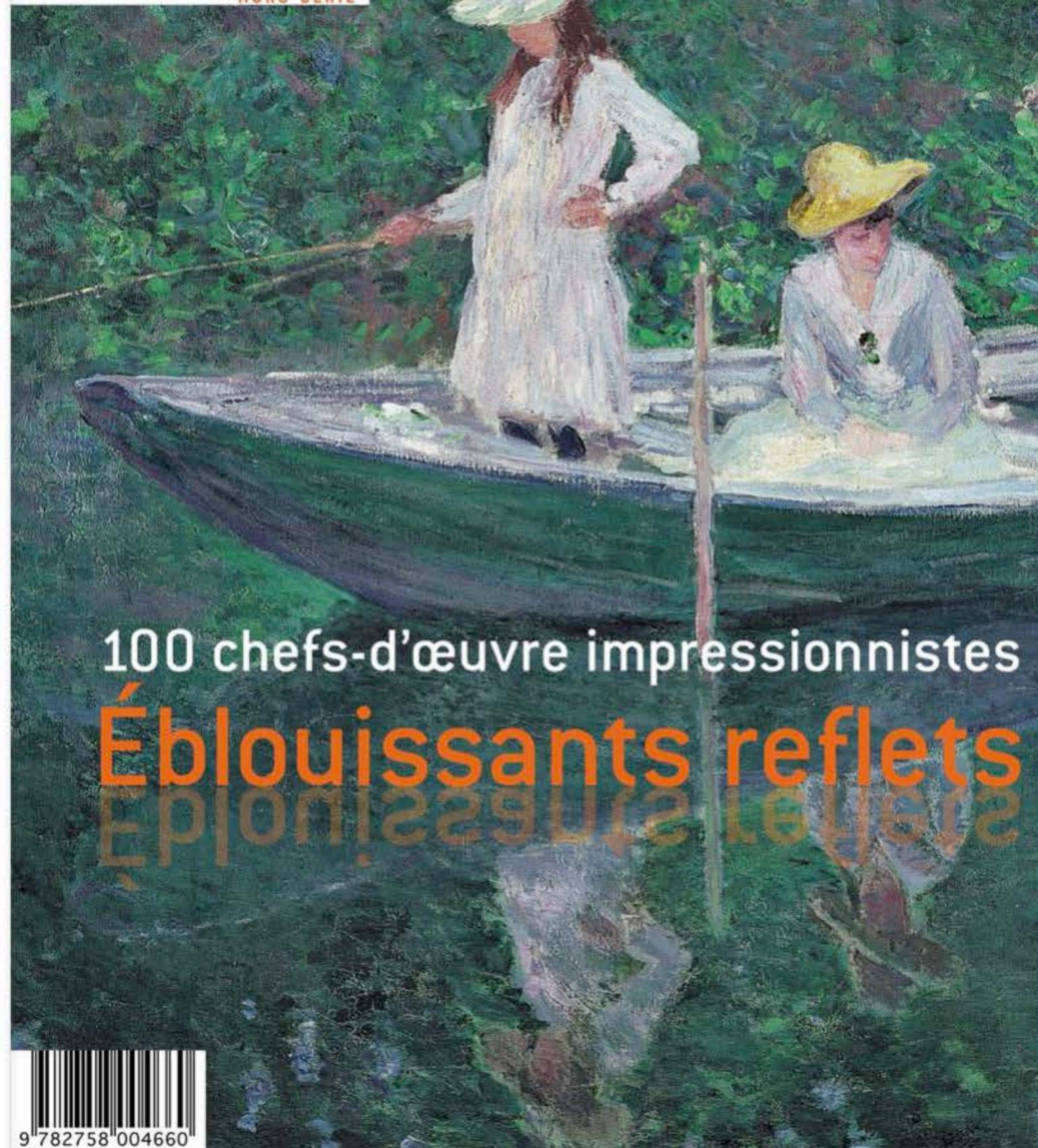


CONNAISSANCE | DES
arts
HORS-SÉRIE

Musée
des Beaux-Arts
de Rouen



100 chefs-d'œuvre impressionnistes

Éblouissants reflets





Sommaire

- 4 **Modernes reflets**
ENTRETIEN AVEC SYLVAIN AMIC, PAR JÉRÔME COIGNARD
- 6 **Le monde fluide de Monet** PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER
- 20 **Marines** PAR MANUEL JOYER
- 22 **Sisley-sur-Seine** PAR MANUEL JOYER
- 28 **L'École de Rouen** PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER
- 30 **La passion du canotage** PAR JÉRÔME COIGNARD
- 40 **Ponts** PAR MANUEL JOYER
- 42 **Regards échangés** PAR VIRGINIE CHARDIN
- 58 **Arbres** PAR MANUEL JOYER
- 60 **Surfaces réfléchissantes** PAR DOMINIQUE LOBSTEIN
- 66 **Guide pratique**

Modernes reflets

La question centrale du reflet dans la peinture impressionniste n'avait jamais fait l'objet d'une exposition à part entière avant celle du musée des Beaux-Arts de Rouen. Sylvain Amic, son directeur, souligne ici la modernité du sujet.

PROPOS RECUEILLIS PAR JÉRÔME COIGNARD

Pourquoi avoir choisi le thème du reflet pour cette exposition ?
J'ai hérité le thème de mon prédécesseur au musée, Laurent Salomé, et je l'ai fait mien. Depuis Caravage et le paysage classique, c'est un thème ancien et magnifique de l'histoire de l'art et qui est au cœur de la peinture impressionniste. Cependant, le reflet impressionniste n'a rien à voir avec ses prédécesseurs. Tout commence à changer avec Turner. En même temps que le monde change, le reflet change. Miroir d'un futur incertain, d'une réalité qui se transforme sans cesse, il devient le signe de la modernité.

En quoi le reflet se trouve-t-il au cœur de la modernité impressionniste ?

Le reflet est le lieu de la recherche, de l'expérimentation, il fait exploser les couleurs et les formes. C'est un espace de liberté où s'exprime l'audace du peintre. Nous avons par exemple réuni un

grand nombre de tableaux de la série de Vétheuil (p.12-13) où Monet étudie systématiquement le village et son reflet. Tandis que le village est peint d'une façon qui n'a rien de révolutionnaire, le reflet traduit un véritable déchaînement pictural. Dans *La Yole* (p. 30-31), somptueuse par sa touche fondue et la diversité exceptionnelle de la palette, Renoir peint non seulement le reflet de l'embarcation et des deux rameuses, mais aussi le reflet de grandes masses colorées qui ont presque disparu du champ du tableau. Si, en parcourant l'exposition, l'œil est attentif à la technique, alors tout devient vertigineux. Ce qu'on ne peut pas encore faire dans le motif, on le fait dans le reflet. Le fait que la ligne d'horizon remonte de plus en plus est le signe qu'on s'affranchit petit à petit du réel pour se consacrer à la matière picturale. Le peintre s'immerge, se noie dans le motif. On touche à l'abstraction.

Trois œuvres appartenant à trois moments de l'histoire de l'art accueillent le visiteur. Pourquoi ce choix ?

Ces trois œuvres, un tableau de Nicolas Lépicier, une sculpture académique d'Ernest Hiolle, envoi de Rome en 1869, et un tableau de Cézanne, *Garçon couché au bord de l'eau*, sont là pour décontenancer le visiteur. Elles ont pour point commun le thème de Narcisse. Elles montrent la filiation du thème du reflet avec la peinture classique, sa profondeur mythologique et philosophique. Bien sûr, l'artiste est aussi un Narcisse en puissance. L'exposition se referme avec une photographie prise par Monet montrant son ombre se reflétant dans l'étang des nymphéas. La boucle est bouclée !

Vous accordez une place remarquable à la photographie. Pourquoi ?
La photographie est un phénomène contemporain de l'impressionnisme. Elle s'intéresse aux mêmes sujets, en particulier la représentation du reflet, avec la même problématique de rapidité. Commissaire de cette section, Virginie Chardin (lire son article p. 42-57) a sélectionné une quarantaine d'épreuves exception-



nelles dans les collections du MoMA, du Victoria & Albert Museum, de la BnF, du musée d'Orsay et du musée Carnavalet, des daguerréotypes de 1839 aux nymphéas d'Atget (p. 57), contemporains des peintures de Monet.

La photographie influence-t-elle les peintres ?

Plus que d'influence, je parlerais de porosité entre les deux domaines. Collectionneur des impressionnistes, Antonin Personnaz (p. de gauche et ci-dessus) a photographié les usines fumantes, les scènes de canotage, de pique-nique, toute une chronique de la vie des bords de Seine avec des cadrages qui invitent à les rapprocher des œuvres de Pissarro, de Caillebotte, de Monet. Edward Steichen a fait d'incroyables études de reflets à Venise (p. 55), accordant comme Monet plus d'importance à ces reflets qu'aux façades des palais. Les photographes comme les peintres saisissent une réalité qui change, captent des moments fugaces.

Quelle est la place de l'exposition de Rouen au sein du Festival « Normandie impressionniste » ?

Je considère que nous sommes en quelque sorte la colonne vertébrale, le moteur et l'âme du Festival. C'est pourquoi nous devons rester *stricto sensu* dans les limites de l'impressionnisme, quand certains de nos collègues ont pu se diversifier. Rouen organise par lui-même des expositions ambitieuses en partenariat avec les grandes institutions et grands musées internationaux. Mais sans l'apport financier du Festival, la mobilisation des grands mécènes et des collectivités locales, nous n'aurions pas le même périmètre. Lors de la première édition en 2010, l'exposition montée par Laurent Salomé, « Une ville pour l'impressionnisme », avait attiré 240 000 visiteurs, soit deux ans de fréquentation du musée. Cette deuxième édition est très importante pour nous. C'est comme un deuxième roman pour un écrivain. C'est aussi plus difficile... ■

Page de gauche : Antonin Personnaz. *Usines, rivière, péniches*, autochrome, 9 x 12 cm, Paris, collection Société française de photographie.

Ci-dessus : Antonin Personnaz. *Paysage, inondation, hiver*, autochrome, 9 x 12 cm, Paris, collection Société française de photographie.

En couverture : Claude Monet. *En norvégienne ou la Barque à Giverny*, détail, 1887 (p. 37).



Toute l'œuvre de Monet est parcourue par les ondes liquides.
De la mer normande aux bassins de Giverny, en passant
par les canaux de Hollande, les bords de Seine à Vétheuil,
les ponts de Londres et les palais vénitiens, le peintre
s'est absorbé dans l'eau et ses reflets, supports de mille
expériences esthétiques.

PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER

Le monde fluide de Monet



jamais été las : elle est pour moi toujours nouvelle... J'y ai passé des étés torrides, les yeux brûlés par les reflets. » Sur l'île de Croissy, l'artiste découvre la Grenouillère, un établissement de bains et une guinguette très fréquentés par la classe laborieuse. Mais la vie moderne en elle-même n'intéresse pas Monet lorsqu'il peint la Grenouillère en compagnie de Renoir. Seuls le concernent les reflets du ciel sur le flot qui clapote. « Les plages de couleur entrecroisées, bleu ciel, vert olive, noir et blanc mousseux, ne prétendent pas être autre chose que des coups de pinceau. Pourtant, elles traduisent merveilleusement les effets des fines rides sur l'eau », remarque Gary Tinterow (*Impressionnisme, les origines*, 1994).

CANAUX DE HOLLANDE

La guerre de 1870 interrompt brutalement ces expériences. À l'instar de Pissarro, Monet se réfugie à Londres où il devait peindre, trente ans plus tard, des toiles majeures. Puis, pour attendre la fin de l'orage déclenché par la répression de la Commune, le peintre migre vers la Hollande à la fin mai 1871. À Zaandam, il ne cache pas son enthousiasme pour cette commune pittoresque, située à proximité d'Amsterdam : « Je suis à merveille pour peindre ; c'est tout ce que l'on peut trouver de plus amusant, des maisons de toutes les couleurs, des moulins par centaines, des bateaux ravissants. » Quadrillé par les canaux, le pays entier semble se dédoubler dans ce miroir aquatique et mouvant. Ainsi les reflets des *Maisons au bord de la Zaan, à Zaandam* (p. de gauche) se fragmentent en une myriade de petites touches, selon la technique inaugurée à la Grenouillère.



De retour en France, Monet retrouve les bords de Seine et se fixe fin décembre 1871 à Argenteuil. À vingt-deux minutes de la gare Saint-Lazare, cette localité paisible est devenue le point de rendez-vous des amateurs de nautisme grâce à la largeur et à la profondeur du fleuve en cet endroit. Pour l'agrément ou la régate, le va-et-vient des canots à voile compose un tableau animé avec, à l'arrière-plan, le pont de chemin de fer. Là, Monet fait la connaissance de Gustave Caillebotte, un régatier passionné et ingénieur naval qui fait ses débuts de peintre. Ce dernier lui aménage un bateau-atelier pour aller peindre au plus près du motif.

Dans *Les Régates, Argenteuil* (p. 33), une étude peinte en 1872, les voiles, les maisons ou les arbres sommairement brossés se décomposent, dans la moitié inférieure du tableau, en larges touches de couleur pure. Dès lors, explique Jean Clay dans *Comprendre l'Impressionnisme* (1984), « le monde n'apparaît plus que comme reflet : criblé, éclaté, réduit à l'état de taches dansantes. Monde à l'envers, instable qu'un mouvement de l'eau suffit à déformer ou à effacer. Monet l'interprète à coups de touche épaisse ou rectangulaire. Il traite le fluide par le compact. L'eau permet de figurer non plus la nature mais son image. La peinture



Doublé page précédente : Claude Monet, *Étretat, soleil couchant* 1883, huile sur toile, 60,5 x 81,8 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art.

Page de gauche : Claude Monet, *Maisons au bord de la Zaan à Zaandam* 1871, huile sur toile, 48 x 73,5 cm, Franckfort-sur-le-Main, Städels Museum.

Ci-contre : Claude Monet, *Champ de tulipes en Hollande* 1886, huile sur toile, 54 x 81 cm, Paris, musée Marmottan Monet.

Claude Monet, *Moulin à Zaandam* 1871, huile sur toile, 48 x 73,5 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.



Quand je mourrai, je voudrais être enterré dans une bouée », dit un jour Monet. Des côtes normandes de sa jeunesse au jardin de Giverny, le peintre, il est vrai, ne s'est jamais beaucoup éloigné de l'eau. Relevant le défi lancé par la nature, il a tra-

qué sans relâche l'image insaisissable du monde sur le miroir de l'onde, au point que le reflet est devenu le signe même de la révolution impressionniste. Dès 1868, Zola notait que, chez Monet, « l'eau est vivante, profonde, vraie surtout ». Cette observation ne s'est jamais démentie.

Installé avec sa famille au Havre à partir de 1845, le jeune Monet s'initie à la peinture sur les rives de la Manche en compagnie d'Eugène Boudin. Si, comme l'affirme son biographe, le critique

Gustave Geffroy, Monet « a été un peintre de la mer, d'une force inconnue jusqu'à lui, et cela dès le début de sa carrière », la question du reflet reste périphérique dans ses toiles des années 1860. En 1868, il découvre Étretat avec Courbet et Alexandre Dumas père. Séduit, l'artiste demeure dans la région jusqu'au printemps 1869 et se mesure aux grandioses falaises. Pour peindre la porte d'Amont, il plante son chevalet sur un banc de sable accessible seulement à marée basse, manifestant dès cette époque le goût pour un point de vue rapproché.

Cette même année 1869, Monet s'installe près de Bougival, dans le petit village de Saint-Michel, sur les bords de Seine. Ce fleuve devient dès lors le centre de gravité de son œuvre : « La Seine ! Je l'ai peinte pendant toute ma vie, à toute heure, en toute saison, depuis Paris jusqu'à la mer », se souvenait l'artiste. « Argenteuil, Poissy, RUEIL, Vétheuil, Giverny, Rouen, Le Havre [...] Je n'en ai



devient l'image d'une image. » Le célèbre *Impression soleil levant* (musée Marmottan Monet), peint la même année dans le port du Havre, donne sa forme canonique à cette esthétique picturale de l'impermanence, où les contours se dissolvent et les masses se brisent. Ici, l'astre solaire éclate en un semis de touches orangées dont l'empâtement souligne la matérialité.

VÉTHEUIL DANS UNE BOUCLE DE LA SEINE

De 1878 à 1881, Monet vit et travaille à Vétheuil, qu'il décrit comme « un endroit ravissant ». Sur la rive droite, ce village domine une boucle de la Seine depuis une corniche ; le fleuve y est ponctué de nombreux îlots boisés où l'artiste aime à amarrer son bateau-atelier. Poursuivant dans la veine d'Argenteuil, il réserve un traitement différencié au ciel et à l'eau : de larges bandes de couleur évoquent les nuées, tandis qu'une foule de petites taches juxtaposées, tantôt claires tantôt sombres, couvrent les flots. Commentant les

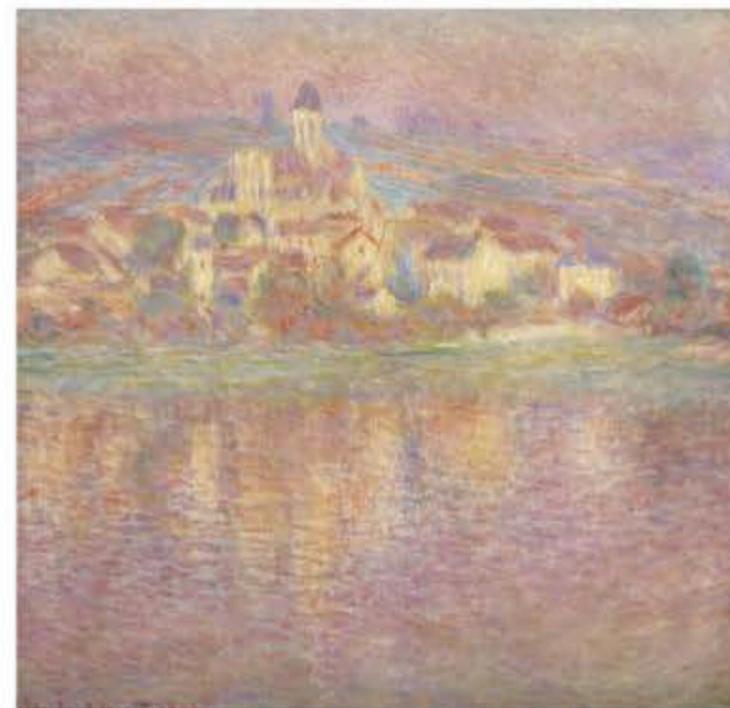
œuvres de cette période, dans une biographie consacrée au peintre, Marthe de Fels notait en 1929 que Monet peint « comme avec de la laine hachée ». « La toile est couverte d'un fouillis de couleur sèche qui fait des monticules. » Les accidents climatiques lui donnent alors l'occasion d'éprouver son travail de la matière picturale. En effet, l'hiver 1879-1880 est l'un des plus rigoureux qu'ait connus la région, à tel point que la Seine est gelée. Mais dans la nuit du 4 au 5 janvier, un léger redoux provoque un dégel brutal. La débâcle commence dans un fracas terrifiant qui tire Monet du lit. Aussitôt, il s'empare de ses pinceaux et plante son chevalet dans son jardin pour saisir ce motif spectaculaire (ci-dessus). Pendant les jours suivants, il réalise de nombreuses variations sur ce que Gustave Geffroy appelle « le drame de la glace et de la débâcle ». Les années suivantes, alors qu'il a quitté Vétheuil, Monet fait de fréquents séjours sur les côtes normandes, retournant d'abord sur les lieux de ses premières œuvres comme Trouville, Sainte-Adresse et Étretat (p.6-7). Il explore ensuite de nouveaux terrains au sud de Dieppe, entre Pourville et Varengeville. Les tableaux de cette époque permettent de mesurer le chemin parcouru : la texture s'est densifiée, la séparation matérielle entre le ciel, la terre et le mer s'estompe au profit d'éblouissantes harmonies colorées. Malgré quelques escapades méridionales, tout (suite p. 14)

Page de gauche : Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*, 1879, huile sur toile, 60 x 60 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

Ci-dessus : Claude Monet, *Soleil couchant à Lavacourt*, 1880, huile sur toile, 101,5 x 150 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

BAIGNER DANS LE MOTIF

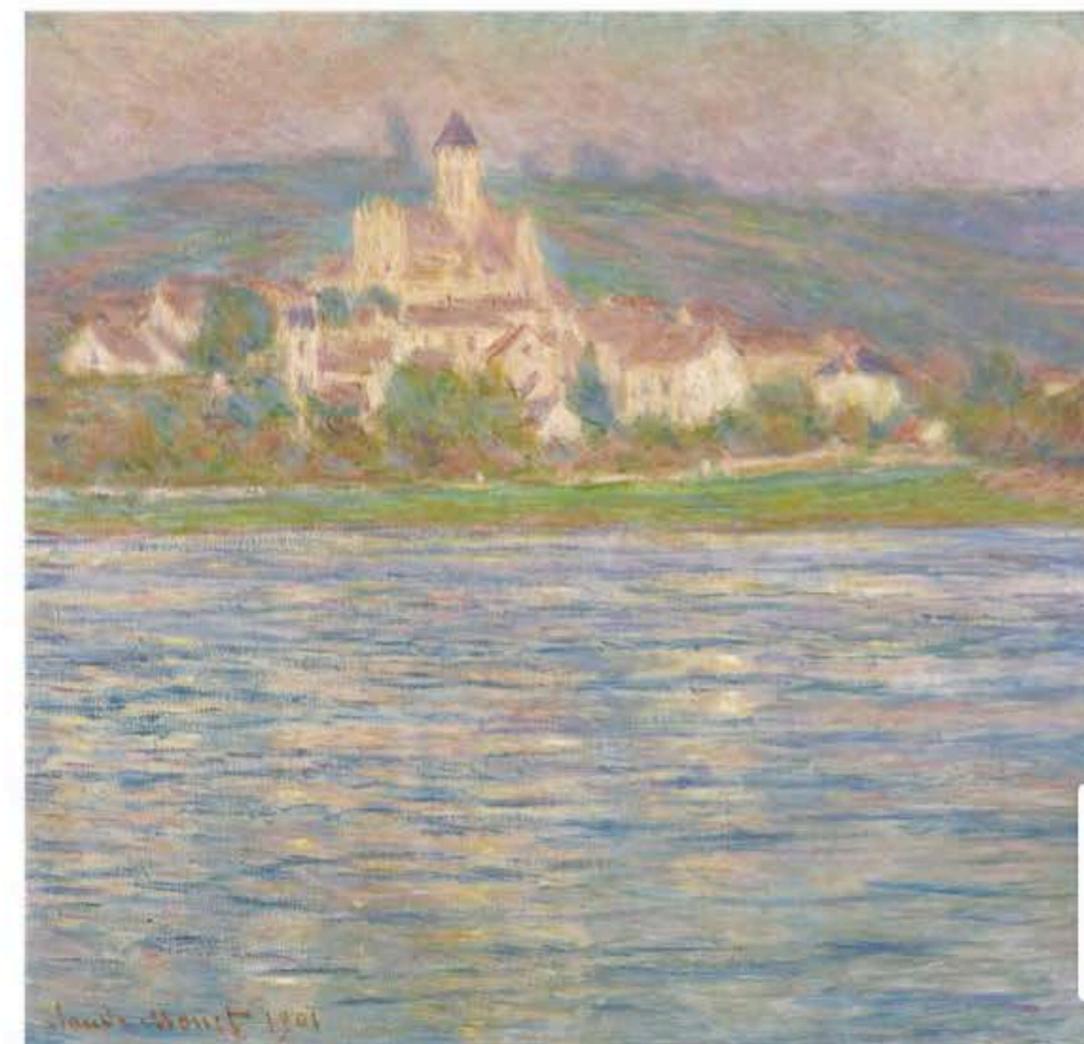
« Une vente fructueuse fit tomber dans ma poche, d'un seul coup, assez d'argent pour m'acheter une barque et y faire établir une cabine en planches où j'avais juste assez de place pour installer mon chevalet, se souvenait Monet. Que de belles heures j'ai passées avec Manet dans ce bateau ! Il y a fait mon portrait. J'y ai fait celui de sa femme et le sien. Ces beaux moments, avec leurs illusions, leur enthousiasme, leur ferveur, ne devraient jamais finir. » On ne saurait mieux dire le plaisir éprouvé par le peintre sur sa norvégienne, aménagée avec la collaboration de Gustave Callebotte. À l'instar de Daubigny avant lui, Monet a éprouvé la nécessité de baigner dans le motif, de l'observer au plus près et, ainsi, de multiplier les points de vue. Dans ses carnets de dessin, conservés au musée Marmottan, se trouvent des croquis réalisés depuis le bateau où apparaît le cadre formé par la cabine. Ce détail suggère que cet atelier flottant lui servait aussi à cerner son motif et jouait donc un rôle dans la genèse des tableaux. C'était bien l'instrument d'une méthode. Qu'il peigne les canotiers à Argenteuil ou le village de Vétheuil, Monet ne quitte pas son embarcation ; il en fait même le sujet de quelques toiles, comme pour garder le souvenir d'un objet chéri. Lorsqu'en 1900, l'artiste revient peindre à Vétheuil, il prend soin de faire acheminer sa barque depuis Giverny, et ainsi retrouver les sensations éprouvées vingt ans auparavant. Sur l'eau, Monet était pour ainsi dire dans son élément. J.-F. L.



Page de gauche : Claude Monet, **Vétheuil en été**
1880, huile sur toile, 60 x 100 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ci-contre : Claude Monet, **Vétheuil au soleil couchant**
1901, huile sur toile, 90 x 93 cm, Paris, musée d'Orsay.

Ci-dessous : Claude Monet, **Vétheuil, effet de gris**
1901, huile sur toile, 90 x 93 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.





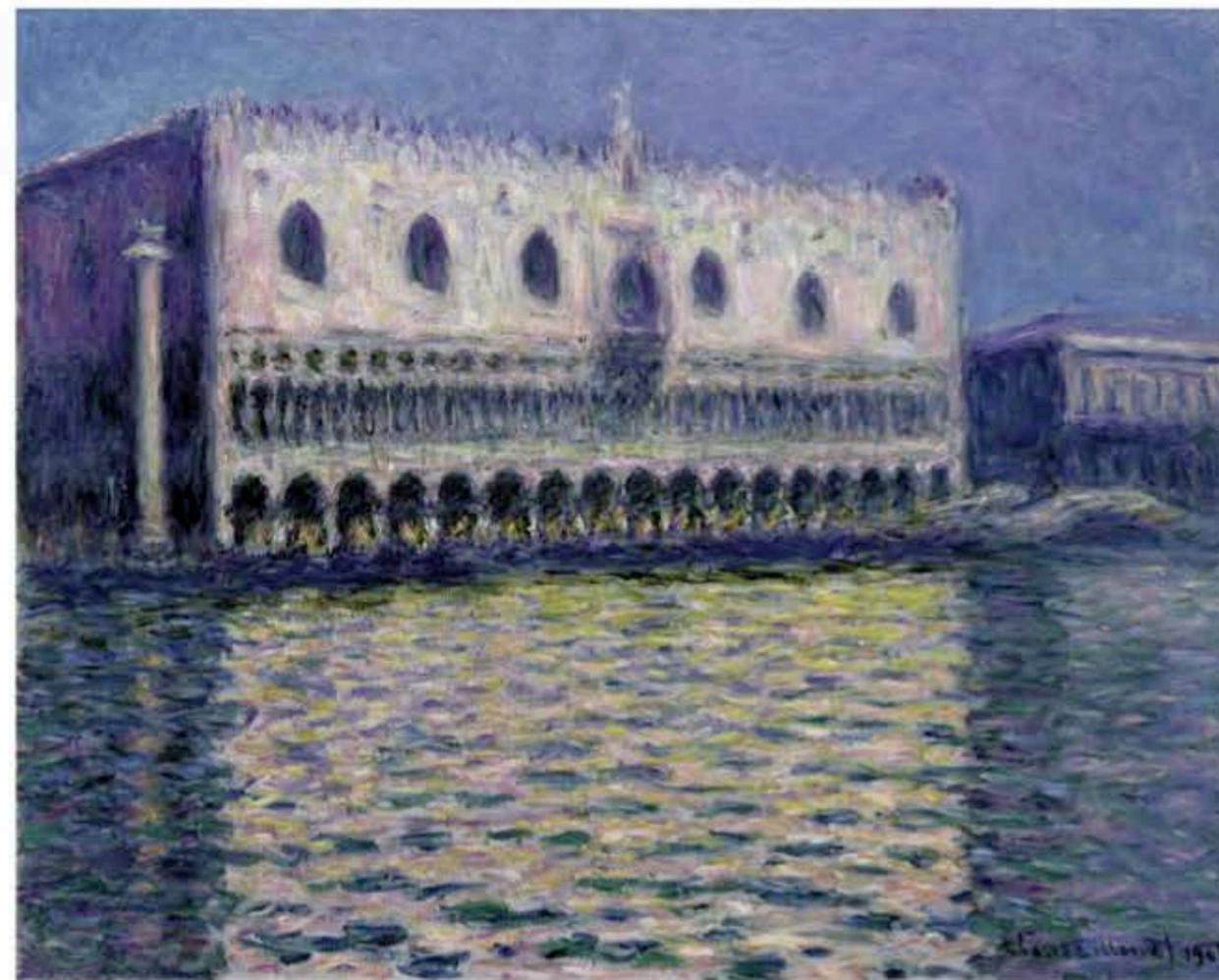
le ramène à la Seine d'autant que, depuis 1883, Monet est installé à Giverny, une petite bourgade située au sud-est de Vernon dans l'Eure. En peignant les barques le long de la petite rivière voisine de l'Epte, il affronte un nouveau défi : « *J'ai repris encore des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond [...] c'est admirable à voir, mais c'est à rendre fou de vouloir faire ça. Enfin, je m'attaque toujours à ces choses-là.* » Dans *La Barque* (p. 36), dont la surface est peignée de coups de brosse, la gestualité du peintre épouse la souplesse des herbes ployées par le courant. C'est au bord de l'Epte également que Monet peint sa série des *Peupliers* (p. 59).

Désormais, on observe une remarquable homogénéité de la surface : qu'il peigne les arbres ou leur reflet sur la rivière, une même matière grenue couvre la toile si bien que le réel et son image semblent interchangeable. Quelques années plus tard, Monet, toujours fidèle à son bateau-atelier, est de retour à Vétheuil. Certes, il reprend ostensiblement certains points de vue des œuvres peintes entre 1878 et 1881 mais, désormais, l'eau occupe la plus grande

partie de la toile, manifestant sa prédilection pour les reflets. La manière aussi a changé : les accords colorés trouvent leur nécessité dans la construction plastique de la surface et non plus dans l'observation de la nature. Il en résulte un tissage de tons dans lequel le motif se délite au sein d'une atmosphère ouatée.

DES PONTS DE LONDRES À LA GONDOLE-ATELIER

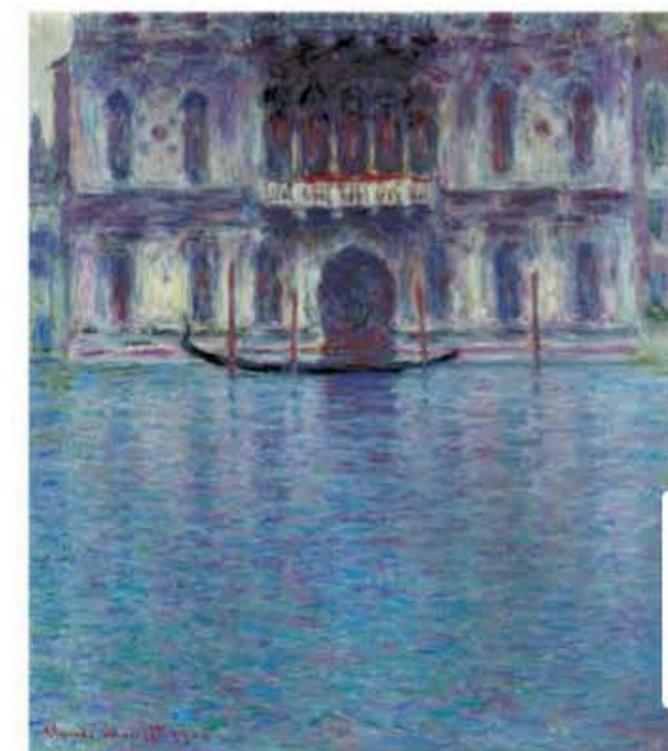
La même poétique est à l'œuvre dans les tableaux londoniens exécutés au tournant du siècle. Cependant, le climat ô combien capricieux de Londres, avec ses brouillards opaques et ses fumées délétères, leur confère une qualité singulière. Entre 1899 et 1901, Monet séjourne à trois reprises, l'hiver, dans la capitale britannique qu'il avait découverte en 1870. Trois motifs retiennent son attention : les ponts de Charing Cross (ci-dessus) et de Waterloo, peints depuis le balcon de sa chambre à l'hôtel Savoy, et le Parlement vu des fenêtres d'un hospice où il avait pu accéder. Ensuite, les toiles seront longuement retravaillées en atelier. Sous l'effet de la brume et de la lumière à contre-jour s'opère une contamination réciproque

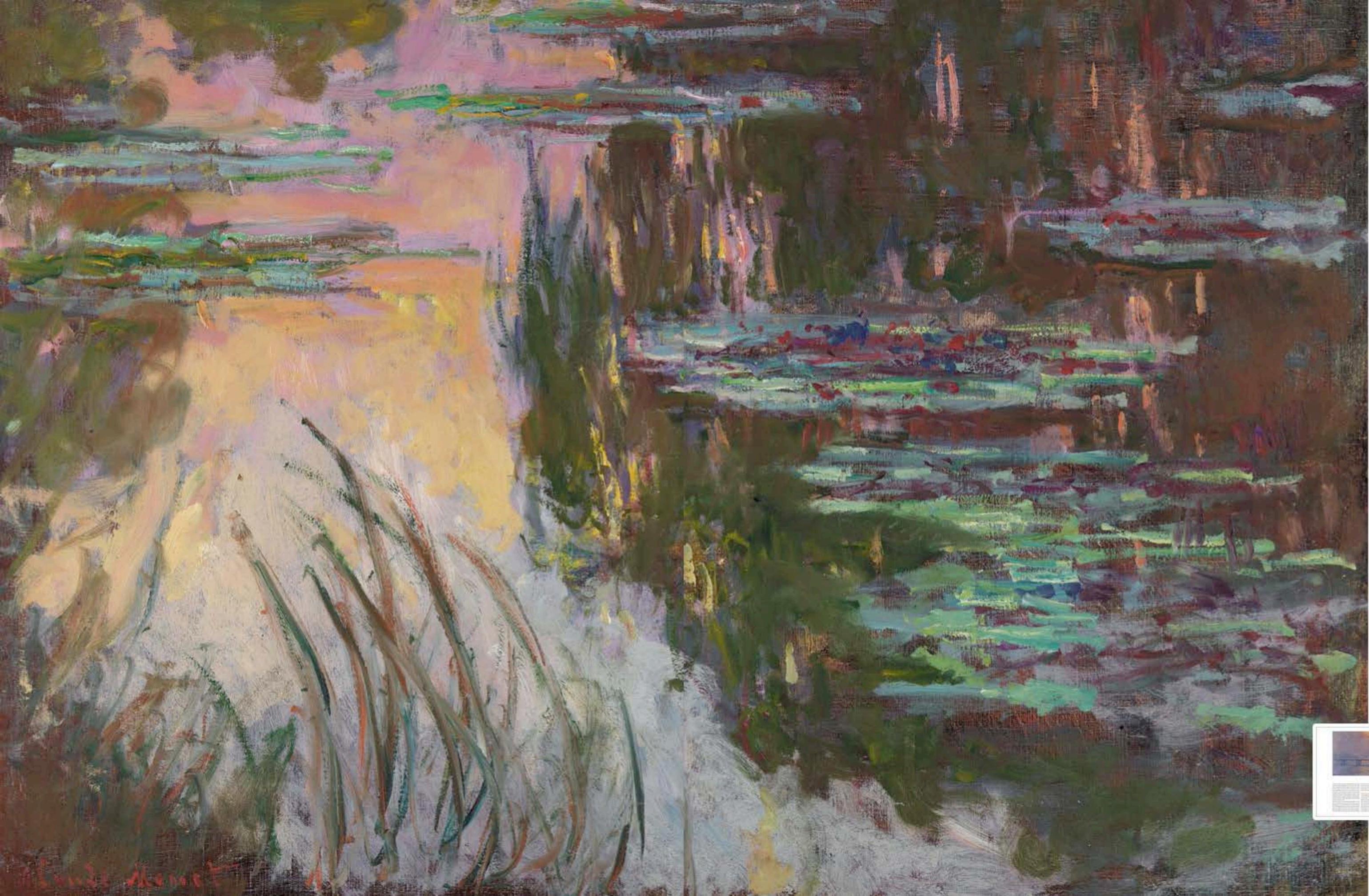


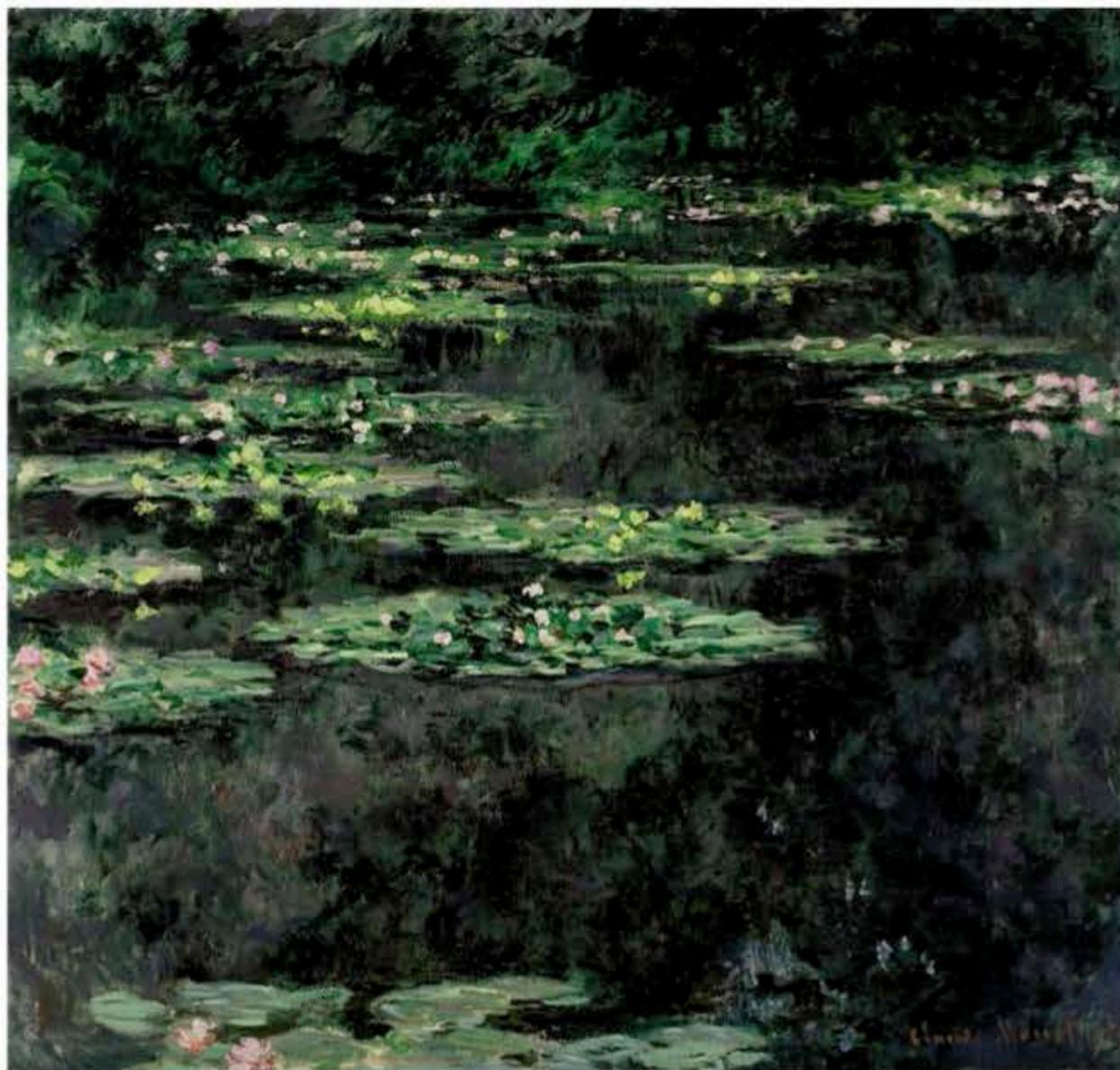
Page de gauche : Claude Monet, **Charing Cross Bridge. Brouillard, la Tamise**
1899-1901, huile sur toile, 73 x 100 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

Ci-dessus : Claude Monet, **Le Palais ducaal**
1908, huile sur toile, 81,3 x 99,1 cm, New York, Brooklyn Museum.

Ci-contre : Claude Monet, **Le palais Contarini**
1880, huile sur toile, 92 x 81 cm, Suisse, St-Gall Kunstmuseum.







du monument, du ciel et de l'eau, chaque zone se pare des teintes de la zone voisine dans une symphonie de mauve et d'orange. Parfois, sous l'effet de longs coups de brosse, la silhouette du Parlement vient se confondre avec son ombre projetée sur la Tamise. En dépit de son âge avancé et de sa vue déclinante, Monet n'apparaît jamais rassasié. Toujours en quête de paysages inédits, il se gorge de sensations nouvelles et s'émerveille ainsi à la découverte de

Double page précédente : Claude Monet, **Nymphéas, soleil couchant** vers 1907, huile sur toile, 73 x 92,7 cm, Londres, National Gallery.

Ci-dessus : Claude Monet, **Nymphéas** 1904, huile sur toile, 89 x 95 cm, La Havre, musée d'Art moderne André Malraux.

Page de droite : Claude Monet, **Les Nymphéas à Giverny** 1917, huile sur toile, 100 x 200 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts.

Venise en 1908 : « Quel malheur de n'être pas venu ici quand j'étais jeune ! quand j'avais toutes les audaces ! » Il lui en reste encore, si l'on en croit les œuvres peintes dans la Sérénissime [p. 15]. Installé dans une gondole-atelier, Monet s'expose au vent glacé de la lagune et aux pluies d'automne pour peindre le Palais des Doges, le Grand Canal, les palais Dario et Contarini, ou encore l'île de San Giorgio Maggiore. Autant de motifs « touristiques » réduits à de fantomatiques silhouettes noyées dans la lumière et la brume. « L'eau qui clapote va et vient, passe et repasse autour des palais comme si elle voulait dissoudre ces épaves de l'Histoire, note Geffroy. Elle emporte, elle ramène et noie dans ses reflets toutes les splendeurs mortes et tous les orgueils abolis. »

Les voyages de Monet ne restent qu'une aimable récréation dans le grand œuvre de ses dernières années. En effet, depuis qu'il a

fait aménager à Giverny un « jardin d'eau » avec un bassin de nymphéas, « ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession », ainsi qu'il le relève lui-même. Son beau-fils Jean-Pierre Hoschedé se souvenait que « Monet tenait [...] absolument à ce que la nappe d'eau fut toujours nette, afin qu'elle pût servir de miroir au ciel et à ses nuages, aux ombres et aux reflets de son pourtour. » Le travail sur les nymphéas connaît plusieurs étapes et gagne progressivement en ampleur.

LES PAYSAGES D'EAU DE GIVERNY

Après ses premiers essais, autour notamment du pittoresque pont japonais, l'artiste présente à la galerie Durand-Ruel une *Série de Paysages d'eau* peints de 1903 à 1909, une exposition dont le titre originel était... « Les Reflets ». « Images concentrées d'un paysage qui est lui-même une image concentrée de l'univers, les 'paysages d'eau' sont autant de modèles réduits d'une totalité ramenée à l'essentiel », note Pierre Georget dans son ouvrage *Nymphéas*. Mais ce n'est que le prélude aux grandes décorations dont les chefs-

d'œuvre de l'Orangerie marquent l'apothéose. Progressivement, le monde extérieur au bassin s'efface et ne subsiste plus guère qu'à l'état de reflet. Les nymphéas figurés par de larges touches empâtées se détachent sur des plages de couleur aux contours flous, suggérant les reflets du ciel, des nuages et des arbres. Lorsque les eaux sont peintes en vue plongeante, sans plus aucune trace de la rive, « la surface du tableau renvoie à trois espaces naturels inextricablement mêlés sur la toile, observe Jean Clay : espace du reflet (celui du ciel qui n'est plus présent que dans le miroir de l'étang) ; espace de la transparence (ce qui se laisse deviner au fond de l'eau) ; espace de la surface (où flottent les nymphéas). La magie du tableau naît de la confusion de ces trois espaces : les nymphéas semblent étrangement suspendus dans une atmosphère colorée sans limites, sans forme, sans échelle, où se recouvrent et s'amalgament deux profondeurs : celle du ciel et celle de l'eau. » Dans le reflet du bassin aux nymphéas, brille la vérité de la peinture de Monet, un art panthéiste donnant forme à la contingence et à la fluidité du monde. ■



Marines



Considéré avec Eugène Boudin comme un grand précurseur de l'impressionnisme, le Néerlandais Johan Barthold Jongkind joua un rôle clé dans le renouveau de la peinture de marines en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Formé à l'école du paysage hollandais du Siècle d'or, Jongkind arriva en France en 1846 et fut l'élève d'Eugène Isabey, grand paysagiste romantique qui explora les rivages normands et bretons et en donna des visions tourmentées, côtes déchiquetées battues par les tempêtes, les naufrages... Mais le Hollandais, sensible aux leçons des maîtres du paysage moderne – Corot, Rousseau, Millet – eut une approche plus réaliste tant des spectacles urbains que des vues maritimes et fluviales, où, comme ici, les activités portuaires sont le principal sujet. Le Honfleurais Eugène Boudin passa l'essentiel de son existence dans la région du Havre, et une grande partie de son œuvre est consacrée aux paysages maritimes de l'estuaire où le spectacle du trafic naval est transfiguré par les « beautés météorologiques » du ciel et de la lumière. Boudin et Jongkind jouèrent le rôle d'initiateurs, si ce n'est de maîtres, auprès du jeune Claude Monet, natif du Havre, qui travailla avec eux à la Ferme Saint-Siméon à Honfleur. Nul doute qu'ils lui transmirent leur goût des paysages maritimes que le peintre impressionniste allait multiplier, en particulier sur la côte normande. Mais ses *Bateaux dans un port* tranchent énergiquement avec la vision de ses aînés : par le cadrage resserré sur les trois navires jusqu'à couper celui de gauche, et par la vue rapprochée, de dessous, qui nous fait ressentir la hauteur vertigineuse des mâts ; par l'importance donnée aux reflets. Ils occupent tout le premier plan, et leur traitement pictural est d'une vitalité extraordinaire. Moins descriptif, Monet parvient pourtant à un puissant effet de réalité : on a la sensation du tangage et de l'oscillation des mâts, on croirait entendre le clapotis de l'eau contre les coques...

MANUEL JOYER

Ci-contre : Claude Monet, *Bateaux dans un port* vers 1873, huile sur toile, 71,2 x 54 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

Page de droite : Johan Barthold Jongkind, *Le Port d'Anvers* 1855, huile sur toile, 82,5 x 107 cm, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée des Beaux-Arts de Rennes.

Eugène Boudin, *Le Port de Camaret* 1872, huile sur toile, 55,5 x 89,5 cm, Angers, musée des Beaux-Arts.





Pure figure du peintre impressionniste, Alfred Sisley fut toujours fidèle au premier précepte du mouvement : la restitution de l'impression suscitée par un coin du monde sur l'artiste. La Seine et ses affluents lui ont inspiré quelques-uns de ses plus beaux tableaux.

PAR MAHIEL JOYER

Sisley-sur-Seine

Sisley sur Seine



Sisley, 72

Sisley serait-il, comme l'écrivait Françoise Cachin à l'occasion de la rétrospective parisienne de 1992-93, « le plus méconnu et peut-être le plus pur des peintres impressionnistes » ? Méconnu, il l'est moins aujourd'hui. Quant à la « pureté » de son impressionnisme, on voit bien à quoi l'historienne pouvait faire référence. Sisley est toujours resté fidèle à l'objectif que s'étaient fixé ces peintres au début du mouvement : tenter de restituer l'impression produite sur la sensibilité de l'artiste par l'aspect d'une localité, un « coin du monde », conditionné par les circonstances atmosphériques et la lumière de l'instant, et ce avec les moyens picturaux les plus adaptés à cette saisie de

l'éphémère : tons décomposés en myriades de couleurs, touche fragmentée... Plus que tout autre, Sisley avait cette capacité de capter ce qu'il y a de plus fugace dans la nature. « Sisley fixe les moments fugitifs de la journée, observe un nuage qui passe et semble le peindre en son vol. Sur sa toile, l'air vif se déplace et les feuilles encore frissonnent et tremblent », écrit Stéphane Mallarmé en 1876.

Lorsque, dans les années 1880, ses amis Monet, Renoir et Pissarro s'orientent vers un art plus « construit », moins dépendant des fluctuations de la lumière, et se replient davantage sur le travail en atelier, Sisley maintient son cap et poursuit la pratique du travail en plein air devant le motif jusqu'à l'achèvement de la toile. Contrairement à ses collègues et amis qui peignent aussi des portraits, des scènes domestiques ou paysannes, des



natures mortes, des nus, il est exclusivement paysagiste ; point de figures, si ce n'est les petites silhouettes des habitants naturels des lieux dépeints.

LA SEINE COMME BERCEAU

En outre, Sisley reste jusqu'au bout le chantre de ces contrées d'Île-de-France irriguées par la Seine qui sont le berceau de l'impressionnisme. Là encore, il se démarque de ses collègues qui multiplient leurs explorations : côtes normandes, Bretagne, Provence, Côte d'Azur, Venise... À part quelques voyages en Angleterre, qui jusqu'au bout demeurera sa patrie, Sisley ne quitte pour ainsi dire pas la région parisienne.

Tout d'abord, dans ses années de jeunesse et d'études à l'atelier

de Charles Gleyre (1860-1864), il fréquente assidûment la forêt de Fontainebleau et ses alentours avec ses condisciples Bazille, Monet et Renoir, sur les pas des peintres de Barbizon et de Corot. Puis, tout au long des années 1870, il réside et travaille dans les petites villes ou villages suburbains situés sur la Seine au nord-ouest de Paris : Bougival, Louveciennes, Argenteuil, Villeneuve-la-Garenne, Marly-le-Roi, où la vie rurale traditionnelle se mêle à la modernité des ponts et des lignes de chemins de fer assurant la liaison avec la capitale d'où affluent désormais les citadins en quête de loisirs champêtres.

« Le fleuve avec son activité, ses ponts, ses constructions hydrauliques et ses berges plus ou moins habitées, constituera désormais l'un des motifs centraux de son inspiration. Autour de lui s'organise une campagne profondément façonnée par l'homme et son histoire, où la nature n'a jamais un caractère sauvage, démesuré ou désordonné (...) Tout y parle de la présence familière et ordonnatrice de l'homme. Ce sentiment d'affinité, cet accord profondément ressenti avec les lieux, vécu dans l'intimité d'une pratique répétée, conditionne l'acte créateur chez Sisley » (Dominique Brachlianoff, Alfred Sisley, poète de l'impressionnisme).

Cet accord avec les lieux, ce rapport de familiarité qu'il sait instaurer avec eux, et ce regard non dénué de tendresse que le spectateur de l'œuvre perçoit à son tour, résultent en effet d'une « pratique répétée » reposant en partie sur une « stratégie » particulière. Lorsqu'il arrive sur de nouveaux lieux, Sisley procède à une sorte de « topographie picturale » : il tourne autour de son motif, le peint sous différents angles de façon à embrasser, toile après toile, ses différents aspects, son environnement, un contexte élargi en somme, qui permet une véritable compréhension de ce lieu. Les toiles consacrées à un même site sont ainsi reliées entre elles et composent une sorte de panorama en plusieurs vues. Cette approche « séquentielle » prélude à la notion de « série » telle que Sisley l'expérimentera, notamment avec la suite consacrée à l'église de Moret-sur-Loing en 1893-94, et telle que Monet la radicalisera. Mais l'idée de série thématique est déjà à l'œuvre dès les années 1870 avec l'ensemble de tableaux consacrés aux inondations

Double page précédente : Alfred Sisley, **Port-Marly, gelée blanche** 1872, huile sur toile, 46,5 x 65,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Page de gauche : Alfred Sisley, **La Barque pendant l'inondation, Port-Marly** 1876, huile sur toile, 50,5 x 61 cm, Paris, musée d'Orsay.

Ci-dessus : Alfred Sisley, **Inondation à Port-Marly** 1872, huile sur toile, 46,4 x 61 cm, Washington, National Gallery of Art.

Alfred Sisley, **La Barque pendant l'inondation à Port-Marly** 1876, huile sur toile, 50,5 x 61 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.





de la Seine à Port-Marly. Quatre datent de décembre 1872. Au printemps 1876, à l'occasion d'une nouvelle crue du fleuve, Sisley en peint sept autres en tournant autour du motif principal, la grande rue bordée d'un côté par les bâtiments de l'Auberge du Lion d'Or et du marchand de vins « A Saint Nicolas », et de l'autre par la rangée d'arbres longeant le fleuve [pages précédentes]. Toute dimension dramatique est exempte de ces vues qui semblent célébrer les noces du ciel et des eaux, tant les miroitements du fleuve envahis-

sant l'espace urbain saturent aussi l'espace pictural. En 1880, la situation financière toujours déplorable de l'artiste chargé de famille l'oblige à s'éloigner davantage de Paris. Il retourne dans la région de Fontainebleau et s'installe successivement à Veneux-Nadon, Moret-sur-Loing, Les Sablons, puis à nouveau Moret, qu'à l'exception d'un voyage de trois mois au Pays de Galles en 1897, il ne quittera plus de 1889 à sa mort dix ans plus tard.

L'EAU DU LOING, SI BELLE

« Sisley a ainsi trouvé sa région, écrit Gustave Geffroy. C'est la li-
sière de la forêt de Fontainebleau, les petites villes échelonnées
sur les bords de la Seine et du Loing, Moret et Saint-Mammès ». Il
semble bien en effet que le peintre s'identifie à ces lieux fréquentés

Ci-dessus : Alfred Sisley, **Le Pont de Moret**
1888, huile sur toile, 51 x 63,5 cm, Le Havre, musée d'Art moderne André Malraux.

Page de droite : Alfred Sisley, **Le Pont de Moret**
1888, huile sur toile, 64,7 x 91,9 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

dans sa jeunesse, lorsqu'il faisait son apprentissage du plein air avec ses camarades de l'atelier Gleyre. Il affectionne « cette nature si touffue, ses grands peupliers, cette eau du Loing si belle, si transparente, si changeante » et considérera que c'est durant cette période de Moret que sa peinture a le plus progressé. Son art change en effet ; le peintre reconsidère les propriétés de la couleur par rapport à la lumière, il accentue les tonalités dominantes, différencie les plans successifs en variant la touche. Certains applaudissent à cette évolution, d'autres, comme Octave Mirbeau, déplorent de ne plus retrouver « ce parfum de fleur fraîche » qui enchantait dans les œuvres des années 1870.

Moret-sur-Loing est une pittoresque cité médiévale, célèbre pour son église très ancienne dont parlaient tous les guides de voyages contemporains. Sisley trouvait à la ville un air « un peu dessus de tabatière », mais n'en était pas moins sous son charme. L'artiste consacre à l'église une véritable série, mais il ne cesse pas non

plus de revenir sur le motif du pont. Flanqué de deux vieilles bâtisses faisant office de moulins, ce pont mène droit à l'entrée monumentale de la ville ; l'église apparaît au-dessus des toits. Tout le premier plan est occupé par le miroitement des eaux, comme si le peintre s'était placé au beau milieu du fleuve, ce qui ne fut probablement pas le cas : contrairement à Daubigny ou Monet, Sisley ne pratiquait guère la peinture « en barque ». On songe à Corot (dont Sisley s'était dit l'« élève », lors de sa première participation au Salon en 1866) devant ces vues à la fois si construites et si délicatement vibrantes dans l'atmosphère lumineuse.

Mais le jeu des reflets, exprimé par des touches énergiques, longues ou brèves, qui crée la sensation du glissement des eaux, ce jeu est prétexte, chez le peintre impressionniste, à une véritable féerie picturale qui transcende l'effet pittoresque. « La jeunesse de la lumière transfigure la vieillesse des pierres » écrira, à leur propos, Gustave Geffroy. On ne saurait mieux dire. ■





L'École de Rouen

Un journaliste les avait baptisés « les mousquetaires » et, comme les héros de Dumas, ils étaient quatre : Charles Angrand, Jules-Léon Lemaître, Charles Fréchon et Joseph Delattre. Aujourd'hui relégués au rang des petits maîtres, ces peintres des paysages et des faubourgs normands n'en ont pas moins enraciné dans leur région l'impressionnisme appris à Paris. Face au scepticisme et à l'hostilité du milieu local, ils organisent eux-mêmes leurs propres expositions, notamment chez le marchand de couleurs Legrip. Si Angrand a obtenu la reconnaissance grâce au pointillisme, les trois autres ont manifesté une grande fidélité aux principes impressionnistes : peinture de plein air, division de la touche, contrastes de couleur... Eux aussi s'intéressent à la vie urbaine, mais leur curiosité les pousse plus volontiers vers les faubourgs industriels, à demi-ruraux, où, de petites ruelles paisibles en jardins ouvriers, un autre Rouen, plus provincial, prend vie sous leur pinceau. Peignant les travaux des champs ou le jeu des reflets sur la Seine, Lemaître et consorts restituent la délicate harmonie du paysage normand. Mieux, ils donnent naissance à une véritable tradition. En 1896, Delattre fonde l'Académie libre de la rue des Charettes pour enseigner la peinture de plein air. Son principal disciple, Robert Pinchon, assurera la pérennité de cet impressionnisme rouennais. J.-F. L.

Ci-dessus : **Albert Lebourg, La Seine et l'île Lacroix à Rouen en hiver**, 1893, huile sur toile, 50 x 73 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Page de droite : **Joseph Delattre, Les Toueurs, brume sur la Seine**, avant 1909, huile sur toile, 41 x 61 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

Robert Antoine Pinchon, Péniche dans la brume, avant 1909, huile sur toile, 54 x 73 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.





La passion du canotage

qu'évoque
la passion

L'amitié, l'insouciance, la joie de vivre... C'est ce qu'évoquent les scènes de canotage peintes par Renoir, Monet ou Caillebotte. Les loisirs de plein air et les excursions au bord de l'eau, dans le dernier quart du XIX^e siècle, offrent des images miroitantes où vibre la lumière...

PAR JÉRÔME COIGNARD



L'École de Rouen



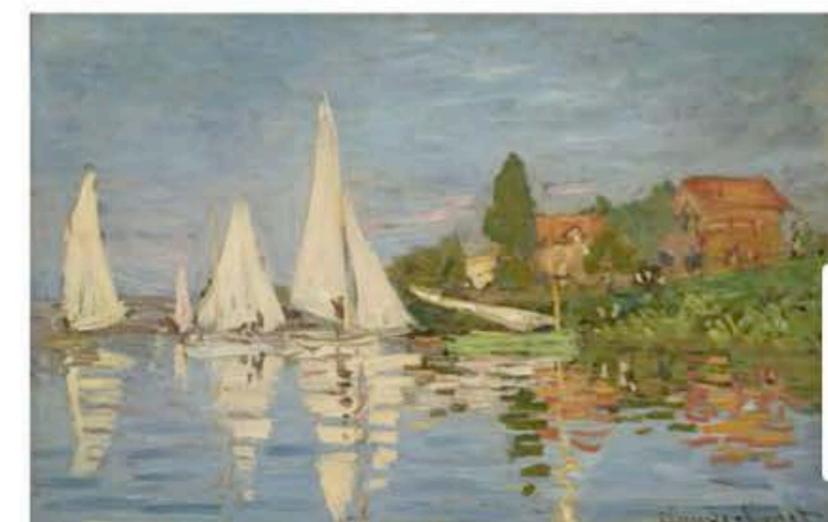
Double page précédente : Pierre-Auguste Renoir, **La Voie**
1875, huile sur toile, 71 x 92 cm, Londres, National Gallery.

Ci-dessous : Alfred Sisley, **Régates à Molesey**
1874, huile sur toile, 66 x 91,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

Page de droite : Claude Monet, **Les Régates, Argenteuil**
1872, huile sur toile, 48 x 75,3 cm, Paris, musée d'Orsay.

Dès le milieu du XIX^e siècle, aux premiers beaux jours, les Parisiens se livrent aux joies des excursions au bord de l'eau. Les premières compétitions d'aviron, les premières régates, apparues à partir des années 1830 sous l'influence britannique, attirent d'abord une élite de gentlemen sportifs. Mais l'essor des loisirs et les facilités du chemin de fer entraînent bientôt le reste de la population. Passée la ceinture grise de la banlieue industrielle, les gazomètres et les cultures maraîchères, toutes sortes de loisirs nautiques s'offrent à la foule citadine. Ils fournissent aux écrivains réalistes comme aux peintres impressionnistes des paysages animés de belles tranches de cette « vie moderne » qui nourrit leur art. Dans *Manette Salomon*, roman dont le héros est un peintre, les frères Goncourt évoque en 1866 l'atmosphère de ces journées d'insouciance :

« Venait l'été : Anatole passait de la peinture aux plaisirs, aux joies de l'eau, à la passion parisienne du canotage. Amarré à Asnières, le canot qu'il avait acheté dans sa veine de richesse s'emplit, tous les jeudis et tous les dimanches, de cette société d'amis et d'inconnus familiers qui se groupent autour du bateau d'un bon enfant et l'enfoncent dans l'eau jusqu'au bordage. [...] Et s'ils étaient partis, les ombrelles en s'agitant, arrêtaient du bord le canot en



La passion du canotage

Le bateau qu'on aime

vue. Tout le jour on riait, on chantait, les manches se retroussaient jusqu'aux aisselles, et de jolis bras remuants, maladroits à ce travail d'homme, brillaient de rose entre les éclairs de feu des avirons relevés. »

SUR LA BELLE ET CALME RIVIÈRE

Comme les excursionnistes, les peintres en quête d'un petit jardin, d'une nature proche de Paris et de loyers moins chers prennent le train. Nombreux sont ceux qui, à la fin des années 1860, alors que se cristallise la nouvelle peinture qu'on n'appelle pas encore « *impressionniste* », viennent s'installer en bord de Seine : Renoir à Louveciennes à partir de 1868 ; Monet à Saint-Michel près de Bougival, puis à Argenteuil, en attendant de s'éloigner davantage de la capitale, à Vétheuil, Poissy et enfin Giverny ; Sisley à Marly-le-Roi, puis Sèvres. Manet lui-même, entraîné par l'exemple de ses jeunes confrères, y peint un de ses chefs-d'œuvre, *Argenteuil* (1874).

Privilegié par la fortune familiale, Caillebotte navigue très tôt sur la rivière qui traverse le domaine acquis par son père à Yerres. Après la vente de celui-ci en 1881, il achète avec son frère Martial une maison au Petit-Gennevilliers. La Seine devient alors un thème majeur de son œuvre. Sa passion pour les régates l'amènera à se lancer dans la construction navale. En 1880, il achète le chantier naval d'Argenteuil. Ses bateaux, dont le fameux *Roastbeef* lancé dans une régate contre les Anglais en 1892, gagnent de nombreux prix. Sous les miroitements de la touche impressionniste, il trace d'une ligne incisive le galbe racé de ces embarcations. On y devine sa passion de constructeur améliorant sans cesse les performances hydrodynamiques de ses créations. Et devant les bateaux aux voiles immaculées dont le reflet vient mourir pour ainsi dire aux pieds du spectateur du tableau, on ne peut s'empêcher de songer aux voiles de soie dont il équipait certains de ses voiliers. Les points de vue audacieux adoptés par Caillebotte, l'intérieur de bois clair des bateaux, détaillé avec l'amour d'un charpentier de marine, les gestes précis, les postures corporelles spécifiques de ses rameurs traduisent au plus près l'expérience du sportif aguerri.

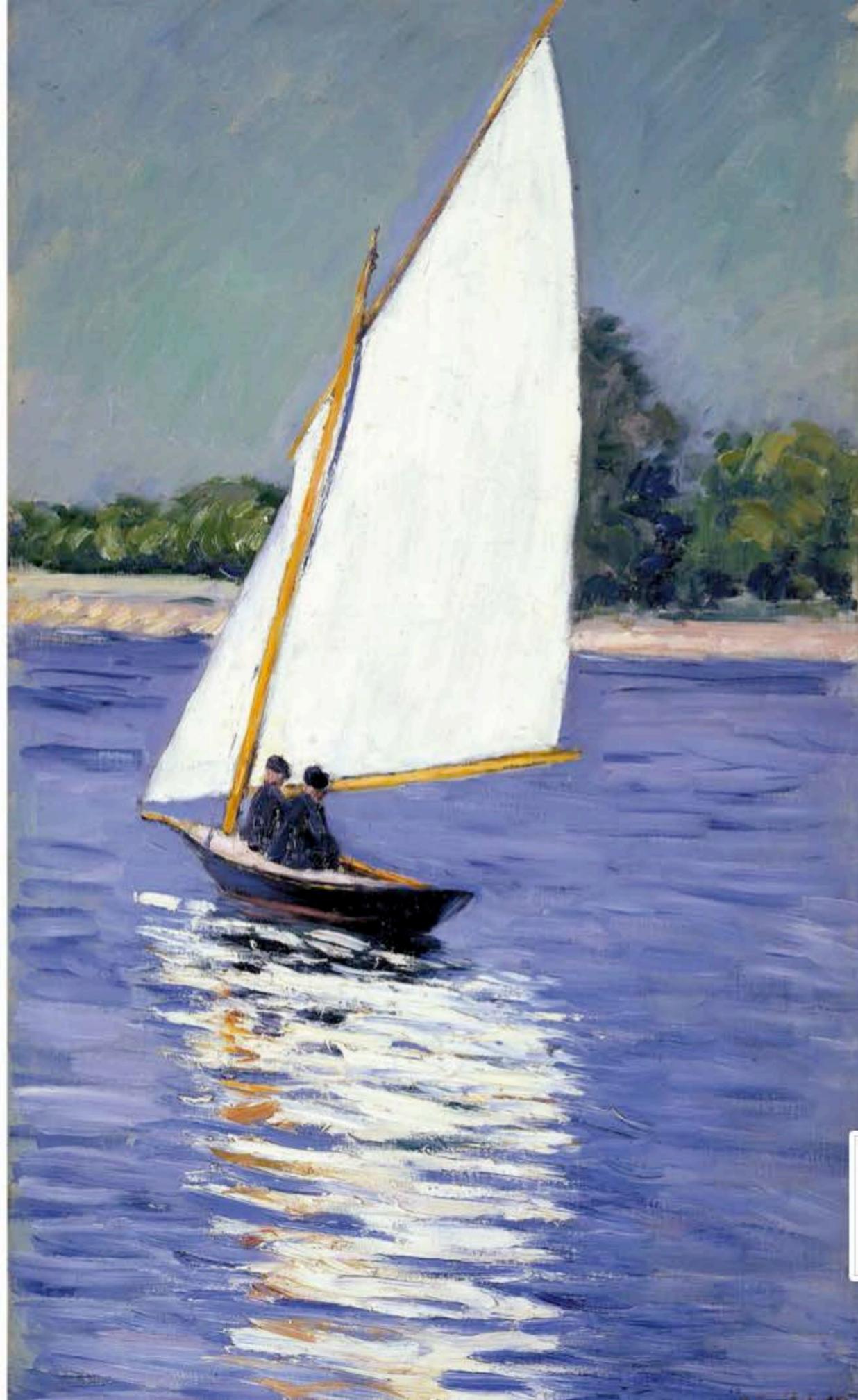
Canotier accompli comme Caillebotte, sensible à la beauté de ces embarcations « *fines et travaillées comme des meubles de luxe* », Maupassant en donne, dans *De Paris à Rouen*, une évocation qu'il illustre parfaitement la peinture de celui-ci : « *Nous avons simplement descendu la Seine, la belle et calme rivière de Paris à Rouen, dans un de ces petits bateaux à deux personnes qu'on nomme des yoles. Notre embarcation, si légère qu'un seul de nous peut la*



Ci-dessus : Gustave Caillebotte, *Bateaux à Argenteuil, dit Bateaux à voile à Argenteuil*, 1868, huile sur toile, 65 x 55,5 cm, Paris, musée d'Orsay

Gustave Caillebotte, *Canotier ramenant sa périssoire*, 1878, huile sur toile, 73,7 x 92,7 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Page de droite : Gustave Caillebotte, *Navigation sur la Seine, Argenteuil*, 1893, huile sur toile, 65 x 38 cm, collection particulière





Page de gauche: Claude Monet, **La Barque**
1887, huile sur toile, 146 x 133 cm, Paris, musée Marmottan Monet.

Ci-dessous: Claude Monet, **En norvégienne** ou **la Barque à Giverny**
1887, huile sur toile, 98 x 131 cm, Paris, musée d'Orsay.

La passion du canotage

Le monde des canotiers

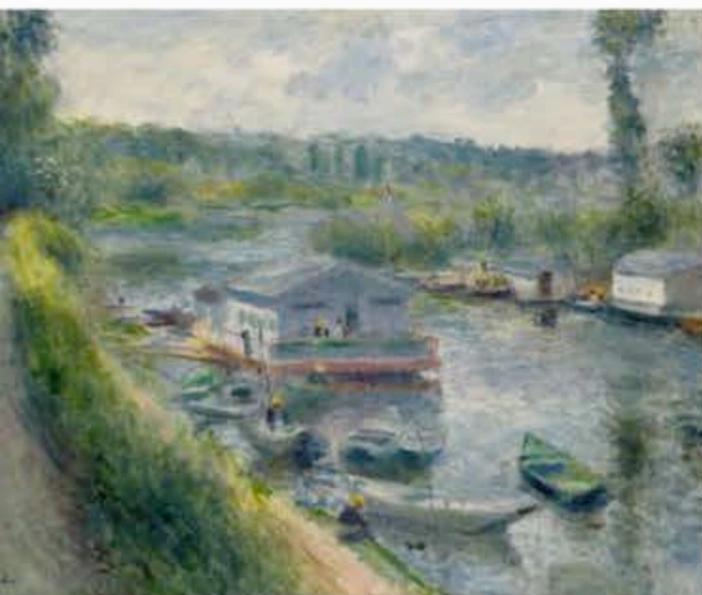
porter, longue, mince, élégante, vernie à se mirer dedans, membrée d'acajou, pointue comme une aiguille de bois, si plate qu'elle n'entre point dans l'eau et glisse dessus comme si elle patinait, si mince qu'un pied posé hors des planchers la crèverait aussitôt, si étroite qu'un mouvement brusque la ferait chavirer, nous inspire autant d'affection qu'un être humain. »

FAIRE DE L'INSAISSABLE

Bien qu'il noie davantage, par la couleur étalée en touches longues et grasses, les contours des bateaux qu'il peint, Monet ne se montre pas moins soucieux que Caillebotte d'en saisir la silhouette caractéristique. Même dans des tableaux aussi prestement peints

que *Régates à Argenteuil* (p. 31). Comme chez Caillebotte, le traitement du reflet des voiles blanches fragmenté par la surface ondulante du fleuve devient un enjeu majeur de la peinture. Cette couleur mouvant au gré du vent et de l'onde lui arrache ce commentaire : « Je veux faire de l'insaisissable. C'est épouvantable, cette lumière qui se sauve en emportant la couleur. » Monet évite la foule qui, le dimanche, se presse autour du bassin d'Argenteuil, le plus vaste de la région parisienne. Contrairement à Sisley peignant *Les Régates à Molesey* (p. 32), il préfère le calme des jours de semaine. Il représente volontiers, dans sa période d'Argenteuil (1871-1878), des bateaux au mouillage aux voiles repliées. Daté de 1887, *En norvégienne* (ci-dessous) montre l'évolution drastique





de ses recherches et son obsession grandissante pour les reflets et les jeux subtils de transparence, annonçant l'effet « all over » des futurs *Nymphéas*. La limite est désormais tenue entre la verdure drue qui constitue l'arrière-plan et son reflet dans l'eau. Les trois filles d'Alice Hoschedé, sa future épouse, illuminent cette toile sans ciel de leurs toilettes claires. Dans *La Barque* (p. 36), l'artiste pousse l'embarcation dans l'angle supérieur droit pour laisser s'épanouir la somptueuse chevelure d'algues aperçue en transparence. Là encore, végétation noyée, végétation aérienne et reflet se mêlent dans un éblouissant moment de peinture qui nous submerge.

Avec *La Yole* (p. 30-31), probablement peinte à Chatou, largement cadrée pour englober la rive et le ciel, Renoir parvient à préserver l'intense luminosité d'une journée de soleil en posant sur la toile blanche des touches de couleurs pures. Cette technique fait merveille dans le traitement miroitant de l'eau dont la surface changeante occupe plus des deux tiers du tableau. Embarcation très prisée des canoteurs amateurs de la Seine et de la Marne, la yole au fin nez pointu est ici manœuvrée par une élégante vêtue de clair. Comme Monet, Renoir ne cherche pas la joyeuse affluence des dimanches, mais il anime toujours la scène de quelques figures. S'il ne dédaigne pas de représenter à l'occasion des installations utilitaires comme *Bateau-lavoir à Meudon* (ci-contre en haut), il peint le fleuve tel que le voient les bourgeois aisés et bien mis.

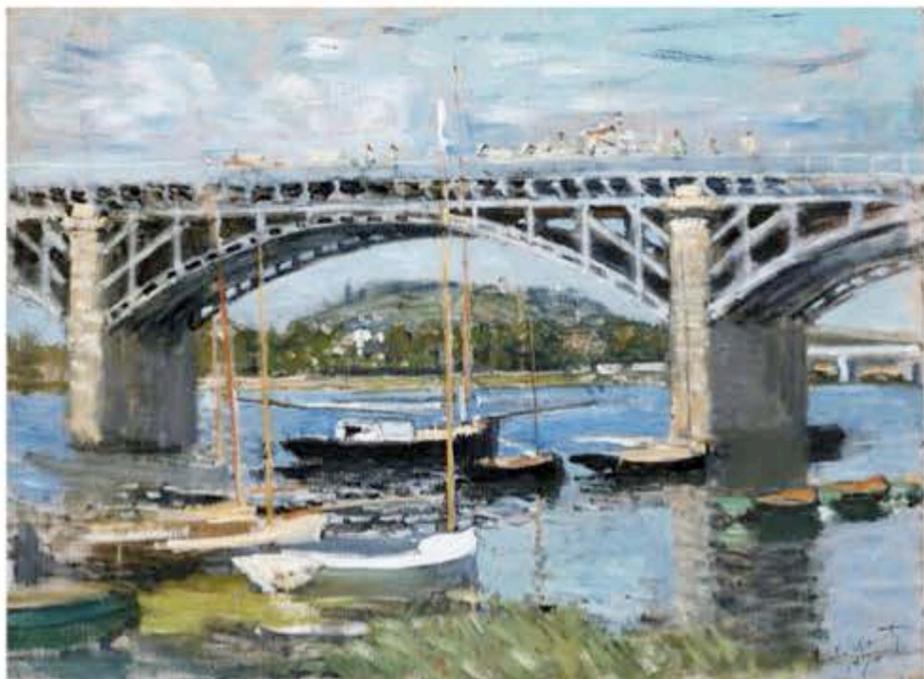
C'est aussi avec humour, et tendresse, que Jean-Louis Forain, féroc caricaturiste de la III^e République, saisit son épouse pêchant dans une rivière (ci-contre en bas). Son matériel de pêche a-t-il été acheté dans une des boutiques nouvellement établies près de la gare Saint-Lazare ? Dans la fraîcheur impressionniste de ce paysage sans histoire, la Parisienne en robe rose apparaît comme une friandise dont l'emballage papillonnant se reflète, étincelant, sur le modeste cours d'eau. ■

Ci-dessus : Pierre-Auguste Renoir, *Le Bateau-lavoir à Meudon* 1875, huile sur toile, 50 x 61 cm, Williamstown, Massachusetts.

Jean-Louis Forain, *La Femme de l'artiste pêcheur* 1896, huile sur toile, 95,5 x 101 cm, Washington, National Gallery of Art.

Page de droite : Jean-Louis Forain, *Le Pêcheur* 1884, huile sur toile, 94,7 x 100,1 cm, Southampton, Southampton City Art Gallery.





Ponts

Le développement des échanges commerciaux suscité par la révolution industrielle et l'émergence d'un phénomène de société qu'on n'appelle pas encore « tourisme », nécessitent l'extension des réseaux de chemins de fer, la construction d'un grand nombre de routes et de ponts. Au lendemain de la guerre franco-prussienne de 1870, beaucoup de ces ouvrages d'art détruits sont en reconstruction. C'est le cas du pont d'Argenteuil que Monet représente en cours de réparation, en 1871-1872, et qu'il peindra à de nombreuses reprises. Ces ponts nouveaux, construits selon des techniques et des matériaux modernes, sont une figure emblématique du progrès. Les impressionnistes, peintres de la vie contemporaine, ne pouvaient que s'y intéresser. D'autant que le pont est inséparable de cet autre motif, essentiel pour ces peintres, le fleuve. Plastiquement, le pont offre de multiples ressources. La génération impressionniste pouvait en trouver de superbes exemples, notamment dans l'estampe japonaise. Structure aux formes géométriques dont l'introduction, au sein d'un paysage, produit un fort contraste avec les éléments naturels, la végétation, le ciel et l'eau aux effets changeants, le pont détermine la composition selon qu'on le représente à l'horizontale et parallèle au plan du tableau, en diagonale, ce qui accuse vigoureusement la profondeur, ou encore vu de dessous, monumentalisé. Il peut servir à cadrer; c'est ce que fait Caillebotte avec ce même pont d'Argenteuil en 1885, « encadrant » tout le paysage à travers une seule arche et renouant ainsi avec un procédé qui remonte à Piranèse. Dans ce tableau de Monet (ci-dessus), le pont scande la vue en plusieurs segments unifiés par l'animation du premier plan et par celle de la foule circulant sur le pont, suggérée magiquement en quelques touches blanches. M. J.



Ci-dessus : Alfred Sisley. **Le Pont de Saint-Mammès**, 1861, huile sur toile, 54,6 x 73,2 cm, Pennsylvanie, Philadelphia Museum of Art.

Page de gauche : Claude Monet. **Le Pont sur la Seine à Argenteuil**, 1874, huile sur toile, 90 x 81 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

Entre l'impressionnisme et la photographie,
c'est une histoire d'échanges fructueux.
La nouvelle invention influence d'abord
les peintres avant que les photographes,
en entrant dans le paysage, ne s'approprient
à leur tour les préoccupations de leurs
confrères.

PAR VIRGINIE CHARDIN

Regards échangés

εcραυδεs
ρεδαιρs





Inventée par Nicéphore Niépce et Louis Daguerre, la photographie, qui marque une véritable révolution dans l'histoire du regard et de la représentation, va avoir une influence décisive sur les jeunes peintres impressionnistes formés dans les années 1850-60. Le daguerréotype, premier procédé commercialisé en 1839, se présente comme une plaque de cuivre argentée sur laquelle l'image vient se dessiner avec une extrême finesse de détails. Il a cependant un inconvénient majeur : il ne peut être reproduit en série, chaque image demeurant unique.

C'est la raison pour laquelle il va être progressivement remplacé par les procédés utilisant des négatifs sur papier, puis sur verre, qui ouvrent la voie à la multiplication des épreuves.

En 1856, Gustave Le Gray fait sensation en exposant à Londres de somptueuses marines prises sur la côte normande. Pour certaines d'entre elles, il a recours à un artifice en collant ensemble deux négatifs différemment exposés pour le ciel et pour la mer, créant

ainsi un effet spectaculaire. « *L'effet est le plus simple qu'on puisse imaginer, note un critique anglais. La mer étale forme une large plaine, sillonnée et soulignée par des myriades d'ondulations imperceptibles, et cependant sombre et profondément calme, douce comme une pierre tombale au-dessus des morts* ». Le Brick dit « *Brick au clair de lune* » (ci-dessus) en particulier, remporte un grand succès commercial et, le 22 décembre 1856, *The Journal of the Photographic Society* vante « *la célèbre image Mer et Nuages* ».

Double page précédente : Eugène Atget, **La Marne à La Varenne** 1925-27, gélatine argentique impression sur papier, New York, The Museum of Modern Art.

Ci-dessus : Gustave Le Gray, **Le Brick au clair de lune** 1856-57, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 32 x 42 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.

Page de gauche : Gustave Le Gray, **Effet de soleil dans les nuages, océan** 1856, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 32,2 x 42 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.



de Le Gray, considérée comme la plus belle photographie jamais réalisée » (p. 44). La série est aussi saluée unanimement par la critique française lors de sa présentation l'année suivante à Paris.

REFLETS MÉTAPHYSIQUES

Les études marines de Le Gray ne ressemblent à rien de connu et restent uniques en leur genre. Par l'élimination de l'anecdote et du pittoresque, elles s'apparentent à une recherche métaphysique et intemporelle sur la lumière et les éléments naturels. Leur composition géométrique presque abstraite, avec une ligne d'horizon qui les barre horizontalement et symétriquement, les rapproche des marines que peindront plusieurs années plus tard Courbet, mais aussi Whistler, Manet, Monet ou Boudin. En outre, en prenant des vues successives du même point de vue à des heures différentes, la photographie crée une esthétique de la série qui inspirera des peintres comme Monet.

Des élèves de Le Gray développent à leur tour des variations sur le thème du reflet. C'est le cas par exemple d'Olympe Aguado, richissime héritier du banquier espagnol, le Marquis de Las Marismas, et l'un des plus ardents défenseurs de la photographie dans les cercles de la haute société du Second Empire. Photographe ama-

teur de talent, il pratique tous les genres et s'essaie, autour de 1855, à des effets de reflets sur un plan d'eau. Il réalise une photographie étonnante de Meudon, *l'île des Ravageurs*, qu'il apporte à Alphonse Poitevin, inventeur d'un des premiers procédés de reproduction photomécanique, pour qu'il en tire des épreuves en photolithographie. Ce type de composition qui découpe l'image en deux par une ligne horizontale crée un effet de miroir inversé, métaphore de la réalité et de l'illusion, qui revient dans beaucoup d'œuvres de l'époque. Ce motif est repris également par deux grands maîtres de la photographie dite « primitive » : Édouard Baldus et Charles Marville. En 1855, le baron James de Rothschild demande à Baldus, réputé pour ses vues d'architecture, des photographies destinées à composer un album sur le tracé du Chemin de fer du Nord qu'il se propose d'offrir à la reine Victoria lors de sa visite à Paris. Baldus y fait figurer une remarquable image des rives

Ci-dessus : Constant Famin, *Forêt de Fontainebleau. La mare aux fées, au loin la silhouette du peintre Théophile Chauvel*, 1874, N° 1, vers 1870, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 19 x 25 cm, Paris, musée d'Orsay.

Page de droite : Édouard Baldus, *Chalet à Enghien*, 1855, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif papier, 26 x 39,5 cm, Paris, musée d'Orsay.







de l'Oise à Creil, dont la grâce et le rendu du frémissement de la lumière sur l'eau ne sont pas sans évoquer les ponts de Moret par Sisley. De son côté, Charles Marville se voit commander par la Ville de Paris, en 1858, des photographies du Bois de Boulogne (double page précédente), ancien parc royal que Napoléon III vient de transformer en lieu public de promenade et de loisirs. Dans cette série, Marville ne cherche pas à dissimuler le caractère artificiel du paysage recréé, mais tend au contraire à en souligner l'harmonie. C'est à cette époque que ses photographies deviennent plus nettes et solidement structurées. Outre une excellente maîtrise de la lumière et des jeux de reflets, il se distingue par la richesse de gradation de ses tirages. À la demande du marquis de Hertford, père de Richard Wallace et célèbre collectionneur, il réalise dans les années 1860 un album du château de Bagatelle aux compositions rigoureuses, presque austères.

En parallèle au développement du chemin de fer et du tourisme, et avec la redécouverte des sites et monuments, les photographies de paysage connaissent une commercialisation grandissante : les vues touristiques ou pittoresques et les panoramas. Issus de la

tradition des *vedute* et de la gravure, ces derniers amènent le regard à glisser sur un paysage comme il le ferait dans la nature.

DES PHOTOGRAPHES PAYSAGISTES

Dans les années 1860, ces panoramas restent encore imprimés en tirages collés sur cartons et édités en série, mais certains connaissent un succès d'édition. Ainsi, une très jolie série de Victor Prout sur la Tamise, dans laquelle un habile travail sur l'étalement des plans donne l'impression d'un défilement silencieux du paysage, semblable à la sensation d'un voyageur en train ou en bateau (p. 53). À la même époque, un courant important de photographes

Double page précédente : Charles Marville, **Bois de Boulogne** 1858-60, 25,3 x 36,1cm, Paris, musée Carnavalet.

Ci-dessus : Anonyme, **Canotage**, vers 1860, reproduction pour présentation en stéréoscopie (fac-similé), collection particulière.

Page de droite : Anonyme, **Canotage**, vers 1860, reproduction pour présentation en stéréoscopie (fac-similé), collection particulière.





Ci-dessous : Peter Henry Emerson, **Cantley, Wherries waiting for the Turn of the Tide** 1885 (*Life and landscape in the Norfolk Broads*, pl. 24), épreuve au platine à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, contrecollée sur carton, 18,9 x 28,3 cm, Paris, musée d'Orsay.

Page de droite : Victor Albert Prout, **The Thames, London to Oxford, Eel Pie Island** vers 1862, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 11,5 x 27,5 cm, Paris, musée d'Orsay.



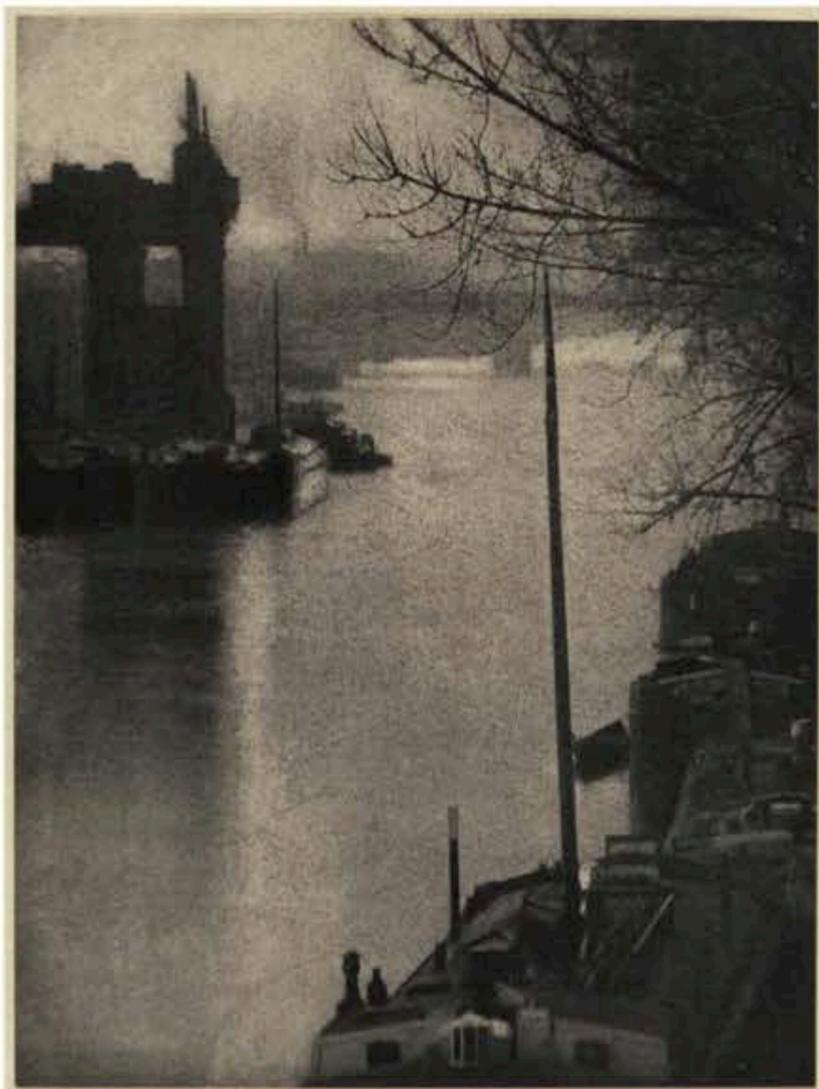
paysagistes, comme Eugène Cuvelier, Constant Famin [p. 46] et Achille Quinet, proches de l'école de Barbizon, se concentre sur les études de nature et les documents pour artistes. De nombreux peintres se servent en effet de photographies avant d'en prendre eux-mêmes, lorsque l'arrivée sur le marché d'appareils pour amateurs mettra la photographie à la portée de tous.

Enfin, les vues stéréoscopiques, massivement diffusées à partir de la fin des années 1850, constituent certainement une source d'inspiration pour les peintres par leur rendu naturel. La photographie stéréoscopique est mise au point en 1844 par David Brewster, l'inventeur du kaléidoscope. Présentée à l'Exposition universelle de Londres en 1851, elle attire l'attention de la reine Victoria et connaît un succès rapide. Outre le relief, le petit format des plaques permet d'obtenir des « instantanéités » d'une fraction de seconde. Relativement peu coûteuse, la stéréoscopie procure un plaisir solitaire – le regardeur-voyeur se trouvant comme isolé du monde –, mais aussi un divertissement social en raison de l'émerveillement et des exclamations qu'elle suscite. Pour la première fois, il devient possible de capturer des scènes vivantes

ou d'arrêter le mouvement des vaguelettes sur l'eau. Cette représentation absolument nouvelle de la vie va constituer une prodigieuse archive sociale brassant dans une même foule anonyme ouvriers, bourgeois, commerçants, passants et flâneurs. D'un point de vue formel, les vues stéréoscopiques utilisent de nouveaux angles de vision, des vues plongeantes et des effets d'arrêt sur image annonçant le cinématographe. On trouve des similitudes frappantes entre ces vues et les œuvres de Caillebotte, mais aussi de Monet, Pissarro ou Seurat. Le même type de cadrage fragmentaire et morcelé du réel, avec des effets de gros plan, est utilisé dans nombre de tableaux représentant des scènes de canotage, baignade, pêche, parties de campagne déjeuners sur l'herbe.

LES PICTORIALISTES ET LA SENSATION

À partir des années 1880, une nouvelle génération de photographes commence à s'inspirer des courants de la peinture pour entreprendre des recherches inédites. Cette voie est ouverte en Angleterre par Peter Henry Emerson [p. 52], auteur de livres



illustrés par la photographie, grand admirateur de Corot, Millet, Monet, puis plus tard de Whistler et Hokusai, et qui défend le naturalisme photographique, avant de s'attacher au rendu de la sensation et de l'atmosphère. Ses prolifiques écrits théoriques promeuvent de nouvelles techniques comme la mise au point sélective avec des effets de flou, le tirage au platine et l'héliogravure sur papier Japon. En 1885, il fonde le Camera Club de Londres. L'année suivante, il publie son premier livre, « *Life and Landscape on the Norfolk Broads* », en collaboration avec le peintre Thomas Goodall, qui est illustré de platinotypes montrant dans un style naturaliste la vie traditionnelle et les activités de paysans et pêcheurs. L'une de ces images devenue célèbre, *La Cueillette des nénuphars* [p. 56], apporte une douceur inattendue dans un recueil dominé par une tonalité plus rude et rustique.

Sous son impulsion se développe le mouvement dit « pictorialiste », dont les partisans tentent par l'emploi de procédés hybrides

de se rapprocher de l'art moderne, dans presque tous ses courants [naturalisme, préraphaélisme, impressionnisme, symbolisme, japonisme, art nouveau]. Soulignons en effet que la photographie, désormais pratiquée par tous grâce à la mise sur le marché d'appareils amateurs, se trouve alors diffusée très largement dans les magazines comme *Le Journal Illustré*, *La Vie Illustrée*, *L'Illustration* ou *l'Excelsior*. Démultipliée par l'intense commerce des cartes postales, elle devient très normative, banale et en quelque sorte utilitaire. En réaction à cet aspect réaliste et conventionnel, les pictorialistes usent de techniques artisanales faisant appel à des retouches, grattages, rehauts, par analogie avec la gravure ou l'aquarelle.

De nombreux manuels destinés aux amateurs paraissent à ce sujet. La gomme bichromatée – dont l'aspect ressemble au lavis, au fusain ou à la sanguine – et le platine, se rapprochant du dessin ou du crayon, sont leurs techniques préférées. Les ambiances de



brume, de fumée, de crachin, de neige et de reflets, fournissent à ces photographes des thèmes de prédilection, par les effets de flou atmosphérique auxquelles elles sont propices. En France, la figure de proue du mouvement est Robert Demachy, issu d'une famille de banquiers aisés, et dont les sujets sont proches des impressionnistes : péniches amarrées sur les quais de la Seine [p. 54], effets de brouillard, cheminées d'usine. Des motifs repris

Page de gauche : Robert Demachy, *La Seine à Clichy* vers 1906, similigravure, 20,3 x 15 cm, Paris, musée d'Orsay.

Ci-dessus : Edward Steichen, *Late afternoon, Venice* (*Camera Work*, n° 44), 1913, épreuve photomécanique (photogravure) à partir d'un négatif original, 16,8 x 20,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

Ci-contre : Alvin Langdon Coburn, *The White Bridge, Venice* (*Camera Work*, n° 21), 1908, épreuve photomécanique (similigravure) à partir d'une épreuve au platine et à la gomme bichromatée, 21,1 x 16,9 cm, Paris, musée d'Orsay.





par le collectionneur de tableaux Antonin Personnaz (p. 4-5) dans sa pratique de l'autochrome, premier procédé de photographie en couleurs mis sur le marché par les frères Lumière en 1907. Créée par l'artiste et éditeur Alfred Stieglitz, la somptueuse revue *Camera Work* sera la vitrine du mouvement pictorialiste de 1903 à 1917. Elle fera date en reproduisant des œuvres majeures d'Edward Steichen, d'Alvin Langdon Coburn (les deux p. 55) ou de Clarence H. White.

C'est toutefois en marge complète de ce courant que le solitaire Eugène Atget réalise à partir de 1898 une œuvre documentaire singulière, enregistrant systématiquement Paris et ses environs pendant une trentaine d'années. L'étrangeté de ses images et l'atmosphère inquiétante qui s'en dégage, comme par exemple dans ses variations mélancoliques et sombres sur le thème du reflet et des *Nymphéas* (p. de droite), leur vaudront d'être remarquées par les surréalistes, puis considérées comme des chefs-d'œuvre de la photographie après la mort d'Atget en 1927. Leur caractère obsessionnel et sériel n'est pas sans évoquer les recherches de Monet à la fin de sa vie. ■

Ci-dessus : Peter Henry Emerson, **Gathering Water Lilies**
(*Life and landscape in the Norfolk Broads*, pl. 9), 1885, prise de vue de 1885, épreuve au platine à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, contrecollée sur carton, 19,7 x 29,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

Page de droite : Eugène Atget, **Nymphaea**
1910, tirage gélatino-argentique sur papier, New York, The Museum of Modern Art.





Arbres

Certains peintres focalisent leur regard sur la berge elle-même, la végétation, les arbres et leur reflet dans l'eau. C'est là, sur cette « ligne de démarcation », que se perçoit le mieux le miroitement, avec l'effet d'optique toujours troublant entre les verticales « plongeantes » des reflets et le glissement horizontal des eaux qui les déporte, les balaie ou les brise en éclats. Là se « tricote » ce jeu entre illusion et réalité, illusion et peinture, qui est au fondement de cet art mais qui n'avait jamais été aussi clair. Certes, un Corot avait usé et abusé des reflets dans les étangs de ses paysages « poétiques », mais en noyant le tout dans une brume « mémorielle » où se perdait la sensation. Pour les peintres impressionnistes, celle-ci doit être capturée toute vive, au contraire, et le réalisme qu'ils revendiquent tient autant aux sujets qu'à cette vérité de la sensation. Déjà en 1865, Jongkind, reprenant un motif emblématique du paysage hollandais du XVII^e siècle, le chemin bordé d'arbres vu en perspective fuyante, avait peint le canal de l'Ourcq avec ses rangées d'arbres reflétées dans l'eau. Pissarro, Sisley sur les bords du Loing, Caillebotte sur la Seine à Argenteuil, en font parfois le thème plastique principal de leurs paysages. Thème que Monet amplifie aux dimensions d'une série entière, celle des *Peupliers* réalisée en 1891. Dans la plupart des vingt-trois tableaux qui la constituent, les arbres sont vus en contre-plongée, depuis le bateau-atelier où se tient l'artiste. Avec leur reflet, ils forment une sorte de grille parallèle au plan du tableau, à travers laquelle se profile l'ample volute formée par la rangée de peupliers suivant les méandres de l'Epte. La photographie emboîte le pas à la peinture. Cette vue stéréoscopique de saules défeuillés et détrempés reproduit presque à l'identique un motif peint par Monet lors des inondations de 1896. M. J.

Ci-dessus : Anonyme, **Arbres se reflétant dans l'eau**, années 1860, vue stéréoscopique, tirages sur papier albuminé, montés sous carton, 8,4 x 17,5 cm, collection particulière.

Page de droite : Claude Monet, **Peupliers**, 1891, huile sur toile, 93 x 74,1 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.





Surfaces réfléchissantes

Pour les champions de la division du ton et du mélange optique des couleurs, la représentation de l'eau et de ses reflets offre un terrain propice aux expérimentations. Loin du caractère fugitif qu'aimaient y saisir les impressionnistes, Seurat, Signac et leurs émules élaborent scientifiquement le rendu de sa surface.

PAR DOMINIQUE LOBSTEIN



Du 15 mai au 15 juin 1886, au 1, rue Laffitte à Paris, se tient la dernière exposition du groupe impressionniste. Plusieurs des présents de la première heure ont rompu depuis longtemps déjà avec leurs confrères de 1874, mais de jeunes artistes, tels Seurat ou Signac, ont pris la relève. Leurs œuvres, d'une approche nouvelle mêlant art et science, inspirées de publications récentes telle l'*Introduction à une*



Double page précédente : Paul Signac, *Le Port de Portrieux* 1888, huile sur toile, 61 x 92 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Ci-dessus : Georges Seurat, *Chevaux dans l'eau* 1883-1884, huile sur panneau de bois, 15,2 x 24,8 cm, Londres, collection particulière via Courtauld Gallery.

Georges Seurat, *Les Pêcheurs à la ligne* 1883, huile sur bois, 15,7 x 24,4 cm, Troyes, musée d'Art moderne.

Page de droite : Georges Seurat, *Grandcamp, soir* 1885, huile sur toile, 66,2 x 82,4 cm, New York, The Museum of Modern Art.

esthétique scientifique de Charles Henry publiée dans « La Revue contemporaine » de 1884, ont été installées dans la dernière salle. Le critique Félix Fénéon est aussitôt séduit par ces nouvelles propositions plastiques et leur offre, dans « L'Art moderne de Bruxelles » du 19 septembre 1886, un long développement proposant de les réunir en un mouvement qu'il baptise « *néo-impressionnisme* ». À Paris, aux éditions du journal « La Vogue », il publie bientôt un opuscule intitulé « *Les Impressionnistes en 1886* », dans lequel il offre aux curieux une définition précise du terme qu'il a créé ; il n'hésite pas à submerger son lecteur de termes nouveaux pour lui faire prendre conscience de la manière dont sont réalisées ces œuvres, définissant le rôle du peintre dans la division des tons et celui de l'œil du spectateur dans la restitution du mélange optique des couleurs.

Dans ses publications, Fénéon cite les exemples qui justifient son discours et débute toujours en évoquant un *Après-midi à l'île de la Grande Jatte* (Chicago, Art Institute) qu'il considère comme « *le paradigme complet et systématique de cette nouvelle peinture* ». Depuis 1883, Seurat, muni de tout l'attirail moderne du peintre, se déplaçait devant le motif ; sur des plaquettes de bois qui se logeaient dans le couvercle de sa boîte de peinture, il réalisait des pochades – qu'il exposa parfois sous le titre de « *croquetons* » – qui le mettaient sur le chemin de sa première grande



œuvre, *Une baignade à Asnières* (Londres, National Gallery). Proche encore des pratiques impressionnistes, une esquisse comme *Chevaux dans l'eau* (p. de gauche), qui ne sera finalement pas retenue dans l'œuvre finale, est délibérément impressionniste tant par la liberté de la touche que par la palette, très proche de celle du Renoir des années 1870.

L'eau qui fut si présente chez ses prédécesseurs et qu'ils avaient érigée en symbole du fugitif et du transitoire conquiert un rôle nouveau et, en tant que surface réfléchissante, devient un terrain d'expérience pour une analyse plastique du reflet, porté sur une surface tout à la fois colorée et mouvante. Dans ce qui n'est encore qu'un travail préparatoire comme ces *Chevaux dans l'eau*, pour la première fois les contrastes de couleurs s'enchevêtrent et, dans l'eau, certains reflets marquent déjà l'état des recherches en cours. Ainsi l'arbre près du bord gauche ne se présente pas uniquement comme une masse verte mais apparaît déstructuré et traité en touches horizontales qui opposent au vert des tons rosés et où le bleu joue avec l'orange, laissant apparaître par endroits le brun chaud du support de bois.

IMPRESSIONNISME SCIENTIFIQUE

Ces prémices esthétiques vont bientôt laisser la place à une application systématique de la division des tons inspirée du cercle chromatique qu'avait publié le chimiste Eugène Chevreul en 1839 et qu'il avait définitivement formalisé dans son ouvrage de 1864, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels*. Désormais, sur un fond blanc, en n'utilisant que de petites touches de couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) et leurs complémentaires (orange, vert, violet), le peintre peut donner à son œuvre une luminosité que l'impressionnisme n'avait introduite qu'intuitivement. Le séjour de Seurat à Grandcamp dans le Calvados, à l'été 1885, va être l'occasion de montrer en grand les premiers résultats de l'application de ces principes scientifiques. Le paysage est désormais traité en petits points, tandis que l'eau et le ciel le sont en petites touches horizontales. En 1888-1889, Seurat reprendra cette peinture et lui ajoutera sa bordure peinte de couleurs complémentaires dans le but de rehausser les tonalités environnantes.

Chef de file de ce mouvement, Seurat entraîna rapidement à sa suite nombre d'artistes : Camille Pissarro, son aîné, qui pratiqua



l'eau du port, dont les tons jaunes se décomposent et se mêlent, comme en un écho, à ceux des drapeaux, conférant à l'ensemble une grande animation et une intense luminosité. Dans cette peinture, Signac se réfère aussi aux découvertes récentes de Charles Henry dont il a illustré, en 1889, l'ouvrage consacré aux effets psychologiques des lignes et des couleurs. Dans cette composition fondée sur le triangle, l'omniprésence de couleurs chaudes et l'insistance sur les lignes obliques qui scandent la partie supérieure de la toile – « dynamogènes » aurait dit le théoricien – servent à exprimer la joie. Dans son *Camaret, clair de lune et flottille de pêche* (p. de droite haut), Maximilien Luce recourt aux mêmes idées, mais en privilégiant les violets et les verts à peine rehaussés de quelques touches de jaune et en multipliant comme à l'infini la même forme géométrique d'une coque stylisée de bateau, inclinée vers l'arrière, et de son mât sans voile dont l'image inversée crée de larges angles verticaux ouverts et parallèles. Ainsi, il fait flotter sur sa toile la douce sérénité d'un soir d'été et fait songer à une portée sur laquelle serait inscrit l'écho d'une note à l'infini répétée.

LIBRE ESTHÉTIQUE

Les maîtres français du néo-impressionnisme n'exposèrent pas uniquement à Paris et très tôt, par exemple, ils participèrent à l'exposition bruxelloise des XX, où vingt peintres belges invitaient vingt de leurs confrères. Dans ces expositions, qui devinrent en 1894 les expositions de la Libre Esthétique, ou dans celles de l'Association pour l'art à Anvers, le nouveau mouvement fit des émules ; plusieurs artistes belges : William Finch, Henry Van de Velde ou Théo van Rysselberghe, ou néerlandais : Johan Joseph Aarts, Jan Toorop ou Jan Vijlbrief, adhérèrent aux propositions plastiques venues de France avant de les adapter.

Ainsi en va-t-il pour le *Clair de lune à Boulogne-sur-Mer* (p. de droite) de Van Rysselberghe, probable hommage au tableau de même titre d'Édouard Manet (musée d'Orsay) et aux premières œuvres normandes néo-impressionnistes de Seurat. Mais désormais, la touche n'est plus uniforme et la division du ton n'est plus respectée, le peintre choisissant les couleurs selon son goût et son intuition, selon l'impression qu'il souhaite provoquer chez le spectateur. Le peintre belge ne fait pas là autrement que Signac qui, depuis 1896 et son tableau *Voiles et pins* (collection particulière), a rompu avec l'orthodoxie imposée par Seurat et n'hésite pas à soutenir des initiatives qui aboutiront, par exemple, au *Luxe, calme et volupté* d'Henri Matisse (1905, musée d'Orsay). Le souvenir, ou le reflet du néo-impressionnisme dans l'art à venir, n'était pas près de s'effacer. ■

quelques années la division du ton sans jamais participer aux expositions des Artistes indépendants, contrairement à certains nouveaux venus au premier rang desquels figurait Albert Dubois-Pillet qui rédigea les statuts de la nouvelle Société ; Paul Signac qui était déjà présent aux Impressionnistes de 1886 ; Maximilien Luce, qui intégra souvent une dimension politique et sociale à sa peinture ; ou Louis Hayet, représentant d'un groupe de peintres qui s'étaient alors installés à Lagny, dans l'actuelle Seine-et-Marne. À la mort de Seurat en 1891, à peine trentenaire, c'est Signac – que les critiques plaçaient sur le même plan que son aîné, par exemple à l'exposition des Indépendants de 1889 où il présentait *Le Port de Portrieux* (p. 60-61) – qui va prendre la tête du mouvement et, pendant quelques années encore, veiller au respect des principes initiaux du néo-impressionnisme comme dans ses *Tartanes pavoisées* (ci-dessus). Dans cette vue de Saint-Tropez, Signac procède encore à la division du ton, jouant avec le reflet des façades dans

Ci-dessus : Paul Signac, *Tartanes pavoisées à Saint-Tropez*, opus 240 1893, huile sur toile, 56 x 46 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Page de droite : Maximilien Luce, *Camaret, clair de lune et flottille de pêche* 1894, huile sur toile, 72,4 x 92,1 cm, Saint Louis, Missouri, Saint Louis Art Museum.

Théo van Rysselberghe, *Clair de lune à Boulogne-sur-Mer* huile sur toile, 65 x 80,5 cm, Essen, Museum Folkwang.



Guide pratique

L'exposition «**Éblouissants reflets. 100 chefs-d'œuvre impressionnistes**» se tient du 29 avril au 30 septembre 2013 au musée des Beaux-Arts de Rouen
Esplanade Marcel-Duchamp
76000 Rouen – +33 (0)2 35 71 28 40
www.rouen-musees.com

Accès

- Train : gare SNCF Rouen Rive Droite (1h10 depuis Paris Saint-Lazare)
 - Bus : arrêt square Verdrel (4, 5, 11, 13, 20) ou Beaux-Arts (4, 5, 11, 13, 20)
 - Métrobus : station gare Rue Verte ou Palais de Justice.
- Parking : Espace du palais.

Horaires d'ouverture

En mai, juin et septembre : tous les jours de 9h à 19h, sauf le mercredi : de 11h à 22h. En juillet et août : tous les jours de 9h à 19h.
Fermeture le mardi et le 1^{er} mai.

Commissariat

Sylvain Amic, directeur du musée des Beaux-Arts de Rouen.

Visites

- Visites commentées. Durée : 1h. Du 29 avril au 1^{er} juillet et du 1^{er} au 30 septembre : lundis, jeudis, vendredis et samedis : 11h et 17h ; mercredis : 11h, 17h, 19h ; dimanches : 11h, 11h30, 12h. Juillet et août : lundis, jeudis, vendredis et samedis : 11h, 12h, 14h et 17h. Mercredis : 11h, 12h, 14h, 17h, 19h. Dimanches : 11h, 11h30, 12h.
- Midi-musées. Les jeudis et vendredis à 12h30. Durée : 45 min. 30, 31 mai et 6, 7 juin ; 12, 13, 19 et 20 septembre.
- Un dimanche en famille. Durée 1h15. 12 mai à 16h et les 7 juillet, 25 août et 8 septembre à 10h15.
- Groupes. Réservations au Service des publics au +33 (0)2 35 52 00 62 ou par mail : publics@rouen.fr

Autour de l'exposition

- Conférences. L'université de Rouen organise un cycle de conférences d'histoire de l'art : «*La lumière parle*» : *Lumières et reflets, du Moyen Âge à l'art vidéo*. Auditorium du musée des Beaux-Arts. Entrée libre. Programmation et renseignements : Service des publics : 02 35 52 00 62 ou publics@rouen.fr
- Cinéma. *Le Scandale impressionniste* (2010, 52'). Mercredi 15 mai, 19h. Dix films expérimentaux (71'). Mercredi 5 juin, 19h. Auditorium. Entrée libre.
- Concerts. Dans le cadre du Festival «*Normandie impressionniste*» *Résonances colorées*. Concert organisé par le conservatoire. Vendredi 14 juin à 21h. Jardin du musée de la Céramique. Accès libre. *Debussy : la force de la nature, l'eau et le japonisme*. Samedi 14 septembre à 16h. Auditorium du musée des Beaux-Arts. Entrée libre.
- Danse. Dans le cadre du Festival «*Normandie impressionniste*» *Impressions*. En partenariat avec le Hangar 23. Les 13, 15, 16, 17 et 19 mai à 14h, 15h30 et 17h ; 18 mai à 18h, 20h et 22h. Cabinet des dessins, aile nord/Rens. Au Hangar 23 au 02 32 76 23 23.

À lire

- Catalogue de l'exposition, éditions de la RMN-Grand Palais, 2013.
- Frédéric David, *Peindre en plein air*, éditions Point de vues, 2013.
- Jacques-Sylvain Klein, *Lumières normandes. Les hauts-lieux de l'impressionnisme*, éditions Point de vues, 2013.
- Vincent Noce, *Monet, l'œil et l'eau*, éditions de la RMN, 2010.
- Henry Loyrette, Gary Tinterow, *Impressionnisme : les origines, 1859-1869*, éditions de la RMN, 1994.

L'exposition est organisée par le musée des Beaux-Arts de Rouen et la Réunion des musées nationaux-Grand Palais dans le cadre du Festival «*Normandie impressionniste*».



> Retrouvez toute l'actualité artistique sur www.connaissancedesarts.com

Remerciements : Nous remercions Virgil Langlade, responsable Communication-Mécénat, musées de la Ville de Rouen, pour l'aide apportée à la réalisation de ce numéro.

Crédits photographiques : © presse Rmn-Grand Palais / Hervé Lewandowski : en couverture, p. 32, 33, 34 h, 37 ; © Société Française de photographie, Paris : p. 4, 5 ; © North Carolina Museum of Art : p. 6-7 ; © The Bridgeman Art Library : p. 9 h, 15 h, 27, 36, 38 h, 39, 60-61, 62 h ; © Akg-images : p. 9 b, 65 b ; © U. Edelmann - Stadel Museum/Arothek : p. 8 ; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / M. Beck-Coppola : p. 10 ; © Petit Palais / Roger-Viollet : p. 11 ; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / H. Lewandowski : p. 13 h, 24, 47, 52, 54, 55, 56 ; © The Metropolitan Museum of Art, Dist. Rmn-Grand Palais / M. Varon : p. 12 ; © Rmn-Grand Palais / R.-G. Ojeda : p. 13 b, 14, 22-23 ; © Saint Gall Kunstmuseum : p. 15 b ; © The National Gallery, Londres, Dist. Rmn-Grand Palais / National Gallery Photographic Department : p. 16-17, 30-31 ; © Florian Kleinlenn : p. 18, 26 ; © Rmn-Grand Palais / G. Blot : p. 19, 25 b ; © Scottish National Gallery, Edinburgh : p. 20 ; © MBA, Rennes, Dist. Rmn-Grand Palais / P. Merret : p. 21 h ; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / J.-G. Berizzi : p. 21 b ; © National Gallery of Art, Washington : p. 25 h, 38 b ; © Rmn-Grand Palais / J. Quecq d'Hennipret : p. 28 ; © Rouen, musée des Beaux-Arts : p. 29 ; © Virginia Museum of Fine Arts / photo Katherine Wetzell : p. 34 b ; © Collection particulière / photo Béatrice Hatala : p. 35 ; © BPK, Berlin, Dist. Rmn-Grand Palais / image BStGS : p. 40 ; © Philadelphia Museum of Art : p. 41 ; © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence : p. 42-43, 57, 63 ; © Photo Scala, Florence / V&A Images / Victoria and Albert Museum, London : p. 44, 45 ; © Musée d'Orsay, Dist. Rmn-Grand Palais / P. Schmidt : p. 46 ; © Charles Marville / BHVP / Roger-Viollet : p. 48-49 ; © Coll. Serge Kakou, Paris : p. 50, 51, 58 ; © Rmn-Grand Palais (Musée d'Orsay) / B. Hatala : p. 53 ; © Photo The Philadelphia Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence : p. 59 ; © presse Rmn-Grand Palais / G. Blot : p. 62 b ; © Von der Heydt-Museum Wuppertal : p. 64 ; © Saint Louis Art Museum : p. 65 h.

Hors-série de Connaissance des Arts

Directeur de la publication-Gérant de SFFA : Francis Morel - Directeur de la rédaction : Guy Boyer - Directeur du développement : Philippe Thomas - Rédactrice en chef : Pascale Bertrand - Iconographe : Diane de Contades - Chefs de fabrication : Sandrine Lebreton et Anais Barbet - Pour ce numéro : Marzette - Parbika Saint-Martin - Secrétariat de rédaction : Chantal Charpentier. Diffusion des hors-série : Jérôme Duteil - 01 44 88 55 17 - Abonnements et vente au numéro : 01 55 56 71 08. Les personnes dont le nom est suivi du signe @ disposent d'une adresse e-mail, à composer comme suit : initialeduprenomnom@cdesarts.com

Connaissance des Arts est édité par SFFA (Société Française de Promotion Artistique), Sarl au capital de 150 000 €.

Connaissance des Arts est une publication du Groupe Les Échos.

Président-directeur général : Francis Morel - Directeur général délégué : Christophe Victor - Directeur délégué : Bernard Villeneuve - Directrice du pôle Arts et Classique : Claire Lénart Turpin 16, rue du Quatre-Septembre, 75112 Paris Cedex 02 - Tél. : 01 44 88 55 00 - Fax : 01 44 88 51 88 - e-mail : cda@cdesarts.com - 304 951 480 RCS, Paris. Commission paritaire : 1015 K 79964 - ISSN 1242-9198 - H. S. n° 576 - Dépôt légal : 2^e trimestre 2013 - Photogravure : Planète Couleurs, Paris - Impression : Etc, Laval (53), sur papier LumArt 170 gr fourni par Storaenso, certifié issu de la gestion durable des forêts.

